

Recenzja rozprawy doktorskiej Pani mgr Klaudii Chwastek pt. „Zjawisko kultury mobilnej na przykładzie polskich społeczności fotograficznych”. Rozprawa doktorska została napisana pod kierunkiem promotora dr hab. Beaty Bigaj-Zwonek oraz promotora pomocniczego dr Natalii Wiernik.

Przedmiotem rozprawy doktorskiej są polskie środowiska tzw. fotografów mobilnych ze szczególnym uwzględnieniem środowiska Igersów czyli osób, które są miłośnikami fotografii wykonywanej urządzeniami typu telefon komórkowy, tablet itp. i jednocześnie komunikują się poprzez platformę społecznościową Instagram publikując i udostępniając zdjęcia wraz z opisami, jak również zapewniając możliwość interakcji oraz bardzo łatwego wyszukania wszystkich wątków dotyczących danego tematu poprzez tzw. hasztag. Miarą sukcesu w tak funkcjonującej społeczności jest wielkość zasięgów, czyli ilość odbiorców, którzy stworzą interakcję w odpowiedzi na zamieszczone informacje wizualne i tekstowe. W streszczeniu rozprawy doktorskiej Pani Chwastek pisze, że w pracy porównane zostały grupy fotograficzne, które funkcjonowały kiedyś z tymi, które obecnie działają wykorzystując nowe technologie.

Dysertacja składa się ze wstępu, czterech rozdziałów podzielonych na podrozdziały, podsumowania i bibliografii.

Arystoteles mówi, że „aby coś zrozumieć należy odwołać się do źródeł”. Tak też próbuje uczynić Klaudia Chwastek przywołując w pierwszym rozdziale historię fotografii, następnie koncentruje się na takich aspektach jak rozwój technologiczny, ze szczególnym uwzględnieniem możliwości mediów społecznościowych wykorzystujących fotografię. Sporo miejsca poświęca też przemianom środowisk fotograficznych.

Jeśli rozpoczynamy od przytoczenia wydarzeń związanych z powstaniem i ogłoszeniem wynalazku fotografii to warto dostrzec, że tym co zainspirowało jej twórców była właśnie mobilność. Mobilność rozumiana jako możliwość łatwego rejestrowania obrazów z wykorzystaniem niewielkich urządzeń, które możemy nosić mieć zawsze pod ręką, a następnie przesłania bądź podzielenia się tym obrazem z odbiorcą.

I tak Wiliam Henry Fox Talbot wpadł na pomysł, który później zrealizował w czasie podróży poślubnej do Włoch, gdy rysował „widokówki” nad jeziorem Como korzystając z niedużej Camery obscura. Z kolei Louis Jacques M. J. M. Daguerre miał potrzebę stworzenia w krótkim czasie dużej ilości obrazów przedstawiających różne atrakcyjne miejsca, by następnie zaprezentować je w Paryskiej Dioramie publiczności w formie komercyjnego spektaklu mającego tworzyć złudzenie odbywania podróży. Nicephore Niepce natomiast w latach dwudziestych dziewiętnastego wieku pierwsze swoje fotografie, wraz ze szczegółowym opisem, wysłał pocztą swemu bratu, z którym wspólnie pracował nad wieloma innymi wynalazkami.

Pośród historycznie pierwszych fotografii Klaudia Chwastek zwraca uwagę i opisuje dwie: „Widok z okna w Le Gras” Niepca oraz „Bulwar du Temple” Daguerre’a. Opisy tych fotografii pojawiają się dwukrotnie: raz w trakcie opisu powstania wynalazku i wykonanych pierwszych fotografii oraz po raz drugi w trzecim rozdziale, gdy pisze o dokumentowaniu przestrzeni. Szkoda, że brakuje w tym zestawieniu, moim zdaniem najważniejszej pierwszej fotografii autorstwa Talbota „Okno witrażowe” często w literaturze źródłowej niesłusznie nazywane

„Oknem zakratowanym”. Te widoki z okna będące pierwszymi fotografiami trzech twórców fotografii, mają niezwykle wymowne, praktycznie symboliczne znaczenie, które możemy odczytywać jako nadzieję na to, że nowe narzędzie przeniesie nas do innej rzeczywistości. Jeżeli prześledzimy dokładnie historię rozwoju technologii fotografii to utwierdzimy się w przekonaniu, że wynalazki i rozwój fotografii odbywały się w kierunku zrealizowania marzenia związanego ze skonstruowaniem takich narzędzi, które będą posiadać cechy przypisywane obecnie współczesnym mobilnym urządzeniom takim jak np. smartfony. Pisząc o historycznych aspektach rozwoju fotografii oraz odnosząc się do współczesnych procesów Pani Chwastek opiera się na różnych źródłach nierzadko dodając swój komentarz. W tych komentarzach czasem pojawiają się arbitralne stwierdzenia, które niekoniecznie pokrywają się z faktami. Przykładowo pisząc o pierwszych aparatach fotograficznych, wykonanych z drewna, metalu i szkła, zwraca uwagę na to, że gdy chciano otrzymać większy format obrazu i stosowano kamerę o większych wymiarach to ważyła ona kilkadziesiąt kilogramów, ale jednocześnie dodaje tutaj własny komentarz, że „W związku z tym, w początkowym okresie fotografią zajmowali się wyłącznie mężczyźni – uznawano, że kobiety nie byłyby w stanie poradzić sobie z masywnym urządzeniem”. Tymczasem takiemu stwierdzeniu przeczą fakty. Wystarczy przywołać kilka przykładów z czasów epoki Wiktoriańskiej. Thereza Dillwyn Llewelyn zajmująca się astronomią i fotografią wykonała jedno z najwcześniejszych zdjęć powierzchni Księżyca w połowie lat pięćdziesiątych XIX wieku. Mary Dillwyn uważa się za pierwszą fotografkę w Walii, która w latach czterdziestych fotografowała między innymi codzienne życie rodzinne i prace domowe. Uważa się, że jedno z jej zdjęć jest pierwszą znaną fotografią uśmiechu. Można wymienić również Clementinę Hawarden, której prace wywarły tak inspirujący wpływ na twórczość Sally Mann, nie wspominając już o Julii Margaret Cameron.

Kolejny rozdział dysertacji doktorskiej jest poświęcony grupom i społecznościom fotograficznym. Autorka próbuje przybliżyć historię wspólnych działań łączących ludzi na polu fotografii. W tym miejscu warto zwrócić uwagę również na to, że to co nazywamy wynalazkiem fotografii nie miało jednego ojca-autora, lecz było rezultatem pracy większego kolektywu, wielu osób których łączyły wspólne cele i wspólna pasja do poszukiwań naukowych, artystycznych i poznawczych. Tak więc historia powstania fotografii i później jej technologicznego rozwoju i udoskonalania to tak naprawdę cały ciąg działań grup i społeczności fotograficznych.

Dość istotnym mankamentem pracy jest całkowite pominięcie tego co działo się w XIX i w pierwszej połowie XX wieku tak jakby grupowe działania pojawiły się dopiero po II wojnie światowej. A przecież na forum różnego rodzaju grupowych działań kształtowały się istotne idee ważne dla rozwoju refleksji teoretycznej związanej z fotografią. Kluczowe np. okazały się różnice w podejściu do traktowania jej jako narzędzia sztuki. Z Francuskiego Towarzystwa Fotograficznego, które funkcjonowało od 1854 roku ogniskując ówczesne życie fotograficzne we Francji, w roku 1888 w formie sprzeciwu przeciwko traktowaniu fotografii li tylko jako techniczny i naukowy proces utrwalania rzeczywistości wyłonił się Foto Klub Paryski. Idee twórców powiązanych z tym Klubem inspirowały później Jana Bułhaka, gdy formułował koncepcję „fotografii ojczystej”.

Z kolei najdłużej nieprzerwanie funkcjonuje powstałe w 1853 roku Londyńskie Towarzystwo Fotograficzne w ramach którego skupiają się i funkcjonują lokalne grupy bardzo wielu zainteresowań, w tym obecnie również grupy fotografów mobilnych. Inne przykłady to kluby powstałe jako forma protestu Wiedeński Klub Fotograficzny, brytyjski „The Linked Ring” czy też klub Fotograficzny Nowego Yorku, który dał początek ruchowi Foto-Secesji na początku

XX wieku, stworzony przez grupę fotografów pod przewodnictwem Alfreda Stieglitza i Freda Hollanda Daya.

Jeśli chodzi o różne środowiska, instytucje, związki i grupy fotograficzne funkcjonujące w Polsce po II wojnie światowej to autorka wymienia ich dużą ilość. Na koniec jednak wyróżnia tylko cztery grupy stwierdzając, że „W okresie PRL-u pojawiły się cztery bardzo istotne ruchy twórcze, których działalność do tej pory jest istotna w aspekcie artystyczno-fotograficznym” i wymienia Grupę Zero-61, Łódź Kaliską, Galerię PERMAFO i ruch Kultura Zrzuty.

Takie stwierdzenie można traktować jako kontrowersyjne nie zgadzając się z nim, bo niby dlaczego wcześniejsze działania grupy Zdzisław Beksiński, Jerzy Lewczyński, Bronisław Schlabs lub Grupy Krakowskiej w tym Andrzeja Pawłowskiego, Marka Piaseckiego i innych miałyby być mniej ważne.

W tym miejscu warto też sprostować, że grupa PERMAFO nie nazywała się Galerią PERMAFO, jak czytamy w pracy, tylko powołała do istnienia galerię o takiej nazwie w Klubie Związków Twórczych we Wrocławiu po to by prezentować własną twórczość na niezależnych warunkach. Natomiast jeśli chodzi o Grupę Zero-61 to wymienieni przez Panią Chwastek artyści to założyciele tej grupy natomiast w niewątpliwie najważniejszej-przełomowej a jednocześnie ostatniej wystawie pt. „W starej Kuźni” poza Józefem Robakowski wzięli udział Wojciech Bruszewski, Antoni Mikołajczak i Andrzej Różycki – artyści pominięci na czterech stronach podrozdziału poświęconego działaniom tej grupy. Dodać trzeba, że właśnie ci artyści powołali do istnienia Warsztat Formy Filmowej, grupę artystyczną, która odegrała bardzo istotną rolę na scenie artystycznej sztuki filmowej, ale również fotografii lat siedemdziesiątych.

Trzeci rozdział autorka poświęca „idei fotografii mobilnej”.

W rozdziale tym opisuje dość dokładnie historię powstania i sposób funkcjonowania kilku wybranych grup fotografów mobilnych. Następnie dokonuje analizy, głównie wykorzystując dane statystyczne pozyskane z raportów opracowanych przez firmy badawczo-marketingowe, statystyki pozyskane od administratorów społeczności mobilnych, ale również na podstawie własnej opracowanej i przeprowadzonej ankiety oraz własnych analiz zdjęć pozyskanych z różnych profili. To cenny materiał badawczy. Wątpliwości budzi jedynie podział 500 analizowanych zdjęć na siedem kategorii. Te kategorie bardziej przystają do fotografii rozumianej i wyodrębnianej w sensie klasycznym. Wprawdzie Pani Chwastek dokonuje tego podziału w oparciu o teorie Rolanda Barthesa, dotyczące opisu i interpretacji fotografii, jak również powołuje się na Terrego Barretta i jego analizy, te analizy Barretta mimo, że w Polsce ukazały się drukiem w 2015 roku, to jednak powstały jeszcze w latach 90 ubiegłego stulecia i dotyczyły klasycznego myślenia o fotografii w czasach, gdy smartfon mógł być tylko szaloną spekulacją, fantazją konstruktora naukowca. A tak przy okazji powołując się w dysertacji doktorskiej na teksty znanego amerykańskiego krytyka i interpretatora sztuki, warto zadbać o poprawną pisownię jego nazwiska i to zarówno w tekście jak i spisie literatury.

Problem niejednoznaczności i nieadekwatności podziału zdjęć na kategorie, najbardziej ujawnia się w zestawieniu porównania analizowanych zdjęć z odpowiedziami ankietowanych, gdzie w 4 kategoriach i to wydawałoby się dosyć konkretnie określonych takich jak przykładowo Architektura, Krajobraz lub Natura, różnice wskazań przy porównaniu wynoszą ponad 100%. A wskazania pokrywają się w przypadku porównywania takiej kategorii jak Miasto.

Myślę, że to zestawienie jest jednym z najbardziej wartościowych poznawczo rezultatów tej pracy. Mówi ono wiele o tym czy fotografujący są świadomi tego co fotografują i czy jest to

dla nich w ogóle ważne. Zresztą autorka analizując ten problem zwraca uwagę na to, że często znaczenie fotografii mobilnych jest nadawane nie przez autora czy też odbiorców, ale przez algorytm, na który użytkownicy czy też autor publikujący nie mają wpływu. Autorka pisze, że „Zdjęcie w ten sposób zaczyna żyć własnym życiem – autor niejako zostaje pozbawiony władzy nad swoją twórczością i nadawania mu określonego *rytmu życia*”.

Ostatni rozdział jest próbą określenia znaczenia kulturowego działalności fotografów mobilnych. Znajdziemy tu dalszy szczegółowy opis funkcjonowania różnych środowisk społeczności Igersów w Polsce wraz z różnorodnymi zestawieniami statystycznymi i frekwencyjnymi. Pojawia się tu również próba analizy wartości artystycznych oraz społecznych kultury mobilnej na podstawie fotografii Igersów oraz ogólne podsumowanie pracy.

Biorąc pod uwagę całość pracy myślę, że każda próba opisanie i zanalizowania zjawisk, które właśnie współcześnie się dokonują jest trudna i obciążona większym ryzykiem. Cenne w analizowanej dysertacji jest dość wnikliwe i wyczerpujące opisanie historii powstania jak również specyfiki funkcjonowania grup fotografii mobilnej, poparte zamieszczeniem szczegółowych danych, tym bardziej że wiele z nich, jak np. porównania liczby obserwujących profile Igersów lub liczby użytych hashtagów dla poszczególnych profili Igersów w różnych okresach czasu, to opracowania własne. Inne dane zostały pozyskane od administratorów zarządzających społecznością. Myślę, że to cenne dane szczególnie, że zostały przedstawione w dość uporządkowanej formie.

W pracy pojawiło się kilka nieścisłości, prawdopodobnie wynikających z tego, że Autorka podjęła się próby interpretacji pewnych faktów i zjawisk w oparciu o niepełne dane.

Przykładowo na 99 stronie czytamy „Kolejną różnicą między Sputnik Photos a wcześniejszymi grupami fotograficznymi działającymi w Polsce są nagrody zdobywane w międzynarodowych konkursach.” A przecież można podać wiele przykładów, które temu przeczą choćby liczne medale, nagrody i dyplomy Andrzeja Krynickiego publikującego w czołowych fotograficznych wydawnictwach, wystawiającego swoje prace na całym świecie od Australii przez Azję, Europę po Amerykę. W Polsce też odbywały się międzynarodowe konkursy, w których uczestniczyli autorzy z całego świata np: „Foto-Expo Kim jesteś młody człowieku?” w Poznaniu lub konkurs Venus w Krakowie (w którym brały udział tysiące najlepszych fotografów z ponad 90 krajów) w konkursach tych liczne nagrody, również główne, zdobywali autorzy z polskich Klubów i Towarzystw Fotograficznych.

W innym miejscu opisując działania grup fotograficznych w okresie PRL-u w tym również Grupę PERMAFO Pani Chwastek pisze, że „grupy te wyróżniał cel, jakim był sprzeciw wobec władzy i narzuconej im stylistyki, w jakiej powinni tworzyć”. Przykład ten jest dość niezręczny, bowiem wybitny polski malarz i fotograf Zbigniew Dłubak jeden z trojga artystów tworzących tę grupę, przez 20 lat był redaktorem naczelnym pisma FOTOGRAFIA co raczej miało gwarantować lojalność wobec ówczesnych komunistycznych władz PRL-u, zresztą wcześniej był związany z PPR-em.

Największe moje wątpliwości budzi jednak porównanie, które pojawia się w analizowanej dysertacji. Z jednej strony mamy dość obszernie opisane wyjątkowo unikalne przykłady awangardowych ruchów lat 60-tych i wybitne przykłady sztuki konceptualnej lat 70-tych. Twórcami tych ruchów byli najwybitniejsi Polscy artyści, którzy później zostali wybitnymi profesorami wyższych uczelni artystycznych. Z drugiej strony tą twórczość Pani Klaudia Chwastek zestawia i porównuje ze współcześnie grupującymi entuzjastów fotografii platformami społecznościowymi, które występują pod takimi nazwami jak „Fotografia to jest to co lubię” lub „Amatorska fotografia początki”.

Wydaje mi się, że został tutaj popełniony błąd badawczy.

Naturalnym odniesieniem porównawczym byłoby skonfrontowanie obecnego ruchu grup fotografii mobilnej z grupami jakimi były Stowarzyszenia i Kluby Fotograficzne, które z uwagi na potrzebę wzajemnych kontaktów, przepływu informacji i wspólnych działań, były zrzeszone w Federacji działającej od 1961 do 1989 roku. Te Towarzystwa, Grupy i Kluby, których było blisko 100, organizowały około 500 wystaw fotograficznych rocznie, a w wystawach tych rokrocznie uczestniczyło nawet parę tysięcy (8,5 tysiąca) osób. W szkoleniach kursach i plenerach, organizowanych przez członków tych grup fotograficznych, każdego roku uczestniczyło około 40 tysięcy osób. Federacja wydawała własne pismo „Obscura”, drukowane na powielaczu, poświęcone teorii oraz historii fotografii. Ukazywały się w nim tłumaczenia bestsellerowych tekstów dotyczących fotografii rozumianej jako medium sztuki w międzynarodowym obiegu.

Myślę, że podjęcie próby wykonania takiego porównania, mogłoby prowadzić do bardzo interesujących i ważnych wniosków stanowiących niezwykle wartościowy materiał badawczy. Dotarcie do materiałów archiwalnych dotyczących działalności Polskiej Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych byłoby zdecydowanie większym wyzwaniem. Zbiory dokumentów zawierające teoretyczne materiały z różnego rodzaju sympozjów, często sporej wielkości fototeki i katalogi są przechowywane w wielu archiwach, bibliotekach, muzeach i zbiorach prywatnych na terenie całej Polski, czekając na opracowanie. Analizując bardzo licznie dostępne w archiwach prace, które powstawały w czasach PRL-u można podjąć próbę porównania ich z pracami publikowanymi przez grupy fotografów mobilnych. Wiele towarzystw, klubów i różnego rodzaju grup fotograficznych aktywnie działających w czasach PRL-u było szczególnie nastawionych na fotografowanie i programowe dokumentowanie regionu, miejsca Polski w którym żyli i funkcjonowali. Te działania, w dużej mierze za sprawą liderów tych grup, wpłynęły na ukształtowanie się wyraźnych stylów poszczególnych środowisk. Jako przykład, może posłużyć dorobek Tyskiego Klubu Fotograficznego KRON, którego członkowie programowo skoncentrowali się na dokumentowaniu Śląska, fotografując w bardzo specyficzny i charakterystyczny sposób kolonie robotnicze, familoki, hałdy i tereny przemysłowe, ale również ludzi na terenie Górnego Śląska. Ich obrazy były ciemne smoliste, kontrastowe, takie jak Śląsk. Często fotografowali architekturę osiedli robotniczych tuż przed wyburzeniami. Myślę, że zestawienie i porównanie kilku spośród wielu tego typu realizacji z realizacjami opisanymi przez Klaudię Chwastek w dysertacji np. działalność społeczności Wroclovers prowadzącej profil miejski promujący poprzez fotografie stolicę Dolnego Śląska, lub społeczność IgersGdańsk której celem jest promowanie regionu nakierowane na wspólne odkrywanie znanych miejsc, mogłoby prowadzić do niezwyklej spozrzezeń.

W zakończeniu dysertacji Klaudia Chwastek podsumowując przemiany w aspekcie funkcjonowania fotografii zastanawia się w jakim kierunku one zmierzają. Krótko opisuje przykład fotografowania z wykorzystaniem bezzałogowych statków powietrznych, zaznaczając na końcu, że fotografia dronowa nie kończy zmian technologicznych w fotografii. Jako profetyczny przykład opisuje niedawne wydarzenie, gdy w konkursie digiDirect wygrało zdjęcie zgłoszone pod nazwiskiem Jan van Eycke stworzone przez sztuczną inteligencję. Całość kończy stwierdzeniem, że „ten przykład pokazuje jakie zmiany mogą nas czekać, zwłaszcza że sztuczna inteligencja dopiero zaczyna wkraczać do codziennego życia”. To prawda, ale ten wątek dotyczy konkursu niekoniecznie cieszącego się jakimś uznaniem, ocenianego przez przypadkowe gremium. Ta sytuacja bardziej odsyła do problemu kwestii etycznych i prawnych związanych z autorstwem i kradzieżą, bowiem sztuczna inteligencja

tworzone prace kompiluje wykorzystując elementy z najlepszych dotychczasowych prac artystów.

Dzisiejsze aparaty fotograficzne montowane w telefonach nazywanych smartfonami wiedzą, kiedy w kadrze znajduje się połyskujący element, a kiedy w kadrze wejdzie człowiek. Wiedzą, że człowiek może się ruszać a np. bombka na choince będzie błyszczeć, czyli intensywnie kierunkowo odbijać światło. Potrafią przełożyć te informacje na parametry fotograficzne takie jak czułość, czas ekspozycji i przysłona. Poza tym mogą wybrać taki moment ekspozycji by np. wykonane zdjęcie nie było „poruszone” jeżeli oczywiście im na tym zależy. Pojawia się zatem oczywiste pytanie jaka jest rola człowieka i jak długo jeszcze będzie on pełnił jakąkolwiek rolę?

Konkluzja

Podsumowując uwagi wyrażone powyżej stwierdzam, że recenzowana praca wykazuje orientację Autorki w poruszanej problematyce fotografii mobilnej. Informacje, szczegółowe dane z ankiet i zestawienia statystyczne będące rezultatem badań prowadzonych w latach 2018-2023 stanowią cenny wkład w rozwój refleksji dotyczącej wpływu zmian technologicznych na przemiany kulturowe a jednocześnie są one wartościowe poznawczo. Dlatego mimo wielu elementów polemicznych stwierdzam, że przedstawiony do recenzji tekst dysertacji spełnia ustawowe wymagania stawiane rozprawom doktorskim, wnioskuje więc o dopuszczenie Pani mgr Klaudii Chwastek do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Robert Olejniczak