

Dr. hab. Marek Domański, prof. ASP
Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi
Wydział Sztuk Wizualnych
Ul. Wojska Polskiego 121, Łódź

RECENZJA ROZPRAWY DOKTORSKIEJ

Mgr Macieja Bujko

przygotowanej pod kierunkiem

Prof. Dr hab. Marka Szyryka

Dorobek twórczy doktoranta.

Pan Maciej Bujko w swoim portfolio prezentuje siebie jako kuratora, animatora i managera kultury. Jest to zrozumiałe i w pełni uzasadnione, biorąc pod uwagę jego dorobek w tym zakresie. W ostatnich latach działając aktywnie jako kurator, stworzył program edukacyjny, prowadził warsztaty i kierował przedsięwzięciami popularyzującymi kulturę wizualną. W ostatnich trzech latach, których dotyczy, załączone do dokumentacji portfolio, był zaangażowany w osiem projektów z których ostanie – funkcja dyrektora programowego TIFF Festiwalu w 2018 roku, wydaje się najistotniejsze. Wykaz całego dorobku doktoranta w latach 2013-2018 składa się na listę 12 różnego rodzaju osiągnięć wśród, których znajduje się również indywidualna wystawa fotografii w Galerii FF w 2013 roku, zatytułowana „Zero Absolutne”. Pan Maciej Bujko zaprezentował wówczas prace dyplomowe wykonane w czasie studiów na Wydziale Operatorskim i Realizacji Telewizyjnej PWSFTviT w Łodzi. Już w tej wczesnej pracy doktoranta, widać jego zainteresowanie archiwami i próbę ich eksploracji w ramach opowieści, której kanwą są relacje rodzinne a szczególnie związek z matką. Te predylekcje w kierunku, zwrotu archiwalnego i prób intertekstualnego traktowania fotografii zaowocowały osiągnięciami w dziedzinie animacji kultury i aktywności kuratorskiej w następnych latach. Wśród nich warta podkreślenia wydaje się wystawa prac Witolda Romera zatytułowana „Forgotten Light of Privete Deys”, zaprojektowana przez doktoranta i pokazywana w 2017 roku w Tokio.

Recenzja rozprawy doktorskiej

Pan Maciej Bujko przygotował cykl fotografii wykonanych w technice cyjanotypii zatytułowany „Blue Sands”, książkę artystyczną pod tytułem „Atlas Nieba Gwiazdzonego” i aneks teoretyczny „Fotografia wykonywana w przestrzeni kosmicznej na powierzchni ciał niebieskich oraz jej percepcja”, zawierający również opis dzieła.

„Blue Sands” to tytuł cyklu 31 prac przygotowanych przez doktoranta w formie odbitek wykonanych w technice cyjanotypii, prezentowanych w formie dyptyków i poliptyków. Niemal wszystkie z wyjątkiem portretu Johna Hershela wykonanego przez Julię Margaret Cameron, są przetworzonymi obrazami fotograficznymi, dla których punkt wyjścia stanowiły udostępnione w Internecie archiwa NASA i ESA. Prezentowane przez autora cyjanotypie są symulakrami entego stopnia. Choć z technicznego punktu widzenia są to odbitki wykonane z negatywów to jednak pytanie o to co właściwie przedstawiają te zdjęcia wprowadza nas w obszar refleksji teoretycznej dotyczącej fotografii, której zakres przekracza chyba ramy jednego doktoratu.

Warto w tym momencie odwołać się do koncepcji Terence’a Wrighta, który proponuje trzy sposoby analizowania fotografii: patrzenie przez fotografię, na fotografię i za fotografię.¹ Patrzenie przez fotografię, ogląd wernakularny, pozwala zobaczyć to, co zostało sfotografowane jako rzeczywista obecność, doznać świata rzeczy zapośredniczonych przez niewidzialne medium. Obraz fotograficzny zawsze związany jest z nośnikiem, który jest materialnym przedmiotem „aby zobaczyć co fotografia przedstawia, najpierw musimy zawiesić świadomość tego, czym ona jest w zakresie swojej materialności”². Dopiero wówczas możemy w pełni doświadczyć immersyjności obrazu. Patrzenie przez fotografię, jest tylko pozornie najłatwiejszym sposobem oglądania obrazów, gdyż wymaga głęboko zinternalizowanej wiedzy na temat konwencji przedstawiania. Pan Maciej Bujko odwołuje się do techniki, która nie ułatwia patrzenia *przez fotografię*. Zastosowanie cyjanotypii może być odczytane w tym kontekście jak stwierdzenie Marshalla McLuchana „Medium is the message”. Medium wpływa na naszą recepcję poprzez charakter nośnika obrazu, za pośrednictwem technik, zastosowanych do jego konstruowania oraz przez społecznie usankcjonowane praktyki użycia. Obrazy mogą wędrować między mediami i na różnych rodzajach ekranów ujawniać inne znaczenia i wartości³. Zatem należy zwrócić się w kierunku znaczeniowótórczych funkcji użytej techniki. W swoim opisie dzieła autor przywołuje postać Anne Atkins, prekursorki naukowego zastosowania fotografii. W tym kontekście warto przypomnieć, że kiedy fotografia pojawiła się na początku

¹ Zob. T. Wright, the *Photography Handbook*, London 1999, s. 38

² G. Batchen, *Photography's Objects*, Za: E. Hart, *Fotografie jako przedmioty W: Badania wizualne w Działaniu*. Antologia tekstów, red. K. Olechnicki, Warszawa 2011, s.255

³ Zob. L. Manovich, *Język nowych Mediów*, Warszawa 2006 (The Language of New Media, MIT 2001)

XIX wieku została uznana za apogeum wizualnego paradygmatu wiedzy. Od początku istnienia, fotografia była traktowana jako narzędzie systematycznego rejestrowania widzialnej rzeczywistości i gromadzenia informacji o świecie w celach poznawczych. Funkcje reprezentowania, zaświadczenia i odzwierciedlenia dominowały nad innymi, co wynikało z wiary w obiektywność i wiarygodność mechanicznego zapisu obrazu, którego nie były w stanie podważyć kreacyjne działania w obszarze sztuki. Technika fotograficzna znacznie wzbogaciła naszą wiedzę o rzeczywistości. Francois Arago, który był również astronomem, prezentując wynalazek Daguerre'a przed Francuską Akademią Nauk podkreślał jego możliwe naukowe zastosowania i ogromny potencjał poznawczy. Istotność tego wątku w omawianym cyklu potwierdza wybór źródła i tematyka użytych – zawłaszczonych, przez autora obrazów. Ich pochodzenie nie budzi wątpliwości ale ich status ontologiczny tak. Jest rzeczą oczywistą, że nie są to obrazy, które potwierdzają koncepcję paradygmatu realistycznego. Są jednak materiałem badawczym. Powstały w celu poznania rzeczywistości i rządzących nią praw. Ich obiektywny rodowód nie budzi zastrzeżeń. Zostały wykonane przez maszyny w ramach zadanego programu, obowiązującej konwencji i w zgodzie z aktualnym paradygmatem naukowym, co ma zapewnić ich wartość jako obiektywnego źródła wiedzy o kosmosie. Niektóre z nich są jednak rodzajem „montażu” złożonego z wielu zdjęć. Nie spełniają zatem warunku jedności czasu tak oczywistego w przypadku fotografii dokumentalnej. Teleskopy mogą zarejestrować światło, wyemitowane niedługo po wielkim wybuchu, około 13,8 mld. lat temu, tworzące kosmiczne tło mikrofalowe, które stanowi granice naszego poznania w czasie i przestrzeni. Po Einsteinie czas i przestrzeń stały się bardziej intymne, osobiste, pozbawione uniwersalnego charakteru, a co za tym idzie negocjowalne. Istotny dla całości układu staje się punkt odniesienia warunkujący relacje czasu i przestrzeni, które mieszają się ze sobą tworząc czasoprzestrzeń. Rzeczywistość nie jest już solidną podstawą, jest raczej zbiorem informacji poddających się obróbce i interpretacji.

Ramy poprawności wyznacza paradygmat, czyli zbiór pojęć i teorii pozwalających stwierdzić co jest nauką lub jest naukowe. Obrazy kosmosu spełniają wymogi metody naukowej stanowiącej wzorzec postępowania. Pozwalają tworzyć model otaczającego nas świata. Jednak paradygmaty nie są wieczne. Może okazać się, że zdjęcia stanowiące paradygmat naukowego poznania obecnie zostaną uznane za kreację. „Gdy uznajemy fotografię za znak kulturowy, a nie za znak naturalny, także pojęcie dokument podlega nagłej przemianie w metaforę.”⁴ Dla poprzednich pokoleń fotografów istotne było „połączenie podobieństwa i śladu – ikoniczne i indeksowe komponenty znaku”⁵ łączyły się ze sobą. Obecnie „gdy znaczenia obrazów zaczynają w pewien sposób przepływać, uwolnione od swoich odniesień. W konsekwencji obraz nie znaczy już tego,

⁴ B. Stiegler, *Obrazy metafor fotograficznych*, Kraków 2009, s. 55.

⁵ S. Edwards, *Fotografia*, Kraków 2013, s. 117

co pokazuje”⁶ Brak oczywistego przylegania do rzeczywistości ułatwia procesy wymiany między mediami.

Tak oto zabiegi Pana Bójko ujawniają jak obraz fotograficzny traci na przezroczystości ale wzmacnia swoją rolę w polu sztuki. Na naszych oczach fotografia przechodzi z epoki znaku ikonicznego, charakteryzującego się wiarą w możliwość pełnej i adekwatnej reprezentacji świata przedstawionego na zdjęciu, do czasu indeksu „-to okres panowania poetyki braku, nieobecności, ciszy, wykorzystywania manipulacyjnych i kreatywnych możliwości fotografii.”⁷ W czasach kiedy cyfrowe obrazy zalewają świat, a rzeczywistość materialna i wirtualna nawzajem się przenikają, należy postawić pytanie o materialność obrazu fotograficznego i jego zdolność reprezentowania rzeczywistość. To co nazywamy kryzysem reprezentacji w fotografii, w istocie jest kryzysem naszego pojmowania rzeczywistości, którą przestaliśmy rozumieć. Dziś nie potrafimy jednoznacznie stwierdzić ile w naszym sposobie widzenia świata jest bezpośredniego doświadczenia a ile fotografii. Jean Baudrillard uważa, że nie istnieje już podział na obraz oraz jego pierwowzór, ponieważ wszystko stało się obrazem, a my straciliśmy punkt odniesienia. Hiperrzeczywistość sprawia, że przestaliśmy obcować z jakimkolwiek oryginałem świata. Według Baudrillarda współcześnie mamy do czynienia z nasileniem obecności symulacji w kulturze. Przedstawienie wiążące prezentację z rzeczywistością zostaje zastąpione symulacją - przedstawieniem fałszywym. Wnioski te nasuwają się w sposób oczywisty i nieuchronny w obliczu prac z cyklu „Blue Sands” a w opisie pracy znajdujemy pewne informacje pozwalające stwierdzić zbieżność powyższych rozważań z intencjami autora.

Powstaje jednak jeszcze refleksja nasuwająca się już po pobieżnej lekturze wzmiankowanych prac, której lapidarny opis dzieła niestety nie zawiera. Tytuł cyklu nawiązuje do nazwy bazy wojskowej „White Sands”, która odegrała kluczową rolę w historii podboju kosmosu. To tam znalazły się niemieckie rakiety używane do bombardowania Londynu a ich twórcy pracowali przy amerykańskim programie „Apollo”. Otwiera się tu wątek interpretacyjny, który najlepiej oddaje pojęcie stworzone przez Michela Foucault „władza/wiedza”. Zdaniem francuskiego filozofa mechanizmy przymusu i mechanizmy poznania są ze sobą powiązane na zasadzie relacji zwrotnej. Wzajemnie się warunkują, wiedza służy władzy, która wykorzystuje ją do kontroli. Wiedza staje się rodzajem „urządzenia dyscyplinującego”.⁸ Nieoficjalnie mówi się, że w momencie umieszczenia teleskopu hubble’a, na orbicie znajdowały się już takie urządzenia ale skierowane w stronę Ziemi. Ich celem nie było zdobycie wiedzy o kosmosie, ale udoskonalenie systemu kontroli. Związki między władzą a wiedzą są oczywiste. „Ani władza nie

⁶ M. Michałowska, Niepewność przedstawienia, Kraków 2004, s.19

⁷ M. Koszowy, W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej, Kraków 2013, s. 39.

⁸ M. Foucault, Nadzorować i karać. Narodziny więzienia, Warszawa 2009

może być praktykowana bez wiedzy, ani wiedza nie może nie płodzić władzy.”⁹ Władza instytucjonalizuje, profesjonalizuje i nagradza poszukiwanie wiedzy, czego przykładem jest relacja środowiska naukowego i politycznego w okresie zimnej wojny, choć stwierdzenia Foucault nie straciły na aktualności.

W pracy odnajdujemy również pytanie o to jakie praktyki pozwalają prawdę w obrazie ocalić a jakie projektują nowe znaczenia. Można to pytanie rozszerzyć o analizę stosunków między różnymi aktorami społecznymi biorącymi udział w procesie wytwarzania obrazów niosących prawdę. Nauka i sztuka różnymi sposobami poszukują prawdy. Artysta zdaje się, w swojej niekompetencji i omnipotencji, być ponad tymi problemami. Podsumowanie może stanowić myśl Alfreda Tarskiego, który twierdził, że prawda uwikłana w język zawsze ugnie się przed paradoksem prawdy, ale jeśli potraktować wypowiedź artysty - sztukę jako metajęzyk prawda zdaje się możliwa.

Chciałbym tę krzepiącą myśl podsumować rozważania dotyczące cyklu „Blue Sands”, którego potencjał interpretacyjny wydaje się niezwykle rozległy i wielu wątków z racji ich oczywistości lub innych ograniczeń, nie poruszyłem. Niestety opis pracy sporządzony przez Pana Macieja Bujko jest bardzo syntetyczny. Autor postanowił ograniczyć się do absolutnego minimum. Żałuję, że nie znalazły się tam choć sygnały wskazujące na niektóre wątki, poruszone przeze mnie powyżej jak choćby relacja władza-wiedza-prawda, lub kryzys reprezentacji, zwrot archiwalny czy ekologia systemów wizualnych. Bardzo interesująca byłaby również interpretacja w oparciu o relacje systemów skopiecznych do których nawiązuje autor wykonując swoje prace w różnych technikach i korzystając z różnych źródeł.

Podobna problematyka była punktem wyjścia do pracy nad książką artystyczną pod tytułem „Atlas Nieba Gwiazdzistego”. Elementem nawiązującym w sposób bezpośredni do poprzedniego cyklu jest użycie wykonanych w technice cyjanotypii obrazów gwiazdozbiorów. Zastępują one fotografie umieszczone pod nimi. Sam tytuł w sposób oczywisty nawiązuje do stwierdzenia Immanuela Kanta: *Niebo gwiazdziste nade mną i prawo moralne we mnie*. Kantowski dualizm poznawczy wynikający z możliwości obiektywnego poznania świata na zewnątrz, stojącego w opozycji do świata wewnętrznego, ma tu odzwierciedlenie w zestawieniu mapy nieba i fotografii. Obrazy fotograficzne są jak wskazuje autor, próbą analizy *post factum* relacji między dwoma bliskimi osobami, której elementem był aparat fotograficzny. Młodzi ludzie nieintencjonalnie wprowadzili do swojej intymnej przestrzeni fotografię, w roli świadka. Obrazy powstające nieco mimochodem, stały się zapisem tego, czego być może, autor inaczej nie chciałby wyrazić, lub uzyskać dzięki obrazom dostęp do pokładów emocji wcześniej ukrywanych. Autor zdaje się zwracać naszą uwagę na fakt „... że fotografia zawsze niesie ze sobą

⁹ M. Foucault, *Gry władzy*, [w:] *Literatura na świecie*, nr6/1988

znaczenie wykraczające poza intencję czy wpływ autora.”¹⁰ Jest to wątek tak osobisty i intymny, że czułbym się wręcz niezręcznie dokonując jego dalszej analizy. Należy jednak podkreślić, że wątek autobiograficzny został wskazany przez Pana Bujko w opisie pracy jako zasadniczy motyw stworzenia książki. Autor stwierdza, że była to próba wykonania „mapy własnych emocji”. Warto również zwrócić uwagę na element materialności nośnika jakim jest książka i szczególną intymną relację nawiązującą się między czytelnikiem a autorem w momencie lektury. W czasach kiedy cyfrowe obrazy zalewają świat, a rzeczywistość materialna i wirtualna nawzajem się przenikają, autor zdaje się pytać o materialność obrazu fotograficznego i jego zdolność reprezentacji zwłaszcza w kontekście emocji.

Obrazy gwiazdozbiorów jak chór w antycznej tragedii objaśniają własnym językiem to co dzieje się między ludźmi. Można zaryzykować stwierdzenie, że jest to ilustracja transcendentnego mechanizmu regulującego nasze ziemskie sprawy, niekiedy wbrew naszej woli. Zatem odwołanie do koncepcji deterministycznych. Gwiazdy na mapie firmamentu tworzą sieci – struktury, którym przypisuje się moc i znaczenie. W sieciach neuronów, których graficzne przedstawienie do złudzenia przypominają mgławice gwiazd, zapisane są nasze osobiste doświadczenia. W neuronalnych sieciach wspomnień, zapisane są fakty, doznania zmysłowe i ich znaczenia, oraz emocje. Próby mapowania tych struktur mają charakter metaforyczny, ale stanowią również sensowny zabieg w aspekcie autoterapeutycznym.

W moim odczuciu autor ponawia pytanie o reprezentację, rozumianą jako powtórne uobecnienie, które Paul Ricour łączy z procesem przypominania, polegającym na wywoływaniu idei danej rzeczy w umyśle. Przywołuje się daną rzecz za pomocą przedmiotu ją reprezentującego, przedmiotu zastępującego oryginał. Artefakt materializuje pamięć, zastępując ją – część naszej przeszłości zostaje zdeponowana w obrazach dzięki którym nie musimy już zmagać się z ich dotkliwą obecnością. Tak oto książka staje się rodzajem sarkofagu dla emocji, aby nie musieć się z nimi dłużej zmagać.

W pracach doktoranta wyraźnie widoczna jest transgresja tradycyjnie rozumianej koncepcji autorstwa w kierunku koncepcji autorstwa rozproszonego, współdzielonego. Nastąpiło zatarcie granic ról między artystą a odbiorcą oraz między krytykiem a twórcą. Wszystkie te role dokonują wzajemnego przywłaszczania kompetencji. Praktyki takie jak zawłaszczanie, stały się powszechne, głównie dzięki sieci, zarówno na poziomie pozyskiwania obrazów jak i ich dystrybucji. Wiąże się to z pojęciem postinternetu. Internet i techniki cyfrowe, używane są równoległe z klasycznymi w globalnej sieci i globalnej rzeczywistości. Obrazy uwolnione od materialnych nośników ulegają przetworzeniom, nawet wbrew woli autorów czy

¹⁰ C. Cotton, Fotografia jako sztuka współczesna, Kraków 2010, s.226

użytkowników. Migrując po Internecie i poza nim zmieniają się i zmieniają się ich znaczenia. Obrazy przechodzą z obszaru cyfrowego do analogowego i odwrotnie, niekiedy wiele razy tak, że nie sposób ustalić ich pochodzenia. Wydaje się, że autor stara się zadać pytanie o to jak zawłaszczanie, przetwarzanie i rekontekstualizacja obrazu zmienia jego znaczenie? Można dostrzec tu postulat walki z władzą obrazów za pomocą strategii odwrócenia (detournement), proponowanej przez Jacquesa Lacana, który twierdził, że odpowiednio użyty obraz staje się narzędziem własnej krytyki.

Prace Pana Macieja Bujko przekonująco i efektywnie realizują założony program. Wymagają jednak solidnego umocowania teoretycznego, ponieważ ich odczytanie w konwencji wernakularnej lub redukcja do walorów estetycznych, niemal unicestwiają przekaz. Niestety nie znalazłem w części teoretycznej rozprawy doktorskiej pogłębionej refleksji, umieszczającej prace w szerszym kontekście. Jestem przekonany, że doktorant jest w stanie napisać odpowiedni tekst, jednak ze znanych sobie powodów nie zrobił tego. Część teoretyczna zatytułowana „Fotografia wykonywana w przestrzeni kosmicznej na powierzchni ciał niebieskich oraz jej percepcja”, zawierająca również opis dzieła, liczy 53 strony, wraz z bibliografią, ilustracjami i podziękowaniami. Rozdział pierwszy zatytułowany „Cynajontypia” zawiera niezwykle syntetyczny rys historyczny i opis procesu wykonywania cyjanotypii przedstawiony w podrozdziale 1.2 „Technologia”. Rozdział ten ma niewątpliwe walory popularyzatorskie i w tym charakterze po dokładnej korekcie mógłby być interesującym tekstem dla osób rozpoczynających swoją przygodę z cyjanotypią. Rozdział drugi zatytułowany „Fotografia w przestrzeni kosmicznej” zawiera treści zgodne z tytułem i przedstawia rys historyczny relacji między medium a historią podboju kosmosu i rolą fotografii w badaniach naukowych. Rozdział trzeci zatytułowany „Opis dzieła” jest cenną z punktu widzenia recenzenta, choć w moim odczuciu niezbyt pogłębioną próbą zaprezentowania koncepcji, procesu twórczego i techniki wykonania opisanych powyżej prac. Przypisy w zasadzie wykonane są poprawnie. Niestety zwraca uwagę brak rzetelnej korekty widocznej w literówkach, błędach, niedociągnięciach stylistycznych oraz drobnych niekonsekwencjach. (Nierozwinięty wątek feministyczny, którego obecność została zasygnalizowana na początku pracy.) Od strony merytorycznej praca nie budzi zastrzeżeń. Treść zgodna z tytułami rozdziałów i podrozdziałów. Bibliografia liczy 17 pozycji, z czego 7 to źródła internetowe. Sam autor w pracy zamieszcza informację, że dostępnych jest obecnie 279 pozycji książkowych i 104 artykuły na temat cyjanotypii. Z tego obfitego źródła Pan Bujko przytacza tylko dwie pozycje książkowe.

Konkluzja końcowa

Analiza całości recenzowanej rozprawy doktorskiej mgr Macieja Bujko pozwala na stwierdzenie, że stanowi ona twórcze i interesujące pod względem artystycznym dzieło. Oceniam całość pracy pozytywnie, podkreślając przede wszystkim jej walory artystyczne i intelektualne. Stwierdzam, że stanowi ona oryginalne i twórcze rozwiązanie problemu badawczego, potwierdzające odpowiedni poziom wiedzy teoretycznej i samodzielnej twórczej aktywności autora.

Doktorant wykazał się wysokim poziomem wiedzy teoretycznej, umiejętnościami technicznymi i ich nowatorskim zastosowaniem w autorskiej realizacji, oraz potwierdził zdolność dalszej samodzielnej pracy w uprawianej dyscyplinie.

Uwzględniając wszystkie przyjęte kryteria oceny, stwierdzam, że recenzowana przeze mnie rozprawa doktorska, odpowiada warunkom stawianym tego typu opracowaniom i wnoszę do Rady Wydziału Operatorskiego i Realizacji Telewizyjnej PWSFTviT w Łodzi o dopuszczenie Pana Macieja Bujko do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

MAREK DOMAŃSKI