Prof. zw. Stefan Czyżewski
Katedra Mediów i Kultury Audiowizualnej
Uniwersytet Łódzki
stefan.czyzewski@uni.lodz.pl
www

Recenzja dorobku artystycznego, oraz pracy doktorskiej mgr Katarzyny Dorocińskiej, w związku z postępowaniem o nadanie stopnia doktora w dziedzinie sztuk plastycznych, procedowanym przez Radę Wydziału Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

Tytuł: ***Dekonstrukcja w fotografii w kontekście współczesnej roli medium i odbiorcy.***
Dzieło: **Cykl fotografii – 10 tryptyków *Existence***
Autor: mgr Katarzyna Weronika Dorocińska-Mayhew
Promotor: prof. Prot Jarnuszkiewicz

Podstawowe dane o Kandydatce

Urodzona w 1972 roku w Warszawie, gdzie obecnie mieszka i pracuje. Ukończyła w roku 1996 Wydział Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Ukończony przez Kandydatkę kierunek to projektowanie graficzne, dyplom uzyskała w Pracowni Projektowania Opakowań prof. Henryka Chylińskiego. Zajęcia z fotografii odbywała w pracowni prof. Rosława Szaybo. W roku 2012 roku podjęła naukę fotografii w London School of Photography. W roku 2011 mgr Dobrocińska otworzyła przewód doktorski w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, na Wydziale Sztuki Mediów, promotorem został dr hab. Prot Jarnuszkiewicz. Obecnie, po przeniesieniu, postępowanie kontynuowane jest na Wydziale Grafiki.

Profesjonalnie Kandydatka zajmuje się grafiką projektową, pełniąc równocześnie odpowiedzialne funkcje w agencjach reklamowych. Od 1996 pracowała kolejno w kilkunastu instytucjach w Polsce oraz w Anglii i na Węgrzech. Aktywnie uprawia fotografię artystyczną wystawiając indywidualnie i biorąc udział w wystawach zbiorowych.

Aktywność artystyczna pani Katarzyny Dorocińskiej

Dokumentacja zawiera spis jedenastu najważniejszych wystaw:
1998 Cafe Poliester w Warszawie – *PRIVATE I*
2005 Galeria Fotografii Luksfera w Warszawie – *ODSŁONY*
2005 Galeria Małe Tęsknoty w Warszawie – *NIERZECZYWISTOŚĆ*
2010 Cafe Karma w Warszawie – *ULOTNE FOTOGRAFIE*
2012 Pałac Sobańskich w Warszawie – *OCZYWISTOŚĆ – NIERZECZYWISTOŚĆ CZ.1*
2012 Bocheńska Gallery Warszawa – *OCZYWISTOŚĆ – NIERZECZYWISTOŚĆ CZ. 2*

2012 PROM Kultury Saska Kępa – wystawa zbiorowa *FOTOGRAFOWIE SASKIEJ KĘPY*
2012 PROM Kultury Saska Kępa – wystawa indywidualna z cyklu *Oczywistość – nierzeczywistość* pt: *W CZASIE I PRZESTRZENI*
2012 Galeria Od Czasu do czasu w Gdyni – *W CZASIE I PRZESTRZENI*
2014 Galeria Schody w Warszawie – *WYSPY EGZYSTENCJI*
2016 PROM Kultury Saska Kępa – wystawa zbiorowa *ARTYŚCI SASKIEJ KĘPY*

Oczywistym jest fakt, że oprócz powyższych wystaw Kandydatka uczestniczyła w wielu innych wystawach i prezentacjach. Wiele informacji na ten temat dostarczają m.in. strony www, np.: http://news.o.pl/2012/02/08/oczywistosc-nierzeczywistosc-katarzyna-dorocinska-cantrum-kulturalne-koneser-warszawa/#/; https://cojestgrane.pl/polska/mazowieckie/warszawa/wydarzenie/2fyc/katarzyna-dorocinska-wystawa-fotografii-pt.-wyspy-egzystencji-galeria-schody-09.04-21.04.2014/

Należy tu nadmienić, że w długich okresach działalności artystycznej występuje zjawisko naturalne dla aktywności wielu twórców, jakim jest powtarzanie wystawy danego projektu (lub jego wersji) w różnych miejscach i w różnym czasie. W przypadku Kandydatki, biorąc pod uwagę stosunkowo długi okres twórczej aktywności (1998-2016) zjawisko to również występuje – np. seria *Rzeczywistość – nieoczywistość* mająca różne wersje była pokazywana w kilku miejscach. Istnienie tego typu zjawisk jest ważnym składnikiem dorobku twórcy, gdyż świadczy to o nieprzemijającej jakości artystycznej danego projektu, jego atrakcyjności wizualnej i zuniwersalizowanej zawartości merytorycznej.

Równie ważnym komponentem dorobku artystycznego każdego artysty, niezależnie od medium w jakim tworzy, jest jednorodność stylistyczna gwarantująca jego rozpoznawalność. Jeśli czas budowania dorobku jest odpowiednio długi, to procesem naturalnym jest ewolucja artystyczna, w której usankcjonowane zostają zmiany w stosowanej stylistyce. Jednakże, pomimo tego zjawiska, silne osobowości artystyczne zachowują rozpoznawalność.

Na obszarze tradycyjnych „sztuk obrazowych" powyżej przedstawione zjawisko wydaje się prostszym do zrealizowania ze względu na zamknięty repertuar środków wyrazowych i utrwalone technologie „wytwarzania obrazów". W przypadku fotografii jest jednak w pewnym zakresie odmienność. Już ponad czterdzieści lat temu Rudolf Arnheim twierdził, iż w fotografii „obiekty fizyczne same tworzą swój własny obraz za pomocą optycznego i chemicznego działania światła". Konstatacja ta nie podlega zawieszeniu, nie staje się też obszarem teoretycznego dyskursu. Wspomniana powyżej odmienność fotografii względem tradycyjnych sztuk obrazowych wynika z ikonicznej relacji z rzeczywistością, która nawet w „medialistycznych", czy „antyfotograficznych" wariantach fotografii wiąże obraz/zdjęcie z realnie istniejącym obiektem. Do stricte artystycznych atrybutów należy kształtowanie owego powiązania określanego dzięki uwarunkowaniom kompetencji kulturowych, co w konsekwencji gwarantuje rozpoznanie obiektu, czyli zrozumienie przekazu.

Uwagi powyższe są powszechnie znane. Ich przywołanie jest rodzajem klucza do zobaczenia twórczości Katarzyny Dorocińskiej w ogólnej perspektywie.

Fotografia jaką uprawia Kandydatka, nosi wyraźne cechy komunikatów o rozbudowanych jakościach plastycznych. Jest to z pewnością wynikiem ukończenia ASP, gdzie ukształtował się sposób postrzegania przez nią świata i w rezultacie rodzaj i stylistyka tworzonych przez nią obrazów.

Wspomniane jakości plastyczne są silną dominantą organizującą obraz fotograficzny, silną na tyle, że prawie zawsze niwelują, bądź znacznie nadwyrężają jego ikoniczność. Próba analizowania w ogólnej perspektywie fotografii Katarzyny Dorocińskiej prowadzi, do dość oczywistego wniosku. Autorka nie uprawia fotografii klasycznej, tj. nie hołduje tzw. estetyce fiapowskiej, której zasady faworyzowały pojedyncze zdjęcie jako skończony i samowystarczalny artefakt fotograficzny. Nie chodzi tu także o szeroko rozumiany gatunek reportażu nie tylko spektakularnie uprawianego przez fotografów agencji Magnum. Nie fiapowskiej, bowiem w estetyce tej mieszczą się także efektowne w swoim gatunku fotografie pejzażu, portretu, czy też niereportażowe obrazy ulic miast i nie tylko wizualnie atrakcyjne zdjęcia przyrodnicze.

Jeśli fotografia Kandydatki nie jest tym, co powyżej, to jakie cechy gatunkowe ją wyróżniają? Jej projekty, nawet w powierzchowności pierwszego kontaktu, wyróżniają się nietypową dla fotografii „nieczytelnością", są zdominowane przez „niewyraźność" obrazu osiągniętą na skutek stosowania techniki zdjęciowej wykorzystującej i aprobującej „aut of focus". Zabiegi te skutkują, chciałoby się powiedzieć, nie zdjęciami a obrazami, o silnej dominancie efektów plastycznych jako autonomicznej warstwy wizualnej, wydają się często bliskie obrazom abstrakcyjnym. To właśnie staje się głównym czynnikiem stawiającym wymóg przyjęcia przez odbiorcę postawy aktywnej zarówno poznawczo, jak i intelektualnie. Kategoria odbiorcy ma tu dlatego inny niż w fotografii ikonicznej sens i znaczenie. Kandydatka zakłada jego obecność w finale procesu twórczego jako ostatnie ogniwo domykające kreację. To w kontakcie z takimi pracami dekonstrukcja dokonywana przez odbiorcę wydaje się procesem niezbędnym do ich zrozumienia. Wspomniana „niewyraźność" jest kontrolowaną nieostrością możliwą do osiągnięcia w procesie zdjęciowym jako doraźne rozstrzygnięcie dla danego zdjęcia. Komentując cykl *EXISTENCE* Kandydatka napisała: „Prezentowany w tej pracy cykl fotografii powstał bez jakichkolwiek manipulacji komputerowych. Moim założeniem było posłużenie się jedynie sprzętem fotograficznym, tak aby osiągnąć zamierzony cel bez ingerencji w zarejestrowany obraz. Pamiętam, że nadrzędnym celem jest koncepcja i oryginalna idea, a nie narzędzie".[1] Z treści tego wyznania wynika przesłanka o traktowaniu fotografii w klasyczny sposób, czyli faworyzowanie procesu zdjęciowego względem pre-, czy też postprodukcji. Ta konstatacja uwalnia paradoks polegający na różnicy powyżej zacytowanej idei i powstałych prac, tj. ich zarówno materialności formy podawczej, jak i formy artystycznej w sensie efektu zastosowania środków wyrazowych fotografii. Paradoks ten jest silniej obecny w przypadku projektów wykorzystujących fotografie barwne, gdyż wówczas ikoniczność fotografii jest niewykorzystywana, jest wręcz zanegowana, to tu obrazy barwne są quasi abstrakcyjne. W przypadku projektów wykorzystujących fotografie czarno-białe zachowana zostaje ich ikoniczność, a nawet jak w cyklu *Wyspy egzystencji* łatwo je zaklasyfikować do podgrupy o zdecydowanie indeksalnym charakterze. Pomimo tego, a nadmienić to należy, nie epatują one swoim fotorealizmem, który jest obecny, ale nie stanowi dominanty organizującej poszczególne prace. Wszystkie projekty Kandydatki, tu zgrupowane jako barwne i czarno-białe, łączy autorsko jednolita forma podawcza, na czele z głównym jej atrybutem – formatem prac.

Wielkoformatowe obrazy – w realizacji poszczególnych cykli to 100x70 cm. i 90x60 cm. – w odbiorze na wystawie stanowią bardzo silne osaczenie wizualne, bardzo istotnie kształtując ich

[1] *DEKONSTRUKCJA W FOTOGRAFII W KONTEKŚCIE WSPÓŁCZESNEJ ROLI MEDIUM I ODBIORCY – skrócony opis pracy*, str. 1.

odbiór. Wielkoformatowa fotografia współcześnie nie jest już czymś rzadkim, zwłaszcza po upowszechnieniu się ułatwień technologicznych będących konsekwencją wydruków, które zastąpiły powiększenia. Dziś wymiary np. ponad trzy metry na prawie dwa jakie stosuje m.in. Andreas Gursky, czy też inni przedstawiciele *Szkoły Düsseldorfskiej* funkcjonują w galeryjnych obiegach jako „standard". Jest jednak znacząca różnica tych prac i prac Katarzyny Dorocińskiej. Prace Gursky'ego i jemu podobnych artystów zaskakując wielkością formatu epatują indeksalnością obrazu, a prace Kandydatki są „abstrakcyjne"! Oddziaływanie wielkiego formatu obrazu o indeksalnym charakterze szybko odkryto dla potrzeb filmu, odkryto, zastosowano i trwa to do dziś. Fenomen psychologiczny wielkiego ekranu percepowanego w ciemnej sali został wielokrotnie i dokładnie zanalizowany i opisany. Podkreślić należy stały element w tych opisach – realizm obrazu filmowego, który generowany jest przez jego indeksalność względem rzeczywistości. Fotografia wielkoformatowa o indeksalnym charakterze, wystawiana w galeriach wykorzystuje mechanizm psychologiczny bliźniaczy do występującego w kinowej sali.

W przypadku projektów Kandydatki, w których obrazy zostały owej indeksalności pozbawione nie jest generowany realizm, jego miejsce zostaje zastąpione przez zindywidualizowane odczucia poetyckości, czy odczucia presji na wywoływanie emocji. Wizualna zastępczość na zasadzie podobieństwa jeśli śladowo jeszcze występuje, to zostaje przesunięta na dalszy plan. Dominuje jako odczucie głównie pobudzające wyobraźnię, wyzwalające odruchy emocjonalne. Dzieje się tak dlatego, że – jak to określił Umberto Eco – komunikat wizualny jest niejasny w świetle systemu oczekiwań jakim jest kod (tu atrybuty indeksalności fotografii) i niejednoznaczny w procesie zindywidualizowanego denotowania. Eco w dalszej części przytoczonej opinii jednoznacznie oddziela komunikację o charakterze informacyjnym (to obrazy indeksalne) od komunikacji o charakterze estetycznym (to obrazy nieindeksalne). Opozycja informacja a sztuka, czy określając nieco inaczej, rejestracja a kreacja, była i jest obecna w dziejach refleksji nad kulturą. Fotografia a wraz nią inne techniczne media stanowią obszar wyrazistego występowania tej opozycji. Ma ona różne stopnie nasilenia – w danym projekcie, danego autora, jednak jest zawsze obecna. Fotografia Katarzyny Dorocińskiej także nie jest od opozycji tej wolna.

Jeden z pierwszych jej wystawowych projektów *Odsłony* [wystawa: Galeria Refleksy, Warszawa 13.01.2005 – 31.04.2005] zawiera zmodyfikowaną formę tej opozycji rozpiętą pomiędzy indeksalną referencyjnością zdjęć a zamiarem autorki, jakim jest przesunięcie przesłania wymowy projektu do sfery zuniwersalizowanych relacji kobieta-mężczyzna, relacji kształtowanych przez emocje. Autorka opisuje prace: „Powstał cykl, który jest krótką opowieścią o kobiecym życiu emocjonalnym – rozterkach i zmaganiach. Fotografie poruszają wątek relacji pomiędzy kobietą a mężczyzną. Opowiadają o pewnym dialogu, który prowadzi do rozłąki i do akceptacji samotności, a w końcu do pogodzenia ze światem. Zdjęcia ukazują skrajne emocje, które są podkreślone w fotografiach dużym kontrastem, wąskim kadrem i zbliżeniami".[2] Całość tego opisu – z natury jego treści – nie może zostać odebrana jednoznacznie, opierać się na warstwie przedmiotów przedstawionych, tj. efektach denotacji... Kandydatka takiego odbioru

[2] *Dokumentacja prac Katarzyna Dorocinska-Mayhew, Odsłony*, str. 2. [wystawa 13.01.2005 – 31.04.2005 w Galerii Refleksy, Warszawa].

nie zakłada, w opisie informuje jedynie o swoich zamiarach i postępowaniu: „Taniec Ani stał się dla mnie pretekstem do zrobienia zdjęć, które portretują kobiece uczucia i emocje"[3].

Autorka ewidentnie zakłada rozbudowany proces konotacyjny, niezależnie czy tradycyjnie oparty na skojarzeniach i wyobraźni odbiorcy, czy przebiegający według procedur dekonstrukcyjnych, czy też w oparciu o sygnały hermeneutyczne. Z pewnością jednak, zdjęcia nie są reportażem z seansu choreograficznego. W rzeczywistości jest to fotografia inscenizowana, choć zachowania przedobiektywowe modeli kształtowane są czynnikami choreograficznymi, nie stricte fotograficznymi, ta inscenizacja dotyczy także rekwizytów i elementów kostiumu, którym autorka chce nadać specjalne sensy. „Te zdjęcia są utrzymane w jasnej konwencji, ciało tancerki jest owinięte wstęgą, która symbolizuje akceptację świata, w którym funkcjonuje".[4] Tu nadmienić trzeba, że trudno byłoby znaleźć kulturowo skodyfikowaną funkcję wstęgi jako symbolu akceptacji świata. Znaczenia, o których autorka napisała, nie są expressis picturaes, mogą pojawić się u odbiorcy jako rezultat metaforycznej sugestii. Nie są obiektywnie dane, gdyż system znaków fotografii jest systemem ikoniczynym, nie jak system języka – arbitralnym. Ikonicznego kodu nie musimy się uczyć, nabywamy go w rozwoju osobowościowym obserwując otaczającą nas rzeczywistość. Choć na zdjęciach w projekcie *Odsłony* są ludzie, to... nie przedstawiają one ludzi (takie odczytanie jest możliwe!), zdjęcia przedstawiają emocje, ludzkie emocje, jedynie nosicielami ich są ludzie...

Tu trzeba uruchomić szerszą, a nawet historyczną perspektywę i wspomnieć o realizmie doskonalonym w malarstwie w historii sztuki, lecz blokowanym, w pewnym sensie, technologią – sangwina, tempera, akwarela, itp., osiągnięcia realizmu nie ułatwiały. Dopiero rozwinięta technologia olejnych farb umożliwiła spektakularne efekty *trompe l'œil*, które stało się wyzwaniem warsztatowym a jego osiągnięcie nobilitowało malarza. Na szczęście, malarstwo nie zostało przez nie zdominowane, ale mit o rywalizacji Zeuksisa i Parrasjosa nabrał nowej aktualności. Pomimo iż niezależnie w dziejach istniały osiągnięcia bliskie *trompe l'œil*, to w całej historii malarstwa ciągle istniał „normalny realizm" aż do doktrynalnie zideologizowanego XX wiecznego *hiperrealizmu*. W perspektywie śledzącej mainstreamowy rozwój malarstwa łatwo dostrzec spektakularne osiągnięcia w budowaniu obrazowej kopii świata. Osiągnąwszy doskonałość pod tym względem malarstwo dojrzało równocześnie do... fazy abstrakcji, do zerwania z realizmem... Równocześnie w drugiej połowie XIX wieku obraz zaczął być traktowany już nie jako kopia, lecz jako model rzeczywistości, i w końcu, ukonstytuował się „nierealistyczny impresjonizm"....

Powyższa dygresja została przywołana, bowiem jest modelową strukturą homologiczną wobec przemian zachodzących w dziejach fotografii. Rozwój technologiczny aparatury i wsparcie ze strony przemysłu chemicznego powodowało ciągłe doskonalenie w kopiowaniu rzeczywistości przez fotografię. Tu, można pozwolić sobie na aforystyczny skrót: ***długo i wytrwale walczono o wierność realizmu, a jak już go osiągnięto, to z niego zrezygnowano***...Analogiczna sytuacja była w przypadku filmu, w którym jednak cały czas funkcjonuje „normalny realizm" obrazu. Jedynie pozamainstreamowe i offowe filmy stosują „odstrojenia od realizmu".

---

[3] *DEKONSTRUKCJA W FOTOGRAFII..., cyt. wyd.*, str. 2.

[4] *Dokumentacja prac...* cyt. wyd., *Odsłony*, str. 2. [wystawa 13.01.2005 – 31.04.2005 w Galerii Refleksy, Warszawa].

Fotografia też już dawno dojrzała do abstrakcji – wspomnieć wypada choćby artystów: László Moholy-Nagy; Karol Hiller; Stefan Themerson; i wielu innych, dodać trzeba, że pośród nich są tacy, którzy łączyli malarstwo i fotografię. Takie złożenie wykształcenia także reprezentuje Katarzyna Dorocińska. Także w jej twórczości wyzwoliły się tendencje zaniku realizmu, dokonywane – jak już powyżej zostało wspomniane specyficznym zastosowaniem technicznych środków wyrazowych fotografii. W opisie projektu *Ulotne fotografie* [7.05.2005 – 28.05.2005, Cafe Karma, Warszawa] czytamy: „To niecodzienna zabawa formą malarską przy pomocy obiektywu aparatu fotograficznego, która opisuje ulotność chwil, sytuacji, miejsc i natury oraz ulotne portrety ludzi. **Konsekwentna nieostrość zdjęć jest świadomym językiem plastycznym,** (wyróżnienie S.C.) który ma podkreślać moment zadumy i zamyślenia. Czasem tracimy ostrość widzenia i wszystko wokół nas staje się rozmazane i nieostre, jakby sen. Te chwile nie trwają długo, są ulotne".[5] U odbiorcy następuje jeszcze jedno zjawisko – zanik pełnej koncentracji na wizualnych informacjach odbieranych przez mózg, który nie może odnaleźć postrzeżeniowego wzorca zapisanego wcześniejszym doświadczeniem, by odebrać i zrozumieć obraz. Następuje przejście w stan kojarzenia, domyślania, rozwija się aktywność wyobraźniowa, otaczająca odbiorcę, który ucieczkę przed bezradnością wobec niezrozumienia zastępuje asocjacjami prowadzącymi do procesów konotacyjnych – to w odbiorze o dominantach emocjonalnych, lecz w odbiorze intelektualnym/logicznym odbiorca uruchamia proces dekonstrukcji i ex post własne rozumienie. „Obraz fotograficzny jest w zasadzie niczym innym, jak wsparciem wizualnym, za pomocą którego patrzący odtwarza własne wewnętrzne skojarzenia, za każdym razem inaczej, i w ten sposób nadaje informacji sens"[6]. Należy dodać, iż odbiór denotacyjny skutkujący rozpoznaniem sfotografowanego obiektu zachodzi bardzo szybko, analogicznie jak w naocznym doświadczeniu bezpośredniego kontaktu z danym obiektem. Odbiór konotacyjny – przeciwnie, proces kojarzenie / weryfikowanie / nadawanie sensów, odczytanie / zrozumienie, przebiega znacznie wolniej, i to jest jego wyróżnikiem, umożliwiającym szersze uruchomienie świadomości, sięgnięcie do jej głębiej ulokowanych zasobów, i w konsekwencji zindywidualizowane przeżycie. Dzieje się tak wówczas, gdy ikoniczna reprezentacja, czyli zastępczość na zasadzie podobieństwa jest niepełne, lub nawet kompletnie uniemożliwione. Mózg bowiem zawsze wymyśli przedmioty aby nadać sens temu co widzą oczy. Jeśli proces ten nie może zajść z powodu trudności percepcyjnych, lub nie ma na to czasu, to mózg generuje skojarzenia, jak np. słynne *chmurki jako stado owiec na murawie śpiące...*, skojarzenia często różne w kolejnych aktach percepcyjnych tego samego obrazu. Komentarzem, łatwo dostrzegalnym w praktyce, do powyższych uwag jest technika *CAPTCHA*[7] stosowana jako zabezpieczenie umożliwiające logowanie się m. in. na stronach www tylko przez człowieka. Zadziwiający jest fakt dekodowania przez nas liter i cyfr ze znaków tak graficznie zniekształconych, że ledwie dotykają granicy rozpoznawalności. Wracając do obrazów fotograficznych należy dodać, że ich ikoniczność jest kategorią gwarantującą rozpoznanie obiektu jednakże pod warunkiem, że obiekt ten, lub obiekty analogiczne z kategorii do której obiekt ze zdjęcia należy, jest percypującemu znany...

---

[5] *Dokumentacja prac...* cyt. wyd., *Ulotne fotografie*, str. 18. [wystawa 7.05.2005 – 28.05.2005 w: Cafe Karma, Warszawa].

[6] Frutiger Adrian, *Obrazowanie naturalistyczne* [w:] *Człowiek i jego znaki*, Wydawnictwo Do, Wydawnictwo Optima, Warszawa 2005, str. 85.

[7] CAPTCHA – Completely Automated Public Turing test to tell Computers and Humans Apart.

Nie rozpoznamy czegoś, co nie jest nam znane, czegoś, czego jeszcze nie widzieliśmy. Neokantowski aforyzm, że przedmiot istnieje jeśli ma nazwę, należy „upgrade'ować", – przedmiot istnieje jeśli został sfotografowany.

Pomimo prawdziwości tych spostrzeżeń, z naukowego punktu widzenia nie jest to tak oczywiste! To co widzimy, nie jest tym na co patrzymy... To jest właściwa konkluzja na obronę abstrakcyjnych obrazów w każdym dowolnym medium – także w fotografii. Tezę tę udowadniają również cykle/serie zdjęć Kandydatki m. in.: *Oczywistość – Nierzeczywistość*, [9.02.2012 – 17.02.2012, Bocheńska Gallery, Warszawa]; *W czasie i przestrzeni*, [29.08.2012 – 14.09.2012, Galeria Sztuki Współczesnej „Od czasu do czasu", Gdynia]; są to przykłady obrazów nieikonicznych, w których nie istnieje indeksalny związek obiekt – obraz, i to staje się podstawą do generowania konotacyjnych procesów interpretacyjnych umożliwiających indywidualną wolność rozumienia.

Pozornie odmienną strategię artystyczną zastosowała Katarzyna Dorocinska w projekcie *Wyspy egzystencji* [9.04.2014 – 21.04.2014, Galeria Schody, Warszawa]. Odmienną, gdyż już w pierwszym kontakcie z pracami łatwo zauważyć brak występującej w poprzednich projektach ostentacyjnej rezygnacji z ikoniczności fotografii. Pozornie, gdyż zachowana ikoniczność nie oznacza zamykania pola odbioru i rozumienia prac w oparciu o rejestracyjno-reprodukcyjne przymioty zdjęć fotograficznych. W pracach z tego projektu, głównie ich formą podawczą, zrealizowane jest otwarcie konotacyjne, do którego brak jest wyraźnych ikonicznych i skodyfikowanych kulturowo znaków i sygnałów skutkujących jednoznacznym odczytaniem znaczeń. Poprzez formę tryptyku, którego elementy w ich warstwie ikonicznej są rozłączne, ustanawiany jest rodzaj presji na odbiorcę zmuszanego, w pewnym sensie, do zajęcia postawy otwartej, do procesu konotacji. Proces ten z natury jest zindywidualizowany i praktycznie niemożliwy do pełnego sterowania. Autorka jest świadoma tych uwarunkowań, ale mimo to w opisie projektu umieszcza dość jednoznaczne przesłanie: „Zbiór fotografii «*Wyspy egzystencji*» jest opowieścią o rytmie życia, pustce i ciągłym zmaganiu. Zdjęcia-symbole prowokują do szukania znaczeń i własnych interpretacji, których dzięki zastosowanej formie może być wiele lub mogą być dokonywane na różnych poziomach".[8] I dalej kontynuuje: „Trzy fotografie stają się całością, przedstawiając świat wewnętrzny i możliwe wybory. Zaproponowane tryptyki można także rozpatrywać w kategorii rzeczywistości równoległych i nakładania się w naszym życiu wątków, zdarzeń, przestrzeni"[9]. Idee powyższe nie mają usankcjonowanych ikonicznych reprezentacji, czytając je poznajemy intencje artystki oraz nabieramy przekonania o intelektualizacji procesu twórczego. Nie opuszcza nas przeświadczenie, że idee te nie są, bowiem nie mogą być, przenoszone przez ikoniczną fotografię. Nie istnieją bowiem tych pojęć fizycznie istniejące desygnaty, które można by sfotografować. Aktywnemu intelektualnie odbiorcy pozostają własne wrażenia i skojarzenia. W kontakcie z tymi pracami ujawnia się jeszcze jedna ważna rzecz. W pracach tych istnieją czysto fotograficzne wartości wizualne, te jakości zdjęcia, które – co jest paradoksalne – wyabstrahowane są względem ikonicznie referowanych treści. Uruchamiają się jakości natury plastycznej, akcenty wizualne i ich rytmy wynikające z układów linearnych i punktowych, rozkład światłocienia, kontrast, fakturalność powierzchni

[8] *Dokumentacja prac...*, cyt. wyd., *Wyspy egzystencji*, str. 74. [9.04.2014 – 21.04.2014, Galeria Schody, Warszawa].
[9] Tamże.

zróżnicowana dystansem do fotografowanego obiektu, itp., całość zorganizowana układami kompozycyjnymi. Są to wartości artystyczne, których istnienie w dziele faworyzował Roman Ingarden, jako podstawę do zaistnienia w odbiorze wartości estetycznych, kształtujących przeżycie emocjonalne. Prace z tego projektu cechuje silna dominanta jakości istniejących w fotografii czystej, to jest takiej, która poprzez nie staje się artystycznie uniwersalna, rozluźniając więzi z „tu i teraz", o doraźnym znaczeniu. Konkluzję taką można sformułować przez analogię do przeprowadzonej przez Étienne Souriau systematyki podziału sztuk, w którym rozróżnił m. in. peinture représentative / peinture pure[10]. Można, ponieważ malarstwo i fotografia funkcjonują w teorii współczesnej ikonosfery jako bliźniacze składniki kultury wizualnej.

Nawiasem wspominając, tryptyki te w Galerii Schody prezentowane były jako: po trzy oddzielne zdjęcia zestawione obok siebie, ale z odstępami, czyli ekspozycyjnie przypominały zabiegi znane i stosowane w wystawiennictwie fotografii hołdującej estetyce fiapowskiej – faworyzującej pojedyncze zdjęcia.

Uwagi o dziele – ***Cykl fotografii – 10 tryptyków Existence***

Jeszcze bardziej fotograficzny jest cykl fotografii stanowiący dzieło przewodowe zatytułowany *EXISTENCE,* na który składa się 10 tryptyków fotografii czarno-białej o wymiarach 60 X 90. Tu, tak samo jak w projekcie *Wyspy egzystencji,* tryptyki zbudowane są ze zdjęcia portretowego i dwu zdjęć, w których, na skutek bliskiego dystansu do fotografowanego obiektu i zastosowanego rozwiązania kompozycyjnego, dominują jakości plastyczne – głównie struktury płaszczyzn, linii, punktów, prawie całkowicie odsuwając ikoniczność fotografii, są na tyle silne plastycznie, że niwelują u odbiorcy potrzebę rozpoznania sfotografowanego obiektu. Tryptyki te zestawiane są na planie kwadratu, który w znacznej części wypełnia portret (~ 60%) i pod nim, obok siebie dwa pozostałe zdjęcia struktur plastycznych (po ~20%). Kandydatka, w swoim opisie pracy, do treści przedstawianej na tych zdjęciach używa określenia „pejzaż", a o całości tych rozwiązań „Ujęcia pejzażowe".[11] Należy zauważyć, że określenia te użyte są metaforycznie. Płaszczyzna całego tryptyku – kwadrat, nie staje się płaszczyzną dopełniania się, czy innych form dialogu ikonicznego. Bowiem przedstawiania generowane ikonicznie nie wchodzą ze sobą w żadne układy komplementarne. Pod względem semantycznym są rozłączne. Mogą wejść ze sobą w relacje typu semantycznego generowane konotacyjnie, czy też jak to nazywa Autorka na skutek procesów dekonstrukcyjnych. Następuje więc każdorazowo inne, zindywidualizowane kontaminowanie znaczeń konotowanych. Pełny sens stworzonych tryptyków ukazuje się w płaszczyźnie jakości plastycznych wizualnie czynnych. Górne zdjęcie w każdym tryptyku, które jest zawsze innym portretem, zostaje „zakłócone" strukturą plastyczną homologiczną względem struktury/struktur dominującej/dominujących w dwu dolnych zdjęciach, które pod względem ikonicznym – jak już to zostało wspomniane – są całkowicie z portretem rozłączne. Tworzywem, przy pomocy którego Autorka realizuje owo „zakłócenie", jest światło. Światło wykorzystane tak, jak może być użyte w zdjęciach – tj. w „fotograficzny sposób". W tym przypadku owo światło „nie respektuje" tego, co jest na tle zdjęcia, a jest to właśnie portret, lecz stanowi autonomiczną

[10] Souriau Étienne, *La Correspondance des arts, Eléments d'esthétique comparée,* 1947.
[11] *DEKONSTRUKCJA W FOTOGRAFII...*, cyt. wyd., str. 4.

warstwę nałożoną na tło – czyli na portret. Relacja między portretem a obrazem światła jest relacją wzajemnego przezwyciężania się w osiąganiu ważności w procesie percepcji. Odbiorca zostaje niejako wciągnięty w tę „walkę", w której nie potrafi zająć stanowiska co jest ważniejsze. Dzieje się tak dlatego, że ludzka percepcja odbywa się na mocy funkcjonowania różnych schematów i szablonów postrzegania – tu wizualnego, wykształconych w doświadczeniu osobniczym. Jednym z najważniejszych szablonów percepcyjnych jest priorytet, jaki uzyskują bodźce, które nawet tylko śladowo są rozpoznawalne jako przynależne do „szablonu twarz". Wówczas nawyki percepcyjne powodują, niezależne od woli, wymuszenie dokończenia rozpoznania twarzy. W analizowanym projekcie, opisany proces percepcji zostaje zakłócony/zastopowany działaniem silnej wizualnie struktury plastycznej jaką jest warstwa obrazu światła na portret nałożona. W całości zaistniałe zjawisko dynamizuje proces percepcji i go wydłuża, uruchamia odczucia emocjonalne, powodując głębsze oddziaływanie na odbiorcę.

Należy tu, niejako na marginesie, wspomnieć o zagadnieniach warsztatowych, to jest m. in. o koniecznym poziomie umiejętności technologicznych, aby takie nakładanie dwu obrazów wykonać. Pod tym względem także należy podkreślić wysokie kwalifikacje Kandydatki. W opisie projektu Autorka informuje: „Prezentowany w tej pracy cykl fotografii powstał bez jakichkolwiek manipulacji komputerowych. Moim założeniem było posłużenie się jedynie sprzętem fotograficznym, tak aby osiągnąć zamierzony cel bez ingerencji w zarejestrowany obraz. Pamiętam, że nadrzędnym celem jest koncepcja i oryginalna idea, a nie narzędzie".[12] Przyjmując tę informację, tym bardziej należy podkreślić sprawność warsztatową Autorki.

Uwagi o tekście – ***Dekonstrukcja w fotografii w kontekście współczesnej roli medium i odbiorcy***

W tekście pełniącym funkcję aneksu teoretycznego do dzieła przewodowego Kandydatka przedstawia zsyntetyzowane swoje przemyślenia o tematyce znacznie bogatszej, niż to wynikałoby z potrzeb stawianych przed aneksem tego rodzaju.

Na początku, rozpoczyna od uwag ogólnych dotyczących celu stawianego przed pracą. *„Celem pracy jest wyjaśnienie [...] zagadnień i pokazanie poprzez cykl fotografii pod tytułem „Existence" obecnej i dawnej roli odbiorcy. Jak w kontekście nowoczesnych trendów fotografii wygląda proces odczytu znaczeń niezliczonej ilości obrazów fotograficznych, które „zalewają" nas codziennie, a jak wyglądał kiedyś? Czy język znaków zakodowany przez fotografa jest odkodowany przez odbiorcę? A może dzisiejszy odbiorca nie musi nic dekonstruować, żeby zrozumieć przekaz?".*[13] Cóż, pierwsza lektura tekstu (nawet tego fragmentu) uruchamia obawę, że Autorka ze znacznym nadmiarem sformułowała zadanie dla siebie... W związku z tym zastrzeżeniem nabieramy przeświadczenia, że zadanie tak określone jest nierealizowalne nie tylko w obrębie eksploracji horyzontu zagadnień występujących w aneksie teoretycznym w postępowaniu o nadanie stopnia doktorskiego w dziedzinie sztuk plastycznych, lecz w ogóle jest niemożliwe do rozpatrzenia. Sformułowanie *„obecnej i dawnej roli odbiorcy"* uzasadnia powyższą opinię. Cykl/seria 10 prac fotograficznych i siedmiostronicowy tekst są zbyt skąpym obszarem aby zadanie to rozwiązać. Jest ono zbyt obszerne nawet dla doktoratu z dziedziny nauk społecznych z dyscyplin typu socjologia kultury, a z pewnością socjologia sztuki. Druga część tego

[12] *DEKONSTRUKCJA W FOTOGRAFII...*, cyt. wyd., str. 1.
[13] Tamże.

zadania: „proces odczytu znaczeń niezliczonej ilości obrazów fotograficznych, które «zalewają» nas codziennie, a jak wyglądał kiedyś?", też wydaje się być zadaniem nierozwiązywalnym... nawet gdyby było z dziedziny socjologii kultury. Nie ma powodu, aby zajmować się „niezliczoną ilością obrazów fotograficznych"! Nie ma bowiem właściwej perspektywy badawczej, w której można by ująć ową „niezliczoną ilość zdjęć" już chociażby dlatego, że one są nieskończenie różne... nie wszystko, co jest drukowanym słowem jest literaturą. Analogiczne stwierdzenie na gruncie fotografii jest jeszcze bardziej czymś oczywistym.

Nieco dalej Autorka rozszerza zadania stawiane przed pracą, pisze: „Wreszcie kluczowy wątek odczytu treści przez odbiorcę doprowadza mnie do metody odczytu tekstu sformułowanej przez Jacques'a Derridę. Zjawisko dekonstrukcji tekstu przekładam na język fotografii. Decyduję się na odważną analogię dwóch dziedzin literatury i fotografii, idąc tropem języka literatury, czyli werbalnego, poruszam zjawisko semiotyki w kontekście odczytu języka znaków, którym posługuje się fotografia. Szukanie analogii języka literatury i fotografii, istotny wątek semiologii, doprowadza mnie do sformułowania tez mojej pracy".[14] Tu jest jeszcze inny rodzaj niebezpieczeństwa, jakim jest sugerowana treścią powyższej deklaracji polemika z istniejącym stanem nauk humanistycznych. Otóż według obecnego stanu wiedzy „analogia języka literatury i fotografii", nie stanowi „istotnego wątku semiologii". Literatura operuje systemem znaków języka naturalnego, w którym relacja pomiędzy *signifiant* a *signifie* jest arbitralna, czyli nie motywowana a umowna. Fotografia zaś operuje systemem znaków ikonicznych, w którym relacja powyższa jest motywowana przez podobieństwo wyglądów – obraz dostarcza składników postrzegania tożsamych z obiektem postrzeganym w naocznej percepcji. Powyższe skrótowo przywołane uwagi są od wielu lat powszechnie znane. Semiologowie rozszerzają zakres tego przeciwieństwa: „Natomiast znaki o przeważającej relacji indeksalnej lub ikonicznej nie pozwalają zupełnie na metaforyzację lub znacznie tę możliwość ograniczają".[15] Przytoczony cytat jest właściwie zamknięciem horyzontu analogii pomiędzy słowem a obrazem także na gruncie niewerystycznej komunikacji, w tym poezji.

Kontynuując polemikę z Autorką aneksu należy zwrócić uwagę na jeszcze jedną rzecz, będącą rodzajem błędu tworzonego na użytek pracy systemu. Kandydatka ujednolica percepcję z dekodowaniem. Należy jednak pamiętać, że aby proces percepcji zaszedł, potrzebne są tylko prawidłowo funkcjonujące receptory i zmysły, jest to proces w znacznej mierze nieświadomy. Jednak aby nastąpiło dekodowanie fizycznie odebranych sygnałów, musi uruchomić się intelekt odbiorcy, i tu konieczny jest działający intelekt. Gdyż aby dekodowanie nastąpiło, to musi zajść „konwersja" signifiant na signifie. Od czasów Ferdynanda de Saussure'a powszechnie używane są pojęcia: signifiant – "to, co znaczące" i signifie – "to, co znaczone". Wspomniana konwersja jest możliwa, gdy nadawca komunikatu i jego odbiorca znają ten sam kod, czyli jego elementy (znaki) i reguły ich zestawiania (tworzenia komunikatów). Tylko jeśli spełniony jest ten warunek, to komunikacja znaczeń jest możliwa. Jeśli nie, to następuje proces konotacji oparty na skojarzeniach, proces będący efektem różnego typu intelektualnych spekulacji – od dekonstrukcji i hermeneutyki, po oparcie na prostych odruchach emocjonalnych...

---

[14] *DEKONSTRUKCJA W FOTOGRAFII...*, cyt. wyd., str. 1.

[15] Mayenowa Maria Renata, *Język. Klasyfikacja znaków*, [w:] *Encyklopedia Kultury Polskiej XX Wieku. Pojęcia i problemy wiedzy o kulturze*, red. Kłoskowska Antonina, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1991, s. 99.

Pozorne zagubienie w meandrach ogólności nauk teoretycznych o komunikacji opartej na systemach znakowych Kandydatka stabilizuje adaptując dekonstruktywizm Derridy jako metodę umożliwiającą funkcjonowanie odbiorcy, który odczytuje obraz. Stosując metodę Derridy odbiorca doświadcza fotografii, która stanowi pewną potencjalność semantyczną, jaka dana jest dekonstruującemu, a zdjęcie przestaje być bytem zamkniętym jednoznacznie. Jest płynną relacją między znaczonym a znaczącym, w której tworzeniu i sfunkcjonalizowaniu bierze udział poza twórcą, co oczywiste, również odbiorca. Zaakcentowanie roli odbiorcy jako współtwórcy przekazu można częściowo dostrzec np. u fenomenologów ale także na obszarze fotografii, zjawisko to wydaje się bliskie kategorii *punktum* Rollanda Barthesa, który uprawnił odbiorcę do finalizowania przekazu, czyli tym samym do zamykania dzieła.

W części tekstu, dotyczącej dzieła przewodowego, aneks teoretyczny jest do niego przewodnikiem, który akcentuje wartości wizualne *Existence* jako dzieła plastycznego, stając się, cyklu tego teoretycznym uzupełnieniem, oraz, co ważne, jest również częściowo jego autointerpretacją.

Po przestudiowaniu dostarczonej dokumentacji i szczegółowym zapoznaniu się z dorobkiem Kandydatki oraz z przedłożonym dziełem przewodowym *Existence* wraz z aneksem teoretycznym o tytule: *DEKONSTRUKCJA W FOTOGRAFII W KONTEKŚCIE WSPÓŁCZESNEJ ROLI MEDIUM I ODBIORCY – skrócony opis pracy,* stwierdzam, że pani magister Katarzyna Weronika Dorocińska-Mayhew spełniła wszelkie wymogi stawiane w procedurze postępowania awansowego o nadanie stopnia doktora.

Proszę wysoką Radę Wydziału Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie o dalsze procedowanie i nadanie pani Katarzynie Dorocińskiej stopnia doktora w dziedzinie sztuk plastycznych, w dyscyplinie sztuki piękne.

Łódź, grudzień 2018