

Szczecin, 20 czerwca, 2025 roku

Prof. dra hab. Agata Zbylut
Wydział Sztuki Mediów, Fotografii i Filmu Eksperymentalnego
Akademia Sztuki w Szczecinie
adres e-mail: agata.zbylut@akademiasztuki.eu

Recenzja pracy doktorskiej mgr Lidii Krawczyk pt. MASKARADY
przygotowanej pod kierunkiem dr hab. Małgorzaty Niespodziewanej-Rados, prof. UKEN
oraz dr Małgorzaty Markiewicz jako promotorki pomocniczej
w ramach przewodu doktorskiego w dziedzinie sztuki
w dyscyplinie sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki
wszczętych w Uniwersytecie Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

• KRÓTKA CHARAKTERYSTYKA SYLWETKI KANDYDATKI

Życiorys mgr Lidii Krawczyk łączy umiejętności praktyczne artystki z pracą badawczą naukowczyni i dwudziestoletni dorobek artystyczny z praktyką kuratorską. Ukończyła studia w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Wydziału Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie (2006), które stały się teoretyczną bazą wiedzy w dziedzinie kultury medialnej. Następnie ukończyła Podyplomowe Studia Gender na UJ w Krakowie, co jak sama pisze: *wyostrzyło mój zmysł krytyczny oraz uważność na mechanizmy kulturotwórcze*. Edukowała się również w kierunku nauki programowania (Program Basic in Python w Codecool, 2019), montażu filmowego oraz efektów specjalnych (Arna Film Academy w Krakowie, 2019), ale także jako specjalistka od zarządzania zespołami (międzynarodowy Certyfikat Serum Mastera na poziomie PSM, 2019). Przez ponad szesnaście lat pracowała w Galerii Współczesnej Bunkier Sztuki w Krakowie realizując wieloetapowe projekty, wystawy, redagując i publikując książki. Specjalizowała się w produkcji projektów dofinansowanych zewnętrznie. W tym samym czasie pracowała jako teoretyczka sztuki biorąc udział w konferencjach naukowych np.: *Wielogłos o Monografiach - spotkanie wokół tematu utopii* (2018), *Oblicza seksualności osób niepełnosprawnych - wątki rozproszone w pedagogice specjalnej* (2014), *Współczesne strategie wystawiania. Dyskusja* (2013), *Artysta - kurator – instytucja - odbiorca. Przestrzenie autonomii i modele krytyki*, (2012), *Queerowanie feminizmu. Estetyka, polityka czy coś więcej?* X Spotkania feministyczne, Stowarzyszenie kobiet KONSOLA (2006), *CAMPania. Zjawisko campu we współczesnej kulturze* (2006);

W latach 2004 - 2015 pracowała w duecie z Wojtkiem Kubiakiem otrzymując wyróżnienie honorowe na 4. Biennale Sztuki Młodych "Rybie Oko" w BGSW w Słupsku, Grand Prix 38. Biennale Malarstwa Bielska Jesień (2007), pobyty twórcze: art-in-residence w Piast'ant na Słowacji (2007) oraz Ville de Montrouge we Francji (2008). Wspólnie przygotowali szereg wystaw indywidualnych m.in.: *Zaburzenia*, Galeria Szara, Cieszyń (2012), *Genderqueer*, Galeria Platan, Budapeszt (2011),

Monstrare, Collectiva, Berlin (2010), *Becoming*, Bunkier Sztuki, Kraków (2008), *997*, Galeria Starter, Poznań (2009), *Kiedy byłam małą, byłam ładnym chłopcem*, Galeria Leto, Warszawa (2009) i wiele wystaw zbiorowych.

Po 2019 roku mgr Lidia Krawczyk skupiła się na pracy niezależnej projektantki i artystki wizualnej, co – jak podkreśla w swoim portfolio – daje jej największą satysfakcję oraz pozwala w pełni wykorzystać dotychczasowe doświadczenia z obszarów sztuki, kuratorstwa i teorii sztuki. W swojej działalności koncentruje się na badaniach artystyczno-naukowych umożliwiającą analizę mechanizmów działania architektur cyfrowych, funkcjonowania treści w ramach platform oraz nowej kultury wizualnej w Internecie. Zdobyła liczne certyfikaty potwierdzające kompetencje projektowe, m.in. Advanced Motion Methods (School of Motion), Advanced After Effects: Coding for Motion Design, Advanced Adobe Photoshop, Data Visualization and Information Design oraz Foundations of Humane Technology (2023) przyznany przez Center for Humane Technology, organizację założoną przez Tristana Harrisa i Azę Raskina, działającą na rzecz transformacji infrastruktury cyfrowej który potwierdza wiedzę na temat współczesnych platform cyfrowych i algorytmów.

W latach 2021–2024 Lidia Krawczyk była producentką dwóch międzynarodowych konferencji poświęconych nowym technologiom i sztuce cyfrowej: *Nowe narracje wizualne* (PWSFTviT w Łodzi, 2022) oraz *Filmleractive Festival* (Fundacja Media Klaster, Łódź, 2021). Współpracowała z instytucjami realizując m.in.: filmy animowane dla Narodowego Archiwum Cyfrowego (2021–2022), ilustrację do tekstu Carmen Machado na okładkę *Culture Magazine* dla Krakowskiego Biura Festiwalowego (2023), przeprojektowanie layoutu magazynu dla InterAlii (2022–2023), identyfikację wizualną konferencji *Fuga Melancholii* dla Uniwersytetu Ekonomicznego w Krakowie (2022), folder wystawy Małgorzaty Markiewicz *Pimoa Chthulu* dla Zachęty Narodowej Galerii Sztuki (2022).

Jej prace były pokazywane na prestiżowych wystawach zbiorowych, takich jak: *Życie ukryte. Dziecko w polskiej sztuce współczesnej* (CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 2023), *Blisko ciało* (Bunkier Sztuki, Kraków, 2023) oraz *Sabat* (Galeria Podbrzezie, Kraków, 2022). Jako kuratorka współtworzyła dwie wystawy w ramach Krakowskiego Art Week: *Wszystkie wieże Eiffla świata* (Spółdzielnia Ogniw, 2022) oraz międzynarodową wystawę *Sabat* (Galeria Podbrzezie, Kraków, 2022). Zdobyła liczne stypendia, w tym ministerialne (2015, 2020), Stypendium Twórcze Miasta Krakowa (2021) oraz granty badawcze związane z doktoratem. Wyniki tych badań prezentowała na wystawach oraz konferencjach, takich jak: *XV Ogólnopolska Konferencja Medioznawców w świecie cyfrowych kultur* (2024) czy *AIDA4: Architektura informacji w erze algorytmów* (2024).

• ANALIZA PRACY DOKTORSKIEJ

Z opisu rozwoju zawodowego wyłania się osoba skoncentrowana na pracy i samorozwoju, która samodzielnie poszukuje i możliwości zdobywania wiedzy na studiach i kursach zarówno w Polsce jak i zagranicznych, ale także późniejszego jej wykorzystania w pracy naukowej, artystycznej i projektowej. Umiejętności te i wiedzę w pełni potwierdza tekst rozprawy doktorskiej uzupełniony dokumentacją prac artystycznych. Wszystkie elementy składowe ściśle do siebie przylegają. Całość materiału została podzielona na trzy etapy. Każdy z nich składa się z opracowania naukowego i *ART-BASED W DZIAŁANIU*.

Pierwszy etap rozpoczyna analiza logiki ekonomii uwagi i kontroli stosowanych przez socialmedia. Doktorantka analizuje w jaki sposób firmy uzależniają swoich użytkowników od portali społecznościowych wzmacniając zaangażowanie w swoje produkty. Opisuje mechanizmy tworzenia baniek i polaryzacji, których efekty widzimy na co dzień. Nie jest to wiedza tajemna, została spopularyzowana w wielu opracowaniach, tekstach popularnonaukowych a nawet w popularnym dokumencie wyprodukowanym przez NETFLIX w 2021 roku *Dylemat społeczny*. Film zdobył duży rozgłos i dwie statuetki EMMY, ale nie zdołał zmienić w nic w naszych interakcjach z mediami społecznościowymi, które często wykorzystywaliśmy do tego, aby o nim rozmawiać. Wiedza zdobyta do opisanie tego etapu została wykorzystana do przygotowania serii animacji interwencyjnych *IT IS EASIER TO DECEIVED PEOPLE* oraz *THAN TO CONVINCE THEM THAT THEY ARE BEING DECEIVED* (łatwiej oszukać ludzi, niż udowodnić im, że zostali oszukani) składających się z 3 animacji powstałych w roku 2022 (*Google Assistant*, 01:48 min; *Diversion*, 02:04 min i *Digital Pray*, 00:51 min). Druga część to *THAT THEY ARE BEING DECEIVED* składająca się z dziewięciu zaloopowanych animacji: *If you didn't already know, people are hackble animals; massive spying; economy of attention; Do not be evil. We are true evil; dopamine driven feedback loop; stop scrolling / slave; algorithms are opinions written in code; Priviledge; Track our activities | Modify our friendships | Epires of behavioral modification | Monetize our decisions | Monetize our faces;*

ETAP 2 dysertacji to *GRAMATYKA CIAŁ*. Jednym z kluczowych elementów tego rozdziału jest *selfie*. I jak niemal zawsze, gdy jest ono tematem, pojawiają się uprzedzenia i uogólnienia, często konstruowane przez osoby, dla których ten gest jest obcy. Przykładem takiej wypowiedzi jest cytāt z Nicholasa Mirzoeff'a:

*W mojej opinii potrzeba tak uporczywego dokumentowania siebie, manifestowania swojej obecności, widzialności, udostępniania autoportretów, by były widzialne przez innych użytkowników, jest częścią „widzenia świata umożliwionym przez maszyny”. Istnieją zatem dlatego, bo media społecznościowe zrobiły na to miejsce, są efektem „układy technik i praktyk korzystania z mediów. [...] Z tej perspektywy nie można konceptualizować fotografii jako odizolowanego obrazu oderwanego od aktu jej tworzenia”.*¹

Pamiętam wrażenie, które miałam oglądając w NGS Zachęta wystawę *Wideootaśmy. Wczesna sztuka wideo (1965–1976)*. Obserwacja artystek i artystów eksplorujących możliwości rejestrowania własnego ciała i narracji ujawniła zaskakującą zbieżność tych gestów z praktykami współczesnych użytkowników mediów społecznościowych, zwłaszcza Instagrama. Na przykład w *Polityce intymności* (1972) Julie Gustafson dziesięć kobiet przedstawiło subiektywne doświadczenia seksualności, tworząc rodzaj intymnego archiwum. *Album rodzinny* (1973) Hermine Freed rekonstruował retrospektywnie wspomnienia z dzieciństwa i młodości, zestawiając je z dorosłym życiem, co można odczytać jako osobistą analizę pamięci i tożsamości. Motyw ubrań, tak dobitnie na socialmediach, pojawia się w twórczości Cynthii Maughan, której prace *Blizna/szal* (1973–1974), *Naszyjnik z żyłek* (1975) i *Jakie naprawdę są majtki* (1975) ukazywały artystkę prezentującą rekwizyty odzieżowe w kontekście cielesności i codzienności. Analogicznie, *Ubieranie* (1973) Susan Mogul, przypominające „odwrócony striptiz”, zestawia wizualną reprezentację ubioru z monologiem o materialnej kulturze konsumpcji. Znalazł się wśród tych prac nawet *Happening z guzikami* (1965) Nam June Paika, który poprzez gest zapinania i odpinania płaszcza w ironiczny sposób podważa autorytet świata sztuki jako arbitra definiującego granice artystycznej wartości.² Ludzka potrzeba autoanalizy ujawnia się, gdy tylko pojawi się narzędzie, które ją umożliwia. Zasługuje na refleksję prowadzoną z perspektywy osoby w niej uczestniczącej. Zbyt łatwo polegamy na wypowiedziach naukowców, dla których *selfie* nie jest gestem naturalnym, od którego oddziela ich bariera

¹ Nicholas Mirzoeff, Jak zobaczyć świat, dz. cyt., s. 33., cytāt za Lidia Krawczyk, MASKARADY, str. 40

² Materiał prasowy do wystawy *Wideootaśmy. Wczesna sztuka wideo (1965–1976)* dostępny na stronie Zachęty NGS, https://zacheta.art.pl/public/upload/download/prasa%20WIDEOTA%C5%9AMY_press.pdf

technologiczna i mentalna i łatwo wpadają w moralizatorski ton. Dlatego też nie zgadzam się z opinią zacytowaną za Magazynem „Time” z 2013 roku, który uznał osoby robiące i udostępniające selfie pokoleniem *ja, ja, ja*. Autor artykułu przekonywał, że millennialsi są: *leniwi, narcystyczni, uprzywilejowani, samolubni i płytycy, w dodatku: wchodzi w interakcje przez cały dzień, ale prawie wyłącznie za pośrednictwem ekranu. Widziałeś ich w barach, siedzących obok siebie i wysyłających SMS-y. Mogą wyglądać na spokojnych, ale są głęboko zaniepokojeni tym, że omija ich coś lepszego*.³

Łatwo zapomnieć, że gesty powtarzane na socialmediach nie różnią się od tych, po które artyści sięgnęli już w okresie średniowiecza i rozwijają je od renesansu, czyli autoportretu. W *Autoportrecie*, analizie wizerunków napisanej przez Mieczysława Wallisa⁴ w roku 1964, opisuje on zjawisko idealizacji, której poddawali artyści własną powierzchowność i odbywała się ona na co najmniej dwóch poziomach tzn. wyborze korzystnej pozy jak i idealizacji rysów. Dokładnie te same zachowania znamy z socialmediów, tyle, że wykonane znacznie prostszą i bardziej demokratyczną metodą za pomocą ułożenia smartfona i filtrów. Zresztą idealizacji, jak dowodzi Wallis, nie podlegała tylko fizyczność autora, ale także jego status materialny i pozycja społeczna. Biorąc to pod uwagę można przyjąć, że *selfie* nie jest wynalazkiem mediów społecznościowych, ale raczej wydobyciem pragnienia zachowania własnego wyidealizowanego wizerunku, podkreślenia bytu i nadawaniu mu znaczenia, które wcześniej dostępne było tylko królom, duchowieństwu i arystokracji, i z czasem się demokratyzowało przez wspomnianych już artystów wideo, sztukę feministyczną i queerową do formy, którą każdy z nas ogląda na własnych socialach. Nie da się zaprzeczyć, że sama nazwa *selfie*, jak słusznie zauważa Autorka w tekście, jest związana z udostępnianiem autoportretu poprzez kanały mediów społecznościowych lub komunikatorów, ale czy faktycznie praktyka robienia i dystrybuowania *selfie* *nie jest już prywatna, jak kiedyś rodzinne migawki przechowywane w albumie fotograficznym, ale od samego początku jest ukierunkowana na dzielenie się zdjęciami z innymi*?⁵ Doskonale pamiętam czas, gdy zdjęcia siebie otrzymywałyśmy na kliszy i jak selekcjonowałyśmy te wizerunki drąc odbitki, na których nie akceptowałyśmy naszego obrazu siebie. Robiliśmy to, aby nikt tych zdjęć nie zobaczył, bo gest dzielenia się fotografiami zawsze był wpisany w medium, chociaż oczywiście socialmedia nadały mu niespotykany do tej pory rozmach i skalę. Przekształciły zdjęcia w *fotografię społeczną* jak ją nazywa Jurgenson i o czym też wspomina Autorka. Nowe niewątpliwie jest zjawisko, które towarzyszy publikacji zdjęć w internecie i interakcji, które również Autorka opisuje powołując się na badania Michała Kosińskiego, czyli zbieranie precyzyjnych danych o naszych preferencjach politycznych, zakupowych, poglądach a nawet orientacji seksualnej. Danych, które są w tle przechwytywane przez korporacje, i o czym zapominamy lajkując *selfie* przyjaciółki, a na ich podstawie odbywa się uczenie maszynowe, które z coraz większą precyzją przejmuje kontrolę i przekształca nas w idealne osoby konsumenckie.

ART-BASED W DZIAŁANIU do tej części rozprawy stanowią cztery projekty artystyczne *PORCELANKI (DARK MOTHER), FALLING, PIXELATED COOKIES* oraz *DIGITAL FIGURES (GOOGLE)*, w których Autorka bada algorytmy rekomendacji i wyszukiwania w socialmediach, aby dowiedzieć się jak pozostawione w internecie ślady wpływają na to co jest jej podpowiadane i podsuwane. I tak w odpowiedzi na prompt *single mum photography* otrzymała zestaw radosnych młodych kobiet, obraz, z którym większość samodzielnych matek nie jest w stanie się zidentyfikować. W geście tym widzę wzmocnienie patriarchalnej narracji, która macierzyństwo przedstawia jako pasmo niczym niezakłóconej szczęśliwości nie wspominając o trudzie, depresji i osamotnieniu. Te wizerunki

³ Lidia Krawczyk, MASKARADY, Fragment dysertacji wraz z cytatem Joel Stein, *The Me Me Me Generation*, „TIME” 2013, <https://time.com/247/millennials-the-me-me-gene-ration/> (26 kwietnia 2024), str. 40.

⁴ Mieczysław Wallis, *Autoportret*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1964, str. 121

⁵ Lidia Krawczyk, MASKARADY, str. 41

ćwiczą kobiety do ról społecznie użytecznych i powodują poddawanie się samodyscyplinie by jak najlepiej wypełniać zadania. Użyteczną kategorią może tu się okazać opisany przez Byung-Chul Han'a *nadmiar pozytywności*, który ukazuje nam pozytywne, ale nierealistyczne cele a potem samodyscyplinuje nas w ich osiąganiu. Dotyczy to wszystkich kategorii życia współczesnego człowieka w tych dziedzinach, w których nadzór osób trzecich został zastąpiony własnymi ambicjami. Przed taką samowładzą nie jesteśmy w stanie się schować.

PORCELANKI (DARK MOTHER) powstały w inspiracji na zamkniętą grupę na Facebooku *Przestań wybuchać złością*, która stanowiła jeden z tych nielicznych wyjątków rzeczywistej platformy do kontaktu, wymiany doświadczeń i sieciowania. W tym zamkniętym kręgu młode matki dzieliły się swoimi autentycznymi doświadczeniami, negatywnymi emocjami i bólem. Ich gorzkie wypowiedzi, na które nie ma miejsca w przestrzeni ogólnodostępnej, stanowiły podstawę do *PORCELANEK*. Lida Krawczyk zestawiała je z nierealnymi wizerunkami podpowiadanych przez algorytmy i umieściła w przestrzeni publicznej na ulicach Krakowa. Ze wszystkich zebranych w doktoracie prac ta jest najbardziej poruszająca, przełamująca znowę milczenia wobec tego, czym może być macierzyństwo. Uświadamia, jak daleko wyidealizowany obraz różni się od realnego i jak wypchnięcie macierzyństwa w sferę prywatną sprawia, że kobiety zostają same z problemami, które je przerastają.

Kolejny projekt *Falling* (2022) to wydruk cyfrowy na tkaninie (150x120 cm, 150x230 cm, 150x110 cm) przedstawiający postaci par kobiet zarekomendowany przez algorytm Pinteresta w odpowiedzi na prompt *model poses*. Autorka analizuje pozy podpowiadane przez portale służące do wykonania idealnego selfie i wymagające wyćwiczenia szeregów gestów, które powinny zamienić się w nawyk, tak aby wizerunki w sieci zawsze były idealne. Badając je uzmysławia sobie jak bardzo nienaturalne jest to, co zyskuje w socialach większą widzialność.

W *Digital Figures (Google)* 2023 (6 wydruków cyfrowych na papierze barytowym, 85x65 cm) skleja fragmenty różnych twarzy rekomendowanych przez Pinterest na hasło „portrait”. Inspiracją była praktyka, którą jako pierwsza w 2003 roku zgłosiła firma Google zgłaszając patent pod nazwą *Generowanie informacji o użytkownikach do wykorzystania w ukierunkowanej reklamie*. Dzięki temu umożliwiony został dostęp do danych behawioralnych pomocnych w zdobyciu wiedzy o tym, co konkretna osoba w określonym czasie i miejscu myśli, czuje i robi. Dzięki *user profile information* firma zdobyła matematyczną pewność co do naszych zwyczajów i preferencji zapewniając sobie gigantyczny wzrost.

Etap 3 rozprawy to *PERFORMOWANIE MASKARADY* poświęcony technologiom uczenia maszynowego w kontekście inwigilacji i kontroli masowo wykorzystywanych przez instytucje, korporacje i rządy. Autorka bada historię i opisuje mechanizmy uczenia maszynowego dochodząc za Adamem Harveyem do konstatacji, że widzenie komputerowe to widzenie przez pryzmat danych treningowych a logika nowej technologii opiera się nie na lepszych algorytmach, lecz na większej ilości danych: *aby algorytmy zaczęły „widzieć” nasz świat należy je wytrenować na obrazach wraz z przypisanymi do nich etykietami, uporządkowanymi według kategorii klas*.⁶ Dzięki nim Clearview AI posiada jeden z najlepszych systemów rozpoznawania twarzy, który potrafi zidentyfikować osobę nawet gdy nosi kapelusz, okulary i zapuściła zarost, znajduje się w tłumie, na dalekim planie lub jest odwrócona. Potrafi też rozpoznać bliźniaków. Autorka opisuje mechanizmy przyporządkowywania treści do zdjęć będących danymi wyjściowymi do maszynowego uczenia się. Praca ta jest wykonywana przez niskow kwalifikowane i nisko opłacane osoby a połączenia,

⁶ Lidia Krawczyk, *MASKARADY*, str. 66

których dokonują są uproszczone i prowadzą do budowania uprzedzeń i wzmacniania stereotypów. Za Hito Steyerl nazywa je „uśrednionymi/podłymi obrazami” (*mean images*). Są przewidywalnymi produktami populizmu danych reprezentującymi to, co społeczne i polityczne, łącząc moralność ze statystyką, wzmacniając władzę białych mężczyzn i dyskryminując inne rasy czy płcie. W kolejnych akapitach Autorka opisuje jak dalece nieadekwatny jest proces uczenia AI emocji na podstawie zdjęć grymasów twarzy pozbawionych kontekstu. Wykazuje, że system ten dyskryminuje kobiety i osoby o innym kolorze skóry niż biały, których emocje nie są prawidłowo rozpoznawane.

Ciekawym wątkiem w tekście jest ten dotyczący *LAION–Aesthetics*, czyli podzbioru mającego skatalogować obrazy o wysokiej wartości artystycznej, którego powstawanie zostało przebadane przez Christo Buschek’a oraz Jera Thorp’a w ramach projektu *Knowing Machines*. To na nim szkolona była generatywna sztuczna inteligencja Stable Diffusion oraz Midjourney. Za wybory artystyczne do zbioru wyjściowego tworzącego ten cyfrowy kanon odpowiedzialni byli użytkownicy społeczności platformy Discord, [...] którzy są określani jako WEIRD (*Western, Educated, Industrialized, Rich i Democratic*) oraz wybrani twórcy sztuki AI, przez niektórych nazywanych ekscentrycznymi nerdami. Czyli do wytrenowania generatywnej sztucznej inteligencji zostały użyte obrazy wybrane przez osoby w większości pochodzące z USA, Kanady i Europy, które pochodzą głównie z małych miast i które nie odebrały wykształcenia artystycznego a ich gust i opinia na temat tego, czym jest piękno została zapisana w kodzie. Stworzyli kanon odpowiadający za styl i zdefiniowali czym jest dzieło sztuki.

W dalszej części rozprawy, powołując się na badania Kate Crawford Autorka przyrównuje uczenie maszynowe do rozbudowanego systemu wydobywczego opartego na eksploatacji planety, taniej siły roboczej, nielegalne przejmowanie gigantycznych zbiorów danych, w tym wrażliwych na których trenowane są systemy IA. W imię nauki i postępu technologicznego zawłaszczana jest nasza prywatność, rekonfigurowane zasady sprawiedliwości i organizacji społecznej. Nieograniczony prawem dostęp do efektów ludzkiej pracy, niekontrolowalność procesów zachodzących wewnątrz systemów sztucznych sieci neuronowych, koszty środowiskowe oraz społeczne są ceną za zaszumioną przestrzeń, w której widzenie komputerowe, stosuje się do sprawowania społecznej kontroli. Uświadamiam sobie boleśnie opisywane przez Doktorantkę procesy rozmawiając z osobami studenckimi pochodzącymi z Białorusi, gdzie systemy inwigilacji, rozpoznawania twarzy i kontroli są wykorzystywane w praktyce do osadzania protestujących w więzieniach. A przecież technologie jakie stosuje Białoruś czy inne reżimy nie są bynajmniej tymi najbardziej zaawansowanymi.

ART-BASED W DZIAŁANIU do tej części rozprawy stanowią cztery projekty. Pierwszy z nich to *Womanhood* (rysunek, wydruk cyfrowy 17x22, 30x24, 42x36, 2022). Doktorantka sięga w nim do XIX wiecznej fascynacji fotografią, która w momencie jej wynalezienia obarczona była nadzieją na wynalezienie medium, które w odróżnieniu do malarstwa czy rysunku, w sposób transparentny i obiektywny opisie świat. Szybko okazało się jak płonna była ta pozytywistyczna nadzieja, ale to właśnie dzięki niej eksperymentowanie na ludzkich emocjach i zawłaszczanie wizerunków odbywało się w sposób nieskrępowany w imię nauki. Można zaryzykować stwierdzenie, że mechanizmy nadużycia, które dziś służą do karmienia IA dwa wieki temu były stosowane w fotografii, choć oczywiście skala nie była porównywalna. W imię nauki Guillaume-Benjamin Duchenne de Boulogne i Jean-Martin Charcot badali przypadki chorób psychicznych i analizowali ludzką fizjologię i fizjonomię w kontekście przeżywanych emocji. Duchenne raził ludzkie twarze

prądem i uwieczniał efekty na fotografii a Charcot doprowadził do sytuacji, w której odgrywanie hysterii wykształciło fenomen fotogenicznego podmiotu przedstawienia, w który wcielało się coraz więcej kobiet. Odgrywały chore by wyrwać się z toksycznego środowiska, ukryć przed prześladowającymi ich partnerami czy uciec przed biedą. Te dziewiętnastowieczne badania zainspirowały Paula Ekmana do kontynuacji archiwizowania wizerunków emocji a stworzony przez niego, usystematyzowany zestaw etykiet oraz system do dokonywania pomiarów został wykorzystany w systemach komputerowego rozpoznawania emocji. Podsumowując *Womanhood* Autorka podkreśla wywrotowy efekt działań kobiet odgrywających chorobę, a do mnie przychodzi refleksja o tym jak bardzo kobiece emocje są w kulturze z jednej strony podbijane a z drugiej marginalizowane. Uczymy kobiety do bycia wrażliwymi na emocje innych osób, by później za ich pomocą nakłaniać je do wykonywania pracy emocjonalnej i opiekuńczej w rodzinie czy nawet miejscu pracy. Gest ten jest na tyle silny, że uczynił kobiety odpowiedzialnymi za dobre samopoczucie osób wokół i na długo wyciszył np. diagnozowanie kobiet w spektrum.

How To Be Seen to 45 wydrukowanych rysunków 50x40 cm i 80x60 cm wykonanych na podstawie fotografii zarekomendowanych przez algorytm platformy Pinteres jako efekt promptu „portret”. Znajdują się wśród nich zarówno osoby rozpoznawalne, jak i anonimowe, historyczne i żyjące współcześnie. Są wśród nich: młody Józef Stalin, Bill Gates, Władimir Majakowski, Anna Hempel czy postaci wygenerowane komputerowo. Czterdziesty szósty przedstawia Hito Steyerl autorkę pracy *How Not To Be Seen: A Fucking Didactic Educational* z zamkniętymi oczami. Doktorantka zestawia wizerunki powstałe w odstępie dziesięciu miesięcy z wykorzystaniem tych samych ustawień, wpisując te same komendy w 2023 roku (kiedy po raz pierwszy Adobe uruchomiło Firefly, model generatywnej sztucznej inteligencji, w wersji beta) oraz w 2024 roku (gdy został ulepszony i udostępniono go publicznie w wersji komercyjnej). Porównując je widzimy w jakim tempie odbywa się uczenie maszynowe i jak coraz ściślej przystaje do obrazów, które znamy z tradycyjnej fotografii.

Neither artificial nor intelligence (wydruk na dibondzie: 10szt. 100 x 66 mm, 4szt. 100 x 72 mm, 4szt. 100 x 62 mm, 23szt. 100 x 80 mm < 2023-2024) powstały jako dokumentacja badań przeprowadzonych w 2023 roku (kiedy po raz pierwszy Adobe uruchomiło Firefly w wersji beta) oraz w 2024 roku (gdy udostępniono go w wersji komercyjnej). Autorka bada w nim w problem halucynacji, której podlega maszynowe uczenie i w jaki sposób ze szczątków pozostawianych przez nas danych, zdjęć i tekstów sztuczna inteligencja tworzy reprezentacje naszych tożsamości i rzeczywistości. Dzięki bilionom selfie wrzuconych do sieci IA potrafi nie tylko rozpoznać nas po jednym zdjęciu, ale też wykonać kolejne. Tym, co jednak najbardziej fascynuje Doktorantkę to:

Niedoskonałość. Uprzedzenia, błędy, stereotypy, wady systemu. O tym jest projekt Neither artificial nor intelligence. O porażce, która fascynuje i której nierzadko wierzymy bardziej niż nam samym, o postępie, optymalizacji pod kątem sprawiedliwości społecznej, o pomysłowości algorytmów, gdy nie mają pojęcia o co nam chodzi, o tym, że stoją za nią ludzie, którzy piszą konkretne kody, mające dawać zoptymalizowane dane wyjściowe, że gdy garbage in, to oczywiście również garbage out oraz na koniec, że sztuczna inteligencja nie jest ani sztuczna, ani inteligentna.⁷

⁷ Lidia Krawczyk, MASKARADY, str. 94.

• PODSUMOWANIE

MASKARADY Lidii Krawczyk to połączenie pogłębionych badań nad ewolucją sztucznej inteligencji i maszynowego uczenia. Autorka dogłębnie bada temat a wyniki tych badań otrzymujemy nie tylko w tekście, ale także w postaci dzieł sztuki, które na tyle korespondują z opracowanymi treściami, że zdecydowała się je przyporządkować do tekstu. To, czego zabrakło w opracowaniu, to dokładny opis założeń wystawy, która jest efektem tej pogłębionej analizy i pracy artystycznej. Opisu, który badałby relacje pomiędzy pracami jako relacje na poziomie treści, ale także obiektów analizując ułożenie prac względem siebie, ich wzajemne oddziaływanie w przestrzeni. Niewielki to jest jednak szkopuł w porównaniu do ogromu pracy jaką wykonała zarówno jako badaczka i naukowczyni jak i jako artystka. Doktorat jest tekstem mądrym, wnikliwym, sumiennie przebadanym i napisanym poprawnym, komunikatywnym językiem. Porządkuje wiedzę, dopowiada treści. Tekst posiada imponującą bibliografię zgromadzoną z publikacji opracowanych w języku angielskim i polskim. W pracy praktycznej pod względem formalnym dominują cyfrowe rysunki oraz zdjęcia i grafiki, które coraz trudniej od siebie odróżnić. Jest imponującym zbiorem dzieł poddanych autoanalizie, który odpowiada na wiele obszarów zainteresowań Autorki, jednak wszystkie skupione są wokół wizerunku i jego publicznego kreowania, oddziaływania rodzajów odczytywania i możliwości ewaluacji.

• KONKLUZJA RECENZJI

Dorobek artystyczny magistry Lidii jest bogaty i wykraczający poza wymagania stawiane pracom doktorskim. Artystka współpracowała z wieloma ważnymi instytucjami w Polsce tworząc projekty, które stały się ważną częścią rodzimej herstorii sztuki. Praca, którą przedstawiła jako dzieło doktorskie jest rozwiązaniem oryginalnym i wartościowym zarówno pod względem naukowym jak i artystycznym. Tym samym niniejszym zaświadczam, że recenzowana rozprawa doktorska Pani mgr Lidii Krawczyk pt. *MASKARADY* spełnia wymogi Ustawy z dnia 3 lipca 2018r., przepisy wprowadzające ustawę – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce, art. 187 i wnioskuję do Rady Dyscypliny Sztuki Plastyczne i Konserwacja Dzieł Sztuki Uniwersytetu Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie o dopuszczenie mgr Lidii Krawczyk do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

podpis recenzentki