

Piotr Wołyński  
Uniwersytet Artystyczny  
Poznań

## **Obrazy rozproszone – teoria i praktyka rozumienia fotografii**

### **Diffused images – theory and practice of understanding photography**

#### **Streszczenie**

Artykuł analizuje zmiany, jakie zachodzą w obszarze współczesnej ikonosfery pod wpływem dominacji obrazów technicznych oraz ich cyfrowych postaci. Wszystkie sposoby wizualnej komunikacji są obecnie silnie związane z dwoma rodzajami obrazów. Po pierwsze z obrazami ukształtowanymi na wzór jednej, wyróżnionej i podstawowej formy, będącej końcowym efektem procesu obrazowania. Odróżniamy je od innych przez to, że myślimy tu w kategoriach oryginału i kopii. Za oczywistość przyjmujemy, iż obraz odtwarza coś ze świata. Nazywam je obrazami stabilnymi.

Po drugie z obrazami nie posiadającymi jednej wyróżnionej formy, czerpiącymi swoje znaczenia podczas kolejnych transformacji, które gubią potrzebę odniesienia do oryginału. Obraz nie odtwarza żadnego stabilnego wzorca, jest manifestacją uchwytowania widzialności przy pomocy mechanizmu korespondującego z naszym psychofizjologicznym uposażeniem. Kolejne wersje obrazu, zmieniające swoje formy i nośniki, są już innymi obrazami. Nazywam je obrazami rozproszonymi.

Powszechna praktyka odczytywania komunikatów wizualnych według wzorca obrazu stabilnego, w zdominowanej przez cyfrowość współczesnej ikonosferze, jest

nieefektywna. Zadaniem edukacji wizualnej jest dziś uczyć posługiwania się obrazami rozproszonymi.

**Słowa kluczowe:** obraz techniczny, fotografia, obraz stabilny, obraz rozproszony, wzorzec obrazowy, wiarygodność fotografii

### **Dwa odmienne spojrzenia**

Sposób, w jaki posługujemy się obrazami, nabiera coraz większego znaczenia w każdym wymiarze naszej egzystencji. Pojawienie się obrazów technicznych i niedawna rewolucja cyfrowa w obrazowaniu wymagają odmiennego odczytywania wizualnych komunikatów. Codzienna praktyka rzadko jednak ową odmienną respektuje. Znaczenia, jakie oferuje nam medium obrazowe, odczytujemy przede wszystkim z jego wytworów, rozumianych jako końcowy efekt pewnych procedur. Przy czym same te procedury traktowane są jako element pomocniczy. W takim ujęciu fotografie i inne obrazy techniczne zyskują walor zobiektywizowanego wytworu, pełniącego w pierwszej kolejności funkcję reprezentacji świata; traktujemy je jak obrazy z poprzednich epok.

Gdy skupiamy się na tym, co reprezentują gotowe wytwory medialnych procedur, pozostajemy w obszarze tradycyjnej refleksji nad obrazem. Przenosimy niejako nasze doświadczenia obrazowe z historii, dopatrując się ciągłości w coraz to nowych, oferowanych przez najróżniejsze technologie sposobach obrazowania. To jedna ze strategii radzenia sobie z nową sytuacją obrazu. Odczytujemy je według wzorca, który funkcjonował przed epoką cyfrową. W znakomitej większości zastosowań obrazów technicznych rozróżnienie między dawnym i nowym sposobem odczytania obrazów traktujemy zamiennie. W ten sposób czynimy je pozornie zrozumiałymi, dzieje się to jednak za cenę wyrugowania rodzących się w ich obrębie nowych znaczeń i funkcji. Rozpatrując wytwory rodziny obrazów technicznych jako stabilne, końcowe efekty medialnych procedur, ulegamy nawykowi ukształtowanemu w innych, przedmedialnych warunkach komunikowania. Umyka nam coś, co bierze istotny udział

w budowaniu znaczeń świata tych obrazów. Cóż to takiego? Zacząć należałoby od stwierdzenia, że sens obrazu technicznego włącza w swój obręb procedury warunkujące jego powstanie. Innymi słowy, z niespotykaną dotąd intensywnością eksponuje przed nami swoje medialno-techniczne środki. Tworzy komunikat w rodzaju „patrz, jak to zostało zgrabnie zrobione”, czyniąc sam przedmiot uchwytowania drugorzędnym. Funkcja reprezentacji dotyczy teraz innego obszaru, zmieniła go natura technicznego obrazowania. Nie prezentuje rzeczywistości, lecz oferuje wiele możliwych sposobów jej ujęcia.

Medialna świadomość obrazów technicznych to w pierwszej kolejności świadomość sposobu ich zjawiania się. Wszystkie tego typu obrazy w nadawane im w procesie kulturowej asymilacji znaczenia wbudowują warunki swojego zaistnienia. To specyficzny wyróżnik zdominowanej dziś przez technologie cyfrowe sfery obrazów technicznych. Jego początków szukać należałoby w wynalazku fotografii.

U podłoża niniejszych rozważań leży intuicja o zasadniczej odmienności dwóch rodzajów obrazów wypełniających znaczną część współczesnej ikonosfery. Obrazów ukształtowanych na wzór jednej, wyróżnionej i podstawowej formy, będącej końcowym efektem pewnego procesu. Wyróżnikiem, pozwalającym odróżnić je od innych jest to, że myślimy tu w kategoriach oryginału i kopii. Za oczywistość przyjmujemy, iż obraz odtwarza coś ze świata. Dopóki nie traci związku z oryginałem, kolejne jego kopie, choćby różniły się między sobą, są reprezentantami tego samego. Oryginał to wyróżniony, stabilny twór pełniący rolę obrazowego wzorca. **Nazywam je obrazami stabilnymi.**

– Obrazów nie posiadających jednej wyróżnionej formy, czerpiących swoje znaczenia podczas kolejnych transformacji, które gubią (zacierają) potrzebę odniesienia do oryginału. Obraz nie odtwarza żadnego stabilnego wzorca, jest manifestacją uchwytowania widzialności przy pomocy mechanizmu korespondującego z naszym psychofizjologicznym uposażeniem. Kolejne wersje obrazu, zmieniające swoje formy i nośniki, są już innymi obrazami. **Nazywam je obrazami rozproszonymi.**

Skutkiem powyższej odmienności jest to, że w obrazach pierwszego typu widzimy fragmenty materialnego świata, natomiast w obrazach drugiego typu nasze na ten świat spojrzenie. Pierwsze chcą nas o czymś wiarygodnie informować, drugie wskazują tylko na warunki, w jakich to informowanie się odbywa, nie przesądzając o wartości samej informacji lub wskazując, że jej wartość ma ścisły związek z wspomnianymi warunkami. W praktyce posługiwania się obrazami często nie dostrzegamy tej różnicy lub uważamy ją za mało istotną. W sytuacji, gdy następuje zdecydowana zmiana układu sił, gdy obrazy ukształtowane odgrywają mniejszą rolę, a odczytanie obrazów rozproszonych odbywa się według tradycyjnego schematu oryginału i kopii, coraz trudniej zrozumieć ich rolę w wizualnej komunikacji.

Dostrzeżenie odmienności tych dwóch rodzajów obrazów stało się na początku możliwe za sprawą fotografii. Do czasu jej wynalezienia, obrazy, w których liczył się przede wszystkim sposób ich powstania, obrazy rozproszone stanowiły wyjątek, drobną część wszystkich wizerunków. Wypełniały one między innymi sferę fantazji. Skupienie takich obrazów na samych możliwościach, wariantach widzialnego świata sprawia, że mogą być, paradoksalnie, traktowane jako zbliżone do obrazów technicznych. Wraz z ich wynalezieniem następuje wzrost znaczenia obrazów rozproszonych. Proces ten odbywał się początkowo w sposób mało zauważalny, przejście niemal wszystkich obrazów w sferę cyfrowości pozwala wyraźniej dostrzec istotne cechy dokonującej się zmiany.

### **Fotografie jako przedmioty – obraz stabilny**

Dokonujące się w ostatnich dziesięcioleciach przemiany w sposobach posługiwania się fotografią nakłaniają do rewizji poglądów na temat jej podstawowych cech. Prawdopodobnie nie ma już jednej fotografii, posługujemy się nią w sposób coraz bogatszy i co ważniejsze, niekiedy niezgodny z dotychczasowym o niej wyobrażeniem. Spoglądając z perspektywy dzisiejszej zmienności świata obrazowego, wyraźniej widzimy niespójność tworu, który określano mianem fotografii. Zawarcie nowego

„widzenia” w jednej, spójnej i zrozumiałej formule dokonało się za cenę zubożenia jego wielorakich możliwości. Pobocznymi, mniej praktycznymi cechami nowego wynalazku, zainteresowała się sztuka. Pytanie o rolę specyficznych cech fotografii w budowaniu obrazu świata nabiera więc, z dzisiejszej perspektywy, nowego znaczenia. Zapewne jest owych cech znacznie więcej niż tylko te, które zdominowały myślenie o fotografii przez dziesięciolecia. Ujawniły to same już początki rewolucji cyfrowej. Jedną z konsekwencji przekształcenia się obrazów w ich cyfrowe postaci jest wykorzystanie nieeksploatowanych dotąd cech fotografii. Do momentu pojawienia się cyfrowości dominowała ona w społecznej komunikacji dzięki temu, że funkcjonowała wraz z wyróżnionym, opatrzonym wyrazistymi i spójnymi cechami wzorcem. Fotograficzne technologie były udoskonalane w taki sposób, by ów wzorec wzmacniać.

Z kolei wszystkie cechy, które nie były pomocne w jego konstruowaniu, traktowane były z dużą dozą nieufności. Postępowanie według ustalonych procedur, rodzaj inżynierskiego planu budowy obrazu, w którym na czoło wysunięto wzorec obrazu powszechnie zrozumiałego, uznano za istotę nowego medium. Obraz świata został zdominowany przez jeden model skonstruowany na podstawie pewnych, wybiórczych cech fotograficznego zapisu. Był traktowany przede wszystkim jako dostarczyciel stabilnych obrazów, czegoś na kształt zduplikowanych fragmentów rzeczywistości materialnej. Jeden, niepodzielnie funkcjonujący w społecznej świadomości wzorec obrazowania spowodował, że o jego wytworach myślano nie w kategoriach zmiennej technologii, ale jako o duplikacie materialnej rzeczywistości. Postępująca popularyzacja i automatyzacja fotograficznych zapisów taki sposób rozumienia fotografii wzmacniała. Im więcej obrazów i im łatwiejsze procedury ich wytwarzania, tym silniejsze ciśnienie ku unifikacji. Warunkiem było posiadanie wspólnego, opatrzonego społecznym autorytetem wzorca. Myślenie o fotografii jako o powtarzalnym, finalnym produkcie technologicznych procesów charakteryzuje przedcyfrowy okres obrazu. Co ważne, w tym okresie ukształtowała się sytuacja, w której wszystkie obrazy postrzegano jako powstające w wyniku użycia urządzeń optycznych lub od ich użycia zależne. Decydującą

rolę odegrało tu ukształtowanie się dość ubogiego, bo obejmującego kilka tylko spośród wielu cech obrazów optycznych, wzorca. Przybrał on kształt skończonego produktu, duplikatu jednostkowego fragmentu materialnej rzeczywistości. Tę historyczną już cechę fotografii trafnie uchwyciła Susan Sontag pisząc, iż fotografia „wzmacnia nominalistyczny pogląd na rzeczywistość”<sup>1</sup>. Siła wzorca nakłania nas do widzenia w fotografii obrazu świata w postaci pojedynczych, materialnych, uchwytnych zmysłowo bytów. Co więcej, wszystkie inne obrazy postrzegamy przez pryzmat jej cech. W środowisku zawłaszczonym przez jeden rodzaj obrazów wszystkie pozostałe upodobniają swoje cechy do dominującego wzorca. Odczytujemy je w sposób, który wynika z wybiórczej, cząstkowej interpretacji procedur technologicznych służących powstawaniu fotografii.

W epoce fotografii każdy obraz był fotograficzny, co znaczy, że pewien ukształtowany wzór obrazowania stał się uniwersalny. Zauważono, że wszystkie obrazy mogą być traktowane w sposób zbliżony do fotografii, mogły być na przykład reprodukowane, czego doniosłe konsekwencje dostrzegł w latach trzydziestych XX wieku Walter Benjamin.<sup>2</sup>

Tak więc dominacja jednego wzorca fotograficznego obrazowania wiąże się z wyróżnioną rolą ostatecznego produktu, traktowanego jako rodzaj powielenia rzeczywistości przy pomocy uniwersalnej materii fotograficznego procesu. Społeczny autorytet takich obrazów zasadzał się na trzech przede wszystkim cechach. Po pierwsze przypisywano im indeksalny charakter. Po drugie zwracano uwagę na techniczny aspekt samej procedury zapisu, prowadzącej do ustandaryzowanych końcowych efektów. I po trzecie podkreślano rolę powtarzalności zarówno w sensie nieograniczonej możliwości reprodukcji jednego ujęcia, jak i łatwo osiągalnej wariantowości ujęć. W sumie te cechy stanęły u podstaw społecznej dyscypliny obrazu, rodzaju ścisłej normy określającej ich wartość. Sfera obrazowania została zdominowana przez wytwory fotograficznej technologii, a innego rodzaju obrazy coraz częściej z nią porównywano bądź wręcz utożsamiano.

---

1 S. Sontag, *W platońskiej jaskini*, [w:] S. Sontag, *O fotografii*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986.

2 W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, [w:] W. Benjamin, *Aniol historii*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996.

Refleksję, opartą na wspomnianych uniwersalnych cechach fotografii, odnajdujemy w wielu tekstach kształtujących przez dziesięciolecia poglądy na naturę tego medium. Wyrazistym przykładem może być koncepcja decydującego momentu Henri Cartier-Bressona. Uniwersalne, konstytutywne cechy nowego medium znalazły tutaj swój wyraz w widzialnych właściwościach formy obrazowego przekazu. Reguły tej formy stały się wyrazem społecznej dyscypliny obrazu – to w nią wcielił się wówczas mit rzetelnej fotografii. W *Decydującym momencie*, podstawowym dla naszych rozważań tekście Henri Cartier-Bressona, znajdujemy opis trzech podstawowych wyznaczników rzetelnej fotografii. Ma więc być ona, po pierwsze, obrazem łączącym w sposób doskonały znaczenie i widzialną formę jakiegoś wydarzenia. „Fotografia jest równoczesnym rozpoznaniem w ułamku sekundy z jednej strony – znaczenia faktu, a z drugiej strony – rygorystycznej organizacji dostrzeżonych form, które ten fakt wyrażają”<sup>3</sup>. Jest więc tu narzędziem pozwalającym na zespolenie indeksalnej natury obrazu i jego znaczenia. W rejestrowanych formach należy odnaleźć i uchwycić porządek, który komunikuje znaczenie danej sceny. Sensowi przedstawienia zostaje w ten sposób udzielony autorytet indeksu. Drugim ważnym składnikiem widzialnej formy fotografii jest efekt zatrzymania czasu. „Ze wszystkich środków wyrazu fotografia jest jedynym, który dokładnie utrwała chwilę. Obcujemy ze sprawami, które znikają, a kiedy już znikły, nie można ich wskrzesić”<sup>4</sup>. Podobnie jak w poprzednim przypadku, sensowi przedstawienia zostaje udzielony autorytet wynikający z cech mechanicznego zapisu. Utrwalenie chwili uruchamia niemal magiczny zabieg wskrzeszenia tego, co zostało zarejestrowane. I po trzecie, istotnym komponentem fotograficznej formy jest uproszczenie. „Rzeczywistość oferuje nam taką obfitość wydarzeń, że trzeba zdecydować się szybko na uproszczone ujęcie.”<sup>5</sup> Mamy więc do czynienia z rodzajem emblematu, z powstałym w wyniku procesu fotografowania obrazem będącym syntezą niemożliwej do przedstawienia obfitości wydarzeń. I tutaj powstająca for-

---

3 Henri Cartier-Bresson, *Decydujący moment*, przeł. K. Łyczywek, „Format” 2005, nr 1 (46), s. 4.

4 Tamże, s. 2

5 Tamże.

ma czerpie swoje uzasadnienie i wiarygodność z jednej z uniwersalnych właściwości fotografii, z możliwości nieograniczonej ilościowo reprodukcji obrazu. Uproszczone ujęcie to przecież, zgodnie z ideałem niemanipulowanej fotografii Henri Cartier-Bressona, wybór spośród wielu możliwych ujęć, którą zapewniają podstawowe cechy procesu fotograficznego.

Taka koncepcja jest charakterystyczna dla rozumienia roli fotografii w epoce przedcyfrowej. Była wówczas dominująca w kształtowaniu obrazu świata, wytworzyła specyficzny rodzaj praktyki koncentracji uwagi i porządkowania znaczeń. Konsekwencją tych praktyk było utrwalenie przekonania, że jest przede wszystkim obrazem świata tak ugruntowanym i stabilnym, że może być traktowany jak fragment rzeczywistości.

### **Fotografie jako spojrzenia – obraz rozproszony**

Dziś mamy do czynienia z wieloma sposobami zjawiania się obrazów, żaden z nich nie zdominował sfery wizualności. Powstające na bazie fotografii różnorodne technologie nie wytwarzają jednego, wspólnego i tworzącego silne społeczne zobowiązanie wzorca. Funkcjonuje wiele modeli obrazowej komunikacji. Tradycyjny fotograficzny wzorzec, obraz stabilny, został wzbogacony przez szereg nowych trybów posługiwania się wizualnością. Zanika autorytet obrazowych komunikatów o znamionach obiektywności. Znajdują one swoje dopełnienie w wielu rodzajach obrazów, które nie mają jedynej ostatecznej formy, zawsze gotowych do przekształceń w procesie ich eksploatacji – obrazach rozproszonych. Społeczna potrzeba wierzenia obrazom uległa osłabieniu, co w żadnym stopniu nie naruszyło ich atrakcyjności. Jako komponent komunikacji są one teraz w większym stopniu dialogiczne. Brak jednego wspólnego wzorca nakłania do kontaktu z obrazami na zupełnie innych zasadach; to już nie tyle zobiiektywizowane fragmenty rzeczywistości, co obarczone wieloma uwarunkowaniami „sjojrzenia” twórców lub użytkowników obrazów. Wiele z tych zmian związanych jest z zanikiem autorytetu technologii. To, że obraz jest wynikiem technologicznych procedur, nie zaświadcza dziś, jak miało to miejsce przed epoką cyfrową, o pewnych istotnych właści-



wościach komunikatu. Zrobienie fotografii nie uruchamia już dziś przeświadczenia o indeksalnym charakterze obrazu. Świadomość istnienia wielu sposobów obrazowania symulujących, lub w sposób dowolny i łatwy zmieniających cechy optycznego zapisu, skutecznie znieczuliła nas na rzekomą prawdę fotografii. Pozostaje ona jedynie poręcznym mitem, jednym z wielu retorycznych zabiegów stosowanych wobec obrazów. Paradoksalnie, nigdy nie mieliśmy do dyspozycji tak wielu autentycznych, wartościowych zapisów mniej i bardziej istotnych wydarzeń, uczymy się jednak odczytywać je jako czyjeś relacje, czyjeś spojrzenia, coraz rzadziej traktujemy je jako obrazy rzeczywistych fragmentów materialnego świata.

Dużą rolę w zachodzących zmianach odgrywa też ilość i różnorodność obrazów pozostających do naszej dyspozycji. Fotografia, zapisy filmowe, rejestracje wideo, transmisje obrazu i dźwięku, optyczne i wzorujące się na nich cyfrowe symulacje tworzą wspólne, z pozoru spójne pole doświadczenia. Nawet w przypadkach prostych, obrazowych komunikatów mamy do czynienia z tą samą informacją docierającą przy pomocy wielu różnych mediów. Tą samą, bo odnoszącą się na przykład do jednego zdarzenia, lecz jednocześnie za każdym razem trochę inną, bo dostarczaną innym sposobem obrazowania. Brak wspólnego wzorca obrazowania skutecznie pozbawia nas iluzji obcowania z wiernym odbiciem materialnej rzeczywistości. W zamian otrzymujemy wielość zabiegających o naszą uwagę komunikatów i wyłaniający się z nich obraz rozproszony. Jego podstawową cechą jest nieustająca możliwość modyfikacji.

Technologiczne warunki, w jakich odbywa się ten proces, wzmacniają wariantowość obrazowania. Najbardziej popularne dziś urządzenia zaopatrywane są w możliwości przekształcania fotografii w zestaw wariantów, a każde jej zaistnienie w sieci formatuje je według innego modelu. Wybór ostatecznej formy zdjęcia pośród tysięcy możliwości staje się zajęciem w znacznym stopniu nieefektywnym. Świadomość tego, że jeden wariant może być z łatwością przekształcany w nieskończoność w inne warianty, zmienia nieodwracalnie status obrazu. Każdy cyfrowy wizerunek w procesie powielania rozprzestrzenia się nie tylko ilościowo,

lecz także różnicuje się na szereg, różniących się odmian. Proces ten różni się zasadniczo od przypisywanej dawnej fotografii zdolności nieograniczonej, technicznej reprodukcji opierającej się na zasadzie kopii.

Cyfrowe narzędzia są, mimo tak znaczących odmienności, silnie związane z fotograficznym obrazowaniem. Niemal wszystkich istotnych cech fotograficznego procesu możemy się dopatrzeć w cyfrowych technologiach obrazowania. Niemal każda z tych cech ulega w nowej technologii transformacji; mimo to, w praktyce posługiwania się cyfrowymi obrazami, skłonni jesteśmy traktować je jak stabilne fotografie. Niekiedy obrazy te wydobywają na światło dzienne takie cechy fotografii, które do tej pory były traktowane jako drugorzędne, mniej istotne w procesie kształtowania się obowiązującego wzorca. Istnieje zasadnicza różnica pomiędzy możliwością produkowania nieskończonej ilości jednakowych kopii, która jest cechą stabilnego obrazu, a możliwością wytwarzania nieskończonej ilości kopii-wariantów w procesie cyfrowych przekształceń obrazu rozproszonego. Stanowi to dobry przykład wydobywania z optycznych uwarunkowań procesu fotograficznego mniej eksponowanych dotychczas cech. Wykorzystanie obrazu optycznego w fotografii i innych urządzeniach rejestrujących oparte jest na wyróżnieniu jednej płaszczyzny, która w ramach przestrzeni rzutowanego obrazu ujawnia (np. matówka aparatu) bądź utrwała (np. negatyw) obraz. Zmiana położenia płaszczyzny projekcji wewnątrz świetlnego stożka tworzy inny wariant fotograficznego przedstawienia. Tak więc mechanizm fotograficznego powoływania obrazu wiąże się z wyborem jednego z wielkiej ilości propozycji generowanych przez optyczną przestrzeń. Otrzymujemy przedstawienie zredukowane do jednego widoku, podczas gdy same możliwości fizycznego zjawiska oferują nam przestrzeń wypełnioną wielością wariantów, bez wyróżnionego, utrwalonego wzorca. Warianty widoków możliwych do wydobywania w ciemni optycznej korespondują z efektami przekształceń, jakie możemy uzyskać w programach do edycji obrazu. Na cyfrowe możliwości przekształceń fotografii spojrzeć więc można jak na przywrócenie potencjalnej wariantowości przestrzeni generowanej przez zjawisko ciemni optycznej.

W klasycznej epoce fotografii z nieskończonej i nierealnej sfery wid-

mowych wizerunków tkwiących w każdym optycznym stożku generującym obrazy wyodrębniono jeden, mający magicznie reprezentować pełnię bytu. W epoce cyfrowej ten wyodrębniony obraz zamieniono w przestrzeń wypełnioną mnogością możliwych przekształceń, wysuwając na plan pierwszy pojęcie obrazowania rozproszonego. Takiemu procesowi podlegać może dziś każdy obraz. W epoce fotografii przedcyfrowej optyczne obrazy zostały przez ich użytkowników poddane ilościowej redukcji i dyscyplinie. Epoka rozproszonych obrazów cyfrowych nie respektuje już fotograficznego wzorca – obrazu stabilnego. Przewagę zyskują dziś obrazy, które nie mają swojej jedynej, ostatecznej formy, zawsze gotowe do przekształceń w procesie ich eksploatacji.

Wartość poznawcza i edukacyjna fotografii tkwi dziś nie w samych obrazach, ale w zrozumieniu procesu ich powstawania i przekształceń – co w konsekwencji prowadzi do uruchamiania odmiennych praktyk koncentracji uwagi i porządkowania znaczeń. Obrazy widzimy dziś w procesie rejestracji, transmisji, symulacji, przekształcania, zapożyczeń – stale obserwując ich zmienną naturę. Nigdy jako ostateczne wytwory tych procesów. Obrazy rozproszone rozumiemy poprzez obserwację dróg ich wędrówek po świecie. Sztuka generuje wciąż odmienne praktyki koncentracji uwagi i porządkowania znaczeń – ucząc nas doceniać rozproszone obrazy.

## **Bibliografia**

### **Druki zwarte**

- Cotton C., *Photography is Magic*, Aperture Foundation, New York 2015.
- Flusser V., *Ku filozofii fotografii*, Akademia Sztuk Pięknych, Katowice 2004.
- Mirzoeff N., *Jak zobaczyć świat*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2016.
- Sontag S., *O fotografii*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986.
- Teoria i estetyka fotografii cyfrowej*, red. P. Zawojski, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2017.

## Periodyki

Cartier-Bresson H., *Decydujący moment*, „Format” 2005, nr 1 (46).

### Summary

The article analyzes changes taking place in the area of the modern iconosphere influenced by the domination of technical images and their digital forms.

Nowadays, all forms of visual communication are strongly associated with two types of images. One type is images modeled as one, distinguished and basic form, which is the final effect of the imaging process. We distinguish them from others because in this case we think in terms of an original and a copy. We take it for granted that images reproduce something from the world. I call them stable images. The other type is images that do not have one distinguished form. They create their meanings during subsequent transformations losing the need to refer to an original. These images do not reproduce any stable pattern, they are a manifestation of capturing visibility with the help of a mechanism corresponding to our psychophysiological capabilities. Subsequent versions of an image, changing their forms and carriers, already other images. I call them diffused images.

The common practice of reading visual communication according to the pattern of a stable image is ineffective in the digitally dominated contemporary iconosphere. The task of visual education today is to teach how to use diffused images.

**Key words:** technical image, photography, stable image, diffused image, image pattern, trustworthiness of photography