

Justyna Weronika Łabędź

Uniwersytet Śląski w Katowicach

## ZHIPERMEDIATYZOWANY OBRAZ I REDEFINICJE PRAWDY W KONTEKŚCIE FOTOGRAFII CYFROWEJ

***Teoria i estetyka fotografii cyfrowej. Antologia. Wybór, wprowadzenie i redakcja naukowa: Piotr Zawojski, seria Biblioteka „Kultury Współczesnej”, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2017, ss. 352.***

Refleksje o teorii i estetyce fotografii cyfrowej przywołują w mojej pamięci pracę holenderskiego artysty Erika Kesselsa *24 Hrs in Photos*. Artysta po raz pierwszy instalację z wydrukowanym milionem zdjęć pokazał w galerii FOAM w Amsterdamie w 2011 roku<sup>1</sup>. Kilka pomieszczeń galeryjnych zostało wówczas wypełnionych przez Kesselsa „lawiną” zdjęć, opublikowanych przez użytkowników z całego świata w ciągu ostatnich 24 godzin na takich serwisach jak Google, Facebook i Flickr, które następnie artysta legalnie pobrał i wydrukował. Odbiorcy instalacji mogli przedzierać się poprzez kolejno usypane po sufity wzgórza zdjęć i przeglądając zgromadzone prace. Instalacja ta stała się zachętą do refleksji między innymi nad znaczeniem współcześnie rejestrowanej rzeczywistości i pamięci o niej, nad na-

szą codzienną konsumpcją i produkcją obrazów, a także nad granicą (czy też jej brakiem) naszego prywatnego życia, którym nieświadomie lub świadomie dzielimy się w sieci. Bez wątpienia fotografia w ciągu swojej 180-letniej historii przechodziła znaczne przemiany. Miętolone przez lata w portfelach fotografie drogich nam osób przeniosły się na pulpity smartfonów i komputerów. Jest ich również bez porównania więcej niż kilkadziesiąt lat temu. I choć nie mamy pewności, na którym etapie obrazowania cyfrowego jesteśmy obecnie w procesie rozwoju technokultury, niezaprzeczalnie mamy do czynienia z rewolucją cyfrową. Niegdyś fotografia była efektem pracy nielicznych ludzi posiadających skomplikowany i drogi sprzęt, dokumentalistów i naukowców. Dzisiaj, jak zobrazował to w swojej instalacji Erik Kessels, jest beznamiętnie wytwarzana w niepoliczalnych ilościach przez każdego z nas. Obecnie wszyscy jesteśmy fotografami, którzy w większości bezre-

<sup>1</sup> Strona agencji Kesselkramer, Erik Kessels, *24 Hrs of Photos*, <http://www.kesselskramer.com/exhibitions/24-hrs-of-photos> (dostęp: 19.03.2018).

fleksyjnie tworzą obrazy. Warto byłoby jednak dłużej zastanowić się nad istotą tych digitalnych odwzorowań, zwłaszcza w metaforycznie przedstawionym tu czasie zalewu tego typu informacji.

W epoce cyfrowych obrazów, które codziennie zarówno tworzymy, jak i konsumujemy, pojawia się ciągle wiele pytań odnoszących się do istoty tych dzieł zapisanych w kodzie binarnym. Dlatego wyjątkową pozycją wydawniczą dla wszystkich badaczy zainteresowanych fotografią oraz jej przemianami jest antologia tekstów *Teoria i estetyka fotografii cyfrowej* pod redakcją Piotra Zawojskiego. Jak pisze we wstępie do tej obszernej publikacji redaktor, przygotowana antologia w jakiś sposób wypełnia dotychczasową lukę, która powstała na rynku wydawniczym. Istotnie, czytelnicy przesycaeni są samouczkami, leksykonami, informatorami o współczesnej technice i sprzęcie fotograficznym. Nie brakuje również publikacji badaczy skoncentrowanych na historii fotografii i jej znaczeniu we współczesnej kulturze, a także jej społecznym oddziaływaniu. Niestety, poza kilkoma wyjątkami w badaniach tych nie pojawia się głębszy namysł nad fotografią cyfrową, historycznymi procesami jej powstawania oraz teoretycznym i estetycznym statusem. Co więcej, brakuje również tłumaczeń podstawowych tekstów zagranicznych badaczy, którzy swoje rozważania poświęcają fotografii cyfrowej. Pod tym względem antologia wyselekcjonowanych przez Zawojskiego tekstów dostarcza nam sporej dawki komentarzy skupionych głównie na teorii i estetyce fotografii cyfrowej oraz na szerszym kontekście obrazowania cyfrowego. Omawiana antologia to 15 tekstów

autorów reprezentujących różne dyscypliny naukowe, analizujących zjawisko fotografii i obrazu cyfrowego w różnych kontekstach i z różnych perspektyw. Wybór przez redaktora tych właśnie tekstów nie wzbudza żadnych wątpliwości – to nierzadko pozycje już klasyczne, a do ciekawych wniosków prowadzi zarówno ich odczytanie w sposób linearny, ze stworzoną przez redaktora dramaturgią, jak i wyrywkowo. Większość powstałych opracowań, czego dowiadujemy się ze spisu źródeł tłumaczonych tekstów, powstało albo w latach 90. XX, albo w pierwszej dekadzie XXI wieku, co pogłębia nasze przeświadczenie, że w ciągu ostatnich 10 lat nie odnotowano ważniejszych spostrzeżeń w odpowiedzi na wyjątkowo istotne etapy rozwoju fotografii cyfrowej. Brakuje najnowszych publikacji dotyczących rozwoju fotografii cyfrowej od czasów roboczo nazwanego przeze mnie na potrzeby niniejszej recenzji „przełomu smartfonowego”, co oczywiście nie jest zarzutem pod adresem tej antologii, jeszcze bardziej jednak podkreśla lukę na rynku wydawniczym. W miarę czytania kolejnych rozdziałów pojawiają się nowe kwestie, które przez wyżej wspomnianych autorów nie zostały wzięte pod uwagę, co oczywiście jest zrozumiałe ze względu na postęp technologiczny na etapie pisania tych prac. W ciągu 10 lat wiele zmieniło się w zakresie obrazowania cyfrowego, w szczególności fotografii cyfrowej. Żaden z tekstów nie obejmuje pewnego rodzaju kultu, który powstał wokół tworzonych zdjęć. Jeśli 10 lat temu było ich wiele, to teraz możemy być przytłoczeni ich liczbą – zalewają nie tylko fragmenty pomieszczeń z instalacji Kesselsa, ale wy-

pełniają je szczerze po sam szczyt, a my wręcz dusimy się, brnąc przez ten klaustrofobiczny zbiornik fotografii. Niemal każdy z nas ma teraz zawsze pod ręką aparat fotograficzny – to przecież nasz mały multimedialny komputer, nowe metamedium: smartfon, który pozwala na uwiecznianie fotograficzne każdej chwili w każdym momencie. Co więcej, umożliwia on podzielenie się fotografią od razu po jej zrobieniu, bez potrzeby postprodukcji w komputerze, ponieważ filtry, wzmocnienie barw, automatyczną redukcję czerwonych oczu możemy już wybrać, zanim sfotografujemy wybrany kadr. Ba, aparat sam za nas wybierze odpowiednio pasujące ustawienia. Szybkie, niemalże natychmiastowe dzielenie się nimi zachęca do kolejnych rozważań na temat zarówno współczesnego statusu fotografii cyfrowej, jak i jej estetyki, bo to komputer w sposób zautomatyzowany wie, co nam oraz innym się spodoba, co widać świetnie na przykładzie mediów społecznościowych. Ponadto pod koniec drugiej dekady XXI wieku obrazy cyfrowe jeszcze nigdy nie były wykorzystywane tak nagminnie w celach manipulacyjnych, dołączając się do zjawiska postprawdy, zarazem jeszcze nigdy aż tylu ludzi nie wątpiło w to, co widzi. Fotografia w dzisiejszym rozumieniu tego zjawiska oddala się od dokumentacji (jej natura miesza śmiało naukę i sztukę), oddala się od prawdy jakiegokolwiek, gdyż wszystko można przetworzyć, sfabrykować, a to pozwala na manipulowanie rzeczywistością, która dzieje się tu i teraz. Dochodzi do niewspomnianej w żadnym z tekstów indoktrynacji obrazami, a jak twierdzi Bernd Stiegler, współczesną potrzebą będzie, aby w dobie popularności

tej nowej techniki kulturowej nauczyć się ją rozpoznawać i krytycznie analizować, tak jak robią to dzieci, ucząc się pisma<sup>2</sup>. Fotografia jest bez wątpienia narzędziem władzy, o którym wspominała Susan Sontag<sup>3</sup>. Jest to jednak nie tylko władza, która pozwala zapanować nad ułomnością pamięci ludzkiej, a w sposób symboliczny nad czasem, który przemija. Staje się ona dzisiaj realnym narzędziem władzy każącej nam wierzyć w określone rzeczy, sytuacje, ludzi, przekazującej konkretne światopoglądy.

Antologię *Teoria i estetyka fotografii cyfrowej* rozpoczyna bogate w treści wprowadzenie jej redaktora, Piotra Zawojskiego. Badacz zaznajamia czytelnika z funeralnymi deklaracjami uśmiercającymi istnienie tradycyjnej fotografii, a jednocześnie podważa ich zasadność. Jak się okazuje, fotografia tradycyjna (fotochemiczna), zwana analogową, ma się całkiem dobrze i współistnieje bezkonfliktowo z fotografią cyfrową. Zawojski zauważa niedowartościowanie badań nad ontologią funkcjonowania obrazów cyfrowych, w tym fotografii, które bywają często ignorowane, a tym samym domagają się wypracowania nowego modelu opisu (s. 14). Przytaczając słowa Borisa Groysa: „Obraz cyfrowy jest widzialną kopią niewidzialnego pliku, niewidzialnych danych”<sup>4</sup> (s. 18), spostrzega, że mimo wielu prób defini-

<sup>2</sup> B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przeł. J. Czudec, Universitas, Kraków 2009, s. 15.

<sup>3</sup> S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, s. 9.

<sup>4</sup> B. Groys, *Art Power*, The MIT Press, Cambridge, MA–London 2008, s. 84.

cyjnych fotografii cyfrowej w dalszym ciągu nierozstrzygnięte wydaje się pytanie o istotę tego wytworu technokultury. Autor rozwija swoje przemyślenia o charakterze ontologicznym, pisząc, że obecnie prosty podział na *soft copy* (obraz cyfrowy) i *hard copy* (klasyczną fotografię) zostaje podważony przez to, że poza immaterialną obecnością fotografii cyfrowej może ona równie dobrze egzystować jako „odbitka”, czyli wydrukowane zdjęcie. Należy też pominąć w tych rozważaniach fotografie klasyczne, które zostały zdigitalizowane, ale nie stają się w ten sposób fotografiami cyfrowymi. Za jej istotę możemy więc uznać sposób zapisania i przechowywania – plik cyfrowy. Tutaj także wypada być jednak uważnym, ponieważ obrazy cyfrowe tak samo są zapisywane w postaci pliku cyfrowego, a przecież nie każdy obraz cyfrowy to fotografia cyfrowa (s. 19). Autor wstępu dokonuje ponadto krótkiego przytoczenia głównych problemów, które napotyka dyskurs dotyczący najnowszych cyfrowych wcieleń kultury wizualnej. Jako ich tło służą mu legendarne już kazusy w postaci okładki „National Geographic” z 1982 roku z „przesuniętymi” piramidami w Gizie, czy też powstała w ponad tysiącach kopii słynna fotografia Anselma Adamsa pt. *Moonrise, Hernandez, New Mexico*. Wśród jego przemyśleń pojawia się również zapowiedź refleksji autorów zaprezentowanych w tomie oraz ich rozmaite perspektywy patrzenia na zjawisko fotografii cyfrowej. Należałoby dodać, że manipulacje fotograficzne budzące ponad 30 lat temu oburzenie stały się dzisiaj standardem w fotografii reklamowej, turystycznej, a nawet dokumentalnej, choć ich percepcja u swych

początków jest taka sama. To potwierdza też stwierdzenie, słusznie wspomniane przez redaktora, że wraz z początkiem istnienia fotografii cyfrowej i łatwego dostępu do narzędzi komputerowych szybko i wiarygodnie ją modyfikujących kończy się era dokumentacyjnej funkcji fotografii i – przede wszystkim – naszej wiary w nią. Wkraczamy w czasy dawno zapowiedziane przez Jeana Baudrillarda, w których prawdziwy obraz zastępowany jest przez symulację i „precesję symulaków”<sup>5</sup>.

Antologię tekstów na temat teorii i estetyki fotografii cyfrowej otwiera esej *Fotografia analogowa i cyfrowa: obraz techniczny* (1996) Gottfrieda Jägera – jednego z najbardziej znanych niemieckich fotografów, ale też autora artykułów i teorii, w tym dotyczącej fotografii generatywnej. Jego krótki tekst wprowadza nas w historię transformacji fotografii klasycznej w fotografię cyfrową. Nie jest to jednak wyłącznie techniczna analiza rozwoju nowomediального wynalazku, ale też odparcie zarzutów wszystkich tych, którzy starają się zdyskwalifikować cyfrowe znaczenie fotografii. Atutem klasycznej fotografii i jej początkową funkcją stała się potrzeba utrwalania rzeczywistości, a właściwie tworzenie jej reprezentacji poprzez fotografię, co zostało powiązane z pojęciem „prawdy fotograficznej”. W czasach zdominowanych przez fotografię cyfrową i charakterystyczną dla niej łatwą, digitalną manipulację utrwalonymi wyobrażeniami wspomniana „prawda” zdaje się uchodzić w niepamięć, a nasza wia-

<sup>5</sup> J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005.

ra w jej „realność” zostaje podważona. Tymczasem, jak wspomina autor-fotograf: „Przecież wszystkie obrazy oszukują, nawet te uznane za automatyczne, funkcjonalne, »pozbawione ingerencji autora«. Fotografia była zawsze produktem idei, doświadczeń, wyobraźni i materiałów technicznych. Była i jest czymś wytworzonym, produktem, konstruktem – z domieszką rzeczywistości” (s. 40). Tekst ten wprowadza nas w stylistykę dyskursu, który od dawna toczy się wokół fotografii cyfrowej – przede wszystkim musi ona cały czas bronić swojego statusu i wagi, osłaniać się przed krytyką, odrzucać argumenty starające się umniejszyć jej wagę, a nawet wykazać, że tak naprawdę nie ma takiego pojęcia jak fotografia cyfrowa. Jak pokazują jednak teksty zgromadzone w omawianej antologii, jest zupełnie inaczej – ona istnieje. Choć jej status ontologiczny nie jest łatwo uchwytny i definiowalny, to ma się ona całkiem dobrze, na co wskazują nie tylko sami fotografowie, odbiorcy fotografii, ale również badacze, z których tekstami możemy zapoznać się w tej obszernej publikacji.

Rozważania nad mitem realizmu fotografii rozwija Sarah Kember, profesor na Goldsmiths University of London. Jako przykłady przytacza cyfrowe manipulowanie piramidami w Gizie przez „National Geographic”, nigdy nie istniejący podwójny portret Toma Cruise’a i Dustina Hoffmana, czy też wizerunek królowej angielskiej z przyciemnioną twarzą, który stworzyła na potrzeby swojej kampanii reklamowej firma Benetton. Tego typu manipulacje, które dokonują media, nie dziwią nas dzisiaj tak bardzo. Prawdopodobnie stajemy się

świadomi tego, że zdjęcia nie są „prawdziwe”, lecz stanowią tylko formę reprezentacji, obraz-ideę ledwo zarysowującą to, co realne. Ambiwalentne odczucia związane z manipulacjami fotograficznymi urastać mogą, według badaczki, do poziomu znacznego niepokoju, gdy zaczniemy rozważać najnowsze technologie obrazowania cyfrowego pozwalające na stworzenie „realistycznych” fotografii z niczego – projektowanie rzeczywistości i sytuacji, które nigdy nie zaistniały. Jak pisze autorka: „Techniki, dzięki którym można symulować »zjęcia«, tworzą także podstawę dla innych sposobów symulacji obrazów, w tym rzeczywistości wirtualnej. W przypadku rzeczywistości wirtualnej świat przedmiotów nie jest po prostu podatny na zmiany, jest całkowicie plastyczny. Przestaje istnieć jako coś na zewnątrz, stanowi raczej realizację pożądanego i wyobraźni podmiotu” (s. 49). Powołując się na wcześniejsze badania Williama J. Mitchella i Freda Ritchina, badaczka uzmysławia, że niechęć wobec tej fotografii może pojawić się wyłącznie wtedy, gdy zawierzmy w dokumentalistyczną funkcję fotografii rejestrującej „prawdziwą rzeczywistość”. Tymczasem tę sytuację mogłoby zmienić podejście polegające na traktowaniu fotografii nie jako prawdy i uniwersalnej formy wiedzy, lecz jako wypowiedzi wizualnej (s. 64) i jedynie fragmentu wiedzy. Wynalazek fotografii dał nam złudne poczucie kontroli nad światem, panowania nad tym, co stało się ulotne lub niezauważalne dla myślnego, niedoskonałego oka ludzkiego. Wracamy więc do punktu wyjścia – dzisiaj fotografia może wspierać kontrolowanie świata, ale równie dobrze może nas

kontrolować, dlatego należy z dużą dozą rozsądku podchodzić do jej iluzorycznego doświadczania.

Interesującymi przykładami eksplorującymi tematykę weryfikacji prawdy rzeczywistości za pomocą technologii raczy nas w tekście *Słoń, statek kosmiczny i kakadu białoczuca: archeologia fotografii cyfrowej* (1995) Michael Punt, brytyjski profesor skupiający się obecnie w swoich badaniach nad historycznymi i filozoficznymi aspektami dziewiętnastowiecznych mediów i współczesnej cyfrowej technologii. Swoje przemyślenia rozpoczyna od poruszającej historii obrazu (malarzkiego) Josepha Wrighta of Derby pt. *Eksperyment z ptakiem w pompie powietrznej* (1768), krótkiego filmu Thomasa Edisona z 1903 roku z porażenia prądem słonicy Topsy oraz nagrań z kamer wideo sygnalizujących usterki jeszcze przed tragicznym startem wahadłowca kosmicznego Challenger. Zarówno te „analogowe” reprezentacje zdarzeń (malarstwo), jak i audiowizualne formy filmowe są potwierdzeniem bezpośredniego nadawania znaczenia technologii przez naukę, która traktuje ją jako usprawnienie ludzkiej obserwacji zjawisk i stanowi weryfikację mylnego oka naukowca. Jednakże do destabilizacji tego „obiektywnego”, udowadniającego potencjału fotografii prowadzi, według badacza, przemysł rozrywkowy, śmiało manipulujący uzyskanym materiałem bazowym (s. 91). Ale jak pokazuje historia, fotografia cyfrowa i jej manipulacyjny charakter bywają wykorzystywane nie tylko przez przemysł rozrywkowy. To może nas doprowadzić do wniosku, że konwergencja jest w stanie obejmować w kontekście fotografii dyskursy

naukowe, technologiczne i rozrywkowe, tworząc wspólnie jeden obraz o wielu funkcjach, który zmusi nas do przemyślenia technologicznych wizji kultury i stworzonych w jej ramach modeli.

Jednym z najważniejszych teoretyków fotografii cyfrowej (choćby ze względu na ilość odniesień w pozostałych tekstach prezentowanych w tym tomie) zdaje się William J. Mitchell, którego książka *Oko zrekonfigurowane. Prawda wizualna w epoce post-fotograficznej* z 1992 roku jest prezentowana we fragmencie w niniejszej antologii. Bez wątpienia jego publikacja to jeden z kamieni milowych w rozumieniu specyfiki zmian, które nastąpiły wraz z powstaniem fotografii cyfrowej. Wybrany fragment z początku książki tego australijskiego badacza przywołuje podstawowe pojęcia z zakresu technologicznej charakterystyki obrazu cyfrowego. Choć Mitchell nakreśla łatwe do obalenia rozróżnienie na nieodbiegającą od oryginału kopię cyfrowego obrazu i znacznie gorszą kopię analogowego obrazu, to jednak słusznie zauważa, że to cyfrowe obrazy są bardziej podatne na zmiany i manipulacje (s. 101). Obraz, który jest powiązany z komputerowymi, analitycznymi technologiami, bezsprzecznie pozwala na łatwiejszą jego modyfikację i automatyczne analizowanie. Stąd blisko nam do eksperymentów ze sztuczną inteligencją, która pozwala na dokładniejszą niż mylne oko ludzkie analizę obrazowanego przedmiotu badań. Mitchell dochodzi do radykalnego wniosku, że nowe obrazowanie dąży do eliminacji tradycyjnej fotografii: „Nasz świat rozwinął tak nie-nasycony apetyt na informacje w formie wizualnej, a obraz cyfrowy oferuje tak



ogromne korzyści techniczne i ekonomiczne odpowiadające na tę potrzebę, że wydaje się przesądzone, iż obraz cyfrowy zastąpi zdjęcie jako podstawowe medium wizualnej rejestracji – podobnie jak samo zdjęcie wyparło w tym względzie obraz ręcznie rysowany i malowany” (s. 115). I choć spostrzeżenia Mitchella nadal wydają się słuszne i adekwatne, to kwestia współczesnej manipulacji zdjęciami zwłaszcza w kontekście fotografii prasowej – medialnej, rozpowszechnianej głównie przez media społecznościowe i oddolne inicjatywy, urasta do znacznie większego problemu, który może mieć wpływ na losy historii światowej. W tym kontekście możemy rozważyć dzisiaj *fake newsy*, którym towarzyszą zdjęcia spreparowane lub zestawione z opisem zmieniającym ich kontekst, czy tzw. *deepfake*, czyli „głębokie fałszywki”, które obejmują zjawiska zmodyfikowanych bądź całkowicie wygenerowanych filmów z rzeczywistymi osobami. Jest to możliwe dzięki rozwiązaniom takim jak GAN, czyli *generative adversarial networks*, które łączy identyfikację, analizę i uczenie się zbioru danych z ciągłym porównywaniem i ulepszeniem w celu osiągnięcia realistycznego efektu. Przykładem generowania mimiki i słów znanych osób, łudząco naturalnych, stał się ostatnio głośny przypadek opublikowanego fałszywego filmu pornograficznego, w który wmontowana została twarz aktorki grającej Wonder Woman – Gal Gadot<sup>6</sup>.

W *Fotografii w interfejsie*, rozdziale z książki *Telematic Embrace: Visionary Theories of Art, Technology, and Consciousness* z 2003 roku, Roy Ascott kontynuuje myśl na temat wieloletniej polemiki dotyczącej związku fotografii z rzeczywistością. Brytyjski artysta konstatuje, że to przecież „my tworzymy rzeczywistość, dopasowując ją do naszych psychicznych i sensorycznych wymagań oraz dążąc do zaspokojenia naszych koncepcyjnych pragnień” (s. 120). Jak podkreśla Ascott, potencjał fotografii cyfrowej, jej możliwości zbierania, konstruowania, przechowywania i korzystania z danych, umiejscawia ją w dziedzinie hipermediów. Z hipermediami zaś wiąże się niezwykle ważna dla zrozumienia istoty digitalnego obrazu, wykraczająca poza prostą „analogową” właściwość fazy reprodukcyjnej, faza koprodukcji (s. 126). Dzięki niej odbiorca fotografii cyfrowej ma możliwość dalszego przekształcania obrazu w warstwowym, nieustannie zmieniającym się interfejsie, co stanowi świetny przykład współczesnego przeobrażania się kultury biernych odbiorców w kulturę aktywnych uczestników.

Rozważania nad fotografią cyfrową w kontekście reklamy snuje Michelle Henning w tekście pt. *Spotkania cyfrowe. Mityczna przeszłość i elektroniczna terażniejszość* (1995). Brytyjska profesor specjalizująca się w badaniach nad fotografią i historią kultury rozwija dyskusję na temat „utruty rzeczywistości” obrazu cyfrowego na przykładzie analizy reklamy „Marlboro Man”. Umiejscowiony w sferze publicznej obraz nie jest z pewnością zwykłym odwzorowaniem rzeczywistości. Oprócz reklamy papiero-

<sup>6</sup> B. Biel, *Seks, którego nie było, a który zobaczył cały świat*, TVN24.pl, <https://www.tvn24.pl/magazyn-tvn24/seks-ktorego-nie-bylo-a-ktory-zobaczyl-caly-swiat,166,2866> (dostęp: 31.07.2018).

sów jego funkcją staje się mitologizacja amerykańskiego pejzażu i jego mieszkańców, choć jednocześnie wymyka się tradycyjnemu wizerunkowi kowboja, jest dziełem otwartym i pozwala na wiele różnych odczytań (s. 139). Ta komercyjna forma obrazu cyfrowego pokazuje według autorki, że zastosowanie nowych technologii, wprowadzanie zmian jest ściśle związane z imperatywami ekonomicznymi i zmianami ideologicznymi (s. 141). Odwołując się do pojęć wypracowanych przez niemieckiego filozofa Waltera Benjamina, Henning zwraca uwagę, że dyskurs na temat „utrąty realności” powinno się przenieść na Benjaminowską koncepcję „utrąty aury”, którą dla autorki byłoby paradoksalnie utracenie poczucia iluzji, że fotografia przedstawia rzeczywistość. Trudno wierzyć w to, co widzimy na billboardach, zwłaszcza gdy wprowadzają nas w błąd obrazy fotograficzne zakupione na tzw. *stockach*, umieszczane dowolnie w różnych kontekstach – to samo zdjęcie osoby może reklamować nową szkołę policealną, jak i nową ofertę sklepu optycznego, co tym bardziej podważa wiarygodność oglądanego obrazu.

Historycznym ujęciem obrazowania fotograficznego zajmuje się angielski profesor Martin Lister. W artykule *Fotografia w epoce obrazowania elektronicznego* z 2009 roku rozróżnienie na fotografię analogową i cyfrową oraz bardzo schematyczne zestawienie ich charakterystyki pozwalają dojść badaczowi do ciekawych wniosków. Samo wynalezienie fotografii wiązało się z odłączeniem się obrazu od lokalizacji, przez co stała się ona poprzednikiem naszej „telematycznej” kultury. Tymczasem to

odłączenie od lokalizacji zostało jeszcze bardziej pogłębione poprzez telegrafię i elektroniczne skanowanie: „Wraz z nadejściem tranzystorów, układów scalonych i krzemowych układów scalonych, wszystkie poprzednie wynalazki zostają ponownie zrewolucjonizowane, ponieważ suma historycznych możliwości generacji obrazu wspomaganego maszynowo zostaje w końcu zjednoczona w multimedialnym, interaktywnym komputerze” (s. 159). Skanowanie, choć nie wspomina się o tym w żadnym z artykułów, jest również kolejnym sposobem na fotografowanie cyfrowe, choć niewielu z fotografów używa bezpośrednio tej techniki. Utrwalane w ten sposób treści czy płaskie obrazy (choć znane są przypadki również sztuki fotograficznej tworzonej w postaci skanografii) to oczywiście jeden z procesów digitalizacji, dzięki której obraz może być zapisany w systemie binarnym gwarantującym jeszcze lepszą jakość niż fotografowanie aparatem z dystansu. Bezpośrednia współpraca komputera w procesie przetwarzania fotografii cyfrowej prowadzi do jeszcze innego zagadnienia – symulacji obrazów cyfrowych. CGI (*Computer Generated Imagery*) pozwala bowiem na tworzenie obrazów, które nigdy nie istniały w rzeczywistości. W porównaniu ze zwykłą fotografią cyfrową reprezentującą rzeczywistość, mającą nieostrości, naturalne „szumy”, bywa ona hiperrzeczywista, dlatego do tak generowanego obrazu muszą być dodane „zabrudzenia” pod postacią zjawisk naturalnych dla fotografii: ziarna, miękkości, zmienności ogniskowej, głębi ostrości itp. (s. 174). Można więc dojść do wniosku, że musimy żyć w świecie z *glitchami*, nasze



zmysły są naturalnie nieperfekcyjne, dlatego do poczucia prawdy potrzebujemy szumów i zniekształceń. Kolejnym problemem wartym rozwinięcia w kontekście oderwanych od rzeczywistości obrazów są banki zdjęć. Firmy oferujące fotografie komercyjne, gotowe do wykorzystania w różnych reklamach, celowo prezentują w swoich zbiorach efemeryczne koncepcje stylu życia, sytuacje oderwane od rzeczywistego świata, które łatwo mogą być dopasowane do założonej kampanii reklamowej przez kupujących zdjęcie. To niemalże nieskończony wybór kreowanej rzeczywistości, którą możemy zakupić w zależności od poszukiwanego kontekstu, zamierzonego efektu oddziaływania na odbiorcę czy budowanej narracji.

Myśl Martina Listera w kontekście tworzonych komputerowo obrazów (CGI) – prężnie rozwijającej się gałęzi grafiki komputerowej 3D, wykorzystywanej na przykład w filmie – kontynuuje w swoim nieco przekornym tekście *Paradoksy fotografii cyfrowej* (1994) znany badacz nowych mediów i digitalnej kultury, Lev Manovich. Obrazy cyfrowe, co widać już na przykładzie powstałego 25 lat temu filmu *Park jurajski* Stevena Spielberga, potrafią być zbyt perfekcyjne – są „prawdziwsze” od „prawdziwych fotografii”. Dlatego twórcy muszą zmniejszać rozdzielczość obrazów i poddawać je degradacji, aby dostosować je do nieperfekcyjności (ziarnistości, ostrości) pozostałych fragmentów filmu (s. 195). Autor zauważa również, że niezasadne jest odrywanie fotografii cyfrowej od tradycyjnego w fotografii analogowej podziału na oryginał i kopię. Tutaj też mamy do czynienia z degradacją, która

dokonuje się w trakcie tak powszechnej w społeczeństwie kompresji obrazów. Czynność ta wymuszona jest faktem, że obrazy cyfrowe mają zbyt dużą objętość, aby je swobodnie kopiować i przesyłać w ich naturalnej, bezstratnej postaci (s. 187). Dzisiaj to spostrzeżenie Manovicha jest jednak nieaktualne, ponieważ nowoczesne technologie pozwalają nam na przesyłanie fotografii o naprawdę dużej rozdzielczości bez kompresji stratnej, czego w 1994 roku badacz pewnie jeszcze nie przewidział. Ponadto wbrew jego konkluzji, że „fotografia cyfrowa nie istnieje”, może ona także uzyskiwać swój materialny, fizyczny status po wydrukowaniu, będący niemożliwym do rozróżnienia z tradycyjną, chemiczną fotografią, nigdy jednak nie będzie to jej cechą konstytutywną.

W krótkim artykule *Fotografia cyfrowa* (2000) Jay David Bolter i Richard Grusin kontynuują rozważania na temat problematyki i kulturowego założenia istnienia prawdy fotograficznej. W odróżnieniu od wspomnianego już Mitchella to, co badacz nazywał w obecnych czasach erą postfotograficzną, Bolter i Grusin określają jako erę, w której „fotografia i technologie cyfrowe remediują się wzajemnie” (s. 200). CD-ROM, a dzisiaj internet remediują galerię sztuki, w której „zawieszono” są obrazy. Fotografie cyfrowe współcześnie rzadko są oderwane od komentarza oraz informacji na ich temat, przez co są jeszcze bardziej „autentyzowane” dzięki jasnemu i klarownemu przekazowi ideologicznemu. Ponadto autorzy artykułu oddalają zarzut o odejście fotografii cyfrowej od realizmu, tłumacząc, że transparentność i bezpośredniość fotografii

cyfrowej oraz jej związek z rzeczywistością może być taki sam jak w przypadku fotografii analogowej (s. 203). Fotografia cyfrowa według nich zmienia jednak poczucie bezpośredniości wobec fotografii – jej zhipermediatyzowana forma, gdy jest przetwarzana i modyfikowana, zmienia nasze wcześniejsze pojmowanie historii, potrafi ją wręcz przekształcać i wygładzać. Można zauważyć, że w przyszłości ludzie, oglądając zdjęcia sprzed lat, będą żyli z fotograficznymi wizjami wyidealizowanych postaci (tak jak w przypadku idealizujących portretów rodzin królewskich w przeszłości), piękniejszych widoków tego, co w rzeczywistości istniało, ale też spotkaniami i sytuacjami, które mogły w ogóle się nie wydarzyć, a jednak ich fotografie zostały wygenerowane komputerowo. Tym bardziej potrzebna będzie nowa kompetencja odbiorcy i jego świadomość, że efekty działań fotograficznych – bez różnicy czy będziemy rozpatrywać fotografię tworzoną analogowo, czy cyfrowo – w dalszym ciągu będą związane nie z reprezentacjami, ale zaledwie emanacjami przedstawianych obiektów.

Nad rozwojem znaczenia fotografii cyfrowej we współczesnym świecie skupia się Geoffrey Batchen w artykule pt. *Fotogenetyka* (2002). Nowozelandzki autor przytacza kasus Corbis Corporation (od 2016 roku przemianowanej na Branded Entertainment Network), firmy należącej do amerykańskiego miliardera Billa Gatesa, która w 1996 roku przejęła jedną z największych bibliotek obrazów – Archiwum Bettmanna. Monopol Corbisa, a następnie praktykowana przez niego polityka uświadomiły całemu światu, że wersja elektroniczna obrazów

(w tym prac znanego fotografa Anselma Adamsa) jest znacznie ważniejsza od wersji analogowej. W ten sposób zaczęła zanikać Benjaminowska „aura autentyczności”. Jak stwierdza autor artykułu, już w analogowych wersjach przytaczanej tu fotografii Adamsa *Moonrise, Hernandez, New Mexico* nie można dotrzeć do właściwej, jedynej „oryginalnej” wersji, więc na pewno nie można też dotrzeć do „wiernej kopii” (s. 216). Oryginał w przypadku fotografii jest paradoksem, ponieważ jest nim to, co stało przed aparatem, zanim zostało sfotografowane. Wszystko, co tworzą fotografowie przy użyciu tych mechanizmów, jest tylko kopią, która z natury pozostaje podatna na modyfikacje. Zarówno z fotografią chemiczną, jak i cyfrową wiąże się całe instrumentarium, czy to w postaci chemicznych odczynników, czy też zaawansowanych narzędzi komputerowych. W ich efekcie powstają zmodyfikowane, przerobione płaskie kopie, reprezentacje czy tylko emanacje realnych oryginałów, których wartość jest taka sama bez względu na to, w jaki sposób zostały wytworzone.

Rozłam między epoką fotograficzną i erą postfotograficzną staje się przyczynkiem do rozważań Petera Lunenfelda w tekście *Fotografia cyfrowa. Obraz, który budzi wątpliwość* (2001). Amerykański krytyk i teoretyk mediów cyfrowych wskazuje na dubitatywny charakter (podawany w wątpliwość) obrazów cyfrowych odsuwających się jeszcze bardziej od obiektów, które utrwały lub w ogóle powoływały do istnienia. „Technologie cyfrowe zabijają pozostałości odziedziczonej przez nas wiary w indeksowy związek pomiędzy foto-

grafią i jej przedmiotem, mają oczywiste znaczenie epistemologii oraz polityki związanej z kulturą przesyconą obrazami” (s. 237). Zdjęcie współcześnie nie istnieje bez kontekstu – umieszczane jest w internecie, prasie oraz innych sytuacjach, które same nadają mu znaczenie. To samo zdjęcie, jak w filmowym efekcie Kuleszowa, może co innego znaczyć w zależności od tego, w jaki sposób zostanie opisane i w jakim kontekście będzie umieszczone. To nie twórca tworzy jego znaczenie, lecz ten, kto je publikuje, zestawia i rozpowszechnia. Dzieło fotograficzne po raz kolejny oddziela się od autora, na co wskazywał już Umberto Eco w swoich przemyśleniach o interpretacji i nadinterpretacji literatury. Po dostarczeniu fotografii do odbiorcy autor nie ma wpływu na to, w jaki sposób zostanie ona przez niego odczytana.

Komputer jako cielesna proteza w przetwarzaniu i rozumieniu obrazów cyfrowych pojawia się w tekście Marka B.N. Hansena pt. *Automatyzacja wzroku i cielesne podstawy widzenia* (2004). Rozwój fotograficznego postrzegania świata wiąże się nierozzerwalnie z automatyzacją wzroku, na co wskazywał już Lev Manovich. Machinistyczne widzenie, zobrazowane symbolicznie w ujęciu z *Łowcy androidów* (1982), pozwala nam nie tylko wejrzeć w głąb tego, co utrwalone, zobaczyć niewidzialne gołym okiem. Jest przede wszystkim naturalnie związane z tłumaczeniem ludziom niezrozumiałego binarnego kodu zapisu fotografii cyfrowych. Dzisiejsze patrzenie jest obliczaniem (s. 277), które za pomocą wielu ciekawych przykładów prac artystów nowomediálních uświadamia nam Hansen. O automatyzacji wzroku,

przejmowanego przez autonomiczne maszyny z zaprogramowanym sposobem odczytywania widzianego obrazu, wspominał już Paul Virilio w *Maszynie widzenia*. Nie tylko francuski badacz, ale też wiele popkulturowych filmów i powieści przestrzega nas przed wymknięciem się spod naszej kontroli takich maszyn, które mogą w ten sposób zacząć nad nami górować i nas kontrolować. Hansen nie porusza również innej współcześnie ważnej właściwości fotografii cyfrowej, odtwarzanej zwłaszcza na ekranach dotykowych. Dzięki temu sposobowi odczytywania obrazu fotografia staje się taktylna – możemy powiększyć wybrany fragment, przesunąć go, obrócić, zmniejszyć, a nawet edytować za pomocą dotyku. Co więcej, możemy mówić o zrewolucjonizowaniu zmysłów, gdyż od tej chwili doświadczamy nie tylko tytułowej automatyzacji wzroku, ale i jego taktylizacji, synestetycznej mieszaniny doznań w odbiorze świata.

Artystyczny wątek w fotografii cyfrowej jest kontynuowany w artykule Anette Hüsche pt. *Koncepcje artystyczne na styku fotografii analogowej i cyfrowej*. Autorka przypomina o kolejnym rozróżnieniu, które pojawia się poza ujęciami fotografii analogowej i cyfrowej. Określenie „postfotografia” zaczyna się, gdy fotografia cyfrowa lub analogowa jest przetwarzana podczas montażu, kolażu i innych modyfikujących procesów oraz manipulacji komputerowych. Hüsche omawia w swoim artykule różne zjawiska związane z artystycznym przetwarzaniem fotografii cyfrowej: od inscenizacji i portretowania do uwieczniania i przetwarzania architektury oraz pejzażu. Przytaczani autorzy oraz ich

prace powstające na styku fotografii analogowej i cyfrowej pozwalają zrozumieć, iż „[w] czasach cyfrowych technologii symulacji nie można oczekiwać, że ontologiczny status fotografii będzie w jakikolwiek sposób odgrywał główną rolę, ponieważ relacje i granice pomiędzy obrazami niepoddanymi manipulacji, manipulowanymi i symulowanymi charakterystyczne dla tego, co fotograficzne, nie są już łatwe do zdefiniowania” (s. 302). Te manipulacje są ważnym elementem fotografii artystycznej, której przykłady autorka przytacza w tekście. Fotografie artystyczne wnoszą również wiele w znaczeniu tej dziedziny w ogóle – ich celem jest dekonstrukcja stereotypów we współczesnej fotografii oraz unicestwienie mitu dotyczącego jej autentyczności i obiektywizmu.

Ujęcie historyczne, ale też bardziej w duchu komparatystycznym proponuje Susanne Holschbach w tekście pt. *Podobieństwa i różnice pomiędzy medialnością fotograficzną i post-fotograficzną* (2004). Nie będą nas tu interesować problemy poruszane już we wcześniejszych artykułach, dotyczące dubitatywności obrazu, jego cyfryzacji, montażu czy masowego wykorzystywania w kulturze prosumentów. Ciekawym spostrzeżeniem jest, że fotografia często bywa traktowana jako dzieło o charakterze odtwórczym, nieoryginalnym, na co wskazują liczne przykłady wykorzystywania dzieł fotograficznych w działaniach innych artystów, przetwarzania ich koncepcji. Holschbach zauważa, że wraz z cyfryzacją nie tylko ulega przerwaniu indeksowanie pomiędzy zdjęciem i obiektem, lecz również autor fotografii zostaje pozbawiony swojej własności,

gdyż zawsze istnieje możliwość przetwarzania jego zdjęcia na wiele innych sposobów (s. 322). To kolejny przykład na wiodącą w dzisiejszych czasach kulturę remiksu. Dochodzi do tego, że w fotografii ztraca się autor – nie tylko poprzez nielegalne obróbki zdjęć, ale przede wszystkim przez te zalegalizowane, które są wynikiem lansowanej idei dzieł na tzw. wolnej licencji, czyli licencji Creative Commons. Wielokrotnie dzieła te, niczym DJ-owskie sample, są przeznaczane do modyfikowania, dystrybuowania, użytkowania, nawet komercyjnego, bez potrzeby podania nazwy autora, który w imię idei zrzekł się własnych praw autorskich.

Świetnym podsumowaniem prezentowanej antologii jest tekst Freda Ritchina *W rzeczywistości cyfrowej* (2009). Analizując rewolucję cyfrową i jej nostalgiczny charakter, objawiający się między innymi ciągłymi powrotami twórców narzędzi medialnych do wcześniejszych wynalazków i nazw, autor zauważa, że współczesny cyfrowy fotograf jest „postmodernistycznym wizualnym didżejem” (s. 333) – to, co wychodzi za sprawą jego naciśnięcia spustu migawki, to dopiero początek, „wstępny zarys scenariusza”, który poprzedza łatwe i szybkie przetwarzanie. Ritchin porusza również ważny temat, rozwijając przemyślenia dotyczące łatwości modyfikacji zdjęć cyfrowych, za którymi kryje się obecnie duże niebezpieczeństwo manipulacji społeczeństwem. Istotnie, w czasach „postprawdy” jedno zdjęcie zmanipulowane czy też po prostu opacznie opisane może wpływać na wybory, a nawet stać się zapalnikiem dla afer i konfliktów na skalę globalną. Jak

dotąd żadna z tych manipulacji nie stała się przyczyną poważnego politycznego konfliktu, wiele z nich jednak wywołało poruszenie, możemy więc być pewni, że w najbliższych latach takie modyfikacje staną się powszechną i łatwo dostępną rozrywką, ale też jeszcze silniejszym narzędziem władzy nad emocjami odbiorców.

Antologia pod redakcją Piotra Zawojkiego poświęcona teorii i estetyce fotografii cyfrowej bez wątpienia jest bardzo ważnym głosem w dyskusji na temat digitalnej technokultury. Ważnym przede wszystkim dlatego, że to pierwszy zbiór tekstów, które zgłębiają teorię fotografii cyfrowej pozostającą na marginesie współczesnych badań. Podejmowane kolejno przez badaczy kwestie dotyczące mitu autentyczności i obiektywności fotografii, niebezpieczeństw i możliwości związanych z manipulacjami komputerowymi czy nawet istotnej w rozwoju tej dziedziny warstwy artystycznej są niezwykle cenne jako solidne

podstawy „nowego” dyskursu poświęconego teorii fotografii cyfrowej. Jednak jak już wspomniano, to dopiero początek pracy nad eksploracją tego tematu, gdyż w ciągu ostatniej dekady rozwój technologiczny fotografii cyfrowej i jej narzędzi znacznie wyprzedził niektóre z opublikowanych w tomie spostrzeżeń, dlatego definitywnie wymaga obecnie kolejnego ważnego komentarza, rozwinięcia tematu, podjęcia nowych, nieporuszonych dotąd kwestii. Czytając tę antologię, choć z fascynacją przyjmujemy koncepcje przetłumaczonych autorów, nadal pozostaje niedosyt, że mająca już za sobą kilkadziesiąt lat istnienia fotografia cyfrowa nie doczekała się jeszcze badaczy na miarę Viléma Flussera, Rolanda Barthes’a czy Susan Sontag. Wydawnictwo to jednak w sposób wyraźny zachęca nowych teoretyków do dalszych analiz i interpretacji rewolucyjnej formy obrazowania, jaką faktycznie jest fotografia cyfrowa.