

Piotr Wołyński
Uniwersytet Artystyczny
Poznań

**Autorytet fotografii
Mocne i słabe obrazy w epoce nadmiaru**

**Authority of Photography
Strong and weak images in the era of excess**

Streszczenie

Artykuł analizuje zmiany dokonujące się w obrębie podstaw społecznej wiarygodności współczesnych obrazów medialnych. Wszystkie one, jako elementy dzisiejszej ikonosfery, mają fotograficzne korzenie. Podstawowe cechy fotografii, mechanizm rejestracji obrazu oraz jego indeksalność przypisywane dziś są nowym obrazom medialnym. Wspólne dla ich różnych odmian jest wywodzące się z fotografii silne związanie sposobu organizacji doświadczenia wizualnego w nowe formy z wypełnieniem owych form im tylko właściwą, medialną treścią. Powyższy związek powoduje stopniowe pozbawianie obrazowania indeksalnego charakteru. Proces ten wzmacniany jest za sprawą nadmiaru obrazów. Jedną z dominujących dziś strategii nadawania nowym obrazom wiarygodności jest włączenie w szersze narracje. Obecnie obrazy w społecznym procesie uwiarygodniania w większym stopniu opierają się na narracji niż na indeksacji. W mniejszym stopniu uzależnione są od kryterium prawdy. Analiza obrazów o fotograficznej genezie wykazuje, że ich migawkowy, posiadający właściwości „zamrażania czasu” charakter sprawia, że narracja jest wobec nich czymś ze-

wnętrznym. To nie one opowiadają, raczej są przedmiotem opowieści. Zastosowanie wobec nich strategii narracyjnych powoduje jednak przywrócenie wiarygodności. Mit śladu rzeczywistości (indeksalny charakter) zabarwia stosowane w obrazach o fotograficznej genezie strategie narracyjne silną dozą autentyzmu. Jednocześnie obserwujemy ich uwalnianie od rejestracyjnego charakteru (porządek widzenia) przez dający się generować pozór realności.

Słowa kluczowe: fotografia, media obrazowe, indeksalność fotografii, narracja obrazowa, obrazy słabe, obrazy mocne, wiarygodność fotografii, mit fotografii, nadmiar obrazów

Niemal wszystkie dzisiejsze obrazy mają coś wspólnego z fotografią. Taka proveniencja nakłania do spojrzenia na całą współczesną ikonosferę przez pryzmat podstawowych cech fotograficznego obrazowania, za które najczęściej uważa się jego rejestracyjny i indeksalny charakter. Te właśnie cechy wyznaczyły sposób, w jaki w powszechnej komunikacji posługujemy się obrazami. Wczorajsza wszechobecność fotografii zastępowana jest dziś nowszymi sposobami obrazowania, którym przypisujemy cechy fotografii. Pytanie o zasadność takiego przyporządkowania stanowi podstawowy wątek niniejszych rozważań.

Wydaje się, że we współczesnym obrazowaniu o fotograficznym pochodzeniu¹ coraz większą rolę odgrywa generowanie (zamiast rejestrowania) i symulowanie (zamiast indeksacji). Nie burzy to jednak poczucia silnego ich pokrewieństwa z fotografiami; jedno i drugie organizują nasze doświadczenie, nadając mu określone formy, a jednocześnie wypełniając owe formy jej tylko właściwą treścią. Połączenie to jest wyróżnikiem wszystkich współczesnych mediów obrazowych.

W konsekwencji coraz częściej jesteśmy świadkami innej jeszcze zmiany, jej istota tkwi w zmniejszeniu roli bądź utracie pozaobrazowego wyróżnika w odniesieniu do większości przedstawień. Sygnały płynące

¹ Mam tutaj na myśli wszystkie rodzaje obrazowania mające charakter mechanicznej rejestracji oraz te, które wykształciły się na jej podstawie jako sposoby generowania obrazu w formie cyfrowej.

dzisiaj ze świata ku obrazom po to, by weryfikować ich status, słabną i znikają. Wizerunek fotograficzny i jego pochodne nie spełniają się już w konkretnym przedstawieniu, są raczej propozycją do rozpatrzenia; efektem samego procesu obrazowania skorelowanego z nie do końca rozpoznawym mechanizmem selekcji nadmiaru przedstawień. Jako ich użytkownicy jesteśmy uczestnikami istotnych zmian, w których autorytet większości obrazów wypełniających naszą ikonosferę zmienił zdecydowanie swój charakter. Znajdujemy się dzisiaj w sytuacji realnego i potencjalnego nadmiaru, wynikającego z możliwości natychmiastowego urealniania lawiny obrazów o dowolnym motywie i temacie. To w jego następstwie tracimy zainteresowanie indeksalnymi walorami przedstawień, choć nie wpływa to negatywnie na potrzebę ich ikonicznego charakteru².

Jerome Bruner, jeden z najwybitniejszych współczesnych psychologów, zwraca uwagę na niebagatelne zmiany, jakie dokonują się w sposobach rozumienia wszystkiego, co jest rezultatem organizowania i nadawania kontekstów wiedzy, która ma charakter sporny, nie do końca sprawdzalny. Taki rys ma dzisiaj znaczna część powszechnego, dostępnego za sprawą obrazów o fotograficznej genezie, wizualnego doświadczenia. Dominujący sposób nadawania mu bardziej rygorystycznego, usystematyzowanego charakteru polega dzisiaj na układaniu narracji. Ważną konsekwencją takiego podejścia jest to, że „jedna interpretacja jakiegokolwiek narracji – jak pisze Bruner – nie przekreśla pozostałych interpretacji. Narracje i ich interpretacje przekazują bowiem znaczenia, a znaczenia są z natury swojej wielorakie: regułą jest polisemia. Ponadto znaczenia narracyjne uzależnione są od prawdy w ścisłym znaczeniu weryfikowalności jedynie w bardzo ograniczony sposób.”³ Zatem, wracając do współczesnych obrazów, powszechnie odczuwana i dyskutowana dzisiaj utrata ich indeksalnego charakteru, czyniąc komunikat nie do końca sprawdzalnym, a tym samym spornym, otwiera ją na różnorodne, narracyjne zabiegi.

² Na temat indeksalnego i ikonicznego charakteru obrazów fotograficznych zobacz: Stefan Czyżewski, *Czy na pewno cyfrowa rewolucja?*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” 2005, nr 2, s. 194.

³ Jerome Bruner, *Kultura edukacji*, Universitas, Kraków 2010, s. 130.

Czy można o fotografii i jej pochodnych powiedzieć coś bardziej oczywistego niż to, że opowiada rzeczywistość? Pomimo wszelkich zastrzeżeń, wątpliwości, ograniczeń, które chcielibyśmy zastosować w odniesieniu do takiego sposobu posługiwania się obrazem, godzimy się z ochotą na taki stan rzeczy. Co więcej, wszystkie te zastrzeżenia i wątpliwości stwarzamy właśnie po to, by uchronić bliskie wszystkim nam poczucie łączności między rejestracją a obrazowanym przez nią światem. Niech chociaż tutaj, chciałoby się powiedzieć, pozostanie wszystko jasne i proste.

Powszechna dostępność oraz łatwość wytwarzania, przetwarzania i zawiadowania utwierdza w przeświadczeniu o tym, że w pełni panujemy nad obrazowym przekazem; co w połączeniu z wciąż żywą pamięcią o indeksalnej naturze fotografii sprawia, że to jej właściwości są główną dostarczycielką poczucia ważności otaczających nas medialnych komunikatów. W praktyce, w społecznym użyciu fotograficznego medium, także w sztuce, nastąpiła zdecydowana i zapewne nieodwracalna zmiana sposobu odczuwania wiarygodności fotografii. Jeszcze całkiem niedawno autorytetu fotografii upatrywano, a przynajmniej tak deklarowano, w jej indeksalnym charakterze, wiążącym obraz z jego pozaobrazowym źródłem. Być odciskiem, śladem – coś bardziej wiarygodnego. Okazało się jednak, że taki sposób rozumienia obrazu fotograficznego właściwy jest pewnej tylko, czasowo ograniczonej i właśnie przemijającej jego formie. W miejsce dotychczasowych wyznaczników natury fotograficznego zapisu proponuje się odmienne ujęcia. Postuluje się na przykład rozszerzenie autonomii obrazu jako zapisu, nie krępując go przyleganiem do rzeczy i przeszłości, Barthesowskim „tym-co-było”. „Mimo że odcisk jest odbiciem rzeczy (preegzystującej) w formie obrazu – pisze André Rouillé – to jednak należy zastanowić się nad tym, w jaki sposób sam obraz tworzy już rzeczywistość. A więc oznacza to, że trzeba bronić relatywnej autonomii obrazów i ich form w stosunku do odniesień oraz przywrócić znaczenie zapisu [l'écriture] w stosunku do rejestrowania.”⁴

⁴ André Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, Universitas, Kraków 2007, s. 11.

Czy warto zatem pytać dziś o indeksalny charakter fotografii? Poza pewnymi przypadkami, w których mają zastosowanie rygorystyczne procedury łączące obraz z jego odniesieniem przedmiotowym, pytanie takie jest coraz mniej zasadne; jednak potrzeba posiadania świadka naszych wizualnych doświadczeń jest tak silna, że skłonni jesteśmy łączyć wiarygodność z innymi cechami fotografii. Szczególnym wyzwaniem dla poszukiwań wiarygodności fotografii w odmienionym, cyfrowym środowisku, stała się wielość obrazów. Łatwość, z jaką produkowane są dziś nieprzebrane zasoby wizualnych informacji, wzmocniona jest w procesie ich usieciowienia, tworzenia nieograniczonego repozytorium obrazów. W zalewie informacji, widocznych szczególnie na obszarze cyberkultury, wyraźnie zaznacza się dążność do wywodzenia wiarygodności przedstawień z ustanowienia szczególnych relacji w stosunku do innych przedstawień, z pominięciem, jeśli to możliwe, związków z rzeczywistością pozaobrazową. Znamienna dla aktualnej kondycji wizualnych komunikatów jest, od dokumentu poprzez najbardziej oddalone od niego obszary sztuki, skłonność do wpisywania się w najróżniejsze odmiany narracji; dziś to ona ustanawia związki generujące autorytet fotografii. Odbywa się to najczęściej poprzez tworzenie bardziej rozbudowanych, wzbogaconych słowem, dźwiękiem, ruchem, wielością elementów, form. W miejsce przeświadczenia o indeksalnej sile fotografii wkroczył autorytet opowieści. Opowiada ona rzeczywistość, posługując się obrazami wyzbytymi arbitralności prawdy, traktując teraz, z nie mniejszym zapałem, narrację jako źródło wiarygodności. Innymi słowy zapis rzeczywistości przestaje pełnić funkcję komunikatu dowodzącego, staje się za to komunikatem po prostu. Rodzajem wizualnego tekstu o wielorakich funkcjach. Jest rozmaitością kształtowanym przekazem, który zabarwiony jest przeświadczeniem o silnym ładunku wiarygodności.

Tak więc dziś o autorytecie fotografii nie stanowi lub nie stanowi wyłącznie sposób odniesienia do rzeczywistości. Posłużyć się obrazem w taki sposób, by wygenerować niejako jego wiarygodność poprzez włączenie w rozbudowaną narrację, stanowi jedną z podstawowych, stosow-

wanych obecnie strategii komunikacyjnych. Do takich zabiegów nakłania wspomniany nadmiar obrazów, nowa realność wyłaniająca się z nieprzebranej wielości punktów widzenia, sposobów kadrowania, przetworzeń i wielu innych zabiegów możliwych do uzyskania na każdym etapie posługiwania się wizualnym komunikatem. W zmienionym środowisku trudno myśleć o fotograficznym przedstawieniu jako o pojedynczym obrazie, jest to raczej zbiór wszystkich skuteczniejszych sposobów przedstawienia; liczbę pojedynczą zastąpiła liczba mnoga. Pojedyncza fotografia to dziś nie twór zaktualizowany w swojej ostatecznej formie, ale gotowa do natychmiastowej zmiany postaci wielowariantowość.

Tak oto fotografia i pokrewne jej obrazy, wyswobodziwszy się z krępującego ją gorsetu indeksalności, odnajdują bardziej adekwatne, w odniesieniu do kondycji całej współczesnej kultury, miejsce w procesie komunikacji. Stając się elementem najrozmaitszych narracji, zyskują swobodę i niespotykaną do tej pory siłę wyrazu.

Istotne wątki dotyczące zarysowanych zmian formułują socjologowie zajmujący się wizualnością: autorytet związany z poczuciem szeroko rozumianej prawdziwości obrazu zostaje zastąpiony autorytetem komunikacyjnej skuteczności, kryje się w odpowiednim sposobie jego użycia⁵. Stąd na przykład hasło poznańskiej szkoły socjologii wizualnej określające jej program badawczy: *wszystko tylko nie obrazy!*⁶ Ważne jest to, co robimy z fotografią, a ona sama, utraciwszy swoją pozaobrazową legitymizację, jest zaledwie elementem komunikacyjnych strategii. To społeczny pragmatyzm kształtuje autorytet, a w jego konsekwencji hierarchię ważności wizualnych przekazów. Perspektywa socjologiczna daje nam jednak tylko tyle, że odsłania zmianę mechanizmów posługiwania się obrazami. Nie

⁵ Taka koncepcję społecznych użytków fotografii rozwijają na przykład Marek Krajewski i Rafał Drozdowski. Zob. Marek Krajewski, Rafał Drozdowski, *Za fotografię! W stronę radykalnego programu socjologii wizualnej*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2010 oraz Rafał Drozdowski, *Obraza na obrazy. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2010.

⁶ Rafał Drozdowski, *Radykalny program socjologii wizualnej: wszystko tylko nie obrazy!*, w: *Społeczne dyskursy sztuki fotografii*, pod red. M. Michałowska, P. Wołyński, Wydawnictwo ASP, Poznań 2010, s. 45.

odpowiada jednak na bardziej, moim zdaniem, zasadnicze pytanie dotyczące wszystkich mechaniczno-elektronicznych obrazów o fotograficznej genezie: z jakiego rodzaju systemem wizualnej reprezentacji mamy do czynienia?

Od chwili, gdy obrazowanie wyznaczane jest w szerokim zakresie przez kod numeryczny, jako medium czyli warunek możliwych obrazów, mamy do czynienia z istotną zmianą dotyczącą samego przedmiotu przedstawienia. Tradycyjna fotografia traktowała, takie przynajmniej było powszechne społeczne przeświadczenie, o wizualnych aspektach rzeczywistości. W dzisiejszym obrazowaniu, opartym przede wszystkim na możliwościach symulowania i generowania przedstawień, mamy do czynienia z obrazami obrazów. Takie obrazy nie posiadają już wystarczającego autorytetu, by wzbogacać lub choćby utrzymywać kontakt z wizualnym aspektami rzeczywistości w podobny sposób, jak czyniła to fotografia tradycyjna. Odniesienie fotografii do rzeczywistości zastąpione zostało odniesieniem do innej fotografii. Cyfrowy obraz medialny, ze swoją wielowariantowością, zajął miejsce zarezerwowane do tej pory dla rzeczywistości spoza obrazu.

Czy zatem jest tak, że fotografia i inne współczesne przedstawienia nie opowiadają już o rzeczywistości, ale to one właśnie, a ściślej mówiąc ich wcześniejsze warianty, są przedmiotem przedstawienia, stając się często centrum opowieści? Zagadnienie jest o tyle istotne, iż to właśnie narracje są główną przyczyną konstruowania indywidualnych i społecznych obrazów tego, co nas otacza. Jeśli można mówić o narracyjnej sile fotografii, to należy poczynić zastrzeżenie, że jest to siła pochodząca spoza tego, co samo medium fotografii może w sobie pomieścić. Sama, mimo tak radykalnych przemian, nie przestała być niemym obrazem⁷, choć na-

⁷ Mam tutaj na myśli wszystkie obrazy, które zachowały charakterystyczną dla fotografii beczasowość, wynikającą z właściwości *zmrażania czasu*. Takie przedstawienia obok swoich oczywistych walorów ewidencyjnych posiadają silny potencjał symboliczny lub metaforyczny. Nie wykazują za to, lub wykazują w szczątkowej formie, właściwości narracyjnych. Związane z odbiorem fotografii odczucie *nagiej prawdy* czy *przytapania rzeczywistości* wyraźnie wskazuje na jej antykonstrukcyjny i antynarracyjny charakter.

kłaniającym do jej opowiedzenia. Innymi słowy, w odniesieniu do obrazu fotograficznego narracja spełnia się przede wszystkim jako narzędzie opowiadania i tłumaczenia samej fotografii; rozumiana w ten sposób staje się czymś zewnętrznym, co poddaje się sile przyciągania, owej przytaczanej przez wielu autorów magii obrazu fotograficznego. Tak oto opowieść, będąc zasadniczo obca fotograficznemu sposobowi obrazowania, wytwarza pozory jej wiarygodności.

Opowieść i jej przedmiot, w przypadku naszych rozważań – obraz o fotograficznej genezie, traktowane są, w powszechnej komunikacji, nierozłącznie. W przypadku bardziej rozbudowanych form obrazowania, na przykład filmu (zarówno fabularnego jak i dokumentalnego) świadomość rozróżnienia tych dwóch elementów stała się składnikiem powszechnej świadomości odbiorców; język filmu, w jego aspekcie narracyjnym, bliższy jest tym samym literackim formom opowiadania. W powszechnym odbiorze fotografii, prawdopodobnie z powodu jej pozornej bezpośredniości, łatwości posługiwania się i wspomnianej wyżej „magii” obrazu, rozróżnienie na opowieść i jej przedmiot nie istnieje; traktujemy ją tak, jakby sama w sobie posiadała moc opowiadania. I choć bardzo często przekonujemy się, że jest inaczej, tkwimy w błogim przeświadczeniu o narracyjnej sile fotografii.

Gottfried Boehm, posiłkując się hermeneutyczną refleksją Hansa Georga Gadamera nad obrazem, posługuje się w swojej teorii sztuki rozróżnieniem na obrazy słabe i mocne. Obrazy słabe to takie, przez które widzimy, ze szczególnym naciskiem położonym na przyimek *przez*, odmalowują one, upowszechniają informacje wizualne; to, najprościej mówiąc, podobizny. Taki obraz chce upodobnić się do swojego przedmiotu. Przedmiot odtworzenia czyli ową rzecz, którą widzimy, traktujemy jako niezależną od obrazu. W percepcji obraz zanika, ustępuje miejsca samemu przedmiotowi odniesienia. Oczywiście taka postawa obiektywna, wiadome jest to już od dawna, może, jak słusznie zauważa Gottfried Boehm, „zawierać w sobie potencjał estetyczny, dysponujący znacznymi możliwościami fałszowania. Już antyczna retoryka zastanawiała się, dlaczego rzeczowa, wyzbyta emocji neutralność, należy do szczególnie skutecznych strategii

perswazyjnych.”⁸ Ta istotna i trafna uwaga nie podważa jednak podstawowego charakteru, istoty samej podobizny. Jej przezroczystość to właśnie jej słabość. Relacja pomiędzy obrazem a pierwowzorem ma tutaj charakter jednokierunkowy, ukazując coś w przedstawieniu, znosi własną wartość obrazową.

Z kolei obrazy mocne to takie, które cechuje dwustronna relacja pomiędzy obrazem a pierwowzorem: obraz wprowadza do przedstawienia swoje wartości, a jednocześnie to co przedstawione wzbogaca go swoją zawartością. Mocne obrazy, jak pisze Boehm, „nie są działaniami obok rzeczywistości i bez następstw, ale ingerencjami, wglądami, interpretacjami.”⁹ Ta cecha obrazu wydaje się czymś naturalnym, gdy rozpatrujemy go w kontekście sztuki. Paul Klee, jeden z wielkich artystów dwudziestowiecznej awangardy, doskonale wyraził tę cechę stwierdzeniem, że obraz nie przedstawia rzeczywistości, lecz sprawia, że coś widzimy.

Nietrudno zauważyć, że do niedawna to właśnie fotografie o cechach obrazów słabych, w powszechnej praktyce społecznej, robiły oszałamiającą karierę. Z kolei współczesne media obrazowe trudno rozpatrywać w kategoriach obrazów słabych. Siła, z jaką nowe media narzucają własne kategorie organizujące formę, sposoby odbioru i kontekst komunikatu, sprawia, że w znacznej części stwarzają one zawarte w nich treści. Gottfried Boehm zauważa, że pojawienie się obrazów słabych wynikało z możliwości budowania obrazów według racjonalnych reguł perspektywy geometrycznej. To wtedy właśnie, wraz z upowszechnieniem się myślenia o obrazowaniu jako o pewnego rodzaju maszynierii transponującej dane rzeczywistości na powierzchnię obrazu, wydarzyło się najważniejsze. Twórcy i odbiorcy w kontakcie z obrazami przestali się kierować znaczeniową zawartością tematu, koncentrując swoją uwagę na tym, co dane w spojrzeniu. Doniosłą konsekwencją tych zmian stało się utrwalenie w XIX wieku odwzorowania, jako najbardziej rozpowszechnionego paradygmatu w historii obrazu. I tak oto obrazy słabe wzięły górę. Stało się to, po części, za cenę pozbawienia ich wspomnianej znaczeniowej zawartości ściśle łączącej się z narracją.

⁸ Gottfried Boehm, *O obrazach i widzeniu*, Universitas, Kraków 2014, s. 100.

⁹ Tamże, s. 106.

Obecnie widoczne jest to szczególnie w obszarze cyberkultury, fotografia stała się pożywką dla budowania różnych rodzajów opowieści; to jeden z najmocniejszych dziś jej atutów. Jednocześnie rola obrazów rozumianych jako odwzorowanie, zgodnie z paradygmatem przezroczystego medium, które znika w przedstawieniu, jest w społecznej komunikacji coraz mniej istotna. To sposób posłużenia się gotowym już przekazem, a nie warunki i wartość samej rejestracji są obecnie decydujące w komunikacji; obraz zarejestrowany jest zaledwie dostarczycielem wizualnego materiału. Warto jednak podkreślić, że taki zapis, dzięki swej niedawnej jeszcze aurze wiarygodności, posiada znaczącą siłę perswazyjną.

Mamy dziś do czynienia przynajmniej z dwoma, funkcjonującymi równolegle, odmiennymi sposobami powszechnego użycia przedstawień o fotograficznej genezie. Jeden z nich zakłada się, iż rzeczywistość pozaobrazowa może wchodzić w różnorodne relacje z jej reprezentacją; na zasadzie potwierdzenia danych zmysłowych lub udoskonalenia, rozszerzenia możliwości naszych zmysłów (wcześniejszy chronologicznie model). Drugi sposób generuje i projektuje najróżniejsze propozycje wizualne, które po ich wytworzeniu w społecznej komunikacji nabierają (bądź nie nabierają) cech wiarygodności (późniejszy chronologicznie model).

Hegemonia obrazów słabych skończyła się prawdopodobnie w poprzednim stuleciu. Wraz z momentem rozpowszechnienia się technik generowania i symulowania status obrazów wyznaczających społeczny ogląd rzeczywistości uległ zasadniczej zmianie; następuje powolne ich uwalnianie z konieczności respektowania porządku widzenia. Dający się generować pozór realności wpłynął niewątpliwie na to, jak rozpoznajemy i jaką rolę przypisujemy dziś obrazom słabym. Wraz z zanikiem indeksalności jako wyróżniającej cechy fotografii pojawia się nowy typ obrazów-hybrid. Niektóre ich cechy niepokojąco przywołują echa przedstawień magicznych, które wraz z dominacją racjonalnych technik (perspektywa) zostały wyparte. Przypisywany fotografii związek z wiarygodnością przedstawienia przenosimy dziś na obrazy o daleko odmiennych cechach. Pytanie o etos i mit fotografii jawi się dziś w nowym świetle.

Bibliografia

Druki zwarte

- Boehm Gottfried, *O obrazach i widzeniu*, Universitas, Kraków 2014.
- Bruner Jerome, *Kultura edukacji*, Universitas, Kraków 2010.
- Drozdowski Rafał, *Obraza na obrazy. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2010.
- Krajewski Marek, Drozdowski Rafał, *Za fotografię! W stronę radykalnego programu socjologii wizualnej*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2010.
- Rouillé Andre, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, Universitas, Kraków 2007.
- Spoleczne dyskursy sztuki fotografii*, red. M. Michałowska, P. Wołyńskiego, Wydawnictwo ASP w Poznaniu, Poznań 2010.

Periodyki

- Czyżewski Stefan, *Czy na pewno cyfrowa rewolucja?*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu”, 2005, nr 2.

Summary

The author analyses the changes which take place within the basis of social credibility of contemporary media images. All of them, as the elements of today's iconography have a photographic origin. Basic features of photography, image recording mechanism and indexing – all these are attributed to the new media images. Organizing visual experience in new forms and filling them with media content, which is specific for these forms only is common to various forms of photography. The situation gradually deprives imaging of its indexing nature. This process is strengthened by the surplus of images. One of the strategies, dominating nowadays, is giving the images credibility by presenting them in broader narratives. At present, images are based on narrative rather than indexing in the social process of credibility. They depend on a criterion of truth to a lesser extent. The analysis of photography originated images indicates, that their shutter

nature of 'freezing time' makes the narrative external to these images. They do not tell a story but they are a subject of this story. Using narrative strategies results in restoring credibility. The myth of reality sign (index nature) marks narrative strategies (used in photography originated images) with a significant degree of authenticity. At the same time we are observing the way the images are released from the registration nature (the order of viewing) by appearances of reality, which can be generated.

Key words: photography, image media, photography indexing, image narrative, poor images, strong images, credibility of photography, the myth of photography, surplus of images