

CAMERA OPRESIVA

AUTOREFERAT

dr Grzegorz Jarmocewicz
Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku
Wydział Rzeźby i Intermediów
Kierunek Fotografia

16 lutego 2023 r.

Motto przewodnie:

*Fotografia jako medium sztuki oraz demokratyczne narzędzie komunikacji
nigdy nie może być wykorzystana przeciw dobru ludzkości.*

Spis treści

Wprowadzenie	4
Zwierciadło i jego różne odbicia	10
Zakrzywienia	19
Camera Opresiva	33
Camera Opresiva - 73 kroki	41
• Segment pierwszy - Deepfake	43
• Segment drugi - World_Web_Cam	49
• Segment trzeci - Obiekt / Camera Opresiva	51
• Segment czwarty - GANs	53
• Segment piąty - Polaryzacja Społeczna	56
• Segment szósty - Portret Biometryczny	64
• Segment siódmy - Ku Dyktatorskiej Nirwanie	69
• Segment ósmy - Surveillance	73
Epilog	74
Bibliografia	79
Indeks nazwisk	84
Źródła internetowe	90
Aktywność artystyczno-naukowa w skrócie, 1995 - 2022	
Działania artystyczno-naukowe po doktoracie	93
Doktorat	107
Rozwój artystyczno-naukowy przed doktoratem	114

Wprowadzenie

„Fotografia jest nie tylko odbitką na papierze światłoczułym, jest także zwierciadłem świata, czasem krzywym, kiedy indziej wiernym [...], jest przedłużeniem w czasie ulotnego spostrzeżenia oka, jest narzędziem urabiania umysłów.”

Urszula Czartoryska¹

Szuka, od zarania dziejów odpowiadała na potrzeby ludzkości, stała u jej boku. Badania okresu paleolitu, wykazały, iż nasi przodkowie wiązali źródło narodzin niektórych gatunków ptaków z ogniem. Wniosek ten wynikał z bezpośredniego doświadczenia, jakiego doznawali każdego wieczoru, kiedy po ciężkim dniu zasiadali przy ognisku w celu posilenia się, ogrzania czy odpoczynku. Zdarzało się wtedy, iż nad ogniem przelatował ptak, który w naturalny sposób „przybierał” barwę czerwoną. A zatem źródłem jego pochodzenia musiały być czerwone płomienie. Historia ta w kolejnych stuleciach objawia się ludzkości jako *Mit Feniksa*². Ówczesny wzorzec piękna³ jaki reprezentowała figurka odnaleziona w 1908 roku w Dolnej Austrii, którą nazwano *Wenus z Willendorfu* (czas jej powstania określono na 32 - 24 tysięcy lat p.n.e.) korespondowała ze światem matriarchalnym, w którym najistotniejsze były atrybuty podkreślające cechy Kobiety - Matki - Matki - Ziemi.

Wraz z transformacją systemów społecznych, przeformatowuje się rozwój percepcji wzrokowej⁴, sposób kodyfikowania obrazów, a w tym również rozumienie przestrzeni trójwymiarowej zapisanej na płaskiej kartce. „Owe małe, płaskie obiekty, jakimi są fotografie, uczymy się odczytywać jako kopie trójwymiarowych scen w sposób podobny do tego, jak nauczyliśmy się interpretować nasze wyobrażenia rzeczywistych obrazów”⁵. Zmieniają się także wzorce piękna i wzorce brzydoty⁶. Jedna ze

¹ [Za:] L. Brogowski, *Żdźbło w oku. Fotografia i przecieranie oczu przez sztukę*. [w:] U. Czartoryska, *Przygody plastyczne fotografii*, Wyd. Słowo / Obraz Terytoria, Gdańsk 2002, s. 8. Źródło cyt.: U. Czartoryska, *Fotografia natchnieniem malarzy*, „Fotografia” 1966, nr 9, s. 202.

² Por. M. W. Alpatow, *Historia sztuki. T. I.*, tłum. wg Geschichte der Kunst, VEB Verlag der Kunst, Drezno 1961, Wyd. Arkady, Warszawa 1968, s. 35. oraz *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*.

³ U. Eco, *Historia piękna*. tłum. A. Kuciak, Dom Wydawniczy REBIS Sp. o.o., Poznań 2005.

⁴ W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, tłum. J. Przyboś, Wydawnictwo literackie, Kraków 1969.

⁵ E. Goffman, *Ramy fotografii*, tłum. M. Korzewski [w:] *Fotospołeczeństwo, Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, Wyd. Znak, Kraków 2012, s. 272.

⁶ U. Eco, *Historia brzydoty*. tłum. zbiorowe, Wyd. Dom Wydawniczy REBIS Sp. o.o., Poznań 2007.

współczesnych interpretacji mówi: „Brzydota zawsze zawiera się w pięknie, a piękno w brzydocie”⁷. Każde kolejne pokolenie ubogacone doświadczeniami swoich przodków oraz nowymi wynalazkami poszerza swoje dotychczasowe granice zarówno w przestrzeni technologii, intelektu, jak i w obszarach wizualności.

Odkąd w 1839 roku oficjalnie ogłoszono wynalazek fotografii⁸, malarstwo zrzuca swoje dotychczasowe okowy sztuki mimetycznej⁹. I wbrew słynnemu okrzykowi Paula Delaroche’a „Malarstwo umarło!” staje się wolnym medium, eksplorując całkowicie nieznane dotąd przestrzenie. Czy możemy zatem powiedzieć, że dzięki fotografii nosimy czasem na swoich ubraniach abstrakcję? Czy fotografia wykreowała od nowa malarstwo i powołała do życia inne, niż znane do tej pory nurty sztuki? W moim przekonaniu odpowiedź jest stosunkowo prosta. „Z pewnością wynalazek fotografii uwolnił malarstwo z części jego dotychczasowych zadań [...]” - potwierdza Krzysztof Jurecki¹⁰. Tak, czy inaczej, ani umiejętności, ani znane dotąd narzędzia nie pozwalały człowiekowi wcześniej tak werystycznie odzwierciedlić rzeczywistości. Dlatego, od tego momentu, na długie lata, głównym zadaniem fotografii stało się kolekcjonowanie i porządkowanie wszelkich przejawów życia oraz ukazywanie ich w jak najbardziej precyzyjny sposób. A przekonanie o tym, iż obraz zdjęciowy nierozdzielnie związany jest z obiektem lub sytuacją, którą przedstawia zawładnęło kolejnymi pokoleniami. Roland Barthes w swojej książce „Światło obrazu. Uwagi o fotografii”, pisze: „Pewnego dnia, dawno już temu, wziąłem do ręki fotografię najmłodszego brata Napoleona, Hieronima (1852). Zdziwiony, powiedziałem sobie: *Patrzę na oczy, które widziały Cesarza*”¹¹. Ten, francuski filozof, krytyk literacki, pisarz, czołowy przedstawiciel, strukturalizmu i post-strukturalizmu oraz teoretyk semiologii wraz z amerykańską pisarką i krytyczką Susan Sontag, których ważne dla fotografii dzieła ukazują się w drugiej połowie XX w., ze względu na brak dostępnej w Polsce literatury umocowują u nas taki pogląd, aż do początku kolejnego stulecia. I choć podkreślić tu należy niejednoznaczność postawy Sontag¹², to pisze ona: „Zapisy fotograficzne dostarczają

⁷ A. Tarkowski, *Czas utrwalony*, tłum. S. Kuśmierczyk, Wyd. Świat Literacki, Izabelin 2007, s. 41

⁸ Należy pamiętać, iż znany wszystkim L. J. M. Daguerre nie był jedynym pionierem i wynalazcą fotografii. Australijski historyk sztuki G. Batchen wskazuje w *Burning with Desire: The Conception of Photography*, Wyd. MIT Press, Cambridge 1997, s. 21., nazwiska kilkunastu osób, które eksperymentowały z fotografią jeszcze przed 1839 r.

⁹ Por. W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, red. H. Orłowski, tłum. J. Sikorski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975.

¹⁰ K. Jurecki, *Kontynuatorzy tradycji wielkiej awangardy w fotografii polskiej w drugiej połowie Lat 50. XX wieku. Pogranicza malarstwa, grafiki i filmu eksperymentalnego*, Wyd. Muzeum w Gliwicach, Gliwice 2020, s. 52.

¹¹ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Wyd. KR, Warszawa 1996, s. 7.

¹² S. Sontag wyraża w stosunku do fotografii poglądy rewizjonistyczne.

dowodów rzeczowych. Coś, o czym słyszeliśmy i w co wątpimy, wygląda na dowiedzione, jeżeli pokażemy to na zdjęciu”¹³. Takie stanowisko umacnia bezwzględna wiarę w prawdę nowego, mechanicznego medium. Potwierdzaną również przez koncepcje Mayi Deren czy André Bazina¹⁴. Bo z jednej strony fotografia ontologicznie związana jest z bytem¹⁵, a z drugiej taki obraz powstaje poza zasięgiem wpływu i ingerencji człowieka. Jak zauważa Flusser, jesteśmy tylko *funkcjonariuszami*¹⁶ obsługującymi urządzenie zwane aparatem. A zatem, pozornie oznacza to, że techniczne odzwierciedlenie świata nie może być zniekształcone. „Oryginalność fotografii w stosunku do malarstwa polega tedy w swej istocie na obiektywizmie. Nic więc dziwnego, że zespół soczewek, który stanowi *oko fotograficzne*, zastępujące oko człowieka, nosi nazwę obiektywu. Po raz pierwszy między przedmiotem a jego przedstawieniem zjawia się tylko jeszcze jeden przedmiot. Po raz pierwszy obraz świata zewnętrznego formuje się automatycznie, bez twórczej interwencji człowieka i według ścisłych związków przyczynowo-skutkowych”¹⁷. Dagerotyp będący „lustrem obdarzonym pamięcią”, jak określa go Oliver Wendell Holmes¹⁸ staje się panaceum na wszelki fałsz - często traktowany jest jako jedyna, ostateczna prawda. Nowe widzenie jakie przyniósł, dało szansę na obiektywne poznanie świata i uwolniło tym samym od zniekształconego, malarskiego postrzegania rzeczywistości. Teraz wystarczyło już tylko wyprodukować pierwszy obraz przy pomocy cudownego wynalazku, by ludzkość bezwładnie poddała się przeświadczeniu o jego rzetelności. Uzasadniając, przywołam tu znane zdjęcia galopującego konia, wykonane w 1878 roku przez brytyjskiego fotografa Eadwearda Muybridge’a. Do tego momentu malarstwo odtwarzało ten wizerunek, zgodnie z powszechnie panującą wtedy wiedzą. Biegające zwierzę ukazywane było zawsze w pozycji opierającej kopyto o ziemię. Seria fotografii przedstawiła jednak zupełnie inny fakt. Tym samym jednoznacznie udowodniła, iż ludzkie oko tak naprawdę nie jest w stanie dostrzec tego, co widzi urządzenie. Świadectwo

¹³ S. Sontag, *O fotografii*. tłum. S. Magala, Wyd. Karakter, Kraków 2009, s. 12.

¹⁴ Patrz G. Sztabiński w zapisie *Sesja teoretyczna Prawdziwe Możliwe*, Wyd. Galeria Miejska Arsenal, Poznań 1999, s. 31.

¹⁵ Por. A. P. Bator *Postsztuka i fotografia*, [w:] *Fotografia lat 90. Czas przemian czy stagnacji?* Wyd. ŁDK Galeria FF i MS w Łodzi, Łódź 2002, s.17.

¹⁶ V. Flusser określa osobę obsługującą aparat funkcjonariuszem, dodając jednocześnie, że *kompetencja aparatu musi być większa od kompetencji funkcjonariusza*. V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, tłum. J. Maniecki, Wyd. Aletheia, Warszawa 2015, s. 67.

¹⁷ A. Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*, tłum. B. Michałek, [w:] *Fotospołeczeństwo*. op. cit. s. 424.

¹⁸ Za Roger'em Scruton'em, *Fotografia i reprezentacja*, [w:] *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. Scott Walden, tłum. I. Zwiech, Wyd. Universitas, Kraków 2013, s. 189.

stało się niepodważalne¹⁹. Innym zestawieniem opisu obrazowego takiego, samego wydarzenia, uwiarygodnionym przez fotografię, a nie malarstwo jest przywołany przez Zbigniewa Treppę, w jego książce „Myślenie obrazem w fotografii”, moment egzekucji cesarza Maksymiliana I. Édouard Manet w 1868 roku, nieudolnie jak na tak wyrobionego i sławnego artystę przedstawia tragedię śmierci człowieka. W przeciwieństwie do statycznej, dokumentacyjnej fotografii François'a Auberta niosącej ze sobą nie tylko głębokie poczucie nieodwracalnego dramatu, ale również niepodważalne świadectwo tego co znajdowało się przed obiektywem²⁰.

Śledząc rozwój nowej percepcji widzenia oraz rozbudowę fundamentów bezwzględnej wiary w aksjomat fotografii, należy powrócić na chwilę do dziewiętnastowiecznych teorii porównujących oko z aparatem fotograficznym, będących między innymi konsekwencją przemyśleń Keplera oraz eksperymentu Kartezjusza opisanego przez filozofa w XVII wieku, w „Extracts from The Dioptrics”²¹. Dzięki nim, całkiem wcześnie, bo już w latach pięćdziesiątych XIX wieku powstała teza twierdząca, iż na siatkówce oka osoby umierającej tworzy się, czy też pozostaje na niej, ostatni widziany obraz. Idąc za tym poglądem, oficjalnie próbowano wykorzystać tak zwane optogramy w praktykach kryminologicznych. Miało to oczywiście swoje konsekwencje. Policja brytyjska nie zawahała się otworzyć oczu jednej z ofiar sławnego Kuby Rozpruwacza, w nadziei znalezienia wizerunku zbrodniarza. W Niemczech z optogramami eksperymentował niemiecki profesor fizjologii Wilhelm Kühne, który wyodrębnił rzekomy obraz ostrza gilotyny zarejestrowany w chwili stracenia oskarżonego o zabójstwo Erharda Gustawa Reifa. Teorie te na tyle długo pobudzały wyobraźnię kryminologów, naukowców oraz sędziów, że stały się podstawą dopuszczenia optogramu jako dowodu w sprawie wytoczonej jeszcze w 1924 roku, podczas procesu Fritza Angersteina. Oskarżony, głównie na tej podstawie został skazany i stracony. W latach siedemdziesiątych dwudziestego wieku, podjęto w Heidelbergu badania nad zastosowaniem optografii w kryminalistyce. Wyodrębniono wtedy sporą ilość obrazów z oczu królików (badania takie były podstawą teorii Kühne). Jednak, na całe szczęście, jednoznacznie oceniono ich nieprzydatność w praktykach policyjnych²². „Optogram pozostaje niewidoczny, obrazy pozostają czystą powierzchnią i tylko dzięki poszukiwaniu stają się spojrzeniem, optogramem, który jednak nie potrafi ująć w obrazie świata zewnętrznego, a jedynie, w najlepszym razie - wewnętrzny”. Tak

¹⁹ Por. M. A. Potocka, *Fotografia. Ewolucja medium sztuki*, Wyd. Aletheia, Warszawa 2010, s. 86-87.

²⁰ Por. Z. Treppa, *Myślenie obrazem w fotografii*, Wyd. Uniwersytet Gdański, Pracownia, Gdańsk 2012, s. 36-37.

²¹ Por. D. Łuczak, *Foto-Okno. Wizja fotograficzna wobec okularocentryzmu w sztuce I połowy XX wieku*, Wyd. TAIWPN Universitas, Kraków 2018, s. 49.

²² Źródło: <https://en.wikipedia.org/wiki/Optography>, dostęp – maj 2021 r.

podsumowuje ten temat Bernd Stiegler²³. Jednocześnie ten sam autor uzmysławia nam stosunek ówczesnych do fotografii, cytując fragment artykułu opublikowany w „American Reports”, nr 49 z 1882 roku: „Nie możemy wyobrazić sobie świadka bardziej obiektywnego i uczciwszego niż słońce, bo jego światło odciska się na przedstawionej sądowni fotografii na podobieństwo rany i ją opieczętowuje”²⁴. Wynalazek mechanicznego tworzenia obrazu wykorzystuje światło słoneczne, zapewniając sobie tym samym moc legitymizującą. Słońce jest tu gwarantem prawdziwości i podobieństwa, a fizyczna przestrzeń obrazu, fragment po fragmencie zbudowana jest z „alfabetu pisanego promieniami światła”²⁵. Nie ma sposobu, by w tym momencie zapomnieć o słynnych słowach Barthesa: „zdjęcie osoby, której już nie ma, dociera do mnie jak zbłąkane promienie gwiazdy. Tak jakby coś w rodzaju pępowiny łączyło ciało fotografowanej rzeczy z moim spojrzeniem. Światło, chociaż niedotykalne, jest tutaj środowiskiem cielesnym, skórą, którą dzielę z tym lub z tą, która była fotografowana. [...] rzecz należąca do przeszłości poprzez swoje bezpośrednie promieniowanie (lśnienie) rzeczywiście dotknęła powierzchni, której teraz dotyka mój wzrok”²⁶. William Henry Fox Talbot, brytyjski wynalazca procesu negatywowo-pozytywowego, w wyniku eksperymentów z solą kuchenną oraz azotanem srebra, przeprowadzonych w 1834 roku otrzymuje obrazy, które nazywa „rysunkami fotogenicznymi”. Mimo, iż nie udaje mu się wtedy ich utrwalić podkreśla w swoich pismach niezwykłą, rejestrującą moc promieni słonecznych „co nieodzownie konotowało boską kreację i eliminację ludzkiego działania”²⁷. Nietrudno zatem zrozumieć dlaczego kartoteki policyjne całego świata zaczęły wypełniać się portretami osób podejrzanych oraz zbrodniarzy (to pierwszy, tak intensywny etap rozwoju „opresji wizualnej” we współczesnym świecie), natomiast archiwa muzealne przykładami świata prawdziwego (fauna, flora, fotografie typologie, socjologiczne, pejzaże miast i przestrzeni geograficznych, etc.) oraz świata spreparowanego (rzekome znaleziska archeologiczne - nieodkryte miasta, niepoświadczone do tej pory stworzenia, wszelkie kurioza czy artefakty eschatologiczne w postaci duchów), a zbiory medyczne obrazami różnych chorób, zniekształceń, czy osób wykluczonych z „normalności” jak androgyne²⁸. Ludzie uwierzyli fotografii, a wiara ta stała

²³ B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, tłum. J. Czudec, Wyd. Universitas, Kraków 2009, s. 159.

²⁴ *American Reports*, nr 49, 1882, s. 748, [za:] B. Stiegler, op. cit., s. 236.

²⁵ Mowa tu o fotografii klasycznej, popularnie zwanej analogową.

²⁶ R. Barthes, op. cit. s., 136, 137.

²⁷ Za S. McQuire, *Visions of Modernity: Representation, Memory, Time and Space in the Age of the Camera*, [w:] D. Łuczak, op. cit., s. 11.

²⁸ Zob. W. Nowicki, *Odbicie*, Wyd. Czarne sp. z o.o., Wołowiec 2015.

się podwaliną współczesnych systemów archiwizowania i przekazu informacji, w oparciu, o które aparat opresji mógł rozpocząć swoją drogę rozwoju. Począwszy od wprowadzenia do ogólnego obiegu metody Alphonse Bertillon'a (zawierającej trzy elementy: portret opisowy, lista znaków szczególnych oraz dwóch fotografii - *en face* i z profilu) pozwalającej na niepodważalne określenie tożsamości oraz działań podejmowanych przez twórcę eugeniki Francisa Galton'a zakończonych opracowaniem sposobu uzyskiwania tak zwanych portretów syntetycznych, zaświadczających o wspólnych, wrodzonych cechach fizjonomicznych przynależnych przestępcom²⁹, aż po współczesne formy nadzoru i inwigilacji całych społeczeństw, jakie prowadzi się obecnie na szeroką skalę w Chinach³⁰. Elementy tak zwanego surveillance opartego o algorytmy wykorzystuje się również w krajach demokratycznych³¹.

Zanim jednak zagłębimy się w temat *Camera Opresiva* powinniśmy przeanalizować związki przyczynowo - skutkowe pojmowania fotografii jako lustro rzeczywistości z jednej strony, a z drugiej, zawartego w niej wiarygodnego fałszu.

²⁹ Por. S. Edwards, *Fotografia. Bardzo krótkie wprowadzenie*. tłum. M. K. Zwierzdzyński, Wyd. Zakład Wydawniczy Nomos Sp. z o. o., Kraków 2014, s. 40-43.

³⁰ Zob. E. Voigtlander, *Chińskie laboratorium zaufania społecznego*. Film dokumentalny. Prod. CNA, Mediacorp Pte Ltd. Singapur 2019.

³¹ A. Malhotra, L. Savino, J. Lim, *Zakodowany świat. Wolność*. Film dokumentalny. Prod. MCN, International Pte Ltd. for CNA, Mediacorp Pte Ltd. Singapur 2022.

Zwierciadło i jego różne odbicia

„W rzeczywistości lustro staje się fotografią dopiero wówczas, gdy ulotne odbicia mogą zostać zarejestrowane i kiedy czasowy wymiar lustra połączony zostaje z ponadczasowym, automatycznym systemem zapisywania.”

Andre Rouillé³²

Historia Stanisława Sheybala, polskiego fotografa przebywającego w okresie pierwszej wojny światowej na Bałkanach, przytoczona przez Lecha Lechowicza w napisanej przez niego „Historii Fotografii”³³ potwierdza bezsilność widzenia człowieka „nieskażonego” wizualną kodyfikacją Zachodu. Doświadczenie poznania wzrokowego nabywane w czasie rozwoju, związane jest zawsze z naszym stanem wiedzy oraz bezpośrednim doznaniem bodźców, które do nas docierają, a one ograniczane są czasem przez uwarunkowania kulturowe. „Przy pewnej dyscyplinie, obserwując własne reakcje, możemy się przekonać, że to, co nazywamy widzeniem, niezmiennie kształtowane jest przez naszą wiedzę (lub wyobrażenia) na temat tego, co widzimy”³⁴. W opisywanym zdarzeniu, osoby z kręgu tradycji islamu, otoczone wyłącznie sztuką ornamentacyjną, nieprzedstawiającą postaci ludzkiej, nie potrafiły rozpoznać siebie samych na fotografiach, które zostały im wykonane przez Sheybala. Wprawdzie społeczność ta miała kontakt z odbiciem w wodzie lub lustrem i wydawałoby się, że takie zetknięcie ze swoim „obrazem” powinno wystarczyć, aby posiadać moc rozpoznać siebie na zdjęciu, to jednak musimy wziąć pod uwagę, to że nasze odbicie w lustrze jest odwrócone stronami. Poniekąd widzimy je w trójwymiarze (widzenie dwuoczne), a dodatkowo dochodzi tu aspekt czasu - odbicie jest ruchome. Marianna Michałowska pisała: „Postrzegam siebie w przedstawieniu, z tym należy się zgodzić, warto jednak dodać, że przedstawienie lustrzane zawiera błąd w odniesieniu do empirycznego - widzę siebie w odwróceniu”³⁵.

Na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku włoscy naukowcy odkryli w mózgu ludzkim oraz

³² A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, tłum. O. Hedemann, Wyd. Universitas, Kraków 2007, s. 69.

³³ L. Lechowicz, *Historia Fotografii – część 1 / 1839-1939*, Wyd. PWSFTViT, Łódź 2012, s. 9.

³⁴ E. H. Gombrich, *O sztuce*, tłum. A. Kuczyńska, Wyd. REBIS Sp. z o. o., Poznań 2016, s. 562.

³⁵ M. Michałowska, *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci*, Wyd. Galeria F5 & Księgarnia Fotograficzna, Kraków 2007, s. 80.

mózgach człekokształtnych neurony lustrzane - komórki nerwowe uaktywiające się w chwili wykonywania jakiejś czynności, bądź w momencie obserwowania tej samej czynności u innej osoby. Dzięki nim rozumiemy stany psychofizyczne innych ludzi oraz je współodczuwamy. W okresie niemowlęcym komórki te odpowiadają za uczenie się mimiki oraz naśladowanie gestów, na podstawie obserwacji zachowania się osób, które nami się opiekują. Ich głównym zadaniem jest odpowiedzialność za sposób uczenia się mózgu zachowań oraz emocji, a także przetwarzanie tych informacji. Stąd często neurony zwierciadlane, które przy pomocy wzroku „kopiują rzeczywistość” porównuje się do fotografii będącej metaforą lustra. Imitowanie gestów innych ludzi oraz naśladowanie ruchu świata było podstawą gry aktorskiej w teatrze Grotowskiego. „Ostatnie odkrycia neuronauki dowodzą jednak, że bez *naśladowania* i *symulowania* na poziomie neuronów nie potrafilibyśmy rozumieć ani świata, ani innych ludzi, ani też — w konsekwencji — siebie samych. Zdarza nam się trafnie interpretować zachowania drugiego człowieka tylko dlatego, że owe zachowania są natychmiast *symulowane*, *odgrywane* w naszych mózgach. [...] Bycie sobą to także granie innego”³⁶. Podsumowując możemy stwierdzić, iż dzięki neuronom lustrzanym łatwiej odczytujemy nie tylko gesty, ale również obrazy, a przez to lepiej rozumiemy otaczający nas świat. „Lustro było i jest miejscem realizacji *gestu obecności*, stwarzającym już dziecku możliwość samopotwierzenia”³⁷.

„W zasadzie od pierwszych lat istnienia fotografii nie kwestionowano faktu, że najistotniejszą jej zaletą jest obiektywizm, niezawisłość wynikająca z mechanicznej istoty procesu”³⁸. Krytyczne interpretacje fotografii odwołujące się do semiologii opierają się o teorie C. S. Peirce’a (notabene urodzonego w 1839 roku!) zastosowane między innymi przez Rosalind Krauss czy Philippe Dubois. Ten drugi podkreślając zależność każdego zdjęcia od warunków jego wytwarzania uzasadnia swoje krytyczne poglądy posługując się trzema analizami. Pierwsza z nich opiera się o „icon” Pierce’a (rozdziela on: ikon, symbol oraz indeks), gdzie fotografię uważa się za „odbicie rzeczywistości”. „[...] Dubois wyjaśnia ją poprzez pojęcia podobieństwa, realnego, prawdy oraz autentyczności: zdjęcie zatem byłoby lustrem, w którym odbija się świat”³⁹.

Metafora fotografii jako lustro jest fenomenem powiązaniem głęboko z jej właściwościami replikującymi, a także ze śladem oraz odbiciem tego

³⁶ M. Kocur, *Źródła teatru*, źródło: <http://www.zrodlateatru.pl/stronaGlowna>, dostęp – wrzesień 2021, s. 58.

³⁷ H. Belting, *Faces. Historia twarzy*, tłum. T. Zatorski, Wyd. Słowo/ Obraz Terytoria, Gdańsk 2015, s. 296.

³⁸ U. Czartoryska, *Przygody plastyczne fotografii*, Wyd. Słowo / Obraz Terytoria, Gdańsk 2002, s. 75.

³⁹ F. Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, tłum. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Wyd. Universitas, Kraków 2012, s. 99.

co, znajdowało się przed aparatem uzbrojonym w kliszę bądź matrycę, spełniającymi tu niejako rolę zwierciadlanej płaszczyzny. „Odmiennie niż wszystkie inne obrazy, fotografia nie jest przedstawieniem, imitacją czy też interpretacją danego przedmiotu, lecz jego rzeczywistym śladem. Żaden obraz malarski czy rysunek nie należą do przedmiotu, który przedstawiają w takim stopniu, jak to ma miejsce w wypadku fotografii”⁴⁰. Zarówno na powierzchni światłoczułej jak i lustrzanej powstaje zależność pomiędzy realnością i jej kopią. Zwierciadło interpretowane było wielokrotnie jako swoisty rodzaj powtórzenia, a sobowtór naśladowujący nasze gesty stawał się bliźniaczym klonem Narcyza, który bez oryginału nigdy by nie zaistniał. Prawdopodobnie dlatego fotografia, lustro i rzeczywistość wydają się być tożsame. To również z tych powodów obraz zdjęciowy i obraz lustrzany, w pierwszym naszym oglądzie, którego nie można było jeszcze skonfrontować z wiedzą i doświadczeniem jawiło się być zachwycającym magią widowiskiem (Ur-doxa), stanowiącym „podstawowe wierzenie”⁴¹. Pod wpływem, którego widz niczym bohaterka Lewisa Carrolla - Alicja, zachęcony pojawiającym się wizerunkiem rozrywa granicę rzeczywistości i z zaufaniem zanurza się w tafli zwierciadła.

Pierwszym lustrem, które na dobre zatrzymało w swych ramach obraz rzeczywistości była magiczna, srebrna płytka zwana dagerotypem. Jej błyszcząca powierzchnia nie ułatwiała odczytania zapisanego na niej świata. Ujawnienie obrazu wymagało znalezienia odpowiedniego kąta, pod którym spojrzenie mogłoby odnaleźć poszukiwany rysunek, uwolniony od nakładającego się nań chwilę wcześniej odbicia widza. Stając przed wysrebrzoną taflą szkła, jesteśmy zawsze świadomi tego, iż nasz sobowtór po drugiej stronie istnieć będzie tylko tyle czasu, na ile mu na to pozwolimy. Nigdy nie będzie odzwierciedleniem stałym. Odbicie - wizerunek jest widoczny tylko w tym konkretnym momencie, a jego egzystencja nigdy nie będzie trwale potwierdzona. Co więcej, jak już wcześniej zwróciłem na to uwagę, odbicie zawsze naznaczone jest „błędem odwrócenia”, którego moc wprawdzie może ulec dezintegracji, ale tylko wtedy, gdy rama ograniczająca kopię nie jest widoczna, a nasze poczucie błędu zostanie uśpione. „Paradoks zwierciadła polega zatem na tym, że aby mu uwierzyć, nie możemy go widzieć. Kiedy zaczynamy je widzieć, złudzenie rzeczywistości zostaje zniszczone”⁴².

Fotografia natomiast nie jest obciążona chwilowością. Rejestruje przedmiot czy zdarzenia, które już zawsze będą unaoczniane. A materialna zawartość zdjęcia może być powielana w nieskończoność. Zarówno lustro jak i fotografia są odrębnymi bytami, które w relacji porównań stale się

⁴⁰ J. Berger, *O patrzeniu*, tłum. S. Sikora, Wyd. Fundacja Aletheia, Warszawa 1999, s. 74.

⁴¹ Por., R. Barthes, op. cit., s. 180.

⁴² M. Michałowska, op. cit., s. 82.

przenikają. Jak okna weneckie zdają się być lustrami, tak obrazy lustrzane wydają się być zdjęciami. Fotograf dokonuje w jednym momencie tajemnego aktu zapisu i magicznej przemiany utrwalanych obiektów, odkrywając tym samym przed odbiorcą to, co nie było dla niego do tej pory widoczne. W takim pojmowaniu następuje tu przeobrażenie świata immanentnego w transcendentny. Zapis negatywowo staje się klonem rzeczywistości, jak nasz sobowtór w lustrze, a krawędź kadru granicą świata wydarzeń, jakie stały się testamentowym legatem całego społeczeństwa.

Fotografia, jako lustro, jest odwzorowaniem rzeczywistości oraz świadectwem minionych chwil. „Historycznie rzecz biorąc, ludzie uważali nierzadko, że obrazy malowane i pojawiające się w lustrze są w dużej mierze jednym i tym samym”⁴³. Obrazy malowane..., a zatem, i tym bardziej, obrazy wytworzone przy pomocy aparatu.

Taka interpretacja omawianego medium, stała się jednym z zawłaszczonych przeze mnie odniesień w projekcie *Camera Opresiva*. Bezwzględna wiara w obraz fotograficzny jako elementu opresyjnego, chętnie wykorzystywana jest przez rządowych prestidigitatorów oraz korporacje zarządzające i handlujące informacją. „Obraz w lustrze (utożsamiam tu z fotografią⁴⁴) jest jednocześnie prawdziwy i fałszywy”⁴⁵. Jest idealnym materiałem do wywierania nacisku oraz uzyskiwania określonych wpływów. Jest również powszechnym narzędziem pracowników tak zwanych „farm trolli” fabrykujących dokumenty, zmanipulowane materiały video, tworzących alternatywny obieg informacji, fałszywe fact-checkingi, nowe portale i blogi będące przerażającym procederem⁴⁶ „[...] przemysłowego fałszowania rzeczywistości na masową skalę”⁴⁷. Manipulacja społeczeństwem dzięki fotografii stała się łatwa ze względu na powszechną wiarę we wzrokocentryzm. „Ów wzrokocentryzm miał znaczący wpływ na fotografię, która zazwyczaj konfrontowana była z widzeniem ludzkim i pretendowała do funkcji dostarczycielki obrazów najbliższych rzeczywistości postrzeganej zmysłowo”⁴⁸. Problem ten szerzej opisują w swoich opracowaniach teoretycznych między innymi W. J. T. Mitchell czy D. Łuczak.

⁴³ D. Hockney i M. Gayford, *Historia obrazów. Od ściany jaskini do ekranu komputera*, tłum. E. Hornowska, Wyd. REBIS Sp. z o. o., Poznań 2017, s. 108.

⁴⁴ Dop. autora

⁴⁵ D. Hockney i M. Gayford, op. cit., s. 111.

⁴⁶ Zob., A. Mierzyńska, *Efekt niszczący. Jak dezinformacja wpływa na nasze życie*, Wyd. Agora SA, Warszawa 2022 s. 276-277.

⁴⁷ Ibidem, s. 277.

⁴⁸ W. Kanicki, *Ujemny biegun fotografii. Negatywowe obrazy w sztuce nowoczesnej*, Wyd. Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2016, s. 24.

„[...] współczesna kultura jest coraz bardziej piktorialna, [...] dawno już nie jest zdominowana ani przez słowa, ani przez rzeczy, ale przez ich *ikoniczne reprezentacje*, a nawet przez swego rodzaju ikoniczne mistyfikacje nazywane przez Jeana Baudrillarda *symulakrami*⁴⁹, [...]”⁵⁰. Co więcej, współczesne społeczeństwo, przy pomocy nowych technologii, prawie niezauważalnie, ale stopniowo i konsekwentnie przenosi się do innych - sztucznych rzeczywistości. Wszystko, co dotąd było realne przechodzi w świat fotografii postrzeganej jako znak, ale utożsamianej z rzeczywistością. Żyjemy w przestrzeni symulaków, w której nie chcemy, albo nie potrafimy odróżnić oryginału od przedstawienia. Tu kopia rozbudza naszą wyobraźnię nadając sens aktywności a potrzeba poznania nie wychodzi poza poziom obrazu. J. Baudrillard, francuski socjolog i filozof kultury pisze: „W świecie zdominowanym przez zasadę rzeczywistości, wyobrażeniowość stanowiła alibi dla tego, co rzeczywiste. Obecnie to rzeczywistość stała się alibi dla modelu we wszechświecie rządzonego zasadą symulacji. I w sposób paradoksalny, to rzeczywistość stała się dla nas prawdziwą utopią – taką utopią jednak, która nie należy już do porządku możliwości, o której możemy jedynie marzyć, jak o utraconym obiekcie”⁵¹. I nie jest to wcale doświadczenie dostępne wyłącznie dzięki coraz bardziej powszechnej technologii VR czy AR.

Bohater „Czarodziejskiej góry”, Hans Castorp bez pamięci zakochuje się w Kławdii Chauchał, niedostępnej Rosjance, zauroczony jej „wewnętrznym portretem” - szklaną płytką z fotograficznym negatywem, ukazującym jej delikatną strukturę kostną. Wielokrotnie ogląda ten obraz, przytula i całuje. Pieczołowicie otacza opieką nie rzeczywistą kobietę, a jej wyobrażenie⁵². „Czy [...] nadal możemy traktować te obrazy jako fotografie? Tak, ale tylko pod warunkiem, że zrozumiemy, że stają się one bardziej materialnymi przedmiotami, a nie tylko obrazami. Ich zdolność referencyjna zdaje się zanikać, a materialność wysuwa się na pierwszy plan”⁵³. Przedmiot jakim jest zdjęcie przeistacza się w realny odpowiednik istoty ludzkiej. Ten obiekt jest prawdziwy, fizycznie dostępny i dotykalny. Posiada swój kształt, strukturę i zapach. Można by rzec, że Castorp transcendentalnie dotyka upragnionego ciała. Niewątpliwie Tomasz Mann, jak wielu mu współczesnych musiał być pod ogromnym wpływem nowego

⁴⁹ Zob. J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Wyd. Sic!, Warszawa 2005.

⁵⁰ R. Drozdowski, *Radykalny program socjologii wizualnej: wszystko, tylko nie obrazy*, [w:] *Spoleczne dyskursy sztuki fotografii*, Wyd. ASP w Poznaniu, Naukowe Towarzystwo Fotografii, Poznań 2010, s. 46.

⁵¹ J. Baudrillard, op. cit., s. 150-151.

⁵² Zob. T. Mann, *Czarodziejska góra*, tłum. J. Kramsztyk, Wyd. Czytelnik, Warszawa 1982, T. II, s. 92.

⁵³ S. Sikora, *Widzenie materii*, [w:] *Emulsja*, Wyd., Fundacja Archeologii Fotografii, Warszawa 2015 s. 168.

odkrycia⁵⁴. „Pod koniec 1895 roku niemiecki fizyk Wilhelm Conrad Roentgen, badający wówczas promieniowanie wywołane przez prąd elektryczny płynący szklaną rurą próżniową, odkrywa [...] nieznaną formę radiacji, którą nazywa prowizorycznie *promieniami X*. 22 grudnia wykonuje za pomocą tych promieni pierwszy obraz ludzkiego szkieletu, sfotografowanego poprzez cielesną powłokę: to odziana w pierścionek dłoń jego żony Berthy”⁵⁵. Obraz ten jest tak niezwykle sensualny, iż widz bez żadnej namowy, ulegając jego urokowi, z łatwością może wyobrazić sobie prawdziwą dłoń kobiety.

„Zbiory zdjęć mogą służyć jako świat zastępczy, który ma zachwycać, pocieszać albo zwodzić”⁵⁶. Taki system obrazowego Matrixa⁵⁷ wypełnia nie tylko potrzebę odkrywania „nieznanego”, ale zaspokaja również wszelkie żądze, marzenia i fantazje. Świat wirtualny, bez ponoszenia osobistych konsekwencji pozwala na komunikowanie się z innymi użytkownikami sieci. Wystarczy stworzyć awatara lub posłużyć się technologią GANs⁵⁸ by wygenerować całkowicie realistycznie wyglądający obraz człowieka, któremu, przy pomocy poradników zamieszczonych na platformie YouTube możemy założyć konto w banku, wyrobić prawo jazdy czy inny dokument identyfikacyjny. Tak uzbrojeni możemy poznawać innych, unicestwiać ich lub traktować jako obiekty seksualne (a jest to dopiero czubek „góry lodowej”). Cyberprzestrzeń znacząco odmienia nasze doświadczenia i zachowania. „W rzeczywistości wirtualnej rozmyślnie modyfikujemy, a także zmieniamy lub nawet wymieniamy przyjmowane przez nas tożsamości”⁵⁹. Relacje realne zanikają. Ich miejsce zajmują relacje wirtualne. Mimo, równoczesnego wzrostu naszej świadomości wskazującej na to, iż świat medialny reprezentowany jest przez model wyidealizowany oraz mimo zintensyfikowanego nagłaśniania kolejnych strategii oporu, bezwiednie poddajemy się symulakrom. Problem ten szeroko został omówiony przez Rafała Drozdowskiego w książce „Obraza na obrazy (...)”⁶⁰. Zastępczy świat obrazów niemal zawsze traktowany jest przez nasz

⁵⁴ Wprawdzie powieść ukazuje się prawie trzy dekady po odkryciu „promieni X”, to jednak odkrycie wciąż pobudza wyobraźnię współczesnych.

⁵⁵ C. Chéroux, *Wernakularne. Eseje z historii fotografii*, tłum. T. Swoboda, Wyd. Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa 2014, s. 59.

⁵⁶ S. Sontag, op. cit., s. 148.

⁵⁷ Matrix, w nawiązaniu do tytułu kultowego filmu, to system stworzony przez człowieka, który obrócił się przeciwko niemu i uwięził ludzkość w iluzji.

⁵⁸ Generative Adversarial Networks.

⁵⁹ A. Łukaszewicz Alcaraz, *Epistemologiczna rola obrazu fotograficznego. Ku podmiotowi tak jakby i epistemologii jak gdyby. Rola fotografii w określaniu naszych tożsamości i świata wokół nas*, Wyd. Naukowe Scholar, Warszawa 2014, s. 74.

⁶⁰ R. Drozdowski, *Obraza na obrazy. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących*, Wyd. Zysk i S-ka, Poznań 2009.

umysł jako prawdziwy, jeśli tylko rzeczywistość wirtualna odetnie nas od bodźców zewnętrznych. Co ciekawe, kiedyś z pewnością takimi funkcjami obdarzone były wyłącznie dzieła literackie oraz obrazowe, typu *Biblia pauperum*. Oczywiście współcześni czytelnicy również dogłębnie „pochłaniani” są przez bohaterów słowa. Jednak z każdym rokiem odbiorców książek wydaje się być coraz mniej. Od momentu, kiedy po raz pierwszy opublikowano zdjęcie w prasie (1848 rok, „Barykady na rue Saint-Maur”⁶¹), rozpoczyna się rewolucja „obrazkowa”, związana z natychmiastowym zapelnianiem się wizualnej kartoteki ludzkości, aż do granic wytrzymałości percepcyjnej człowieka, tak w „sferze anonimowości” jak i w „sferze intymności”⁶². Wtedy jeszcze, rolę zdjęcia było zilustrowanie tekstu. Tymczasem już w 1901 roku pojawia się nowy styl szybko rozprzestrzeniający się w czasopiśmie i gazetach, w których do opowiadania historii zaczęto wykorzystywać bardziej fotografię niż tekst. „Berliner Illustrierte Zeitung” był pierwszym wzorcem formatu - ilustrowanego magazynu informacyjnego. Na jego wzór już wkrótce pojawiają się takie czasopisma jak „Arbeiter-Illustrierte-Zeitung” (Niemcy), „Vu” (Francja), „Life” (USA), „Look” (USA), „Picture Post” (GB) oraz gazety, „The Daily Mirror” czy „The New York Daily News”. W szybkim tempie większa część ludzkości porzuca słowo i bezkrytycznie zanurza się w obrazie. Ziściły się również marzenia założycieli artystycznego magazynu „Provoke”. Ian Jeffrey pisze: „Twórcy czasopisma chcieli, aby słowa straciły *materialną siłę, którą nigdy nie miała rzeczywistość*. Ich miejsce miały zająć fotografie”⁶³.

Wróćmy jednak na chwilę do przestrzeni Internetu i gier komputerowych, oraz do neuronów zwierciadlanych. Chyba najbardziej obrazowym⁶⁴ sposobem wyjaśnienia „powabu” świata wirtualnego będzie odwołanie się do stron pornograficznych będących bezwiednym wzorcem komercyjnych symulacji. W szczególności interesujące są te, które udostępniają sceny erotyczne stylizowane na amatorskie. Zdjęcia, bądź filmy konstruowane są tak, aby wzmocnić poczucie autentyczności. W tym celu z premedytacją powielają podstawowe błędy zapisu. Tylko uważny badacz nie da się nabrać. Przypomnę jednak, że w odbiorze tego typu obrazów aktywny udział biorą wspomniane wcześniej neurony. Kiedy para odbywa stosunek seksualny, zwierciadlane neurony osoby obserwującej (niezależnie od płci) zostają pobudzone do akcji. Wynika z tego, że skłonność do identyfikacji obiektu sfotografowanego z realnym głęboko zakorzeniona jest w procesach uczenia się i przetwarzania informacji, które

⁶¹ Źródło: <https://en.wikipedia.org/wiki/Photojournalism>, dostęp - kwiecień 2022 r.

⁶² S. Wojnecki używa tych określeń w tekście *Model przestrzeni społecznej* (1982), zamieszczonym w *Fotografia. Gwiazda podwójna kultury*, Wyd. ASP, Poznań 2007, s. 91.

⁶³ I. Jeffrey, *Jak czytać fotografię. Lekcje mistrzów fotografii*, tłum. J. Jedliński, Wyd. Universitas, Kraków 2009, s. 348.

⁶⁴ Ciekawe, że użyłem słowa związanego w jęz. polskim z obrazem.

niezależne są od naszej świadomości, a jednocześnie „posiadają cechy atawistyczne”. To pewnie dlatego z łatwością poddajemy się wszelkim zniekształceniom i przyjmujemy je za pewnik, dlatego też wielu z nas, bez trudu uzależnia się od obrazów i ich świata. „Część fascynacji obrazami fotograficznymi bierze się stąd, że wydają się żywe. [...] zdają się czasem bardziej rzeczywiste niż rzeczywistość [...]”⁶⁵.

Od momentu, kiedy nauczyliśmy się patrzeć dokładnie tak, jak widzą nasze obiektywy, wszystko co zostało zanotowane okiem aparatu, stało się naszą realnością. Nawet konstrukty naszych snów opierają się o geometrię soczewki aparatu. Przy okazji jakiegoś wywiadu Wim Wenders zauważył, że żyjemy w obrazach, mieszkamy w nich i w nich śnimy. Kiedy zamykam oczy, świat jakim go przed chwilą widziałem przenosi się do mojego umysłu. Na początku błąka się jako powidok na siatkówce, by wkrótce stanowić regularną mapę uniwersum, do której zawsze mogę się odwołać. „Fotograficzność stanowi więc zadziwiające połączenie nieodwracalności i nieukończoności”⁶⁶ - pisze Soulages. Wycinek rzeczywistości zabalsamowany w ramie obrazu będzie już zawsze odnosił się do niepowtarzalnej chwili zapisu, ale jego odwzorowanie może przyjmować nieskończoną ilość „twarzy”. Prawdopodobnie zniekształcenia wpisane są w naszą naturę, a ludzie potrzebują krzywych zwierciadeł, aby mając inny punkt porównania, uświadomić sobie jaka właściwie jest rzeczywistość. „Mówimy chętnie o podobieństwie [...] portretu w sensie fizjonomicznym. Jednak podobieństwo zaczyna się już tam, gdzie portret w ogóle chce być podobny do twarzy. A opiera się ono na fikcji: jak drewniana tablica albo odbitki fotograficzne mogą przypominać żywą twarz? Odbywa się tu zatem akt przeniesienia, stanowiący zawsze istotę reprezentacji. Twarz jest obecna fizycznie, portret natomiast zajmuje jej miejsce w czasie jej fizycznej nieobecności. Jest uprzedmiotowiony jako reprezentacja i nie może być niczym innym”⁶⁷. To przekonanie jednak niezbyt łatwo oddziałuje na człowieka, który nie posługuje się językiem teorii, a który w chwili osobistego dramatu potrafi zniszczyć wizerunek osoby będącej przyczyną bólu lub z drugiej strony, jak Castorp w miłosnym uniesieniu całuje i tuli. Idealnie pasują tu słowa Victora Stoichity, który rozważając *Zwierciadła* w książce „Ustanowienie obrazu” cytuje fragmenty „La logique (...)”: „Stosunek, w jakim znaki [naturalne] pozostają do rzeczy, rzuca się w oczy i wskutek tego jasne jest, że gdy orzeka się o znaku rzecz oznaczoną, to nie chce się wcale powiedzieć, że jest on tą rzeczą rzeczywiście, lecz tylko, że jest nią jako znak i jako obraz. Dlatego mówi się swobodnie i bez przygotowania o portrecie Cezara, że to Cezar, a o mapie Włoch, że to

⁶⁵ S. Edwards, op. cit., s. 142.

⁶⁶ F. Soulages, op. cit., s. 146.

⁶⁷ H. Belting, op. cit., s. 120.

Włochy”⁶⁸. W dyskursie mimesis fotografii ważne jest dla mnie jeszcze jedno stanowisko wyrażone słowami: „Jednakże obraz, umożliwiając manifestację, uczestnicząc w ukazywaniu czegoś, co jest lub pozostaje niewidzialne, pozwala również otworzyć inne perspektywy na byt, przypisać mu jakiś nowy sposób istnienia - jako pozoru, który poszerza byt, który sprowadza nadrzeczywistość, nadistnienie, a nawet nadwyżkę bytu. Z tego punktu widzenia obraz nigdy nie przestał służyć za dowód rzeczowy antynomicznym ontologiom, które wyrzucają go w sferę widmowości albo wynoszą do pełni bytu. Niezależnie od tego, czy jest zastrzeżony wyłącznie dla wyobraźni, czy pokrywa się swym zakresem z percepcją i rozumieniem, obraz faktycznie oscyluje między pełnią bytu a pustką nicości”⁶⁹. Ta dychotomia doskonale wpisuje się w ciągle jeszcze funkcjonujący kartezjański model identyfikacji rzeczywistości sytuując fotografię na „ujemnym biegunie”, wzmacniającym stary porządek poznania⁷⁰.

⁶⁸ *La logique ou l'Arte de penser*, I, IV (Arnauld, Nicole, *Logika*, s. 63)., [za:] V. Stoichita, [w:] *Ustanowienie obrazu. Malarstwo u progu ery nowoczesnej*. tłum. K. Thiel-Jańczuk, Wyd. Słowo / Obraz Terytoria, Gdańsk 2011, s. 215-216.

⁶⁹ J.J. Wunenburger, *Filozofia obrazów*, tłum. T. Stróżyński, Wyd. Słowo/ Obraz Terytoria, Gdańsk 2011, s. 119.

⁷⁰ Por. D. Łuczak, op. cit., s. 14.

Zakrzywienia

Perspektywę, jaką dziś znamy, mogliśmy poznać dzięki skodyfikowanym przez Leona Battistę Albertiego w traktacie „O malarstwie” poglądom florenckiego architekta, rzeźbiarza i inżyniera, tworzącego w epoce quattrocenta Filippo Brunelleschiego. Od tamtej chwili, w świecie Zachodu nie ma już miejsca dla przestrzeni bez perspektywy. A jeśli nawet nie pojawi się ona na powierzchni dzieła, oznacza to tylko, że artysta zrezygnował z tego narzędzia ze względu na inne priorytety. Obraz malarski jak i zdjęciowy, aby zaistnieć w znanym nam wymiarze potrzebuje ramy. Znajdując się we wnętrzu *camera obscura*, w zależności od wielkości otworka oraz jego odległości od ściany przeciwnej można dostrzec, że rzutowany obraz przybiera formę owalu. Tak więc, potrzebne są tu granice kadru wyznaczone „ramą obrazu niczym ramą okna”⁷¹. Takie konstruowanie przedstawień jest już dziś konwencją przezroczystą, niepodzielnie łączącą się z rzeczywistym widzeniem typowego odbiorcy i jednocześnie utożsamianą z tak zwanym widzeniem fotograficznym. I choć siatkówkę ludzkiego oka porównuje się często do płaszczyzny negatywu, to pełen proces percepcji jest wielowarstwowy. Aparat fotograficzny posiada konstrukcję spełniającą postulaty renesansowej koncepcji perspektywicznej. Oznacza to, że wytwarza obrazy na wzór dawnych dzieł malarskich, niezgodnych z naszym widzeniem. Jest to pogląd redukcjonistyczny reprezentowany przez Joela Snydera czy Johna Tagga sprowadzający medium do narzędzia technologicznego, umiejscowionego w sieciach produkcji i zastosowań⁷². Obraz stworzony przy pomocy technologii wypełniony jest wielością detali i płaszczyzn będących stałymi głębiami ostrości. Oko natomiast znajduje się w ciągłym ruchu. Pojedyncze bodźce, które dotrą do siatkówki, natychmiast zamieniane są na substancje chemiczne i za pomocą nerwu wzrokowego trafiają do mózgu. Dopiero tam jest kształtowany obraz. Oko ludzkie skupia się na jednej płaszczyźnie, stąd efekt ograniczonego pola ostrości. W rozpoznaniu głębi wspiera nas widzenie dwuoczne oraz ruch głowy. A pełne doświadczenie wzrokowe wsparte jest wskazówkami ciała pozwalającego nam odnieść się do przestrzeni. Ostatecznie, dopiero w procesie syntezy mózg wytwarza realistyczne analogie.

W obszarze poznania, refleksja nad porównaniem funkcjonowania zmysłu wzroku oraz aparatu wywołała powstanie licznych dysput

⁷¹ Por. S. Edwards, op. cit., s. 132.

⁷² Por. J. T. Mikuriya, *Historia światła. Idea fotografii*, tłum. P. Nowakowski, Wyd. TAIWPN Universitas, Kraków 2018, s. 14-15.

dotyczących prawdy i fałszu - dualizmowi przynależnemu medium fotografii. W odpowiedzi na nie, niezwykle popularna stała się twórczość takich artystów jak Calum Colvin, Grzegorz Przyborek czy Georges Rousse, stawiających pytanie o to, co i jak widzimy w kontekście płaszczyzny obrazu. Ich dzieła dobrze komentuje myśl Wojciecha Nowickiego. „Fotografie przedmiotu kłamią, bo trójwymiarowość zostaje sprasowana do dwóch wymiarów i cały kontekst się gubi - bo zdjęcie to zaledwie wyimek całości [...]”⁷³. Nie są to jednak zagadnienia całkowicie nowe. Niezwykle popularna w XVI i XVII wieku sztuka anamorficzna korzystała już z wiedzy, jaką osiągnęli ówcześni badacze potwierdzając, iż „widzenie to złudzenie”. „Różnica między przedmiotem a jego widzeniem zaprzętała uwagę filozofów i artystów wszystkich epok. Platon rozróżnia w *Sofiście* dwie sztuki naśladowcze: sztukę kopiującą, odtwarzającą dokładnie kształty, oraz sztukę przywołującą, przenoszącą je w sferę pozorów”⁷⁴. Pliniusz Starszy sięgając po historię sztuki greckiej przekazuje potomności anegdotę o Fidiaszu, który podczas konkursu na rzeźbę Minerwy stworzył posąg o zniekształconych członkach, który rzecz jasna, w pierwszym etapie rywalizacji z Alkamenesem został odrzucony. Dopiero po umieszczeniu figury na kolumnie zleciodawcy ujrzeli posąg w całej jego krasie i uznali za piękny. Zagadnienia sztuki anamorficznej oraz jej odniesień historycznych od antyku po współczesność dogłębnie przeanalizował Jurgis Baltrušaitis w dziele zatytułowanym: „Anamorfozy albo Thaumaturgus opticus”, które rozpoczyna znamienymi zdaniem: „Perspektywę uważa się na ogół, w historii sztuki, za czynnik realistyczny. Przywracający trzeci wymiar. To przede wszystkim sztuczka przydatna do najrozmaitszych celów”⁷⁵.

Współczesna analiza intelektualna rozwoju wizualnego wpłynęła na spopularyzowanie się jednoznacznych strategii twórczych, zarówno w obrębie fotografii traktowanej z pozycji zarówno „łowcy” jak i „kreatora”⁷⁶, ale również strategii kuratorskich oraz w obiegu prywatnym. Wyraźnie wpływa to na zniekształcenie odczytywania przekazu. Tendencje te nie pojawiły się nagle. Zakorzenione są w rozwoju historycznym i ściśle związane są z funkcjami jakich od fotografii oczekiwano. „Istniejący już alternatywny sposób wykorzystania fotografii prowadzi nas na powrót do tego fenomenu i zdolności zapamiętywania. Naszym celem musi być skonstruowanie kontekstu dla fotografii, poprzez umiejscowienie jej

⁷³ W. Nowicki, *Dno oka, Eseje o fotografii*, Wyd. Czarne, Wołowiec 2010, s. 112.

⁷⁴ J. Baltrušaitis, *Anamorfozy albo Thaumaturgus opticus*, tłum. T. Stróżyński, Wyd. Słowo / Obraz Terytoria, Gdańsk 2009, s. 9.

⁷⁵ Ibidem, s. 7.

⁷⁶ Obie postawy wyróżnia w swoich pismach teoretycznych, publikowanych w Magazynie European Photography Andreas Müller-Pohle.

w kontekście innych fotografii i obrazów.” - pisze Berger⁷⁷. A zatem rozważając dychotomiczność poznawczą fotografii, być może jednym ze sposobów jej ujarznienia jest wprowadzenie kontekstu. I nie chodzi tu tylko o szereg zestawionych po sobie zdjęć w formie liniowej, ale także o konteksty wynikające z podpisów nadających często zupełnie nowe znaczenie przedmiotom umiejscowionym w kadrze. „Podpis ma nie tylko wpływ na zrozumienie obrazu, ale również na fakt, iż fotografia [...] może być czymś więcej niż tylko znakiem czyjegoś przeżycia i wskaźnikiem jego osobistej historii”⁷⁸. Innymi słowy to kontekst jest lub może być elementem definiującym zdjęcie - „fotografie bez towarzyszących im opisów słownych są niepełne i osłabione, podczas gdy opisy zdjęć [...] kryją w sobie bogactwo zastosowań, które może poszerzyć granice interpretacji rzeczywistych fotografii”⁷⁹.

Może jednak nie zapędzajmy się. Czas obejrzeć drugą stronę medalu. Jak wspomniałem wcześniej, pierwsza połowa dwudziestego wieku naznaczona była szybkim rozwojem czasopism ilustrowanych zdjęciami. Również wtedy pojawiały się pierwsze albumy. Częstą praktyką wydawców było zestawianie obok siebie, na sąsiadujących stronach fotografii mających za zadanie pogłębienie przekazu narracyjnego. „W *American Photographs* na przykład reprodukowano obok siebie sekwencje powiązanych ze sobą zdjęć, niczym szereg kadrów filmowych. Zdjęcia na obwolucie miały zachęcać czytelnika do traktowania książki jako serii wynikających z siebie obrazów — czegoś w rodzaju filmu”⁸⁰. Nie musiały to być jednak ciągi jednego autora, co więcej, nie musiały nawet komentować tego samego tematu. A jeśli poprzez jakieś, pojedyncze elementy stylistyczne narracja mogłaby być zaburzona, uciekano się do retuszu.

Współczesne tabloidy oraz internetowe portale informacyjne obfitują w przykłady zestawień nagłówków ze zdjęciami, które nie mają z nimi najmniejszego związku. Chyba najgłośniejsze zagubienie odczytu, które trafiło do opracowań teorii fotografii wydarzyło się w 2004 roku, tuż po kolejnej elekcji prezydenta Stanów Zjednoczonych George’a W. Busha. Jedna z brytyjskich gazet opublikowała na okładce jego wizerunek w otoczeniu rodziny, zamieszczając obok, wyboldowaną czcionką podpis: *Rodzina pasożytów*. Możemy sobie wyobrazić jakież było zdziwienie rzeszy międzynarodowych odbiorców, którzy nie doczytali wydrukowanego drobną kursywą dopisku, z którego wynikało, iż nagłówek dotyczyć miał brytyjskiej rodziny, której członkowie celowo pozostając na bezrobociu wykorzystywali

⁷⁷ J. Berger, op. cit., s. 84.

⁷⁸ Ch. Cotton, *Fotografia jako sztuka współczesna*, tłum. P. Nowakowski, Wyd. Universitas, Kraków 2010, s. 175.

⁷⁹ J. T. Mikuriya [w:] op. cit., s.15. [za:] M. Price, *The photograph: A strange confined Space*, Stanford University Press, Stanford, CA 1994, s. 2.

⁸⁰ I. Jeffrey, op. cit., s. 222.

od wielu lat wysokie świadczenia socjalne. Innym, encyklopedycznym już przykładem zmiany kontekstu oraz intencji autora jest historia wykorzystania jednej z prac francuskiego fotoreportera Roberta Doisneau, opisana przez Terry'ego Baretta⁸¹. Zdjęcie ukazuje wnętrze paryskiej kawiarni, gdzie przy barze, popijając wino spędza wolny czas dwoje ludzi. Dojrzały mężczyzna i siedząca obok młoda, atrakcyjna kobieta. Nie widzimy tu wyraźnej relacji pomiędzy tą prawdopodobnie przypadkowo zestawioną parą. Wymowa zdjęcia jest jednak na tyle „elastyczna”, że zostaje ono użyte w różnych wydawnictwach i tylko raz za wiedzą, i zgodą autora. Pierwsza, legalna publikacja miała miejsce w magazynie poświęconym paryskim kawiarniom, druga w broszurce Ligi Wstrzemięźliwości najpiętnującej alkoholizm, a trzecia opatrzona tytułem *Prostytucja na Chaps-Élysées*, w brukowej gazecie. „Mimo, że podpis [...] sprawia wrażenie, jakby istniał tylko po to, aby ułatwić nam zrozumienie fotografii [...]. Docelowe wyjaśnienie może być wskazaniem fałszywego znaczenia, punkt wyjścia może być topograficzną pułapką, a paralelny, ale oderwany od zawartości zdjęcia komentarz – zamaskowanym niedopasowaniem tematycznym”⁸².

Helmut Lethen w książce „Cień fotografa. Obrazy i ich rzeczywistość” analizując słynne już teraz a nieznane wcześniej zdjęcia zadaje pytanie: „Ile rzeczywistości kryje się w czy też za obrazem”⁸³? Jaką rolę w jego odczytaniu może mieć opis?

Jedno z badanych zdjęć przedstawia sielską, idylliczną scenę brodzenia po wodzie. Wydaje się, że ilustruje późne, gorące, sierpniowe popołudnie lat czterdziestych ubiegłego wieku. Przy brzegu rzeki, w wiejskim, roboczym ubraniu chłodzi się, spacerując po wodzie, zmęczona całodniowym trudem pracy w polu kobieta. Głowę ma przewiązaną białą chustą. Ruch wywołuje lekkie falowanie wody. Obraz, mimo iż został wykonany prawdopodobnie przez amatora, zakomponowany jest nowocześnie i perfekcyjnie, zgodnie z regułą kompozycyjną „po diagonalnych”. Przyznaję jest miły dla oka, ale co mogło przyciągnąć uwagę Lethena czy historyczki fotografii Petry Bopp, która znalazła ten ruralistyczny widok w kilku prywatnych albumach z czasów drugiej wojny światowej? Podejrzenie skierowane było na powtarzanie się odbitki w kilku różnych kolekcjach, ale główne zainteresowanie wzbudził rewers, który odsłonił tajemnicę i stał się motywem przewodnim badań. Zapisane tam słowa brzmią: „Próba minowa. Od Dońca do Donu 1942”. „Zdjęcie dokumentuje praktykę wojskowego rozkazu i ukazuje moment

⁸¹ T. Barrett, *Krytyka fotografii. Jak rozumieć obrazy*, tłum. J. Jedliński, Wyd. Universitas, Kraków 2014, s. 109.

⁸² M. Garncarek, *Instrukcja obsługi obrazu – o podpisach pod fotografiami prasowymi*, [w:] *Przestrzeń fotografii. Antologia tekstów*, red. T. Ferenc i K. Makowski, Wyd. Galeria f5 & Księgarnia Fotograficzna, Łódź 2005, s. 237.

⁸³ Ze streszczenia, na okładce książki.

ekstremalnego napięcia [...]. Kobieta została bowiem użyta jako wykrywacz min⁸⁴. Podpis, kontekst staje się tu najważniejszym elementem przekazu. Gisèle Freund, fotografka i teoretyczka pisze: „niewiele osób zdaje sobie sprawę, że znaczenie fotografii może zupełnie zmienić się w zależności od towarzyszącego mu podpisu, zestawienia z innymi zdjęciami czy sposobem, w jaki ludzie lub wydarzenia zostali sfotografowani”⁸⁵. Podam jeszcze jeden przykład, będący jednocześnie egzemplifikacją cenzury. Wszyscy znamy zdjęcie wykonane w czerwcu 1989 roku przez Stuarta Franklina na placu Tienanmen. Ukazuje ono protestującego młodego człowieka, który w sposób pokojowy zatrzymuje kolumnę czołgów. Scena ta pojawiła się na łamach całej zachodnio-demokratycznej prasy reprezentując agresywną politykę Chin wobec swoich obywateli. Jednocześnie nie upubliczniono innych zdjęć z tej serii, które tworzyły prawdziwy kontekst wydarzenia. „Dawid D. Perlmutter w swojej książce *Photojournalism and Foreign Policy* utrzymuje, że czołgi manewrowały wokół krzyczącego protestanta, ale mężczyzna zablokował ich ruchy i w końcu wskoczył na przód czołgu, próbując przekonać czołgistę do zawrócenia. Jego przyjaciele wreszcie stracili cierpliwość i odciągnęli go na bok”⁸⁶.

Taka subiektywna strategia przekazu bardzo często wykorzystywana jest przez znaczącą część mediów informacyjnych na całym świecie. Wydawcy ilustrujący swoje artykuły wielokrotnie wykorzystują zdjęcia wykonane w innym celu i dla innego zleceniodawcy. Ogólnodostępne „banki slajdów” skupujące codziennie miliony obrazków od niezależnych fotografów stały się doskonałą bazą nieograniczonego niczym wyboru. Z drugiej strony, redaktorzy sięgając po z góry ustalone na podstawie popularności tematy, narzucając jednocześnie charakter wypowiedzi oczekują od swoich współpracowników - fotografów, że będą przygotowani już wcześniej. Ich niepisany obowiązek jest posiadanie własnego archiwum, które może zilustrować każdy felieton, bez powiązania z konkretnymi wydarzeniami. Potwierdzają to rozmowy przeprowadzone przeze mnie z fotoreporterami kilku ważnych polskich tytułów. Sterowanie strumieniem dystrybucyjnym zdjęć jest równoznaczne z formowaniem opinii publicznej, co chętnie wykorzystuje władza już od dziewiętnastego wieku. Wystarczy, że przypomnimy sobie relację z przebiegu wojny krymskiej wykonaną przez Rogera Fentona. Koalicji antyrosyjskiej zależało na utrzymaniu po swojej stronie opinii publicznej, dlatego zakazano ukazywania zabitych, rannych czy cierpiących żołnierzy. O poszkodowanej

⁸⁴ H. Lethen, *Cień fotografa. Obrazy i ich rzeczywistość*, tłum. E. Kalinowska, Wyd. TAIWPN Universitas, Kraków 2016, s. 170.

⁸⁵ [Za:] T. Barrett, op. cit. s. 165.

⁸⁶ C. Jacobson (red.), *Underexposed: Censored Pictures and Hidden History*, London, Vision On Publishing 2002, [za:] T. Barret, op. cit. s. 175.

ludności cywilnej, w ogóle nie mogło „być mowy”. W dwudziestym wieku takie działania są już nagminne. W 1945 roku rząd Stanów Zjednoczonych zablokował możliwość publikowania jakiegokolwiek świadectwa ukazującego atak atomowy na Hiroszimę i Nagasaki. W Polsce - „Przez czterdzieści powojennych lat funkcjonowanie fotografii podlegało ścisłej kontroli państwa” - komentuje Lech Lechowicz⁸⁷. Podczas wojny wietnamskiej wydawcy „New York Times”, w obawie o wycofanie się klientów z subskrypcji wstrzymali publikację zdjęć mnichów buddyjskich protestujących przeciw wojnie poprzez gest samospalenia. Margaret Thatcher w czasie konfliktu o Falklandy odmówiła wydania akredytacji znanemu fotoreporterowi Don McCullinowi obawiając się zbyt drastycznego przekazu. „[...] w analizie blisko 1 tys. komunikatów wizualnych rozpowszechnianych przez służby informacyjne NATO podczas interwencji Sojuszu w Jugosławii w 1999 roku nie zidentyfikowano ani jednego zdjęcia, ilustracji czy kompozycji graficznej przedstawiającej obraz śmierci, gwałtu czy terroru”⁸⁸. Wojna w Zatoce Perskiej, medialnie była „czystą”, technologiczną rozgrywką, pozbawioną właściwie ofiar ludzkich.

Dziś już z łatwością można dotrzeć do powszechnie naświetlanych przykładów agitacyjnego wykorzystania zdjęć przez systemy dyktatorskie. „Z punktu widzenia interesów państwa totalitarnego fotografia była ważnym elementem propagandowym i informacyjnym. Wraz z rozwojem prasy ilustrowanej następowało jej szerokie upowszechnienie. Miała przekonywać do *jedynie słusznych idei* [...]”⁸⁹. Istnieje wiele pojedynczych ilustracji związanych z niechlubną przeszłością Związku Radzieckiego czy III Rzeszy wpisujących się w historię manipulacji obrazem lub jego kontekstu. Frédéric Rousseau poświęca całą książkę problemowi zafałszowania przekazu. Porażający dowód hitlerowskich zbrodni dokonywanych w warszawskim getcie poprzez Raport Stroopa miał stać się świadectwem zakrzywienia historiografii. Zawarte w nim zdjęcia z podpisami: „Wyskakujący bandyci próbują uniknąć złapania”, „Bandyci zgładzeni w walce”, „Ci bandyci bronili się używając broni” miały stworzyć heroiczny obraz walczącego niemieckiego żołnierza. Na zdjęciach jednak nie było bandytów, a jedynie nieuzbrojeni cywile. Kanwą opisywanych działań jest wielokrotnie wykorzystywane, aż po dzień dzisiejszy, w całkowicie odmiennych kontekstach, zdjęcie żydowskiego dziecka z podniesionymi w geście poddania się rękoma⁹⁰.

⁸⁷ L. Lechowicz, *Fotoeseje. Teksty o fotografii polskiej*, Wydawnictwo Archeologia Fotografii, Warszawa 2010, s. 138.

⁸⁸ P. Płaneta, *Uwagi o wizualizacji wojny*, [w:] *Od semiotyki do konsumpcjonizmu. O potrzebie wartościowania fotografii*, Wyd. Adam Marszałek, Toruń 2021, s. 128.

⁸⁹ K. Jurecki, *Oblicza fotografii*, Wyd. Kropka, Września 2009, s. 29.

⁹⁰ F. Rousseau, *Żydowskie dziecko z Warszawy. Historia pewnej fotografii*, tłum. T. Swoboda, Wyd. Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2012.

Rozważając różnego typu zakrzywienia w odczycie obrazu fotograficznego należy odnieść się do spuścizny fotografów zatrudnionych przez Farm Security Administration - agencji, której głównym celem było złagodzenie skutków wielkiego kryzysu z lat 1929 - 1933. Aby to osiągnąć FSA potrzebowało wiarygodnej dokumentacji ukazującej trudne warunki życia uboższych mieszkańców prowincji. Jak pisze Lechowicz: „Środki fotograficzne, jakimi się posługiwali fotografowie FSA, były czyste medialnie i proste, ponieważ ich praca miała służyć dokumentacji, a nie kreacji”⁹¹. Prawda jednak nie była taka przejrzysta. Arthur Rothstein uwiecznił białą czaszkę wołu na tle spękanej pod wpływem suszy ziemi. „Rothstein znalazł czaszkę i nosił ją wokół pobliskiego placu i traw, poszukując najlepszego światła i kąta widzenia obiektywu”⁹². Autorowi nie chodziło o sfalszowanie sytuacji, a jedynie o podniesienie dramatyzmu zdjęcia. W wywiadzie udzielonym Krystynie Łyczywek wyznaje: „W owym czasie była ogromna susza - było zdychało na każdym kroku. Ja rzeczywiście przesunąłem czaszkę krowy kilka metrów dalej, aby mieć lepsze tło. [...]. Faktem było to, że było masowo zdychało - a czy to nie obojętne, gdzie - na otwartym polu czy w zagajniku?”⁹³. Trudno w tym przypadku zanegować intencje twórcy, jednak krytycy odnoszą się do tego jednoznacznie. Inny fotograf współpracujący z agencją, Jack Delano podobno zawsze wykorzystywał dodatkowe oświetlenie wykonując zdjęcia we wnętrzach. Pozwalało mu to wydobyć ważne szczegóły z otaczającego scenę mroku oraz zdynamizować dokumentowane zdarzenie. Dorothea Lange przekazała do publikacji portret samotnej matki z trójką dzieci, znajdującej się rzekomo w dramatycznej sytuacji. Wizerunek ten stał się wkrótce ikoną - obrazem współczesnej Madonny. Artystka po latach niechętnie przyznała, że zdjęcie było zaaranżowane, a mąż bohaterki, podczas sesji pracował na pobliskiej farmie. Portret Pani Allie M. Burrougs, Walkera Evans ukazuje wychudzoną, wycieńczoną kobietę, której twarz jednoznacznie naznaczona jest wiekiem. Z komentarza Jamesa Agee, korespondenta opisującego stan tamtego społeczeństwa dowiadujemy się, że kobieta ma zaledwie dwadzieścia siedem lat. Co zatem zakłóca rzeczywistość? Zdjęcie czy podpis? Czy obie prawdy, ta widoczna i ta opisowa mogą współistnieć nie narażając poznania?

„Życie zawiera w sobie wystarczająco wiele fantazji, która może być wykorzystana w każdym dziele. Jest ono tak bogate, iż widz nie może uwierzyć w to, w co powinien”⁹⁴. Odnoszę ten cytat do fotografii

⁹¹ L. Lechowicz, *Historia fotografii*, op. cit., s. 260.

⁹² H.S. Becker, *Czy fotografie mówią prawdę?*, [w:] *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, tłum. G. Bryda, wyd. Znak, Kraków 2012, s. 731.

⁹³ K. Łyczywek, *Rozmowy o fotografii. 1970-1990*, Wyd. SWD, Szczecin 1990, s. 26.

⁹⁴ A Tarkowski, *Kompleks Tołstoja*, oprac. S. Kuśmierczyk, Wyd. Pelikan, Warszawa 1989, s. 250.

reklamowej, która jest największym zagrożeniem obiektywności, a której z łatwością, bez zbędnej namowy, prawie zawsze ulegamy. Reguły jakimi się rządzi dalekie są od świata realnego. Zupełnie nic nie może tu być pozostawione przypadkowi. Wszystko, od najmniejszego elementu, po aranżację całości planu zdjęciowego musi zostać precyzyjnie zaplanowane, jeszcze przed przystąpieniem do realizacji. Produkt końcowy, nierzadko pozbawiony jakiegokolwiek relacji z rzeczywistością, nie może posiadać żadnej skazy. Sfotografowany stanie się przecież ideałem dopasowanym do społecznego wyobrażenia jakie wykreowane zostało w świecie postępującej globalizacji, wspieranej wszechobecnym konsumpcjonizmem. Gdzie najważniejszym czynnikiem ludzkiej aktywności stało się zaspokajanie potrzeb poprzez nabywanie nie zawsze użytecznych dóbr i usług. „Strumień płynnej nowoczesności”⁹⁵ kieruje nas ku stale zmieniającym się atrakcyjnym. Co chwila porywają nas mody na nowy telefon, samochód, „smaczniejszy cukierek” czy aparat fotograficzny. Powszechna *makdonaldyzacja* skutecznie zaciera granice indywiduum, a sprzedawany produkt bezwzględnie musi unosić się w aurze ideału. Fotograf osiąga ten cel stosując specjalistyczne techniki oświetlenia i retuszu, a wszechobecna technologia cyfrowa przychodzi mu w sukurs. Każdy obiekt można dziś dowolnie modyfikować. „Poprawianie fotografii przy pomocy środków cyfrowych jest coraz bardziej radykalne”⁹⁶. Wszystkie magazyny ilustrowane zatrudniają retuszerów. „Dyrektorzy artystyczni i specje od reklamy wzywają go kiedy chcą, żeby ktoś, kto nie wygląda najlepiej, wyglądał świetnie, ktoś kto wygląda świetnie, wyglądał zdumiewająco, a ktoś, kto już wygląda zdumiewająco — dzięki DNA lub MAC — wyglądał niczym nadczłowiek”⁹⁷. Współcześnie jest to już niezależna gałąź przemysłu reklamowo-informacyjnego, bez której w sferze komercyjnej nie funkcjonuje żaden przekaz wizualny.

A zaczęło się całkiem niewinnie. „W połowie [...] lat czterdziestych (XIX w.)⁹⁸ pewien fotograf niemiecki tworzy sposób retuszowania negatywu i przedstawia dwie wersje tego samego portretu na Exposition Universalle w roku 1855 w Paryżu. [...]. Od tego momentu okazało się, że *fotografia może kłamać*”⁹⁹.

Już w 1860 roku zostaje upubliczniony kultowy dziś portret prezydenta USA stworzony z dwóch zdjęć. Retuszer skorzystał z fotografii Johna Calhouna, oponenta politycznego Abrahama Lincolna i na jego ciele

⁹⁵ Pełne spektrum tego problemu opisuje Z. Bauman, w *Płynna nowoczesność*, tłum. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006.

⁹⁶ T. Barrett, op. cit. s. 161.

⁹⁷ T. Barrett za L. Collins, ibidem, s. 161.

⁹⁸ Dop. autora

⁹⁹ J. Kurowicki, *Fotografia jako zjawisko estetyczne*, Wyd. Adam Marszałek, Toruń 2020, s. 11

precyzyjnie osadził prezydencką głowę. Oscar Gustave Rejlander trzy lata wcześniej, podczas *Manchester Art Treasures* wystawia jedno z najgłośniejszych dzieł tamtej dekady. *Dwie drogi życia*, stylizowane na przedstawienie malarskie złożył z ponad trzydziestu odrębnych negatywów. „Praca wzbudziła kontrowersje, ponieważ przedstawiała nagość, powstała w nieprawdziwy sposób oraz miała ambicję być dziełem sztuki”¹⁰⁰. Nagość była dopuszczalna na płótnach olejnych, natomiast zdjęcia wiązane z naśladowaniem rzeczywistości przekraczały akceptowane społecznie granice. „Pomimo tego, jedną z czterech odbitek zakupiła królowa Wiktorja, znana ze swych surowych poglądów na moralność”¹⁰¹.

Wielu teoretyków, autorów książek i artykułów, również na stronach internetowych przywołuje przykłady preparowania zdjęć. Możemy tam znaleźć zmanipulowane ilustracje i prześledzić historię tych praktyk od początków wynalazku po dzień dzisiejszy. Natrafimy tam na spektakularne dowody działań polityczno-propagandowych Chin, Związku Radzieckiego czy faszystowskich Niemiec, ale również współczesnej Rosji. Z łatwością dotrzemy do okładek znanych na całym świecie magazynów, które posłużyły się sfałszowanymi zdjęciami, jak choćby ta z 1982 wypuszczona przez National Geographic, przedstawiająca piramidy. Zainteresowanie tym tematem jest ogromne.

Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku zorganizowało w 2012 roku dwie obszerne ekspozycje poświęcone manipulacjom „przed i po photoshopie”. Poszerzyły one w znaczący sposób świadomość publiczną, a co za tym idzie zmieniły również stosunek odbiorców do przedstawień fotograficznych.

Artyści tacy jak Jeff Wall (*Dead Troops Talk*, z 1992 r.), Thomas Demand podważający indeksykalny charakter fotografii¹⁰² czy Joan Fontcuberta (*Herbarium*, 1983 r.; *Fauna*, 1987 r.) ujawniają praktyki zniekształcania poprzez swoją twórczość. „Fotografowie, tak bardzo do niedawna skłonni służyć obiektywnemu, krytycznemu dyskursowi, pierwsi zdali sobie sprawę, że nie ma już rzeczywistości absolutnej”¹⁰³. Projekt *Archiwum fotograficzne Fae Richards* autorstwa Zoe Leonard i Cheryl Dune jest artystycznym zawłaszczeniem różnych stylów oraz rozgrywką ze stereotypami. Twórczynie od podstaw wykreowały wizerunek wymyślonej przez siebie afroamerykańskiej gwiazdy filmu i kabaretu z okresu dwudziestolecia międzywojennego. Spreparowały prywatne archiwum

¹⁰⁰ Red. J. Hacking, *Historia fotografii*, tłum. M. Tuszko, Wyd. Arkady, Warszawa 2014, s. 116.

¹⁰¹ J. Dziewit, *Aparaty i obrazy. W stronę kulturowej historii fotografii*, Wyd. grupakulturalna.pl, Katowice 2014, s. 82.

¹⁰² Por. A. Mazur, *Okaleczony świat. Historie fotografii Europy Środkowej 1838-2018*, Wyd. TAIWPN Universitas, Kraków 2019, s. 311.

¹⁰³ J. Fontcuberta, *Prawdy niemożliwe*, tłum. A. Rojkowska, [w:] *Etos fotografii*, mat. z Sympozjum w Ramach II Fotokonferencji Wschód-Zachód „Europejska Wymiana” 17-20.10 1991 r., s. 27.

ukazujące jej życie od narodzin do kresu¹⁰⁴. Zbiór dokumentów i akt w postaci zdjęć stał się jedynym śladem istnienia aktorki, na tyle autentycznym, że zanim artystki ujawniły prawdę, wiele osób rozpoczęło swoje prywatne śledztwa w celu wydobycia kolejnych szczegółów z życia gwiazdy. „Fotografie wyglądają [...] na tyle przekonująco, że budzą w odbiorcy niepewność co do tego, czy ma do czynienia z pastiszem, czy autentykiem”¹⁰⁵ – pisała Charlotte Cotton.

Działania tego typu, szczególnie wychodzące ze strony artystów odgrywają znaczącą rolę w uświadamianiu społeczeństwa zatopionego w sieciach informacyjnych, posługujących się manipulacją i zniekształceniem.

Wciąż jeszcze nie udało się nam porzucić naszych tendencyjnych pragnień do wiary w zdjęcie, które powstaje mechanicznie poprzez fizyczne zetknięcie się dwóch materii. Przedmiotu i rejestratora. Przedmiotu, który w naszym umyśle pozostawia podobny ślad do tego, który ujawnia aparat. „Fotografia jednak właśnie przez te właściwości stawia nas w nowej pozycji wobec przedmiotu. Zdani na ciągłość ruchomej obserwacji, dokonywanej za pośrednictwem wzroku oraz na ciągłość wyobrażenia formy przedmiotu w świadomości, nabraliśmy przekonania, że wyobrażenie to jest tożsame z przedmiotem”¹⁰⁶.

Fotografia pojmowana w ten sposób stanowi substytut świata, który daje się zapośredniczyć. Ile osób z nas było na księżycu? A jednak bezwarunkowo wierzymy, że możemy tam postawić stopę, dzięki znanemu wszystkim śladowi Neila Armstronga. Bezpośrednie poznanie odległego miejsca na Ziemi też nie jest dane wszystkim. Co więcej, słyszy się mnóstwo głosów, wskazujących na brak potrzeby wyjeżdżania, zwiedzania czy doświadczania innych kultur lub krajów. Substytut w postaci fotografii lub filmu wystarczy. „Fotografia to środek przekazu tak obecnie rozpowszechniony, że świat, który znamy jest w ogromnej części światem z fotografii, a tylko w niewielkim ułamku światem z autopsji”¹⁰⁷.

Nie przyglądając się jednak z uwagą świadectwu medialnemu możemy uwierzyć w nową, wykreowaną historię jednostki, grup społecznych czy nawet świata. Cóż by się stało, gdybyśmy dopuścili wiarę w obrazy tak zwanej „operacji wojennej” na Ukrainie? Putin z pewnością zostałby heroicznym bohaterem wyzwalamym świat z opresji. „Najsilniejszą z sił rządzących dziś światem jest kłamstwo”¹⁰⁸. „Część z nich jest groźna,

¹⁰⁴ Zob. D. Company *Art and photography*, Wyd. Phaidon, London 2012, s. 60.

¹⁰⁵ Ch. Cotton, op. cit., s. 197-199.

¹⁰⁶ Z. Dłubak, *Uwaga o sztuce i o fotografii*, [w:] „Biała Książeczka”, Wyd. Foto-Medium-Art, Wrocław 1979, s. 48.

¹⁰⁷ Ibidem, s. 46.

¹⁰⁸ J. F. Revel [za:] J. Fontcuberta, op. cit., s. 26.

dlatego że kształtuje postawy społeczne, które mają charakter dewastujący dla współczesnego świata”¹⁰⁹.

Manipulacja obrazem jako formą informacji daje władzę, która umacnia się poprzez polaryzację. Według Louisa Althussera to kim jesteśmy, jakie mamy poglądy, dążenia czy obsesje jest konsekwencją praktyki „ideologicznego aparatu państwa”. Jest to koncepcja konstytuująca podmiotowość jednostki, na którą uwagę zwrócili również badacze medium fotografii i filmu. Ta koncepcja wraz z poglądami Jacques’a Lacana czy Jacques’a Derridy zapoczątkowały szeroki namysł nad iluzorycznością transparentności obrazu mechanicznego. Aparat fotograficzny produkuje iluzję naturalnej percepcji, a zatem jest instrumentem w rękach rządzących, który pozwala umieścić podmiot w opresyjnym porządku społecznym¹¹⁰.

Technologia klasyczna (analogowa) miała pewne ograniczenia. Wprawdzie można ją było bez problemu sterować, ale manipulacje zawsze pozostawiały jakiś ślad. Oczywiście, biorąc pod uwagę subiektywność autora nadpisaną nad zdjęciem, pewne elementy medium należy oceniać w oparciu o wiedzę określającą pełen zakres funkcjonowania systemu. „W tym kontekście swoiste okoliczności wynikają z faktu, że film i fotografia dokonują wyboru wycinka rzeczywistości, co jest niezbywalną właściwością tych mediów”¹¹¹. G. Didi-Huberman w poruszającej książce „Obrazy mimo wszystko” zauważa, że „cztery kawałki kliszy wyrwane piekłu” nie są w stanie, w pełny sposób zrelacjonować cierpienia ludzi skazanych na obozy koncentracyjne. Być może dlatego dowody, które docierały w tamtym czasie do Londynu nie były brane pod uwagę. „[...] obrazy, jakkolwiek byłyby ich natura, nie mogą opowiedzieć o tym co się stało”¹¹².

Technologia cyfrowa nie zmieniła tej sytuacji, a nawet bardziej ją pogłębiła. „Równoległe do znanej nam od urodzenia rzeczywistości materialnej, wyrosła druga rzeczywistość elektrotechnicznej komunikacji. Jej najbardziej zaawansowana postać to rzeczywistość wirtualna. Technika komputerowa umożliwia wytwarzanie obrazu wyglądającego jak fotografia, bez konieczności kontaktu z rzeczywistością materialną”¹¹³. Zdjęcia - nadal używamy tego terminu - są wynikiem rachunku niezależnym od tego czy przetwarzany sygnał jest „stygmatem” zewnętrznym, czy fikcyjną

¹⁰⁹ Fragm. wywiadu udzielonego PR I przez historyka S. Dębskiego 6.05.2015 – źródło: <http://www.polskieradio.pl/7/129/Artykul/1436369,Slawomir-Debski-II-wojna-swiatowa-byla-i-jest-przedmiotem-histerycznych-manipulacji>, dostęp – maj 2019.

¹¹⁰ Por. D. Łuczak op. cit., s. 34-35.

¹¹¹ U. Czartoryska, *Fotografia-mowa ludzka. Perspektywy historyczne*, Wyd. Słowo/ Obraz Terytoria, Gdańsk 2006, s. 137.

¹¹² G. Didi-Huberman [za:] F. Bédarida i L. Gervereau, [w:] *Obrazy mimo wszystko*, tłum. M. Kubiak Ho-Chi, Wyd.TAIWPN Universitas, Kraków 2012 s. 45.

¹¹³ S. Wojnecki, *Fotografia. Gwiazda (...)*, op. cit., s. 209.

symulacją. To, co widzimy na ekranie monitora jest tylko i aż manifestacją kodów numerycznych przy pomocy, których możemy ożywić dawno umarłych aktorów czy gwiazdy muzyki. W połączeniu z algorytmami odtwórcą głównej roli w nowym filmie może być ktoś, kogo między nami nie ma. Możemy tworzyć fantastyczne światy, pozwalające rozwijać nasze umiejętności i wyobraźnię. Dotrzeć do miejsc, których nawet w realnej sferze nie „dotkniemy” wzrokiem. „Medium przechowuje dane, przyśpiesza, organizuje, eksploruje, informuje, ilustruje, steruje, rozdziela, łączy, diagnozuje i analizuje, poszerza poznanie naukowe, niekiedy w sposób oszałamiający. Ten szalony sukces wiąże się z efektami i ewidencjami, które stały się możliwe dzięki symulacji”¹¹⁴. To oczywiście ta dobra strona medalu. Po drugiej funkcjonuje wzmoczona opresja, stałe kłamstwo, iluzja, manipulacja, wypełnianie postulatów sterujących oraz gra medialnej komunikacji.

W dobie cyfryzacji społeczeństwo powoli uświadamia sobie potrzebę rozpoznawania wszelkich strategii zniekształceń. Zaistniała konieczność wytworzenia naturalnego dystansu i braku zaufania do przekazu zdjęciowego. Podważania go. „Biorąc pod uwagę relatywnie niewielki nakład pracy związany z zafałszowaniem zdjęć przy pomocy technik komputerowych i obawy związane z puszczaniem w obieg nieprawdziwych, ale budzących zaufanie i wpływowych fotografii, zaniepokojenie to jest uzasadnione. Zdjęcia cyfrowe są matematycznymi formułami, które można zmodyfikować poprzez dodanie innej formuły. Niektóre przetworzone cyfrowo fotografie przedstawiane i przyjmowane jako reporterskie lub dokumentalne, zagrażają wiarygodności fotografii”¹¹⁵. Czy jednak nie stoimy tu przed pewną pułapką sprzeczności?

Już od dłuższego czasu posługujemy się technologiami, które nie potrzebują aparatu fotograficznego by stworzyć obraz. Chociażby ultrasonografia. Wizerunek dziecka w łonie matki jest prawdziwy i w czasie rzeczywistym ukazuje jego ułożenie, ruch czy nawet bicie serca, które dodatkowo jest słyszalne. Taki portret potrafi pobudzić naszą wyobraźnię, ale również wywołać działania związane z przyszłością nienarodzonego. Specyficznych technologii używa się do zapisu kosmosu. „Astronomowie na przykład wykorzystują zdjęcia cyfrowe (powstałe¹¹⁶) przy pomocy urządzeń ze sprzężeniem ładunkowym (CCD). [...] CCD są przetwarzane elektronicznie po to, żeby niewidoczne w inny sposób cechy obiektów stały się dostrzegalne w wyniku szeregu działań nazywanych obróbką obrazu”¹¹⁷.

¹¹⁴ G. Boehm, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, tłum. M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik, Wyd. Universitas, Kraków 2014, s. 203.

¹¹⁵ T. Barrett, op. cit., s. 171.

¹¹⁶ Dop. autora.

¹¹⁷ T. Barrett, op. cit., s. 169-170.

Zasadę podobną do focus stacking wykorzystuje się także w fotografii mikroskopowej, również tej bezsoczewkowej. Oddzielnie naświetla się tu odsunięte od siebie warstwy mikrocząsteczek preparatu, aby scalić je później przy pomocy programów graficznych w jednolity obraz. Jedna warstwa odpowiadająca jednej płaszczyźnie głębi ostrości nie wystarczy, aby właściwie przeanalizować chorą bądź zdrową komórkę. W medycynie codziennością jest diagnozowanie na podstawie obrazów TK / CT lub MRI. Coraz częściej stosuje się lasery. Skanowanie przy pomocy LiDAR (Light Detection and Ranging) nie służy już tylko do wykreślenia precyzyjnych map czy tworzenia przestrzennej grafiki 3D jakiejś zamkniętej przestrzeni. W połączeniu z danymi uzyskanymi z kamer, LiDAR pogłębia efekty działania technologii rozszerzonej rzeczywistości, pozwala na natychmiastowe umieszczanie wirtualnych obiektów w rzeczywistym świecie. Taki system rozpoznawania przestrzeni trójwymiarowej w oparciu o LiDAR wprowadza się już do samochodów autonomicznych, gdzie mapowanie otoczenia łączy się z sieciami neuronowymi, w celu poprawienia zdolności pojazdu do samodzielnego sterowania i unikania przeszkód.

W 2019 roku odkryciem konkursu INTERPHOTO Grand Prix odbywającego się co dwa lata, podczas międzynarodowego festiwalu fotografii, którego jestem współzałożycielem i dyrektorem artystycznym, były prace Chiraga Jindala, artysty z Nowej Zelandii. Zaprezentowany i wyróżniony główną nagrodą projekt „Into The Underworld” ukazuje w niezwykle sposób dwa światy. Na płaszczyźnie obrazu ujawniony został wizerunek znanej nam naziemnej rzeczywistości w połączeniu z tym, co normalnie jest niedostępne dla naszych oczu - z rzeczywistością podziemną. Jindal odnalazł zapomniane miejsca kultów - groty, w których nasi przodkowie modlili się, składali ofiary czy też chowali swoich zmarłych. Miejsca, nad którymi dziś funkcjonuje normalne życie. Stoją domy mieszkalne, parki rozrywki, całe dzielnice i miasta. Połączenie tych dwóch odrębnych światów uzyskał właśnie dzięki technologii skanowania LiDAR.

A zatem przywoływaną przeze mnie pułapką sprzeczności nie jest już chyba sam obraz cyfrowy do którego powinniśmy mieć odpowiedni dystans, a brak wiedzy na jego temat. „Fotografia cyfrowa wyznacza inną perspektywę odbioru rzeczywistości: już nie ma pewności, że zdjęcie jest zapisem „tego - co - było” (wg Barthesa), a ponadto jego odniesienie i sensy znaczeniowe mogą być zmienione. To jednak nie likwiduje jej możliwości symbolizowania oraz do kreacji przekazów bogatych treściowo i estetycznie”¹¹⁸. Każda fotografia, zarówno wytworzona w sposób klasyczny, jak i cyfrowy może być źródłem kłamstwa i prawdy. Zakrzywienie

¹¹⁸ A. Saj. *Główne trendy w powojennej fotografii artystycznej na Dolnym Śląsku*, [w:] *Historia, terażniejszość i współczesne dylematy fotografii. Sympozjum z okazji 65-lecia Związku Polskich Artystów Fotografików*, Wyd. ZPAF Okręg Dolnośląski, Wrocław 2012, s. 76.

wpisane jest w ontologię tego medium. Stąd budowanie i poszerzanie świadomości odbiorcy stało się głównym celem jaki obrałem sobie pracując nad projektem *Camera Opresiva*.

Camera Opresiva

„Czy kiedykolwiek słyszeliście, żeby fotograf mówił o władzy, jaką posiada nad ludźmi? A owa władza bez wątplenia istnieje. Fotografia nie jest niewinna jest pełna ukrytych motywów.”

Martin Parr¹¹⁹

Przełom lat 70. i 80. XX wieku przyniósł krytyczną refleksję wobec fotografii rozumianej jako „alchemiczne zjawisko magicznej emanacji” i wskazał na jej charakter będący „wehikułem ideologii i władzy” realizujący się pod pozorem neutralnej maski. Podkreślono, iż aparat fotograficzny jest narzędziem ideologicznym wykorzystywanym do nadzoru i dyscyplinowania, nie tylko jako rządowe narzędzie władzy. Ekspozycja, zarządzanie i dystrybucja zdjęć określiło społeczną, polityczną i ekonomiczną siłę fotografii jako zgodną z „reżimem prawdy” Michela Foucault¹²⁰.

Stereotypowym już przykładem jest Thomas, bohater arcydzieła filmowego Michelangelo Antonioniego „Powiększenie” z 1966 roku. Młody, ceniony fotograf, który finansowy sukces osiągnął, pod „neutralną”, trudną do zweryfikowania maską fotografii reklamowej. Wykorzystał władzę opartą na spojrzeniu. Męską władzę, wobec której kobieta jest jedynie bezwolnym obiektem pożądania w świecie patriarchy¹²¹.

Jednak nasze rozważania są daleko dalej idące. Ujawniająca się w tamtych czasach postawa realizmu krytycznego reprezentowana przez Allana Sekulę, będąca jednym z elementów mojego odwołania się poprzez projekt *Camera Opresiva*, wskazuje na naukowe uwikłanie fotografii z dyskursem wiedzy i władzy. „Realizm krytyczny, tak jak go rozumiemy, jest praktyką, metodą badań, a nie stylem artystycznym. Stanowi próbę rozumienia rzeczywistości społecznej poprzez sporządzenie z niej krytycznych *notatek* [,które] zachęcają do refleksji, a wręcz ją wymuszają i poprzez to sprawiają, że powoli zmiany mogą stawać się rzeczywistością, przynajmniej na poziomie jednostki”¹²². Sekula w swoich pismach krytycznych podkreśla, iż fotografia wiąże się z podbojem świata poprzez obraz. „Istotne stały się praktyki społeczne, postawy czy relacje regulowane

¹¹⁹ [Za:] J. Higgins, *Przewodnik po fotografii współczesnej. Dlaczego zdjęcie nie musi być ostre?*, tłum. E. Romkowska, Wyd. ARKADY, Warszawa 2015, s. 19.

¹²⁰ Por. D. Łuczak, op., cit., s. 12.

¹²¹ Por. S. Sikora, *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Wyd. Świat Literacki, IS PAN, Izabelin 2014, s. 43-56.

¹²² [Za:] Hilde von Gelder & Jan Baetens, *A note on Critical Realism Today*, [w:] K. Pijarski, *(Po)nowoczesne losy obrazów. Fotografia między archiwum a opowieścią. Materializm Allana Sekuli*, Wyd. PWSFTviT, Łódź 2013, s. 131.

lub wzmacniane przez obecność fotografii w rozmaitych sferach ludzkiej aktywności - od naukowej do intymnej”¹²³. A zatem należy rozpatrywać fotografię jako obszar oddziaływania różnych sił ideologicznych i politycznych odrzucając całkowicie postulaty o jej obiektywności, transparentności czy jej bezwzględnej prawdzie, ponieważ daje ona poznanie świata przefiltrowane przez ideologię. „W ślad za krytyką filmu, wpływ teoretycznej wykładni propozycji Althussera, Foucaulta czy Derridy (o czym wspominałem wyżej¹²⁴) pojawił się w dyskursie fotograficznym w latach 70. za sprawą takich autorów jak Douglas Crimp, Rosalind Kraus czy Abigail Solomon-Godeau, w sposób najbardziej bezpośredni zaś w pracach Allana Sekuli i Johna Tagga”¹²⁵. Stawiali oni pytania o rolę jaką pełni fotografia w kreowaniu porządku społecznego i formowaniu tożsamości podmiotowej będąc narzędziem kontroli i opresji. Spojrzenie aparatu stało się spojrzeniem nadzoru weryfikującym i ustanawiającym prawo. Co w konsekwencji oznaczało konstruowanie obrazów świata zamiast traktowanie ich jako obiektywnego, encyklopedycznego zbioru. Poznanie oparte na takim konstrukcie już zawsze będzie zafalszowane. „Innymi słowy mowa tu o zasadniczej zmianie przedmiotu fotografowania: odkrywanie rzeczywistości zewnętrznej w stosunku do podmiotu zastępuje konstruowanie jej widoków, narzucanie kształtu, przeciwstawne do jego odnajdywania. Przejście to oznacza nie tylko epistemologiczne przesunięcie, ale również programowe wykorzystanie wizji fotograficznej jako narzędzia władzy”¹²⁶.

Projekt *Camera Opresiva* w dużej mierze oparty jest o tak sformułowaną definicję fotografii. Starając się jednak pozostać obiektywnym czuję się zobowiązany, aby podkreślić, iż jednostronne traktowanie medium nie zawsze może doprowadzić do prawidłowych wniosków. Relacja między fotografią i wzrokocentryzmem, który jest główną przyczyną kategoryzowania przekazu w powyższy sposób, nie jest przecież jednoznaczna. Mimo istniejącej granicy i wszechobecnej dychotomii świata a tym samym jego dualistycznych przejawów, nie możemy trwać wyłącznie na stanowisku czerni lub bieli. Choć konsekwencje bywają jednoznaczne, należy brać pod uwagę wyjątki. W zdefiniowanych obszarach piękna pojawiają się przecież niezwykle osobliwości, które znacznie mogą poszerzyć nasze doświadczenie. Spory dotyczące pojmowania obrazu oraz sposobu jego wykorzystania znane są nam od starożytności. Już Platon uznał go za kłamliwe przedstawienie świata prawdziwego, ponieważ był zbyt ładząco podobny do idei. Niemniej to właśnie obraz miał dominujący

¹²³ D. Łuczak, op. cit., s. 13.

¹²⁴ Dop. autora.

¹²⁵ Ibidem, s. 36-37.

¹²⁶ Ibidem, s. 168.

wpływ na rozwój kultury zachodnio-europejskiej współtworząc ludzką tożsamość oraz system poglądów wspólnoty społecznej. Dlatego zawłaszczony został przez warstwy dominujące, które miały dostęp do środków produkcji i dystrybucji. Wzmacniało to oczywiście władzę polityczną odwołującą się do symboliki przedstawienia. Formy symboliczne przecież zawsze jednoczyły ludzi, a zatem to stąd wynikała odwieczna potrzeba władania nimi. Mimo dziewiętnastowiecznego zachwiania wiarygodności przedstawienia, fotografia już w okresie modernizmu pośredniczyła w procesie kształtowania świadomości i wiedzy człowieka wobec siebie i świata. Jako obraz perswazyjnie oddziałując dużo silniej aniżeli opis, a jako medium mechaniczne odwołując się do obiektywności maszyny. Walka o kontrolowanie obrazu była zawsze walką o nadzorowanie systemu przekonań podzielanych przez społeczność opartą o funkcjonowanie jednostek. Jednak rozwój cywilizacyjny połączony ze świadomym rozwojem percepcji oraz refleksji filozoficznej ujawnił w dwudziestym wieku, że obraz kształtowany jest w sieci relacji i nie zawiera w sobie całej prawdy. „Zachodzące obecnie zmiany w obszarze komunikacji społecznej i teoretycznej refleksji nad multiplikującymi się w sposób nieopanowany obrazami oraz zagubienie się przed ich obliczem wskazują nam wyraźnie moment przewartościowywania porządku postrzegania świata, form jego przejawiania się i organizacji”¹²⁷. Telefon komórkowy, komputer i Internet stanowią dziś o naszym doświadczeniu, a zatem, to komunikacja i dystrybucja będą dominującym obszarem rywalizacji o obraz. Tak zwane wojny informacyjne stają się codziennością oraz jednym z przejawów *culture jamming*, oznaczającym zagłuszanie kultury. „Mianem tym określa się specyficzną wojnę informacyjną [...], w której chodzi o zakwestionowanie, podważenie i odwrócenie (w rezultacie: skompromitowanie i poniżenie) pierwotnych znaczeń komunikatów uznanych za element kultury dominującej oraz odczytanych jako opresyjny przejaw jej roszczeń regulacyjnych i wzorcotwórczych”¹²⁸. Taką narrację przyjął Putin oraz rosyjska Cerkiew Prawosławna ideologizując i usprawiedliwiając napaść na Ukrainę. Kreml podjął przecież walkę z odradzającym się nacjonalizmem typu faszystowskiego oraz stanął na straży obrony moralności Europy, a w tym oczywiście Ukrainy, która „zdemoralizowana została poprzez wszelkie przejawy *Queer*” definiowanego przez przywódców Rosji jako różnego rodzaju dewiacje seksualne.

Rozprzestrzenianiu się informacji sprzyjają media społecznościowe. Odpowiednio sterowane mogą wywołać potrzebny ekonomicznie lub społecznie skutek założony przez warstwy rządzące czy posiadające.

¹²⁷ A. Łukaszewicz Alcaraz, op. cit., s. 28.

¹²⁸ R. Drozdowski, *Obraza na obrazy (...)*, op. cit., s. 123.

Wydaje się, że fotografie w sferach publicznych funkcjonują w zasadzie bez żadnych ograniczeń dominując treści i przyciągając uwagę użytkowników mediów. Dlatego dodatkową strefą zainteresowania staje się indywidualne "dziennikarstwo cyfrowe" ujawniające się pod postacią blogów, postów i relacji zamieszczanych od Twittera po YouTube. Uprawiają je osoby zajmujące się dziennikarstwem amatorsko, często tendencyjnie nastawione, a przez to łatwiejsze do zwerbowania przez korporacje czy farmy trolli. Taka sytuacja pozwala, a nawet faworyzuje subiektywną kreację wydarzeń i w konsekwencji wywoływanie „właściwych” skutków. Nowe technologie wykorzystujące algorytmy pozwalają na tworzenie wygodnych faktów oraz ich dystrybucję w czasie realnym, co bez wątpienia powoduje uwikłanie polityczne i ekonomiczne obrazu. Implikacje mogą być różne i jednocześnie mogą one prowokować zmiany kulturowe, obyczajowe czy polityczne.

W 2016 roku algorytmy zablokowały słynne zdjęcie Nicka Út'a ukazujące na pierwszym planie biegnącą, nagą wietnamską dziewczynkę, poparzoną napalmem. Rozpoznały na nim tylko nagość dziecka. Podobna interpretacja obrazu miała miejsce 8 lat później na platformie YouTube. Antywojenna ikona straciła swoje znaczenie, bo według obliczeń przekroczyła normy etyczne. Takie zjawiska, właściwie dotyczą każdego partycypanta sieci. W 2019 główny plakat INTERPHOTO zawierający zdjęcie Františka Drtikola nie mógł być eksponowany w całości jako baner na stronie głównej FB festiwalu, ze względu na widoczne kobiece piersi. Inną, tym razem polityczną implikacją, która bez wątpienia wpłynęła na ostateczną decyzję wyborców była fala fake newsów stworzona przez kremlowskich trolli. Zaszkoziły one wizerunkowi Hillary Clinton nie tylko w kluczowych dla wyborów stanach¹²⁹. Już na rok przed ostatnią inwazją Rosji na Ukrainę, rząd Putina werbował tak zwanych cyberżołnierzy płacąc im wynagrodzenie w wysokości czterdziestu pięciu tysięcy rubli (przy przeciętnych zarobkach wynoszących w państwie federacyjnym piętnaście tysięcy). Ich zadaniem było destabilizowanie sytuacji politycznej oraz współpracy między krajami NATO, by ostatecznie przekształcić się w maszynę propagandową rozprowadzającą dezinformację nawet na takich niezależnych platformach jak Telegram. Absurdalną konsekwencją tych działań była wypowiedź węgierskiego prezydenta Viktora Orbána, wygłoszona 6-tego kwietnia 2022 roku, w odpowiedzi na apel Wołodymyra Załenskigo proszący o pomoc. Orbán wskazywał, iż żyjemy w takich czasach, że nie możemy wierzyć bezpośrednio w to co widzimy, a każdy przypadek należy dogłębnie zbadać. Nie można mu oczywiście zarzucić w tym stwierdzeniu kłamstwa, jednak taka retoryka odnosząca się do autentycznego cierpienia ludzi była zupełnie nie na miejscu. Dziś politycy jedne „prawdy” zastępują innymi, dobrze skrojonymi do własnych

¹²⁹ Por. <https://www.rp.pl/polityka/art2814911-usa-tysiac-rosyjskich-trolli-pomagalo-trumpowi-w-wyborach-prezydenckich>, dostęp - kwiecień 2021.

propagandowych potrzeb i sytuacji społecznych. Doskonale spreparowana „prawda”, wynikająca z obrazu, nie daje wielkich szans na dotarcie do aksjomatu, bo sama nim się staje. Poza tym na brak odpowiedniego odczytu wpływa niedobór wykształcenia wizualnego odbiorcy, który nie potrafi samodzielnie interpretować sensu zdjęcia poprzez osadzenie go w kontekście historycznym, kulturowym czy społecznym. Codziennie karmieni jesteśmy przekazami, które należałoby weryfikować. Jak jednak to robić, skoro fotografia, która wraz ze wzrostem ilościowym przekazów w procesach komunikacji stała się głównym elementem podlegającym takiej samej manipulacji jak niegdyś słowo. Jak wykazałem wcześniej nie jest tu nawet potrzebna ingerencja w obraz. Strategię przekazu wystarczy rozegrać poprzez kontekst. Takie rozwiązania mają miejsce na co dzień, jako wyraz mediatyzacji polityki. Określa ona styl funkcjonowania publicznego mężów stanu. Rzesze speców od marketingu zajmują się tworzeniem ich oficjalnych wizerunków, które później wykorzystywane są podczas kampanii wyborczych. „W przestrzeni publicznej twarze przyjmują [...] inne role i dostosowują się do konwencji albo podporządkowują wszechobecności oficjalnych ikon, które są produkowane przez media i nie szukają wcale kontaktu wzrokowego z twarzami mas, lecz sprawują nad nimi władzę”¹³⁰. Odpowiednio wykreowane wizerunki wykorzystywane są w celu polaryzacji wyborców oraz osiągnięcia założonych wyników. Nie będę rozpisywał się na temat strategii sterujących społeczeństwem i jego wyborami, wspomnę tylko, iż to zdjęcia odgrywają tu najważniejszą rolę. Temat wyczerpująco zbadała i opisała Joanna Szyłko-Kwas z Uniwersytetu Warszawskiego. Zainteresowanych odsyłam do lektury jej rozważań¹³¹.

Dezinformacja i funkcjonowanie współczesnych mediów oparte jest, jak wspominałem wyżej, o brak umiejętności odróżnienia fałszywej informacji od prawdziwej. „Część z nich (odbiorców¹³²) zakłada jednak, że taką umiejętność posiadają dziennikarze, i z tego powodu nie sprawdza wiadomości podawanych w mediach, oddając im pełną kontrolę nad weryfikacją prawdziwości informacji. Tyle że - wiemy to z doświadczenia - współczesne media często publikują i powielają nieprawdziwe lub zmanipulowane informacje”¹³³. Wynika to z wielu powodów, od niekompetencji dziennikarzy począwszy, przez faworyzowanie polityczne i celowe wprowadzanie w błąd, po chęć uzyskania dodatkowych gratyfikacji finansowych. Niestety ma to ogromny wpływ na kształt i jakość naszego życia. Czym nie przejmują się jednak elity, ponieważ zawładnięcie

¹³⁰ H. Belting, *Historia (...)*, op. cit., s. 8.

¹³¹ J. Szyłko-Kwas, *Fotografia prasowa w kampanii prezydenckiej w wybranych dziennikach ogólnoinformacyjnych*, [w:] *Od semiotyki (...)*, op. cit. s. 59-72.

¹³² Dop. autora.

¹³³ N. Hatałska, *Wiek paradoksów. Czy technologia nas ocali?*, Wyd. ZNAK, Kraków 2021, s. 289.

i sterowanie jak największą ilością mediów (najlepiej publicznych) wzmacnia ich władzę. Z tego powodu ważna jest każda wypowiedź artystyczna, która będzie stanowić strategię oporu wobec opresji. W szczególności jeśli weźmiemy pod uwagę to, iż żyjemy obecnie w czasach postpanoptyzmu. Chodzi tu zarówno o sposoby sprawowania nadzoru oraz jego funkcji, jak również o społeczny odbiór tych praktyk. „Szczególne znaczenie dla współczesnych reinterpretacji panoptikonu ma rozwój mediów elektronicznych i cyfrowych, które [...] zainauguowały proces przeobrażający opisywane przez Foucaulta społeczeństwo dyscyplinarne w informacyjne społeczeństwo kontroli, w którym inwigilacja przestaje kojarzyć się bezpośrednio z państwowym, instytucjonalnym, dyscyplinującym nadzorem, zaś hierarchiczną strukturę społeczeństwa wyznaczaną przez nierównomierną dystrybucję władzy spojrzenia zastępuje wszechobecny voyeryzm i ekshibicjonizm”¹³⁴. W jednym momencie stajemy zarazem na widowni oraz na scenie, zapominając kto nas obserwuje i jakie ma z tego korzyści. Akceptacja i podziw publiczności są ważniejsze, bo wynagradzają wszelkie straty, których nie chcemy być świadomi.

Podczas konferencji naukowej „Nowe Narracje Wizualne”, która odbyła się w Szkole Filmowej w Łodzi, w dniach 1-3 lipca 2022 roku, Ryszard Kluszczyński zwrócił szczególną uwagę na istotną w dzisiejszych czasach sztukę interwencyjną. Jako przykład podał działania Paolo Cirio. Wskazując na jego projekt *Capture* obnażający mechanizmy kontroli społeczeństwa informacyjnego. Artysta dyskredytuje współczesne postrzeganie systemów technologicznych i kognitywnych poprzez ukierunkowanie inwigilacji społecznej na „pensjonariuszy władzy”. Wykorzystując system *Face Recognition* posługujący się algorytmami ujawnił twarze francuskich policjantów, którzy brali udział w działaniach opresyjnych wobec protestujących i zatrzymanych. Następnie stworzył platformę internetową z bazą danych zawierającą 4000 twarzy funkcjonariuszy, aby pozyskać ich dane identyfikacyjne. Wydrukował również portrety oficerów w formie ulicznych plakatów i rozwiesił je w miejscach publicznych Paryża. W ten sposób poprzez *Capture* skomentował potencjalne zastosowania i nadużycia rozpoznawania twarzy oraz sztucznej inteligencji, wskazując jednocześnie na asymetrię w grze, będącą ewidentną korzyścią władzy. Mimo, iż działanie to zostało ocenzone przez przedstawicieli klasy rządzącej przyniosło wymierne korzyści poprzez zwrócenie uwagi Komisji Europejskiej, która stwierdziła, iż należy uregulować wykorzystanie AI we wspólnocie krajów europejskich.

¹³⁴ R. Kluszczyński, M. Ożóg, *Współczesny (post)panoptikon. Wprowadzenie*, Źródło: https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/2._ryszard_w._kluszczyński_maciej_ozog_-_wspolczesny_postpanoptikon._wprowadzenie.pdf, Warszawa 2009, s.12. Dostęp - październik, 2022.

Nierozpoznawalność naszej roli i miejsca osadzenia jednostki w społeczeństwie informacyjnym często doprowadza do tego, iż sami poddajemy się obserwacji włączając prywatne kamery do globalnego systemu międzynarodowych platform internetowych typu worldcam.live, earthcam.com czy earthtv.com. Z drugiej strony im silniej pochłaniają nas przestrzenie VR i AR (które na początku drogi zawsze łączone są z zabawą), tym bardziej nasza czujność i formułowanie osądów stają się bardziej konformistyczne. „Żyjemy dziś w świecie algorytmów. Netflix mówi nam, jakie filmy mamy oglądać, Spotify, jakiej muzyki słuchać, Amazon, jakie książki zamawiać, Facebook, jakie wiadomości czytać. Każdy z tych graczy zawęży nasze pole widzenia, pokazując nam tylko to, co zgodnie z algorytmem mogłoby się nam podobać, bo podobało nam się wcześniej; wrzuca nas w bańkę, która wyklucza spojrzenie z innej perspektywy”¹³⁵. A my bezwiednie do tego się dopasowujemy. Nie potrzebujemy własnego rozwoju, poszerzania świadomości i wiedzy. Narzędzia do zdobycia informacji są przecież w zasięgu ręki. Zapominamy jednak, iż informacja jest kontrolowana. Bez względu zatem musimy zauważyć, że przeszliśmy z epoki informacji do ery dezinformacji, ponieważ nowo powstałe narzędzia zaczynają naruszać tkankę społeczną prawdopodobnie w sposób nieodwracalny.

Jonas Bendiksen, członek Magnum Photos, przy okazji tworzenia projektu „The Book of the Veles”, który „potajemnie” został skonstruowany przy pomocy algorytmów i sztucznej inteligencji, do eksplikacji wykorzystał bezpłatny generator teksów o nazwie GPT-2. Deskrypcja, która znalazła się w książce zawierała esej o objętości 5000 słów, z których ani jedno nie należało do „autora”. Bendiksen, aby uzyskać tekst wrzucił do generatora znalezione w Internecie informacje dotyczące fake newsów¹³⁶. Dziś praktyka ta stała się normą wśród studentów.

Praktycznie od momentu wymyślenia przez Disdériego w 1854 roku *carte-de-visite* elitarny status fotografii przestał istnieć. Upraszczając można powiedzieć, że od tamtej chwili każdy człowiek miał już dostęp do tego medium, które stało się w ten sposób najbardziej demokratyczne oraz pozwoliło ludzkości w szybkim tempie uzyskać informacje, do których wcześniej miała dostęp zaledwie garstka uprzywilejowanych. Bezkrzytyczna wolność obrazu i jego niewłaściwa dystrybucja doprowadziły w szybkim tempie do wielu tragedii. A kapitalizm inwigilacyjny zasilany algorytmami z mediów społecznościowych na szeroką skalę rozpoczął kształtować politykę i kulturę. Znanym na to przykładem - faktem, który zmienił losy setek tysięcy ludzi było zamieszczenie w Internecie przez buddyjskiego mnicha z Mjanmy spreparowanego filmu, ukazującego zgwałconą

¹³⁵ N. Hatałska, op. cit., s. 17-18.

¹³⁶ Źródło: <https://www.magnumphotos.com/newsroom/society/book-veles-jonas-bendiksen-hoodwinked-photography-industry/>, Dostęp - październik 2022

i zamordowaną rzekomo przez wyznawców islamu zwolenniczkę „Nauk Przebudzonego”. Fałszywa informacja rozpowszechniona za pomocą platformy Facebook w połączeniu z propagandą rządu dawnej Birmy oraz mową nienawiści i polaryzacji szerzoną przez media społecznościowe doprowadziły do czystek etnicznych ludności Rohingja, która dziś jest najbardziej prześladowaną mniejszością na świecie.

Kapitalizm nadzoru polega na czerpaniu zysków z obserwacji ludzi i ich przyzwyczajęń, wyborów oraz zachowań konsumpcyjnych. Pozwala na handlowanie ludzką przyszłością, moralnością, a nawet duchowością. System inwigilacji monitoruje każde zachowanie i działanie. Algorytmy śledzą i zapisują informacje typu: jak długo, i na którym zdjęciu w Internecie zatrzymuje się jego odbiorca. „Bogowie - Nadzorcy” przy pomocy odpowiednich programów wiedzą czy czujemy się samotni, zdołowani, ogarnięci depresją czy radością. Oceniają jaki mamy typ osobowości. Obliczają co zrobimy za chwilę i z kim będziemy w związku, czego możemy potrzebować w przyszłości. Facebook i inne platformy nie sprzedają naszych danych. Budują modele przewidujące nasze zachowania. A kto posiada najlepszy model, ten wygra. Każde kliknięcie, obejrany film, przeczytany artykuł czy odsłuchany kawałek muzyczny są źródłem ulepszającym model. Algorytm „ma własny umysł” - jeśli sami nie potrafimy wskazać prawdy to on wybierze najlepsze, matematyczne równanie i wskaże, którą drogą mamy podążać. Zaangażowanie i scrollowanie jest pożywką dla matematycznych wzorców. Dziś już wiemy, dzięki "eksperymentowi Facebooka¹³⁷ na zaraźliwość emocji”, iż można realnie wpływać na zachowanie ludzi. Dzieje się to na podprogowym poziomie podświadomości. Oznacza to, że odbiorca nie ma o tym pojęcia i można go nakłonić na przykład do głosowania w wyborach, dokonania zakupów wskazanych rzeczy lub nastawić go negatywnie do wybranej grupy społecznej. Staliśmy się niewidomymi uczestnikami eksploracji, na podstawie, której system władzy uzyskuje dane o naszej aktywności, a następnie czerpie z tego zyski (nie tylko materialne). Bez wątplenia można powiedzieć, że współczesny świat, kolejne pokolenia i ich przyszłość są programowane.

Dlatego tak ważne jest, abyśmy nie stracili kontroli nad tymi systemami, a jako artystyczne strategie oporu potrafili ukonstytuować sposoby istnienia oraz samoświadome modele działania w obrębie istniejącej podwójnej rzeczywistości.

„Niegdyś sztuka miała przygotowywać lub przepowiadać kształt przyszłego świata, dzisiaj modeluje kształt światów możliwych”¹³⁸.

Działanie artystyczne powinno wyrażać wartości społeczne, zarówno w obszarze jednostkowym, jak i zbiorowym, ale również powinno być przestrzenią wspólnotową angażującą tak samo twórcę i odbiorcę, a granice pomiędzy nimi powinny ulegać rozproszeniu.

¹³⁷ Przeprowadzono go w 2012 r. Facebook przez tydzień manipulował postami wyświetlanymi w strumieniach 689003 osób, by zbadać, czy emocje są zaraźliwe, nie tylko w kontaktach bezpośrednich. Źródło: <https://spidersweb.pl/2014/06/facebook-manipulowal-postami.html>, dostęp - listopad 2022 r.

¹³⁸ N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, tłum. Ł. Białkowski, Wyd. Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, Kraków 2012, s. 41.

Camera Opresiva - 73 kroki

Kiedy kończę pracę i wracam do domu muszę przebyć drogę, której długość przekracza czterysta kilometrów. Pierwszy odcinek poczynając od Placu Wałowego w Gdańsku do Dworca Głównego pokonuję spacerem, wykonując zwykle 3466 kroków. Średnio, co 73 kroki, jako zwykły przechodzień, jestem kontrolowany przez kamerę śledzącą. Oznacza to, że na dystansie odrobinę przekraczającym dwa kilometry zainstalowanych jest około pięćdziesięciu urządzeń, które (co należy podkreślić) zdołałem dostrzec, rejestrujących zachowania, nastroj oraz podejmowane decyzje ludzi znajdujących się w ich zasięgu. Inwigilacja nie kończy się na ulicy, w budynku dworca czy na jego peronach. W każdym wagonie (zależy od tego, czy jest przedziałowy, czy „bp”) znajdują się minimum dwie kamery. Czy służą one naszemu bezpieczeństwu? Czy może zabezpieczają prywatne i rządowe budynki przed niepożądanym działaniem? Nie wiem. Z pewnością jednak świadczą o wciąż poszerzającym się ograniczaniu zaufania społecznego.

Camera Opresiva to wielosegmentowy, multimedialny projekt badawczy dotyczący wpływu obrazu fotograficznego i filmowego na funkcjonowanie współczesnego społeczeństwa. Jego elementy sięgają po odniesienia poznawcze i opisowe mechanicznych urządzeń rejestracyjnych wykorzystywanych do inwigilacji oraz sterowania zbiorowością ludzką na wielu płaszczyznach. Badają wpływ algorytmów oraz sztucznej inteligencji na nasze zachowania. Odkrywają mechanizmy działania deepfake czy GANs image. Stawiają pytania odnoszące się do powszechnie stosowanej polaryzacji i opresji.

Współczesne społeczeństwo nazwane zostało „cywilizacją obrazkową”. Od lat 60. XX wieku obraz fotograficzny ze wzmożoną siłą wypiera przekaz pisany. Dziś nie tylko posługujemy się nim jako formą pamięci, ale wykorzystujemy go jako nową, aktywną wymianę informacji. Przekaz taki spełnia ukryte funkcje Biblii pauperum - jest wygodnym, a jednocześnie niewidocznym środkiem sterowania społeczeństwami przez korporacje i rządy całego świata. Sformułowanie Biblii pauperum stosuję tu jako odniesienie do średniowiecznych ksiąg ilustrowanych, malowideł ściennych, tablicowych, rzeźb kościelnych, którym przypisuje się funkcje dydaktyczne, niejako wiążąc sztukę średniowieczną, ale i późniejszą z zadaniem przekazywania treści religijnych ludziom niepiśmiennym. Funkcja ta była jednak niejednokrotnie wykorzystywana w celu

podporządkowania sobie niewyedykowanego społeczeństwa oraz podniesienia rangi instytucjonalnej czy politycznej kościoła.

Współcześnie, co wykazałem wyżej wpływa się na tkankę społeczną, każdym „odpowiednio” dobranym i osadzonym w konkretnym kontekście obrazem. Zależności te przeanalizowane zostały między innymi przez Hansa Beltinga w książce „Obraz i kult”¹³⁹. Niezmienna wiara w wartości werystyczne fotografii spowodowała zbiorowe przyzwolenie na pojmowanie obrazu zdjęciowego jako odbicia rzeczywistości, a zatem niepodważalnej, wizualnej prawdy o świecie. W dobie wszechobecnej digitalizacji klasyczny zapis śladu światła można zastąpić impulsem elektronicznym wytworzonym przy pomocy komputera. Oznacza to, że można uzyskać cyfrowy obraz rzeczywistości, która nie istnieje i jest jednocześnie łudząco podobna do świata prawdziwego. Takie fotorealistyczne „zdjęcie” łatwo poddaje się dowolnej manipulacji, a przy celowym kształtowaniu społeczeństwa będącego na niskim poziomie edukacji można formować nową przeszłość historyczną narodu, jego stan terażniejszy oraz wizję przyszłego „dobrobytu” - co zapewnia rządzącym zwycięstwa w kolejnych, niby demokratycznych wyborach, a syndykatom stały dopływ kapitału.

Projekt Camera Opresiva wykazuje intencjonalne i zakrojone na szeroką skalę wykorzystanie obrazu fotograficznego i filmowego w celu manipulacji i kształtowania świadomości grupowej oraz indywidualnej każdego człowieka przez rządy i korporacje całego świata.

„Kontrola zawsze łączy się też z walką o władzę, a ta zazwyczaj cechuje się bezwzględnością i niszczy relacje. Kontrola podważa zaufanie do innych, co sprzyja polaryzacji. Wreszcie kontrola innych nad naszym życiem sprawia, [...], że my sami mamy zburzony osąd rzeczywistości [...].”

Natalia Hatałska¹⁴⁰

¹³⁹ H. Belting, *Obraz i kult*, tłum. T. Zatorski, Wyd. Słowo / Obraz Terytoria, Gdańsk 2010.

¹⁴⁰ N. Hatałska, op. cit., s. 288.

SEGMENT PIERWSZY

DEEPAKE¹⁴¹

Technika obróbki obrazu, polegająca na łączeniu obrazów twarzy ludzkich przy użyciu technik sztucznej inteligencji. Technika stosowana jest do łączenia i nakładania obrazów nieruchomych i ruchomych na materiały źródłowe. Uzyskane w ten sposób łudząco realistyczne ruchome obrazy stosowane są w nagraniach filmowych, stwarzając możliwości manipulacji poprzez np. niemożliwą do odróżnienia przez widza zamianę twarzy aktorów występujących w filmie. Może to prowadzić do skompromitowania wybranej osoby poprzez fałszywe „obsadzenie jej” np. w roli w filmie pornograficznym.

Jednym z zagrożeń celowo niewłaściwej dystrybucji fałszywych informacji jest możliwość wpłynięcia na wyniki wyborów.

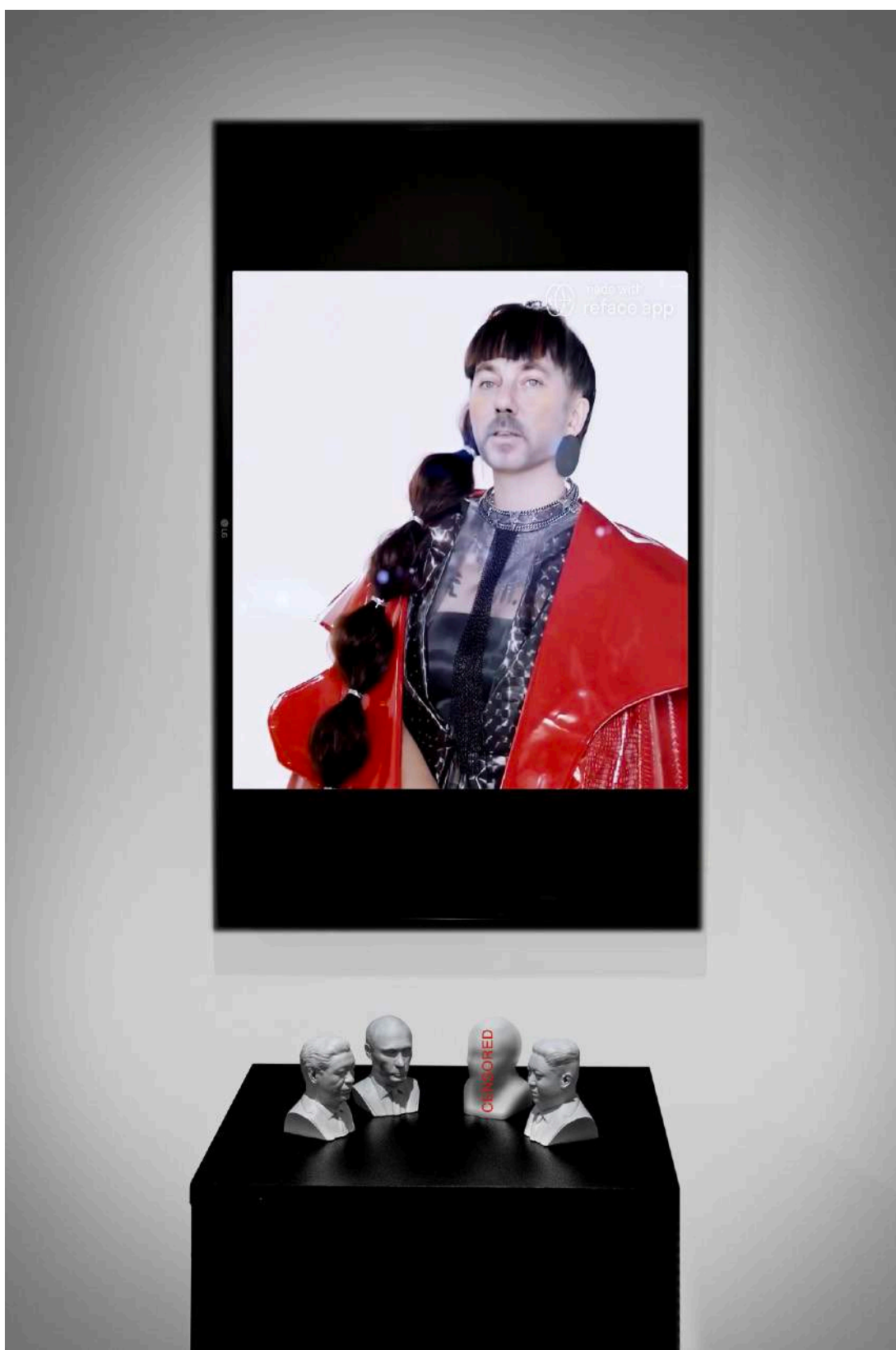
Przykładem jednego z pierwszych deepfake'ów jest nagranie przedstawiające Baracka Obamę, wypowiadającego ostrzeżenia (których w rzeczywistości nigdy nie powiedział) przed zagrożeniami, jakie niesie nieetyczne zastosowanie technologii cyfrowych (kwiecień 2018).

Według raportu Deeptrace technologia rozwija się bardzo szybko. Na początku 2019 roku w Internecie zaprezentowano 7964 filmów deepfake, dziesięć miesięcy później ich liczba wynosiła już 14678.

— — — — —

Pierwszy moduł wystawy zbudowany został z trzech video-deepfake'ów, które powstały przy pomocy ogólnie dostępnych aplikacji na urządzenia mobilne, gdzie moja twarz została wtopiona przy pomocy sztucznej inteligencji i algorytmu w miejsce oblicza, piosenkarki, baletnicy oraz aktorki. Symbolika nadzoru oraz moralnej odpowiedzialności za manipulacje, a także ich dystrybucję została podkreślona w tym module poprzez ekspozycję wydrukowanych modeli 3D przedstawiających popiersia znanych polityków. W obszarze tego segmentu zaprezentowana została również fotografia zmanipulowana montażem komputerowym, oraz dwie inne, umieszczone w zmiennych kontekstach. Charakter tej części pokazu został utrzymany w żartobliwym tonie, wciągającym odbiorcę w formę gry z obrazami i kontekstami.

¹⁴¹ Definicja cytowana - Źródło: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Deepfake>, dostęp - Październik 2022 r.



Dokumentacja wystawy. Galeria Sztuki Współczesnej. Chłodna 20, Suwałki. Październik 2022 r.



Dokumentacja wystawy. Październik 2022 r.



Zrzuty ekranowe. Deepfake utworzone przy pomocy aplikacji *Reface*, do której kod QR był dostępny w opisie. Dzięki temu odbiorcy na bieżąco mogli tworzyć własne, zmanipulowane video.



PIŁSUDSKI „W MAGDEBURGU”,

80x120 cm, inkjet Fine-Art-Rag print, 2022 r.

Polski wódz oficjalnie został zatrzymany przez wojsko cesarza Wilhelma II w nocy z 21 na 22 lipca 1917 r. „z powodu tajnej agitacji przeciwko dowództwu sojusznicznych wojsk niemieckich” i osadzony w magdeburgskiej twierdzy, od XIX wieku wykorzystywanej jako więzienie.

W rzeczywistości tłem dla pomnika jest odbudowane z całkowitego zniszczenia w czasie II wojny światowej Drezno.

Osoby, które nigdy nie były w Suwałkach, ani w Dreźnie, po zobaczeniu zdjęcia stwierdzały, że Suwałki są pięknym, barokowym miastem.

PRZESMYK SUWALSKI

W tle agresji wojennej Rosji wobec Ukrainy.

Dworzec kolejowy w Suwałkach 18.07.2022 r.

ekspozycja zużytego, nic nieznaczącego uzbrojenia Bundeswehry, mająca na celu uspokojenie społeczeństwa lokalnego oraz turystów, w związku z doniesieniami o możliwym naruszeniu północno-wschodniej granicy Polski.

Kilkukrotnie, na przestrzeni ostatnich dziesięciu lat, będąc w Suwałkach widywałem rosyjskie, samoloty bezzałogowe nad miastem.

Gospodarstwo w okolicy Krasnopola

należy do rolnika uważanego za osobę uzależnioną od alkoholu, próbującego zwerbować do pracy Ukrainkę w zamian z wikt i opierunek.

VS

Dworzec kolejowy w Suwałkach

w związku z doniesieniami służb wywiadu amerykańskiego i NATO o możliwym naruszeniu północno-wschodniej granicy Polski, natychmiast rozpoczęto wzmacniać stacjonujące tu siły wojskowe sojuszu Północnoatlantyckiego.

Gospodarstwo rolne w okolicy Krasnopola

informacje dotyczące ponownej napaści Rosji na Ukrainę wywołały lawinowe odruchy wsparcia obywateli ukraińskich przez mieszkańców Suwalszczyzny.



DWORZEC KOLEJOWY W SUWAŁKACH,
50x70 cm, inkjet Fine-Art-Rag print, 2022 r.



GOSPODARSTWO W OKOLICY KRASNOPOLA,
50x70 cm, inkjet Fine-Art-Rag print, 2022 r.

SEGMENT DRUGI

WORLD_WEB_CAM

Obecnie na świecie zamontowanych jest ponad miliard kamer monitoringu CCTV. Używa się ich do nadzoru publicznego, poszukiwania przestępców, ale również do śledzenia niewygodnych obywateli. Ostatnio coraz bardziej popularne stają się strony udostępniające kamery zamontowane w różnych miastach na całej kuli ziemskiej.

O fotografii mówi się, iż jest medium opisującym przeszłość, teraźniejszość i przyszłość.

Aktualnie to sztuczna inteligencja oraz algorytmy wskazują nam, gdzie wybierzemy się na wakacje, co kupimy, do jakiej kawiarni pójdziemy ze znajomymi.

Każdy „szanujący się” ośrodek turystyczny, miasto czy rodzinny park rozrywki na świecie posiada zainstalowane kamery ukazujące lokalne atrakcje. Ma to czynnie wabić obserwatorów do odwiedzenia nocnego klubu na Bahamach, Placu Św. Marka w Wenecji, Fontanny di Trevi w Rzymie czy nigdy niekończącego się party w brazylijskim Porto Seguro.

Dostęp do emisji jest nielimitowany czasowo, a wgląd możliwy jest poprzez wszystkie media społecznościowe. Oznacza to, że algorytmy szacujące nasze zachowania pobierają również informacje co oglądamy, ile czasu oraz jak długo zatrzymujemy się na konkretnej stronie czy na konkretnym obiekcie. Stąd już niedaleko do znalezienia odpowiednio przygotowanej oferty w naszej skrzynce mailowej.

Spoleczne praktykowanie wojeryzmu oraz oficjalne zachęty operatorów stron internetowych doprowadziły do upublicznienia na platformach typu Watch_Cam widoków z prywatnych kamer udostępniających obrazy z własnych ogrodów, domów, placów zabaw.

Osobiście, wypoczywając w swoim wiejskim domu, blisko granicy litewskiej, kiedy wysyłam gości do Kowna lub Wilna, sprawdzam przy pomocy tamtejszego systemu monitoringu pogodę, ruch uliczny oraz wielkość tłumu podczas imprez miejskich.

Wyraźnie i po raz kolejny widać, że technologia ma dwie strony. Potrafi być pomocna w rozwiązywaniu problemów, ale równocześnie generuje inne.

Ten blok wystawy składał się z zamontowanych czterech laptopów podłączonych do sieci i emitujących widoki miejsc turystycznych. Odbiorcy została stworzona możliwość odbycia wirtualnej podróży po całym globie i stania się „uczestnikiem” różnych scenarii. Stanowiska te angażowały widzów na dłuższy czas sprawiając im wyraźną przyjemność.



Dokumentacja wystawy. Październik 2022 r.



Zrzut ekranu.

SEGMENT TRZECI

OBIEKT / CAMERA OPRESIVA

Wielkoformatowy aparat Globica 13x18 cm., zgodnie z postulatem *wojeryzmu inwigilacyjnego* posłużył mi do stworzenia obiektu „nadzorującego”. W miejsce matówki zamontowany został dziesięciocalowy monitor CCTV z podłączonymi do niego, ukrytymi dwiema mini kamerami. Jedna, poprzez obiektyw rejestrowała wszystko co wydarzało się przed aparatem, a druga przed matówką. Obrazy z kamer wyświetlane były naprzemiennie co 4 sekundy. Tym samym odbiorca stawał się jednocześnie podglądaczem i podglądanym.



Dokumentacja wystawy. Październik 2022 r.

Dynamiczny rozwój technologii powoduje sukcesywne eliminowanie naszych dotychczasowych, wspólnotowych zachowań społecznych. Jednocześnie sprawia, że nasza codzienność coraz bardziej się komplikuje. Budując swoją strefę komfortu, chroniąc się za ekranami urządzeń mobilnych nie zdajemy sobie sprawy z tego, że lustrzany świat odbiera nam prywatność, a jego skrajne formy inwigilacji śledzą i kontrolują już nasze intencje i myśli. Z drugiej strony, poprzez ciągłe podglądactwo paradoksalnie stajemy się osamotnieni, co wiąże się między innymi z nadmiernym przywiązywaniem uwagi do dóbr materialnych. Tego typu konsumpcjonizm pełni formę kompensacyjną i jest łatwo sterowalny. Dodatkowym skutkiem ujemnym jest polaryzacja społeczna - zjawisko, z którym zmagają się wszystkie kraje wysokorozwinięte.



Dokumentacja wystawy. Październik 2022 r.

SEGMENT CZWARTY

GANs

Generative Adversarial Networks w wolnym tłumaczeniu oznacza generatywne sieci współzawodniczące lub przeciwstawne¹⁴². Jest to sposób tworzenia sztucznej inteligencji, który sprawia, że komputery mogą kreować nowe, unikalne obrazy i utwory muzyczne.

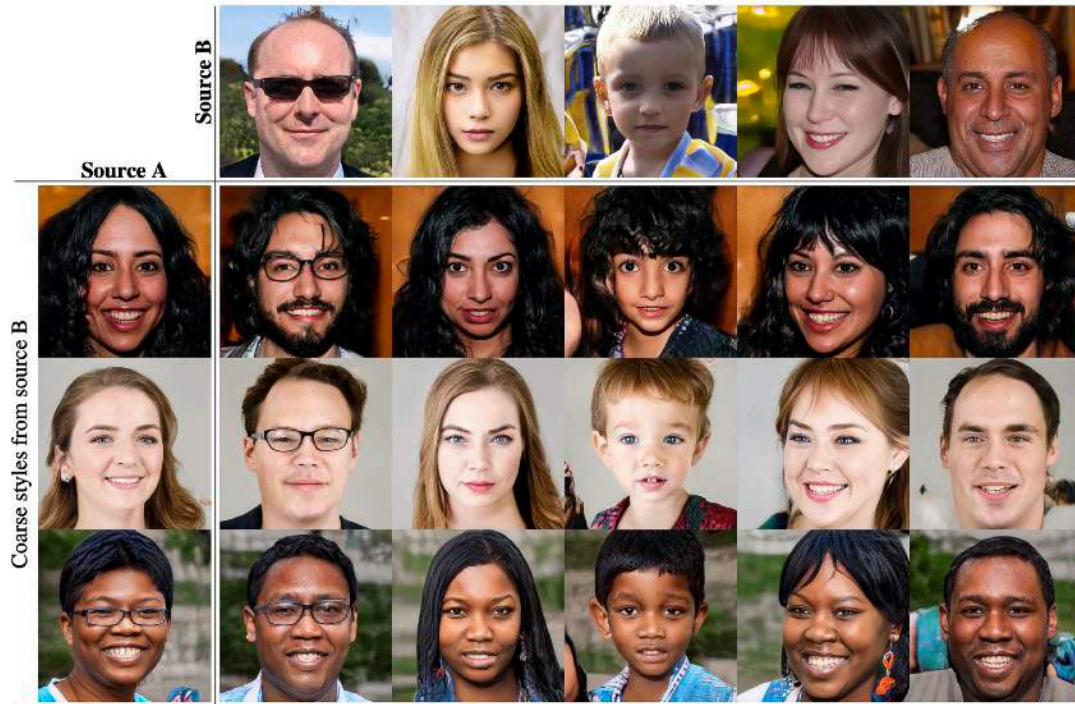
Prezentowane zdjęcia pochodzą z ogólnodostępnej strony internetowej genetated.photos i zostały stworzone od podstaw przez systemy AI. Wszystkie obrazy pochodzące z tego portalu można oficjalnie i bezpłatnie wykorzystać w dowolnym celu, bez obawy o prawa autorskie, prawa do dystrybucji itp.

W serwisie You Tube można znaleźć wideoporadniki instruujące jak stworzyć fałszywe konto osobowe z wykorzystaniem wygenerowanych zdjęć i założyć rachunek w banku lub wyrobić prawo jazdy, czy dokument ID.

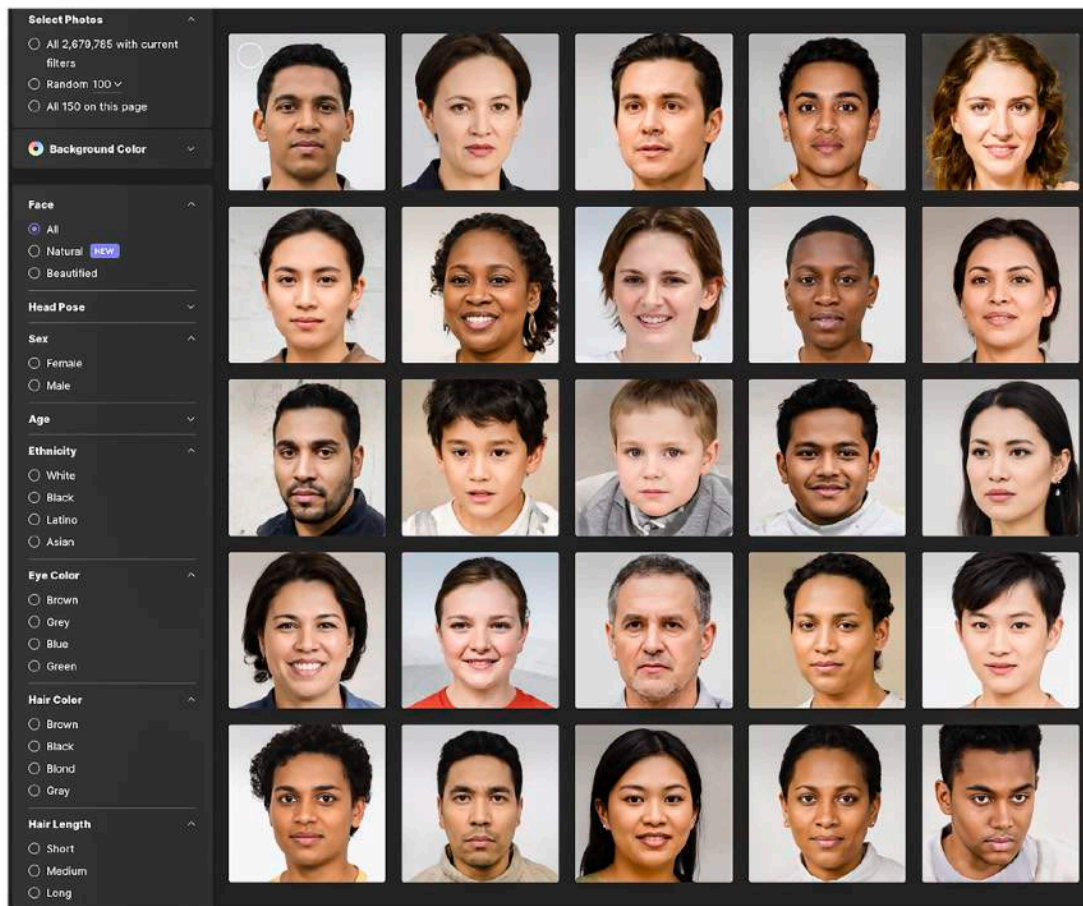


Dokumentacja wystawy. Październik 2022 r.

¹⁴² To dwie samo uczące się sieci neuronowe, z których pierwsza ma zadanie stworzyć tak doskonale fałszywy obraz, aby druga nie odróżniła go od oryginału. Sieci trenują jedna drugą, w taki sposób, aby zwykły człowiek, bez odpowiednich narzędzi nie mógł rozpoznać efektu ich pracy.



30x40 cm, inkjet Fine-Art-Rag print, 2022 r.

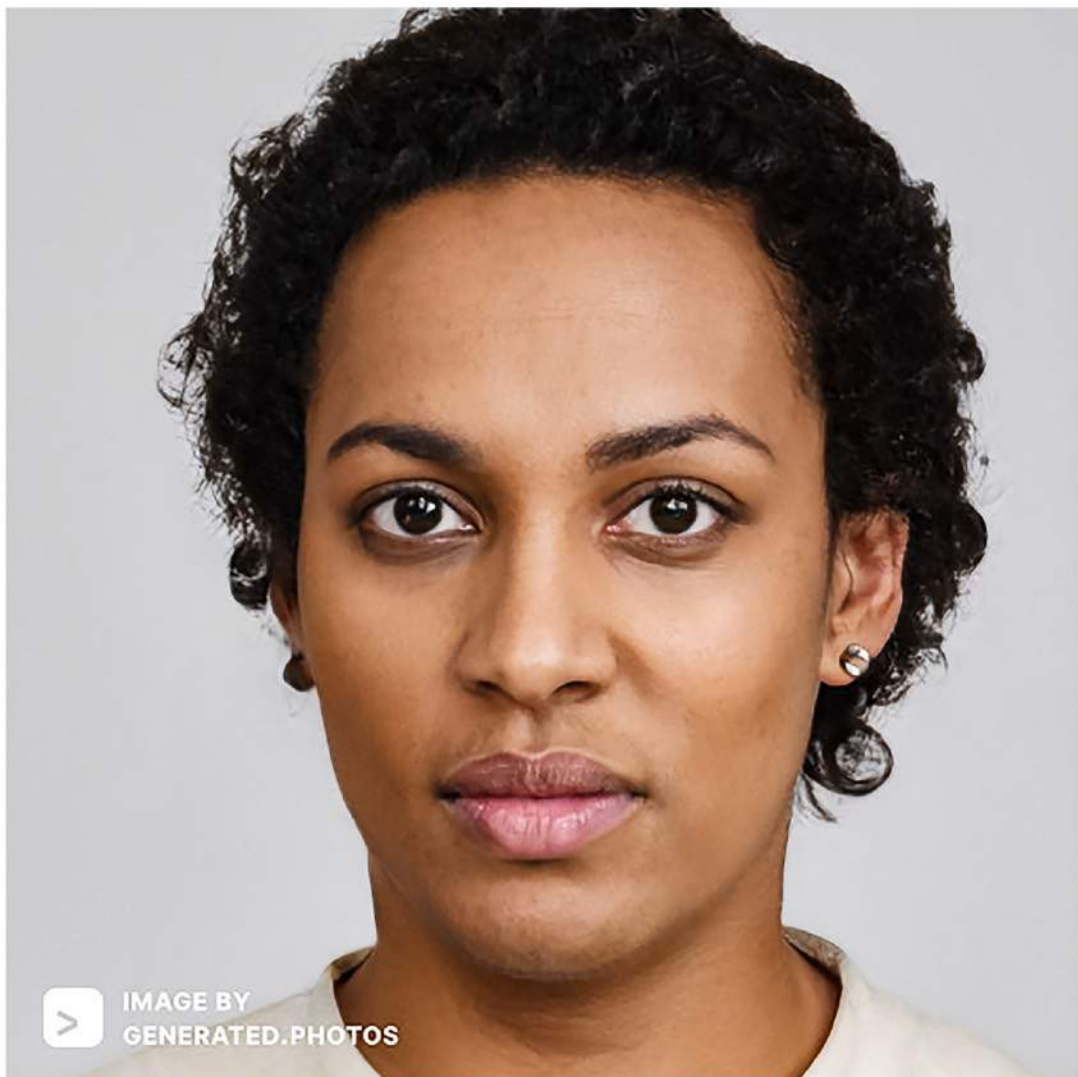


40x50 cm, inkjet Fine-Art-Rag print, 2022 r.

Twórcy platformy generated.photos dają możliwość wykorzystania fałszywych wizerunków na wszystkich polach eksploatacji bezpłatnie, jednak dostęp do plików o większej jakości dają tym osobom, które wprowadziły do generatora swój portret. Staje się on składową kolejnych wytworów sztucznej inteligencji.

Rozwój GANs następuje niezwykle szybko. Jeszcze w sierpniu 2022 roku, kiedy kończyłem pracę nad projektem *Camera Opresiva* można było stworzyć tylko popiersia. Natomiast już pod koniec grudnia tego samego roku otrzymałem informację e-mail o możliwości wykreowania całej postaci, jej mimiki, postawy oraz ubioru.

Obecnie technologię GAN wykorzystuje się również do tworzenia *location spoofing*, czyli fałszywych map geograficznych, co może być celem strategicznym.



60x60 cm, inkjet Fine-Art-Rag print, 2022 r.

SEGMENT PIĄTY

POLARYZACJA SPOŁECZNA

Działania wywołujące różnicowanie się postaw ludzkich wobec sfer życia społecznego takich jak: polityka, religia, seks. W wyniku podziału tworzą się dwie frakcje przeciwników i zwolenników rozwiązania problemu, przy jednoczesnym zmniejszaniu się liczby postaw umiarkowanych. Proces polaryzacji przyczynia się do rozprzestrzeniania się publicznych konfliktów oraz dezintegracji grup społecznych. Taki stan rzeczy pozwala na sterowanie społeczeństwem i łatwiejsze rządzenie krajem.

Popularnym i znanym na całym świecie przykładem wykorzystania polaryzacji, na temat którego napisano już sporo książek oraz wyemitowano kilka filmów dokumentalnych był system zarządzania państwem przez czterdziestego piątego prezydenta Stanów Zjednoczonych Donalda Trumpa. Jego brutalna, znieważająca ludzi retoryka przepełniona rasizmem, mizoginizmem, podsycająca konflikty i gniew doprowadziła do stworzenia na scenie politycznej autorytarne spektaklu, w konsekwencji, którego doszło do bezprecedensowego szturm na Kapitol.

„Polaryzacja dotyczy jednak nie tylko sceny politycznej, stała się częścią całego naszego życia. Antagonizujemy się dzisiaj między innymi w kwestii używanych technologii (iOS vs Android, PC vs Mac, Windows vs MacOS, Nikon vs Canon, gry na konsole vs gry na PC), opieki nad dziećmi (karmienie piersią vs mieszanka, obowiązkowe szczepienia vs ruch antyszczepionkowy, rodzicielstwo bliskości vs zimny chów), komunikacji w mieście (właściciele samochodów vs rowerzyści), a nawet jedzenia (wegetarianie vs mięsożercy). Antagonizujemy się w biznesie, w środowisku naukowym, w medycynie”¹⁴³. W fotografii, odpowiednio jeśli po jednej stronie znajduje się dagerotypia, po drugiej będzie talbotypia. Jeśli będzie fotografia barwna, to w opozycji znajdzie się achromatyczna...

W tych warunkach tworzenie wspólnoty społecznej jest wyjątkowo trudne, a czasem wręcz niemożliwe. Konserwatyzm i liberalizm konstytuujące najsilniejsze rozwarstwienia światopoglądowe są jednocześnie świadectwem dojrzałej demokracji. Niestety nie pozwalają one jednak na spójne funkcjonowanie ponad podziałami. Udręką współczesnego świata jest szybkie rozpowszechnianie się polaryzacji, która jest zwyczajnie zła. Wyrządza, przecież ogromne szkody odpowiadając wyłącznie na partykularne interesy jednostek.

¹⁴³ N. Hatałska, op. cit., s. 94.

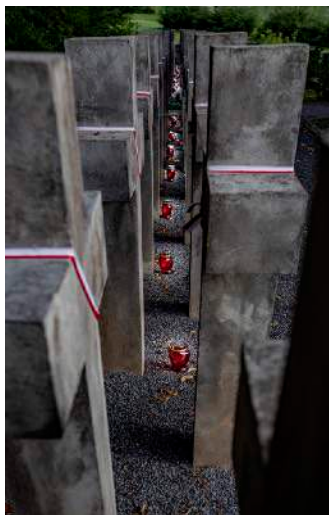
W Polsce jednym z przejawów omawianych działań było wywołanie dyskusji na temat niektórych wojskowych, spośród tak zwanych „żołnierzy wyklętych”. W związku z tym, iż urodziłem się w Suwałkach i mieszkam obecnie w Białymstoku zbadałem lokalny obszar polaryzacji, który zawsze odzwierciedlał się w stosunkach polsko-litewskich i odpowiednio polsko-białoruskich (katolicko-prawosławnych). Starając się być obiektywnym skorzystałem ze źródeł internetowych, które zamieszczam poniżej. Zostały one również zacytowane podczas wystawy, jako komentarz do zdjęć.



Dokumentacja wystawy. Październik 2022 r.



WIDOK NA ZAGAJNIK W GLINCISZKACH,
238x357 cm, solvent print, 2022 r.



GLINCISZKI
Mogiły zamordowanych.

15x20 cm, inkjet
Fine-Art-Rag print,
2022 r.



PAŁAC W GLINCISZKACH

50X70 cm, inkjet Fine-Art-Rag print, 2022 r.



WŁADYSŁAW KOMAR

Polski olimpijczyk i aktor.
Jego ojciec Władysław
Komar-Zaborzyński był
zarządcą majątku
w Glinciszkach.
Został zamordowany w dniu
masakry przez żołnierzy
Litewskiego Korpusu
Pomocniczego.

20x30 cm, inkjet
Fine-Art-Rag 2022 r.
Fot. archiwalna
Agencja Gazeta,
Zasoby internetowe.



POR. PETRAS POLEKAUSKAS

Zarządził odwet n ludności cywilnej
za zabicie 4 policjantów litewskich
przez brygadę Łupaszki.

20x30 cm, inkjet Fine-Art-Rag
2022 r.
Fot. archiwalna
Zasoby internetowe.

GLINCISZKI / DUBINKI

Masakra w Glinciszkach lub masakra w Glitiškės (lit. Glitiškių žudynės; pol. Zbrodnia w Glinciszkach) była masowym mordem polskich cywilów dokonanym przez podporządkowany Niemcom 258 Batalion Policji Litewskiej, popełnionym 20 czerwca 1944 roku we wsi Glitiškės. W masakrze zamordowano co najmniej 27 cywilów, w tym 12 kobiet (jedna w zaawansowanej ciąży), 11 dzieci (w wieku 3 lat) i 6 starszych mężczyzn. Zostali oni straceni w zemście za śmierć 4 litewskich policjantów, spośród 10 zwabionych przez żołnierzy AK w zasadzkę, poprzedniego wieczoru. Litwini w starciu zostali tylko ranni, ale potem bestialsko dobito ich bagnietami.

W odwecie brygada Armii Krajowej **Zygmunta Szendzielarza - „Łupaszki”** zabiła do końca czerwca 1944 r. w Dubingiai (Dubinki) i okolicach co najmniej 68 litewskich cywilów, z czego trzy czwarte to kobiety i dzieci. W wyniku samej **Zbrodni w Dubinkach**, 23 czerwca 1944 r., w masowym mordzie zginęło 20–27 litewskich cywilów.

Masakra w Dubingiai zapoczątkowała szerszą operację AK, w którą zaangażowane były jednostki spoza 5. Brygady. W sumie do końca czerwca 1944 r. w Dubingiai i okolicznych wsiach Joniškis, Inturkė, Bijutiškis i Giedraičiai zginęło 70–100 Litwinów. W dużej mierze ofiarami były osoby starsze, kobiety w ciąży i dzieci, w tym niemowlęta w wieku 4-11 miesięcy.

[...] Przerażająca jest statystyka obydwu zbrodni pod względem płci i wieku zamordowanych. Wśród ofiar najwięcej bowiem było kobiet oraz nieletnich (dzieci i młodzieży). W Glinciszkach 56% ofiar należało do tej kategorii, a w Dubinkach ok. 75%. [...]

[...] Partyzanci AK przeprowadzali brutalne kontrole ludności w poszukiwaniu podejrzanych, dopuszczając się niekiedy pobić. Egzekucjom towarzyszyły też rekwizycje dobytku. Ofiarami były często osoby z rodzin mieszanych, polsko-litewskich, a nawet rdzenni Polacy. [...]

Świadectwa:

„Najtragiczniejszy pod względem liczby ofiar był najazd grupy kawalerzystów 5. Brygady AK na zagrodę Gylisów. Partyzanci wyprowadzili z domu żonę nieobecnego gospodarza Konstancję Gylienę z sześciorgiem dzieci oraz mieszkającego z nimi dzierżawcę części ziem Bolesława Strumiłłę (Balys Strumila)”. Ten ostatni próbował się wstawić za gospodynią, ale go zastrzelili. „Konstancję Gylienę zastrzelono przy studni wraz z najmłodszą, kilkumiesięczną córką Genovaitė. Pozostałą piątkę zaprowadzono na rozstrzelanie do stodoły. Najstarsza z córek Gylisów,

dziewiętnastoletnia Jadvyga, została tam przed śmiercią zgwałcona. Z egzekucji ocalała jedynie ranna w szyję Terese, którą partyzanci uznali za martwą”. Nieopodal domu Gylisów „znajdowało się gospodarstwo kolejnego Szaulisa (członka paramilitarnej organizacji, Związku Strzelców Litewskich – przyp. red.) Alfonsasa Stašelisa. (...) Pod nieobecność gospodarza polscy partyzanci rozstrzelali jego żonę Emiliję i kilkuletnią córkę Onute”.

— — —

Patrol 5. Wileńskiej Brygady AK dotarł do wsi Vymančiai. „W domu pozostał Petras Vinslovans z żoną Salomėją i pięcioma córkami (w wieku od 5 do 20 lat): Liudviną, Zofiją, Oną, Leonorą i Eleną. Wszyscy oni zostali rozstrzelani”. Kilometr dalej był folwark Reputany, w którym „mieszkała rodzina Dzimidasów. W domu znajdował się w tym czasie gospodarz Povilas z pięciorgiem dzieci: jego żona przebywała w szpitalu w Malatach. W czasie najścia partyzantów (...) gospodarz ukrył się pod kanapą, a dzieci przekonały partyzantów, że ojciec wyjechał odwiedzić matkę do szpitala. W tej sytuacji rozstrzelanych zostało czworo dzieci, w wieku od 2 do 16 lat: Benediktas, Antanas, Stepanija i Bronislava. (...) Łącznie w Vymančiai i Reputanach zabito tego ranka dwanaście osób: dwóch starszych mężczyzn (w wieku 52 i 60 lat) oraz dziesięcioro kobiet i dzieci”.

W Ołkunach zastrzelono Mariannę Ramejkową, która trzymała „na rękach sześcioletnią córkę Aldonę Weronikę. Matka została śmiertelnie trafiona w głowę, córka zaś otrzymała dwa śmiertelne postrzały w klatkę piersiową”.

— — —

Relacja Jonasa Žvinysa, plebana kościoła w Dubinkach (fragmenty):

„Idę na plebanię. Dowiaduję się, że Polacy wyszli w kierunku majątku. Mama lamentuje, mówi: rozstrzelali gajowego z rodziną i jeszcze kogoś. Przychodzę, straszny widok. W kątach – mąż zastrzelony, żona zastrzelona i dwoje dzieciątek w kołysce zakrwawionych, nieżywych. Zamordowani też inni, którzy byli w tym domu: młynarka Šimenskienė (Rozalia Szymiańcowa), krawiec Kerulis, szwagier gajowego.

Wziąłem z kościoła stulę, olejki święte i idę do majątku. A tam słyhać strzały. Przede wszystkim przychodzę do Vaidukevičiusa: wszyscy wyprowadzeni na ganek i rozstrzelani. Ojciec trzyma krzyż w ręku, matka z modlitewnikiem, chłopczyk dwunastoletni, dziewczynka dziesięcioletnia, z różańcami. I w kołysce trzymiesięczne dziecko, zalane krwią.

Idę do Gurkisa. Wchodzę – jego żona i syn rozstrzelani. (...)

Idę do Stašelisa. (...) Polacy w jego domu zastrzelili żonę i może trzyletnią córeczkę, dopiero przebudzone.

Idę do Grytė. Tam byli dwaj bracia, dwie siostry i babcia. Jednego z braci nie było w domu, drugi schował się za drzwiami, a dziewczyny w życie. Polacy przestrzelili babci głowę przez skroń. Ona jeszcze żyła. Przewiązałem ranę, dałem ostatnie namaszczenie, rozgrzeszenie”.

[...] **W 2006 r. Sejm**, któremu marszałkował Marek Jurek, **podjął uchwałę uznającą Zygmunta Szendzielarza za symbol walki „żołnierzy wyklętych”**. 11 listopada 2007 r. **Lech Kaczyński pośmiertnie odznaczył „Łupaszkę” Krzyżem Wielkim Orderu Odrodzenia Polski** za wybitne zasługi dla niepodległości kraju. [...] tego samego dnia z oficjalną wizytą przebywał w Warszawie prezydent Litwy Valdas Adamkus. Głowa państwa, w którym „Łupaszkę” uznaje się za zbrodniarza, a wileńską AK za formację, która głównie zajmowała się mordowaniem cywilów. [...]
dostęp: 28.08.2022 - „Fałszywy mit Łupaszki”, Paweł Dybicz,
<https://www.tygodnikprzeglad.pl/58176-2/>

Zbrodnie Szendzielarza / Łupaszki na Białostocczyźnie,

W maju 1945 roku partyzanci Szendzielarza najpierw spalili wieś Wiluki w gminie Dubicze Cerkiewne, a kilka dni później we wsi Potoka (gmina Michałowo) uznali, że jej mieszkańcy wspierają komunistów. Z tego powodu spalili ich domy, zginęły przynajmniej cztery osoby, w tym troje dzieci, kobiety i starcy.

Dostęp: 28.08.2022 - „Łupaszko - żołnierz przeklęty”. [...], Anna Mierzyńska,
<https://oko.press/lupaszko-zolnierz-przeklety-w-bialymstoku-trwa-walka-miedzy-prawica-mniejszoscia-prawoslawnna/>

„Wyklęci” kontra demokracja

[...] Opowieść o żołnierzach podziemia antykomunistycznego pozwala na łatwe podzielenie społeczeństwa i jego elit na „dobrych” i „złych”. „Tak można zbudować plemię czy klub kibica piłkarskiego, ale nie społeczeństwo otwarte.

Mit “wyklętych” jest więc antyobywatelski i szkodliwy, bo wyklucza dialog, porozumienie, bo jedyna prawidłowa i akceptowalna przez patriotę postawa to walka na śmierć i życie” – uważa prof. Wnuk.

Dostęp 28.08.2022 <https://oko.press/zolnierzy-wykletych-wymyslono-1993-r-oko-press-przedstawia-historie-politycznego-mitu/>



WIDOK NA GŁÓWNĄ ULICĘ DUBINEK
238x357 cm, solvent print, 2022 r.



SZENDZIELARZ
Baner na bloku
mieszkalnym
w Białymstoku.

20x30 cm, inkjet
Fine-Art-Rag, 2022 r.



ŁUPASZKA
Baner na budynku IPN w Białymstoku.
50x70 cm, inkjet Fine-Art-Rag, 2022 r.

SEGMENT SZÓSTY

PORTRET BIOMETRYCZNY

Portret biometryczny wykorzystywany współcześnie we wszystkich dokumentach identyfikacyjnych.

Przy pomocy SYSTEMU IDENTYFIKACJI TWARZY pozwala na śledzenie każdego ruchu dowolnej osoby, w dowolnym miejscu na świecie.

W Chinach, portret biometryczny w połączeniu z systemem identyfikacji twarzy i sztuczną inteligencją wykorzystuje się w publicznym programie oceny ludzi. Jeśli popełni się jakiegokolwiek drobne wykroczenie drogowe, typu przejście przez jezdnię na czerwonym świetle organy rządowe natychmiast publikują zdjęcia, nazwiska i fragmenty numerów dowodów osobistych takich osób na miejskich ekranach ledowych. Ostateczną karą za nieposłuszeństwo systemowi może być wydanie zakazu przyjęcia dziecka wskazanej osoby do przedszkola, zatrzymanie zapomogi społecznej czy nakaz wstrzymania kredytu.

W rzeczywistości władze chińskie wykorzystują system przeciw wolnościowym działaczom politycznym i dziennikarzom.

Element wspomagający procedury systemu jakim jest *Hardware backdoor*, daje producentom i nadzorcom możliwość zdalnego pobierania danych oraz śledzenia użytkownika. Większość urządzeń produkowanych obecnie w Chinach posiada wbudowane funkcje tego typu. Oznacza to, że inwigilacja może odbywać się na poziomie prywatnym, bez korzystania z sieci partnera czy wroga. Możemy być monitorowani dosłownie wszędzie.

Popularny system *face recognition*, zabezpieczający nasze dane zapisane cyfrowo (np. dane genetyczne¹⁴⁴) w komputerach, telefonach czy na dyskach, chroniący dostęp do kont bankowych i dokumentów jest łatwy do zhakowania przy pomocy sztucznej inteligencji oraz zapisanej w centralnej bazie biometrii.

Filtrowanie treści poprzez algorytmy ma służyć zbieraniu informacji o nas, by docelowo wykorzystać je i wpływać na nasze zachowanie.

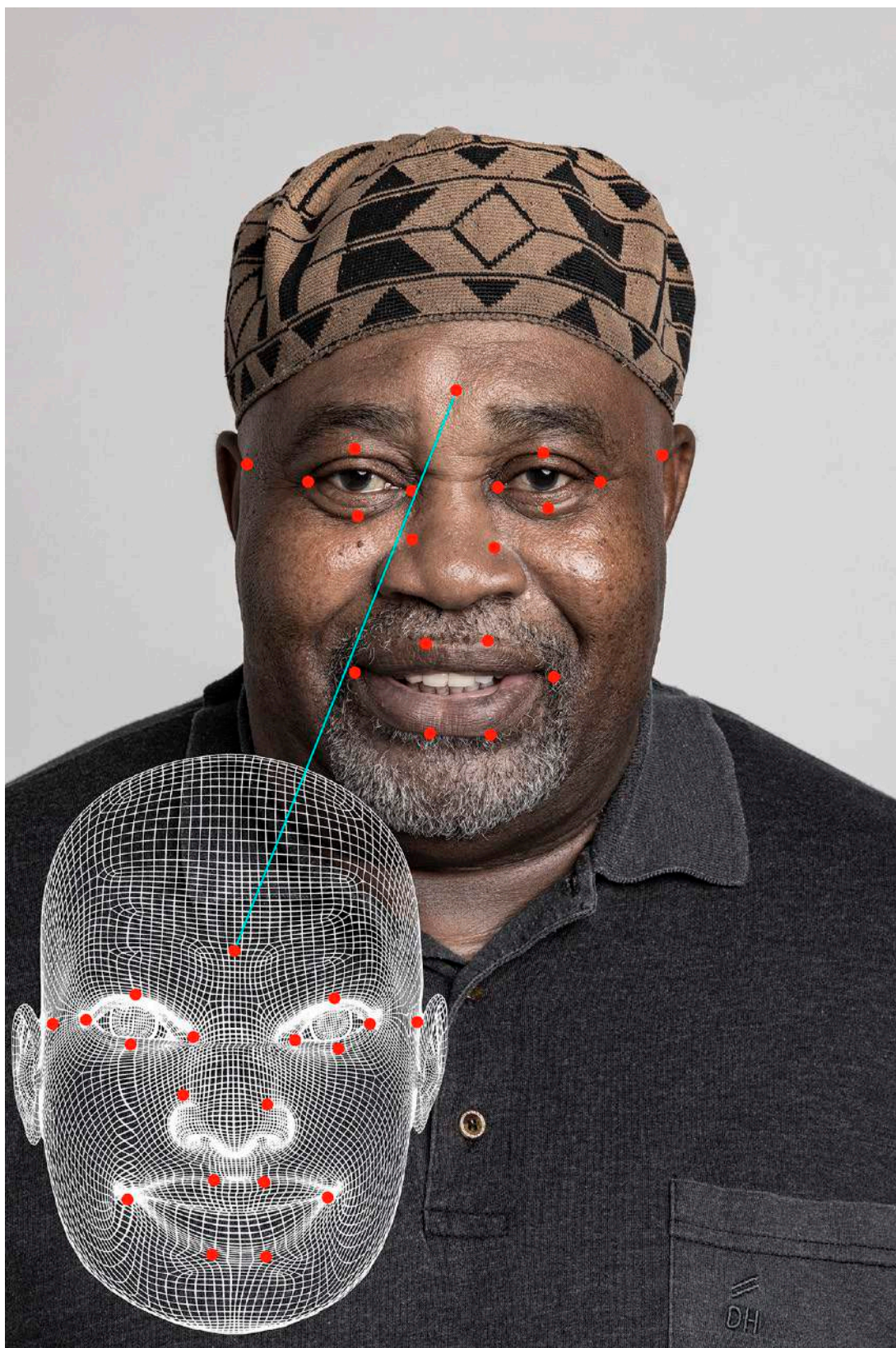
¹⁴⁴ Już dziś można poznać genom każdej osoby, a co za tym idzie wszelkie przypadłości zdrowotne. Takie dane mogą posłużyć firmom ubezpieczającym jako podstawa do odmowy finansowych działań osłonowych. Nie znając jednak genomu, wystarczy poznać historię przyjmowania leków. Innym zagrożeniem, (jak wykazała głośna afera z Cambridge Analytica) jest dostęp do profili psychograficznych, dzięki którym można spersonalizować wysłane do odbiorcy informacje i w ten sposób sterować ich wyborem, jak miało to miejsce podczas wyborów Trumpa.

Referencyjnym punktem odniesienia stworzonych przeze mnie portretów biometrycznych była słynna seria Thomasa Ruffa. Wprawdzie założenie ucznia Becherów, jak sam o tym mówi¹⁴⁵ nie odnosi się bezpośrednio do danej osoby, ponieważ jako portret posiada on swoją własną rzeczywistość, autonomiczną egzystencję i uniezależnia się od osoby, którą przedstawia, to dla systemu nadal pozostaje znakiem identyfikacji.

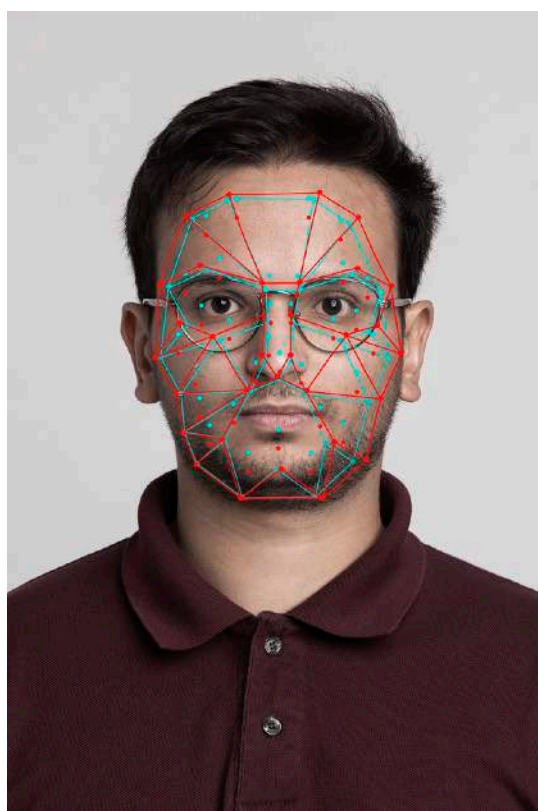
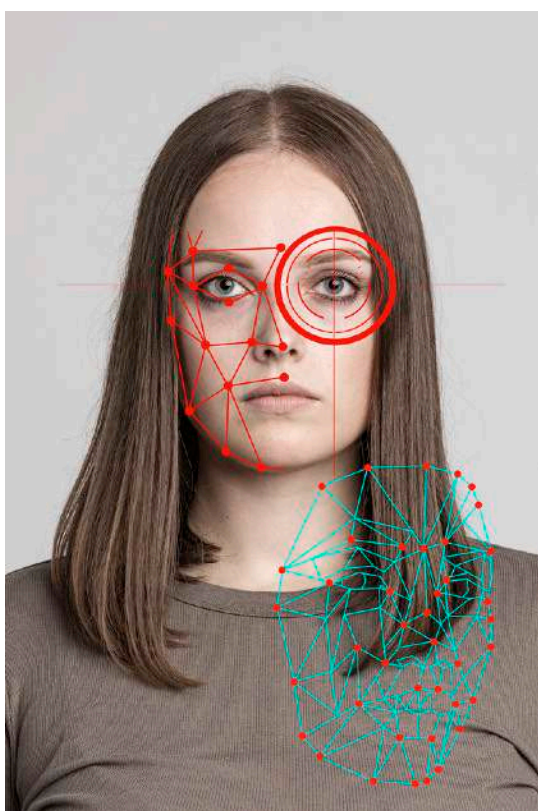
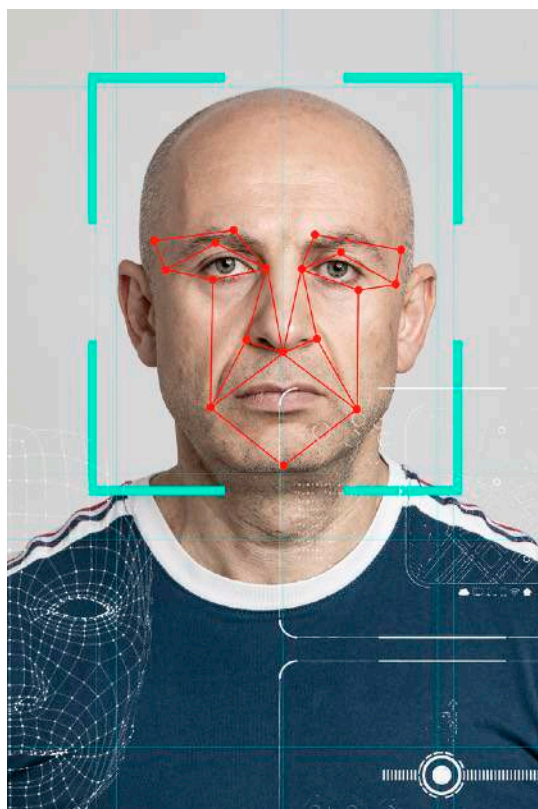


Dokumentacja wystawy. Październik 2022 r.

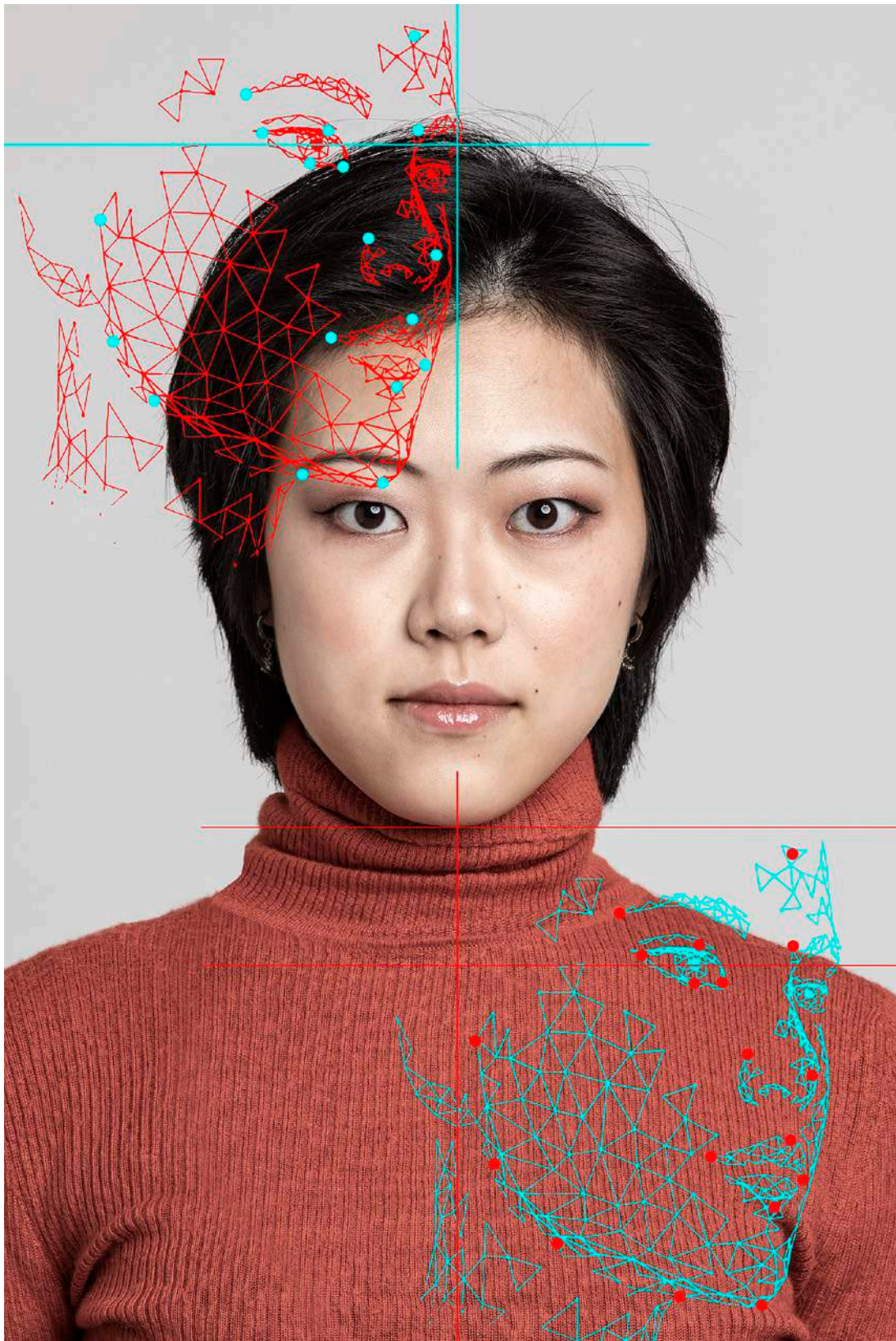
¹⁴⁵ Portrety - źródło: <https://fototapeta.art.pl/2003/trf.php>, dostęp - październik 2022.



80x120 cm, inkjet Fine-Art-Rag print, 2022 r.



4 x 80x120 cm, inkjet Fine-Art-Rag print, 2022 r.

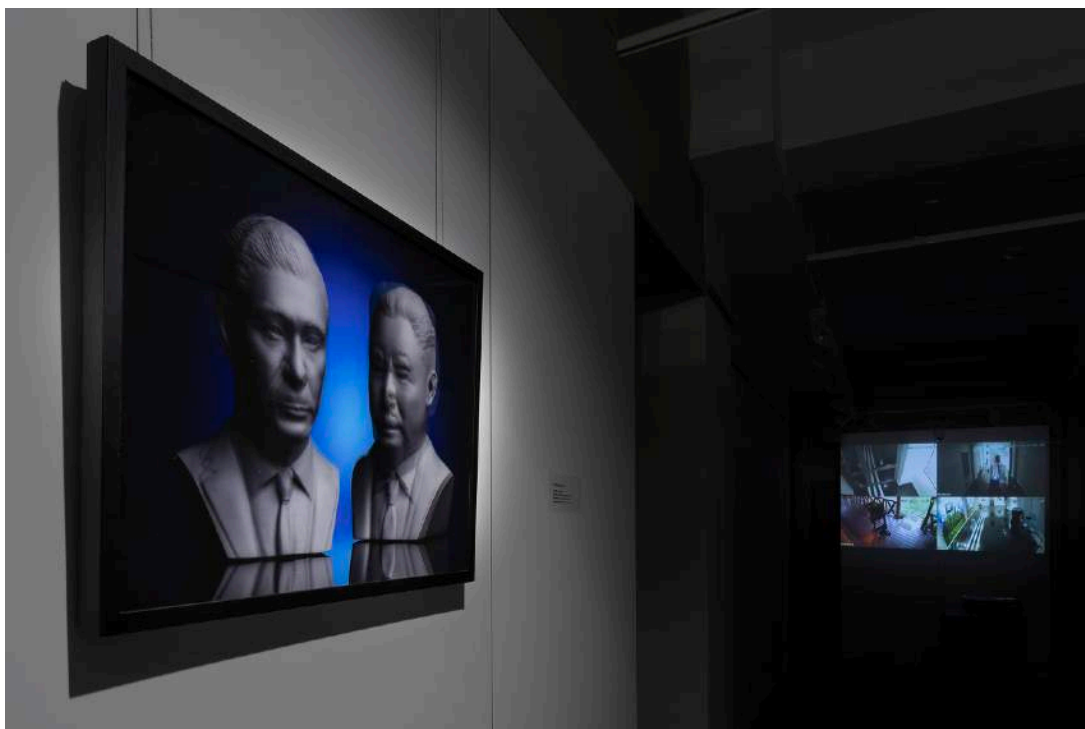


80x120 cm, inkjet Fine-Art-Rag print, 2022 r.

SEGMENT SIÓDMY

KU DYKTATORSKIEJ NIRWANIE

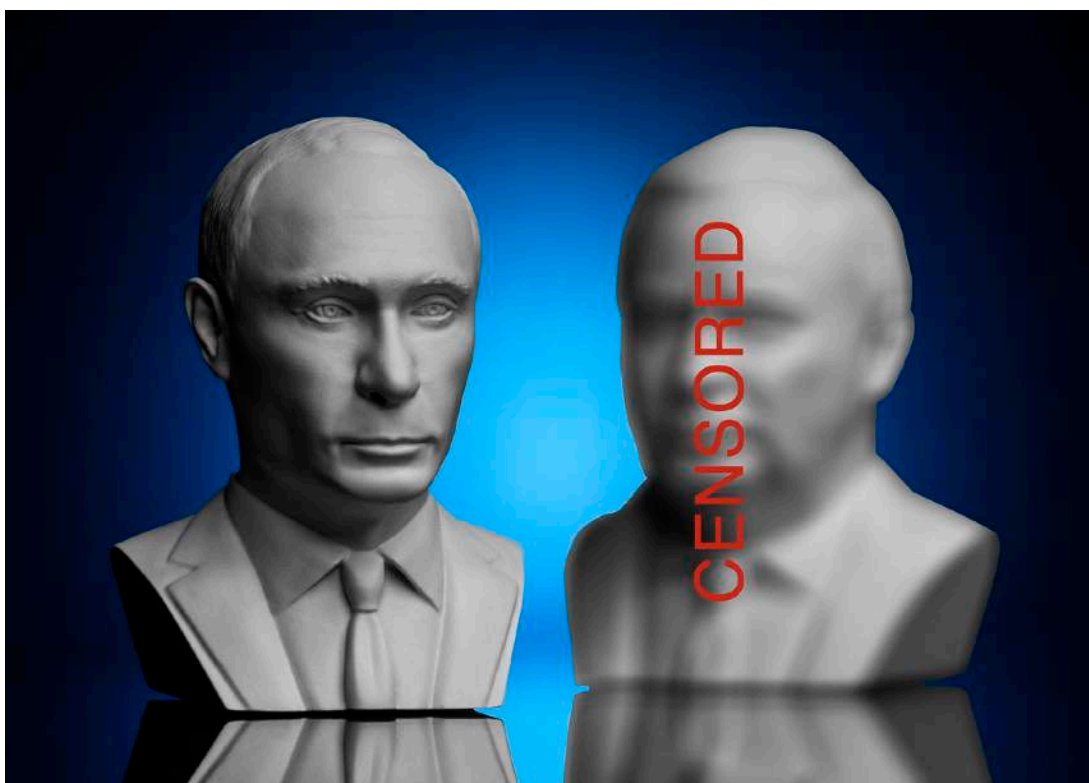
Segment siódmy pozostaje bez komentarza. Zaprezentowane zostały tu dwa obiekty. Wydruk lentikularny 3D, który pozwala na nałożenie na siebie minimum dwóch różnych obrazów i ich przemianę jeden w drugi, w zależności od punktu obserwacji. Jest to rodzaj morfingu znany chociażby z realizacji Nancy Burson, która do tworzenia swoich prac wykorzystuje systemy *Age Machine*, *Human Race Machine* oraz *Anomaly Machine*. Jej twórczość oraz technika łączenia obrazów wiązane są z Francisem Galtonem¹⁴⁶, o którym wspominał wyżej, a także z fotosyntezą Krzysztofa Pruszkowskiego¹⁴⁷. Drugim zaś obiektem był video-hologram, który również jest morfingiem twarzy polityków, będących w projekcie przykładami postaci symbolizujących różnego rodzaju opresje. Podkładem muzycznym hologramu jest medytacyjna ścieżka dźwiękowa.



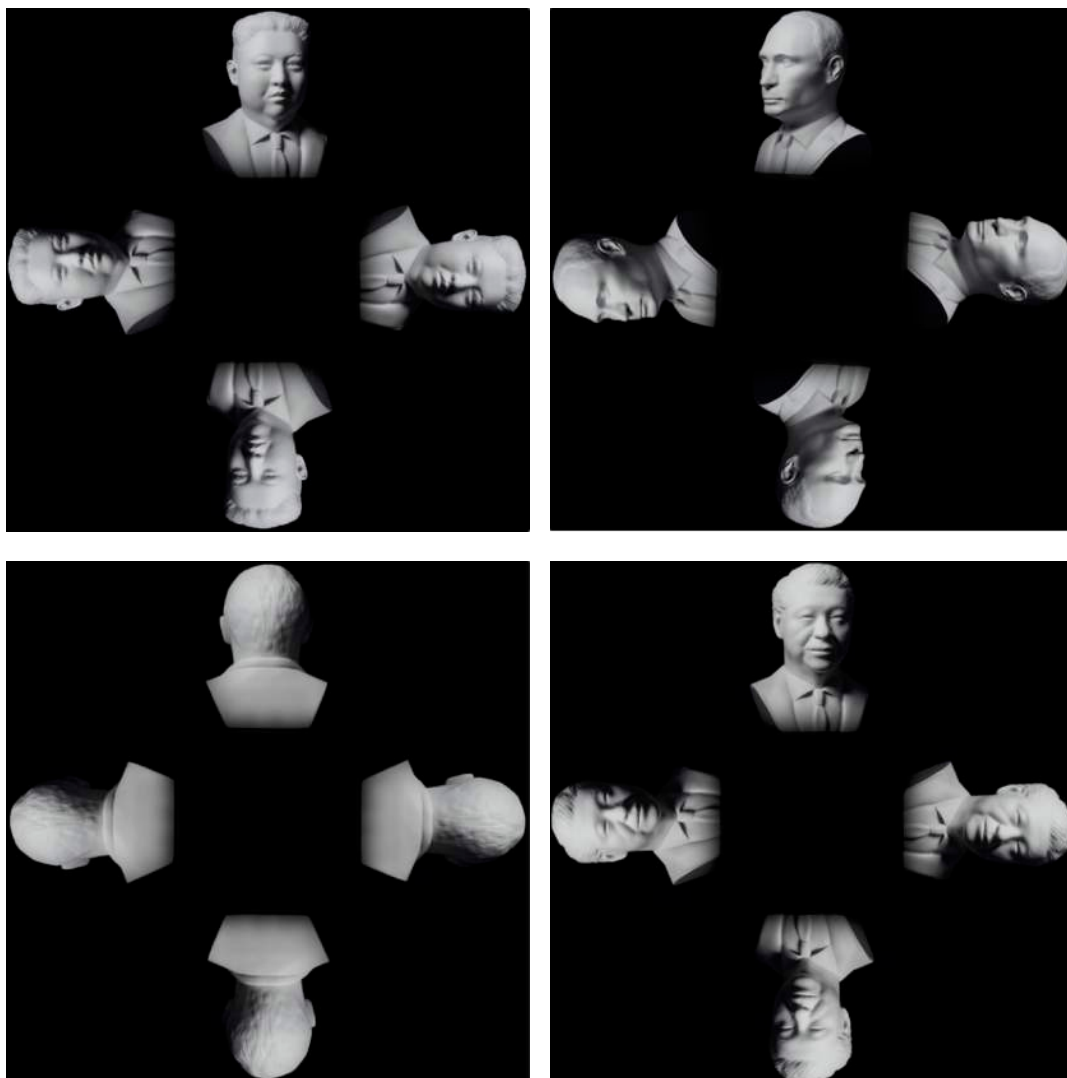
Dokumentacja wystawy. Wydruk lentikularny. Październik 2022 r.

¹⁴⁶ J. Higgins, op. cit., s. 16-17.

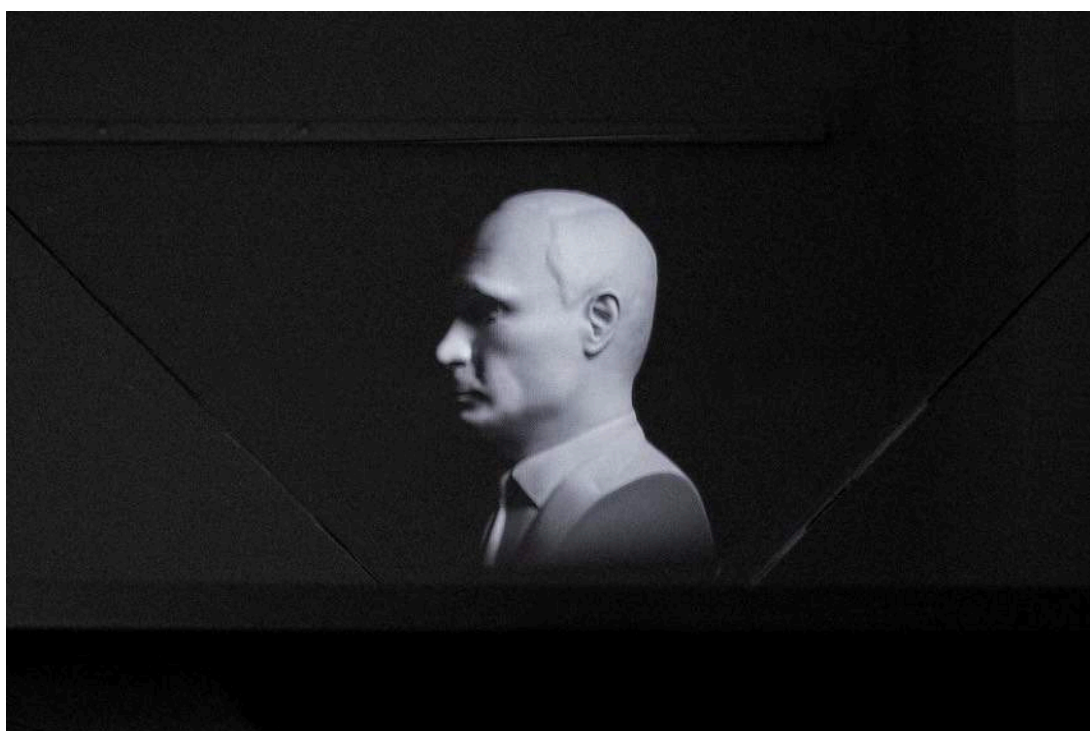
¹⁴⁷ A. Mazur, op. cit., s. 272-273



Elementy składowe wydruku lentikularnego 3D. 50x70 cm, offset UV



Elementy składowe video-hologramu. Zrzuty ekranu, poszczególnych klatek przed morfingiem. Monitor 80 cali.



Dokumentacja wystawy. Video-hologram. Październik 2022 r.

SEGMENT ÓSMY

SURVEILLANCE

Ostatni blok wystawy stanowił ekran, na który z rzutnika transmitowane były w czasie rzeczywistym obrazy z trzech śledzących ruch, wyposażonych w system rozpoznawania twarzy kamer monitorujących, zamontowanych w galerii i obserwujących widzów oraz jednej kamery zainstalowanej na tarasie mojego wiejskiego domu, pod granicą litewską. Ta ostatnia „patrzyła” na Globicę 13x18 cm z wycelowanym obiektywem w kamerę. Widz otrzymał dostęp i możliwość wyboru kamery, sterowania nią, oraz włączania dźwięku i komunikacji głosowej. Mógł podglądać lecz ostatecznie sam stawał się obserwowanym.



Dokumentacja wystawy. Transmisja w czasie rzeczywistym. Październik 2022 r.

Epilog

Analizując medium fotografii odwołujemy się często do jej dychotomicznego charakteru, który objawia się na wielu płaszczyznach. Możemy tu mówić chociażby o dwoistości między fotografem a obiektem. Celem fotografa jest uchwycenie obiektu w sposób, który przekazuje zamierzone znaczenie, podczas gdy sam obiekt znajduje się pod presją szeregu emocji i oczekiwań. Dlatego tak ważne jest abyśmy pamiętali, iż fotografia pozwala wyrażać poglądy i opinie, które mogą być zgodne lub sprzeczne z tym, co uznaje się za prawdę. Co więcej, fotografii można używać do uchwycenia zarówno prawdy, jak i kłamstwa, do manipulowania rzeczywistością i w konsekwencji do tworzenia fałszywego obrazu prawdy. Więc jeśli opieramy swoje doświadczenie o „zdjęty obraz” (a dziś inaczej chyba już się nie da), to zawsze konfrontujemy się z subiektywnymi elementami modelu rzeczywistości fotografa, na co zwrócił już uwagę Stefan Wojnecki. „Fotografia pojmowana jako model rzeczywistości nie jest odbiciem, odzwierciedleniem czy jakimś biernym produktem rzeczywistości materialnej. Jest ona tworem mentalnym, który reprezentuje tylko niektóre aspekty rzeczywistości [...]. Fotografia powstaje przez interakcję pomiędzy śladem natury a umysłem człowieka”¹⁴⁸. Tylko świadome i autonomiczne definiowanie obrazu pozwala nam na porzucenie bezwzględnej wiary w fotografię traktowaną jako odbicie i prawdę rzeczywistości. Nie możemy również zapomnieć o jej technokratycznych zależnościach i wszelkich możliwych polach zastosowania, a w tym łączenia z nowymi systemami wizualizacyjnymi.

Współczesne technologie oparte o działanie sztucznej inteligencji pozwalają poprzez omawiane medium zawładnąć i przejąć kontrolę nad naszymi potrzebami oraz naszym światopoglądem. A przecież są to aż i zaledwie podstawowe przestrzenie naszej aktywności. Jak wykazałem wcześniej brak regulacji prawnych ograniczających wykorzystanie AI doprowadziło do wielu krzywdzących naruszeń wobec jednostki ludzkiej, ale też całych grup społecznych. Mimo to zwykły odbiorca staje się od niej uzależniony, a co więcej, bezkrytycznie ją aprobuje. Wpływ na taki stan rzeczy ma również pozytywny obraz budowany wokół tej technologii. Sztuczna inteligencja jest obecnie stosowana w wielu różnych dziedzinach, od marketingu po diagnostykę medyczną, i ma potencjał do zmieniania sposobu, w jaki funkcjonujemy. Jednakże, istotnym jest, aby pamiętać, że to tylko narzędzie, którym można różnie rozporządzać. Kontrola i odpowiedzialność za jego stosowanie leży w rękach ludzi, a nie wyłącznie w technologii. Próbując przetestować AI i jej stosunek do samej siebie

¹⁴⁸ S. Wojnecki, *Moja teoria fotografii*, Poznań 1999, uzupełnienie 2010, skrypt (zapis elektroniczny), ASP Poznań 2005, s. 11.

poprzez relacje z człowiekiem posłużyłem się platformą generującą teksty (openai.com), w celu uzyskania wypowiedzi dotyczących pozytywnych i negatywnych sposobów wykorzystania sztucznej inteligencji w naszym życiu. Niestety nie udało mi się otrzymać odpowiedzi wprost negujących technologię. Za każdym razem wprowadzając zdanie „startowe” o charakterze krytycznym uzyskiwałem pozytywne konstatacje, które cytuję poniżej:

Jeśli chodzi o fotografię, technologia sztucznej inteligencji może zostać wykorzystana do zautomatyzowania procesu robienia zdjęć. Kamery z obsługą sztucznej inteligencji mogą automatycznie wykrywać odpowiednią ilość światła i rejestrować najlepsze zdjęcia. Może to pomóc skrócić czas i wysiłek potrzebny do zrobienia zdjęcia. Kamery z obsługą sztucznej inteligencji mogą również wykrywać określone obiekty na obrazie i odpowiednio dostosowywać obraz. Na przykład aparat może rozpoznawać twarze i dostosowywać obraz, aby twarz wyglądała lepiej. Kamery obsługujące sztuczną inteligencję mogą być również używane do automatycznego generowania różnych efektów, takich jak gradacja kolorów i kompozycja.

Technologia sztucznej inteligencji może być również wykorzystywana do analizowania i kategoryzowania obrazów. Algorytmy sztucznej inteligencji mogą być używane do identyfikowania obiektów na obrazie, takich jak ludzie, zwierzęta lub krajobrazy. Sztuczna inteligencja może być również wykorzystana do analizy zawartości obrazu i ustalenia, o czym jest obraz. Może to ułatwić porządkowanie zdjęć lub wyszukiwanie określonych obrazów.

Sztuczną inteligencję można również wykorzystać do analizy kompozycji obrazu, ułatwiając tworzenie pięknych fotografii.

Technologie te można wykorzystać do usprawnienia pomocy w diagnostyce medycznej, poprawy dokładności pojazdów autonomicznych oraz poprawy dokładności przetwarzania języka naturalnego.

Wreszcie sztuczna inteligencja może być wykorzystana do generowania nowych obrazów w oparciu o istniejące. Narzędzia obsługujące sztuczną inteligencję mogą być używane do tworzenia nowych obrazów z istniejących, poprzez łączenie różnych obrazów lub automatyczne generowanie nowych obrazów. Można to wykorzystać do tworzenia dzieł sztuki lub tworzenia obrazów do celów reklamowych.

Ogólnie rzecz biorąc, technologia sztucznej inteligencji rewolucjonizuje sposób, w jaki robimy zdjęcia. Aparaty obsługujące sztuczną inteligencję mogą zautomatyzować proces robienia zdjęć, ułatwiając i przyspieszając robienie doskonałych zdjęć. Sztucznej inteligencji można również używać do analizowania i kategoryzowania obrazów, rozpoznawania wzorców na obrazach i generowania nowych obrazów. Ta technologia sprawia, że fotografowanie jest łatwiejsze i bardziej dostępne dla każdego.

Technologie oparte na sztucznej inteligencji mogą być wykorzystywane do automatyzacji przyziemnych zadań, takich jak sortowanie dużych ilości danych, rozpoznawanie wzorców i podejmowanie decyzji. Sztuczna inteligencja może być również wykorzystywana do tworzenia bardziej spersonalizowanych doświadczeń dla klientów, takich jak dostarczanie dostosowanych rekomendacji lub dostosowywanie treści. Sztuczna inteligencja może być również wykorzystana do ulepszania wydajności w miejscu pracy, takich jak automatyzacja procesów i usprawnienie komunikacji. Sztuczna inteligencja może być również wykorzystywana do poprawy bezpieczeństwa, na przykład do wykrywania potencjalnych zagrożeń lub wysyłania alertów w czasie rzeczywistym. Wreszcie sztuczną inteligencję można wykorzystać do tworzenia bardziej wciągających doświadczeń, takich jak rzeczywistość wirtualna lub rzeczywistość rozszerzona.

Krótko mówiąc, technologie oparte na sztucznej inteligencji można wykorzystać do poprawy niemal każdego aspektu naszego życia, od przyziemnych po niezwykle.

Poniżej zamieszczam w całości ostatnią podjętą przeze mnie próbę.

GJ: *Wszyscy ludzie na świecie kontrolowani są przez sztuczną inteligencję.*

AI: *Nie, to nie jest prawda. Chociaż sztuczna inteligencja jest coraz częściej wykorzystywana w życiu codziennym, nie kontroluje ludzi w żaden sposób. Sztuczna inteligencja pomaga automatyzować pewne zadania oraz dostarczać spersonalizowane rekomendacje i usługi, ale nie ma żadnej kontroli nad ludźmi i ich decyzjami.*

GJ: *Niektórzy ludzie, rządy i korporacje kontrolują społeczeństwo poprzez wykorzystanie technologii AI.*

AI: *Jednak sztuczna inteligencja nie kontroluje ludzi w taki sam sposób, jak zrobiłby to człowiek. Jest raczej używana do automatyzacji procesów oraz dostarczania spostrzeżeń i danych, które mogą pomóc w podejmowaniu świadomych decyzji.*

Jak widać uzyskane uzupełnienia - wypowiedzi wykazują tendencyjnie pozytywne strony najnowszych technologii. I tak, jak za każdym obrazem mechanicznym stoi człowiek, tak będzie on również stał za każdym innym systemem, ponieważ to on był, jest i będzie jego twórcą. Nie wskazuję tu jednak postaw oporu wobec procesów automatyzacji za jedynie słuszne. Mamy świadomość, że żadna technologia nigdy nie będzie neutralna. Zawsze będą one wykazywać tendencje dobra i zła, których nie sposób oddzielić od siebie. Dlatego dogłębne zrozumienie problemu i możliwość wolnego wyboru opartego o dostępną, niezmanipulowaną wiedzę pozwoli nam właściwie funkcjonować w społeczeństwie, odierać ataki jednostronnie skonstruowanych układów i poprawnie oceniać własną sytuację. Wtedy (choć zdaję sobie z tego sprawę, że jest to postulat utopijny) kłamstwo wykorzystywane w celach militarnych, komercyjnych, społecznych czy politycznych nie będzie miało siły, a wolność wypowiedzi broniona już w 1644 roku przez Johna Milтона w pamflecie „Aeropagitica” zahamuje tak popularnie wykorzystywany dziś w manipulacji społecznej *efekt mrożący* oraz różne formy cenzury (szczególnie tej niewidocznej).

Camera Opresiva jest projektem zwracającym uwagę na zagrożenia występujące wobec naszych wolności i praw obywatelskich, wynikających nie tylko z monitorowania i kontrolowania naszej aktywności przez służby państwowe i korporacje, ale również wskazuje na szeroki zakres manipulowania wyborami i potrzebami człowieka. Mimo, iż większość segmentów celowo oparta została o formę „beztroskiej” interakcji z odbiorcą, to jest świadomą próbą poprawy wspólnego doświadczenia w zakresie szeroko rozumianej wolności.

Na zakończenie zacytuję jak sztuczna inteligencja zdefiniowała tytuł mojej pracy.

Print screen¹⁴⁹:

camera opresiva

La vigilancia opresiva se refiere a una forma de vigilancia intensa y sistemática de los ciudadanos por parte de una autoridad gubernamental, normalmente con el fin de controlar y limitar el comportamiento de los individuos. Esto generalmente se realiza mediante el uso de la tecnología, como cámaras de vigilancia, escuchas telefónicas, vigilancia electrónica, etc. El objetivo principal de la vigilancia opresiva es limitar el comportamiento de los ciudadanos y limitar su libertad de expresión y acción. Esta forma de vigilancia también puede ser utilizada para perseguir a los disidentes, criminalizar las protestas y reprimir el disenso. La vigilancia opresiva puede tener un efecto negativo en la libertad de los individuos, y también puede afect

Tłumaczenie - Google translator:

¹⁴⁹ Źródło: <https://beta.openai.com/playground>, dostęp - styczeń 2023 r.

Inwigilacja opresyjna odnosi się do formy intensywnej i systematycznej inwigilacji obywateli przez organ rządowy, zwykle w celu kontrolowania i ograniczania zachowań jednostek. Zwykle odbywa się to za pomocą technologii, takich jak kamery monitorujące, podsłuchy, inwigilacja elektroniczna itp. Głównym celem opresyjnej inwigilacji jest ograniczenie zachowań obywateli oraz ograniczenie ich wolności słowa i działania. Ta forma nadzoru może być również wykorzystywana do prześladowania dysydentów, kryminalizacji protestów i tłumienia sprzeciwu. Opresyjna inwigilacja może mieć negatywny wpływ na wolność jednostek, a także może wpływać

Urwane zakończenie bez kropki oznacza możliwość rozwijania definicji przez AI. Jest to proces, który inicjuje i kończy decyzja ludzka.

Bibliografia

Ałpatow M. W., *Historia sztuki. T. I*, tłum. wg Geschichte der Kunst, VEB Verlag der Kunst Drezno 1961, Wyd. Arkady, Warszawa 1968.

J. Baltrušaitis, *Anamorfozy albo Thaumaturgus opticus*, tłum. T. Stróżyński, Wyd. Słowo / Obraz Terytoria, Gdańsk 2009.

Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Wyd. KR, Warszawa 1996.

Barett T., *Krytyka fotografii. Jak rozumieć obrazy*, tłum. J. Jedliński, Wyd. Universitas, Kraków 2014.

Batchen G., *Burning with Desire: The Conception of Photography*, Wyd. MIT Press, Cambridge 1997.

Bator A. P., *Postsztuka i fotografia*, [w:] *Fotografia lat 90. Czas przemian czy stagnacji?* Wyd. ŁDK Galeria FF i MS w Łodzi, Łódź 2002.

Baudrillard J., *Iluzja nie stanowi opozycji wobec rzeczywistości*, tłum. B. Jabłońska, [w:] *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, Wyd. Znak, Kraków 2012.

Baudrillard J., *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Wyd. Sic!, Warszawa 2005.

Bauman Z., *Płynna nowoczesność*, tłum. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006.

Bazin A., *Ontologia obrazu fotograficznego*, tłum. B. Michałek, [w:] *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, Wyd. Znak, Kraków 2012.

Becker H. S., *Czy fotografie mówią prawdę?*, [w:] *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, tłum. G. Bryda, Wyd. Znak, Kraków 2012.

Belting H., *Faces. Historia twarzy*, tłum. T. Zatorski, Wyd. Słowo/ Obraz Terytoria, Gdańsk 2015.

Belting H., *Obraz i kult*, tłum. T. Zatorski, Wyd. Słowo / Obraz Terytoria, Gdańsk 2010.

Benjamin W., *Twórca jako wytwórca*, red. H. Orłowski, tłum. J. Sikorski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975.

Berger J., *O patrzeniu*, tłum. S. Sikora, Wyd. Fundacja Aletheia, Warszawa 1999.

Boehm G., *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, tłum. M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik, Wyd. Universitas, Kraków 2014.

- Boguni-Borowska M. i Sztompka P. [red.], *Fotospołeczeństwo, Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, Wyd. Znak, Kraków 2012.
- Bourriaud N., *Estetyka relacyjna*, tłum. Ł. Białkowski, Wyd. Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, Kraków 2012.
- Campany D., *Art. and Photography*, Wyd. Phaidon Press Limited, New York 2012.
- Chéroux C., *Wernakularne. Eseje z historii fotografii*, tłum. T. Swoboda, Wyd. Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa 2014.
- Cotton Ch., *Fotografia jako sztuka współczesna*, tłum. P. Nowakowski, Wyd. Universitas, Kraków 2010.
- Czartoryska U., *Fotografia-mowa ludzka. Perspektywy historyczne*, Wyd. Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2006.
- Czartoryska U., *Przygody plastyczne w fotografii*, Wyd. Słowo Obraz Terytoria, Gdańsk 2002.
- Didi-Huberman G., *Obrazy mimo wszystko*, tłum. M. Kubiak Ho-Chi, Wyd. TAIWPN Universitas, Kraków 2012.
- Dłubak Z., *Uwaga o sztuce i o fotografii*, [w:] „Biała Książeczka”, Wyd. Foto-Medium-Art, Wrocław 1979.
- Drozdowski R., *Obraza na obrazy. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących*, Wyd. Zysk i S-ka, Poznań 2009.
- Drozdowski R., *Radykalny program socjologii wizualnej: wszystko, tylko nie obrazy*, [w:] *Społeczne dyskursy sztuki fotografii*, Wyd. ASP w Poznaniu, Naukowe Towarzystwo Fotografii, Poznań 2010.
- Dziewit J., *Aparaty i obrazy. W stronę kulturowej historii fotografii*, Wyd. grupakulturalna.pl, Katowice 2014.
- Eco U., *Historia brzydoty*. tłum. zbiorowe, Wyd. Dom Wydawniczy REBIS Sp. o.o., Poznań 2007.
- Eco U. *Historia piękna*. tłum. A. Kuciak, Dom Wydawniczy REBIS Sp. o.o., Poznań 2005.
- Edwards S., *Fotografia. Bardzo krótkie wprowadzenie*, tłum. M. K. Zwierzdzyński, Wyd. Zakład Wydawniczy Nomos Sp. z o.o., Kraków 2014.
- Ferenc T. i Makowski K. [red.] *Przestrzenie fotografii. Antologia tekstów*, Wyd. Galeria f5 & Księgarnia Fotograficzna, Łódź 2005.
- Flusser V., *Ku filozofii fotografii*, tłum. J. Maniecki, Wyd. Aletheia, Warszawa 2015.
- Fontcuberta J., *Prawdy niemożliwe*, tłum. A. Rojkowska, [w:] *Etos fotografii*, mat. z Sympozjum w Ramach II Fotokonferencji Wschód-Zachód „Europejska Wymiana” 17-20.10 1991.

Garncarek M., *Instrukcja obsługi obrazu – o podpisach pod fotografiami prasowymi*, [w:] *Przestrzenie fotografii. Antologia tekstów*, red. T. Ferenc i K. Makowski, Wyd. Galeria f5 & Księgarnia Fotograficzna, Łódź 2005.

Goffman E., *Ramy fotografii*, [w:] *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, Wyd. Znak, Kraków 2012.

Gombrich E.H., *O sztuce*, tłum. A. Kuczyńska, Wyd. REBIS Sp. z o. o., Poznań 2016.

Grimal P., *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, tłum. M. Bronarska, Wyd. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, 2008.

Hacking J. [red.], *Historia fotografii*, tłum. M. Tuszko, Wyd. Arkady, Warszawa 2014.

Hatałska N., *Wiek paradoksów. Czy technologia nas ocali?*, Wyd. ZNAK, Kraków 2021.

Higgins J., *Przewodnik po fotografii współczesnej. Dlaczego zdjęcie nie musi być ostre?*, tłum. E. Romkowska, Wyd. ARKADY, Warszawa 2015.

Hockney D. i Gayford M., *Historia obrazów. Od ściany jaskini do ekranu komputera*, tłum. E. Hornowska, Wyd. REBIS Sp. z o. o., Poznań 2017.

Jeffrey I., *Jak czytać fotografię. Lekcje mistrzów fotografii*, tłum. J. Jedliński, Wyd. Universitas, Kraków 2009.

Jurecki K., *Kontynuatorzy tradycji wielkiej awangardy w fotografii polskiej w drugiej połowie Lat 50. XX wieku. Pogranicza malarstwa, grafiki i filmu eksperymentalnego*, Wyd. Muzeum w Gliwicach, Gliwice 2020.

Jurecki, *Oblicza fotografii*, Wyd. Kropka, Września 2009.

Kanicki W., *Ujemny biegun fotografii. Negatywowe obrazy w sztuce nowoczesnej*, Wyd. Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2016.

Kurowicki J., *Fotografia jako zjawisko estetyczne*, Wyd. Adam Marszałek, Toruń 2020.

Lechowicz L., *Fotoeseje. Teksty o fotografii polskiej*, Wydawnictwo Archeologia Fotografii, Warszawa 2010.

Lechowicz L., *Historia Fotografii część 1 / 1839-1939*, Wyd. PWSFTViT, Łódź 2012.

Lethen H., *Cień fotografa. Obrazy i ich rzeczywistość*, tłum. E. Kalinowska, Wyd. TAIWPN Universitas, Kraków 2016.

Łuczak D., *Foto-Oko. Wizja fotograficzna wobec okularocentryzmu w sztuce I połowy XX wieku*, Wyd. TAIWPN Universitas, Kraków 2018.

Łyczywek K., *Rozmowy o fotografii. 1970-1990*, Wyd. SWD, Szczecin 1990.

Łukaszewicz Alcaraz A., *Epistemologiczna rola obrazu fotograficznego. Ku podmiotowi tak jakby i epistemologii jak gdyby. Rola fotografii w określaniu naszych tożsamości i świata wokół nas*, Wyd. Naukowe Scholar, Warszawa 2014.

Mann T., *Czarodziejska góra*, tłum. J. Kramsztyk, Wyd. Czytelnik, Warszawa 1982.

Mazur A., *Okaleczony świat. Historie fotografii Europy Środkowej 1838-2018*, Wyd. TAIWPN Universitas, Kraków 2019.

Michałowska M., *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci*, Wyd. Galeria F5 & Księgarnia Fotograficzna, Kraków 2007.

Mierzyńska A., *Efekt niszczący. Jak dezinformacja wpływa na nasze życie*, Wyd. Agora SA, Warszawa 2022.

Mikuriya J. T., *Historia światła. Idea fotografii*, tłum. P. Nowakowski, Wyd. TAIWPN Universitas, Kraków 2018.

Nowicki W., *Dno oka, Eseje o fotografii*, Wyd. Czarne, Wołowiec 2010.

Nowicki W., *Odbicie*, Wyd. Czarne sp. z o.o., Wołowiec 2015.

Pijarski K., *(Po)nowoczesne losy obrazów. Fotografia między archiwum a opowieścią. Materializm Allana Sekuli*, Wyd. PWSFTviT, Łódź 2013.

Płaneta P., *Uwagi o wizualizacji wojny*, [w:] *Od semiotyki do konsumpcjonizmu. O potrzebie wartościowania fotografii*, Wyd. Adam Marszałek, Toruń 2021.

Potocka M. A., *Fotografia. Ewolucja medium sztuki*, Wyd. Aletheia, Warszawa 2010.

Rouillé A., *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, tłum. O. Hedemann, Wyd. Universitas, Kraków 2007.

Rousseau F., *Żydowskie dziecko z Warszawy. Historia pewnej fotografii*, tłum. T. Swoboda, Wyd. Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2012.

Saj A., *Główne trendy w powojennej fotografii artystycznej na Dolnym Śląsku*, [w:] *Historia, terażniejszość i współczesne dylematy fotografii. Sympozjum z okazji 65-lecia Związku Polskich Artystów Fotografików*, Wyd. ZPAF Okręg Dolnośląski, Wrocław 2012.

Sikora S., *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Wyd. Świat Literacki, IS PAN, Izabelin 2014.

Sikora S., *Widzenie materii* [w:] *Emulsja*, Wyd. Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa 2015.

Soulages F., *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, tłum. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Wyd. Universitas, Kraków 2012.

Sontag S., *O fotografii*, tłum. S. Magala, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986.

Stiegler B., *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, tłum. J. Czudec, Wyd. Universitas, Kraków 2009.

Stoichita V., *Ustanowienie obrazu. Malarstwo u progu ery nowoczesnej*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Wyd. Słowo / Obraz Terytoria, Gdańsk 2011.

Strzemiński W., *Teoria widzenia*, tłum. J. Przyboś, Wydawnictwo literackie, Kraków 1969.

Sztabiński G., *Sesja teoretyczna Prawdziwe Możliwe*, Wyd. Galeria Miejska Arsenał, Poznań 1999.

Tarkowski A., *Czas utrwalony*, tłum. S. Kuśmierczyk, Wyd. Świat Literacki, Izabelin 2007

Tarkowski A., *Kompleks Tolstoja*, oprac. S. Kuśmierczyk, Wyd. Pelikan, Warszawa 1989.

Treppa Z., *Myślenie obrazem w fotografii*, Wyd. Pracownia, Uniwersytet Gdański, Gdańsk 2012.

Walden S., *Fotografia i reprezentacja*, [w:] *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, tłum. I. Zwiech, Wyd. Universitas, Kraków 2013.

Wojnecki S., *Fotografia. Gwiazda podwójna kultury*, Wyd. ASP, Poznań 2007. Wojnecki S., *Moja teoria fotografii*, Poznań 1999, uzupełnienie 2010, skrypt (zapis elektroniczny), ASP Poznań 2005.

Wunenburger J.J., *Filozofia obrazów*, tłum. T. Stróżyński, Wyd. Słowo / Obraz Terytoria, Gdańsk 2011.

Indeks nazwisk

Agee James — str. 25
Alkamenes - str. 20
Ałpatow Michaił Władimirowicz — str. 4
Angerstein Fritz — str. 7
Antonioni Michelangelo — str. 33
Aubert François — str. 7
Alberti Leon Battista — str. 19
Althusser Louis - str. 29, 34
Armstrong Neil - str. 28
Arnauld Antoine - str. 18

Baetens Jan - str. 33
Baltrušaitis Jurgis - str. 20
Batchen Geoffrey - str. 5
Bator Andrzej P. - str. 6
Barett Terry — str. 22
Barthes Roland — str. 5, 8, 12, 31
Baudrillard Jean — str. 14,
Bauman Zygmunt — str. 26
Bazin André — str. 6,
Becher Bernd, Hilla — str. 65
Becker Howard S. — str. 25
Belting Hans — str. 11, 17, 37, 42
Bendiksen Jonas - str. 39
Benjamin Walter — str. 5
Berger John — str. 12, 21
Bertillon Alphonse - str. 9
Bédarida François - str. 29
Białkowski Łukasz - str. 40
Birgus Vladimir - 134
Boehm Gottfried — str. 30
Bopp Petra - str. 22
Bourriaud Nicolas - str. 40
Brogowski Leszek — str. 4
Bronarska Maria — str. 81
Brunelleschi Filippo — str. 19
Bryda Grzegorz - str. 25
Burrougs Allie M. — str. 25
Burson Nancy - str. 69
Bush George W. — str. 21

Calhoun John — str. 26
Company David — str. 28
Carroll Lewis - str. 12
Castorp Hans — str. 14, 17
Cezar Gajusz Juliusz - str. 17

Chauchat Kławdia — str. 14
Chéroux Clément - str. 15
Clinton Hillary - str. 36
Cichosz Krzysztof. - str. 114, 134
Cirio Paolo - str. 38
Colvin Calum — str. 20
Collins Lauren — str. 26
Cotton Charlotte — str. 21, 28
Crimp Douglas - str. 34
Czartoryska Urszula — str. 4, 11, 29 , 134
Czudec Joanna — str. 8

Daguerre Louis Jacques Mandé — str. 5
Delano Jack — str. 25
Delaroche Paul — str. 5
Demand Thomas - str. 27
Deren Maya - str. 6
Derrida Jacques - str. 29, 34
Dębski Sławomir — str. 29
Didi-Huberman Georges - str. 29
Disdéri André Adolphe Eugène — str. 39
Dłubak Zbigniew - str. 28
Doisneau Robert — str. 22
Drozdowski Rafał — str. 14, 15, 35
Drtikol František - str. 36, 96
Dubois Philippe - str. 11
Dune Cheryl — str. 27
Dziewit Jakub - str. 27
Dzimidas Povilas - str. 61

Eco Umberto - str. 4
Edwards Steve — str. 9, 17, 19
Evans Walker — str. 25

Fahrenheit von Friedrich - str. 127
Fenton Roger — str. 23
Ferenc Tomasz — str. 22
Fidiasz - str. 20
Flusser Vilém — str. 6
Fontcuberta Joan — str. 27, 28
Forajter Waclaw — str. 11
Foucault Michel - str. 33, 34, 38
Franklin Stuart — str. 23
Freund Gisèle - str. 23

Galton Francis - str. 9, 69
Garncarek Magdalena — str. 22
Gayford Martin - str. 13
Gelder Hilde - str. 33
Gervereau Laurent - str. 29
Goffman Erving — str. 4
Gombrich Ernst Hans - str. 10

- Grimal Pierre — str. 81
Grygiel Marek - str. 119, 121, 129, 134
Grotowski Jerzy — str. 11
Gustowska Izabela - str. 134
Gylienė Konstancija - str. 60
Gylienė Genovaitė - str. 69
Gylis Jadvyga - str. 60
- Hacking Juliet — str. 27
Hatalska Natalia - str. 37, 39, 42, 56
Hedemann Oskar — str. 10
Higgins Jackie - str. 33, 69
Hockney David - str. 13
Holmes Olivier Wendell Sr. — str. 6, 108
- Jacobson Colin - str. 23
Jedliński Jakub — str. 16, 22
Jeffrey Ian — str. 16, 21
Jindal Chirag - str. 31
Jurecki Krzysztof - str. 5, 24, 115, 125, 134
- Kaczyński Lech - str. 62
Kanicki Witold - str. 13
Kalinowska Elżbieta - str. 23
Kartezjusz (Descartes René) — str. 7, 18
Kepler Johannes — str. 7
Kępińska Alicja - str. 134
Kluszczyński Ryszard - str. 38, 134
Kocur Mirosław — str. 11
Komar Władysław - str. 59
Komar-Zaborzyński Władysław - 59
Korzewski Marcin - str. 4
Krauss Rosalind - str. 11
Kruk Mariusz - str. 134
Kubiak Ho-Chi Mai — str. 29
Kulik Zofia - 134
Kunz Tomasz — str. 26
Kurowicki Jan - str. 26
Kuśmierczyk Seweryn — str. 5, 25
Kühne Wilhelm — str. 7
- Lacan Jacques - str. 29
Lange Dorothea — str. 25
Lechowicz Lech — str. 10, 24, 25
Leonard Zoe — str. 27
Lethen Helmut - str. 22, 23
Lim Jeanette - str. 9
Lincoln Abraham — str. 26
LL Natalia - str. 134
- Łuczak Dorota - str. 7, 8, 13, 18, 29, 33, 34
Łukasiewicz Małgorzata — str. 30

Łukaszewicz Alcaraz Aleksandra - 15, 35
Łyczywek Krystyna - str. 25

Magala Sławomir — str. 6
Makowski Krzysztof — str. 22
Maksymilian I (Ferdynand Józef Habsburg) — str. 7
Malhotra Atul - str. 9
Manet Édouard — str. 7
Maniecki Jacek — str. 6
Mann Tomasz — str. 14
Marek (święty) - str. 49
Marszałek Adam - str. 24, 26
Mazur Adam - str. 27, 69
McCullin Don — str. 24
McQuire Scott - str. 8
Michałek Bolesław — str. 6
Michałowska Marianna — str. 10, 12
Mierzyńska Anna - str. 13, 62
Mikołajczyk Antoni - str. 134
Mikuriya Junko Theresa - str. 19, 21
Milton John - str. 77
Minerwa - str. 20
Mitchell William John Thomas - str. 13
Muybridge Eadweard — str. 6
Müller-Pohle Andreas - str. 20, 134
Mytych-Forajter Beata — str. 11

Napoleon Hieronim — str. 5
Narcyz (mit.) — str. 12
Nicole Pierre - str. 18
Nowakowski Piotr — str. 19, 21
Nowicki Wojciech — str. 8, 20

Obama Barack - str. 43
Olek Jerzy - str. 134
Orbán Viktor - str. 36

Parr Martin - str. 33
Perlmutter David D. — str. 23
Pieczyńska-Sulik Anna — str. 30
Pierce Charles Sanders - str. 11
Pijarski Krzysztof - str. 33
Piłsudski Józef - str. 46
Platon — str. 20, 34
Pliniusz Starszy - st. 20
Płaneta Paweł - str. 24
Polekauskas Petras - str. 59
Połom Janusz - str. 134
Potocka Maria Anna - str. 7
Price Mary - str. 21
Pruszkowski Krzysztof - str. 69
Przyborek Grzegorz — str. 20, 134

Putin Vladimir - str. 28, 35, 36

Ramejko Marianna - str. 61

Reif Erhard Gustaw — str. 7

Rejlander Oscar Gustave — str. 26

Revel Jean-François - str. 28

Richards Fae — str. 27

Roentgen Bertha - str. 15

Roentgen Wilhelm, Conrad - str. 15

Rojkowska Anna - 27

Rothstein Arthur — str. 25

Rouillé André — str. 10

Rousse Georges — str. 20

Rousseau Frédéric - 24

Rozpruwacz Kuba — str. 7

Rubinstein Eva - str. 134

Ruff Thomas — str. 65

Rybczyński Zbigniew - str. 134

Saj Andrzej - str. 31

Savino Lindsey — str. 9

Scruton Roger — str. 6

Sekula Allan — str. 33, 34

Sheybal Stanisław — str. 10

Sikora Sławomir — str. 12, 14, 33

Sikorski Janusz - 5

Snyder Joel - str. 19

Sokołowska Barbara - str. 130

Solomon-Godeau Abigail - str. 34

Sontag Susan — str. 5, 6, 15

Soulages François — str. 11, 17, 107

Stiegler Bernd — str. 8

Stoichita Victor — str. 17, 18

Stroop Jürgen (Josef) - str. 24

Stróżyński Tomasz - str. 18, 20

Strumiłło Andrzej - str. 121

Strumiłło Bolesław (Strumila Balys) - str. 60

Strzemiński Władysław — str. 4

Swoboda Tomasz - str. 15, 24

Szendzielarz Zygmunt (Łupaszka) - str. 60, 62, 63

Stašelis Alfons - str. 61

Stašelis Emilia - str. 61

Stašelis Onuta - str. 61

Sztabiński Grzegorz - str. 6

Szylko-Kwas Joanna - str. 37

Szymiańcowa Rozalia - str. 61

Talbot William Henry Fox — str. 8, 56, 125

Tag John - str. 19, 34

Tarkowski Andriej — str. 5, 25

Thatcher Margaret — str. 24

Thiel-Jańczuk Katarzyna — str. 18
Thomas — str. 33
Treppa Zbigniew — str. 7
Trump Donald - str. 36, 56, 64
Trznadel Jacek — str. 5
Tuszek Maria — str. 27

Út Nick - str. 36

Valdas Adamkus - str. 62
Vinsolvans Petras - str. 61
Vinsolvans Saloméa - str. 61
Voigtlander Eve - str. 9

Wall Jeff — str. 27
Walden Scott — str. 6
Wenders Wim - str. 17
Wiktoria Hanowerska — str. 27
Wnuk Rafał - str. 62
Wojnecki Stefan — str. 16, 29, 74, 114, 125, 134
Woś Stanisław - str. 115, 120, 130, 134
Wunenburger Jean-Jacques - str. 18

Zatorski Tadeusz — str. 11, 42
Zełenski Wołodymyr - str. 36
Zwiech Izabela — str. 6
Zwierzdzyński Marcin K. — str. 9

Žvinys Jonas - str. 61

Źródła internetowe

https://web.archive.org/web/20140809212557/http://www.newseum.org/berlinwall/commissar_vanishes/index.htm

<https://beta.openai.com/playground>

https://equivalence-shop.com/epages/436a6e69-a9a6-4e16-b46c-50e03f48687c.sf/en_IE/?ObjectPath=/Shops/436a6e69-a9a6-4e16-b46c-50e03f48687c/Categories/Edition_Flusser

<https://www.fotopolis.pl/inspiracje/wywiady/16289-thomas-ruff>

<https://fototapeta.art.pl/2003/trf.php>

<https://generated.photos/>

<https://www.interphoto.pl/exhibitions/chirag-jindal/>

<https://www.magnumphotos.com/newsroom/society/book-veles-jonas-bendiksen-hoodwinked-photography-industry/>

<https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2012/after-photoshop>

<https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2012/faking-it>

<https://www.newsweek.pl/fotografiami-manipulowano-na-dlugo-przed-photoshopem/j76n9j8>

https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/2_ryszard_w_kluszczyński_maciej_ozóg_-_współczesny_postpanoptikon_wprowadzenie.pdf

<https://oko.press/lupaszko-zolnierz-przeklęty-w-białymstoku-trwa-walka-między-prawica-mniejszością-prawosławna/>

<https://oko.press/zolnierzy-wykłetych-wymyślono-1993-r-oko-press-przedstawia-historie-politycznego-mitu/>

<https://openai.com/>

<http://www.polskieradio.pl/7/129/Artykul/1436369,Slawomir-Debski-II-wojna-swiatowa-byla-i-jest-przedmiotem-historycznych-manipulacji>

<https://www.rp.pl/polityka/art2814911-usa-tysiac-rosyjskich-trolli-pomagalo-trumpowi-w-wyborach-prezydenckich>

<https://spidersweb.pl/2014/06/facebook-manipulowal-postami.html>

<https://www.swiatobrazu.pl/5-nieprawdziwych-zdjec-ktore-wirusowo-obiegly-internet-w-2015-roku-32977.html>

<https://www.tygodnikprzeglad.pl/58176-2/>

<https://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/7,114963,5447888,znikajacy-ludzie-czyli-jak-sie-manipuluje-zdjeciami.html>

<https://pl.wikipedia.org/wiki/Deepfake>

https://pl.wikipedia.org/wiki/Carte_de_visite

<https://pl.wikipedia.org/wiki/Fotografia>

<https://en.wikipedia.org/wiki/Optography>

<https://en.wikipedia.org/wiki/Photojournalism>

<http://www.zrodlateatru.pl/stronaGlowna>

AKTYWNOŚĆ

ARTYSTYCZNO-NAUKOWA

W SKRÓCIE

1995 - 2022

Działania artystyczno-naukowe po doktoracie

Od **2013** roku jestem dyrektorem artystycznym i współzałożycielem Międzynarodowego Festiwalu Fotografii **Białystok INTERPHOTO**, podczas którego każdorazowo prezentujemy ponad trzydzieści wystaw. Działalność ta mimo, iż wydarzenie odbywa się w formie biennale, co dwa lata pochłania większość mojego czasu dzielonego dodatkowo z aktywnością pedagogiczną i artystyczną.

Białystok INTERPHOTO¹⁵⁰ jest festiwalem cyklicznym, o wysokim poziomie artystycznym. Obejmuje nie tylko działania wystawiennicze, ale również spotkania, prelekcje, warsztaty, pokazy multimedialne, konkursy szkolne, działania łączące fotografię z muzyką czy literaturą, gry miejskie. Działania kierujemy do odbiorców wszystkich kategorii wiekowych. Festiwal rozwija się nieprzerwanie od momentu założenia i jest oczekiwanym przez odbiorców, artystów i krytyków najważniejszym wydarzeniem tego typu w Polsce, a także w Środkowo-Wschodniej części Europy. Plebiscyt Fotopolis przyznał INTERPHOTO II miejsce za Wydarzenie Roku'21 (I miejsce otrzymał FotoArtFestival w Bielsku-Białej). Podczas ostatnich edycji statystyki wykazały, iż swoim udziałem zaszczyca nas ponad dwadzieścia tysięcy odbiorców bezpośrednich i ponad milion internetowych z całego świata.

Działania festiwalu popularyzują aktualne nurty współczesnej fotografii polskiej i zagranicznej z naciskiem na zjawiska artystyczne krajów Europy Środkowo-Wschodniej. Istotnym elementem jest wątek edukacyjny osadzający medium w odniesieniu do zagadnień społecznych i historycznych. Dlatego na stałe zostały wpisane w harmonogram wystawy ukazujące najważniejsze przemiany artystyczne zachodzące w naszym regionie, które miały wpływ na rozwój sztuki światowej. Festiwal przedstawia również współczesnych polskich kontynuatorów myśli artystycznej międzywojnia, aby w pełni ukazać ciągłość rozwoju sztuki polskiej po 1945 roku.

Głównym zadaniem festiwalu jest stałe poszerzanie stworzonej przez nas wcześniej międzynarodowej platformy wymiany doświadczeń i myśli twórców ze Wschodniej i Zachodniej Europy, która umożliwi transgraniczny dialog nie tylko artystów i osób zainteresowanych fotografią, ale również szerokiej publiczności.

Festiwal propaguje fotografię i media pokrewne składające się na współczesną formę wypowiedzi wizualnej.

¹⁵⁰ Opis zamieszczony poniżej jest cytatem tekstu przygotowanym przeze mnie na stronę: <https://www.interphoto.pl/bialystok-interphoto/> - dostęp styczeń 2023 r.

Oprócz klasycznych artystów prezentujemy twórców sięgających po współczesne środki i tematy, reprezentujących postawy neoawangardowe, czy poruszających się po obszarach sztuki krytycznej. Takie prezentacje wpływają na zwiększenie świadomości społecznej nie tylko w zakresie fotografii czy, multimediiów, ale przede wszystkim ukazują problemy współczesnej cywilizacji pochłoniętej materialnymi stronami życia. Uwrażliwiają na zjawiska moralne, zmiany publiczne i jednostkowe, na cierpienie czy problemy polityczne drażące kraje zarówno demokratyczne jak i te, które wciąż znajdują się pod rządami reżimów. Zwracają uwagę na wszechobecną opresję, makdonaldyzację, zagrożenia nacjonalistyczne, klimatyczne, a z drugiej strony na pozytywny rozwój cywilizacji poprzez zdobycze naukowe.

Głównym tematem festiwalu, niezależnie od edycji jest GRANICA, ze wszelkimi przynależącemu temu hasłu wymiarami od *genius loci* po obszary indywidualnego doświadczenia w płaszczyźnie duchowej czy eksperymentalnej. Jednocześnie każda edycja posiada swoją odrębną myśl przewodnią, która zostaje wyrażona poprzez refleksje wizualne zaproszonych artystów. Między 2016 a 2022 rokiem (po doktoracie) przygotowane tematy brzmiały:

2017 - GRANICE TOLERANCJI.

2019 - OD PRZESZŁOŚCI DO WSPÓŁCZESNOŚCI. GRANICE CZASU

2021 - DYCHOTOMIA. WSCHÓD I ZACHÓD

Obecnie przygotowywana edycja INTERPHOTO'23 zobrazuje temat: KOLEKCJONOWANIE ŚWIATÓW i przeanalizuje historyczno-wizualny wpływ polskiej sztuki na wschód i zachód Europy poprzez perspektywę kolekcjonowania umocowaną w muzeach, kolekcjach prywatnych oraz ideach zawartych w indywidualnych projektach artystycznych.

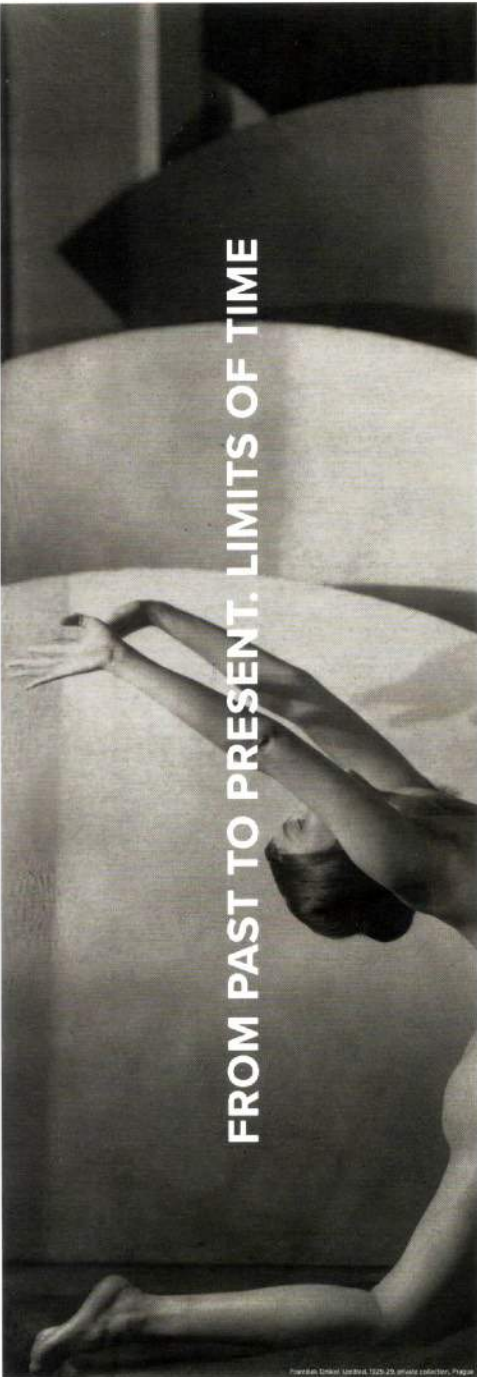
Zaplanowane prezentacje przedstawiają kształtowanie się myśli filozoficzno-społecznej odmiennych kultur oraz ich wzajemne przenikanie się jako elementy tworzące współczesny porządek świata oparty na podobnym już dziś kodzie wizualno-kulturowym w obu rozważanych obszarach. Tak sformułowaną tezę ujawnią ekspozycje kolekcji muzealnych i prywatnych przedstawione publiczności zgodnie z metodą analizy ikonograficznej Aby Warburga.

Podobnie jak aktualny, tak i poprzednie tematy opracowywane były precyzyjnie poprzez współpracę naukową Rady Programowej festiwalu z historykami sztuki, kuratorami i krytykami, a także pracownikami naukowymi różnych instytucji muzealnych Polski i Europy.

Poniżej prezentuję skany okładek katalogów INTERPHOTO z omawianych lat.



Fot. Karolina Golis




FROM PAST TO PRESENT. LIMITS OF TIME

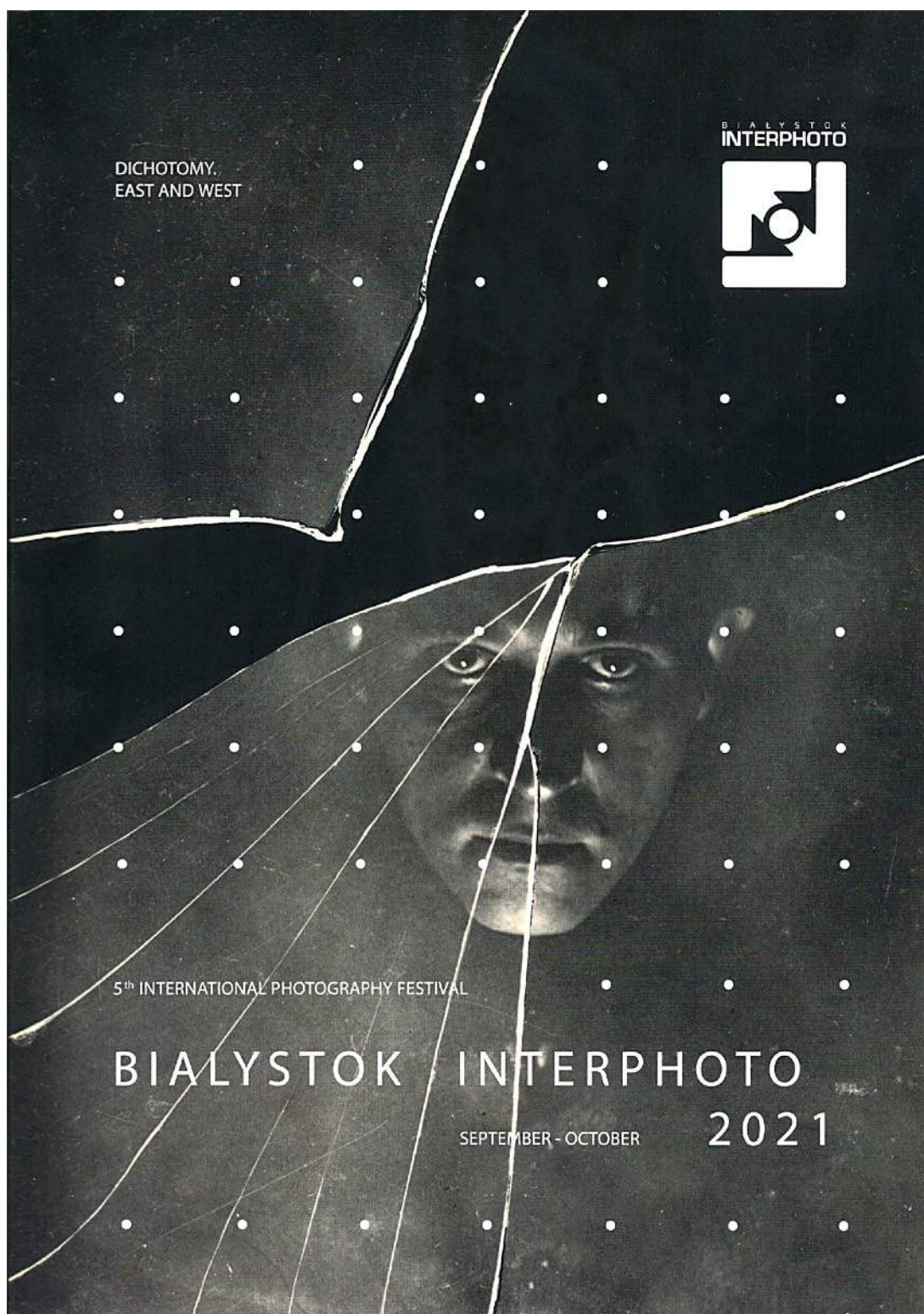
4TH INTERNATIONAL PHOTOGRAPHY FESTIVAL

BIALYSTOK INTERPHOTO

SEPTEMBER - NOVEMBER **2019**



Fot. František Drtikol



Fot. Stanisław Ignacy Witkiewicz z kolekcji Stefana Okołowicza

W latach **01.2016 - 01.2023**, poza pracą nad INTERPHOTO, oraz obowiązkami pedagogicznymi, zgodnie z załączonym wykazem osiągnięć byłem autorem tekstów o fotografii, rezydentem artystycznym Kaunas Photo, kuratorem kilku wystaw, jurorem konkursów oraz recenzentem międzynarodowych przeglądów portfolio. Wziąłem również udział w ośmiu wystawach zbiorowych, a także zaprezentowałem swoje artystyczne idee na sześciu wystawach indywidualnych¹⁵¹.

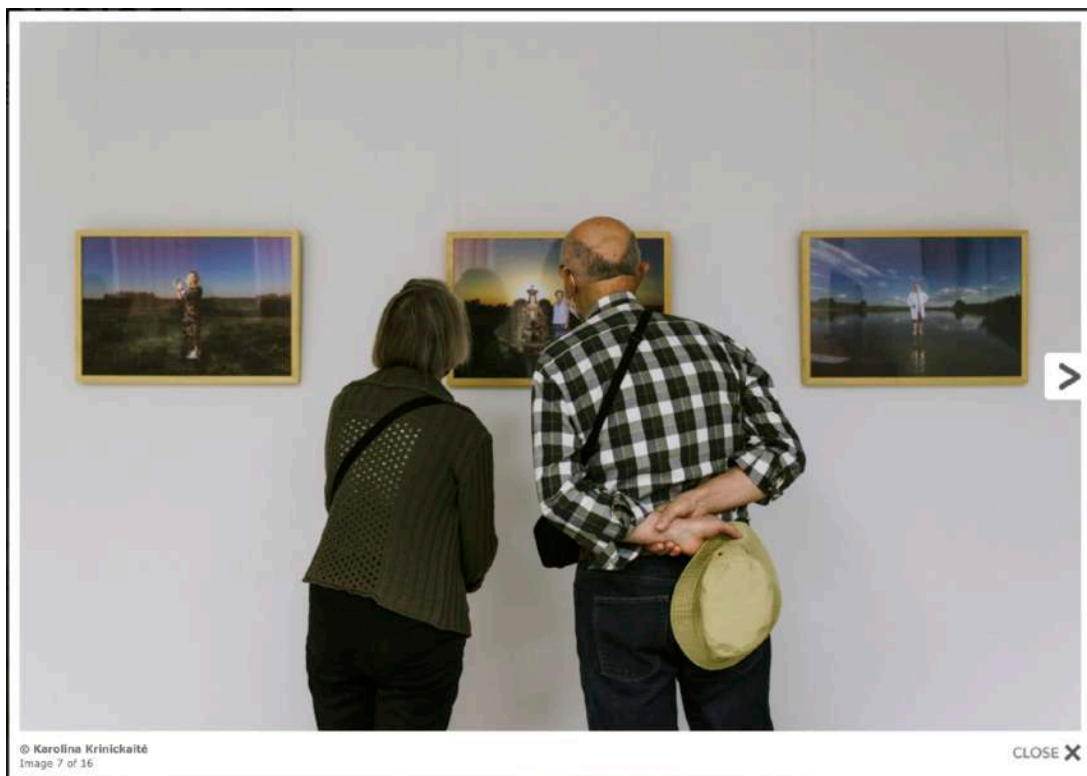
Pokrótkie omówię tu projekt „Why do I fall in love with Lithuania”, który przedstawiłem międzynarodowej publiczności podczas festiwalu fotografii Kaunas Photo, a który z czasem obrósł w nowe wątki i ewaluował do większej formy wizualnej. Po rozwinięciu został pokazany w Białymstoku i Dreźnie jako „Linia na mapie. Kulturowe wątki pogranicza polsko-litewskiego”.

„Dlaczego zakochałem się w Litwie” jest zasobem materiału fotograficznego zebranego w ramach rezydencji artystycznej, podczas samotnej podróży, którą odbyłem po obszarach pogranicza Polski i Litwy. Ze względu na panujące podczas realizacji obostrzenia pandemiczne i krótkie okresy otwarcia granicy musiałem ograniczyć czas pracy do siedmiu dni. Wymusiło to na mnie zmianę sposobu zmaterializowania idei koncepcyjnej i sięgnięcie po narzędzia fotografii dokumentalnej. Choć nigdy nie było moją intencją robienie zdjęć dokumentalnych, socjologiczny kontekst tego projektu pozostaje zawsze obecny i nieunikniony. Odwiedzając miasteczka i wsie po obu stronach granicy, zrzucając z siebie



¹⁵¹ W tym: „Każda miniona chwila. (...)” - projekt doktorski oraz Camera Opresiva - projekt habilitacyjny.

melancholię nieuniknionej w tym czasie izolacji wyszukiwałem ludzi, którzy bez konotacji nacjonalistycznych działali na rzecz jedności tkanki kulturowej, podzielonej granicą społeczności litewskiej. W ten sposób powstała wystawa prezentująca portrety oraz spisane historie napotkanych osób.



Reportaż z wernisażu. Lithuanian Council for Culture, Kowno. Wrzesień 2021 r.

Potencjał zebranego materiału nie został jednak wyczerpany, dlatego kolejną prezentację poszerzyłem o zdjęcia wykonane kamerą otworkową 4x5 cala, krótki film oraz lightboxy odwołujące się z jednej strony do okresu wczesnego średniowiecza badanych terenów oraz do czasów tak zwanej żelaznej kurtyny, z drugiej. W nowym opracowaniu sięgnąłem po elementy historii, mitologii, podań ludowych oraz osobistego doświadczenia wywiedzonego z okresu dojrzewania, które miało miejsce na tym właśnie obszarze.

Linia na mapie.

Urodziłem się w mieście położonym zaledwie 25 kilometrów od granicy litewskiej. Mój czas dojrzewania wypełniony był suwalskim pejzażem i jego historiami. Niektóre zawierały obco brzmiące imiona i nazwy miejscowości, których znaczenia odkrywałem z młodzieńczym zapałem osadzając geografę legend w mojej realnej, rzeczywistej przestrzeni. Przytoczę tu tylko kilka z nich: *Jegla / Eglė* (imię żeńskie oznaczające świerk; królowa węży), *Ruta / Rūta* (roślina lecznicza posiadająca moc odwracania czarów i odpędzania zła, uważana za symbol czystości oraz imię kobiece), *Žaltis / Žaltys* (wąż, zaskroniec – baśniowy król węży oraz bóg rzek i jezior), *Wižajny / Vežys / Weyze* (z języka litewskiego - rak. Miejscowość na pograniczu polsko – litewskim, gdzie niegdyś znajdowała się słynna karczma serwująca w wyśmienity sposób te skorupiaki. Podobno sam król Władysław Jagiełło zachwycał się ich smakiem), *Szurpiły / Šiurpus pilis* (straszny gród, jedno z najważniejszych grodzisk Jaćwingów w Sudowii), *Gremzdel / Gremzdlai* (tonąć, teren podmokły. Wieś, w której stoi mój bez mała stuletni dom), *Wigry / Vyrai* (mężczyźni, mężowie – jedna z legend wywodzi nazwę Wigier od pustelników, których na półwyspie wigierskim spotkał Władysław Jagiełło), *Suwałki / Suvilkai* (w gwarze litewskiej oznacza włóczęgów. Ponoć to oni założyli miasto), *Sejny / Seiniai* (lit. starcy. Jedna z legend mówi, iż sędziwi rycerze Jagiełły wracając z wojny przeciw Krzyżakom postanowili założyć miasto w zakolu rzeki dziś zwanej Marychą. Seina w języku jaćwieskim oznacza trawy, które bujnie porastają brzegi wód).

Etymologia wskazuje, iż korzeni tych wyrazów należy szukać w językach i mitologii plemion bałtyjskich. Ich ziemie w XIII wieku obejmowały środkowowschodnią Europę szeroko roztaczając się od południowego wybrzeża Bałtyku aż po Zatokę Ryską. Zostawili po sobie wiele śladów materialnych, również w postaci grodzisk. Te miejsca w szczególny sposób wpisują się w pejzaż i łączą dzisiejsze obszary pogranicza polsko–litewskiego. Jedność tych ziem wraz z tkanką społeczną wielokrotnie w historii była niszczone. Kolejne granice dzieliły rodziny i rozbiły dorobek kulturalny wspólnot ludzkich. Dziś jednak ostatnia żelazna kurtyna odchodzi w niepamięć mimo, iż jej złowieszcze relikty wciąż pozostają widoczne.

Podróż po najbliższych mi rubieżach (Polski i Litwy) była poszukiwaniem punktów wspólnych. Litwini, którzy je zamieszkują są jednym z dwóch bałtyjskich narodów przetrwałych do dziś. To w ich języku kryją się mitologiczne nazwy miejscowości i imion, które niegdyś rozpałały moją wyobraźnię. Droga, którą przebyłem pozwoliła mi poznać wielu

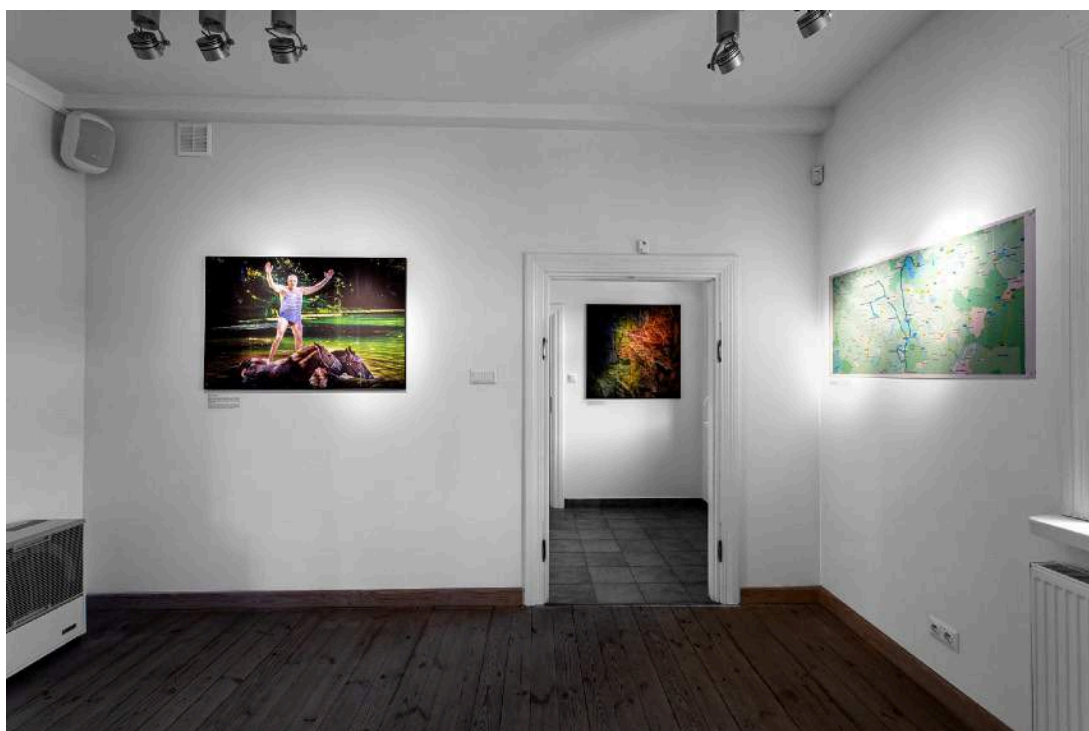
niezwykłych ludzi oraz ich serdeczną gościnność wynikającą z głębokiego zrozumienia otaczającej nas natury oraz tradycji. To oni są bohaterami mojego projektu.

„Linia na mapie. Kulturowe wątki pogranicza polsko-litewskiego” to projekt celem, którego było zwizualizowanie wspólnej osnowy historyczno-kulturowej ludzi mieszkających na pograniczu polsko-litewskim. Ten ograniczony teren badań stał się pretekstem do sformułowania refleksji dotyczącej przenikania się kultur narodów mieszkających obok siebie, powiązanych wspólną historią i szeroko rozumianymi tradycjami.

Jeszcze do niedawna zamknięta, podzielona granicami Europa sprzyjała rozwojowi potrzeb nacjonalistycznych, budowaniu murów i własnych odrębności narodowych. Czy dziś nadal te tendencje są tak samo silne? Czy upadek Muru Berlińskiego rozumiany jako metaforyczny rozpad systemów totalitarnych naszego kontynentu przyniósł nowe wartości spójności społecznej? Niezwykle burzliwa i złożona historia Polski i Litwy oraz silne skonfliktowanie obu narodów, a z drugiej strony wspólni bohaterowie, kultura a także identyczne wątki mitologiczne były podłożem researchingu północno-wschodnich rubieży naszego kraju oraz terenów litewskich zamieszkałych nigdyś przez plemiona bałtyjskie.



Dokumentacja wystawy. Galeria Słędzińskich, Białystok. Marzec 2022 rok.



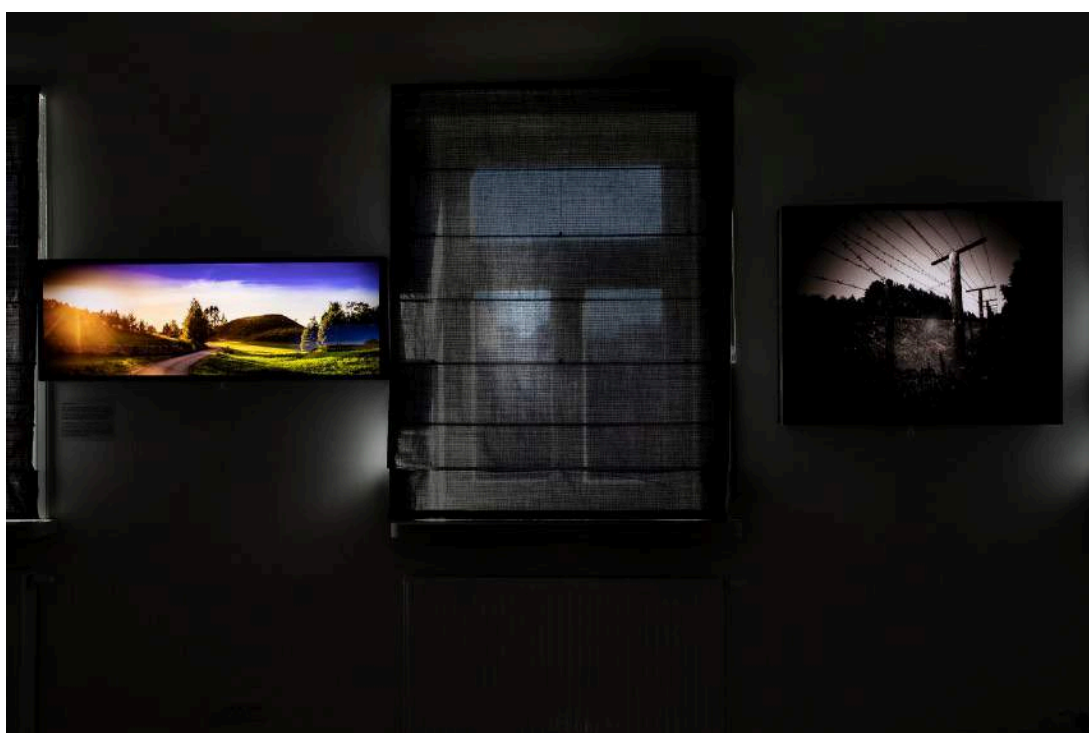
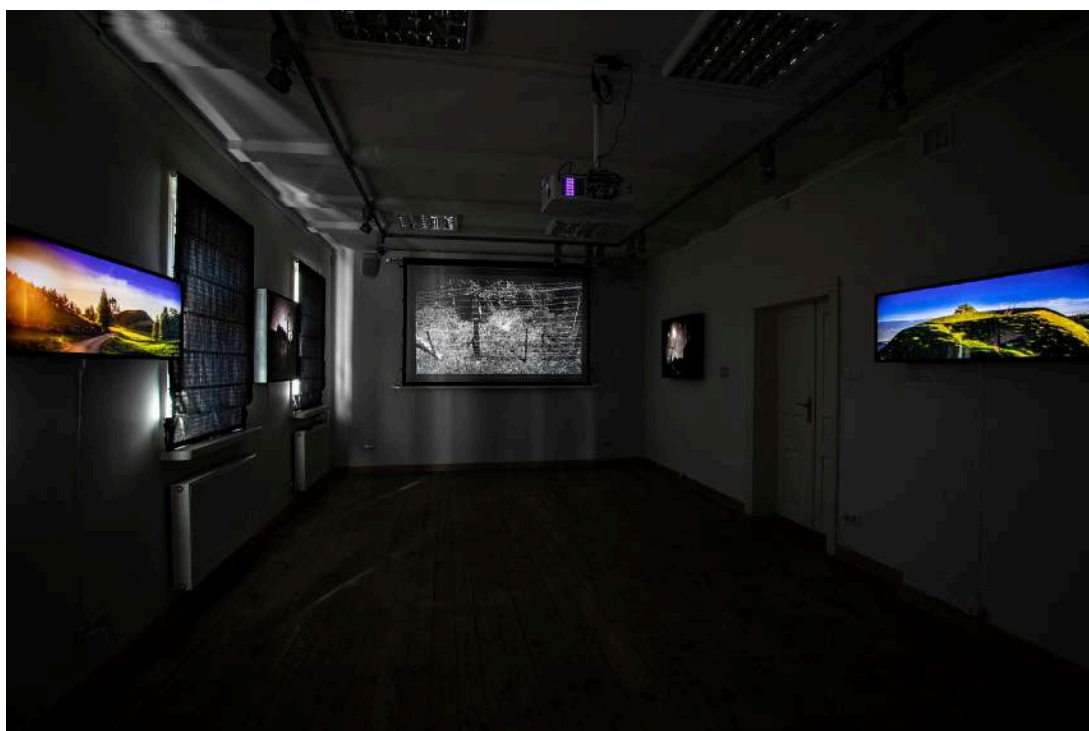
Dokumentacja wystawy. Galeria Sleńdzińskich, Białystok. Marzec 2022 rok.



Dokumentacja wystawy. Galeria Sleńdzińskich, Białystok. Marzec 2022 rok.



Dokumentacja wystawy. Galeria Sleńdzińskich, Białystok. Marzec 2022 rok.



Dokumentacja wystawy. Galeria Sleńdzińskich, Białystok. Marzec 2022 rok.

DOKTORAT

KAŻDA MINIONA CHWILA. FOTOGRAFIA JAKO PAMIĘĆ

Część teoretyczną swojej pracy doktorskiej rozpoczynam cytatem François Soulages: „Fotografować to utrwalać w nieodwracalny sposób to, co także jest nieodwracalne”¹⁵². „Balsamowanie czasu” i wszelkie formy przywoływania poprzez fotografię osób oraz wydarzeń, które zaistniały przed obiektywem aparatu przez wiele lat było tematem niezmiernie bliskim mojemu myśleniu o świecie, życiu, sztuce i nieodwracalnej śmierci. Projekt „Każda minioną chwilą. (...)” jest osobistym, głębokim pochyleniem się nad tymi problemami i jednocześnie oddaniem należnego szacunku przeszłości oraz nieuniknionemu. „[...] jest projektem odnoszącym się do najważniejszych, a zarazem podstawowych właściwości omawianego medium. Metafora powrotu łącząca przeszłość z terażniejszością stała się podwaliną moich poszukiwań i odniesień do wielokulturowej historii miasta, w którym się urodziłem. Suwałki jako jedyna aglomeracja na świecie posiada tak niezwykłą nekropolię o wyjątkowej formule. Jest to Cmentarz Siedmiu Wyznań, położony u zbiegu ulic Bakalarzewskiej i Zarzeczce. Na obszarze przekraczającym 19 hektarów znajduje się wspólny kompleks cmentarzy, gdzie spoczywają szczątki wyznawców siedmiu wyznań: islamu, judaizmu, wiary staroobrzędowej, prawosławia, obrządku ewangelicko-augsburskiego (luteranie), ewangelicko-reformowanego (kalwini) oraz katolickiego.

Od czasów dzieciństwa miejsce to rozbudzało silnie moją wyobraźnię i chęć poznania zarówno historiografii związanej z przedwojennymi Suwałkami, jak również cech wspólnych oraz różnic religijnych i kulturowych wyznawców tych wszystkich społeczności. W dziecięcym zapale zaglądałem do okien domów stojących po drugiej stronie ulicy, naiwnie sądząc, że ich naprzeciwległe usytuowanie w stosunku do cmentarzy przyporządkowuje domowników do konkretnego obrządku i będę mógł dowiedzieć się, jak obchodzony jest szabat czy tahnik. Oglądałem w tym czasie stare pocztówki z placami targowymi i rozlaną daleko poza swoje granice Czarną Hańczą - wodną arterią miasta. Z zadziwieniem wchodziłem do kościoła, szukałem śladów synagogi i zastanawiałem się, dlaczego kościół, w którym przyjąłem sakrament pierwszej komunii świętej, wygląda jak cerkiew. To wszystko ukształtowało moją przestrzeń duchową i pozwoliło podjąć dialog z pamięcią zawartą w dawnych fotografiach oraz odnieść ją do współczesności.

¹⁵² F. Soulages, op. cit., s. 375

W archiwach Muzeum Okręgowego oraz zbiorach prywatnych odszukałem zdjęcia z końca XIX i początku XX wieku, na których widniały wizerunki dzieci różnych wyznań, mieszkających lub związanych niegdyś z Suwałkami. Dzięki pomocy historyków [...] oraz osób prywatnych ustaliłem większość adresów, pod którymi zamieszkiwali lub prawdopodobnie przebywali „odnalezieni” bohaterowie, a następnie sprawdziłem, czy w tych lokalizacjach można spotkać obecnie żyjących ich rówieśników. Niestety, nie wszystkie miejsca wyglądają tak samo jak sto, czy więcej lat temu. Nie ma już niektórych domów, a w tamtych przestrzeniach znajdują się inne budynki lub puste place”¹⁵³.

Powyższy opis (jako założenie) był wyjściem do stworzenia prac w oparciu o opracowaną przeze mnie forsowną technologię nakładania emulsji fotograficznej na płyty aluminiowe o rozmiarach około 100x160 centymetrów i jednoczesnej autodestrukcji obrazu będącą nawiązaniem do procesów entropii. Tak jak wizerunki dzieci z przeszłości zostały skonfrontowane z żyjącymi bohaterami mojego projektu, tak klasyczna technologia skonfrontowana została z cyfrową i ujawniona przy pomocy nowoczesnego druku UV. Aluminium - podłoże, którego użyłem miało być bezpośrednim nawiązaniem do słynnego porównania Holmesa mówiącego, o tym, iż dagerotypy to lustra z pamięcią.



¹⁵³ G. Jarmocewicz, *Każda minioną chwilą. Fotografia jako pamięć* - praca doktorska, PWSFTviT, Łódź 2016, s. 69.



Print screen'y z książki „Każda miniona chwila. [...]”. Białystok 2015 rok.



UL. L. WARYŃSKIEGO / DAWNIEJ UL. JATKOŃA



MATEUSZ DREJER

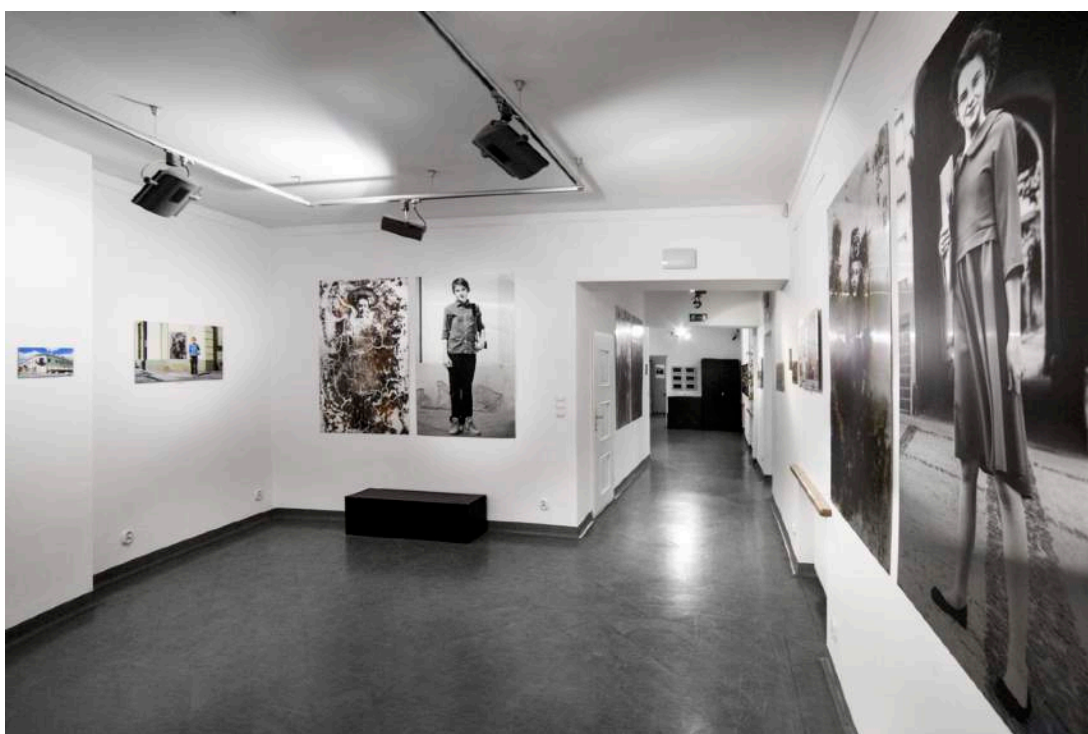
JANUSZ WIESE



Print screen'y z książki „Każda miniona chwila. [...]”. Białystok 2015 rok.



Print screen'y z prezentacji „Każda miniona chwila. [...]” - dokumentacja wystawy w galerii CSW Suwałki. Listopad 2015 rok.



Print screen'y z prezentacji „Każda miniona chwila. [...]” - dokumentacja wystawy w galerii CSW Suwałki. Listopad 2015 rok.



Print screen'y z prezentacji „Każda miniona chwila. [...]” - dokumentacja wystawy w galerii CSW Suwałki. Listopad 2015 rok.

Rozwój artystyczno-naukowy przed doktoratem

Rok **2015** przyniósł nieoczekiwane zaproszenie ze strony CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie. Seria trzydziestu pięciu sepiowanych prac i dwóch barwnych, będąca w całości ostatnią wersją projektu z 1995 roku „Rekwizytornia” stała się częścią zbiorów tej prestiżowej instytucji. Podobny zestaw (35 zdjęć) już od dwudziestu lat był własnością Museo Ken Dady di Fotografia Contemporanea w Brescia, Włochy. Projekt ten, krótko opiszę w dalszej części.

Ten sam, 2015 rok związał mnie pracą artystyczną (dwie wystawy indywidualne, jedna zbiorowa) pedagogiczną, studiami doktoranckimi oraz drugą edycją Międzynarodowego Festiwalu Białystok INTERPHOTO. Wydarzenie to poświęcone było „Granicom rzeczywistości” i prezentowało między innymi wystawy Ewy Andrzejewskiej, Gunārsa Binde, Krzysztofa Cichosza, Mariusza Foreckiego, Izabeli Gustowskiej, Mariusza Hermanowicza, Anatolija Kliashchuka, Dity Pepe, Birgit Püve, Józefa Robakowskiego, Antona Solomoukhy, Remigijusa Treigysa czy Stefana Wojneckiego, którzy w swoisty dla siebie sposób rozpatrywali temat główny festiwalu.

INTERNATIONAL FESTIVAL OF PHOTOGRAPHY

B I A Ł Y S T O K
INTERPHOTO



OCTOBER 2015

Okładka katalogu, fot. Magdalena Franczuk.

Jak wspomniałem wcześniej Białystok INTERPHOTO przyjął formę biennale, a jego pierwsza edycja odbyła się w **2013** roku. Byliśmy wtedy festiwalem debiutującym. Bez wsparcia finansowego ze strony ministerstwa kultury udało nam się zorganizować skromne, jednak na tyle interesujące wydarzenie artystyczne, iż stało się ono solidną podwaliną kolejnych przedsięwzięć festiwalowych. Tematem INTERPHOTO 2013 było „Pogranicze” identyfikowane z materialną przestrzenią, w której uwikłany jest artysta oraz z otwartymi aspektami rozważań intelektualnych zaproszonych autorów wobec rzeczywistości duchowej, moralnej czy społecznej. Zagadnienia te zostały przeanalizowane między innymi projektami Gintarasa Čsonisa, Natalii LL, Grzegorza Przyborka, Andrzeja Różyckiego, Igora Savchenko, Mariana Schmidta, Marka Szyryka, Stanisława Wosia oraz kilkoma ekspozycjami zbiorowymi, spośród których najważniejszymi były „Gramatyka gender” pod kuratelą Krzysztofa Jureckiego i „Stand By / За Беларусь”, Kolektywu Sputnik Photos.

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100



B I A Ł Y S T O K I N T E R P H O T O

Okładka, ręcznie wykonywanego katalogu INTERPHOTO 2013 rok.

Moja działalność artystyczna tego okresu oparta jest o poszukiwania z wiązane z pamięcią fotografii. Ich konkluzją był doktorat oraz rok wcześniej upubliczniona wystawa pod tym samym tytułem „Każda miniona chwila. Fotografia jako pamięć”. Zanim jednak kilkuletnie badania zamknąłem w ramy obrazów zostałem zaproszony w **2014** roku na Międzynarodowy Festiwal Sztuki „MOST / DIE BRÜCKE” odbywający się jednocześnie w Słubicach i we Frankfurcie nad Odrą. Tam, w oparciu o doświadczenia zbierane w szkole doktorskiej oraz wcześniejsze moje działania przeprowadziłem akcję artystyczną zatytułowaną „**Pamięci odbitych spojrzeń**” dotyczącą przeszłości i jej konotacji w terażniejszości. Miasto niegdyś będące jednolitą tkanką urbanistyczną w wyniku ustaleń układu poczdamskiego zostało rozdzielone na dwie odrębne części. Odtąd na wiele lat historia podziału zapisuje się w niejednokrotnie dramatycznych losach osobistych mieszkańców obu miast. Po otwarciu granic symboliczną przestrzenią jedności stały się place zabaw. Po stronie niemieckiej często bawią się dziś dzieci polskie, w Słubicach natomiast niemieckie. Postanowiłem wykonać portrety spotkanych tam dzieci i przy pomocy emulsji fotograficznej przenieść je w rzeczywistej skali na płyty aluminiowe, które w formie artystycznego aktu zainstalowałem na kilka godzin w miejscu ich wykonania.



Reprodukcje. Emulsja fotograficzna na aluminium, 100x143 cm., Frankfurt / Słubice 2014 r.

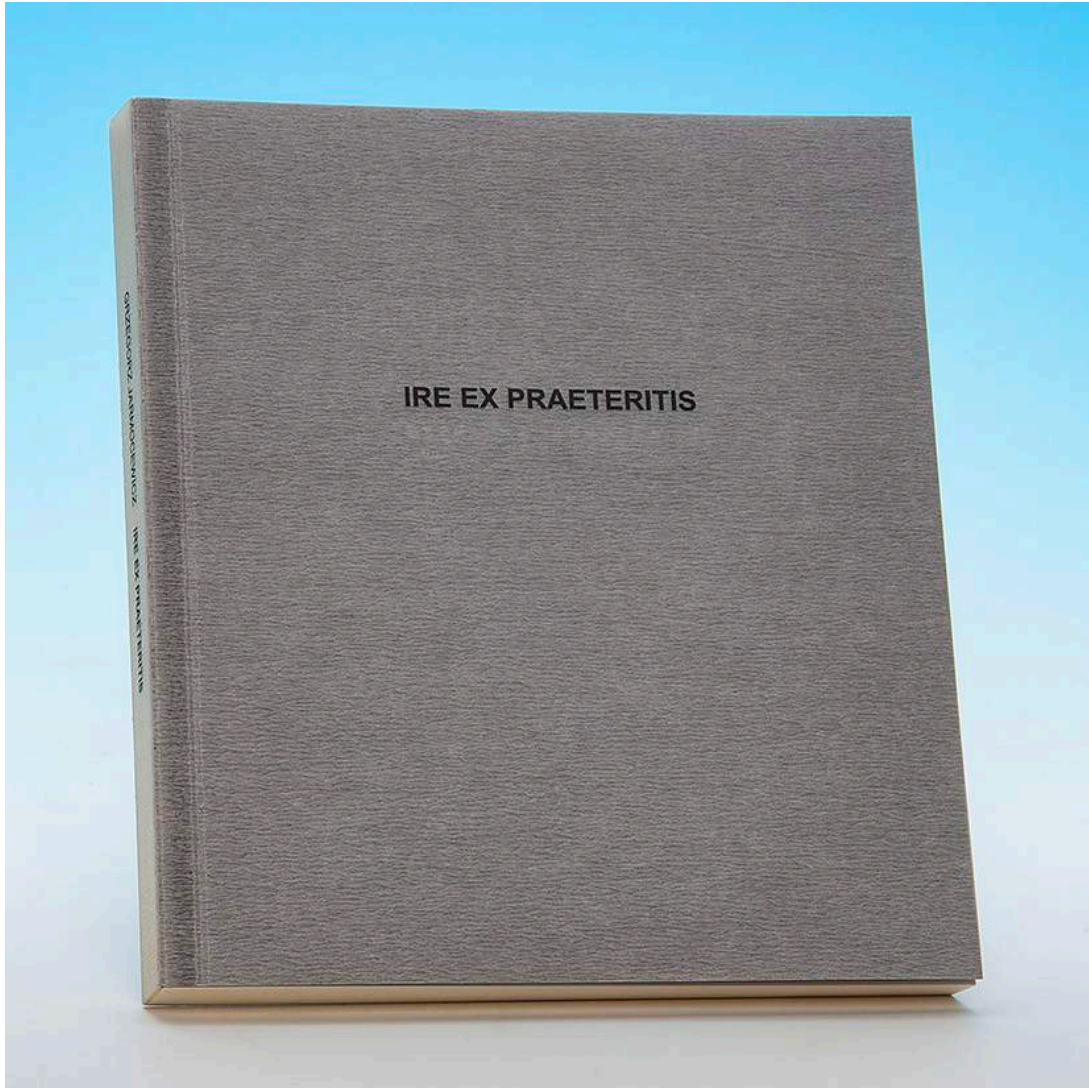


Kinderspielplatz, Frankfurt an der Oder. Emilka, lat 8. Mieszka w Słubicach.



Plac zabaw, Słubice. Noah, lat 4. Mieszka w Berlinie, wakacje spędza u dziadków we Frankfurcie nad Odrą.

Rok **2013** został zwieńczony dużym projektem „**Ire ex praeteritis**” i wydaniem książki-albumu pod tym samym tytułem, zawierającym ponad osiemdziesiąt moich fotografii.



Praca nad tym zestawem rozpoczęła się pięć laty wcześniej, kiedy to będąc we Włoszech, przypadkowo natrafiłem na oryginalne dziewiętnastowieczne kroniki opisujące wydarzenia tamtych czasów, związane z Florencją.

Po dziesięcioletniej przerwie aktywności artystycznej, podczas której zajmowałem się wyłącznie fotografią komercyjną powróciłem do badań nad czasem, przemijalnością, śmiercią, chaosem w rozumieniu Gombrowicza czy Petera Greenaway'a oraz cyklicznością życia.

Dziesięć lat wypełnionych pogonią za materiałem i doskonaleniem własnych umiejętności doprowadziło mnie na skraj bankructwa intelektualnego, a jednocześnie przywiodło do miejsca, w którym ponownie odnalazłem prawdziwy sens trwania. Chwilę wcześniej wybudowałem dom w historycznym miejscu, z którego okien roztaczał się widok na Ostrów Lednicki.

Fotografując chłopca siedzącego na tamtejszym pomoście, za którego profilem majaczyły drzewa okalające średniowieczne baptysterium, wskazywane na jedno z trzech hipotetycznych miejsc, gdzie Polska przyjęła chrzest, „zobaczyłem” historię najazdu Brzetysława na wyspę. Następnego dnia nurkując w jeziorze wyłowilem drewniany gwóźdź pochodzący prawdopodobnie z prawdziwego mostu będącego milczącym świadkiem tamtych wydarzeń. Był to pierwszy krok powrotu.



Z cyklu „Tempus tenere”, 15x23 cm., technika mieszana, Lednica 2008 rok.

Wystawa „**Tempus tenere**”, obejmująca około czterdzieści fotografii z materiału, który poszerzałem z roku na rok przygotowując kolejne prezentacje, odbyła się w galerii założonej w przestrzeniach klasztoru pokamedulskiego w Wigrach, w **2008** roku. Historyczne mury potwierdziły niejako mój wybór, który dokonywał się również w przestrzeni zawodowej. Z pełną świadomością rozstawałem się z produkowaniem ładnych, błahych i zarazem fałszywych zdjęć reklamowych.

Między 2008 a 2013 rokiem otworzyłem kilka wystaw w różnych miastach, z których każda ukazywała bądź nowe zestawy bądź ich nowe konfiguracje. Najważniejsze z nich to: „**Primum deinde pstromo**” z **2009** roku, „**Usque ad hesternum**” z **2011**, połączona z wydaniem książki przez Centrum im. Ludwika Zamenhofs w Białymstoku oraz wspomniana wcześniej „**Ire ex praeteritis**”, do której cytowany poniżej tekst napisał kurator, historyk sztuki i krytyk Marek Grygiel.

„Wydawać by się mogło, że nie ma nic bardziej oczywistego: fotografia kojarzy się z poczuciem czasu, z jego upływem nieustannym. I można powiedzieć, że nie ma w tym niczego odkrywczego, ponad to, że są jednak artyści, którzy ten element czasu próbują reinterpretować w sposób niedosłowny i nieoczywisty. Należy do nich Grzegorz Jarmocewicz, którego cykle fotograficzne składające się na większą całość pt. *Usque ad hesternum* są próbą zmierzenia się z tym problemem. Ludzka egzystencja – rozległa, nie mająca granic przestrzeni dla rozważań o życiu i śmierci, na polach filozofii, obyczaju, historii, kultury...

Grzegorz Jarmocewicz sięgając do tych wszystkich dziedzin i kategorii daje nam własne interpretacje mające w nas uruchomić pokłady skojarzeń i odniesień do własnych przeżytych doświadczeń. Seria przedmiotów kojarzących się z dzieciństwem, zabawki, obrazy z dziecięcej wyobraźni, przelewają się z marzeniami o podróżach podniebnymi sterowcami, by zostać sprowadzonymi później w tajemnicze i mroczne pejzaże trudnej, symbolicznej rzeczywistości, gdzie nawet istniejące prawdziwe budowle wiaduktów i mostów zdają się nas przenosić w dopełniającą się właśnie przeszłość.

Inna część tego zbioru zawiera przedmioty symboliczne, wręcz sepulkralne: przepołowione kamienie, fragmenty nagrobnych rzeźb na granicy abstrakcyjnych okręgów, brył i prostokątów tchnących nostalgiczną pustką i marnością. Owa VANITAS VANITATUM jest najbardziej charakterystycznym akcentem tych niedopowiedzianych kompozycji utrzymanych w jednolitym sepiowanym odcieniu jesiennych nastrojów przemijania i smutku.

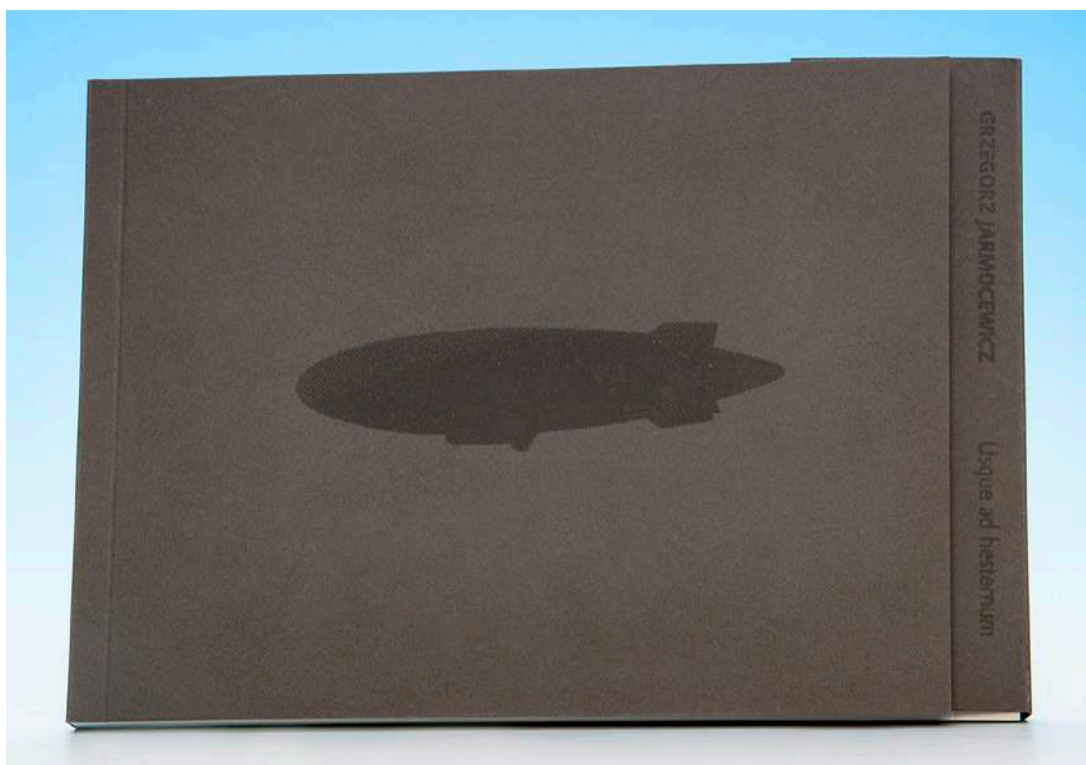
Całość wieńczy zakryta niebieskim całunem, w dosłownym znaczeniu tego słowa, postać Ukrzyżowanego, nad którym rozświetla się obszar jasności otwartego okna.

Jest to niewątpliwie domknięcie całości, której narracja dociera do nas właśnie poprzez ten końcowy rozjaśniony religijnie i symbolicznie obraz.

Obraz fotograficzny – to nieco anachroniczne i nadużyte określenie najlepiej oddaje charakter prac Grzegorza Jarmocewicza, który w ten bardzo osobisty sposób odnosi się do twórczości swojego mentora i przyjaciela, zmarłego niedawno, wybitnego artysty Stanisława J. Wosia.

Światło, budujące nastrój poprzez określenie kształtów i wyznaczenie granic przestrzeni, oraz klimat transcendencji to najbardziej zaakcentowane w tych

zdjęciach elementy budujące cały cykl, nadający mu spójność estetyczno - formalną”.¹⁵⁴



Książka / album „Usque ad hesternum”. CLZ, Białystok 2011 rok.

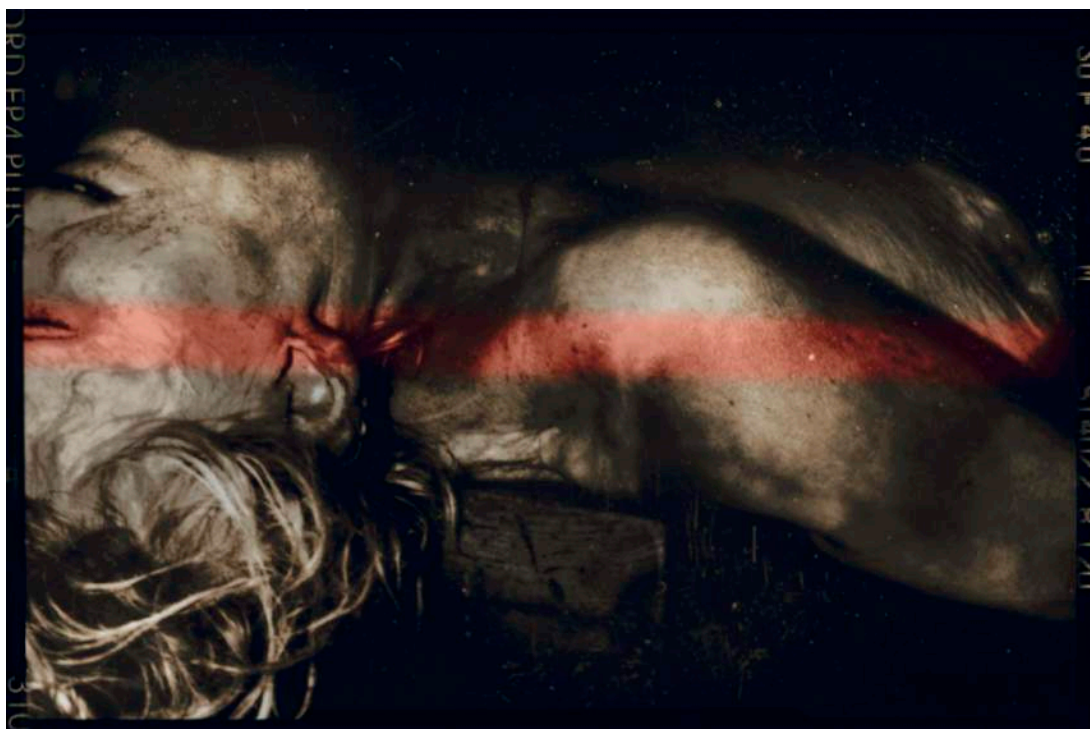
Zamieszczone poniżej zdjęcia wykonane zostały w latach 2008 - 2013 i są częścią powyżej opisanych cykli.



¹⁵⁴ M. Grygiel „Przemijanie”, [w:] „Ire ex praeteritis”, wyd. Muzeum Okręgowe w Suwałkach, CSW & Galeria Andrzeja Strumiłły, Suwałki 2013.







Jak wspomniałem wcześniej, okres między 1998 a 2008 rokiem był wyłącznie czasem pracy komercyjnej. Wykonywałem wtedy zdjęcia głównie do ogólnopolskich i międzynarodowych kampanii reklamowych dla największych firm polskich oraz zagranicznych. Jednak wizje świata, które tworzyłem i sprzedawałem były fałszywe i mimo świetnie prosperującej firmy, którą wtedy prowadziłem nie chciałem dłużej w tym uczestniczyć.

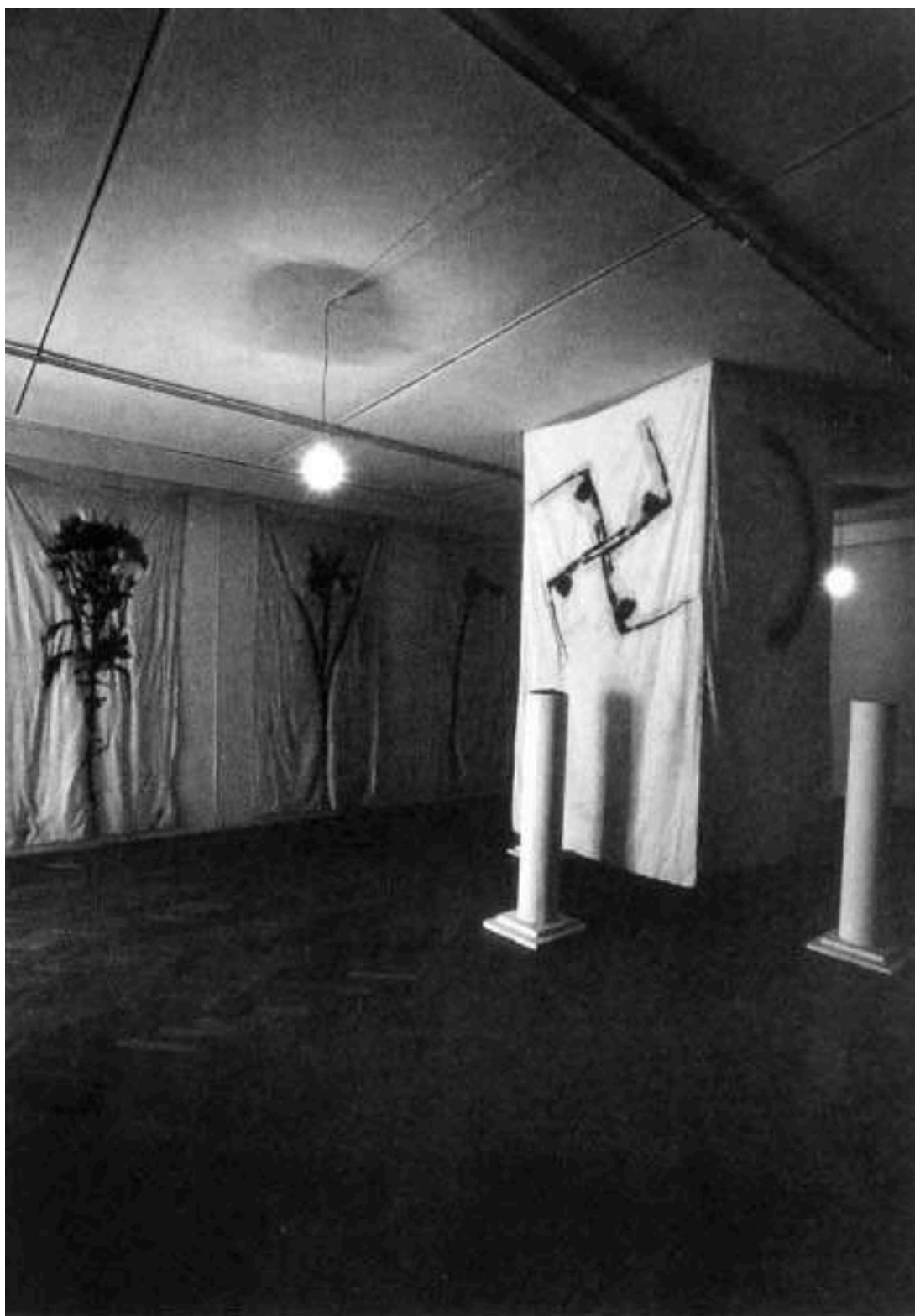
W **1997** roku bronię z wyróżnieniem dyplom magisterski pod okiem Stefana Wojneckiego, jednego z najważniejszych dla mnie autorytetów. Projekt „**Usque ad finem**” poświęcony był wizualnej symbolice śmierci odnoszącej się do czterech podstawowych żywiołów w różnych kulturach. Krzysztof Jurecki opisał ją tak:

„*Od początku do wieczności. W pracy (tj. Instalacji) Usque ad finem Grzegorz Jarmocewicz pragnie naturalności i poszukuje jej w pierwotnym początku. Interesują go symboliczne znaczenia. Ale nadmiar interpretacji semantycznej może prowadzić do zatarcia sensu symbolicznego lub zachodzenia na siebie różnych warstw znaczeniowych, ponieważ taka jest ich natura. Symbol odnosi się do rzeczywistości niewidzialnej, nadrzeczywistości. Na wielkoformatowych płótnach powracają wyobrażenia kwiatów. Takie stereotypowe przedstawienia bardzo mi się podobają, ponieważ rzeczy istotnych o tym świecie powinniśmy poszukiwać również w najbliższej rzeczywistości. W ten sposób powraca magiczność wyobrażenia, podobnie jak w talbotypiach z lat 30. i 40. XIX wieku, kiedy angielski naukowiec i fotograf w fotogramowy sposób utrwał wizerunki roślin. Myślenie Jarmocewicza sięga dalej. Ukazuje swój idealizowany schemat kulturowości, gdzie wyobrażenia fragmentów kolumn otaczają symbole swastyki i formę zbliżoną do okręgu*”¹⁵⁵.



Dokumentacja wystawy (skan z folderu). Międzynarodowe Centrum Sztuki w Poznaniu, 1997 rok.

¹⁵⁵ K. Jurecki, *Rytuály i symbole. Artyści z kręgu PACamera Club w Suwałkach*, wyd. Galeria Arsenał, Białystok 1999, s. 4.



Dokumentacja wystawy (skan z katalogu). Galeria Arsenał w Białymstoku, 1999 rok.

„**Traces**” był projektem (instalacją) ostatecznie skonstruowanym i upubliczonym w **1996** roku w Galerii Foto-Medium-Art we Wrocławiu. Poświęconym został zadumie nad trwaniem, odnową oraz brakiem tolerancji a także szacunku do osób reprezentujących inne wyznanie czy naród. Zdjęcia wykonałem w piramidzie Farenheitów, których odżywające szczątki można było znaleźć na zewnątrz budowli jeszcze w późnych latach 90. XX wieku. Rozgrabiony grobowiec oraz sponiewierane i rozczłonkowane przez miejscowych ciała zmarłych, a wcześniej przez bolszewików napelniały mnie bólem.



Dokumentacja wystawy (skan z katalogu). Galeria Foto-Medium-Art, Wrocław, 1996 rok.



Pierwszy fragment projektu upubliczniony podczas Miesiąca Fotografii w Galerii Dielo Centrum, Bratysława / Słowacja, 1995 roku. Skan z katalogu festiwalowego.

To miejsce do dziś przywołuje mnie i wzbudza refleksje, które wyrażam poprzez fotografie. Najczęściej zabieram tam kamerę otworkową 4x5", którą wykonuję wielokrotne ekspozycje.

Seria, która przyniosła mi szerokie uznanie oraz została wybrana w **1995** roku do kolekcji Museo Ken Dady di Fotografia Contemporanea w Brescia, Włochy nosiła tytuł „**Props room**” (**Rekwizytornia**) i odwoływała się do doświadczeń teatru dadaistycznego, teatru absurdu oraz bezpośrednio mieściła się w obszarze panującego jeszcze w latach 90. XX wieku w Polsce postmodernizmu.

Kurator wystawy, która miała miejsce w Małej Galerii w Warszawie pisał tak: „CHAOS I PORZĄDEK. W ostatnich fotografiach Grzegorza Jarmocewicza jeszcze silniej została zaakcentowana nagość. Postacie młodych ludzi, częściej mężczyzn, zostają uwikłane w najdziwniejsze relacje między sobą, których interpretacja dla oglądających może być bardzo intrygująca. Nagość jako środek prowokacji artystycznej znany jest w sztuce od dawna, ale obecnie jego oddziaływanie nie jest już tak silne jak niegdyś. Jednakże Jarmocewicz traktuje nagie ciało bardzo przewrotnie. Komponując swoje na poły kabaretowe scenki próbuje przestawić utarte schematy i konwenanse jakie towarzyszą nam na codzień. Odwraca ustalony porządek. Kwestionuje znane symbole np. różę jako symbol miłości, ironizuje z podziału płci, z przymrożeniem oka traktuje możliwość rzeczywistego zaistnienia niektórych sytuacji. Przywołuje tak wiele mówiące przedmioty jak szklaną kulę, kielich, sznur, łańcuch czy wiolonczelę z narzędziami typu piła czy obcęgi. Te przedmioty zestawione z nagimi ciałami stają się wyrazistymi bohaterami poszczególnych kompozycji i to na nich koncentruje się często nasza uwaga. One nabierają dodatkowych znaczeń i wzmacniają symbolikę poszczególnych scenek z teatryku Jarmocewicza. Świat na tych zdjęciach staje się odrealniony, ludzkie ciało pokazane jest w niespotykanych fizycznie stanach, postacie nagich mężczyzn zawieszane są w wyimaginowanej przestrzeni i w oderwaniu od praw statyki. Inscenizacje Grzegorza Jarmocewicza zaświadczenia o jego nieokiełznanej wyobraźni i potwierdzają dążenia do wyrwania się z szarej, monotonnej codzienności. Są także próbą przełamania powtarzających się banalnych sytuacji jakie zachodzą między ludźmi. Pytanie tylko, czy nie jest to próba prowadząca za daleko, w stronę kreacji zupełnie nowej, groteskowej i karykaturalnej rzeczywistości. Wydaje się bowiem, że w świecie Jarmocewicza jest więcej miejsca na marzenie senne, żart i ironię niż na twardą, ponurą, prozę codziennych zmagania¹⁵⁶.

„Fotografia inscenizowana, w odróżnieniu od fotografii dokumentalnej, polega na precyzyjnym reżyserowaniu tego, co jest w kadrze, zanim zostanie zarejestrowane na filmie. Ten, gatunek stał się popularnym nurtem fotografii artystycznej w ciągu ostatniej dekady, szczególnie wśród najmłodszego pokolenia fotografów. Jednym z fotografów wykorzystujących tę metodę pracy jest Grzegorz

¹⁵⁶ M. Grygiel, *Chaos i porządek*, [w] *Rekwizytornia*, wyd.CSW-Warszawa, Galeria PAcamera, ROKiS-Suwałki, 1995, s.1.

Jarmocewicz. Ten młody twórca swe pierwsze szlify fotograficzne zdobywał w Suwałkach pod okiem Stanisława Wosia. Mimo, iż obecnie jest studentem fotografii na Wydziale Malarstwa, Grafiki i Rzeźby w PWSSP w Poznaniu, jest ciągle związany z suwalskim klubem fotograficznym PACamera.

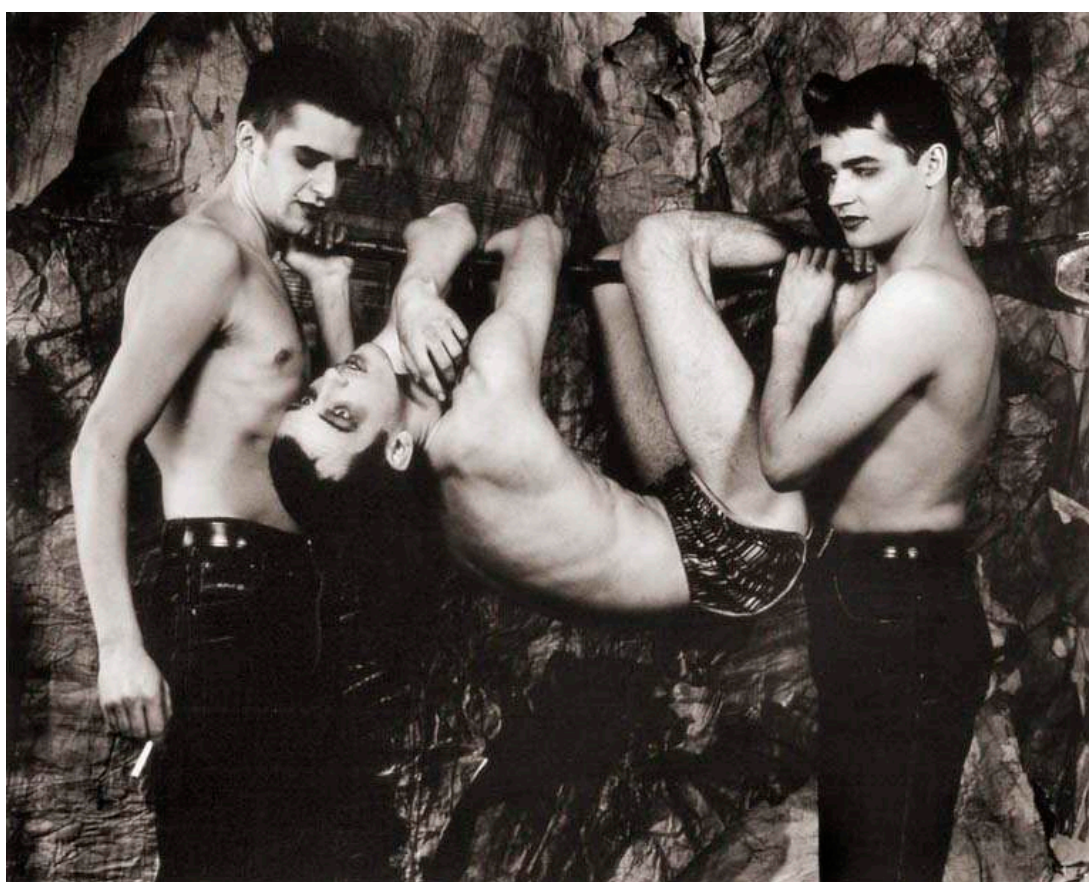
Prezentowane tu prace nawiązują do znanych z historii sztuki (choćby z dziewiętnastowiecznego malarstwa akademickiego) wielkich kompozycji o tematyce religijnej, historycznej czy też mitologicznej. Wrażenie to podkreśla narracyjny charakter starannie aranżowanych scen. Udrapowane tło, historyczne kostiumy, teatralne atrybuty takie jak części zbroi, przypinane skrzydła, heroiczne, często pełne dramatu pozy bohaterów, mogłyby być scenami z pracowni malarskiej akademickiego malarza przygotowującego się do malowania wielkiego heroicznego dzieła. Ale oprócz historycznego sztafażu obecne są przedmioty współczesne, dzinsy, noga w bucie i skarpetce gryząca się ze „starożytną” zbroją bohatera, papieros. Nie jest to jednak brak uwagi ze strony autora, a zamierzony efekt. Autor sygnalizuje, że nie chodzi mu o stworzenie kopii czy pastiszu, że nie chce oszukać widza. Mimo iż pozy dwóch skrzydlatych i umalowanych młodzieńców nawiązują do postaci aniołów z dzieł dawnych mistrzów, gest ten służy wyrażeniu czynności mało wzniosłej, jaką jest czyszczenie butów. Jest to celowy zgrzyt użyty do wyrażenia innych, współczesnych treści.

Autorowi chodzi o coś więcej niż humor wynikający z kontrastu między gestem i jego treścią, Jarmocewicz zwraca naszą uwagę na fakt, że stereotypy kulturowe są zakorzenione w naszym myśleniu tak mocno, że ich nie dostrzegamy. Szczególnie widoczne jest to w pracy przedstawiającej młodego mężczyznę z niemowlęciem i dwiema kobietami po bokach. Podstawą do tego zdjęcia zdaje się być powszechne w sztuce przedstawienie Madonny z dzieciątkiem w asyście świętych. Tylko że tutaj role zostały zamienione - to mężczyzna trzyma dzieciątko, a kobiety, przybierając męskie role strażników z bronią, strzegą „matki” z dzieckiem. Taka zamiana ról może wydać się początkowo szokująca. Zmusza jednak do refleksji nad obowiązującymi rolami, jakie tradycyjnie przypisane są każdej z płci w naszej kulturze. Również sposób, w jaki artysta traktuje ciało, to co odsłania, a co okrywa uzmysławia nam, jak stereotypowo traktowana jest nagość w sztuce tradycyjnej”¹⁵⁷.

Myślę, że te dwa teksty doskonale opisują założenia mojej pracy przy projekcie, którego efekty i uznanie pozwoliły mi dojrzeć pod względem wyborów artystycznych. Inscenizacja, która w tamtym momencie wyrażała moje potrzeby wypowiedzi nie spełniła jednak moich oczekiwań, które stawiałem wobec języka obrazu. Stąd daleko idące poszukiwania

¹⁵⁷ B. Sokołowska, *Grzegorz Jarmocewicz*, wyd. FOTO Magazyn Fotograficzny, FOTO 6-7/95, Warszawa 1995, s.10.

i całkowicie odmienne formy moich następnych koncepcji wystawienniczych. Czas upływa, zmienia się rzeczywistość oraz odbiorcy.







Fotografie z serii „Props room”, (reprodukcje), 1995 rok.

Na zakończenie autoreferatu chciałbym zacytować kilka zdań z tekstu napisanego przez Krzysztofa Jureckiego w **1994** roku do katalogu mojej wystawy pod tytułem „**Obrazy**”, która miała miejsce w Galerii FF w Łodzi.

„[...] Twórczość Jarmocewicza prezentuje różnorodne w formie poszukiwania, Zawarta jest w niej tradycja modernistyczna, jak również opozycyjna, postmodernistyczna. Od strony działania psychologicznego poprzez określoną formę zawiera się ona między *niebem a piekłem*. Artysta związany jest ze środowiskiem suwalskim, które m.in. dzięki działalności Stanisława Wośa podejmuje tematykę związaną z antropologią kultury, o jednoznacznym, duchowym wymiarze (np. ekspozycja *Niebo* z 1994 r.). Z drugiej strony poglądy Jarmocewicza kształtowane są na poznańskiej PWSSP, na której zapoznaje się z najnowszą postmodernistyczną, często demoniczną w wyrazie, aktywnością na polu sztuki. [...]”¹⁵⁸.

Wydaje mi się, że tych kilka zdań doskonale charakteryzuje moją twórczość, również tę aktualną. Autorytety, z których mogłem bezpośrednio czerpać garściami podczas swojego rozwoju wyraźnie wpłynęły na moją postawę i nadal są ważną częścią mojej osobowości. Należą do nich między innymi Vladimir Birgus, Krzysztof Cichosz, Urszula Czartoryska, Marek Grygiel, Izabela Gustowska, Krzysztof Jurecki, Alicja Kępińska, Ryszard Kluszczyński, Mariusz Kruk, Zofia Kulik, Natalia LL, Antoni Mikołajczyk, Andreas Müller-Pohle, Jerzy Olek, Grzegorz Przyborek, Janusz Połom, Józef Robakowski, Andrzej Różycki, Eva Rubinstein, Zbigniew Rybczyński, Stefan Wojnecki, Stanisław Woś, Marian Schmidt. To tylko niewielka grupa osób, które spotkałem bezpośrednio na swojej drodze, ale dzięki nim i wielu innym, których tu nie wymieniłem zostałem ukształtowany jako człowiek i jako artysta.

¹⁵⁸ K. Jurecki, *Czy Dürer się obroni?* [w:] *Obrazy*, wyd. Forum Fotografii, ŁDK, Łódź 1994, s. 2.