

<http://dx.doi.org/10.16926/ep.2014.09.01>

Stefan Czyżewski  
Uniwersytet Łódzki  
Łódź

## **Dewaluacja fotografii w epoce cyfrowej**

### **Devaluation of photography in the digital era**

#### **Streszczenie**

Tekst jest próbą przeanalizowania przesłanek i opisu faktów związanych z sytuacją, w jakiej znalazła się fotografia w kulturze współczesnej zdominowanej przez technologie cyfrowe. Jednocześnie jest próbą przewartościowania kilku zagadnień, które jako „oczywiste” przestały być przedmiotem refleksji krytycznej. Należą do nich głównie problemy „odmienności” fotografii „analogowej” od „cyfrowej” i „rewolucji”, jaka rzekomo nastąpiła po zdominowaniu fotografii przez „cyfrę”. Należy do nich również próba odpowiedzi na wciąż otwarte pytanie: dlaczego fotografia podlega swoistej dyskryminacji przez historyków sztuki? Dotyczy ono interesującej konfrontacji sztuki i fotografii. W XX wieku napisano wiele podręczników historii sztuki. Tradycyjnie ich autorzy zajmują się malarstwem, rysunkiem, rzeźbą i architekturą i co ciekawe, ostatnio designem. Fotografia nie jest lub prawie nie jest w nich uwzględniana.

Tytułowa dewaluacja fotografii w epoce cyfrowej analizowana jest w tekście na trzech płaszczyznach:

1 „Aury wiarygodności” – utrwalenie się społecznego odczucia całkowitego jej utracenia. Aczkolwiek fotomontaż istniał prawie od początku fotografii, to świadomość manipulacji zawartością obrazu poprzez jego użycie praktycznie nie istniała. Zdjęcie zaświadczało o istnieniu człowieka, obiektu, zajścia danych procesów itd. Magia hasła „fotograf przy tym był” rozumiana jako zaświadczenie prawdy była niepodważalna. Upowszechnienie cyfrowych ingerencji w obrazie

fotograficznym stworzyło możliwości kreacji, ale i oszustwa. Fotografia już nie jest traktowana jako „dowód na istnienie”.

2 „Totalnej demokratyzacji” – powstanie w sensie dosłownym zjawiska globalnego fotografowania. Zniwelowanie do zera komplikacji i trudności technologicznych procesu fotografowania i wykonywania obrazów finalnych, jak również stosunkowo niskie koszty z tym związane (aparat fotograficzny jest „dodatkiem” do np. telefonu), wszystko to spowodowało, że fotografują wszyscy, wszędzie i wszystko.

3 „Fotografii jako sztuki” – wygaszenie „starego dylematu” poprzez przesunięcie go na inny obszar. Na tradycyjne pytanie „czy fotografia jest sztuką” nie odpowiedziano i odpowiedzi tej już nikt nie oczekuje... Obecnie zatarła się granica pomiędzy sztuką a fotografią, a właściwie formami (gatunkami) fotografii uprawianej jako dyscyplina artystyczna obok wielu innych, „niehistorycznych” dyscyplin, np. instalacji, akcji, dokamerowych performans itp. Paradoksalnym jest fakt, że dyscypliny te nie zaistniałyby dla historii sztuki, gdyby nie dokumentacyjne możliwości fotografii. Sztuka mieści już w sobie fotografię i jest to nowa forma ich koegzystencji.

W zakończeniu tekstu postawione zostaje pytanie: czy udemokratyzowanie fotografii nie poszło zbyt daleko? Nastąpiło zalanie świata fotografiami w takiej liczbie, że nie jest to możliwe do ogarnięcia! Wszystkie one wydają się być „równouprawnione”! Przywołując twierdzenie klasyka o ilości i jakości, wniosek nasuwa się sam, wniosek ten jest podstawą twierdzenia o tytułowej dewaluacji. Na dodatek, fotografie przestały istnieć w materialnej formie – są gdzieś na dyskach do rzadkiego przeglądania, a czasem w ogóle nie są oglądane, żyją wirtualnie. Wydaje się, że wszyscy fotografują, a nikt zdjęć tych nie ogląda...

**Słowa kluczowe:** Fotografia analogowa; fotografia cyfrowa; technologia fotografii; historia fotografii; fotografia a sztuka; „aura wiarygodności”; rewolucja cyfrowa; fotografia w kulturze; socjologia fotografii.

Tekst jest próbą zwrócenia uwagi na przesłanki i fakty związane z sytuacją, w jakiej znalazła się fotografia w kulturze współczesnej, zdominowanej przez technologie cyfrowe. Równocześnie jest przywołaniem faktów świadczących o swoistej dyskryminacji fotografii przez historyków sztuki, aby przeanalizować, czy w tym aspekcie cokolwiek się zmieniło?

Na wstępie dodatkowa uwaga o charakterze tezy ogólnej, od której należy rozpocząć.

Pojęcie obrazu jest kategorią naczelną, niezależną od dowolnych opozycji pojęć stosowanych w krytyce i historii sztuki, typu: akademizm – awangarda, figuratywność – abstrakcja, rejestracja – kreacja itd. Postawa twórcza artysty także nie zmienia faktu istnienia obrazu jako przedmiotu-dzieła i jego funkcjonowania. Technologie wytwarzania obrazu i rodzaj materiału nośnika w tak pojmowanym statusie ogólnym jego istnienia także nie mają decydującego znaczenia.

Treść tytułu zobowiązuje także do sformułowania kilku uwag odnośnie sposobu rozumienia postawionej w nim tezy sugerującej, że zjawisko spadku wartości fotografii i kompletne zawłaszczenie przez system cyfrowej rejestracji jej technologicznego statusu są ze sobą powiązane. Wyjaśnienia wymaga więc, w jaki sposób rozumiana jest ogólna wartość fotografii – tu, jak w większości sytuacji analogicznych, nie precyzujemy jeszcze, czy: artystyczna, dokumentalna, społeczna itd.<sup>1</sup> Wyjaśnienia wymaga także kwestia zweryfikowanego spojrzenia na rolę cyfrowego „przełomu”<sup>2</sup>. Także wyjaśnienia wymaga pytanie główne: czy zaszły zmiany na obszarze fotografii i jeśli tak, to jakie, w ciągu ostatnich 25–30 lat, w czasie, po którym nastąpiła już całkowita zamiana sposobów rejestracji obrazu fotograficznego z metody „światłochemicznej” na „światłoelektroniczną”, czyli – używając niewłaściwych, kolokwialnie skracanych określeń – z metody „analogowej”, na metodę „cyfrową”.

Zmiana technologii rejestracji obrazu fotograficznego i jego statusu materialnego podczas późniejszej archiwizacji postrzegana jest przez wielu krytyków i kulturoznawców jako kryterialna zmiana kulturowa<sup>3</sup>. Czy słusznie?<sup>4</sup> Czy fotografia w technologii cyfrowej to „inna” fotografia? W końcu lat 90. ubiegłego stulecia zgłaszano niepewność wobec tak

<sup>1</sup> Problem wartości fotografii wydaje się być różnie rozumiany w zależności od „gatunków fotografii”, stanowi to szeroki temat odrębny. Wielu autorów arbitralnie stosuje własną nomenklaturę. Por. François Soulages, *Estetyka fotografii*, Strata i zysk, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2007, ss. 16-19.

<sup>2</sup> Por. m.in.: Wolf Lieser, *The World Of Digital Art*, Tandem Verlag GmbH, Potsdam 2010; także: Mark Tribe & Jana Reena, *New Media Art*, Taschen, Köln 2009; oraz w Polsce: *Od fotografii do rzeczywistości wirtualnej*, pod red. Maryli Hopfinger, Instytut Badań Literackich, Warszawa 1997.

<sup>3</sup> *Od fotografii do rzeczywistości...*, dz. cyt., zwłaszcza tekst Kariny Banaszkiewicz: *Trzy wynalazki, dwie generacje obrazu, jedna estetyka*, s. 233–240. Również Piotr Zawojski, *Elektroniczne obrazowości. Między sztuką a technologią*, Wydawnictwo Szumacher, Kielce 2000.

<sup>4</sup> Szerzej na ten temat patrz: Stefan Czyżewski, *Nowa sytuacja fotografii w epoce cyfrowej – wyzwania metodologiczne*, „Fotografia” 200, 1 nr 2 (5).

postawionego problemu. „Można zapytać, co jest rzeczywistym środowiskiem fotografii cyfrowej? Choć przejście od wirtualnego bytu monitorowego (*soft copy*) do postaci materialnej, czyli papierowego wydruku (*hard copy*), jest stosunkowo prostym zabiegiem technicznym, to jednak wydaje się, że obrazy cyfrowe są rzeczywiste wtedy, kiedy żyją na ekranie monitora komputerowego. Stawia to w centrum pytanie o swoistą demarkację, tzn. oddzielenie tego, co jeszcze możemy uznać za fotografię, od tego, co już nią nie jest”.<sup>5</sup> Tego typu stanowiska bazowały na niestety niewłaściwie i nie do końca rozumianej technologicznej różnicy pomiędzy „cyfrą” a „analogiem”. Aczkolwiek materialność nośnika fizycznego jest poziomem (jednym z sześciu<sup>6</sup>) istnienia i funkcjonowania obrazu, na którym następuje kodowanie informacji, to odmiennosc nośnika tych samych ikonicznych treści nie zmienia statusu obrazu jako takiego. Przykładem może być znaczenie niesione przez porcelanę jako materialny nośnik obrazu, który w wypukłym o owalnym kształcie portrecie oznacza, że osoba przedstawiana nie żyje (chodzi o tzw. zdjęcie nagrobkowe). Ta sama osoba na zdjęciu wykonanym na podłożu papierowym jest „tą samą osobą”, taka bowiem jest natura znaków ikonicznych, które „nie «mają właściwości przedstawianego przedmiotu», lecz odtwarzają pewne składniki jego postrzeżenia, a czynią to na podstawie normalnych kodów postrzegawczych”.<sup>7</sup> Polemikę z Zawojkim można umocnić retorycznym pytaniem o status obrazu slajdu wyświetlanego z rzutnika na ekran... Istotą obrazu fotograficznego jest jego powstanie jako optycznego obrazu światła odbitego od fotografowanego obiektu. Obraz ten musi przybrać formę materialnego zaistnienia, aby być percepowalny – dowolną formę, która przecież nie zmienia jego statusu.

W tym momencie, nieco dygresyjnie, ale zdecydowanie, należy zaakcentować uwagę o charakterze prymarnym – „obraz cyfrowy” w fotografii, w rozumieniu rejestracji opartej o opozycje binarne, jest tak stary, jak druk fotografii przy użyciu rastra punktowego – od połowy lat 90. XIX

<sup>5</sup> Piotr Zawojki, *Elektroniczne obrazowości...*, dz. cyt., s. 71.

<sup>6</sup> Szerzej na ten temat w: Umberto Eco, *Pejzaż semiotyczny*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 100.

<sup>7</sup> Umberto Eco, *Pejzaż*, dz. cyt., s. 159, 160.

wieku (punkt czarny – tło białe)<sup>8</sup>; tzw. obraz cyfrowy zarówno wydrukowany, jak i na ekranie monitora (nieważny jego typ – CRT, LCD itp.) jest przecież wciąż analogowy!

Z naukowego punktu widzenia z trudem wykazać można, że zapis analogowy różni się od cyfrowego w aspekcie rejestrowania różnic w strumieniu światła odbitego od fotografowanego obiektu, różnic będących informacjami o tym obiekcie. W sensie technologicznym należy przetworzyć energię światła na fizycznie zaistniałe zmiany, które zarejestrowane stanowiąc będą dane obrazowe. Zmiany te następują w materii nośnika i w drugim etapie, po ich zarejestrowaniu, stają się konwertowalne do wizualnie postrzeganych danych obrazowych.

W zapisie analogowym, w nośniku (materiał światłoczuły), jonowa postać srebra ( $\text{Ag}^+$ ) występująca w halogenkach (np.  $\text{Ag}^+\text{Br}$ ) na skutek energii światła (promieniowanie elektromagnetyczne) zostaje zobojętniona do postaci metalicznej ( $\text{Ag}^0$ ), tworząc centra wywoływania obrazu utajonego. Wywoływanie jest wzmacnianiem chemicznym tego obrazu.<sup>9</sup> Ilość energii światła i czas jego działania są tu kryterialne dla konieczności procesu wywoływania. Choć *Solarigrafie* Sławomira Decyka są nie tylko artystycznym, ale i fizycznym dowodem na możliwość uzyskania obrazu fotograficznego bez procesu wywoływania<sup>10</sup>. Istotą zapisu analogowego jest równoczesne (cała powierzchnia klatki) naświetlenie wszystkich centrów czułości (elementów światłochemicznie czułych) materiału światłoczułego<sup>11</sup> energią światła proporcjonalną do wartości luminancji i chrominancji w ich analogowych zróżnicowaniach względem fotografowanej rzeczywistości. Naświetlone centra czułości stają się centrami wywoływania.

<sup>8</sup> Mary Warner Marien, *100 idei, które zmieniły fotografię*, Top Mark Centre, Raszyn 2012, s. 107.

<sup>9</sup> Szerzej na ten temat w: Mikołaj Iliński, *Materiały fotograficzne czarno-białe*, wyd. II, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1970. Tam rozdz. VI: *Obraz utajony i jego przemiany*; s. 165–190.

<sup>10</sup> Solarigrafie – zapisy trajektorii słońca w ciągu półrocznego (także dłuższych) czasu naświetlania. Artysta wykorzystuje zjawisko fotolizy, które umożliwia powstanie czytelnego wizualnie obrazu na materiale światłoczułym, bez procesu wywoływania. Artystyczny aspekt tej serii prac patrz m.in.: Piotr Kula, *Solarigrafia*, [tekst w katalogu] w: Sławomir Decyk, *Solarigrafia*, Fokus ASP, Poznań 2002. Technologiczny aspekt tego procesu patrz m.in.: Mikołaj Iliński, dz. cyt.

<sup>11</sup> Centra czułości + naświetlenie → centrum wywoływania + wywoływanie → obraz srebrowy. Patrz Mikołaj Iliński, cyt. wyd.

W zapisie cyfrowym sytuacja na poziomie molekularnym jest wręcz tożsama. Kiedy foton uderzy w atom, może spowodować przeskoczenie elektronu na wyższą powłokę, a w niektórych przypadkach uwolnienie nośnika ładunku (dziur lub elektronów, w zależności od użytego materiału półprzewodnikowego) – jest to tzw. efekt fotoelektryczny wewnętrzny.<sup>12</sup> Zjawisko to wykorzystywane jest w przetwornikach CCD (Charge Coupled Device), również w CMOS (Complementary Metal-Oxide Semiconductor), a elementarne zmiany na matrycy też poddawane są wzmocnieniu elektronicznemu, by zwiększając poziom sygnału można było je zobaczyć. Aby jednak można było je zarejestrować w wersji cyfrowej, muszą być poddane skomplikowanej procedurze konwersji A/D (analog to digital) polegającej na „próbkowaniu”, „kwantyzacji” i „kompresji”.<sup>13</sup> Istotą zapisu cyfrowego jest najpierw rozłożenie obrazu optycznego przez element światłoelektronicznie czuły na punkty, których wartości luminancji i chrominancji w swych analogowych zróżnicowaniach względem fotografowanej rzeczywistości są później zamieniane na ciągi liczb binarnych i magazynowane w pamięciach elektronicznych czy magnetycznych.

Z tego porównania wynika tożsamość procesu powstawania odkształcenia nośnika, proporcjonalnego do ilości energii promieniowania elektromagnetycznego (światło odbite od obiektu) dla obu typów zapisu – analogowego i cyfrowego. Odkształcenie to jest zapisem informacji wizualnej o obiekcie.

Kolokwialne określenia: „fotografia cyfrowa” i „fotografia analogowa” istnieją jako pojęcia będące powszechnie w użyciu, choć ich stosowanie najczęściej wskazuje na brak świadomości o ich zakresie semantycznym. Istniejącego nieporozumienia nie sposób teraz sprostować, tkwi ono zbyt głęboko w języku, w którym – jak wiadomo – usus tworzy normę. Pojawienie się określenia „cyfrowy obraz” nie wywołało takiego nieporozumienia, gdyż zapoczątkowane w połowie lat sześćdziesiątych wykorzystywanie komputera do działalności na szeroko pojętym obsza-

<sup>12</sup> Za wyjaśnienie efektu fotoelektrycznego Albert Einstein otrzymał w 1921 roku Nagrodę Nobla.

<sup>13</sup> Proces ten jest bardzo skomplikowany i jego wyjaśnienie przekraczałoby objętość niniejszego tekstu. Kompletna analiza problemu m.in. w: Stefan Czyżewski, *Technologiczne uwarunkowania definicji obrazu w technologiach video*, część II, *Obraz cyfrowy*, „Kamera. Film & Tv” 2004, nr 2, lub: <http://www.scz.republika.pl/wyk/techvid2.html>.

rze sztuk wizualnych wykorzystało przymiotnik „komputerowy”, tworząc m. in. pojęcie „grafika komputerowa”.<sup>14</sup> Dwadzieścia lat później<sup>15</sup> wejście cyfrowego zapisu obrazu w fotografii spowodowało dołączenie przymiotnika „cyfrowa” i bezrefleksyjne upowszechnienie, od 1982 roku,<sup>16</sup> nazwy „fotografia cyfrowa”. Kultowa wręcz fascynacja technologią, jaką nacechowana jest cywilizacja ostatniego półwiecza, a co za tym idzie – kultura także – skutkuje nadmiarowym używaniem przymiotników „komputerowy” i „cyfrowy”. Wzrok badany jest komputerowo, samochodowe koła wyważane komputerowo, fryzury projektowane komputerowo itd., itp. Komputer w tych wszystkich zastosowaniach jest narzędziem ułatwiającym, przyspieszającym działanie człowieka, zwiększającym jego precyzję i umożliwiającym pełną powtarzalność, ale nie pełni w przeważającej ilości przypadków warunku *sine qua non* zaistnienia finalnego efektu ludzkich działań. Wiele z nich z równym powodzeniem wykonywanych było w epoce przedkomputerowej – zwłaszcza aktywność artystyczna! Nieco inaczej jest z przymiotnikiem „cyfrowy” – tu przekłamanie jest dużo szersze. Do „obrazu cyfrowego” dołączmy „dźwięk cyfrowy” i z łatwością stwierdzamy powszechne nadużywanie tych określeń. Przymiotnik „cyfrowy” ma w nich uszlachetniający charakter, jest synonimem doskonałości, jakości przewyższającej... obraz czy dźwięk analogowy. A to jest nieprawda!<sup>17</sup>

Fotografia w swej historii zawsze była „analogowa”, lecz przez przeszło 150 lat nikt tego nie podnosił jako jej cechy konstytutywnej. Pojawienie się „fotografii cyfrowej” wymusiło wprowadzenie (niejako wstecznie) określenia kompatybilnego logicznie – „fotografia analogowa”. Analogicznie na obszarze dźwięku – epoka bakelitowych i winylowych płyt jako „analogowych” odeszła nie do końca w niepamięć – co jest w tych

<sup>14</sup> Georg Nees zorganizował swoją pierwszą wystawę, *Generative Computergrafik* (Stuttgart), w lutym 1965. W USA A. Michael Noll zorganizował swoją pierwszą wystawę, *Computer Generated Pictures* w Howard Wise Gallery w Nowym Jorku w kwietniu 1965 r. Patrz: Wolf Leiser, *Digital art*, h.f.ullmann, Tandem Verlag GmbH, Königswinter 2009, s. 19.

<sup>15</sup> Faktycznie to już w połowie lat 70. eksperymentowano z prototypem matrycy CCD, lecz tu uwzględniony jest fakt dynamicznego zastosowania tej technologii, czyli lata 80.

<sup>16</sup> Mary Warner Marien, *100 idei...*, dz.cyt., s. 205.

<sup>17</sup> Podczas digitalizacji zachodzi zmniejszenie ilości informacji wizualnej (i audialnej) zarówno w fazie „próbkowania”, jak i „kwantyzacji”, a zwłaszcza podczas „kompresji”. Szczegóły m.in.: Stefan Czyżewski, *Technologiczne uwarunkowania...*, dz. cyt.

rozważaniach znamienne, gdyż jesteśmy świadkami renesansu winyli – i zastąpiona została epoką krążków CD. Na czym polega owo przekłamanie, którego konsekwencje są znacznie szersze niż li tylko leksykalne? Istota tego przekłamania wynika z niezwykle ważnego faktu, który jest – w zasadzie – podstawowym powodem wprowadzenia zapisu cyfrowego. Powód ten to możliwość wykonywania kopii zapisu cyfrowego, której jakość pod względem tzw. definicji obrazu<sup>18</sup> jest taka sama jak oryginału i to niezależnie od numeru jej generacji. Oczywiście nie jest to powód jedyny, towarzyszą mu możliwości, jakie daje zapis w postaci plików i pakietowego ich przesyłania. Dołączyć należy nieredukowalną przewagę, jaką ma zapis cyfrowy nad tradycyjną postacią fotografii, jeśli pod uwagę weźmiemy powierzchnię archiwizacyjną, kwestie skatalogowania i dostępu (w tym zdalnego – Sieć WWW) do zbiorów. Tu sytuacja w sensie zmian kulturowych jest oczywista.

Właściwą w tym miejscu wydaje się uwaga bardziej ogólna. Przypomnieć wypada, że tak jak literatura to tekst, który musi podlegać konkretyzacji czytelniczej, tak fotografia to obraz przeznaczony do oglądania. Tekst w książce na półce, jak również fotografia w albumie, mają tylko potencjalnie wartość kulturową. Ich zaistnienie następuje poprzez aktywny kontakt odbiorcy, który czyta, ogląda. Ale jednak, czy wiersz czytany z rękopisu, druku, czy recytowany „z pamięci”, jest każdorazowo odmienną literaturą? Odpowiedź nie jest jednoznacznie oczywista, choć, jeśli weźmiemy pod uwagę tylko wartości artystyczne osadzone w materiale językowym, odpowiedź ta brzmi – nie jest! Rezultaty rewolucji Gutenberga polegały – co jest oczywiste – na zmianie zasięgu dystrybucji tekstów, zwiększeniu jej dynamiki i skróceniu czasu ich kopiowania. Był to przełom w kategoriach socjologicznych, kulturowych czy nawet cywilizacyjnych, trudno jednak wykazać, że była rewolucją w literaturze pojmowanej jako „sztuka słowa”. Przez analogię można przyjąć, że fotografia również „żyje”, gdy jest oglądana. Fizyczne otwarcie albumu w wersji cyfrowej zastąpione zostaje naciśnięciem klawisza „enter”, a przekładanie

---

<sup>18</sup> Pojęcie z zakresu warsztatu operatorskiego w filmie. Oznacza jakość obrazu zależną od: ilości szczegółów na jednostkę powierzchni, ostrości konturowej, kontrastu i szerokości fotograficznej skali walorowej lub / i kolorystycznej.



slajdów w magazynku rzutnika „kliknięciem” myszką. Oczywistą więc jest zmiana, polegająca na skróceniu czasu dostępu i poszerzeniu zasięgu dystrybucyjnego zdjęć.

W takiej sytuacji powstaje pytanie, czy wyodrębnienie cyber-digitalnej perspektywy jako nowej sytuacji, w jakiej znalazła się fotografia, nie jest swego rodzaju przeregulowaniem, jeśli nie wręcz nadużyciem; jeżeli zaś nie jest, to jak należy ją badać i opisywać? Czy rzeczywiście sztuka wspomagana technologiami cyfrowego zapisu wymaga nowej estetyki?<sup>19</sup>

Odpowiedź na to pytanie sprowadzić można do lapidarnej konkluzji, iż „wewnątrz fotografii”, tzn. dla jej obrazów-dzieł, przełom cyfrowy nie przyniósł w perspektywie jej historycznego rozwoju zdecydowanie radykalnej zmiany, która wymuszałaby konieczność konstruowania nowej metodologii badań obrazu fotograficznego lecz jednoznacznie jasne jest, że nigdy dotąd fotografia nie była tak uwikłana w sieć zależności wszelkiego typu od codziennej praktyki kultury i cywilizacji. Nastąpiło dalsze jej upowszechnienie, co komplikuje metodologię badań nad fotografią z powodu konieczności uwzględniania różnych kontekstów zewnętrznych i obszarów funkcjonowania oraz swoistego sumowania rezultatów wielu perspektyw badawczych.

Próbując przedstawić zmiany, jakie zaszły w sytuacji fotografii po utrwaleniu się rezultatów cyfrowego przełomu, należałoby określić obszary, na których one występują. Tytułową dewaluację dostrzec można na trzech płaszczyznach:

- „Aury wiarygodności”
- „Totalnej demokratyzacji”
- „Fotografii jako sztuki”

Ad. 1 „Aura wiarygodności” – utrwalenie się społecznego odczucia całkowitego jej utracenia.

Przed fotografią i filmem dokumentalnym stoi olbrzymia odpowiedzialność za kształt obrazu historii, której źródłami – dokumentami – stają się po latach. Kulturowe funkcjonowanie zdjęcia fotograficznego odby-

---

<sup>19</sup> Patrz przypis 4.

wało się na podstawie powszechnej akceptacji zaświadczenia o autentyczności rzeczywistości, której fragment fotografia prezentowała. Działo się tak „od zawsze”, pomimo że nieomal od samego początku istnienia fotografii posługiwano się fotomontażem. Przykłady można znaleźć w pracach Julii Leicester, Constance Sackville West,<sup>20</sup> także Oscara Gustave’a Rejlandera, Henry’ego Peach Robinsona,<sup>21</sup> którzy w drugiej połowie XIX wieku tworzyli fotomontaże. Dobór tych przykładów nie jest przypadkowy. Autorzy ci wyznaczają dwa krańcowo różne typy fotomontaży. Pierwszych dwoje realizowało typ foto-kolażu, naklejając fotografie w sposób, który zachowuje czytelne granice poszczególnych zdjęć. U dwu pozostałych mamy do czynienia z próbą zatarcia granic poszczególnych fotografii, tak że finalny obraz nie niesie informacji, iż jest skompilowany. Pierwszy typ, z natury swojej skonstruowanej ikoniczności, nie nadwerężał fotograficznej aury autentyczności, nie stanowiła bowiem ona podstawy jego konstrukcji. Drugi typ generuje dużo bardziej złożone problemy. Kreuje bowiem obraz świata, który bazując na ikonicznych kodach fotografii niejako wymusza wiarę w realność przedstawionej sytuacji. Uruchamiają się tutaj kwestie uczciwości, moralności, oszustwa, propagandy itd. Oba te typy istniały niezależnie w dalszej historii fotografii. Ten drugi jednak, wielokrotnie opisywany i analizowany, oceniany był negatywnie. Studia nad kilkoma przypadkami tego typu opublikowała „Fotografia 6 x 9”.<sup>22</sup> Cyfrowe możliwości ingerencji w fotograficzny obraz stwarzają możliwości wręcz nieograniczone. Studio R&R Greenbergów w Nowym Jorku, gdzie m.in. wykonano film *Zelig* Woody’ego Allena, już w 1983 roku pokazało takie możliwości. Stosunkowo dużo źródeł internetowych popularyzuje wiele fotomontażowych oszustw,<sup>23</sup> jak

<sup>20</sup> *Photography from 1839 to Today*, George Eastman House, Rochester, NY, Taschen 2000, s. 314-315.

<sup>21</sup> Lech Lechowicz, *Historia fotografii*, część 1 / 1839–1939, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. L. Schillera, Łódź 2012, s. 113–118.

<sup>22</sup> Barbara Kosińska [art. bez tyt.], oraz: Jan Kosidowski, *Strzaskane lustro rzeczywistości*, „Fotografia 6 x 9” 1991, nr 5, X-XII. Tamże: Phil LoPiccolo, *Czy ta fotografia kłamie?* (przedruk z „Computer Graphics Works”. Więcej na ten temat: Stefan Czyżewski, *Film dokumentalny. Kreacja rzeczywistości ekranowej*, [w:] Prace naukowe. Edukacja plastyczna II. Fotografia, WSP. Częstochowa 2003.

<sup>23</sup> Np.: Głowa Lincolna na innym ciele? Wykład dr Maksymiliana Stanulewicza w ramach XII Poznańskiego Festiwalu Nauki i Sztuki, Dodane 2009-05-27, [on line] <http://joemonster>.

również informacje na ten temat znajdują się w poważnych pracach naukowych.<sup>24</sup>

Cyfrowa ingerencja w zdjęcia odbywa się na trzech poziomach:

- Tam gdzie jest to niedostrzegalne i niemożliwe do wykrycia, ale też nie istnieje kontekst potrzeby takiej weryfikacji, gdyż „manipulacje cyfrowe” dotyczą tylko poziomu technologicznego, tj. np. korekcji ostrości, koloru, gęstości, nadania ostatecznej kompozycji, usunięcia niepotrzebnych elementów itp. Zdecydowana większość tych manipulacji jest „cyfrową wersją” ich „analogowych prototypów” z czasów obróbki ciemniowej – zwłaszcza pozytywowej, choć negatywowy retusz na wielkoformatowych czarno-białych kliszach ciętych pamięta jeszcze wielu fotografujących, którzy łatwo zaadaptowali Photoshopa jako nowe narzędzie.

- Tam gdzie jest to niedostrzegalne i niemożliwe do wykrycia, a stwarza pole do manipulacji przedstawieniem obrazowym i często grozi nadużyciem w funkcjonowaniu obrazów, od np. słynnego już „niewinnego przesunięcia” piramid na jednej z okładek „National Geographic”, po zabiegi stosowane w propagandowych przekazach z okresu wielkich totalitaryzmów.<sup>25</sup> Ale wtedy pierwszoplanowymi stają się względy etyczne, zogniskowane wokół problemów prawdy i fałszu obrazu sfunkcjonalizowanego jako nośnika informacji o charakterze referencyjnym w stosunku do świata zewnętrznego. Tu sytuacja jest najpoważniejsza w sensie relacji obraz a rzeczywistość. Odbiorca takiego obrazu nie wie i najczęściej nie podejrzewa, że podlega perswazji o często nieuczciwych motywacjach. Problem jest jeszcze szerszy, jeśli bowiem nawet doraźnie świadomość odbiorców jest w stanie uchronić ich przed różnymi formami manipulacji,

---

org/link/pokaz/9552/Pierwsze\_fotomontaze\_w\_historii, dostęp: 20.07.2014, patrz również: Łukasz Rogowski, *Fotomontaż*, <http://niewiarygodne.pl/kat,131874,title,Swiactwo-niezwyklej-odwagi-czy-genialny-fotomontaz-Jak-bylo-naprawde,wid,14346614,wiadomosc.html?smgajticaid=6131dc>, dostęp: 20.07.2014.

<sup>24</sup> Lech Lechowicz, (*Historia fotografii...*, dz. cyt.) autor stosuje rozróżnienie fotomontaż / fotoplastyka (fotokolaż), (fotodynamika), czasem stosuje w podpisie „odbitka żelatynowo-srebrowa”, pomimo że przedstawia obraz, który nie pochodzi z pojedynczego negatywu. Odrębnie, poza „kontekstem wiarygodności”, fotomontaż odegrał olbrzymią rolę z jednej strony w samodzielnych kierunkach plastyki pierwszej połowy XX wieku – surrealizm i konstruktywizm, z drugiej strony w rodzącej się reklamie wizualnej i przekazach propagandowych. Szerzej na ten temat m.in.: Peter Turner, *History of Photography*, Hamlyn Publishing, Londyn 1987, tam Chapter Five, zwłaszcza s. 90–95.

<sup>25</sup> Wszystkie przykłady na podstawie artykułów Barbary Kosińskiej i Jana Kosidowskiego, „Fotografia 6 x 9”, dz. cyt.

to upływ czasu spowoduje „samorzeczywistnienie się prawdy” takich zdjęć i np. za pół wieku, w innym kontekście, traktowane będą jako dokument...

- Tam, gdzie jest to zauważalne i świadomie przez twórcę stosowane jako rodzaj środka artystycznego w kreacji obrazu sfunkcjonalizowanego jako nośnik informacji o charakterze estetycznym, np. Horowitz, Beksiniński. Tu odrębną sprawą jest jednak wartość artystyczna takich obrazów w świetle odrębnych kryteriów sztuki.

Obrazy digitalnie przetwarzane ze względu na specyfikę procesu ich wytwarzania, polegającą między innymi na możliwej szybkości zaistnienia rezultatu tego procesu i braku jakichkolwiek ograniczeń w trakcie wykonywania tych obrazów, nie stwarzają szansy na autorską autorefleksję nad procesem twórczym i etapami jego przebiegu, finalizowane często zbyt szybko gotowym „dziełem”. Tu dotykamy kwestii temperamentu twórcy i nie sposób poczynić uwagi, iż wydawać by się mogło, że proces twórczy i czas, w jakim on przebiega, to kategorie rozłączne. Nie jest tak jednak! Nie chodzi tu także o sprowadzenie tego problemu do czasu wykonania dzieła, bo to zupełnie coś odmiennego. Jednak jeżeli czas wykonania jest komputerowo szybki (niekiedy opóźniany tylko koniecznym renderingiem), nic więc dziwnego, że przyspiesza – by nie rzec – redukuje nieomal do zera czas procesu twórczego, konieczny do zaistnienia dzieła. Jest to groźna pułapka twórcza, w którą wpadają głównie ludzie młodzi, dla których komputer jako narzędzie bardzo szybko przestaje mieć tajemnice, a nie mają oni świadomości, że to tylko prawie-manualne opanowanie warsztatu. Daleko bowiem do przełożenia tych umiejętności poprzez intelekt i ujarzmioną wyobraźnię na wartości estetyczne w gotowym dziele. Przeszkadza w tym... właśnie temperament taktowany zegarami procesorów coraz szybciej, proporcjonalnie do wzrastającego tempa życia. Jeżeli dołączyć do tego zwyczajne młodzieńcze zbuntowanie (trudne do utożsamienia z artystycznym protestem) oraz nierozumienie i niechęć do tradycji, to nic dziwnego, że zaczyna być dostrzegalny stan cybergrafomanii. Wystarczy przejrzeć kilka kolejnych miesięczników branżowych (rzecz nie w tytułach i nazwiskach, chodzi o ogólny stan), jak też zapoznać

się z różnymi „cyfrowymi konkursami” itd., aby utwierdzić się w rozmiarze zjawiska i jego poziomie. Powyżej opisana sytuacja jest prawdziwa w szerszej, kulturoznawczej perspektywie, w której trudno wręcz dostrzec postawy twórców i dzieła będące wyjątkami, potwierdzającymi jednak tę regułę.

Pocieszającym jest – co dowodzi historia – fakt czasowego samodoskonalenia się każdego medium w kulturze, miejmy nadzieję, że będzie to proces krótki, proporcjonalny do prędkości skomputeryzowania współczesnej sztuki.

Nie chodzi o demonizowanie sytuacji „cyberfotografii” we współczesnej ikonosferze, próbując poprzez jej opis przyczynić się do uświadomienia sobie – i nie tylko – konieczności wypracowania umiejętności selekcji tego wszystkiego, co nas zewsząd zalewa i nazywane jest obrazami cyfrowymi. Ale tak jak wszystko to, co napisane w danym języku i opublikowane – a więc upublicznione nie jest w kulturze uznawane za literaturę, tak samo wszystko to, co jest przetwarzane digitalnie i opublikowane – nawet w „prestizowych”, branżowych magazynach – nie powinno podlegać nawet próbom nazwania obrazami cyfrowymi. Gdzie jest jednak granica i jakie są kryteria? Literaturę, na przykład, dość często definiuje się opisowo – przytaczając koncepcję Henryka Markiewicza<sup>26</sup> – poprzez analizę kilku jej wyznaczników; najszersza definicja sztuki – jak pisał Władysław Tatarkiewicz<sup>27</sup> – jest również „wieloalternatywna”. Czy wobec tego obraz cyfrowy może poddać się jednoznacznej i prostej definicji? Z pewnością nie! Zachowując dychotomię pojęciową obraz cyfrowy (wytworzony lub znacznie przetworzony w komputerze) i fotografia cyfrowa (dla takich poczynąń, które jako materialny nośnik wykorzystują pamięci elektroniczne i magnetyczne), pamiętając jednocześnie o grafice komputerowej, przychodzi nam krytykom czekać na sformułowanie „wyznaczników” fotografii cyfrowej i obrazu cyfrowego jako kryteriów gatunkowych, które usprawniłyby możliwości oceny estetycznej. Twórcom zaś czekać nie

<sup>26</sup> Henryk Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, wyd. V, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, Tam rozdz. II *Wyznaczniki literatury*, s. 54–66.

<sup>27</sup> Władysław Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1976. Tam rozdział drugi *Sztuka: Dzieje klasyfikacji*, s. 63–87.

wolno, oni powinni być wolni od wszystkich powyższych dylematów, zachowując jednak dyscyplinę w bezgranicznej „wierności” swobodzie swojej wyobraźni. Historia dowodzi bowiem, że to co w sztuce zostaje, jest rezultatem walki twórcy z wszelkiego typu ograniczeniami. W kreacji obrazów cyfrowo przetwarzanych głównym i jedynym źródłem ograniczeń wydaje się być wyobraźnia, oprócz problemów poznania programów, a także manualnego ich opanowania – ale te ostatnie to tylko kwestia czasu. Wyobraźnia..., a może odwrotnie niż twierdził Robert Bowen<sup>28</sup>, nie o poszerzenie, lecz powinno chodzić o jej ujarznienie, ograniczenie, dyscyplinę? A może po prostu – jak to od wieków w sztuce bywało – do wyobraźni potrzebny jest jeszcze talent, wrażliwość i pracowitość – by nie rzec – artystyczny upór, bo bez tego wszystkiego to „obrazy każdy tworzyć może”! Łatwość sztuki i łatwość tworzenia to jednak złudne pozory.

O ile na pytanie o stan skodyfikowania własnych środków wyrazowych jako retencji wielokrotności ich stosowania w historii fotografii (tej „analogowej”) możemy – z całą pewnością – odpowiedzieć twierdząco, że istnieje, to z równym przekonaniem zaprzeczyłbym, aby rozszerzyć to twierdzenie na obszar tzw. fotografii cyfrowej. Mam – oglądając rezultaty różnych „kreacji cyfrowych” na bazie fotografii – uzasadnione wątpliwości, czy fotografia cyfrowa „rozeznała” już swoje możliwości warsztatowe i „sformułowała” sposoby ich stosowania?

Ad. 2 „Totalna demokratyzacja” – powstanie w sensie dosłownym zjawiska globalnego fotografowania.

Tu przełom cyfrowy jest najsilniejszy. Nastąpiła zdecydowana zmiana w tym, co W. Benjamin określił jako wartość ekspozycyjną dzieła.<sup>29</sup> Fakt, że obecnie fotografować może każdy i czymkolwiek, od spektakularnych lustrzanek po dwufunkcyjne kamery wideo i telefony komórkowe, fakt ten spowodował zalanie świata fotografiami w takiej liczbie, że nie jest to możliwe do ogarnięcia! „Co jednak ciekawe, tyle zdjęć, ile powstało w całym XIX w., obecnie produkuje się... co 2 minuty. Na całym świecie fotografuje już ponad 2,5 mld ludzi, a 10% zdjęć, które powstały w histo-

---

<sup>28</sup> Robert Bowen, *Poszerzanie wyobraźni*, „Fotografia 6 x 9”, nr 7 (2/’92 i 1/’93), s. 76–80.

<sup>29</sup> Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, [w:] *Twórca jako wytwórca*, Wyd. Poznańskie 1975, s. 75.

rii ludzkości, zarejestrowanych zostało... w ostatnim roku!”<sup>30</sup> Urok poznawczy tego rodzaju statystyk często przysłania wiarygodność źródeł, z jakich pochodzą... niemniej jednak tzw. rząd wielkości podawanych liczb nie wydaje się przesadzony. Przywołując opinię klasyka o powiązaniu ilości i jakości, jednoznaczny wniosek nasuwa się sam. Takich rozmiarów udemokratycznienie fotografii zaszło niezwykle daleko i kompletnie wymknęło się spod kontroli. Powstaje wiele przedsięwzięć, inicjatyw, niektóre nazwy zawierają pojęcia „konkurs”, „festiwal”... liczba ich nie jest niczym limitowana, zwrócić uwagę wypada na „Galerię Bezdomną” i jej ponad piętnastoletnią tradycję.<sup>31</sup> „Ideą przedsięwzięcia jest stworzenie otwartego miejsca dla ludzi, którzy są zainteresowani pokazaniem swoich prac szerszej publiczności. Nie przewidujemy wstępnej selekcji fotografii. Ludzie przynoszą swoje dzieła, wieszają je i tyle”.<sup>32</sup> Tego typu podejścia z założenia dekonstruują (dyskredytują!) tradycyjne znaczenie pojęcia dzieła, wartości artystycznej itd. Fakt takiego udemokratycznienia jeszcze bardziej pogarsza sytuację fotografii w jej konfrontacji ze sztuką. Na dodatek łatwość i możliwości cyfrowej obróbki powodują, że sytuacja stała się krańcowa, jest już bez wyjścia. Jesteśmy świadkami superparadoksu – „wszyscy fotografują, a nikt nie ogląda”! Fotografie prawie przestały istnieć w materialnej formie odbitek – są gdzieś w Sieci (dostępne dla wszystkich), na dyskach (dostępne dla właścicieli/autorów) do rzadkiego przeglądania na ekranie, a czasem w ogóle nie są oglądane, bytują wirtualnie.

Wracając do klasyka, czy istniejąca sytuacja tak olbrzymiej ilości zdjęć wraz z możliwością ich cyfrowej obróbki nie powinna wyzwać obaw o jakość artystyczną tych zdjęć, zwłaszcza że „internetowa wolność” zrównała funkcje wszystkich fotografii, także na obszarach sztuki.

---

<sup>30</sup> <http://numanuma.pl/foto-rewolucja.html>, dostęp 10.11.2014.

<sup>31</sup> Galeria Bezdomna – pomysł prezentacji fotograficznych w pustostanach, opuszczonych fabrykach, pomieszczeniach przeznaczonych do remontu, udostępnianych za darmo na kilka dni, tygodni; wystawa odbywa się bez preselekcji i bez narzucania tematu czy kształtu prezentacji, a każdy z twórców w dniu prezentacji sam znajduje sobie w pomieszczeniu interesujący go kawałek przestrzeni, sam wiesza zdjęcia i aranżuje pokaz, sam też zaprasza gości i organizuje wernisażowy poczęstunek; inicjatywa fotografików Tomka Sikory i Andrzeja Świetlika. [http://pl.wikipedia.org/wiki/Galeria\\_Bezdomna](http://pl.wikipedia.org/wiki/Galeria_Bezdomna), dostęp 10.11.2014.

<sup>32</sup> <http://www.mmwarszawa.pl/428176/galeria-bezdomna-pokaz-ludziom-swoje-zdjecia>, dostęp 10.11.2014.

Trudną sytuację w teorii sztuki powoduje niemożliwość do określenia kategorii kiczu, a postmodernistyczna krytyka i praktyka sztuki nobilitowała estetykę kampu.<sup>33</sup> Aczkolwiek zjawisko to wywodzone jest w historii sztuki od przełomu XVII i XVIII wieku (m.in. Susan Sontag), to właściwie w drugiej połowie lat 60. nadano mu, w obecnym rozumieniu, kulturoznawczą kwalifikację. „Kamp to sztuka, która chce być traktowana poważnie, lecz nie sposób jej tak traktować z powodu jej nadmiaru”.<sup>34</sup> Obecność tych idei i tej estetyki łatwo dostrzec w fotografii epoki cyfrowej i to w dwu formach – świadomych ich realizacji i nieświadomych kopiozań, co i tak w konsekwencji przybiera takie same funkcje. W fotografii w obiegu internetowym zjawisko to jeszcze się potęguje.

Od pierwszej połowy lat 90. następuje nieograniczona, zarówno ilościowo – jak i niestety jakościowo – niska, niezwykle dynamicznie i poza wszelką kontrolą rozwijająca się masowa dystrybucja fotografii w Internecie, jak również poprzez nowe technologie zastosowane w sieciach telefonii komórkowej. Pojawienie się fotoblogów,<sup>35</sup> facebooków, fotodzienników i tzw. Visual Diaries<sup>36</sup> dodatkowo zwiększa już całkowicie poza wszelką kontrolę ilość fotografii. Czy jednak jakakolwiek kontrola jest w ogóle potrzebna, bo z pewnością nie jest możliwa.

Nieograniczona niczym liczba aparatów i wykonywanych nieustannie zdjęć stanowi jednakże nowy składnik współczesnej cywilizacji. Zmiany te skutkują faktami, jakie niedawno jeszcze nie były brane pod uwagę. Jako przykład przywołajmy tragedię *World Trade Center*. Oczywistym jest, że jej wymiar tragiczny, humanistyczny i cywilizacyjny będzie – miejmy taką nadzieję – na długo czymś niewyobrażalnie nieprzekraczal-

<sup>33</sup> „Kamp, jako alternatywa dla „złego” kiczu, nie ocenia, ale wydobywa to, co najbardziej interesujące. Obrzydliwy i tandetny kicz, przechwycony przez kamp, nabiera w ten sposób nowego, ekskluzywnego i awangardowego znaczenia”. Anna Kwiatkowska-England, *Ta melodia prześladowuje mnie, gdy się zadumam – czy to kicz, czy to kamp?* <http://www.obieg.pl/print/21859>, dostęp 10.11.2014.

<sup>34</sup> Susan Sontag, *Zapiski o kampie*, [w:] *Przeciw interpretacji i inne eseje*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2012, s. 381.

<sup>35</sup> Ciekawe stadium przypadku patrz: Justyna Ryczek, *Nadmiar fotografii – jestem, więc fotografuję (a może fotografuję, więc jestem?)*, [w:] *Spoleczne dyskursy sztuki fotografii*, red. Marianna Michałowska, Piotr Wołyński, ASP Poznań, Naukowe Towarzystwo Fotografii, Poznań 2010.

<sup>36</sup> Åke Walldius, *Visual Diaries. Revival of a Documentary Form in Digital Culture*, [w:] *Moving Images: from Edison to the Webcam*, ed. by Fullerton John and Widdings Astrid Söderbergh, John Libbey, Aura, Sydney 2000.



nym. Tragedia ta udowodniła wszakże rzecz niezwykłą w płaszczyźnie kulturowej przemiany jaką przeszła fotografia!

Nowy York to wielkie miasto, Nowy York to miasto ze współczynnikiem zaludnienia bardzo wysokim, pamiętajmy także, że dane demograficzne podawane są bez uwzględnienia olbrzymiej liczby turystów codziennie odwiedzających miasto; wreszcie, czas zdarzenia, które miało miejsce rankiem w dzień, późnym latem – wszystkie te składniki należy wziąć pod uwagę, ale jeśli nawet to zrobimy, to nie sposób przejść do porządku dziennego nad faktem, że uderzenia samolotów w wieże WTC zostały sfilmowane przez amatorów, którzy w owym tragicznym momencie coś innego filmowali i po prostu skierowali swoje kamery na wieże, aby sfilmować uderzenie samolotu jako – nie bójmy się tego określenia – coś bardziej atrakcyjnego niż to, co filmowali. Pierwsza wieża (północna) i pierwszy samolot – lot nr 11, godzina 08:46, dwie amatorskie kamery zarejestrowały uderzenie, jedno nagranie nie najlepsze technicznie. Druga wieża (południowa) i drugi samolot – lot 175, godzina 09:03, tu już pracowały reporterskie ekipy profesjonalne filmujące akcję „ratunkową” na wieży północnej. Te nie tylko, że zarejestrowały katastrofę, ale jednocześnie dokonywały jej transmisji on line! Nasuwa się oczywisty wniosek dotyczący tych dwu pierwszych, wszakże przypadkowo dokonanych rejestracji, że faktu tego nie można zaklasyfikować jako przypadku!

Rzeczywiście nie jest to przypadek, gdy wyobrazimy sobie ilość ludzi w dzień późnym latem na ulicach Nowego Yorku, mając jednocześnie na uwadze fakt powszechności posiadania aparatów fotograficznych (telefonów z taką opcją) i wykorzystywania amatorskich kamer wideo. Owa powszechność nie jest tylko skutkiem ich dostępności z powodu względnie niskiej ceny, zwłaszcza w USA, gdzie stopień zamożności społeczeństwa jest wysoki, oraz – co tu wydaje się ważniejsze – niezwyklej prostoty obsługi tego sprzętu. Powszechność ta – i tu jest ciężar gatunkowy tego zjawiska – jest także rezultatem przemian cywilizacyjnych i rozwijających się potrzeb kulturowych. Tu wystarczy przywołać analogiczne dywagacje dotyczące fotografii, zarówno o szacowanych kilku milionach zdjęć wykonywanych na całym świecie w ciągu sekundy, jak i o przysłowiowym już

zwyczaju narodowym Japończyków fotografujących wszystko i wszędzie. Ergo – faktycznie powszechna dostępność sprzętu i prostota jego obsługi jest podstawą do nowej praktyki kultury! Można by zgłosić wątpliwość, że jednak amatorskie rejestracje wideo nie są przecież fotografią... Tak, z punktu widzenia technologicznego „prawie nie są”, uwzględniając kryteria słownikowe, też nie, lecz z punktu widzenia przywoływanych powyżej przemian kulturowych są, gdyż nietrudno udowodnić jako prawdziwe twierdzenie, że w społeczeństwach wysoko rozwiniętych aparaty fotograficzne zamienione zostały na kamery wideo, zwłaszcza że praktycznie ich wszystkie współczesne modele mogą pełnić funkcję aparatu. Więcej, funkcje te łącznie, tj. kamer i aparatów pełnią już telefony komórkowe, a o powszechności i randze tej przemiany przekonuje szereg faktów, m.in. takie jak sfilmowanie telefonem egzekucji Saddama Husajna. Wszystko jest obecnie fotografowane i filmowane, kultura globalnej wioski wzmocniona została rodzajem kultury powszechnego panoptikum. Tezę tę łatwo udowodnić przywołując społeczną aprobatę programów typu *Big Brother*, akceptację funkcjonowania monitoringu policyjnego wielkich miast, niezliczoną już ilość kamer internetowych umieszczonych na całym świecie, także np. tych umieszczonych nad bocianim gniazdem.<sup>37</sup>

Tu mamy do czynienia z interesującym, chociaż nie w pełni zbadanym zjawiskiem. Otóż powszechnie panujące przekonanie o umasowieniu fotografii w epoce cyfrowej – tak jak powyżej w treści niniejszego tekstu – jest efektem zabiegu, który wprowadza cezurę czasową jako granicę oddzielającą poszczególne fakty kulturowe. Dość arbitralnym jednak jest wybór cezury ostatnich 30 lat jako reprezentatywnych dla „przełomu cyfrowego” i ma on tylko charakter – rzecz można – użyteczny dla tytułu. W rzeczywistości oczywistym jest fakt, że tego typu „przełomy” nie zachodzą „z dnia na dzień” i nawet zawężając czasokres procesu przejściowego do minimum, czy wręcz określając datę – w tym przypadku – wykonania pierwszego „zdjęcia cyfrowego”,<sup>38</sup> niewielki jest pożytek z tych

<sup>37</sup> Interesującą analizę zjawiska, nieomal na samym jego początku znaleźć można: Sheila C. Murphy, *Lurking and Looking. Webcams and the Constructions of Cybervisuality*, [w:] *Moving Images...*, dz. cyt.

<sup>38</sup> Patrz przypis 14. Mary Warner Marien, *100 idei...*, dz. cyt., s. 205.

ustaleń dla zrozumienia całokształtu analizowanego zjawiska. Ponadto chcąc zwrócić uwagę na kulturowe znaczenie masowego rozpowszechnienia się fotografii w sensie jej dostępności i powszechnej praktyki fotografowania, zwłaszcza w kulturze społeczeństw Zachodu, należałoby wrócić do symbolicznego wydarzenia, jakim było wprowadzenie w 1925 roku modelu Leica 35mm, czy też nawet do źródeł, tj. do 1888 roku – *You press the button, we do the rest*, kiedy spółka Eastman wprowadziła model aparatu Kodak na stuklatkowe rolki (sic!), reklamowanego tym hasłem.<sup>39</sup> Oczywiście masowość uprawiania fotografii w 1888 roku i sto lat później to zupełnie coś innego. Jednak historia technologii fotograficznej jest historią ciągłej aplikacji do fotografii amatorskiej wszelkich osiągnięć nauki i techniki. Dość wspomnieć trójwarstwowy barwny materiał światłoczuły, zwiększenie stopnia światłoczułości, automatykę naświetlania z wykorzystaniem systemów pomiaru światła TTL, mechaniczny przesuw i naciąg migawki czy w końcu – autofocus. Wszystkie te techniczne ułatwienia wykonywania zdjęć, przy jednoczesnym obniżaniu cen aparatów, miały miejsce jeszcze w czasach „fotografii analogowej”, powodując, z roku na rok, coraz szerszy w sensie społecznym zasięg oddziaływania tego medium. „Szczyt wciąż rosnącej popularności fotografii analogowej przypadł na rok 2000, w którym wykonano szacunkowo 85 mld papierowych zdjęć, co daje liczbę ok. 2,5 tys. pstryknięć na sekundę.”<sup>40</sup> Pojawienie się już w pełnym zakresie cyfrowego zapisu zrewolucjonizowało praktykę społeczeństw fotografujących, eliminując etap laboratorium! Zakończono w ten sposób stuletnią aktualność hasła kodaka. „Światu i jego mechanicznym obrazom weszło bowiem w zwyczaj wzajemne zastępowanie się na naszych oczach. Dzisiejszą nowością jest to, iż ikoniczny ocean, w którym się pogrążamy, nie chce już uchodzić za substytut, zdolny do wywiedzenia w pole, do sprowokowania albo do nauczenia czegoś, lecz za samo miejsce naszego życia. Mieszkamy w obrazach świata, które stały się światem obrazów.”<sup>41</sup> Współczesne tempo życia wraz z oszalałym wręcz natłokiem wszelkiego rodzaju przekazów obrazowych

<sup>39</sup> Mary Warner Marien, *100 idei...*, dz. cyt., s. 109.

<sup>40</sup> <http://numanuma.pl/foto-rewolucja.html>, dostęp 10.11.2014.

<sup>41</sup> Edouard Pontremoli, *Nadmiar widzialnego. Fenomenologiczna interpretacja fotogeniczności*, Słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 145.

powoduje, że nie mamy czasu na ich oglądanie, a co dopiero na to, by je kontemplować – my ich po prostu nie dostrzegamy!

Stąd ekspansja wideo – medium, którego działanie oparte jest na czasowym rozwijaniu (prezentacji) struktury informacyjnej. Ta swego rodzaju procesualność kontaktu z nagraniem wideo zastępuje akty kontemplacji wobec tradycyjnych zdjęć, które „już nie są w stanie” nas zainteresować. Przecież znana powszechnie teoria studium/punktum, a można zaryzykować taką tezę, już nie ma takiej siły jak w czasach, kiedy Barthes ją formułował.<sup>42</sup>

Czasowość nagrań wideo stanowi powód wymiany kulturowej pomiędzy fotografią a telewizją w zajmowaniu pierwszeństwa jako źródło informacji. Wolfgang Kemp przytacza opinię Colina Westerbecka<sup>43</sup> komentującą wydarzenie, jakie miało miejsce 29 grudnia 1972 roku – wówczas ukazało się ostatnie wydanie tygodnika „Life”. „Life poniósł klęskę jako magazyn informacyjny, ponieważ telewizja pozbawiła fotografię i prasę statusu prymarnego medium informacyjnego. (...) Jeśli jednak dane medium przestaje być w swojej istocie kulturowym źródłem informacji, to zmienia się ono w formę sztuki.”<sup>44</sup> Opinia Westerbecka jest dość radykalna, trudno zgodzić się zwłaszcza z drugą jej częścią, może można, jeśli zawęzić fotografię tylko do jej form zinstytucjonalizowanych... w masowych bowiem, społecznych zastosowaniach dokumentacyjnych prymat informacji ciągle pozostał, pomimo powyższych uwag o funkcjach nagrań wideo. Podobną opinię sformułował niezależnie od Westerbecka Stefan Wojnecki: „Utrata przez fotografię dominującego znaczenia w pełnieniu roli obrazowania świata na rzecz środków elektronicznego przekazu uwolniło ją (jak kiedyś malarstwo) od ciężaru wybitnie jednostronnych oczekiwań. Wpłynęło to na spadek znaczenia, a nawet na uwiędnięcie struktur fotografii, które związane były z funkcją obrazowania świata. Proszę zwrócić uwagę chociażby na zmianę roli fotografii w periody-

<sup>42</sup> Oryginał z 1980 roku, wydanie polskie: Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1995, 10–20.

<sup>43</sup> Colin Westerbeck jest kuratorem fotografii w The Art Institute of Chicago, a także pisarzem oraz nauczycielem historii fotografii w UCLA and USC. [http://en.wikipedia.org/wiki/Colin\\_Westerbeck](http://en.wikipedia.org/wiki/Colin_Westerbeck), dostęp 10.11.2014.

<sup>44</sup> Wolfgang Kemp, *Historia fotografii. Od Daguerre'a do Gursky'ego*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2014, s. 118.

kach, na szybkim wypieraniu fotograficznej pamiętki przez filmowanie video”.<sup>45</sup>

Treść powyższych opinii usprawiedliwia przywołanie przykładu tragedii World Trade Center w kontekście społecznego funkcjonowania fotografii i jej „formy wideo”, w całości opartego na procesach digitalnych.

Ad. 3 „Fotografia jako sztuka” – wygaszenie „starego dylematu” poprzez przesunięcie go na inny obszar. Tu zmiany nie są li tylko bezpośrednim rezultatem zapanowania technologii cyfrowych.

Historia sztuki to historia działań dokonanych w przeważającej mierze przez „zawodowców”, czyli twórców wyuczonych w opanowaniu np.: „malarzkiego rzemiosła”, w porównaniu z historią fotografii, której to dzieje obejmują także działania wynalazców, naukowców i amatorów, różnica ta tworzy interesującą cechę własną fotografii... „Normalnie amator jest określany jako niedojrzały artysta, ktoś, kto nie potrafi lub nie chce wspiąć się na wyżynę profesji. Ale na polu praktyki fotograficznej jest wprost przeciwnie, to amator stanowi o wcieleniu się profesjonalności: gdyż to on znajduje się najbliżej noematu Fotografii”.<sup>46</sup> W kontekście zacytowanego poglądu Barthesa, należałoby nadmienić, że właściwie fotografia jest jedynym medium, gdzie nie funkcjonuje z pełną siłą opozycja amatorskie – profesjonalne, jak np. w malarstwie czy rzeźbie, a ze względów oczywistych w ogóle nie istnieje w architekturze. Opozycja ta ma utrwalony tradycją charakter wartościujący – amatorskie, czyli złe i bez wartości oraz profesjonalne, czyli dobre i potencjalnie wartościowe.

W fotografii do jej historii „wchodzi” wszystko – „pierwsze zdjęcie” zrobione przez Nipce’a w Le Grey, w 1827 roku i później kolejno, wszystkie nowe rezultaty każdego nowego dokonania technologicznego, to jeśli chodzi o techniczny aspekt fotografii. Analogicznie dzieje się z tzw. pierwszym zdjęciem danego obiektu czy też klasy obiektów – pierwsze zdjęcie piramid, księżycy, mikroskopowe itd., itp. Trudno składniki tak tworzonej historii wszystkie wyliczyć, nie ma zresztą takiej

---

<sup>45</sup> Stefan Wojnecki, *Fotografia. Gwiazda podwójna kultury*, Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, Poznań 2007, s. 154.

<sup>46</sup> Roland Barthes, *Światło obrazu...*, dz. cyt., s. 167.

potrzeby, odesłać można do cytowanej już książki *100 idei, które zmieniły fotografię*.<sup>47</sup> Z tytułu wynika, że autorka zestawiała 100 różnych faktów z historii fotografii, które zostały przez nią arbitralnie wybrane. Oczywiście jest, że zależnie od danego autora tworzone będą każdorazowo inny zbiór – 100, 1000 czy 10000 takich „idei”... Analiza zasadności tworzenia tego typu zbiorów nie jest tematem niniejszego tekstu. Tematem (bieżącego fragmentu) jest przywołanie interesującej konfrontacji sztuki i fotografii oraz pytanie, czy epoka cyfrowa coś w tej konfrontacji odmieniła.

W XX wieku napisano wiele podręczników historii sztuki. Tradycyjnie ich autorzy zajmują się malarstwem, rzadziej rysunkiem, rzeźbą i architekturą. Fotografia natomiast nie jest prawie uwzględniana. Jeden tylko przykład: w monumentalnej osiemnastotomowej pozycji wydanej przez Arkady – *Sztuka świata*<sup>48</sup> nie ma słowa o fotografii... Pojawia się tylko nazwisko Nadara, ale tylko dlatego, że rysował karykatury i u niego w atelier zorganizowano pierwszy salon odrzuconych!

Dlaczego tak się dzieje? Powszechnie znane są fakty przynależności fotografii do rejestrowania doświadczeń naukowych (Harold Edgerton), przynależności do reklamy (Oliviero Toscani) czy do takiego szerokiego obszaru, który określa się fotografią prasową i dokumentacyjną (Agencja Magnum), i wielu innych „gatunków”, z których niemal wszystkie – co ciekawe – powstały już w XIX wieku. Dlaczego fotografia z tych obszarów nie jest uznana przez historyków sztuki za sztukę, pomimo że zdjęcia z nich pochodzące „wchodzą” do historii fotografii, biorąc udział, tym samym, w tworzeniu kultury wizualnej, więcej, stały się jej ikonami? Dlaczego pomimo stosunkowo łatwo wyodrębnionych działań fotografów, które przez nich samych określane są jako sztuka, a powstałe zdjęcia nie mają utylitarne charakteru – owe historie sztuki ich prawie nie zauważają?

W drugiej połowie XIX wieku fotografia ujawniła w pełni swą specyficzną jakość, powodując, że wielowiekowe uprawianie realizmu, głównie

---

<sup>47</sup> Mary Warner Marien, *100 idei...*, dz. cyt.

<sup>48</sup> Tom 8 (XIX wiek) Warszawa 1994; tom 9 (I połowa XX wieku) Warszawa 1996; tom 10 (II połowa XX wieku) Warszawa 1996.

chodzi o malarstwo, zostało wystawione na próbę konfrontacji. Wszystko to, co w przypadku tradycji malarstwa było efektem zmuszonych, wieloletnich studiów, to, do czego niezbędny był warsztat i umiejętności, to, co powstawało jako proces artystycznie (czytaj: według zgodności z konwencją) kontrolowany i względnie rozciągnięty w czasie – wszystko to, co musiało zaistnieć i wówczas było gwarancją finalnego rezultatu, a był nim realistyczny obraz, wszystko to zagrożone zostało przez fotografię efektem dochodzenia do rezultatu analogicznego – obrazu realistycznego, obrazu wykonanego przez mechanicznego pośrednika, wytwarzającego ów obraz – w tym kontekście – wręcz momentalnie!<sup>49</sup>

Nastąpiło poczucie osaczenia stabilnego przez wieki malarstwa, które zagrożone zostaje w końcu XIX wieku w swym monopolu na wizualne kopiowanie świata – przez fotografię. Owo osaczenie nie było od razu i nie dla wszystkich czymś oczywistym. „Spór, jaki w wieku XIX rozgorzał pomiędzy malarstwem a fotografią wokół artystycznej wartości ich produktów, z perspektywy dnia dzisiejszego wydaje się nedorzeczny i bałamutny, co bynajmniej nie kwestionuje jego znaczenia, a raczej je uwydatnia. Faktycznie spór ten był wyrazem historycznego przewrotu na skalę światową, którego rangi nie uświadamiał sobie żaden z antagonistów”.<sup>50</sup> Konkludował w 1936 roku Benjamin.

Fotografia ujawniła pełnię swojej siły w odtwarzaniu świata nieco później, nie tyle w drugiej połowie XIX, a od początku XX wieku. Aczkolwiek w wieku XIX była wszechobecną na płaszczyźnie kultury wizualnej, na płaszczyźnie sztuki pozostawiała jeszcze długo wiele wątpliwości. Paradoksalnie rzecz ujmując, to fotografia, zwłaszcza po 1871 roku (Richard Maddox<sup>51</sup> – sucha płyta szklana) tworzyła jakościowo zadowalające obrazy realistyczne bezpośrednio „z natury”. Realizm malarski był przetworzony przez osobowość i umiejętności malarza, czyli jakby „z drugiej ręki”. Nikt jednak nie stawiał pytania, co jest bardziej wartościowe: zgodność z naturą (fotografia) czy indywidualizm autora wersji tej zgodności (malarstwo)? Na odpowiedź byłoby zresztą jeszcze

<sup>49</sup> O roli fotografii w malarstwie XIX wieku wg Linda Nochlin, *Realizm*, Warszawa 1974, s. 16 i nast.

<sup>50</sup> Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, [w:] tegoż, *Twórca jako wytwórca*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975, s. 77.

<sup>51</sup> Szczegóły m. in. w: Lech Lechowicz, *Historia fotografii...*, dz. cyt., s. 34.

za wcześniej, a odpowiedź na korzyść fotografii była zdecydowanie niemożliwa. Po pierwszych oburzeniach malarze zaczęli „oswajać” nową „technikę szkicowania”. D.O. Hill, D. Ingres, E. Delacroix, E. Degas, J. Matejko, by pozostać przy nazwiskach wielkich, wykorzystywali do swych prac fotografię, stosując przynależną jej mechanicznie zrealizowaną zgodność odwzorowania.<sup>52</sup> Wymiar symboliczny ówczesnej koegzystencji fotografii i malarstwa nadaje – wspomniany już wyżej – fakt zorganizowania w 1874 r. w atelier fotograficznym Nadara<sup>53</sup> wystawy obrazów odrzuconych. Od tego wydarzenia historycy sztuki datują impresjonizm.

Nie sposób jednak zmarginalizować roli fotografii w tym czasie. Przyczyniła się ona do przełomu w malarstwie, niejako odbierając mu monopol na ikoniczność, otworzyła drogę do jego uwolnienia<sup>54</sup>, jakie ostatecznie dokonało się za sprawą filmu już na początku XX wieku. Pojawienie się filmu – konkluduje Mieczysław Porębski – „Niewątpliwie uwolniło malarstwo od pewnych serwitutów. Można powiedzieć, że film przyszedł jako oczekiwany etap długiego ciągu doświadczeń, wywodzących się od Renesansu (...)” i dalej: „Od razu przejmuje on wszelkie funkcje malarstwa historycznego, malarstwa anegdotycznego, malarstwa narracyjnego, pokazywania świata. (...) Malarstwo zaś wycofało się na pozycje bardziej specjalne (...)”.<sup>55</sup>

Fotografia dość szybko uzyskiwała autonomię artystyczną, choć nie przez wszystkich uznawaną, dzięki często spektakularnym wydarzeniom w swej historii. Dość wspomnieć szlachetność prac fotograficznych piktorialistów, trwale zdobycze obrazowania „paraplastycznego”<sup>56</sup> w nurtach

<sup>52</sup> Stosunkowo rzadko zajmują się tymi kwestiami historycy sztuki, fotografia nie jest przez nich prawie uwzględniana (patrz przypis 47). O wiele częściej podnoszą te kwestie historycy fotografii, m.in.: Waclaw Żdżarski, *Zaczął się od Daguerre’a. Szkice z dziejów fotografii XIX w.*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1977, s. 35–39. Por. także Lech Lechowicz, *Historia fotografii*, dz. cyt., oraz Naomi Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, Wydawnictwo Batura, Grafis Projekt, Bielsko-Biała 2005.

<sup>53</sup> Właściwie: Gaspard-Félix Tournachon.

<sup>54</sup> Linda Nochlin, cyt. wyd., s. 35 i nast.

<sup>55</sup> Mieczysław Porębski, *Szacowna metryka kina*, [w:] tegoż, *Pożegnanie z krytyką*, Kraków 1983, s. 194.

<sup>56</sup> Chodzi o „fotogram” i „luminogram”, tj. techniki światłoczułe z grupy „fotografii bez aparatu”, patrz Zbigniew Tomaszczuk: *Świadomość kadru*, Wyd. Kropka, Wrzesnia 2003; tam zwłaszcza rozdz. I.



awangardowych – głównie surrealizm, czy też już na innym obszarze zrealizowane społeczne posłannictwa, jakim m.in. był najbardziej znany projekt – Farm Security Administration.<sup>57</sup>

W 1969 roku Edward Steichen kończąc 90 lat napisał: „«Gdy poświęciłem się fotografii, moim życzeniem było ujrzeć ją uznawaną za sztukę. Dzisiaj nie poświęciłbym dla tego celu złamanego centa. Zadaniem fotografii jest objaśnianie człowieka człowiekowi i dopomożenie mu w samopoznaniu»”.<sup>58</sup> Autor słynnej wystawy *Family of Man* złożonej z 503 zdjęć, prezentowanej od 1955 roku na całym świecie, konkluzją powyższą streszcza credo swojego przedsięwzięcia. Przykład ten wskazuje również na podstawę komplikacji zagadnień relacji sztuka – fotografia. Otóż fotografia pełni w kulturze tak wiele różnorodnych funkcji i występuje na tak odmiennych obszarach eksploatacji, że nie sposób objąć ich jednymi kryteriami. Sytuacja sztuka – malarstwo jest w tym kontekście znacznie prostsza. Malarstwo nie jest naukowe, reklamowe, prasowe, dokumentalne... malarstwo jest malarstwem, a formułowane kryteria na bazie tak wąsko istniejącego materiału badawczego, jaki tworzą jego artefakty, nie dadzą się zastosować do niezwykle „szerokofunkcyjnej” fotografii. Trochę dziwne wydaje się, że w tak określonej perspektywie porównawczej nie postrzegano fotografii i malarstwa. „Choć w historii fotografii można doszukać się wielu osób traktujących to nowe medium jako formę ekspresji artystycznej oraz naturalny nośnik idei, na równi z malarstwem lub rzeźbą, warto zauważyć, że podobne poglądy nigdy wcześniej nie były głoszone równie często i z taką mocą, jak obecnie. Wielu zawodowych fotografów pragnie, by na ich dzieła spoglądano przez pryzmat kryteriów artystycznych”.<sup>59</sup> Opinia Charlotte Cotton wskazuje na trwałość tradycyjnego ujęcia tej problematyki, które istnieje w refleksji nad fotografią jako swoisty syndrom sztuki.

<sup>57</sup> Wszystkie przywołane tu fakty są powszechnie znane, stanowią rodzaj „słupów milowych” fotografii i w każdej publikacji dotyczącej historii fotografii znajdują się szerokie opisy tych zjawisk, nawet w niemających charakteru historii powszechnych, np.: Boris Brauchitsch: *Mala historia fotografii*, Wyd. Cyklady, Warszawa 2004. Szerzej w: Lech Lechowicz, *Historia fotografii*, dz. cyt., oraz Naomi Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, dz. cyt.

<sup>58</sup> Wolfgang Kemp, *Historia fotografii...*, dz. cyt., s. 117.

<sup>59</sup> C. Charlotte Otton, *Fotografia jako sztuka współczesna*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2010, s. 7.

Każde nowe medium czy też jakaś nowa jego modyfikacja potrzebuje w sensie kulturowym pewnego okresu czasu, aby wykształciło się dla niego odpowiednie miejsce w kulturze, a w obszarze jego estetycznego stosowania nastąpiło wytworzenie autonomicznych środków wyrazowych i akademicko skodyfikowany sposób ich stosowania – baza warsztatu tego medium. Współtowarzyszyć temu musi na bazie „samoedukacji odbiorców” stopniowa akceptacja społeczna. Czy można uznać, że fotografia, ta tradycyjna „światłochemiczna”, już ten stan osiągnęła? Czy może ta nowa „światłoelektroniczna” przyspieszy, czy wręcz już przyspieszyła osiągnięcie tego stanu? Jednoznacznej odpowiedzi na te pytania trudno udzielić. Teoretycy wciąż mają więcej wątpliwości niż twórcy. W 2005 roku Dominic Mc Iver Lopez napisał: „Fotografia jest nową formą sztuki i jak wszystko, co nowe, jest narażona na niezrozumienie. Co więcej, ryzyko braku zrozumienia w przypadku nowych form sztuki wzmaga się jeszcze, jeśli wyrastają one z form tradycyjnych, a fotografia wyrosła z malarstwa i pierwsi jej adepci naśladowali sztukę malarską właśnie. I wreszcie fotografia jest nie tylko nową formą sztuki, lecz także nową technologią, a nowinkom technicznym również grozi błędny odbiór, zwłaszcza gdy zapowiada się je szumnie, jako coś zgoła rewolucyjnego, jak w przypadku fotografii. A zatem możemy się w tej dziedzinie spodziewać nieporozumień. I owszem, nieporozumienia występują, i to w formie wazącej w sposób istotny na naszej ocenie fotografii”.<sup>60</sup> Autor w sposób syntetyczny, w sensie historycznym, dokonuje reasumpcji tematyki „sztuka – fotografia”, ale opinia ta, pomimo że współcześnie formułowana, nie może być uznana za anachroniczną. Nie może dlatego, że tematyka ta jest ciągle obecna w tekstach teoretycznych, więc chyba już tak zostanie...

Spróbujmy rozważania nad tą tematyką uznać za zamknięte pytaniem retorycznym postawionym współcześnie przez Grzegorz Dziamskiego. „Zamiast zastanawiać się, czy sztuka ma jakieś granice, zapytajmy raczej, kto próbuje wyznaczać sztuce granice i w jakim celu to robi? Kto próbuje usuwać poza granice sztuki pewne wypowiedzi i dlaczego?”<sup>61</sup> Po chwili

<sup>60</sup> Dominic McIver Lopez, *Należyta ocena*, [w:] *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. Scott Walden, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2013, ss. 255–256.

<sup>61</sup> Grzegorz Dziamski, *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku*, Galeria Miejska „Arsenal”,

zastanowienia się, łatwo dojść do wniosku, że wraz z powyższym pytaniem możemy sformułować inne – również retoryczne. Czy rzeczywiście po 175 latach istnienia fotografii kwestię relacji sztuka – fotografia trzeba rozstrzygnąć? Zwłaszcza, że inne formy współczesnej sztuki od dawna wchodzą w kolizję z obowiązującymi dotychczas kanonami kryteriów estetycznych utrwalonych przez tradycję. Uwaga ta nie dotyczy tylko form hybrydalnych wykorzystujących fotografię, ponieważ zjawisko to jest szersze, formy współczesnej ekspresji artystycznej istnieją jakby tylko na obszarach granicznych, jakby pomiędzy gatunkami. „W wielu przejawach współczesnej twórczości wizualnej, także tej wykorzystującej obraz fotograficzny, występuje dążenie do zacierania granic zarówno wewnątrzgatunkowych, jak i międzygatunkowych. Dążenie do łączenia różnych mediów, różnych technologii powoduje, że także obraz fotograficzny staje się często punktem wyjścia do tworzenia gatunkowych hybryd, których status trudno jest do jednoznacznego określenia”.<sup>62</sup>

Przestała funkcjonować – odchodząc w niepamięć – tzw. estetyka pojedynczego zdjęcia wyparta przez tworzone indywidualnie cykle, serie i opisywane szczegółowo „projekty” najróżniejszych autorów, pomiędzy którymi trudno znaleźć wspólny mianownik. Przemiany nastąpiły również na styku fotografii ze sztuką – fotografia została zepchnięta do roli dokumentacyjnej, zachowując dla historii – z konieczności swej istoty – obrazy obiektów, które powstały nie w celu, by zostać sfotografowanymi.

Zmiany te, zaistniały obok innych, powyżej opisanych procesów, które w całości podsumować można cytując Stefana Wojneckiego: „Z powyższych rozważań wysnuwam wniosek, iż uwolnienie fotografii z dotychczas dominującej funkcji i struktury jest krokiem oddalającym ją od własnej autonomii. Część jej integruje się ze sztuką”.<sup>63</sup>

Owa integracja – co należałoby uzupełnić – zaistniała w różnych formach. W gatunkach dokumentalnych, w fotografii prasowej, reklamowej,

---

Poznań 2009, s. 140.

<sup>62</sup> Lech Lechowicz, *Fotografia współczesna między multimedialnością a czystością medium*. Wykład 29 kwietnia 2006 roku w ramach II Warszawskiego Festiwalu Fotografii Artystycznej – „Fotografia na pograniczu mediów artystycznych – kiedyś i dziś”. <http://www.fotopolis.pl/n/4243/fotografia-wspolczesna-miedzy-multimedialnoscia-a-czystoscia-medium/>, dostęp 10.10.2014.

<sup>63</sup> Stefan Wojnecki, *Fotografia. Gwiazda...*, dz. cyt., s. 154.

naukowej itp., wartość artystyczną fotografia uzyskuje w dalszym ciągu poniekąd jako wartość wtórna, która pojawia się pomimo głównego stopnia sfunkcjonalizowania gatunkowego, będącego skutkiem przyczyn powstania danych zdjęć. Czyli, że zdjęcia te, powstając z innych powodów, tj. bez intencji by były artystyczne, stają się „dwufunkcyjne”, gdyż przechodzą ex post do obszarów sfunkcjonalizowania estetycznego.

Istnieje także szeroki obszar fotografii, której strona wizualna zaanektowała możliwości digitalnej obróbki obrazu, fotografii, która w punkcie wyjścia, przez jej twórców zadekretowana jest jako aktywność stricte artystyczna. Wsparcie digitalne występuje zarówno na „etapie aparatu”, jak i na „etapie obróbki” przed wydrukiem. Występuje w sposób czytelny – zwłaszcza w formach tzw. postfotografii, czyli obrazów generowanych (składanych) przez komputer. „Nowo powstały, *sprawiający wrażenie fotografii obraz* nie jest już odtworzeniem przedmiotu, ale symuluje li tylko jego reprezentację” (Anette Hüscher). Wyróżniłem kursywą szczęśliwe sformułowanie «*sprawiający wrażenie fotografii obraz*», by wskazać ponownie na fakt, że także w postfotografii ramą recepcji pozostaje fotografia, medium istniejące od 1839 roku”.<sup>64</sup> U wielu artystów wykorzystujących wsparcie digitalne występuje w sposób niejawnny bądź nieczytelny w pierwszym, powierzchniowym oglądaniu. Ujawnia się ono poprzez wiedzę o kontekście zewnętrznym wobec obrazu bądź też istnieje jako domniemanie po szczegółowej jego analizie. Opracowane cyfrowo prace Andreasa Gursky’ego, czy Wang’a Qingsonga ze względu na ich spektakularne wymiary – po kilka metrów kwadratowych – są tu właściwym przykładem.<sup>65</sup>

Inna forma pełnej integracji ze sztuką zaszła w obszarze fotografii inscenizowanej. Potwierdza to Charlotte Cotton w swojej pracy *Fotografia jako sztuka współczesna*: „Wszystkie zamieszczone tu reprodukcje stanowią rezultat przemyślanych strategii, mających na celu *wyłącznie* powstanie dzieła fotograficznego. Choć sam akt obserwacji – uwiecznienie jednego z momentów składających się na sekwencję wydarzeń – pozostaje

<sup>64</sup> Kemp cytuje – jak to wynika z redakcji tekstu – Anette Hüscher, ale podane nie jest oryginalne źródło. Kemp Wolfgang, *Historia fotografii...*, dz. cyt., s. 157.

<sup>65</sup> Więcej przykładów: *Photography and Globalization*, [w:] *Photography. The Whole Story*, dz. cyt., 550 i n.

istotny, ogólna koncepcja artystyczna polega tu na zainscenizowaniu wydarzenia specjalnie na potrzeby fotografa. Wynika stąd, że akt artystycznego tworzenia rozpoczyna się na długo przed podniesieniem aparatu i obejmuje budowę scenariusza”.<sup>66</sup>

Tu należałoby dodać wątpliwość, że skoro „fotografia inscenizowana” staje się „najbardziej artystycznym” gatunkiem, to czy artystyczność ta również istnieje, gdy rzeczywistością przedobiektywową jest – także specjalnie „wytworzona”, czyli zainscenizowana – akcja artystyczna, instalacja, happening itd.; specjalnie „wytworzona”, ale jako samoistna, tj. nie powstała w celu, aby ją fotografować? To pytanie retoryczne, choć przyjmując można, iż częściowo odpowiada na nie Lechowicz (patrz przypis 62). Brak jednoznacznej odpowiedzi jest szeroko uzasadniony, gdyż komplikuje sytuację problem wiedzy o kontekście zewnętrznym wobec obrazu fotograficznego. Jeśli odbiorca wiedzy tej nie posiada, to z jego punktu widzenia oba przypadki: fotografia inscenizowana i fotografia dokumentująca inne, hybrydalne formy sztuki są nierozróżnialne... Formy procesualne: happeningi, akcje, performance, instalacje i formy sztuki efemerycznej, a także, co należy podkreślić, zastosowanie fotografii do dokumentacji wystaw galeryjnych, a zwłaszcza form sztuki w przestrzeni publicznej itp. – tu zdjęcia są świadectwem zaistnienia artefaktów i tylko one zostaną w historii! Wystarczy przejrzeć dowolną publikację prezentującą stan sztuki współczesnej, w której materiał ilustracyjny dokumentując poszczególne obiekty, działania itp. jest – co oczywiste – fotograficzny<sup>67</sup>, nie jest jednak sztuką fotografii. Nie zawsze jednak można to jednoznacznie odróżnić.

Kształt i zakres naszkicowanych powyżej zjawisk we współczesnej kulturze wizualnej, w które uwikłana jest fotografia, nie jest bezpośrednio zależny od poziomu zaawansowania technologii cyfrowych. Przemiany, jakim podlega kultura wizualna, są o wiele bardziej skomplikowane i wieloźródłowe. Interesująco przedstawia tę problematykę Whitelaw Mitchell

<sup>66</sup> Charlotte Cotton, *Fotografia jako sztuka...*, dz. cyt., s. 21.

<sup>67</sup> Np.: Anda Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945–2005*, Wydawnictwo Piotra Marciszuka STENTOR, wyd. 2, Warszawa 2006; por. Heartney Eleanor, *Art & Today*, Phaidon Press Limited, New York 2013, także najnowsze publikacje: Sławomir Marzec, *Sztuka Polska 1993–2014. Arthome versus Artworld*, Wydawnictwo Olesiejuk, Ożarów Mazowiecki 2012.

– zacytujmy trzy główne, spośród dziesięciu, proponowanych przez niego wyróżników tych zmian:

„1 Kultura wizualna oznacza likwidację sztuki w znanej nam postaci.

2 Kultura wizualna bezrefleksyjnie przyjmuje, że sztukę należy definiować wyłącznie na podstawie jej działania za pośrednictwem właściwości optycznych.

3 Kultura wizualna przekształca historię sztuki w historię obrazów”.<sup>68</sup>

Zaprezentowanym dziesięciu – jak to sam określa – „mitom” przeciwstawia Mitchell osiem kontrtez – zacytujmy tylko pierwszą: „Kultura wizualna zachęca do rozważania różnic pomiędzy sztuką a tym, co nią nie jest, pomiędzy znakami wizualnymi a werbalnymi oraz pomiędzy proporcjami różnych rejestrów zmysłowych i semiotycznych.”<sup>69</sup> Pomimo formy, w jakiej autor prezentuje swoje stanowisko, przypominającej rodzaj gry intelektualnej, często niewolnej od retoryki, całkowita treść rozważań Mitchella zaświadcza o stopniu komplikacji zjawisk we współczesnej kulturze zdominowanej przez wizualność.

Dominacja ta nie jest bezpośrednim efektem poziomu zaawansowania technologii cyfrowych, przyśpieszyły one jej zaistnienie i ułatwiły uczestniczącym w tej kulturze do różnych jej zjawisk bezpośredni dostęp.

„Sztuka i kultura ma ogromne możliwości asymilacji różnych zjawisk. Pojawienie się jednych nie musi oznaczać eliminowania drugich. Wierzę, że obok malarstwa i rzeźby wykonanej tradycyjnymi materiałami i technikami istnieć będzie twórczość wizualna posługująca się obrazami cyfrowymi. Należy bowiem pamiętać, że mimo pesymistycznych proroctw fotografia nie wyeliminowała malarstwa, film nie wyeliminował teatru, a telewizja nie wyeliminowała filmu”.<sup>70</sup>

Tu należałoby dodać casus grafiki warsztatowej, który to potwierdza. Nastąpiła jej elitaryzacja (nieliczni twórcy nią się zajmują) i – co paradoksalne – całkowita demokratyzacja (wszyscy mogą mieć do niej do-

---

<sup>68</sup> Whitelaw J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013, s. 369.

<sup>69</sup> Tamże,

<sup>70</sup> Lech Lechowicz, *Z problematyki obecności obrazów cyfrowych we współczesnej twórczości wizualnej*, [w:] *Fotografia: realność medium*, red. Alicja Kępińska, Grzegorz Dziamski, Stefan Wojnecki, Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, Poznań, [b.r.w.], s. 139.

stęp). Wciąż istnieją jednak twórcy uprawiający akwaforty, mezzotinty, miedzioryty itp. Analogicznie sytuacja wygląda w malarstwie, gdzie po inwazji nieomal całkowitej technik akrylowych wciąż funkcjonuje malarstwo olejne!

Na obszarze fotografii również można spotkać formę takiego zjawiska. Był nim swoisty renesans stosowania aparatów otworkowych i powrót do technik XIX-wiecznych<sup>71</sup>, także w Polsce, spotykamy takie przypadki: np.: technikę papieru solnego wykorzystuje Jakub Byrczek, technikę mokrego kolodionu Marek Szyryk. Od nieomal 20 lat, pomimo opanowania rynku materiałów pozytywowych produkowanych na podłożach poliestrowych, ciągle obecne są postawy twórcze, które kalkulują w czarno-białej fotografii jako wartość estetyczną materialność nośnika obrazu – barytowany karton.

W przypadku fotografii cyfrowej, wydaje się, że nie będzie takiej prostej analogii. Wyeliminowanie negatywowo-pozytywowego procesu światłochemicznego uzyskuje już silne wsparcie poprzez zamykanie firm produkujących stosowne materiały. Nikt nie będzie w stanie w pozaprzemysłowym procesie wytworzyć trójwarstwowego negatywu w „warunkach domowych”...

No cóż, pozwólmmy dostarczyć historii wiedzy i argumentów do dyskusji o granicach tych wszystkich zjawisk, pamiętając ciągle, że selekcji i klasyfikacji dokonuje mechanizm nie tyle rozwijającej się, co przeobrażającej się kultury, mechanizm, który doraźnie – tu i teraz – czasem trudny jest do zrozumienia.

\* \* \*

Trudno wykazać, że wejście epoki zapisu cyfrowego spowodowało rewolucję w dziejach fotografii, gdyż dla statusu obrazu fotograficznego nie wprowadziło to istotnych zmian. Należy jednak zaznaczyć, że obraz fotograficzny rozumiany jest tu jako obraz uzyskany na skutek działania światła na nośnik światłoczuły, w którym wytworzone zmiany mają charakter ikoniczny względem obiektu, od którego odbite światło rzutowane przez obiektyw (także *pin hole*) w formie obrazu optycznego na ów no-

---

<sup>71</sup> Patrz m.in. *Photography Deconstructed*, [w:] *Photography. The Whole Story*, red. Juliet Hacking, Thames & Hudson Ltd., London 2012, s. 534 i n.

śnik dokonało w nim w sposób trwały tych zmian. Takie rozumienie problemu podziela wielu krytyków – „Konwersja na dane cyfrowe oznacza nowy sposób wytwarzania (obrazu – sc) ale nie nowy rezultat”.<sup>72</sup>

Istotne zmiany zaszły w sposobie społecznego funkcjonowania fotografii, jej produkowania, dystrybucji i archiwizowania. Zmiany te przyczyniły się jednak do odczucia dewaluacji, jakiej fotografia uległa. Dewaluacji poprzez krańcowe poczucie utracenia aury wiarygodności, poprzez „tragedię” masowego wytwarzania zdjęć, które, jak to się wydaje, „wszystkie mają te same prawa” – są fotografiami... Nastąpiła także swego rodzaju sublimacja artystyczności – uniezależnienie od tradycyjnego nieprzyznawania fotografii statusu sztuki, ale to wydaje się być kategorią rozłączną względem „cyfrowych przemian”.

Październik/listopad 2014.

## **Bibliografia**

### **Druki zwarte**

Barthes Roland, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1995.

Benjamin Walter, *Twórca jako wytwórca*, Wyd. Poznańskie 1975.

Decyk Sławomir, *Solarigrafia*, Fokus ASP, Poznań 2002.

Dziamski Grzegorz, *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku*, Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 2009.

Eco Umberto, *Pejzaż semiotyczny*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972.

Eleanor Heartney, *Art & Today*, Phaidon Press Limited, New York 2013.

*Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. Scott Walden, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2013.

---

<sup>72</sup> Wolfgang Kemp, *Historia fotografii...*, dz. cyt., s. 154.



- Fotografia: realność medium*, red. Alicja Kępińska, Grzegorz Dziamski, Stefan Wojnecki, Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, Poznań, [b.r.w.]
- Iliński Mikołaj, *Materiały fotograficzne czarno-białe*, wyd. II, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1970.
- Kemp Wolfgang, *Historia fotografii. Od Daguerre'a do Gursky'ego*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2014.
- Lechowicz Lech, *Historia fotografii, część 1 / 1839–1939*, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. L. Schillera, Łódź 2012.
- Lieser Wolf, *The World Of Digital Art*, Tandem Verlag GmbH, Potsdam 2010.
- Marien Mary Warner, *100 idei, które zmieniły fotografię*, Top Mark Centre, Raszyn 2012.
- Markiewicz Henryk, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, wyd. V, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980.
- Marzec Sławomir, *Sztuka Polska 1993–2014. Arthome versus Artworld*, Wydawnictwo Olesiejuk, Ożarów Mazowiecki 2012.
- Mitchell Whitelaw J.T., *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013.
- Moving Images: from Edison to the Webcam*, ed. by Fullerton John and Widdings Astrid Söderbergh, John Libbey, Aura, Sydney 2000.
- Nochlin Linda, *Realizm*, Warszawa 1974.
- Od fotografii do rzeczywistości wirtualnej*, pod red. Maryli Hopfinger, Instytut Badań Literackich, Warszawa 1997.
- Otton C. Charlotte, *Fotografia jako sztuka współczesna*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2010.
- Photography from 1839 to Today*, George Eastman House, Rochester, NY, Taschen 2000.
- Photography. The Whole Story*, red. Juliet Hacking, Thames & Hudson Ltd., London 2012.
- Pontremoli Edouard, *Nadmiar widzialnego. Fenomenologiczna interpretacja fotogeniczności*, Słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2006.

Porębski Mieczysław, *Pożegnanie z krytyką*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983.

Sontag Susan, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2012.

Rosenblum Naomi, *Historia fotografii światowej*, Wydawnictwo Baturo, Grafis Projekt, Bielsko-Biała 2005.

Rottenberg Anda, *Sztuka w Polsce 1945–2005*, Wydawnictwo Piotra Marciszuka STENTOR, wyd. 2, Warszawa 2006.

Soulages François, *Estetyka fotografii*, Strata i zysk, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2007.

*Spoleczne dyskursy sztuki fotografii*, red. Marianna Michałowska, Piotr Wołyński, ASP Poznań, Naukowe Towarzystwo Fotografii, Poznań 2010.

Tatarkiewicz Władysław, *Dzieje sześciu pojęć*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1976.

Tomaszczuk Zbigniew: *Świadomość kadru*, Wyd. Kropka, Września 2003.

Tribe Mark & Reena Jana, *New Media Art*, Taschen, Köln 2009.

Turner Peter, *History of Photography*, Hamlyn Publishing, Londyn 1987.

Wojnecki Stefan, *Fotografia. Gwiazda podwójna kultury*, Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, Poznań 2007.

Zawojcki Piotr, *Elektroniczne obrazowiaty. Między sztuką a technologią*, Wydawnictwo Szumacher, Kielce 2000..

Żdźarski Waclaw, *Zaczął się od Daguerre'a. Szkice z dziejów fotografii XIX w.*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1977.

## Periodyki

Bowen Robert, *Poszerzanie wyobraźni*, „Fotografia 6 x 9”, nr 7 (2/’92 i 1/’93).

Czyżewski Stefan, *Film dokumentalny. Kreacja rzeczywistości ekranowej*, [w:] Prace naukowe. *Edukacja plastyczna II. Fotografia*, WSP. Częstochowa 2003.

Czyżewski Stefan, *Nowa sytuacja fotografii w epoce cyfrowej – wyzwanie metodologiczne*, „Fotografia” 2001 nr 2 (5).

Czyżewski Stefan, *Technologiczne uwarunkowania definicji obrazu w technologiach video*, część II, Obraz cyfrowy, „Kamera. Film & Tv” 2004

Kosidowski Jan, *Strzaskane lustro rzeczywistości*, „Fotografia 6 x 9” 1991, nr 5.

## Strony www

Kwiatkowska-England Anna, *Ta melodia prześladowuje mnie, gdy się zadumam – czy to kicz, czy to kamp?* <http://www.obieg.pl/print/21859>

Rogowski Łukasz, *Fotomontaż*, [http://niewiarygodne.pl/kat,131874,title,Swiadectwo-ni-  
ezwyklej-odwagi-czy-genialny-fotomontaz-Jak-bylo-naprawde,wid,14346614,wiadomo  
sc.html?smgajticaid=6131dc](http://niewiarygodne.pl/kat,131874,title,Swiadectwo-ni-<br/>ezwyklej-odwagi-czy-genialny-fotomontaz-Jak-bylo-naprawde,wid,14346614,wiadomo<br/>sc.html?smgajticaid=6131dc)

[http://en.wikipedia.org/wiki/Colin\\_Westerbeck](http://en.wikipedia.org/wiki/Colin_Westerbeck)

<http://numanuma.pl/foto-rewolucja.html>

<http://numanuma.pl/foto-rewolucja.html>

[http://pl.wikipedia.org/wiki/Galeria\\_Bezdomna](http://pl.wikipedia.org/wiki/Galeria_Bezdomna)

[http://www.fotopolis.pl/n/4243/fotografia-wspolczesna-miedzy-multimedialnoscia-a-  
czystoscia-medium/](http://www.fotopolis.pl/n/4243/fotografia-wspolczesna-miedzy-multimedialnoscia-a-<br/>czystoscia-medium/)

<http://www.mmwarszawa.pl/428176/galeria-bezdomna-pokaz-ludziom-swoje-zdjecia>

## Summary

The text is an attempt to analyse the premises and to describe the facts related to the situation of the photography in a contemporary culture, which is dominated by digital technology. At the same time the text is an attempt to reevaluate few issues. They ceased to be the subject of a critical reflection as they were too 'obvious' to be discussed. These are mainly the issues of the dissimilarity of the 'analog' photography from the 'digital' one, and the 'revolution' that allegedly occurred after the domination of the 'digital' photography. Another problem is an attempt to answer a question: why photography is a subject of a specific discrimination by art historians? This question is related to an interesting confrontation between art and photography. Many textbooks on art history were written in the XX-th century. Their authors focus on painting, drawing, sculpture and architecture. Recently they also deal with design, but photography is hardly (or never) taken into account.

The devaluation of photography in digital era the author points out is analysed in three areas:

1. 'Aura of credibility' – strengthening of a social feeling that it is completely lost. Although photomontage existed almost since the beginning of photography, an awareness of manipulation of the image content, practically did not exist. A photo testified about the existence of man, objects, processes, etc. The magic phrase 'a photographer was there' was a statement of truth, it was incontestable. Popularisation of a digital interference in a photographic image created possibilities of not only creation, but also fraud. Photography is no longer treated as a 'proof of existence'.

2. 'Total democratization' – the verbatim emergence of the global phenomena of photographing. Everyone is photographing everything, everywhere. That is because the complications and technical problems of taking photos and making the final pictures are limited to zero. The costs are relative low. A camera is called an 'addition' to a cell phone.

3. 'Photography as art' – the extinction of the 'old dilemma' by moving it to another area. The question 'Is photography an art?' is not answered and no one is expecting the answer anymore...

At present the border line between art and photography is blurred. The border disappears between types of photography performed as art discipline among many other 'non-historical' disciplines. i.e. installations, actions, performances realized in front of a camera etc. It is a paradox, these disciplines would not come into being in the art history, without the documentary means of photography. Photography is a part of art now. They coexist.

At the end of the text, the author poses a question if the democratization of photography did not go too far. The world is flooded with an amount of photos that are impossible to grasp. All these photos seem to have 'equal rights'! Recalling the theorem on quantity and quality, the conclusion suggests itself. This conclusion is a foundation for the author's thesis on devaluation. What is more, photos ceased to exist in a physical form. They have a virtual life on hard drives, rarely (if ever) viewed. It seems like everyone is taking photos, but no one is viewing them...

**Keywords:** Analog photography, digital photography, photography technology, history of photography, photography and art, 'aura of credibility', digital revolution, photography in culture, sociology of photography.