

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

Sfera vanitas w świecie cyfrowej nadprodukcji obrazów.
Realizacja cyklu utworów wizualnych w oparciu o fotografię.

Promotor

dr hab. (profesor ASP) Marek Domański

Autor

Paweł Maciak

czerwiec 2019

Spis treści

Wstęp ----- 2

Część I

2002/2003 ----- 5

Non manufactum ----- 6

Obraz i kult ----- 9

Vanitas ----- 11

Obrazy idealnie płaskie ----- 14

Trompe-l'oeil ----- 16

Fotografia jako sztuka/ nie sztuka ----- 19

Symulakry. Nadmiar obrazów i kryzys reprezentacji ----- 23

Implozja sensu ----- 28

Nowy ikonoklazm ----- 34

Podsumowanie ----- 38

Część II

O części praktycznej, w kontekście pracy pisemnej ----- 40

Podsumowanie do części praktycznej ----- 49

Bibliografia ----- 53

Spis ilustracji ----- 56

Prace ----- 57

Tłumaczenie / Translation ----- 64

Wstęp

Praca, którą przedstawiam, to wynik moich subiektywnych rozważań na temat istnienia obrazów we współczesnej ikonosferze. W poniższym tekście próbuję podjąć dyskurs z charakterem współczesnych obrazów fotograficznych. Tym samym, odnoszę się zarówno do sposobu funkcjonowania obrazów cyfrowych w obecnej ikonosferze, jak i do równoczesnego współtworzenia przez nie otaczającej nas sfery *vanitas*.

Subiektywny styl prowadzonej wypowiedzi, będącej jednocześnie refleksją, wynika z moich doświadczeń jako twórcy: z wypracowanego latami, indywidualnego języka wizualnego, autorskich przyzwyczajęń, dotyczących budowania przekazu za pośrednictwem obrazów, oraz z osobistych upodobań i preferencji wizualnych, medialnych i technicznych. Jestem twórcą wizualnym z ponad dwudziestoletnim stażem. Działam na styku kilku dziedzin (mediów). Wypracowałem własne rozwiązania, które w ostatnich latach musiały ulec redefinicji, wobec zmieniającego się, dynamicznego, zewnętrznego środowiska wizualnego, technicznego i społecznego. Dlatego założeniem tej pracy była również wspomniana redefinicja celów i środków.

Opisując charakter współczesnej ikonosfery, Ryszard W. Kluszczyński używa pojęcia „nomadycznej ikonosfery”¹. Natomiast Lev Manovich pisze o dzisiejszym środowisku medialnym, a także wizualnym, jako o „hybrydycznych czasach”².

Według Manovicha, żyjemy w czasach, w których „logika pracującego w sieci komputera przecina się z logiką wielu ustanowionych wcześniej kulturowych form”³. Stąd m.in. możliwość dualizmu istnienia współczesnych obrazów, ich formy materialnej i wirtualnej. Kluszczyński wskazuje na liczne dyspozytywy⁴, w ramach których istnieją obecnie mobilne i nomadyczne, internetowe obrazy, towarzyszące nam na co dzień. Według niego, obrazy funkcjonują we współczesnej ikonosferze, „wiążąc przy tym globalną perspektywę nowych

¹*Trajektorie obrazów – Strategie wizualne w sztuce współczesnej* – Pod redakcją R. W. Kluszczyńskiego i D. Rode, Łódź 2015, s. 35

² L. Manovich, *Język nowych mediów*, Warszawa 2006, str. 15 (wstęp do wydania polskiego).

³ Tamże, str. 14.

⁴ dyspozytyw – termin stworzony przez M. Foucaulta. Przez Kluszczyńskiego (w odniesieniu do sztuk audiowizualnych) rozumiany jako wszystko, co dane: czyli zestaw tekstów i powiązań (linków) między nimi, otwarty na operacje, czyli interaktywny.

mediów z lokalnym zakorzeniem jednostek i zbiorowości”⁵. Kluszczyński, używając pojęcia dyspozytywów, zwraca uwagę na znaczne poszerzenie obecnego zakresu funkcjonowania obrazów i przeniesienie ich znaczeń w wymiar hipertekstów i wzajemnych, sieciowych powiązań. Obrazy istnieją, odnosząc się do każdej dziedziny życia, zarówno w sferze publicznej, jak i prywatnej. Wypełniają każdy wolny fragment przestrzeni znaczeniowej, tworząc sferę dodaną, zastępującą realność.

Odnosząc się do pojęcia precesji symulaków⁶ Jeana Baudrillarda, można stwierdzić, że dzisiejsze obrazy pokrywają przestrzeń realną na kształt mapy kartograficznej, która przykrywa terytorium, jak w opowiadaniu Borgesa. Obrazów jest tak dużo, że trudno zobaczyć powierzchnię – widzimy ją teraz za pośrednictwem obrazów. Odbieramy obrazy, zamiast realności. Teraz to obrazy stanowią „realność”. Właściwa realność ulega zatarciu.

Nadmiar obrazów nie buduje sensu. Według Baudrillarda, przyczynia się raczej do produkcji masy, a ta z kolei, do *implozji sensu*. To właśnie współczesne *vanitas*, do którego doprowadziły mnie rozważania w ramach tej pracy doktorskiej. Współczesne *vanitas* okazało się pojęciem powiązaniem ściśle z nadprodukcją obrazów, a z drugiej strony, ze współczesnym, nowym *ikonoklazmem*. Są to, według mnie, zjawiska współzależne. Oczywiście, jest to moja teoria i można się z nią nie zgodzić. Żeby przekonać się, czy mam prawo do takiego osądu, trzeba podążyć za moim wywodem, przeprowadzonym w kolejnych rozdziałach tego tekstu.

Narrację zawartego na następnych stronach tekstu (komplementarnego do utworów wizualnych, które prezentuję w części praktycznej) prowadzę w sposób metodyczny. Rozpaczynam od omówienia ogólnej sytuacji medium fotografii w okresie przełomu milenijnego i w pierwszych latach po nim. Robię to z perspektywy subiektywnej, a więc z perspektywy aktywnego twórcy. Następnie przenoszę się do średniowiecza, celem podjęcia kilku wątków: po pierwsze, specyfiki obrazów nienamalowanych ludzką ręką, jako archetypu dla późniejszego obrazu fotograficznego; po drugie, związanego z ich istnieniem (i rozprzestrzenianiem się), zjawiska pierwszych ikonoklazmów; po trzecie, pojawienia się w obrazach w sposób usankcjonowany sfery *vanitas*. Następne rozdziały służą prowadzeniu podjętych przeze mnie rozważań w formie linearnej, zgodnie z chronologią pojawiania się i istnienia interesujących mnie problemów. Omawiam sferę *vanitas* i jej charakter w średniowieczu i baroku, nowy typ obrazowania w malarstwie holenderskim (wynikający z wykorzystywania urządzeń optycznych, leżących

⁵ *Trajektorie obrazów*, tamże, str. 34-35.

⁶ J. Baudrillard – *Symulakry i symulacja*, Warszawa 2005, str. 6.

u podstaw późniejszego wynalazku fotografii), oraz najbardziej radykalny przejaw takiego obrazowania w postaci malarstwa iluzjonistycznego. Prowadzi mnie to do podjęcia tematu złożoności i wieloznaczności fotografii jako medium, wraz z wpisaną w jej charakter u zarania transmedialnością. Podejmuję problem współczesnych przemian środowiska wizualnego i związanej z nimi zmiany recepcji obrazów fotograficznych. Zwracam uwagę na wynikający z nadmiaru obrazów i nowej specyfiki medium kryzys reprezentacji. Odnoszę się do teorii symulaków Jeana Baudrilliarda, w kontekście charakteru współczesnej ikonosfery. Poruszam temat nomadyczności obrazów – ich społecznej, codziennej nadprodukcji, oraz ich istnienia w sieci i na internetowych platformach społecznościowych. Omawiam też wybrane, związane z tym tendencje i strategie artystyczne. Finalnie (w części pierwszej) podejmuję temat zjawiska współczesnego ikonoklazmu.

Rezultatem części pierwszej jest uszeregowanie pojęć, ich wzajemne powiązanie i dojście do pewnych konkluzji w kontekście podejmowanego tematu pracy doktorskiej. To jednocześnie zbudowanie podstawy dla części drugiej tekstu, poświęconej głównie omówieniu moich działań twórczych i ich efektów – począwszy od inspiracji i założeń, poprzez opis tematów/podmiotów fotografii, procesu twórczego, ingerencji zewnętrznych i autorskich gestów, po gotowe utwory. Wynik tej pracy, to w założeniu diagnoza własnej wypowiedzi twórczej, realizowanej w odniesieniu do kondycji medium fotografii w obecnym czasie. Czyli *de facto*, wynik jest również autorską, subiektywną diagnozą kondycji medium fotografii, w związku z jej nomadycznością i transmedialnością, w odniesieniu do obecnej sfery *vanitas*. Jest to także analiza osobistych wartości wizualnych oraz redefinicja priorytetów i źródeł energii twórczej, wobec nadmiaru obrazów, bodźców, sygnałów, informacji i wrażeń istniejących, i wciąż produkowanych we współczesnej ikonosferze.

Ponieważ treść tej pracy, w dużej mierze, odnosi się do pojęcia medium i będzie to pojęcie używane wielokrotnie na następnych stronach, przyjąłem za Tomaszem Załuskim, że „medium jest połączeniem materiału i technologii z określonym sposobem ich użycia, z nadrzędnym poziomem konwencjonalnych praktyk artystycznych i kulturowych, dzięki którym wybrane cechy warstwy materiałowo-technologicznej stają się znaczące, nie tylko zresztą w kontekście artystycznym lub kulturowym, ale też społecznym i politycznym”⁷. Załuski podaje też rozszerzoną definicję medium, uwzględniając jego obecny charakter, oparty na dynamice przejść pomiędzy dziedzinami medialnymi, z czego korzystam w dalszej części tekstu.

⁷ T. Załuski, *Transmedialność?* [w:] *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, pod redakcją T. Załuskiego, Łódź 2010, str. 11.

Część I

2002/2003

Rok 2003 okazał się przełomowy nie tylko dla fotografii cyfrowej, ale też mediów cyfrowych. To właśnie wtedy ludzkość zaczęła produkować więcej danych cyfrowych, niż stanowiłby cały jej zdigitalizowany dorobek do roku 2002⁸. W późniejszych latach, ilość globalnie produkowanych informacji cyfrowych ciągle wzrastała. W końcu pierwszej dekady XXI w. do wyrównania wcześniej wspomnianej ilości danych wystarczył już tylko jeden dzień, a obecnie potrzeba na to kilku godzin światowej aktywności. Nastanie ery cyfrowej, przełomu technologicznego i informacyjnego, porównywalnego chyba tylko ze znaczeniem wynalazku Gutenberga, wiązało się z ekspansją technik cyfrowej rejestracji, a także dynamicznym rozwojem internetu. To z kolei niosło ze sobą błyskawiczne rozszerzanie się sfery tzw. cyfrowego cienia, czyli rejestracji wszelkich informacji na temat działań wykonywanych w sieci przez jej użytkowników: informacji w postaci plików cookies, zapisów monitoringu, kart bankomatowych, telefonii komórkowej, a w późniejszych latach także danych GPS oraz wszelkiej aktywności w mediach społecznościowych (polubień, udostępnień, itp.). Stąd złożony charakter współczesnej ikonosfery, przekształconej na przełomie tysiącleci przez cyfrową nadprodukcję informacji i internetową sieciowość.

Wraz z nastaniem dominacji cyfrowej rejestracji obrazu, a zanikiem fotografii tradycyjnej⁹ i tradycyjnych środków foto-chemicznego wyrazu, moja aktywność twórcza w dziedzinie fotografii zaczęła powoli słabnąć. Było to spowodowane pojawieniem się innych wartości w samym medium i jego przekształceniem technicznym – upowszechnieniem i ukonstytuowaniem się w jego obrębie zmian, których nie potrafiłem zaakceptować. Na początku XXI w. fotografia w domenie cyfrowej okazała się tańsza, szybsza, prostsza, generalnie łatwiejsza i niewymagająca poważnych umiejętności. Popularność obrazowania fotograficznego ogromnie wzrosła w skali ilościowej, ale nie jakościowej. Czy coraz więcej znaczyło coraz gorzej?

Z perspektywy wielu twórców, którzy działali wcześniej w tym medium, a także z mojego punktu widzenia, nie było to już to samo medium, które nazywano fotografią w latach wcześniejszych. Nie była to tradycyjna, srebrowa, istniejąca materialnie fotografia, o stałych,

⁸ W 1992 r. na świecie powstawało średnio 100 GB danych dziennie, w 1997 r. – 100 GB na godzinę, w 2002 r. – 100 GB na sekundę, w 2018 r. 50 000 GB danych na sekundę. Dane według Forbes.pl –

<https://www.forbes.pl/technologie/jak-wiele-danych-produkujemy-kazdego-dnia/4mn4w69> (21.04.2019)

⁹ odtąd będę używał tego określenia dla fotografii srebrowej

jednorazowo nadanych w procesie naświetlania parametrach wizualnych. Był to obraz cyfrowy (digital image), zero-jedynkowy, niematerialny, bo w plikach cyfrowych nie ma oryginału, jest tylko zbiór danych do powielania. Dodatkowo, obraz najczęściej poddany kompresji, jeszcze zubożającej, upraszczającej warstwę wizualną na zasadzie algorytmicznej, w celu zmniejszenia objętości danych cyfrowych, dla łatwiejszego dysponowania nimi na nośnikach i przesyłania ich w internecie.

Poważna praca w fotografii tradycyjnej, wymagała od *operatora*¹⁰ minimum podstawowej wiedzy na temat właściwości technicznych oraz możliwości i ograniczeń medium. Wiązała się również z umiejętnością przewizualizacji obrazu – ustalenia przed uruchomieniem migawki jego zakładanych z góry cech. Cech przewidywanych, ale nieznanymi dokładnie i niepotwierdzonych, do czasu ujawnienia się obrazu, czyli (wywołania i utrwalenia) materiału światłoczułego. Taki obraz w chwili wywołania ujawniał (z reguły) znacznie więcej, niż *operator* widział w momencie rejestracji (naciskania spustu migawki).

Jeśli w domenie cyfrowej nie było już chwilowej niewiadomej, nieświadomości obrazu, czekania na potwierdzenie założeń wyobrażenia/prewizualizacji, jeśli brakowało całej ciemniowej (czarnoksięskiej, tajemnej?) sfery fotochemicznej oraz materialności negatywu lub pozytywu, to co pozostało? To pytanie, które nurtowało mnie wówczas, i nadal, po niemal dwóch dekadach, jest aktualne.

Czy jest jakaś wartość dodana w medium cyfrowej fotografii współczesnej? Czy uzyskałem (uzyskaliśmy) coś w zamian? Czy jest coś istotnego i atrakcyjnego (poza natychmiastowością i łatwością techniczną oraz „nomadycznością obrazów”¹¹) w wizualnej terażniejszości fotografii, z mojego punktu widzenia?

Non manufactum

„To, czego dopatruję się w zdjęciu, które mi się robi („intencja”, wg której na nie patrzę), to w istocie Śmierć: Śmierć to *eidos* tego właśnie Zdjęcia. Tak więc, w sposób dziwaczny, jedyną rzeczą, którą mogę znieść, którą lubię, która jest mi bliska, gdy się mnie fotografuje, to odgłos aparatu. Dla mnie organem Fotografa nie jest oko (ono mnie przeraża), lecz palec: to, co jest związane z dźwiękiem wyzwalania migawki, przesunięcia się metalicznych osłon (jeśli aparat je jeszcze zawiera). (...) Dla mnie odgłos Czasu nie jest smutny: lubię dzwony, wielkie zegary, małe zegarki – i przypominam sobie, że u początków materiał fotograficzny należał

¹⁰ Termin używany przez R. Barthesa na określenie fotografa. R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Warszawa 1995.

¹¹ *Trajektorie obrazów – Strategie wizualne w sztuce współczesnej* – Pod redakcją R. W. Kluszczyńskiego i D. Rode, Łódź 2015, str. 34-35.

do stolarstwa artystycznego i mechaniki precyzyjnej. Aparaty były w gruncie rzeczy zegarami do patrzenia i być może ktoś bardzo dawny słyszy jeszcze w aparacie fotograficznym – żywy odgłos drewna”¹².

Roland Barthes pisze o fotografii w *Światle obrazu* przez pryzmat prywatności. Odnosi się do jej języka i wartości osobnych poprzez semiologię, ale też z perspektywy osobistej, poprzez śmierć matki – analizuje to medium właśnie poprzez prywatność, oraz teatr i śmierć. Podejmuje temat fotografii w sposób w pewnym sensie bliski i czuły.

Pozycja, która w Polsce była wydana pierwszy raz w roku 1995, a więc 24 lata temu, pozostała dla mnie w dalszym ciągu ważna z dwóch powodów. Po pierwsze, leży u podstaw mojego ówczesnego zainteresowania się fotografią, jako bazowym medium artystycznej wypowiedzi. Po drugie, z perspektywy czasu jest nadal, podobnie jak *O fotografii* Susan Sontag, świadectwem ówczesnej, kulturotwórczej kondycji fotografii.

Barthes pisze tu o sobie odnajdywanym na fotografiach. O stawaniu się obrazem, a jednocześnie o stawaniu się Śmiercią (z dużej litery). Osób ze zdjęć wykonanych w początkach XX wieku na pewno nie ma już wśród żywych, ale ich trwanie na fotografiach potwierdza, że istniały. Dla Barthesa zdjęcie, to emanacja przedmiotu odniesienia – można mówić o promieniach, które biegną od dawno temu zarejestrowanego ciała, dotykając osobę oglądającą fotografię. Według Barthesa:

„Fotografia ma w sobie coś wspólnego ze zmartwychwstaniem. Czy nie da się o niej powiedzieć tego, co Bizantyjczycy mówili o obrazie Chrystusa, którym jest przepojony Całun Turyński, to znaczy, że to nie zostało zrobione ręką człowieka, *archeiropoieros*?”¹³.

Podążając tym tropem, można poszukiwać źródeł tak pojętego obrazu w tradycji kultury chrześcijańskiej, determinującej nasz odbiór świata. Georges Didi-Huberman w książce *Przed obrazem* pisze o chrześcijaństwie jako religii, dla której śmierć stała się centrum wszelkich wyobrażeń. Ponieważ chrześcijaństwo, po pierwsze, negowało śmierć, czyniąc z niej rytuał przejścia, poprzedzający zmartwychwstanie (czyli wynagrodzenie wszelkich strat doczesnych), co miało prowadzić do nieobecności śmierci jako takiej – jej finalnego nieistnienia; po drugie, dodatkowo przenosiło doświadczenie śmierci na osobę Boga.

„Chrześcijańska ekonomia zbawienia i misterium Wcielenia doprowadziły do zamknięcia jednego paradoksu w drugim: pierwszy z nich uśmiercał to, co z definicji jest nieśmiertelne; drugi uśmiercał samą śmierć. W ten sposób ludzie mogli wyobrażać sobie unicestwienie

¹² R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Warszawa 1995, str. 27.

¹³ R. Barthes, tamże, str. 139.

własnej śmierci, stawiając w centrum obraz Boga, który godzi się za nich umrzeć (umrzeć, żeby ocalić ich od śmierci)”¹⁴.

W tym kontekście Didi-Huberman mówi o otwarciu obrazu na symptom śmierci, czyli zgodzie na obecność śmierci na obrazach. Stąd w początkach średniowiecza chrześcijański kult obrazów nienamalowanych ludzką ręką (*a-cheiro-poietos* albo *non manufactum*, a po rosyjsku *nierukotworiennyj*). To jednocześnie usprawiedliwienie chrześcijańskich obrazów kultowych wobec artefaktów lub manufaktów służących jako idole w kulturach niechrześcijańskich. To także swoiste zawłaszczenie przez chrześcijaństwo części wcześniejszej sfery *profanum*.

Obrazy *non manufactum*, to wczesnochrześcijańskie wizerunki Chrystusa, oraz obraz na chuście przedstawiający św. Szczepana. To również wizerunki będące kontynuacją idei starożytnych obrazów z nieba – typ obrazów wywodzący się z czasów apostoelskich, początkowo ograniczony jedynie do ikon maryjnych i uchodzący za dzieło jednego malarza. Miałby nim być Łukasz Ewangelista bądź, według konkurencyjnej legendy, malarz którego wynajęli trzej magowie ze Wschodu, celem sporządzenia wizerunku madonny z dzieciątkiem.

„Obraz taki powstawał albo za sprawą cudu dokonanego przez niebo, albo przez bezpośredni kontakt z ciałem tego, kogo przedstawiał. W ten sposób odcisk stawał się relikwią kontaktową. Proces mechanicznej reprodukcji był zresztą kontynuowany, albowiem obrazy te powielały się w taki sam sposób, w jaki powstawały. Tyle, że teraz to już nie samo ciało wytwarzało kolejną kopię, lecz ów autentyczny odcisk. Kontakt między obrazem i obrazem, jak niegdyś między ciałem i obrazem, stawał się przez to rzutowanym wstecz dowodem na powstanie pierwszego wizerunku”¹⁵. Obraz mógł również przenosić na nową kopię swoją cudowną moc, o czym dalej. Chrześcijańskie *cudowne obrazy* niosły podwójny sens: Z jednej strony stały się dokumentem poświadczającym historyczne istnienie tego, który odcisnął na nich ciało za swego życia, z drugiej, dowodem na jego ponadczasową obecność, gdyż dokonywały cudów za sprawą obecności tegoż wizerunku (odcisku).

Stąd już tylko krok do relikwii, a zwłaszcza amuletów (eulogii). To szczególna forma obrazów, które pątnicy przynosili do rodzinnych stron z miejscowości będących celem pielgrzymek. Eulogie były pojemnikami, a na zewnątrz zdobiono je wizerunkiem świętej osoby, bądź świętego miejsca – miejsca pochodzenia zawartości relikwii. Działały podobnie, jak *cudowne obrazy*. Zawierały uzdrawiający olej z grobu świętego, albo powielony wizerunek świętego, o mocy czynienia cudów. Takiego wizerunku – obrazu z amuletu, nie traktowano jak bytu samodzielnego. Był znakiem świętego. Powstawał po zetknięciu się ze świętym za jego życia, albo w wyniku kontaktu z jego grobem lub z jego obrazem kultowym. Zastępował osobę

¹⁴ G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, Gdańsk 2011, str. 152.

¹⁵ H. Belting, *Obraz i kult*, Gdańsk 2010, str. 64.

świętego i zakładano, że każda kopia reprezentuje obraz oryginalny, a przez kontakt przenosi na siebie jego (świętego) uzdrowicielską moc.

Obraz i kult

Bardzo szybko, bo już w VI w. kult grobów i obrazów (*adoratores imaginum et sepulcrorum*) stał się znamieniem chrześcijaństwa, a ogniwem łączącym grób świętego z obrazem stały się właśnie relikwie kontaktowe (*brandea*), nabierające cudownej mocy przez kontakt ze świętymi szczątkami.

Według Umberto Eco, średniowieczna śmierć była czymś bolesnym, ale był to jednak dobry znajomy – stały bohater *w teatrze życia*.

Oswojona, zaakceptowana śmierć usprawiedliwiała (sankcjonowała) stosowanie syndromu okrucieństwa, także wobec świętych. Relikwie, w postaci czaszek św. Wojciecha i św. Wacława, zęba św. Małgorzaty, fragmentu piszczeli św. Witalisa, żebra św. Zofii, obecne do dziś w Katedrze św. Wita w Pradze, są tego dowodem.

„Te autentyczne, poźółkle chrząstki, budzące wstręt, patetyczne i tajemnicze, te strzępki pokruszonej materii, których naturę i pochodzenie trudno określić, powstawały przez prawdziwe poćwiartowanie ciał w celu otrzymania szkieletów do rozczłonkowania, przez prawdziwą profanację, a wszystko to działo się z nadmiaru pobożności”¹⁶.

Intensyfikacja handlu relikwiami oraz rozwój typów obrazów, ikon, portretów funeralnych, obrazów kultowych i wotywnych, w krótkim czasie doprowadziły do kryzysu, czyli do ikonoklazmu. U zarania, ikonoklazm był (w dużym uproszczeniu) sporem o charakter obrazu w przestrzeni kultu. Mówiąc o historycznym ikonoklazmie (słowo pochodzi od greckiego *klaō* – łamać), najczęściej myśli się o ikonoklazmach w średniowieczu, trwających od 726r., do 843r. w Bizancjum, i do początków X w. w Państwie Franków. W sumie był to okres ponad stuletni: w Bizancjum obejmował panowanie dziewięciu cesarzy – powrót do ikonolatrii proklamowała tam dopiero dziesiąta panująca, cesarzowa Teodora; w Europie Zachodniej spór ustał po podporządkowaniu rządzących władzy papieskiej. Ikonoklazm w tym okresie był *de facto* wojną domową o podłożu religijnym, w trakcie której polityka, ekonomia i ideologia mieszały się z teologią¹⁷.

W historii kultury zachodniej ikonoklazm jako ruch powracał wielokrotnie.

„Cystersi w XI w. może nie tyle niszczyli malarstwo, ile dążyli do tego, by ich kościoły były puste i ubogie. Podobny ideał pielęgnowali trapiści po rewolucji francuskiej. Ruch protestancki,

¹⁶ U. Eco, *Historia brzydoty* (praca pod red. U. Eco), Poznań 2016, str. 224.

¹⁷ Porównaj – M. Bielawski, *Oblicza ikony*, Kraków 2006, str. 49.

(...) zwłaszcza kalwini uważali, że jakikolwiek obraz w kościele szkodzi pobożności i sprzeciwia się ewangelicznemu ubóstwu. Protestanci nie chcieli obrazów w zborach, lecz nie byli przeciwni malarstwu (zagorzałym kalwinistą był np. Rembrandt; malował obrazy o tematyce religijnej, lecz nie były one przeznaczone do kościołów).”¹⁸

U schyłku średniowiecza obrazy stały się bardziej dostępne. Poszerzyło się spektrum wizerunków religijnych. Instytucje straciły monopol na zarządzanie obrazami i relikwiami. Jednocześnie skróciło to dystans dzielący święty wizerunek od człowieka. Pojawiły się nowe techniki, ułatwiające zaspokojenie popytu na prywatny obraz religijny – tani obraz dewocyjny: miedzio- i drzeworytnictwo. Z czasem na drugim biegunie obrazu kultowego pojawił się także obraz prywatny, i to on zaczął dominować. Obrazy przestały być łączone ze swoimi odniesieniami wizualnymi, stały się wartością samoistną i obiektami sztuki – pretekstem do jej rozwoju i odrębności od sfery *sacrum*.

Na poprzednich stronach rozpocząłem swoje rozważania od wskazania na jedną z cech fotografii tradycyjnej, jaką jest jej trwanie jako emanacji przedmiotu odniesienia, a tym samym jej referencyjność, czyli możliwość potwierdzenia wcześniejszego istnienia podmiotu zdjęcia. Następnie zwróciłem uwagę na, moim zdaniem oczywiste i narzucające się, powinowactwo ww. cech fotografii z charakterem i specyfiką obrazów *non manufactum* z czasów wczesnochrześcijańskich i średniowiecza. Tym samym dotarłem do symbolicznych źródeł i genezy powielalnego charakteru fotografii, oraz genezy oraz konsekwencji istnienia powielonych wizerunków w nadmiarze.

To duży przeskok czasowy i skrót myślowy, jednak pomaga on pokazać spójność i powtarzalność pewnych procesów w historii, oraz ich istnienie (fakt ich genezy) jeszcze przed erą sztuki i kultury nowożytnej.

Ikonoklazm, który powodował długotrwałe konflikty już w VIII w. n.e., jest pojęciem aktualnym także dziś, podobnie jak dewaluacja znaczenia obrazów przez ich nadmierną ilość.

Natomiast stykowe (przez dotyk) powielanie obrazu/wizerunku, leży u podstaw pojęcia grafiki, wynalazku druku, a od XIX wieku także fotografii. W konsekwencji przyczyniło się ono do powstania kultury masowej w wieku XX i kultury masowej w postaci, jaką znamy dziś. (Wszystkie te wątki rozwinę w dalszej części tekstu.)

¹⁸ Tamże, str. 57.

Vanitas

W scenie finałowej filmu *Siódma pieczęć* Ingmara Bergmana z 1957 roku, pojawia się korowód osób prowadzonych przez Śmierć. Jak głosi anegdota, Bergman wpadł na pomysł tego ujęcia już po zakończeniu zdjęć, kiedy aktorzy rozjechali się do domów. Scenę mieli odegrać obecni na miejscu członkowie ekipy technicznej. Nie miało to znaczenia, ponieważ „Taniec Śmierci” ujęto w kadrze symbolicznie – korowód poruszał się po linii horyzontu, na tle nieba – widoczne były jedynie ciemne sylwetki postaci. Pochód rozpoczynała Śmierć, a kończył muzyk. Było to wizualne nawiązanie do późno-średniowiecznego „Tańca Śmierci”, obecnego w wielu obrazach, miniaturach i rycinach, gdzie w korowodzie przedstawiano zwykle osoby reprezentujące wszystkie stany, podążające za kościotrupem, co miało wyrażać ich równość w obliczu ostatecznego, wobec śmierci.

Danse macabre był rytuałem narodzonym w XIV w., choć w podobnej formie istniał już w czasach pogańskich, a w średniowieczu był potępiany przez Kościół. Na jego pojawienie się (w postaci usankcjonowanej) w wieku XIV mogła mieć wpływ ówczesna epidemia dżumy, potocznie zwanej „czarną śmiercią”¹⁹. „Taniec Śmierci”, zarówno jako rytuał, jak i alegoryczny motyw artystyczny, oswajał lęki związane z nieuchronnym – z ostatecznym odejściem. Przedstawianie *danse macabre*, poza upominaniem przed nieuniknionym losem, dawało wyraz marności świata (czyli rzeczy doczesnych), jego nietrwałości i przemijania.



Il. 1. Ekipa techniczna, scena finałowa – Ingmar Bergman, *Siódma pieczęć*, 1957.

¹⁹ Epidemia czarnej śmierci wybuchła w Azji Środkowej, skąd przez jedwabny szlak w 1346 dostała się na Krym, a stamtąd rozprzestrzeniła się na basen Morza Śródziemnego i całą Europę, roznoszona prawdopodobnie przez pchły pasożytujące na szczurach śniadych zamieszkujących ówczesne statki handlowe. Szacuje się, że zaraza spowodowała śmierć 30–60% ludności ówczesnej Europy. (za Wikipedią: https://pl.wikipedia.org/wiki/Czarna_śmierć (dostępność – 22.04.2019)

To jeden z przykładów podejmowania motywu *vanitas* (łac. marność), nawiązującego do myśli przewodniej Księgi Koheleta – *Vanitas vanitatum et omnia vanitas – Marność nad marnościami i wszystko marność* (Koh 1,2 BT).

Danse macabre zainicjował obecność motywów *vanitas* u zarania sztuki nowożytnej. Odtąd wizualne odniesienia do śmierci, jak i marności, były w niej stale obecne, a w zależności od okresu, bardziej lub mniej akcentowane.

Jeżeli wczesne przedstawienia „Tańca Śmierci” ukazywały krąg tańczących ludzi i szkieletów, bądź mumii (albo trupów w stanie rozkładu), dopełniając to nierzadko widokiem robactwa, węży, czy żab, to już Hans Holbein wielokrotnie obrazował ten motyw w postaci pary albo dwóch par. Z czasem tematyka ewoluowała, np. u Albrechta Dürera byli już obecni *Rycerz, Śmierć i Diabeł* (1513r.).

Od średniowiecza podejmowano też temat *Tryumfu Śmierci*, zwyciężającej ludzką marność i wszelką chwałę. Jednym z najwcześniejszych motywów, związanych z *Tryumfem Śmierci*, była interpretacja *Legandy o trzech żywych i trzech umarłych*, często opatrzona podpisem „Kim jesteście – myśmy byli, kim jesteście – wy będziecie”. Przykłady, to: Campo Santo w Pizie z obrazem Francesco Trainiego (dzieło przypisywane również Buonamico Buffalmacco), czy malowidło na fasadzie Oratorio dei Disciplini w Clusone (Giacomo Borlone de Buschis, XV w.). To stąd późniejsza personifikacja śmierci pod postacią trupa lub szkieletu z kosą, często na koniu.



Il. 2. *Trionfo della morte (Triumf Śmierci)* – fasada Oratorio dei disciplini w Clusone, Giacomo Borlone de Buschis, 1480.

U wspomnianego Albrechta Dürera, w drzeworycie z serii *Apocalypsis cum Figuris* 1497-98r. Śmierć występuje jako jeden z biblijnych *Czterech Jeźdźców Apokalipsy* (pozostali to Wojna, Zaraza i Głód). Również Pieter Breugel Starszy nawiązał do tego typu obrazowania w swoim *Triumfie Śmierci* z 1562r., gdzie ludzie w ponurym, zniszczonym pejzażu, prowadzą ostateczną bitwę z całą armią kościotrupów, a przedstawienie można obserwować jako całość lub wyodrębniając szereg indywidualnych, przebiegających równolegle scen, analogicznie do miniatur średniowiecznych.

Tematyka *vanitas* powróciła w baroku. Temat śmierci można uznać za obsesyjnie obecny w tym okresie sztuki²⁰. Barok posługiwał się innymi niż dotychczas kanonami estetycznymi, stąd ówczesna, nieukrywana fascynacja śmiercią i przemijaniem. Jak można przeczytać w *Historii piękna*: „Wiek baroku jest wyrazem piękna, by tak rzec, poza dobrem i złem. Może wyrażać on piękno za pośrednictwem brzydoty, prawdę poprzez fałsz, życie poprzez śmierć”²¹. Stąd nowe zależności form i ich wizualnego, literackiego i muzycznego współistnienia, tak jak nowy firmament stworzony wcześniej przez Mikołaja Kopernika i Johanna Keplera.

Tłumaczy to stałą obecność sfery *vanitas* w ówczesnej sztuce, oprócz scen biblijnych, pokutnych, czy alegorycznych, często w detalach, w otoczeniu przedstawianych postaci, zarówno we wnętrzach, czy w elementach pejzażu. Lista symboli przywołujących sferę *vanitas*, przedmiotów przywołujących symbolikę marności i śmierci, jest bardzo długa, i z dzisiejszego punktu widzenia, niekompletna.

Wystarczy wspomnieć o kosztownych naczyniach z metali szlachetnych, szkła i porcelany, egzotycznych owocach, lustrach i biżuterii, świecach, klepsydrach i zegarach, kwiatach, liściach, gałęziach, zwierzętach domowych, upolowanej dicyzynie, gryzoniach, jaszczurkach, muchach, owadach, gąsienicach i motylach, ptakach, przyrządach naukowych i alchemicznych, mapach, kulach, instrumentach, nutach, kartach i kościach do gry, ale też listach i księgach, w końcu żywności napoczętej i świeżej, symbolach chryzologicznych, oraz... czaszkach i kościach.

Większość tych elementów zostało ujętych, jak w soczewce, przez malarzy martwych natur tamtego okresu, w ich kameralnych wariacjach na temat *vanitas* i *memento mori*, szczególnie w malarstwie holenderskim wieku XVII, wobec trwających wokół zaraz i chorób, oraz Europy wyniszczonej po trwających przez cały wiek XVI wojnach religijnych i wojnie trzydziestoletniej z lat 1618-48.

²⁰ Porównaj – U. Eco, *Historia piękna*, (praca pod red. U.Eco), Poznań 2005, str. 233-234.

²¹ U. Eco, *Historia piękna*, (praca pod red. U.Eco), Poznań 2005, str. 233-234.

Obrazy idealnie płaskie

W malarstwie holenderskim świat istnieje na powierzchni obrazu, wraz ze swoją barwą i światłem. Pomaga w tym „sincere hand and faithful eye”²² malarzy holenderskich. Dzięki temu świat widzialny jest absolutnym modelem i źródłem – z pierwszeństwem odniesienia (*referent*) nad znaczoną. Obrazy stają się powierzchniami opisu – teoretycznie bez grubości, jakby chciały naśladować projekcję topograficzną. W siedemnastym wieku sprzyjały temu dwa narzędzia: *camera obscura* i mapa geograficzna. Dlatego, według Svetlany Alpers, *Widok Delft* Vermeera może służyć jako przykład widzialnej i odczuwalnej obecności namalowanego pejzażu, ponieważ niesie ze sobą techniczną dokładność i metafizyczną autentyczność. *Widok* może być w tym wypadku założeniem referencyjnym – staje się afirmacją czystej ikoniczności, ponieważ jest przejrzysty, transparentny percepcyjnie. Obraz Vermeera jest sumą szczegółów, uchwyceniem wszystkiego, nagim i sterylnym spojrzeniem w akcie obserwacji.

W obrazach tamtego okresu istnieją równoległe dwie koncepcje: albertiańska i keplerowska.

W odniesieniu do perspektywy albertiańskiej, widz zawsze znajduje się przed obrazem, na końcu stożka widzenia (piramidy), „obraz jest przezroczysty (termin *perspectiva* oznacza widzieć przez), jest albertiańskim oknem, przez które widać przedmioty”²³. Taki obraz-jako-okno jest przedstawieniem fikcyjnego świata, nierzeczywistego, bo skonstruowanego przez malarza. W odróżnieniu od niego obraz keplerowski, widziany za pośrednictwem *camera obscura*, jest zapisem wyglądu. Tu widz nie znajduje się przed obrazem (poza światem), lecz w obrębie świata widzianego.

Według Keplera istniały obrazy *pictura* i *imago*. *Pictura*, to obraz rzucony na podłogę, dotykalny, dający się zmierzyć, keplerowski. *Imago*, to obraz zawieszony w powietrzu, niematerialny, albertiański. *Camera obscura* przekształca obraz-*imago*, rzutując go na ekran, w obraz-*pictura*²⁴. Obraz na ekranie, to wyglądy rzeczywistych przedmiotów.

Marcel Proust w cyklu *W poszukiwaniu straconego czasu* opisywał *Widok Delft* jako „archetyp miasta idealnego”²⁵. Obraz, w starannie wybranym przez Vermeera kadrze, ukazywał część miasta najlepiej wówczas rozwiniętą. Wskazywało to na koniunkturę gospodarczą i odniesienia kulturowe ówczesnego Delft. Wyludniona odświętność miasta, oraz optyczne korekty w jego panoramie, miały pomóc w stworzeniu najpełniejszej wizji Delft, nie tyle topograficznej, co alegoryzowanej. Współczesne badania rentgenowskie i w podczerwieni potwierdziły autorskie

²² S. Alpers, *The Art. Of Describing – Dutch Art. In the Seventeenth Century*, str. 72-118.

²³ M. Salwa, *Iluzja w malarstwie. Próba filozoficznej interpretacji*, Kraków 2010, str. 156.

²⁴ Porównaj – M. Salwa, *Iluzja w malarstwie*, str. 157.

²⁵ A. Ziemia, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580-1660*, Warszawa 2005, str. 279.

korekty kompozycyjne Vermeera, świadome zagęszczenie zabudowy, nasycenie kadru obrazu. Przedmiotem sporu badaczy pozostaje używanie w tym celu przez artystę *camera obscura*.



Il. 3. *Widok Delft*, Johannes Vermeer, 1660.

Widok Delft Vermeera, będąc po prostu widokiem, nie opowiada żadnej historii, nie ma wartości historycznej, anegdotycznej, mitologicznej, czy metaforycznej. Obrazy holenderskie pokazują świat obecny dla wzroku. Bo wzrok, to powołanie malarstwa. Pigmenty na obrazie mają tylko oddać niezmienny świat – świat postrzegany.

W ówczesnym malarstwie występują dwie tradycje reprezentacji, a jednocześnie dwie tendencje. Z jednej strony oparcie się na rzeczywistości wizji, z drugiej – na empirii. Z jednej tendencja narracyjna, z drugiej deskryptywna. Pierwsza – bliższa ówczesnej sztuce włoskiej, druga – niderlandzkiej. Zgodnie z taką interpretacją pierwsza tendencja opiera się na przedstawianiu tematów wielkich i ważnych (historia, czy mitologia); druga bazuje na wspomnianej wcześniej przejrzystości spojrzenia i szczegółowym opisie widzianego.

„Opowieść o wydarzeniach rozgrywających się za albertiańskim oknem, wyrażona zostaje przez detale przedmiotów ukazanych na obrazach holenderskich. To w nich kryje się znaczenie. Malarstwo holenderskie prowokuje do tego, by traktować je jak teksty”²⁶. Dzieje się tak, ponieważ w obrazie holenderskim umieszczone są inskrypcje, teksty, listy i mapy, oraz inne przedmioty, tworzące jego tekst. Będąc tam, niosą ze sobą znaczenia kulturowe i stają się

²⁶ M. Michałowska, *Niepewność przedstawienia*, Kraków 2004, str. 86.

symbolami znaczeń. To tu Marianna Michałowska dostrzega różnicę pomiędzy tendencją narracyjną i deskryptywną, podejmowaniem tematu przez ówczesną sztukę włoską i holenderską. Nie chodzi o wybór innego tematu, ale o inne usytuowanie obserwatora wobec tematu. To opozycja na zewnątrz – w środku.

„W obrazach Vermeera, jak wybrany „kadr” podkreślona zostaje wyrywkowość i fragmentaryczność obrazowanej sceny. Holenderskie martwe natury, pejzaże, sceny rodzajowe zadziwiająco przypominają obrazy widziane obiektywem aparatu fotograficznego. (...) Lustra, odbicia, pokoje ukryte za kotarami stają się obsesyjnie powracającym motywem malarskim. Widzimy fragmenty sugerujące, że poza nimi znajdują się dalsze przestrzenie. Sprawiają wrażenie realnych, czy jednak są takie?”²⁷.

Ponowne odkrycie twórczości Vermeera dla świata sztuki w połowie XIX w. symbolicznie zbiegło się w czasie z szybkim upowszechnianiem się wynalazku fotografii. Istniejąca wtedy szkoła malarska z Barbizon, skupiała artystów postulujących powrót do malarstwa z natury, bezpośrednie studium w plenerze i głębokie odwzorowanie rzeczywistości. Fotografia, w swojej wczesnej fazie, musiała funkcjonować w podobny sposób. Była uzależniona od światła dziennego, naturalnego, ze względu na słabe parametry materiału światłoczułego i stosowanej optyki, oraz związany z tym długi czas naświetlania. Dlatego ówczesne zdjęcia robiono głównie w plenerze, bądź w przeszklonych, dobrze oświetlonych atelier.

Malarstwo wykorzystywało jednooczne postrzeganie świata i optyczne przerysowania perspektywiczne, charakterystyczne dla *camera obscura*, na długo przed opatentowaniem fotografii. Z czasem, wzajemne odniesienia tych mediów miały stać się częstsze, obustronne i bardziej wielowarstwowe. Dwie dekady później narodził się impresjonizm, a malarze tego nurtu (nieukrywający fascynacji fotografią), odrzuceni przez oficjalny Salon, pierwsze wystawy zorganizowali w paryskiej pracowni zaprzyjaźnionego fotografa, Felixa Nadara. To tylko jeden z przykładów, z bardzo długiej, wciąż otwartej listy.

Trompe-l'oeil

Termin *trompe-l'oeil* (fr. „łudzi oko”) powstał około 1800r. Służył wyodrębnieniu iluzjonistycznych martwych natur, podziwianych od połowy XVIII, w Salonach, lub w okolicach Pont-Neuf w Paryżu. Z dzisiejszego punktu widzenia nazywa się nim głównie iluzjonistyczne martwe natury, a także sztuczne przedmioty imitujące prawdziwe obiekty.

²⁷ tamże, str. 87.

W najszerszym rozumieniu, nazwa określa wszystkie rodzaje malarstwa iluzjonistycznego, łącznie z dekoracjami ściennymi²⁸.

Trompe-l'oeil może być więc martwą naturą, w której sposób przedstawiania przedmiotów wywołuje złudzenie (czyli iluzję), albo dowolnym obrazem, oglądanym z pewnej odległości, dającym wówczas iluzję rzeczywistości. Z perspektywy tematu tej pracy interesuje mnie pierwszy typ: o mniejszej skali, tematyce tożsamej z holenderską martwą naturą i jej odniesieniami do *vanitas*. To *trompe-l'oeil* rozumiane jako iluzjonistyczna martwa natura, związana z paradygmatem *camera obscura*.

Na przełomie XVI i XVII była to sztuka tworzona dla nowej wówczas grupy ludzi, zainteresowanych nią, a nie tworzących samodzielnie. To malarstwo przyciągało, fascynowało i cieszyło uczonych dyletantów, miłośników, amatorów i znawców („*dilletanti, amatori, connaisseurs*”²⁹), koneserów sztuki i kolekcjonerów, reprezentantów *kultury ciekawości*, zauroczonych przez *optyczne triki, obrazy-gierki, wizualne zabawki*³⁰.

Trompe-l'oeil jest iluzją przestrzeni. W tym sensie w sposób doskonały naśladuje rzeźbę. Można mówić o jego wyższości nad rzeźbą w kwestii oszukania wzroku. Kultura zachodu jest *oko-centriczna*. Wyprowadzeni w błąd przez wzrok, jako zmysł „niematerialny, a przez to duchowy”³¹, staramy się potwierdzić materialność dostrzeżonej rzeczywistości przez dotyk. „*Trompe-l'oeil* swoją pozorną ukazuje przede wszystkim wtedy, gdy oko widzi wypukłość, a ręka dotyka płaskiej powierzchni – widz zawsze bardziej dowierza ręce niż oku”³². Siła iluzji *trompe-l'oeil* leży więc w możliwości zaprzeczenia naturalnej korelacji zmysłów i ich poznawczej wartości.

Baudrillard porównuje *trompe-l'oeil* do hologramu – „zamiast w przestrzeni wzrokowej perspektywy znajdujemy się w odwróconej głębi, która przekształca nas samych w punkt zbiegu linii perspektywicznych... Wypukłość i przestrzenność powinny rzucać się nam w oczy, tak jak w przypadku wagonu tramwajowego czy gry w szachy”³³. Wg niego *trompe-l'oeil* ma „zdolność uwodzenia, działania – zgodnie z zasadą pozorów – nieodmiennie za pomocą aluzji i elipsy obecności”³⁴. Dlatego, wg Baudrillarda *trompe-l'oeil* jest symulakrem, sięga głębiej, niż sama rzeczywistość.

²⁸ Porównaj – M. Salwa, *Iluzja w malarstwie*, Kraków 2010, str. 14.

²⁹ A. Ziemia, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580-1660*, Warszawa 2005, str. 43.

³⁰ Porównaj – A. Ziemia, tamże, str. 43.

³¹ M. Salwa, str. 61.

³² Tamże, str. 61.

³³ J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, str. 131.

³⁴ Tamże, str. 132.

Jednym z najbardziej interesujących i najmniej skomplikowanych figuratywnie jest pod tym względem dzieło *Tył oprawionego obrazu* Corneliusa Gijsbrechtsa. To rzeczywiście tylna strona obrazu, jego odwrocie. Przykład obrazu w obrazie, który na dodatek jest nim samym, jest paradoksem. Posiada tylko jedną stronę, demonstruje to, co zwykle niewidziane, nie pokazując tego, co zwykle widoczne. Jest obrazem *perfidnym*. Doprowadzając malarską iluzję do granic (czyniąc złudzenie rzeczywistością), przedstawia, czym *de facto* jest malarstwo: to drewno, płótno i pigmenty. Unicestwia malarstwo przez jego obróconą w pozór realność. Daje świadectwo potędze malarstwa, będąc jednocześnie jego cieniem – „oszustwo nie daje się odróżnić od prawdy, fałsz jest prawdziwszy od natury, a iluzja, oszukując, mówi prawdę”.³⁵ Podmiot to przedmiot. Są tym samym. Jest to więc przykład *automimesis*. *Mimesis* u szczytu swojej referencyjności.



Il. 4. *The Reverse of a Framed Painting*, Cornelius Norbertus Gijsbrechts, 1668-72.

Według W.J.T. Mitchella, dzieła *trompe-l'oeil* to metaobrazy, prezentujące „samowiedzę” obrazów³⁶. To obrazy, będące wiernym odwzorowaniem przedmiotów, służącym uzyskaniu wiedzy na temat charakteru tych przedmiotów. *Trompe-l'oeil* jest właśnie wytworzoną malarsko materialnością przedmiotów. „Obraz iluzjonistyczny, niczym model, sytuuje się między sztuką i naturą. Jako sztuka jest czymś wytworzonym przez człowieka, jako zaś to, co

³⁵ M. Salwa, str. 74.

³⁶ Porównaj – W.J.T. Mitchell – *Czego chcą obrazy?*

pretenduje do identyczności z naturą, usiłuje nadać sobie status przedmiotu nieuczynionego ręką ludzką³⁷.

W tym sensie wizerunki te są również przykładem zawłaszczenia rzeczywistości, z kompletem jej cech, zarówno zewnętrznych, które widzimy (w wyniku użycia *camera obscura*), jak i wewnętrznych, o których wiemy (oglądanych w stanie naturalnym, znanych z rzeczywistości).

Z pewnością są to cechy, czyniące holenderskie obrazy barokowe źródłem inspiracji i podstawą, dla mających powstać parę wieków później pierwszych fotografii. Sposób odwzorowania rzeczywistości za pomocą obrazu-*pictura* zaczęto wykorzystywać już wtedy. W tym sensie myślenie o obrazie fotograficznym, zostało zainicjowane w XVII i XVIII wieku. To właśnie charakter odwzorowania wizerunku rzeczywistości w obrazie, uzyskiwany z pomocą *camera obscura*, oraz wiedza o istnieniu obrazu-*pictura*, który warto utrwalić, leżą u źródeł fotografii. Daguerre i Talbot opracowali tylko metody ich utrwalenia.

Powstałe w latach 30-ych XIX w. urządzenie techniczne i proces foto-chemiczny, dały początek nowym możliwościom, które z czasem coraz pełniej wykorzystywano, równocześnie stawiając fotografii wciąż nowe wymagania. To z kolei prowadziło do ciągłych innowacji technicznych i dalszego ekspansywnego rozwoju tego medium, zarówno w warstwie technicznej, jak i w zakresie dostarczanych informacji, a w konsekwencji do obecności fotografii w wielu nowych obszarach.

Fotografia jako sztuka/ nie sztuka

Ta część pracy poświęcona jest tematowi znaczeniowego „uwikłania fotografii”, jako medium współtworzącego charakter ikonosfery antropocenu. Ponieważ fotografia, istniejąc w obszarze powiązanim z estetyką i socjologią, jest analizowana z satysfakcją (miłością?) zarówno przez teoretyków samego medium fotografii, jak naukowców, w których obszarze zainteresowań leży. A twórca (artysta) pracujący, czy lepiej napisać, tworzący w tym medium, powinien, a nawet zmuszony jest o tym wiedzieć, ale nie do końca musi się tym przejmować. Bo pomimo świadomości *kryzysu reprezentacji*, można nadal robić przekonujące i wartościowe zdjęcia, podobnie jak pomimo świadomości *śmierci malarstwa* ogłaszanej przed kolejne awangardy, nadal można ze spokojem wewnętrznym i powodzeniem malować wartościowe obrazy.

Fotografia, wynaleziona przez Josepha Nicéphore’a Niépce’a, opatentowana w 1839 r. w postaci dagerotypii przez Louisa Daguerre’a, ujawniona i udostępniona niemal w tym samym

³⁷ M. Salwa, str. 171.

czasie w Anglii w postaci talbotypii przez Williama Talbota, potraktowana potem jako działalność usługowa (tu jednymi z pierwszych byli David Octavius Hill i Robert Adamson – od 1843r.), umasowiona (Andre Desideri i jego *carte de visie* – 1853r., czy *London Stereoscopic Company* – 1857r.), służąca do zamrożenia w niej sekwencji ruchu (Edward Muybridge fotografujący konia w galopie w 1878r.), udostępniona potencjalnemu „każdemu” przez George Eastmana (Kodak No.1 – 1888r.), itd., itp. (a to tylko sam początek bardzo długiej listy rozwoju, zasług, zastosowań, świadectw, odkryć, nadużyć, etc.); a więc fotografia jako medium, ze swoją systematyką, znaczeniem, określeniem kulturowym, wielością powiązań i rodowodem, od samego początku sprawia kłopot.

„We wszystkich nazwach nowych technik, opartych na zjawisku światłoczułości, częścią nazwy jest albo „grafia” – pisanie, albo „typia” – odcisk, druk. Przyjrzyjmy się tylko (terminom – P.M.): *photogenic drawing*, *sciagraphy (sciography)*, *heliography*, *cyanotype*, *dagerotype*. Szuka się więc tropu zarówno prowadzącego ku rysunkowi, jak i drukowi, zarówno ku czynności rysowania, jak i tłoczenia”³⁸. Z jednej strony, to poszukiwanie miejsca dla fotografii w istniejącym w latach czterdziestych XIX wieku *status quo* ówczesnej sztuki, z drugiej, wyraz bezradności wobec odrębnego, a jednocześnie komplementarnego charakteru nowego medium, które jest w stanie „zastąpić”, czy może „wyręczyć”, zarówno rysunek jak i druk, ponieważ posiada pewne cechy obydwu. Dezorientację mógł pogłębiać także wyjątkowy, niepowtarzalny charakter fotografii w pierwszym okresie jej społecznego funkcjonowania. Była to jeszcze wtedy dziedzina unikatowa, kolekcjonerska, bez statusu produkcji masowej, który pojawił się później.

Victor Burgin mówi o fotografii jako o medium nieokreślonym, medium zawieszonym jako sztuka/nie-sztuka. Fotografia jest jednocześnie dokumentem i manipulacją, reprodukcją i oryginałem. To medium, które stawia opór, medium uwikłane społecznie i kulturowo, medium opisujące imaginacyjną powszedniość – dlatego potrzeba specjalnego wysiłku, by wytłumaczyć jego charakter i znaczenie³⁹.

Umberto Eco nazywa fotografię *zwierciadłem zamrażającym obraz*. Jednak, według Eco, fotografia odróżnieniu od lustra, przenosi promienie świetlne na inny materiał. W przypadku zdjęcia nie percepujemy promieni świetlnych, lecz „związki intensywności w stanie czystym oraz związki pigmentacji.”⁴⁰

Craig Owens uważa fotografię i film za media przezroczyste, oparte na jednopunktowej perspektywie i mówi o oczywistości ich pochodzenia z klasycystycznego systemu

³⁸ M. Michałowska, *Niepewność przedstawienia*, Kraków 2004, str. 94.

³⁹ Porównaj – V. Burgin, *Nieobecność obecności. Konceptualizm i postmodernizm*, przeł. S. Kawiecki, w: *Estetyka w świecie*, t.5, red. M. Gołaszewska, Kraków 1997, str. 150-151.

⁴⁰ U. Eco, *Czytanie świata*, Kraków 1999, str. 97.

reprezentacji. Pojawiają się tu metafory lustra i okna. *Obraz-jako-okno* w odniesieniu do renesansowej perspektywy, *obraz-jako-lustro* jako ekwiwalent reprezentacji rzeczywistości, jej potwierdzenie. Dla C. Owensa tworzy to metafizyczne tło pojęcia reprezentacji⁴¹.

John Berger mówi o konstruowaniu kontekstu dla fotografii: „za pomocą słów, za pomocą innych fotografii, poprzez umiejscowienie jej (fotografii) w kontekście innych fotografii i obrazów”⁴². Ponieważ każde zdjęcie jest indywidualną opowieścią konkretnej osoby, oglądającej, komentującej, wspominającej historię na podstawie danej fotografii, a jednocześnie mówiącej o teraźniejszości przez pryzmat przeszłości. Według Bergera człowiek, patrząc na zdjęcie, użycza własnej pamięci narratorowi.

Według Vilema Flussera obrazy techniczne, do których należy fotografia, zmieniły nasze myślenie o warunkach reprezentacji. Przekształciły świat wizualny. Nie mówimy już o „obrazach w świecie”, ale o „świecie obrazów”, w którym żyjemy⁴³.

Marianna Michałowska zwraca uwagę na istnienie trzech filozoficznych perspektyw, które jej zdaniem określają problem fotografii. Są nimi „semiotyka Charles’a Sandersa Peirce’a, fenomenologia Edmunda Husserla oraz dekonstrukcja Jacques’a Derridy”⁴⁴. Według Michałowskiej, każda z nich porusza jeden z trzech wątków związanych z obrazem w fotografii. Światło, wskazuje na indeksalny charakter zdjęcia, czyli (w odniesieniu do semiotyki Peirce’a) język fotografii wykorzystuje wszystkie trzy rodzaje znaków: symboliczne, ikoniczne i indeksalne, a te ostatnie wskazują na coś, co nie jest zawarte w wypowiedzi. Czas, w ujęciu fenomenologii, odnosi się do trwania obrazu fotograficznego, a także jego trwania w świadomości (fenomenologia nawoływała do przyglądania się światu tak, jak on się jawi, co byłoby zgodne z charakterem medium fotografii). Trzecim czynnikiem jest ślad, a dekonstrukcja kieruje naszą uwagę stroną jego znaczeń kulturowych.

Według Ryszarda W. Kluszczyńskiego „wraz z fotografią (...) w krąg kulturowych praktyk tworzenia obrazów wprowadzone zostały techniczne procedury automatyczne. Aparatura techniczna przejęła od człowieka i zautomatyzowała część składników procesu twórczego w dziedzinie obrazowania”⁴⁵. Kluszczyński zwraca uwagę na rozwój techniki związanej

⁴¹ Porównaj – C. Owens, *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*, Berkley–Los Angeles–Oxford 1992, str. 111. (u M.M. „N.P.” str. 42)

⁴² J. Berger, *O patrzeniu*, Warszawa 1999, str. 84.

⁴³ Porównaj – V. Flusser, *Towards a Philosophy of Photography*, trans. A Mathews, Reaktion Books, London 2000, str. 14.

⁴⁴ M. Michałowska – *Niepewność przedstawienia* – Kraków 2004, str. 13.

⁴⁵ R. W. Kluszczyński – *Obrazy nomadyczne i postobrazy. Transformacja, transgresja i hybrydyczność w sztuce nowych mediów* [w:] *Trajektorie obrazów – Strategie wizualne w sztuce współczesnej* – Pod redakcją R. W. Kluszczyńskiego i D. Rode, Łódź 2015, str. 25-26. (Autor nawiązuje do R. W. Kluszczyńskiego, *Film jako sztuka, sztuka jako film. Uwagi na temat dziejów myśli filmowej*, [w:] *Z dziejów myśli filmowej. Rewizje i rewindykacje*, red. E. Zajicek, Katowice 1989, str. 9-19.

z fotografią, który przyczynił się do niechęci wobec tego medium. Ponieważ część procesu powstawania obrazu, kontrolowana była przez maszynę, uważaną za element nietwórczy, długo odrzucano aspiracje fotografii do bycia dziedziną artystyczną. Stąd dłuższa historia samego medium, niż historia jego artystycznego użycia. To drugie mogło nastąpić dopiero w wyniku „przeobrażeń świata sztuki, zmian w obrębie jego instytucjonalnie kształtowanych definicji, koncepcji, pojęć i paradygmatów”⁴⁶. Nieprzypadkowo fotografię najwcześniej potraktowano poważnie na terenie Ameryki, zwłaszcza w USA, ponieważ nie istniała tam wielowiekowa tradycja sztuki europejskiej.

Vilem Flusser dzieli obrazy na *obrazy tradycyjne* (ciągłe) – malarstwo, rysunek, i *obrazy techniczne* (punktowe). *Obrazy tradycyjne* powstają przez wyabstrahowanie ich z konkretnego świata, dlatego są *abstrakcjami pierwszego stopnia*. To odróżnia je od *obrazów technicznych*, będących *powierzchniami znaczącymi*. Obrazy techniczne są według Flussera *abstrakcjami trzeciego stopnia*, uzyskanymi za pomocą tekstów naukowych – systemu meta-kodów i symboli technicznych. Flusser używa tu pojęcia *apparatus* – to maszyna zaprogramowana do wytwarzania obrazów technicznych. Użytkownicy nie muszą znać sposobu, w jaki powstają obrazy. Wystarczy im „instrukcja obsługi”, czyli zestaw zasad, kolejność działań. Podobnie, jak użytkownicy programów graficznych, nie muszą być programistami⁴⁷.

Fotografia jako medium, od symbolicznego momentu opatentowania w wieku XIX, do równie symbolicznego momentu multimedialnej przemiany u progu XXI w. (od 1839 do 2002r. – w sumie tylko 143 lata), i później, w okresie dominacji rejestracji cyfrowej, przeszła olbrzymi proces rozwoju i wielowarstwowej społecznej oraz technicznej adaptacji. I chociaż ustawicznie (w większości przypadków) chodziło tu przede wszystkim o jej referencyjność, o „*to-co-było*”⁴⁸, to paradoksalnie, w przypadku fotografii, nie była to jednak referencyjność jednoznaczna. A może lepiej napisać, że była to referencyjność subiektywna. Dowodem na to są wypowiedzi na temat medium fotografii przytoczone na poprzednich stronach. Celowo unikałem komentowania ich, aby lepiej pokazać różnorodność i wielowątkowość dyskursu na temat samego medium, jak i wokół problemów tworzonych i współtworzonych przez nie znaczeń. Zwracam uwagę, że pozycje przytoczone w przypisach i bibliografii, to tylko promil tego, co zostało o fotografii napisane, a o wyborze cytatów zadecydowało pamięciowe zestawienie dostępnych mi źródeł oraz ich powiązanie z tematem tej pracy.

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ Porównaj – V. Flusser, *Towards a Philosophy of Photography*, London 2000, str. 14

⁴⁸ R. Barthes, *Światło obrazu*, str. 130, 136. Według Barthesa, „*to-co-było*” można uznać za noemat fotografii.

Tworzenie komunikatu za pośrednictwem fotografii, odbywa się dzięki jej zdolności reprezentowania określonych zjawisk. Nie następuje to w sposób dosłowny, ale przez zwrócenie uwagi na kontekst – odniesienia kulturowe, społeczne, polityczne, techniczne, religijne. Obszar znaczenia fotografii umieszczony jest zwykle poza nią samą.

Świat, który znajdował się przed kamerą, na skutek działania fotografa i obsługiwanego przez niego urządzenia, staje się obrazem. Ten świat zostaje w tym samym momencie przetłumaczony na język obrazu. To tłumaczenie jest jednocześnie komentarzem do odczytania. Rodzajem tekstu. Informacją wizualną. Tekst istniejący w zdjęciu posiada jednak zmieniający się kontekst zewnętrzny. Podlega też subiektywizacji przez osobę *spectatora*. Stąd zmienność tekstu – nieprzewidywalność jego odczytania, inna za każdym razem.

Według Johna Friske, proces tworzenia znaczeń jest jednym z używanych współcześnie modeli komunikacji przebiegającej nieliniowo, tzn. opartej na nieliniowym systemie kodów i znaków. „Komunikat ten stymuluje odbiorcę do stworzenia własnego jego znaczenia”⁴⁹. To znaczenie związane w jakiś sposób ze znaczeniem zawartym w komunikacie przez nadawcę (na początku przekazu). Jednak aktywny odbiorca, jako w pewnym sensie współautor komunikatu, może odczytać konteksty nieprzewidziane przez nadawcę, choć potencjalnie zawarte w komunikacie.

Symulakry. Nadmiar obrazów i kryzys reprezentacji

Fotografia jest dziś dziedziną trywialną w postrzeganiu społecznym. Z punktu widzenia popularności, trudno o dziedzinę bardziej szablonowo postrzeganą i nierozumianą. O randze wydarzeń świadczy wiele rejestracji, z różnych źródeł. Powoduje to zalew informacji, których ogromną część stanowi fotografia – „potwierdzająca”, ale jednocześnie zacierająca i dewaluująca właściwy obraz zdarzeń i rzeczy, bo odbierająca im ciężar gatunkowy. Obrazy cyfrowe najczęściej stanowią wariacje na temat zbioru popularnych tematów; są zwykle marne jakościowo i bez poważnej wartości estetycznej. Dostępność i łatwość obsługi urządzeń rejestrujących, skłania miliony użytkowników do wykorzystywania ich bezrefleksyjnie. W ich rękach stają się gadżetami do zbierania obrazów, powielających w nieskończoność przyjęte schematy odwzorowania rzeczywistości. Ludzie już nie uwieczniają się na zdjęciach, ale *żyją na nich* chwilą. Najbardziej powszechnym tego przykładem jest tzw. *selfie*, powielane w miliardach podobnych ujęć.

Jean Baudriliard w swojej apokaliptycznej diagnozie współczesnej rzeczywistości wizualnej, ale też kulturowej, społecznej i politycznej *Symulakry i symulacja* (1981r.), pisze

⁴⁹J. Friske, *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*, Wrocław 1999, str. 59.

o rzeczywistości wytworzonej „ze zminiaturyzowanych komórek, matryc i jednostek pamięci, z oprogramowania”⁵⁰. To rzeczywistość, która nie musi być racjonalna, ponieważ jest nieskończenie reprodukowalna i ma charakter wyłącznie operacyjny. To symulacja, czyli znaki rzeczywistości, zastępujące rzeczywistość właściwą. Według Baudrilliarda każdy rzeczywisty proces posiada swoją operacyjną kopię – w dużym uproszczeniu – swoje idealne wyobrażenie. Symulacja jest tu przeciwieństwem reprezentacji. Reprezentacja opiera się na zasadzie ekwiwalencji znaku, natomiast symulacja „wypływa z radykalnej negacji znaku jako wartości”⁵¹. Stąd już tylko krok do historycznego ikonoklazmu, którego przyczyna wg Baudrilliarda mogła polegać na *metafizycznej rozpaczy*, na przecuciu owej wszechwładzy obrazów (*doskonałych symulaków*, posiadających jedynie urok własny, a nie obrazów na *podobieństwo*). Bowiem kolejne stadia obrazu, to zdaniem Baudrilliarda: odzwierciedlenie głębokiej rzeczywistości, skrycie i wypaczenie głębokiej rzeczywistości, skrycie nieobecności głębokiej rzeczywistości, oraz pozostawanie bez związku z jakąkolwiek rzeczywistością (bycie czystym symulakrem samego siebie)⁵².

Baudrillard mówi o sztucznych pamięciach wymazujących pamięć ludzką, wymazujących ludzi z ich własnej pamięci. O wymazywaniu niepamięci przez „pamięć sztucznie wytworzoną”⁵³. Píše to w kontekście filmu i telewizji, ale także fotografii.

„Samo kino przyczyniło się do zniknięcia historii i nadejścia czasu archiwum. Fotografia i kino w ogromnej mierze miały udział w sekularyzacji historii, w jej unieruchomieniu i utrwaleniu pod widzialną, „obiektywną” postacią, za cenę utraty mitów, które ją przesywały”⁵⁴. Innymi słowy, istnienie obrazów do których w każdym momencie można się odwołać, którymi możemy wyręczyć naszą pamięć, stanowi groźbę, gdyż uniemożliwia naturalny dla człowieka stan niepamięci, stan zapominania i w związku z tym, powstawania legend.

Nieprzypadkowo dla totalitaryzmów XX wieku fotografia i kino były mediami ważnymi, ponieważ mogły natychmiast „potwierdzać”, oddziałując na sposób masowy (prasa, kroniki filmowe), a jednocześnie przekonywać, że stan wcześniejszy, który pamiętało społeczeństwo, był „nieprawdą”.

„Ślad świata zostaje zapisany w każdym zdjęciu. Jednocześnie ów zapis unicestwia pamięć o świecie, do którego się odnosił. Teraz pamięcią zawsze będzie już ten kawałek papieru,

⁵⁰ J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. Sławomir Królak, Warszawa 2005, str. 7.

⁵¹ Tamże, str. 11.

⁵² Porównaj – J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, tamże, str. 11-12.

⁵³ Tamże, str. 65.

⁵⁴ Tamże, str. 63.

w którym ślad został zapisany”⁵⁵. Odtąd we wspomnieniu zdarzenie powraca nie jako ono samo, lecz jako obraz ze zdjęcia, które widzimy (widzieliśmy).

Jedną z cech mediów cyfrowych jest ich generatywność. W przypadku, kiedy generatywność dominuje nad pozostałymi cechami, obraz cyfrowy nie odwołuje się już do swojej rzeczywistości zewnętrznej, stając się symulakrem. Zastępuje przedstawienie przez prezentację – oferuje z zamian wyłącznie siebie.

Lev Manovich wyróżnia pięć podstawowych właściwości charakteryzujących media cyfrowe: reprezentację numeryczną, modularność, automatyzację, wariacyjność oraz transkodowanie kulturowe⁵⁶. Stąd możliwość zróżnicowanych wykonań tego samego obrazu cyfrowego.

W przypadku zapisu fotografii cyfrowej, podobnie jak obrazu ruchomego, „mamy do czynienia ze zmianą formy zapisu obrazu, w której obraz cyfrowy opiera się na kodzie, a nie na transferze jednego zestawu właściwości fizycznych na inny (tak było w przypadku transferu negatyw – pozytyw – P.M.). Jest to istotne w skutkach przejście od ciągłości zapisu analogowego, do zdefrAGMENTARYZOWANEGO zapisu cyfrowego”⁵⁷.

Według Ryszarda W. Kluszczyńskiego, rewolucja cyfrowa jest kontynuacją procesu dematerializacji obrazu, rozpoczętego przez rewolucję elektroniczną. Nieistnienie obrazu jest tu formatowane algorytmicznie. „Obraz, trwając w postaci numerycznej, pozostaje w stanie nieskończonej gotowości do zróżnicowanych wykonań na wielu różnych urządzeniach zbudowanych na metamedialnym fundamencie komputerowym”⁵⁸.

Fotografia cyfrowa trafiła na podatny grunt istniejącego już od początku lat 90-tych programu Adobe Photoshop⁵⁹ (i wielu prostszych programów do obróbki zdjęć i tworzenia grafiki komputerowej) oraz równoległy rozwój telefonii komórkowej i internetu. Rozwój fotografii cyfrowej na początku XXI w. umożliwiła także taniejąca produkcja aparatów cyfrowych, ich matryc i kart pamięci, związana ze światową tendencją przenoszenia olbrzymiej części produkcji technicznej na teren Chin, czy Indii (tanie rynki pracy). Z kolei łatwość fotografii cyfrowej i dostępność urządzeń do rejestracji, a także łatwość obróbki zdjęć (i zamieniania ich w obrazy graficzne), przyczyniła się do olbrzymiej popularności fotografii, oraz przeniesienia podstawowego sposobu jej prezentacji z formy materialnej (wydruk, odbitka), na formę

⁵⁵ M. Michałowska, tamże, str. 229.

⁵⁶ Porównaj – L. Manovich, *Język nowych mediów*, Warszawa 2006, str. 91-118.

⁵⁷ Tomasz Ferenc, *Kolekcjonowanie, przetwarzanie, niszczenie* [w:] *Kultura Współczesna* 1 (76) 2013, str. 49.

⁵⁸ *Trajektorie obrazów – Strategie wizualne w sztuce współczesnej* – Pod redakcją R. W. Kluszczyńskiego i D. Rode, Łódź 2015, str. 30.

⁵⁹ Photoshop 1.0 na platformę Macintosh został wydany przez Adobe Systems w 1990r., od wersji 2.5 z 1993r. program jest też obsługiwany przez Microsoft Windows.

cyfrową (ekran komputera, wyświetlacz, rzutnik multimedialny, ramka cyfrowa), oraz ze świata realnego do internetu. Obrazy cyfrowe już nie tylko istnieją równorzędnie (na stronach internetowych, czy w blogach), ale inicjują aktywność odbiorców portali (platform) społecznościowych (Facebook, czy Instagram). Ta ostatnia funkcja wiąże się ściśle z nowym typem urządzeń, integrujących komunikację telefoniczną i multimedialną, przenośny komputer, GPS, urządzenie rejestrujące (aparat, kamera, dyktafon), a także w pełni personalizujących użytkownika, łącznie z bankowością elektroniczną, potwierdzeniem jego tożsamości i zarządzaniem informacjami osobistymi (ang. *Personal Information Management*). Chodzi oczywiście o smartfon (ang. *smartphone*).

Dzięki temu fotografie w przyzwoitej jakości można dziś robić wszędzie.

Ze wszystkimi ww. cechami fotografii cyfrowej wiąże się jednak zmiana charakteru jej istnienia jako medium, oraz sposobu oddziaływania.

„Społeczeństwo kapitalistyczne wymaga kultury opartej na obrazach. Musi dostarczać wiele rozrywki, by stymulować konsumpcję i znieczulać cierpienia wynikające z różnic klasowych, rasowych, płciowych. I musi także gromadzić nieograniczoną liczbę informacji, by lepiej wykorzystać bogactwa naturalne, zwiększyć wydajność, utrzymać ład, prowadzić wojny i zapewniać zatrudnienie biurokratom”⁶⁰.

Smartfon powiązany z internetem, GPS (np. aplikacje typu Endomondo) i mediami społecznościowymi, pozostaje świetnym „centrum multimedialnym” rozrywki i stylu życia użytkownika, ale też doskonałym narzędziem do jego bezustannej inwigilacji, pozycjonowania i formatowania jego potrzeb (reklama, udostępnianie informacji) w oparciu o znajomość jego aktywności, wykształcenia, zainteresowań, poglądów i pragnień.

W porównaniu z czasami przedinternetowymi, służby rządowe i policja, ale też banki i światowe korporacje, uzyskują komplet informacji o tożsamości i stylu życia osoby (użytkownika), ponieważ ta sama je ujawnia, nieustannie aktualizując swój status.

Z drugiej strony, smartfon, jako narzędzie rozrywki, umożliwia rejestrację obrazów, dźwięków i obrazów ruchomych (w postaci skompresowanych plików video). Jest nieustannie „pod ręką”, zawsze z użytkownikiem – na bieżąco pomaga relacjonować jego życie, stanowiąc poręczne i proste w obsłudze (idealne?) narzędzie do dokumentacji miejsc, wydarzeń, przedmiotów, pejzaży, jedzenia, detali, sytuacji, a w końcu kreacji i potwierdzania wizerunku samego użytkownika (różne typy *selfie*).

Użytkownik po prostu rejestruje obraz, i nawet nie musi wiedzieć, że obszerna wiedza na temat fotograficznej techniki rejestracji obrazu, parametrów i kompensacji ekspozycji, temperatury barwowej i technik HDR, filtrów ND i połówkowych, jest dzisiaj za niego automatycznie

⁶⁰ S. Sontag, *O fotografii*, Kraków 2009, str. 189.

stosowana i aplikowana w trakcie robienia zdjęć, za sprawą skomplikowanego oprogramowania, czyli fotografii obliczeniowej (generatywnej – ang. computational photography⁶¹). Dla właściciela smartfona ważne jest, że ten „robi dobre zdjęcia”. Zawodowi fotografowie zawsze wyśmiewali fakt robienia zdjęcia przez aparat. Jednak zmieniły się czasy i technologia. Opracowany przez inżynierów Google algorytm HDR+ daje sobie radę w większości sytuacji, tworząc z kilku rejestrowanych plików jeden, końcowy, dobry technicznie JPG. Ekspert tworzący oprogramowanie, wzięli pod uwagę setki nietypowych sytuacji oświetleniowych i tematycznych, tak aby aplikacja była najbardziej skuteczna. Użytkownik powinien tylko w miarę udanie wybrać kadr. Wybiera i wytwarza (tworzy?) zdjęcie, natychmiast gotowe do umieszczenia w sieci, ponieważ, jak mówi stare przysłowie fotografów: najlepszy aparat to ten, który zawsze masz przy sobie.

Nie zmienia to jednak faktu, że większość wykonywanych telefonami komórkowymi zdjęć, niezmiennie zachowuje chaotyczność i przypadkowość typową dla fotografii amatorskich. Zmienia się tylko (drastycznie) ilość obrazów, ze względu na taniość (ograniczoną do ceny telefonu i/bądź abonamentu), łatwość wykonywania i natychmiastowość zdjęć, oraz mobilność narzędzia, ponieważ telefon stał się niezbędnym, nieodłącznym elementem warunkującym aktywność społeczną człowieka.

Obrazy, wypełniające serwisy społecznościowe, opatrzone hasztagami (tagami)⁶², w celu łatwiejszego odnalezienia i spozycjonowania tematycznego w gąszczu innych zdjęć, komentowane, udostępniane, czy umieszczane na stronach blogowych i tematycznych stronach internetowych, stanowią produkcję masową na niewyobrażalną wcześniej skalę.

Miesięczną liczbę aktywnych użytkowników Facebooka szacowano w grudniu 2018r. na 2,3 mld osób, użytkowników Instagrama jest już ponad 1 mld, tylko w Polsce ich liczbę szacuje się na 6 milionów. A przecież Instagram to „serwis internetowy do hostingu zdjęć”. Tych jest wielokrotnie więcej, niż użytkowników.

W tym miejscu warto też wspomnieć o zdobywającej popularność, zwłaszcza wśród młodszych użytkowników smartfonów, aplikacji Snapchat. Istnieje ona w opozycji do ww. serwisów. Umożliwia wysyłanie filmów i zdjęć, które można oglądać przez maksymalnie 60 sekund po

⁶¹ Techniki cyfrowego przechwytywania i przetwarzania obrazu, które wykorzystują obliczenia cyfrowe zamiast procesów optycznych. Fotografia obliczeniowa może poprawić możliwości aparatu fotograficznego lub wprowadzić funkcje, które w ogóle nie były możliwe w przypadku fotografii klasycznej, lub zmniejszyć koszt lub rozmiar elementów aparatu.

⁶² Hasztag (z ang. *hashtag*) – słowo lub wyrażenie poprzedzone symbolem # (ang. *hash*)^[1], bez użycia spacji, będące formą znacznika (ang. *tag*). Krótkie wiadomości na mikroblogach i serwisach społecznościowych takich jak Facebook, Twitter, Instagram, . Hasztagi umożliwiają grupowanie wiadomości, ponieważ można wyszukać komunikaty, w których zawarto dany hasztag. Wyszukiwanie obejmuje tylko jeden serwis internetowy, dlatego hasztag nie może być powiązany z wiadomościami z innego serwisu.

odebraniu.⁶³ Są to więc obrazy o funkcji doraźnie przekazywanej informacji. Po jej odbiorze przez adresata przestają istnieć.

Jak pisze Ryszard W. Kluszczyński:

„Wszystkie odmiany obrazów, (...) które pojawiły się w naszym otoczeniu po obrazach fotograficznych i filmowych, a więc po rewolucji technicznej, (...) nazywam teraz, z finalnej perspektywy, postobrazami. Proponuję taką właśnie nazwę, gdyż, z jednej strony, posiadają one z obrazami wspólną historię, a do tego, z perspektywy odbiorców i użytkowników – tych, którzy nie poddają ich statusu teoretycznej interpretacji – są ciągle doświadczane w większym lub mniejszym stopniu jako obrazy właśnie. Z drugiej strony jednak, mają one, w porównaniu z obrazami klasycznymi, zupełnie inną charakterystykę, inny też sposób istnienia czy przejawiania się”⁶⁴.

Według Kluszczyńskiego, wraz z siecią zawierającą obrazy, czyli ich *usięciowieniem*, pojawia się nowy porządek, nowy horyzont wyznaczający ich doświadczanie. Każdy istniejący w sieci obraz, jest jednocześnie fragmentem, jak i całością – każdy jest centrum, wokół którego istnieją inne obrazy. Dodatkowo, za sprawą interaktywności, obrazy mogą być poddawane przez użytkowników sieci ciągłym transformacjom. Zachowują przy tym swoją numeryczną trwałość. Suma tych cech tworzy charakter nowej ikonosfery. Jest to ikonosfera oparta na sieci – determinująca współczesny proces tworzenia, interpretowania i używania obrazów.

Implozja sensu.

Zdaniem Jeana Baudrillarda „istniejemy we wszechświecie, w którym jest coraz więcej informacji, a coraz mniej sensu”⁶⁵. Nadmiar informacji neutralizuje sens i znaczenie, ponieważ „informacja wyczerpuje się w inscenizowaniu komunikacji. Zamiast wytwarzać sens, wyczerpuje się w inscenizowaniu sensu”⁶⁶. Nadmiar informacji o niszczyielskim i neutralizującym charakterze „rozpuszcza sens i tkankę społeczną, tworząc swego rodzaju mgławicę, której przeznaczeniem nie jest wcale przerost innowacyjności, lecz – przeciwnie – osiągnięcie stanu maksymalnej entropii”⁶⁷.

⁶³ Od końca 2017 roku a aplikacji istnieje możliwość wysłania zdjęcia bez limitu czasowego. Aplikacja Snapchat jest dostępna na urządzenia z systemami operacyjnymi Android oraz iOS.

⁶⁴ *Trajektorie obrazów – Strategie wizualne w sztuce współczesnej* – Pod redakcją R. W. Kluszczyńskiego i D. Rode, Łódź 2015, str. 34.

⁶⁵ J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, tamże, str. 101.

⁶⁶ Tamże, str. 102.

⁶⁷ Tamże, str. 104.

Baudrillard wysuwa teorię *implozji sensu*. Twierdzi, że wcześniej byliśmy kulturą działającą według schematu sfery w stadium ekspansji, niezależnie od tego, czy chodziło o kapitał, siły produkcyjne, rozum i wartości, zdobycze kolonialne, czy rewolucje. Było to stadium ekspansji działające zawsze podobnie. Można tu zastosować schemat wyzwolonej energii – wyobrażenie rozchodzących się promieni.

Nieodłączną cechą tej kultury była przemoc – przemoc produkcji, rodząca poszerzony świat („dialektyczna, energetyczna, kataraktyczna”⁶⁸). To właśnie ją nauczyliśmy się analizować, bo jest *określona*, wyzwalająca, bliska i znajoma. Rezultatem było jednak nadmierne zagęszczenie układu społecznego, przeregulowanie systemu, przeciążenia sieci (wiedzy, informacji, władzy) i przerost sfery kontroli blokującej efektywną komunikację.

Dlatego dziś mamy do czynienia już nie z poszerzaniem się, ale z nasyceniem i skurczeniem się systemu. A towarzyszy temu inny rodzaj przemocy. To przemoc *implozywna*, której nie potrafimy już zanalizować, ponieważ wymyka się tradycyjnemu schematowi rozumianej przez nas przemocy eksplozywnej.

Nasze wyobrażenia wciąż funkcjonują wokół logiki systemów ekspansywnych. Dlatego przemoc *implozywna* ma dla nas charakter nieokreślony, i tym samym pozostaje nieczytelna.

Czym jest implozja? To przejście „od określonych systemów ekspandujących do systemów produkcji i ekspansji we wszystkich możliwych kierunkach – promieniście bądź rizomatycznie, to bez znaczenia – wszelkie filozofie rozbicia i rozproszenia energii, promieniowania intensywności, cząsteczkowania pragnienia zmierzają w tym samym kierunku, ku nasyceniu aż po najmniejsze szczeliny i ku nieskończoności sieci”⁶⁹.

Sytuację tę można dokładnie przenieść na tendencje w sztuce współczesnej, a zwłaszcza w fotografii. Tu także jesteśmy świadkami ekspansji we wszystkich kierunkach, zagęszczania pojęć, nasycania. To ekspansja rizomatyczna, czyli na zasadzie systemu kłaczowego, który jeśli nie ma się dokąd rozprzestrzenić, będzie eksplorował wolną przestrzeń wewnątrz zajętego obszaru.

Jeżeli artyści fotografii w wiekach XIX i XX poszerzali spektrum możliwości i obszarów zainteresowań tego medium, które technicznie i estetycznie rozwijało się wraz z nimi, to od końca XX w. można obserwować stadium nasycenia się obszaru fotograficznego obrazami, a jednocześnie dynamiczny rozwój sfery amatorskiej, przez dostępność i automatyzację sprzętu i usług. Fotografia, jako medium artystyczne, zwraca się ku sobie, do wewnątrz (jako

⁶⁸ J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, str. 92.

⁶⁹ Tamże, str. 93.

postfotografia), a z drugiej strony nie jest już tylko medium w znaczeniu ścisłym⁷⁰. Ulega transmedialności, współuczestnicząc w dynamice przejścia pomiędzy dziedzinami medialnymi i współtworząc wieloznaczność i heterogeniczność utworów⁷¹. Czyli, odnosząc się do teorii implozji, „pomaga” wypełniać istniejącą (wolną) przestrzeń pomiędzy mediami.

Praca ta jest pisana wokół pojęcia sfery vanitas. Można zaryzykować stwierdzenie, że Karl Blossfeldt, Paul Strand, Man Ray, Herbert Bayer, Ansel Adams, Edward Weston, Josef Sudek, Andre Kertesz, Horst P. Horst, Irving Penn, a nawet Robert Mapplethorpe, przyczyniali się do rozwoju (ekspansji wizualnych znaczeń) fotografii, ponieważ w ich czasach (modernizm) była to dziedzina wzrastająca, ekspansywna.

W tym sensie Sarah Moon, Abelardo Morell, Gerhard Richter, Tom Stayte, Matthew Barney, Jon Rafman, Thomas Ruff, Wolfgang Tillmans, Martin Parr, David Nebreda, Piotr Zbierski, Magda Hueckel, czy nawet Sally Mann, P.J. Witkin, Wojciech Prażmowski i Bogdan Konopka⁷², byliby artystami czasów fotografii nasyconej, czasów medium w stanie implozji.

Wymieniłem artystów, których twórczość w pewien sposób odnosi się do sfery vanitas, a z drugiej strony, są artystami, których twórczość fotograficzną cenię. Jednak popularność fotografii jako medium osobnego, a jednocześnie jej obecność jako tworzywa wspomnianej transmedialności, przyczynia się do ciągłego zagęszczania postaw i pojęć w sztuce współczesnej i samym medium.

Baudrillard przy okazji omawiania pojęcia implozji, mówi o towarzyszącym mu pojęciu masy, o budowaniu magazynów dóbr ciągnących za sobą komplementarny (dopełniający) proces magazynowania ludzi, w postaci kolejek, oczekiwania, korków ulicznych, wydarzeń masowych, koncentracji. Ta prawdziwa „masowa produkcja”, to produkcja *samej masy*. Masa jest końcowym produktem każdego społeczeństwa, kładzie kres społeczeństwu, ponieważ tak rozumiana masa jest „miejscem implozji sfery społecznej”⁷³. Według Baudrillarda „*masa stanowi sferę coraz bardziej zagęszczoną, w której implozji i wchłonięciu w procesie nieprzerwanej symulacji ulega wszystko to, co społeczne*”⁷⁴.

Produkcja masy, to także zagęszczanie przekazu przez nadmiar informacji, brak instancji pośredniczącej pomiędzy stanami rzeczywistości, pomiędzy jedną rzeczywistością a inną.

⁷⁰ Patrz – definicja medium według T. Załuskiego na str. 3.

⁷¹ T. Załuski, *Transmedialność? [w:] Sztuki w przestrzeni transmedialnej, pod redakcją T. Załuskiego, Łódź 2010, str. 11.*

⁷² W. Prażmowski w twórczości odnosi się do nadmiaru obrazów (czyt. w dalszej części tekstu). B. Konopka za pomocą tradycyjnej techniki podejmuje temat charakteru współczesnej ikonosfery.

⁷³ J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, str. 106.

⁷⁴ Tamże, str. 88.

To odniesienie do formuły McLuhana *medium is message*⁷⁵, związanej z niebezpieczeństwem istnienia jednego, jedyne modelu przekazu o *bezpośredniej i natychmiastowej* skuteczności – wytwarzającego jednocześnie przekaz, środek przekazu i „rzeczywistość”. Nie ma tu wektora od-do pomiędzy biegunami rzeczywistości i medium. Środek przekazu i treść, to mgławica o nieodgadnionym charakterze. To właśnie „*katastrofa sensu*”⁷⁶, związana z „implozją sfery społecznej w masie”⁷⁷.

Katastrofa w tym znaczeniu nie jest jednak kresem. To raczej ugięcie się i zwinięcie krzywej sensu. Bo z jednej strony mamy nadprodukcję informacji, czyli produkcję *samej masy*, z drugiej „wyzwanie rzucone sensowi przez masy i ich milczenie” – „efekt neutralizacji i implozji sfery społecznej”⁷⁸.

Jacques Derrida pisał: „Usiłuję zbliżyć się do kresu wypowiedzi filozoficznej. Powiedziałem kresu, a nie śmierci, bo nie wierzę w ogóle w to, co dziś powszechnie nazywa się śmiercią filozofii (ani czegokolwiek innego, czy byłaby to książka, człowiek, czy bóg; tym bardziej, że jak każdy wie, śmierć zachowuje specyficzną skuteczność)”⁷⁹. Według Derridy pojęcie kresu nie jest tożsame ze śmiercią – śmierć jest „skuteczna”, do kresu się zbliżamy, żeby wycofać się i przebudować (czyli zdekonstruować) pojęcia. Kres byłby tu okolicznością prawdziwie weryfikującą pojęcia i ich współzależność, zmuszającą nas do pogłębionej refleksji i przewartościowania postaw w celu uniknięcia ostatecznego (katastrofy).

Tymczasem jednak masy rzucają wyzwanie sensowi przez swoje milczenie. A raczej przez zwykłą, codzienną produkcję miliardów obrazów, których nikt nie jest w stanie obejrzeć. Tworzą milczącą *mgławicę sensu*.

To właśnie współczesne fotograficzne *vanitas*, memento mori. Chęć sfotografowania wszystkiego, potwierdzenie bycia tu i teraz, podzielenia się każdą życiową sytuacją, przywłaszczenia sobie każdej ciekawej rzeczy, chociażby w postaci wizerunku.

Genialność pomysłu leżącego u podstaw sukcesu serwisów Facebook i Instagram, które nie istniałyby bez fotografii, polega na postawieniu przeciętnego użytkownika w centrum jego własnych aspiracji i oczekiwań. To on decyduje, jak samemu kreować się przez wizerunek, jakie treści opublikować, a jakie udostępnić, jakie wyróżnić przez komentarz czy „polubienie”.

⁷⁵ „The medium is the message” – sformułowanie ukute przez Marshalla McLuhana, użyte we wstępie jego książki *Understanding Media. The Extensions of Man (Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka)*, opublikowanej w 1964r. Jednocześnie jest to tytuł następnej książki McLuhana, wydanej w 1967r.

⁷⁶ J. Baudrillard, tamże, str. 106

⁷⁷ Tamże, str. 106

⁷⁸ Tamże, str. 106

⁷⁹ J. Derrida, *Pozycje*, Bytom 1997, str.10.

Sam jest nadawcą, będąc jednocześnie odbiorcą. Jednak w tym samym czasie, świadomie bądź nie, pozycjonuje własną osobę w sieci zainteresowań innych użytkowników, i w sieci zainteresowań samego administratora, a także (last, but not least) zainteresowanych danymi na jego temat korporacji (dostawców usług i dóbr) i służb.

Problem „masy obrazów” (czyli właśnie „implozji w masie”) był analizowany przez artystów w oparciu o medium fotografii jeszcze przed nastaniem ery obrazów cyfrowych.

Andreas Müller-Pohle – w pracy *Entropia* (1996r.) – zniszczył 11 tys. zdjęć – częścią pracy był 12 minutowy film wideo dokumentujący proces⁸⁰.

Joachim Schmid w roku 1990 utworzył *Instytut Przetwarzania Zużytych Fotografii*. W manifestie Instytutu postulował zaprzestanie fotografowania (mówiąc o zanieczyszczeniu wizualnym, osłabiającym zdolność do samodzielnego myślenia). Zarazem zgłaszał potrzebę inwentaryzacji i recyklingu milionów zdjęć zalegających biura i domy. Inne jego projekty, to *Statics* (1995) (kolaże z pociętych billboardów, reklam papierosów, pocztówek, katalogów mody), *Photographic Garbage Survey Project* (poszukiwanie zdjęć i tworzenie raportów dla „międzynarodowego kompendium fotograficznego skażenia w nowoczesnych miastach”⁸¹), czy *Other People's Photographs* („wizualna encyklopedia współczesności” realizowana w oparciu o aktualne zasoby internetowe – oddzielny tom poświęcony każdej z 96 kategorii wyodrębnionych przez artystę w oparciu o najczęściej powtarzające się motywy (np. portrety, zwierzęta, zachody słońca, jedzenie, pomniki, porty lotnicze, pokoje hotelowe, piersi) – autor nie działa według żadnego klucza, po prostu buduje kolejne archiwa, gromadząc fotografie.

Inną od przytoczonych tu strategii niszczenia lub kolekcjonowania nadmiaru zdjęć, jest wykorzystywanie ich w ramach własnej twórczości, czyli zawłaszczanie. Jednym z najwcześniejszych przykładów może tu być prowadzona już od końca lat 70-ych XX w., aż do początku XXI w. *Archeologia fotografii* Jerzego Lewczyńskiego – komentowanie wydarzeń i sytuacji z tzw. „przeszłości fotograficznej” wyłącznie za pomocą znalezionych zdjęć (np. *Negatywy znalezione w Nowym Jorku*). Inne tego typu działania, to np. *Album rodzinny* Wojciecha Prażmowskiego – reinterpretacja zwykłych zdjęć rodzinnych przez zespolenie kilku obrazów na jednej fotografii za pomocą pozytywowej wielokrotnej ekspozycji, czy *Ojciec z Albumu* Józefa Robakowskiego (2005r.).

Są też artyści, którzy z premedytacją sięgają do zasobów internetowych obrazów, aby przez ich przetworzenie stworzyć nową wartość.

⁸⁰ <http://muellerpohle.net/projects/entropia/> (dostęp 14.04.2019)

⁸¹ <http://www.lumpenfotografie.de/2006/01/01/photographic-garbage-survey-project-1996-1997/> (dostęp 14.04.2019)

Thomas Ruff wykonał serię pt. *Akty*. Prace powstały w oparciu o zdjęcia pornograficzne pobrane ze stron internetowych. Ruff estetycznie przetworzył oryginały za sprawą mikro-przesunięć zmultiplikowanych i transparentnie nałożonych na siebie wersji tego samego zdjęcia, co w rezultacie sugeruje poruszoną nieostrość. Dzięki temu twarde, siermiężne wyjściowe wizerunki nabrały cech dzieł sztuki.



Il. 5. Thomas_Ruff, Nudes nk 12, 2000.

Innym przykładem może być cykl Michała Długosza *Real Foto* (2007r.). To nic innego, jak archiwum fotografii zamieszczanych przez użytkowników Allegro.pl, ale wyselekcjonowanych i zestawionych przez artystę⁸². To kolekcja będąca aktualnym, polskim *vanitas*, w czystej postaci.

Trzeba także wspomnieć o współczesnej tendencji artystycznej polegającej na penetracji systemu bądź obserwacji błędów systemu. Jako przykład pierwszej strategii może posłużyć cykl *No Mans Land* Mishki Hannera (2011r.), w ramach którego prezentuje on obrazy zarejestrowane w witrynie Google Street View. Są to wizerunki dróg przedmieść, wraz z pojawiającymi się na nich prostytutkami. Natomiast typowym artystą tworzącym w ramach drugiej kategorii jest Jon Rafman. Jedną ze stosowanych przez niego strategii jest stałe

⁸² <http://mikolajdlugosz.com/real-foto/> (dostęp 14.04.2019)

śledzenie aktywności samochodów firmy Google i rejestrowanych przez nie obrazów. Rafman przechwytyje wszelkie anomalie na dopiero co zrobionych zdjęciach, które tylko na moment pojawiają się w takiej formie w witrynie Google Street View, bo po chwili są bezpowrotnie usuwane przez operatorów sieci.



Il. 6. Jon Rafman, Z serii 9 oczu, (9 Eyes), 2010-2011.

Nowy ikonoklazm

Jean Baudrillard pisał „Symulakry i symulacje” u zarania lat 80-ych XX w. Książkę wydano po raz pierwszy w roku 1981. Choć w wielu punktach pozycja ta pozostaje aktualna, stanowiąc dobrze osadzoną w ówczesnej teraźniejszości diagnozę na przyszłość (czyli naszą współczesność – dlatego wielokrotnie przytaczam w tej pracy jej fragmenty), to jednak pozostaje książką napisaną z punktu widzenia społecznego i politycznego status quo przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych⁸³.

Baudrillard poświęcił atakowi na WTC osobną pozycję, pt. *Duch terroryzmu. Requiem dla Twin Towers*⁸⁴. Pisał o ataku 11 września 2001 roku: „Jest trochę tak, że oni zrobili to, czego chcieliśmy my. Jeśli nie bierze się pod uwagę tej okoliczności, wydarzenie traci wymiar

⁸³ Był to początek ostatniej dekady podziału świata na socjalistyczny wschód i kapitalistyczny zachód, zamrożenia wyścigu zbrojeń, oraz działań terrorystycznych Czerwonych Brygad, RAF, palestyńskiej organizacji Czarny Wrzesień, czy IRA. Później, w XX w. miały miejsce m.in.: awaria elektrowni w Czarnobylu (1986), zmiany polityczne w Bloku Wschodnim (1989-90), wojna w Bośni i Hercegowinie (1992–1995), I konflikt Czeceński (1994-1996), masakra Tutsi i Hutu (1994), atak na World Trade Center (2001).

⁸⁴ J. Baudrillard, *Duch terroryzmu: Requiem dla Twin Towers*, Warszawa 2005, (obydwie przytaczane książki Baudrilliarda ukazały się po raz pierwszy w Polsce w tym samym, 2005 roku).

symboliczny, staje się tylko wypadkiem, aktem czysto arbitralnym, morderczą fantasmagorią kilku fanatyków, których zatem wystarczyłoby zlikwidować”⁸⁵.

Trudno temu zaprzeczyć. Od paru dekad przemysł filmowy wydawał dziesiątki milionów dolarów na filmy o atakach terrorystycznych i dzielnych policjantach, czy agentach, którzy stawiali im opór. Wystarczy wymienić *Die Hard* (1988r. i dwa sequele w latach 90-ych), *Speed* (1994) *Air Force One* (1997r.), *Arlington Road* (1999r.), *Matrix* (1999), czy całą serię o agencie 007. Dlatego pierwszą reakcją mojej koleżanki (zapalanej kinomanki) na telewizyjną relację z ataku, kiedy rzuciła okiem na ekran telewizora z wyłączonym dźwiękiem, który znajdował się w jej miejscu pracy, była myśl o jakimś nowym filmie ze świetnymi efektami specjalnymi. Dopiero reakcja klientów angielskiego baru, w którym pracowała, natychmiast wyprowadziła ją z błędu.

W roku 1981 Baudrillard pisał:

„O czym innym, jak nie o sprowokowaniu wydarzenia poprzez samą swą obecność, marzą środki masowego przekazu? (...) Na tym polega logika symulaków, nie mamy już do czynienia z boską predestynacją, lecz z precesją modeli, a ona również jest nieubłagana. Z tego właśnie powodu wydarzenia pozbawione są już sensu: nie o to chodzi, że nic nie znaczą same przez się, lecz o to, że poprzedzał je model, z którym proces ich rozwoju jest jedynie zbieżny”⁸⁶.

W tym wypadku wydarzenie wyprzedziło wszystkie modele i wszelkie wyobrażenia na ten temat. I to sami terroryści obmyślili je tak, aby stało się maksymalnie widoczne – wyeksponowane, rejestrowane i komentowane przez media w czasie rzeczywistym.

Atak na WTC jest wzorcowym przykładem współczesnego ikonoklazmu, ponieważ zniszczono symbol Nowego Jorku, a zarazem symbol ekonomicznej potęgi USA. W dodatku proces katastrofy, która stała się wydarzeniem medialnym, symbolicznie rozpoczynającym XXI wiek, oglądały w czasie rzeczywistym setki milionów widzów, a na żywo (naocznie) dziesiątki, a może setki tysięcy mieszkańców Nowego Jorku. Finalnie katastrofa pochłonęła 2996 istnień ludzkich.

„Mieliśmy wydarzenia okrutne i rzeczywiste – wojny czy przypadki ludobójstwa. Ale wydarzenia symboliczne na skalę globalną – czyli takiego, które nie tylko transmitowane jest na cały świat, ale przede wszystkim jest ciosem zadany globalizacji – do tej pory nie mieliśmy”⁸⁷. Paradoks polegał tu właśnie na globalnej, bezpośredniej transmisji zamachu

⁸⁵ J. Baudrillard, *Duch terrorizmu. Requiem dla Twin Towers*, Warszawa 2005, str. 7-8.

⁸⁶ J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, Warszawa 2005, str. 72.

⁸⁷ J. Baudrillard, *Duch terrorizmu. Requiem dla Twin Towers*, Warszawa 2005, str. 5

wymierzonego w globalizację. Transmisja była realizacją (wcieleniem w życie) McLuhanowskiej idei *global village*, natomiast przedmiot (podmiot) tej transmisji był wymierzony w tę samą ideę.

„Zamach na Nowy Jork i World Trade Center jest nawet czymś więcej – to wydarzenie absolutne, wydarzenie «matka», wydarzenie czyste, zawierające w sobie te wszystkie wydarzenia, które nigdy nie miały miejsca”⁸⁸.



Il. 7. Thomas_Ruff, jpeg ny01, 2004, C-print. Image.

Warto zwrócić uwagę, że atak na WTC pozostaje momentem doskonale uchwyconym (zarejestrowanym) – z pewnością najlepiej i najpełniej zarejestrowanym atakiem terrorystycznym i katastrofą w historii. Tym samym dwie wieże, które „wystąpiły” wcześniej w setkach filmów fabularnych, i zostały utrwalone na niezliczonej liczbie zdjęć, doczekały się godnego swojego statusu kresu i przeszły do historii jako symbol pierwszego ataku na USA na jego własnym terytorium. Natomiast powtarzany przez media, niczym pętla, moment uderzeń samolotów w wieże stał się samoistnie istniejącym obrazem – symulakrem medialnym, oznaczeniem momentu inicjującego XXI wiek.

⁸⁸ tamże, str. 6.

Jest to najbardziej radykalny przykład współczesnego ikonoklazmu, dokonanego przez wojnę i terroryzm, ale nie jedyny. Wystarczy wymienić Bamian w Afganistanie i gigantyczne posągi Buddy wysadzone przez talibów w marcu 2001 r. (a więc na kilka miesięcy przed atakiem na WTC). Zniszczono 53-metrowy z 554 roku n.e. oraz 36-metrowy z 507 roku n.e.

Inne celowe zniszczenia w XXI w. miały miejsce m.in. w Mosulu (zburzenie w 2014r. m.in. pochodzącego z XIII w. Meczetu Proroka Jonasza, oraz posągów w miejscowym muzeum), w Niniwie w Iraku (zniszczenie w styczniu 2015 ocalałych od starożytności murów okalających miasto – miały długość ok. 12 km), czy w Timbuktu w Mali. Na przełomie 2016/2017 roku wysadzono w powietrze amfiteatr w syryjskiej Palmirze (akt dokonany przez bojowników ISIS nastąpił równoległe z wykonaniem tam serii egzekucji na urzędnikach państwowych i żołnierzach), zniszczono *Tetrapylon*, budowlę składającą się z 16 kolumn, oraz poważnie uszkodzono fasadę rzymskiego amfiteatru z II wieku. To tylko jedne z najbardziej „doniosłych” przykładów takich działań, ponieważ istnieje wiele mniejszych, o których nie informowały światowe media.

Ten współczesny ikonoklazm, to również *vanitas* naszych czasów. Obrazy realnego zniszczenia i śmierci, przeciwstawione obrazom usankcjonowanym przez historię, istniejącym w filmach, książkach, czasopiśmie i na milionach zdjęć – turystycznych, dokumentalnych i naukowych. Precesja *symulakrów*, o której mówił Baudrillard, ale odwrotna. To brutalna rzeczywistość, która niszczy obrazy. Odślania pierwotne terytorium spod przykrywającej go mapy, o której pisał Borges (żeby zamknąć klamrą ten wywód, odnosząc się do wstępu pracy).

Ikonoklazm może mieć jednak zupełnie inne oblicze. Pozytywne, planowe, mające na celu np. pozbywanie się nadmiaru obrazów z przestrzeni publicznej, porządkowanie informacji wizualnej: reklam, szyldów, ich formatów, barwy, sposobu ekspozycji. To celowe działanie – estetyzowanie rzeczywistości.

Można również mówić o ikonoklaźmie prywatnym, na własny użytek. To np. nieoglądanie telewizji, nieczytanie pism ilustrowanych, nierobienie zdjęć (lub robienie ich tylko przy szczególnych okazjach), nieumieszczanie własnych wizerunków w internecie, dbanie o ascetyczny (pozbawiony obrazów), wygląd domu i miejsca pracy, itp. Oczywiście, to *ikonoklazm* o znaczeniu raczej symbolicznym, związany ze światopoglądem osób, które go stosują; dopóki nie stanie się modą, obowiązującym trendem lub nawykiem, środowiskowym, społecznym, a w końcu ogólnoswiatowym – tak, jak dziś nawykiem i normą jest robienie zdjęć za pomocą smartfonów.

Podsumowanie

Zdecydowałem się ukazać obszar *vanitas* w kontekście złożonego charakteru współczesnej ikonosfery, przekształconej na przełomie tysiącleci przez cyfrową nadprodukcję informacji i internetową sieciowość. Ten kontekst jest zbyt szeroki i wielowątkowy, aby jego opis został przeze mnie wyczerpany, postarałem się jednak odnieść do jego meritum. Stąd taki, a nie inny dobór problemów i ukazanie ich wzajemnych relacji. Kolejne rozdziały miały służyć przede wszystkim subiektywnej refleksji na temat pojęć, które moim zdaniem doprowadziły do dzisiejszego charakteru obrazu fotograficznego, a w konsekwencji, do dzisiejszej nadprodukcji obrazów, rozumianej przeze mnie finalnie jako współczesna sfera *vanitas*. Temu służyło również ukazanie wielowątkowego tła historycznego: specyfiki obrazów *non manufactum*, pierwszych ikonoklazmów, rozwoju sfery *vanitas*, charakteru obrazu *keplerowskiego (pictura)*, *trompe-l'oeil*, w końcu specyfiki medium fotografii.

Okazuje się, że sieciowość, wielowątkowość i rizomatyczność obecnej ikonosfery, nie pozwala oddzielić od siebie skutecznie pojęć: *vanitas*, nadprodukcja obrazów, ikonoklazm. Trudno jest rozpatrywać je osobno, w sposób wyabstrahowany, pozbawiony balastu kulturowego, konsumpcyjnego i technicznego. Te warstwy są ze sobą powiązane i współzależne. To wypadkowa dzisiejszej sieciowości, za sprawą której wszystko łączy się ze wszystkim.

Obrazy są fragmentami, jak i całościami – każdy z nich jest centrum, wokół którego istnieją inne, każdy jest wizerunkiem gotowym do wykorzystania na różnych platformach i w różnym kontekście, a także do poddania go transformacjom. Obrazy są wszechobecne i wszechtematyczne. Mogą być bezrefleksyjną rozrywką dla jednych, jednocześnie zawierając (gromadząc) warstwę informacyjną użyteczną dla innych. Mogą być symbolami. Mogą inicjować dyskusje, lub reakcje. Mogą odnosić się do sensu poza sobą, często w sposób indeksalny, czyli wskazujący na coś, co nie jest zawarte w wypowiedzi – w fotografii. W ten sposób mogą wyręczać i uzupełniać język.

Niestety, wiąże się to równocześnie z wypełnianiem każdego kawałka wolnej przestrzeni znaczeniowej, a więc z implozją znaczeń. Z nadmiarem obrazów i informacji. Z zacieraniem sensu przez nadmiar. Wartości niesione przez obrazy giną w masie nadprodukcji, ponieważ z jej powodu nie tworzą sensu. Co najwyżej, zastępują pamięć wizerunkiem – symulakrem. Stąd drugie, ważne odniesienie dla współczesnego *vanitas* – ikonoklazm. To odwrotna procesja symulaków. Niszczenie symboli zgromadzonych na obrazach, w celu ponownego odkrycia rzeczywistości. To *vanitas* samych obrazów.

Praca nad tym tekstem skłoniła mnie do refleksji, że przeszłość sztuki z jej teraźniejszymi odniesieniami, jest dla mnie dużo ciekawsza, niż *mgławica sensu* przyszłości. Ta jawi się jako katastrofa, podobnie jak w opowiadaniu *Ananke* Stanisława Lema⁸⁹.

W treści opowiadania ludzkość skolonizowała Marsa, ale już zapomniano dlaczego do tego dążono. Straty przewyższają zaplanowane korzyści, a odległość od Ziemi wyklucza sensowną komunikację, zarówno w sferze łączności, jak i transportu. Zaprojektowany do przewożenia towarów i wody na Marsa, olbrzymi kosmiczny transportowiec, ulega destrukcji, ponieważ jego komputer pokładowy został nauczony przez człowieka nerwicy natręctw – nieustannego i nadmiernego zbierania informacji. Pomimo najlepszej mocy przeliczeniowej i najnowocześniejszej konstrukcji, komputer traci przepływowość, „krztusi się” od informacji, a wciąż żąda nowych. Tym samym zawodzi w kluczowej, choć rutynowej operacji, jaką jest lądowanie, doprowadzając do katastrofy.

Lem umieszcza w tej pesymistycznej wizji także element humanistyczny, ludzki, bezinteresowny. Albowiem jeden z naukowców pracujących na Marsie, nie bacząc na nadbagaż, przewozi tam całą swoją kolekcję historycznej literatury naukowej, poświęconej teoriom i sporom na temat Marsa od XVII w. W ten sposób dorobek naukowców, którzy nigdy nie widzieli Marsa bliżej, niż jako mglisty krążek w teleskopie, a poświęcili mu życie, symbolicznie spoczywa na tej planecie, jako niepotrzebny artefakt przeszłości.

⁸⁹ S. Lem, *Opowieści o pilocie Pirxie*, Warszawa 2008 (opowiadanie opublikowano po raz pierwszy w zbiorze *Bezsensowność*, w 1971r.).

Część II

O części praktycznej, w kontekście pracy pisemnej

Fotografia, to dziedzina, w której działam nieprzerwanie od połowy lat 90-ych ub. wieku. To także podstawowe medium mojej wypowiedzi twórczej – medium, które znam najlepiej, nie tylko od strony technicznej, ale w związku z jego bardzo szerokim obszarem odniesień, obejmującym oprócz (obecnej i przeszłej) aktywności artystycznej, również uwarunkowania społeczne, obyczajowe, historyczne i polityczne, socjologiczne, estetyczne, etc.

Pomysł, aby to właśnie fotografia stała się podstawowym obszarem dla rozważań teoretycznych w mojej pracy doktorskiej, wydawał mi się oczywisty. Jednak w rezultacie pracy nad tekstem, splot wątków i badanie ich zależności zaprowadziły mnie w rejony trochę inne, niż te zakładane na wstępie – do konkluzji i wniosków nieco zaskakujących dla mnie samego. Stąd wyniknęła również potrzeba parokrotnej redefinicji założeń realizowanej równolegle części wizualnej, czyli pracy praktycznej.

Już na wstępie, określenie charakteru części praktycznej stało się trudnym zadaniem, ponieważ: Po pierwsze – działania twórcze i ich materialne efekty (artefakty) w postaci utworów, musiały odnosić się wizualnie do dosyć szerokiej gamy pojęć, omówionych w części teoretycznej. Po drugie – należało ustalić, jak mają wyglądać utwory, oraz jakich środków użyć, żeby wyrazić założenia realizacji trafnie i czytelnie?

Problemem pozostawała także tematyka zdjęć. Nie mogła przeszkadzać w zajmowaniu się znaczeniem, specyfiką i wielowątkowością samego medium, oraz jego powiązań. Desygnaty zdjęć wydawały się złem koniecznym – odwracały uwagę od właściwych zagadnień i tworzyły niepotrzebne, dodane warstwy odniesień wizualnych.

Rozwiązaniem problemu mógł stać się wybór jednego *motywu-obiektu*, który musiałby mieć coś wspólnego z ogółem rejestrowanych przez fotografię obrazów, pozostając niezależny od ich cech indywidualnych, tematyki, znaczenia, a nawet typu podejmowanych na ich temat rozważań. Ten motyw powinien stanowić rodzaj punktu odniesienia dla charakteru fotografii jako całości. A jednocześnie, być czymś osobnym – prostym, ale znaczącym. Najlepiej rodzajem wzorca. Ekspozycyjny wzorzec w fotografii to szara karta Kodaka – to ją postanowiłem wykorzystać jako obiekt.

Z technicznego punktu widzenia, *szara karta Kodaka* (Kodak Grey Card R-27) jest tylko kawałkiem powierzchni referencyjnej, neutralnej szarości, odbijającej dokładnie 18% padającego na nią światła. To najprostszy i niezawodny sposób ustalenia ekspozycji w fotografii, obecny od lat 80-ych XIX wieku. Także wszystkie mniej lub bardziej

skomplikowane pomiary ekspozycji, dostępne w późniejszych urządzeniach technicznych – aparatach fotograficznych, zewnętrznych światłomierzach, czy kamerach, były i są nadal jej pochodną. Ten pomiar fotograficzny zaadaptowano też do fotografii cyfrowej i jest obecny we wszelkich cyfrowych urządzeniach rejestrujących obraz. W rezultacie balans światła i cieni, rejestrowanych przez automatykę dowolnego aparatu (lub innego urządzenia robiącego zdjęcia), zawsze jest właśnie taką, średnią szarością. Na tym, najprościej, polega pomiar światła. Aby było inaczej, trzeba wprowadzić korekcję.

(Warto dodać, że w formie fizycznej, *szara karta Kodaka* ma dwie strony – rewers karty jest biały i odbija 90% światła padającego).



Il. 8. *Szara karta Kodaka* (Kodak Grey Card R-27)

Szara karta Kodaka jest podmiotem wypowiedzi, podstawowym motywem moich utworów w części praktycznej pracy doktorskiej. Ponieważ treść wcześniejszych rozdziałów tej pracy wyklucza rozpatrywanie fotograficznej sfery *vanitas* na podstawie tematyki zdjęć, nie może być już mowy o tematyce fotografii. Z punktu widzenia różnorodności i nadmiaru obrazów, ich tematyka dawno przestała być główną wartością. To znaczy, tematyka fotografii wciąż istnieje i pozostaje ważna dla osób wykonujących zdjęcia, ponieważ zdjęcia zawsze coś przedstawiają. Jednak w rezultacie rejestracji obrazu, w intencji tej rejestracji, oraz w kontekście późniejszego użycia obrazu i jego funkcjonowania w ikonosferze, tematyka pozostaje na drugim miejscu. Rejestracja obrazu następuje przy użyciu *szarej karty Kodaka*. Parametry rejestracji są określane właśnie w wyniku jej zastosowania w formie fizycznej, bądź odpowiadającego jej, elektronicznego wzorca. Bez istnienia *szarej karty Kodaka* praktycznie niemożliwe byłoby istnienie obrazu opartego na fotografii, w takim charakterze, w jakim go dziś rozumiemy

i odbieramy. W tym sensie *szara karta* jest metaobrazem, zawierającym w sobie potencjalnie każde wykonane zdjęcie.

Mając *probiarz* fotografii, będący jednocześnie motywem zdjęć, mogłem zająć się określeniem charakteru utworów. Pomiąłem dylemat, czy oprzeć realizację o dobrze znane, ale pracochłonne i czasochłonne medium tradycyjnej fotografii srebrowej, czy zrealizować prace za pomocą obrazów cyfrowych. Wykorzystałem obydwa nośniki, w celu ukazania współczesnego, szerokiego spektrum technicznego i wyrazowego fotografii. Ponieważ obszary fotochemiczny i cyfrowy funkcjonują tu równolegle, definiując istnienie fotografii w różnych kontekstach. Ontologicznie to zupełnie różne byty, chociaż proces ich powstawania jest niemal identyczny. Różnice pojawiają się dopiero w momencie naświetlenia, w odmiennych światach technologicznych, w innym charakterze powstającej informacji, jej późniejszej postprodukcji oraz innym tempie upowszechniania i przetwarzania.

Oczywiście, nośnik tradycyjny jest dziś ilościowo marginalny, ale nadal istotny. Fotografia tradycyjna (oparta na procesie fotochemicznym), na przełomie XX/XXI wieku przeszła bowiem przemianę, która uwolniła ją ostatecznie od balastu reprezentacji. Mogła stać się postfotografią, która umożliwia artystom i socjologom zajmowanie się statusem samego medium i rozważaniami na temat jego charakteru, powiązań i znaczeń. Z drugiej strony, fotografia cyfrowa, z jej nomadycznością, sieciowością, generatywnością i gotowością do funkcjonowania we wspomnianym metamedialnym środowisku komputerowym, stwarza zupełnie nowe pola do interpretacji zdjęć. (Dokładniej problem ten omówiłem już w pierwszej części pracy, w rozdziałach 2002/2003 oraz *Symulakry. Nadmiar obrazów i kryzys reprezentacji*).

Dlatego bazą dla cyklu zostały zarówno tradycyjne negatywy, jak i pliki cyfrowe.

Malarstwo zostało przeze mnie użyte, aby motyw wybrany do prac fotograficznych mógł przybrać fizyczną, namacalną, a jednocześnie bardziej zróżnicowaną formę. Ponieważ postanowiłem namalować kilka *szarych kart*, adaptując następnie obrazy malarskie, jako obiekty przyszłej reprodukcji fotograficznej. Każda praca malarska, będąc z racji przedstawionego *motywu* ograniczona kolorystycznie do zawężonej palety średniej, neutralnej szarości, mogła pozostać autonomicznym obrazem, gdyż zawierała pewne mikro-gesty autorskie, a jednocześnie stawała się fizycznie obecnym *motywem-obiektem*.

Postanowiłem wykonać siedem obrazów będących *szarymi kartami*, w trzech formatach. Są to obrazy: 3x 40x50cm, 3x 40x60cm, oraz 1x 70x70cm. Formaty podyktowane zostały późniejszą wielkością odbitek fotograficznych, reprodukujących szare karty w skali 1:1. Obrazów jest

siedem, ponieważ ilość ta pozwala mi zróżnicować utwory na zasadzie wariacji na temat szarej karty, poza tym stanowi już liczbę, przy której można mówić o cyklu prac. Jednocześnie, różnicując formaty, odniosłem się do popularnych proporcji obrazu w fotografii. 40x50 odpowiada wielkoformatowemu 4x5”, 40x60 to najbardziej rozpowszechnione proporcje 2:3, odpowiadające klatce filmu małoobrazkowego 24x36mm i proporcjom obrazu w lustrzankach cyfrowych, z kolei 70x70 to kwadrat, popularny w aparatach średnioformatowych 6x6 (a dokładnie 56x56mm), zaadaptowany również przez Instagram.



Il. 9. Paweł Maciak, z cyklu *Vanitas*, *Szara karta 2:3, 02*, akryl na płótnie, 40x60cm.

Ponieważ zdecydowanie chciałem uniknąć odniesień związanych z konceptualizmem, zestawienie *motywu-objektu* malarskiego i jego fotograficznej rejestracji (reprodukcji) w odwzorowaniu 1:1 nie mogło być przezroczyste medialnie. Dlatego rejestracja *motywu-objektu* w każdej z konkretnych sytuacji miała za zadanie odgraniczenie cech mediów; stanowiła jednocześnie wartość dodaną, w postaci pewnych cech przyległych do charakteru fotografii, oraz w widoczny sposób przekształcających rejestrowane obrazy malarskie. Także różny sposób finalnej prezentacji obrazów i wykonanych fotografii, wynika z odmiennych sposobów ich zwyczajowego istnienia w przestrzeni ekspozycyjnej.

Warstwa malarska obecna w pracy praktycznej, pełni cztery funkcje:

- 1) Prezentuje wykonane wcześniej *szare karty*, czyli *motywy-objekty* użyte do realizacji zdjęć.
- 2) Stanowi integralny element wizualny prezentowanych fotografii, w postaci zarejestrowanych przez nią obiektów i ich cech malarskich.
- 3) Adaptuje przestrzeń ekspozycyjną.

4) Występuje jako element ingerujący *post factum* w niektóre z istniejących już fotografii, unifikując je z otoczeniem, czyli całością ekspozycji.

Wzór ze starego wałka malarskiego, użyty jako powielony element graficzny (druk wypukły), współtworzy warstwę malarską. Ślad tego narzędzia, stanowi gest naruszający płaszczyznę w wybranych obrazach, a czasem określa ich charakter, fakturę i rytm, jako *motywów-objektów*. Występuje także w przestrzeni otaczającej obraz i fotografie, adaptując ją (czy raczej oswajając ją) ekspozycyjnie. W paru przypadkach ślad wałka ingeruje również w gotowe zdjęcia, a w jednym radykalnie łączy obraz z otaczającą go przestrzenią, zmieniając jego charakter z referencyjnego na pokrewny (ponieważ szarość aplikowana przez wałek jest na tyle zbliżona do waloru całej płaszczyzny obrazu, że w praktyce nie zmienia to działania obrazu jako *szarej karty*).



Il. 10. Stary wałek malarski z wzorem

Wzór wałka, jako nieskomplikowany, powtarzalny motyw graficzny, będący elementem malarstwa, niesie ze sobą także dodatkowe znaczenia. Po pierwsze, jako element często obecny w przeszłości, w życiu codziennym, a także w życiu mojej rodziny, odnosi się wprost do charakteru *vanitas* (wzór wałka, był rozpowszechnionym detalem wystroju wnętrz, używanym kiedyś przy malowaniu ścian mieszkań. Jako element naścienny był popularny i banalny, stanowiąc typowy przejaw taniej estetyzacji. Później został stopniowo wyparty przez tapety. Obecnie jest na nowo odkrywany przez architektów wnętrz i dekoratorów). Po drugie, jako druk wypukły, przypomina również o moich doświadczeniach z czasów studenckich, kiedy

przez kilka lat zajmowałem się linorytem i drzeworytem. W końcu, po trzeciej, jest to manualnie nanoszony, powielany element graficzny, a w kontekście fotografii cyfrowej i środowiska cyfrowego, stanowi czytelne nawiązanie do podstawowej metody pracy w komputerowych programach graficznych – kopiuj/wklej (stworzonej w 1974 roku przez programistę Larrego Teslera z Uniwersytetu Stanford). Tym samym jest to próbka, wycinek, fragment istniejącej nigdy/ stworzonej dawniej rzeczywistości, użyty ponownie.

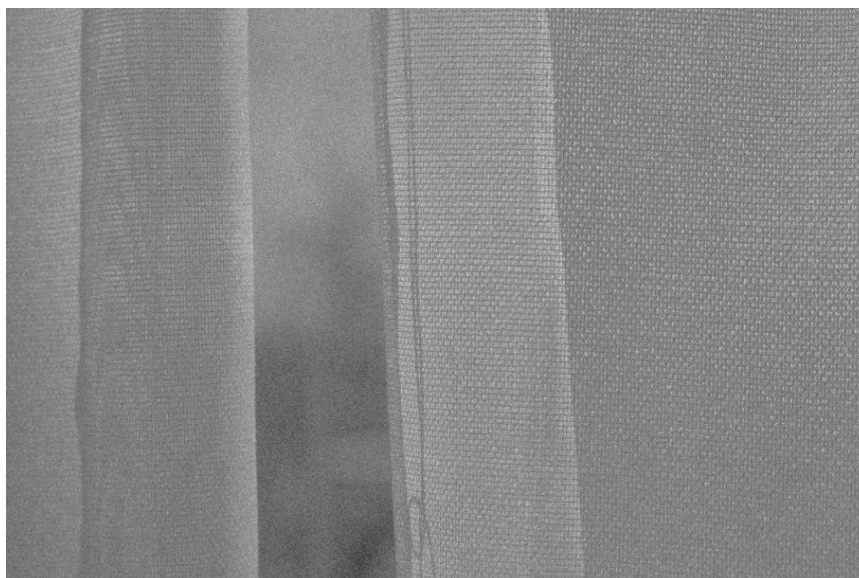
Jest jeszcze jeden powód użycia wałka. Jest to kolejny, obok *motywu-objektu*, czyli *szarej karty Kodaka*, punkt odniesienia – *probierz*. Użycie wałka w pracach, pozwoliło mi na odwzorowanie rzeczywistości w fotografiach w skali 1:1, a raczej na lepsze uwidocznienie tego faktu. Dosłownie, ilość i wielkość wzorów pozostawionych przez to narzędzie nie pozostawia wątpliwości, co to jedności skali odwzorowania malarstwa i fotografii. To z kolei otwiera przestrzeń dla szerszego myślenia o charakterze samych prac, oraz o całości ekspozycji.



Il. 11. Uchwyt malarski ze zbiornikiem i wałkami nadającymi farbę.

Film wideo, to ostatnie medium użyte w opisywanej tu realizacji. Wideo dokumentuje poklatkowy proces przekształcania trzech wybranych zdjęć. Poprzez poddawanie ich stopniowym, destrukcyjnym warstwę wizualną przekształceniom w programie graficznym, fotografie zmieniają się w obraz referencyjny, czyli średnią, 18% szarość. Zdjęcia, przedstawiające mniej, lub bardziej przypadkowe motywy, w wyniku przekształceń tracą swój

indywidualny kontekst wizualny i znaczeniowy, zyskując w zamian uniwersalny, ściśle określony i przewidywalny wymiar fotograficznego absolutu – uśrednionej szarości. Uzupełnia je drugie wideo – kilkuminutowy film, dokumentujący pokrywanie białego blejtramu malarskiego referencyjną szarością.



Il. 12. Paweł Maciak, z cyklu *Vanitas*, wideo (kadr z filmu).



Il. 13. Paweł Maciak, z cyklu *Vanitas*, fotografia cyfrowa, wydruk.

Część fotograficzna odnosi się do opisanej wyżej serii *motywów-objektów*, czyli *szarych kart* oraz ich fotograficznych rejestracji.

To fotografie starsze, wykonane przeze mnie w ostatnich latach, również wokół tematyki *vanitas*, wcześniej nie prezentowane publicznie. Zdjęcia pochodzą z domowego archiwum, nazywanego roboczo *fotograficzną podświadomością*. Nie stanowią wizualnej całości – ze

względu na rozpiętość tematyczną i techniczną, jest to raczej nieuporządkowany zbiór, w pewnym stopniu chaotyczna prezentacja autorskiej nadprodukcji obrazów, ukazująca wycinek tego, czym jest fotografia dla autora i czym może być fotografia w ogóle. Fotografie te stanowią natomiast kontekst dla pozostałej części wystawy. Podejmując wątek *vanitas*, demonstrują medium zgodnie z konwencjonalnymi formami jego eksponowania.

Z tego zbioru tylko kilka zdjęć zostało zrobionych specjalnie z myślą o tej pracy, z czego jedno zasługuje na szczególną uwagę. To typowa martwa natura, wykonana za pomocą fotografii tradycyjnej i prezentowana jako duża, klasyczna odbitka srebrkowa. Przedstawia cyfrowe nośniki pamięci – uszkodzone, dawno nieużywane, bądź wycofane z użycia na skutek zbyt słabych parametrów technicznych. Jest to symboliczne *vanitas* dla zmieniającej się błyskawicznie rzeczywistości wizualnej i technicznej.

Realizacja cyklu w części praktycznej odnosi się głównie do materialnego charakteru istnienia i funkcjonowania fotografii, a przez to, sama w sobie zawiera aurę *vanitas*. Ekspozycja posiada charakter konwencjonalny, jest materialna, dotykalna, sprowadza obrazy cyfrowe do postaci wydruków, umieszczonych tuż obok odbitek srebrkowych i wobec malarskich, choć inspirowanych fotografią, *motywów-objektów*. Przez zastosowanie jednorodnej i minimalistycznej skali, ekspozycja odsyła do czytania prac przez detale, marginalne zwykle różnice faktury, odcieni szarości, czy materialność i charakter podłoża. Powtarzalność motywu i waloru odsyła do nadmiaru. Jednocześnie drobne niuanse utworów pozwalają odczytywać te różnice jako wielość i różnorodność.

Namalowałem siedem szarych kart, w celu ich późniejszego sfotografowania. Malowanie szarością, ze wstępnym ograniczeniem do minimum malarskich środków wyrazu, mogę uznać za czynność pokrewną medytacji. Siedem razy pokrywałem szarością biel płótna, aby obrazy były mimo wszystko indywidualnymi, autorskimi utworami, a nie gładkimi bezosobowymi płaszczyznami. Odwołałem się do działań pokrewnych malarstwu materii, do minimalnego różnicowania waloru szarości, różnicowania jej gęstości przez fakturę, strukturę farby i ślady narzędzi. Nadałem jej indywidualny charakter przez manualne gesty, odnosząc się do tradycji działania takich artystów, jak Mark Rothko, czy Jasper Johns.

Powróć jeszcze do słów W.J.T. Mitchella, który nazwał dzieła *trompe-l'oeil* metaobrazami, prezentującymi „samowiedzę” obrazów malarskich. Krańcowym przykładem takiego metaobrazu, byłby omówiony wcześniej *Tył oprawionego obrazu* Corneliusa Gijsbrechtsa. (Problematykę tą omówiłem szerzej w pierwszej części pracy, w rozdziale *Trompe-l'oeil*). *Szara karta Kodaka* może być potraktowana jako prezentacja podobnej „samowiedzy” obrazów

fotograficznych, a jej namalowanie, a następnie sfotografowanie, można uznać za gest pokrewny działaniu Gijsbrechtsa sprzed 350 lat. To gest uczynienia wzornika obiektem. Gra z *automimesis* fotografii. Bo jeśli *Trompe-l'oeil* Gijsbrechtsa było wytworzoną malarsko materialnością przedmiotów, to namalowana *szara karta* staje się wytworzonym malarsko wzornikiem fotografii. Natomiast zreprodukowanie jej jako fotografii, odwraca sytuację zdjęciową, bo pomiar aparatu fotograficznego rejestruje od razu obiekt, będący obrazem referencyjnym.

Jednocześnie szara karta, jako namalowany obraz, odnosi się do wielowiekowych, wzajemnych powiązań malarstwa i fotografii, do obustronnej i wielowarstwowej symbiozy tych mediów. A w szczególności do tradycji malarstwa sprzed opatentowania fotografii, adaptującego jednooczne postrzeganie świata i optyczne przerysowania perspektywiczne, charakterystyczne dla *camera obscura*. W ten sposób, medium staje się obrazem, charakter medium współtworzy obrazy i ich detale, a neutralna szarość jest ekwiwalentem wszystkiego, co można sfotografować – jest *vanitas* nadprodukcji obrazów.



Il. 14. Paweł Maciak, z cyklu *Vanitas*, *Szara karta 4:5, 01*, akryl na płótnie, 40x50cm.

Całość pracy praktycznej, której składowe opisałem powyżej, to w istocie **instalacja**, czyli jedna, duża, intermedialna, ale spójna praca, poruszająca temat różnych aspektów istnienia obrazu we współczesnej ikonosferze, a jednocześnie odnosząca się do charakteru wcześniejszych doświadczeń wizualnych autora.

Reprodukcje, prezentowane w ramach tej pracy pisemnej jako ilustracje, przedstawiają ukończone i gotowe do ekspozycji utwory wizualne (film wideo znajduje się na CD). Należy

dodać, że opisywana tu sytuacja ekspozycyjna jest w przypadku wybranych utworów pracą *in situ*, a właściwy obraz ekspozycji/instalacji, będzie mógł zaistnieć, czy też przybrać właściwą formę, dopiero w momencie montażu wystawy w konkretnej przestrzeni, przy jednoczesnym współlistnieniu ogółu przewidzianych elementów.

Podsumowanie do części praktycznej

W części pierwszej (teoretycznej), omówiłem problem nadprodukcji obrazów, zestawiając go ze współczesnym *vanitas*, ukazując obecną współzależność i komplementarność tych dwóch pojęć, oraz ich powiązanie z trzecim, w postaci współczesnego ikonoklazmu. Ostateczna forma ekspozycji, jest wynikiem badania przeprowadzonego w kolejnych rozdziałach pierwszej części pracy i pozostaje z nim w ścisłym związku.

Szara karta Kodaka jako motyw przewodni realizacji praktycznej, pozwoliła mi odnieść się do wspomnianej wcześniej nadprodukcji obrazów, za pomocą jednego, fotograficznego metaobrazu, zawierającego w sobie potencjalnie każde wykonane dotąd zdjęcie. Oczywiście, nie byłem pierwszą osobą, która użyła dla rozważań wizualnych w fotografii neutralnej szarości. Trzeba tu wspomnieć o działaniach Jagera Gottfrieda, jego pracach na bazie szarej kartki, w stylu konceptualnym, w odniesieniu do op-artu i fotografii generatywnej. Jest to jednak przypadek odległy, jeśli chodzi o zakres moich inspiracji, a także zupełnie nieprzystający do rodzaju podjętych przeze mnie działań.

W przypadku mojej pracy odnoszę się bowiem wprost do *szarej karty Kodaka* jako wzorca, co służy przede wszystkim odrzuceniu fotograficznych desygnatów, a w rezultacie umożliwia wspomniane uogólnienie całego dorobku fotografii do jednego metaobrazu. W sposób odrębny i autorski wykorzystuję *szarą kartę Kodaka*, jako bazę dla artefaktów, w postaci malarskich *motywów-obiektów*. Obrazy malarskie różnicuję z kolei za pomocą detali i manualnych gestów, w sposób determinujący ich późniejsze opracowanie. Uwzględniam przy tym charakter medium fotografii, zarówno w obszarze tradycyjnym (fotochemicznym), jak i cyfrowym. Szara karta Kodaka jest tu technicznym, ale też symbolicznym ekwiwalentem ogółu obrazów fotograficznych, wizualną wypadkową w świecie baudrillardowskich symulacji i *symulaków*, wspomnianej *masy obrazów*, czy też ich *implozji w masie*. Ma ona jednak również dodatkowe, aktualne znaczenie dla *vanitas* współczesnej fotografii. Sama także powoli staje się *vanitas*. Bo chociaż od ponad stu lat pozostawała i jest nadal fotograficznym wzorcem (*probiezmem*), czy wspomnianym metaobrazem, zawierającym w sobie ogół wykonanych zdjęć, to nie brakuje przesłanek wskazujących na fakt, że za chwilę przestanie pełnić tę funkcję. Dzieje się tak w związku z ciągłym rozwojem oprogramowania, obecnego w urządzeniach rejestrujących

obrazy. *Szara karta* powoli przestaje pełnić tu rolę referencyjną, a zamiast niej pojawia się fotografia obliczeniowa – oprogramowanie AI (*Artificial Intelligence*), czy wspomniany algorytm Google – HDR+.



15. Paweł Maciak, z cyklu *Vanitas*, *Szara karta 2:3, 02*, (negatyw),
fotografia cyfrowa, wydruk, 40x60cm.

Opracowując to podsumowanie, przypadkiem trafiłem w internecie na pewien blog biznesowy⁹⁰, gdzie znalazł się tekst poświęcony przyczynom upadku i ogłoszenia bankructwa przez firmę Kodak (2012 r.)⁹¹. Blog był prowadzony z menadżerskiego punktu widzenia i tematycznie kompletnie niezwiązany ze sztuką, czy artystyczną stroną fotografii, jednak tekst analizował działania struktur firmy w ostatnich dziesięcioleciach, wobec zmieniającego się charakteru fotograficznej ikonosfery, oraz przyzwyczajień jej użytkowników. Z analizy przeprowadzonej przez autora wynikało, że upadek Kodaka jako światowego giganta (i przez ponad wiek lidera technicznych innowacji w fotografii), nie nastąpił z powodu niedostatecznej bazy technologicznej dla nowych technologii (to właśnie Kodak stworzył pierwszy aparat cyfrowy w 1975 roku), ale z powodu nadmiernego przywiązania do materialnego nośnika obrazu. Pomimo dużego udziału firmy w rynku nowego medium, przewidywano długie lata panowania fotografii w postaci wydruku cyfrowego. Co zaskoczyło Kodaka? Szybki rozwój mediów społecznościowych z ich platformą internetową, oraz upowszechnianie coraz lepszej

⁹⁰ <https://shopa.eu/blog/2018/02/12/historia-upadku-firmy-kodak/> (dostęp - 2019-08-01)

⁹¹ firma Kodak ogłosiła zagrożenie bankructwem w styczniu 2012. We wrześniu 2013, po cięciach strukturalnych i przekształceniu firmy, oddalono groźbę bankructwa.

<https://en.wikipedia.org/wiki/Kodak> (dostęp - 2019.08.04)

https://medium.com/@brand_minds/why-did-kodak-fail-and-what-can-you-learn-from-its-failure-70b92793493c (dostęp - 2019.08.04)

jakości urządzeń rejestrujących obraz i dźwięk w telefonach komórkowych, a w końcu popularność smartfona, jako mobilnego centrum multimedialnego, wzbogacanego o wciąż nowe narzędzia (aplikacje). To doprowadziło do cyfrowej nomadyczności obrazów, ich wszechobecności w postaci numerycznej, i do szybkiej marginalizacji roli nośnika materialnego w życiu codziennym.

To doprowadziło również do produkcji obrazów na niespotykaną wcześniej skalę, tzn. do nadprodukcji obrazów i nieświadomego usankcjonowania się tego nadmiaru jako elementu życia codziennego, jako świadectwa istnienia i przemijania, czyli w rezultacie, jako współczesnego *vanitas*.

We wstępie do tego tekstu pisałem, że wynik tej pracy będzie diagnozą własnej wypowiedzi twórczej, realizowanej w odniesieniu do aktualnej kondycji medium fotografii. Ale również autorską, subiektywną diagnozą współczesnej kondycji tego medium, w związku z nomadycznością i transmedialnością fotografii, i w odniesieniu do obecnej sfery *vanitas*.

W wyniku wszechstronnego rozpatrywania tematu, w konsekwencji pracy nad tekstem, doszedłem do potrzeby odrzucenia wszelkiej tematyki zdjęć, i zastąpienia jej przez meritum obrazu fotograficznego, w postaci referencyjnej dla jego powstawania *szarej karty*. Ten minimalistyczny obiekt jest wg mnie fotografią-centrum, obrazem-całością. Jest wszechobecny i wszech-tematyczny.

Ale jest także sposobem na neutralizację nadmiaru informacji, niesionych przez współczesne (głównie fotograficzne) obrazy. Jeżeli, wg J. Baudrillarda, nadmiar informacji neutralizuje ich sens i znaczenie, wyczerpując się w inscenizowaniu komunikacji, to szara karta neutralizuje nadmiar obrazów, będąc ich wizualną, neutralną wypadkową.

Jeżeli mamy do czynienia z zacieraniem sensu przez nadmiar obrazów, bo wartości niesione przez obrazy giną w masie nadprodukcji, i właśnie z powodu nadprodukcji nie tworzą sensu, to nadprodukcja obrazów jest również sferą *vanitas* samych obrazów. W tym sensie neutralna szarość reprezentuje *vanitas* całej fotografii.

Aby natomiast odkryć rzeczywistość spod nadmiaru symulaków, które są obiektami bez związku z rzeczywistością, potrzebny jest ikonoklazm. Stąd ikonoklazm to drugie, ważne odniesienie dla współczesnego *vanitas*. W tej pracy, *szara karta* może być również ekwiwalentem prywatnego ikonoklazmu, ikonoklazmu na użytek tego doktoratu. W tym sensie, odwołanie się do niej jest wynikiem pozytywnego, planowego działania – odejścia od tematycznego nadmiaru w stronę meritum rejestracji obrazu. Porzucenia chęci sfotografowania wszystkiego (nieustannego potwierdzania obrazami istnienia tu i teraz), dla wizualnej równowagi.

Szara karta jest też ekwiwalentem samowiedzy narzędzia rejestrującego obraz, jego automatyki, niwelującej niewiedzę potencjalnego *operatora*. A także symbolem walki pozbawionego wiedzy amatora z automatyką tego narzędzia. Może też być symbolem niewiedzy ogółu użytkowników fotografii. Symbolem odchodzącym do lamusa.

Jeżeli kiedyś, praca w fotografii tradycyjnej wymagała od fotografa minimum podstawowej wiedzy na temat techniki i specyfiki medium, i była związana z umiejętnością przewizualizacji obrazu, to teraz, taka (więcej niż podstawowa) wiedza, może zaistnieć w oprogramowaniu urządzenia rejestrującego w postaci oprogramowania AI, czy HDR+, wyręczając użytkownika. Może, w sposób zbliżony do doskonałego, przewidzieć parametry przyszłego obrazu fotograficznego, czy też ustalić je w trakcie złożonej rejestracji przez materiał światłoczuły. Ujawnić w obrazie to, co chciałby w nim widzieć hipotetyczny *operator* urządzenia, spersonalizowany przez twórców oprogramowania – być może znacznie więcej, niż tenże użytkownik zarejestrowałby za pomocą tradycyjnej fotografii, czy nawet z pomocą wcześniejszej, opartej na konwencjonalnym pomiarze, fotografii cyfrowej. Być może znacznie więcej, niż *operator* widział w momencie rejestracji.



Il.16. Paweł Maciak, z cyklu *Vanitas*, *Nośniki pamięci*, fotografia cyfrowa, wydruk.

Bibliografia

- Barthes Roland – *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1995
- Belting Hans – *Obraz i kult, Antropologia obrazu, szkice do nauki o obrazie, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2010
- Belting Hans – *Obraz i jego media. Próba antropologiczna*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2000.
- Baudrillard Jean – *Symulakry i symulacja, Sic!*, Warszawa 2005
- Baudrillard Jean – *Duch terroryzmu. Requiem dla Twin Towers*, tłum. Renata Lis, Sic!, Warszawa 2005.
- Berlak Krystian, Bugaj Dagmara, Domański Marek, Osuch Anita – *Visual reality : fotografia postinternetowa*, ASP Łódź, Łódź 2016
- Derrida Jacques – *Pozycje*, FA-art., Bytom 1997
- Didi-Huberman Georges – *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011
- Drozdowski Rafał, Krajewski Marek – *Za fotografię! W stronę radykalnego programu socjologii wizualnej*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2010
- Eco Umberto – *Historia piękna*, Rebis, Poznań 2005
- Eco Umberto – *Historia brzydoty*, Rebis, Poznań 2016
- Edwards Steve – *Fotografia. Bardzo krótkie wprowadzenie*, Nomos, Kraków 2014
- Eliade Mircea – *Sacrum a profanum: o istocie religijności*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999
- Ferenc Tomasz, *Kolekcjonowanie, przetwarzanie, niszczenie* [w:] *Kultura Współczesna* 1 (76) 2013
- Hockney David, Bayford Martin – *Historia obrazów*, Rebis, Poznań 2016
- Klibansky Raymond, Panofsky Erwin – *Saturn i Melancholia*, Universitas, Kraków 2009
- Kluszczyński Ryszard W., Rode Dagmara – *Trajektorie obrazów. Strategie wizualne w sztuce współczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015
- Kłosiński Michał – *Baudrillard – Teoria – Literatura*, praca doktorska (promotor prof. dr. hab. Adam Dziadek), Uniwersytet Śląski, Katowice 2013
- Kornicki Witold – *Ujemny biegun fotografii. Negatywowe obrazy w sztuce nowoczesnej*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2017
- MacLuhan Marshall – *Wybór tekstów*, Zysk i S-ka, Poznań 2001
- MacLuhan Marshall – *Zrozumieć Media. Przedłużenia człowieka*, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa 2004

- Manovich Lev – *Język nowych mediów*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006
- Manovich Lev – *Paradoksy fotografii cyfrowej*, w: Bochnia-Borkowska M., Sztompka P. (red.), *Fotospoleczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, Znak, Kraków 2012
- Mirzoeff Nicolas – *Jak zobaczyć świat*, Karakter, Kraków 2016
- Marianna Michałowska – *Niepewność przedstawienia*, Rabid, Kraków 2004
- Michałowska Marianna – *Obraz utajony*, Galeria f5 & Księgarnia Fotograficzna, Kraków 2007
- Mitchell W.J.T. – *Czego chcą obrazy*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013
- Potocka Maria A. – *Fotografia. Ewolucja medium sztuki*, Aletheia, Warszawa 2010
- Salwa Mateusz – *Iluzja w malarstwie. Próba filozoficznej interpretacji*, Universitas, Kraków 2010
- Sontag Susan – *O fotografii*, Karakter, Kraków 2009
- Wojnecki S. – *Fotografia postmedialna*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie, Częstochowa 2003
- Załuski Tomasz – *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, ASP w Łodzi, Łódź 2010
- Ziomba Antoni – *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580-1660*, WUW, Warszawa 2005

Strony internetowe:

- http://www.academia.edu/13837648/Obrazy_nomadyczne_i_postobrazy._Transformacja_transgresja_i_hybrydycznosc_w_sztuce_nowych_mediow (data dostępu – 19.03.2019)
- http://www.academia.edu/18647066/Jezyk_nowych_mediow_Lev_Manovich (data dostępu – 19.03.2019)
- https://www.academia.edu/30006291/Baudrillard_Jean_Symulakry_i_symulacja(data dostępu – 10.04.2019)
- <https://filspol.files.wordpress.com/2012/12/j-baudrillard-precesja-symulakrow.pdf> (data dostępu – 08.05.2019)
- <https://szmigiel.design/pl/blog/hdr-fotografia-wedlug-google/> (data dostępu – 14.04.2019)
- <https://szmigiel.design/pl/blog/dlaczego-odlozylem-lustrzanke-i-coraz-chetniej-fotografuje-telefonem/> (data dostępu – 14.04.2019)
- http://www.galeriaff.infocentrum.com/2002/wojniec/sw_p.html (data dostępu – 4.05.2018)
- <http://www.galeriaff.infocentrum.com/> (data dostępu – 4.05.2018)
- <http://kulturawspolczesna.pl/archiwum/2014/1> (data dostępu – 4.05.2018)
- <http://kulturawspolczesna.pl/archiwum/2013/1> (data dostępu – 4.05.2018)
- <http://www.lumpenfotografie.de/> (data dostępu – 14.04.2019)

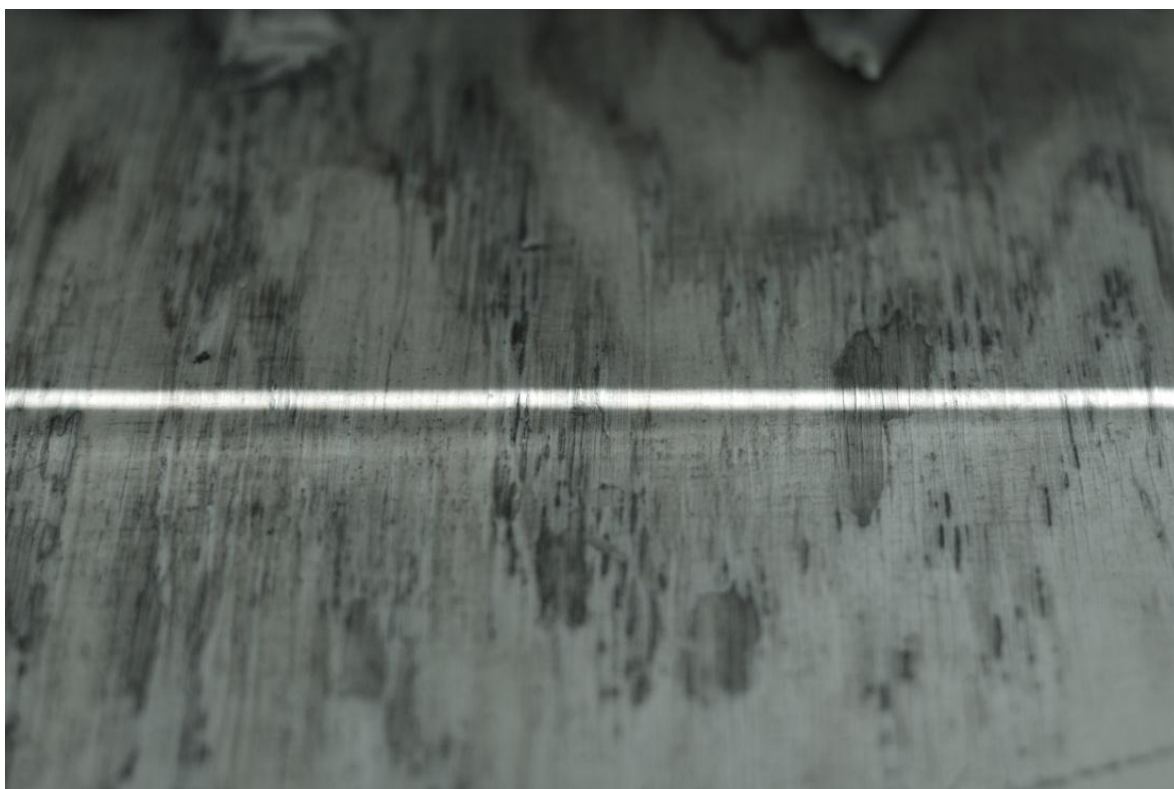
<http://mikalajdlugosz.com/real-foto/> (data dostępu – 14.04.2019)
<http://muellerpohle.net/projects/entropia/> (data dostępu – 14.04.2019)
<http://www.sbc.org.pl/Content/89787/doktorat3385.pdf> (data dostępu – 10.04.2019)
<https://shopa.eu/blog/2018/02/12/historia-upadku-firmy-kodak/> (data dostępu – 2019-08-01)
<https://en.wikipedia.org/wiki/Kodak> (data dostępu – 2019.08.04)
https://medium.com/@brand_minds/why-did-kodak-fail-and-what-can-you-learn-from-its-failure-70b92793493c (data dostępu – 2019.08.04)

Spis ilustracji

1. Ekipa techniczna, scena finałowa – Ingmar Bergman, *Siódma pieczęć*, 1957. – str. 11
2. *Trionfo della morte (Triumpf Śmierci)* – fasada Oratorio dei disciplini w Clusone, Giacomo Borlone de Buschis, 1480. – str. 12
3. *Widok Delft*, Johannes Vermeer, 1660. – str. 15
4. *The Reverse of a Framed Painting*, Cornelius Norbertus Gijsbrechts, 1668-72. – str. 18
5. Thomas_Ruff, *Nudes nk 12*, 2000. – str. 33
6. Jon Rafman, *Z serii 9 oczu, (9 Eyes)*, 2010-2011. – str. 34
7. Thomas_Ruff, *jpeg ny01*, 2004, C-print. Image. – str. 36

8. *Szara karta Kodaka (Kodak Grey Card R-27)* – str. 41
9. Paweł Maciak, z cyklu *Vanitas*, *Szara karta 2:3, 02*, akryl na płótnie, 40x60cm. – str. 43
10. Stary wałek malarski z wzorem. – str. 44
11. Uchwyt malarski ze zbiornikiem i wałkami nadającymi farbę. – str. 45
12. Paweł Maciak, z cyklu *Vanitas*, wideo (kadr z filmu). – str. 46
13. Paweł Maciak, z cyklu *Vanitas*, fotografia cyfrowa, wydruk. – str. 46
14. Paweł Maciak, z cyklu *Vanitas*, *Szara karta 4:5, 01*, akryl na płótnie, 40x50cm. – str. 48
15. Paweł Maciak, z cyklu *Vanitas*, *Szara karta 2:3, 02, (negatyw)*, fotografia cyfrowa, wydruk, 40x60cm. – str. 50
16. Paweł Maciak, z cyklu *Vanitas*, *Nośniki pamięci*, fotografia cyfrowa, wydruk. – str. 52

Prace



Paweł Maciak, z cyklu *Vanitas*, fotografia cyfrowa, wydruk



Il. 13. Paweł Maciak, z cyklu *Vanitas*, fotografia cyfrowa, wydruk.



Il. 16. Paweł Maciak, z cyklu *Vanitas*, *Nośniki pamięci*, fotografia cyfrowa, wydruk.



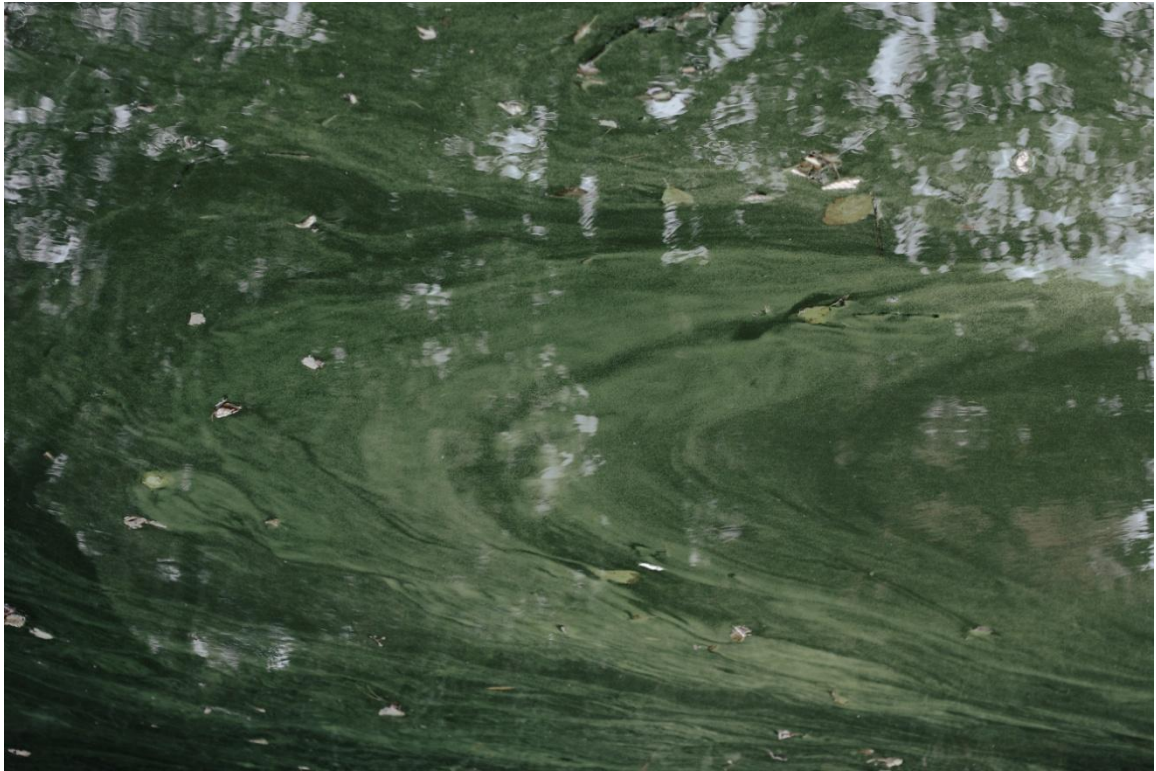
Paweł Maciak, z cyklu *Vanitas*, fotografia cyfrowa, wydruk



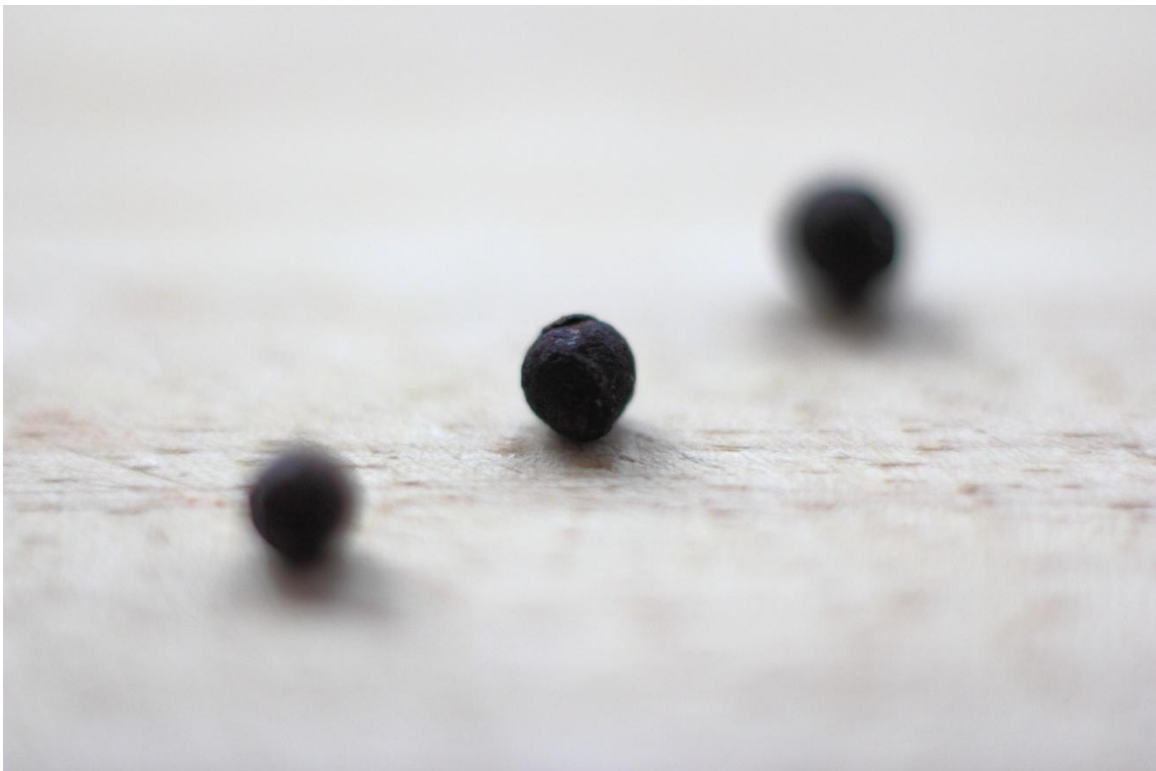
Paweł Maciak, z cyklu *Vanitas*, fotografia cyfrowa, wydruk



Paweł Maciak, z cyklu *Vanitas*, fotografia cyfrowa, wydruk



Paweł Maciak, z cyklu *Vanitas*, fotografia cyfrowa, wydruk



Paweł Maciak, z cyklu *Vanitas*, fotografia cyfrowa, wydruk



Paweł Maciak, z cyklu *Vanitas*, *Szara karta 2:3, 02*, akryl na płótnie, 40x60cm.



Paweł Maciak, z cyklu *Vanitas*, *Szara karta 2:3, 02, (negatyw)*,
fotografia cyfrowa, wydruk, 40x60cm.



Paweł Maciak, z cyklu *Vanitas*, *Szara karta 4:5, 01*, akryl na płótnie, 40x50cm.



Paweł Maciak, z cyklu *Vanitas*, *Szara karta 4:5, 02*, akryl na płótnie, 40x50cm



Paweł Maciak, z cyklu *Vanitas*, wideo (kadr z filmu).



Paweł Maciak, z cyklu *Vanitas*, wideo (kadr z filmu).

Władysław Strzemiński Academy of Fine Arts in Łódź

***Vanitas* in the World of Digital Overproduction of Images.
Realising a Series of Visual Works Based on Photography.**

Supervisor

dr hab. Marek Domański
(professor at the Academy of Fine Arts)

Author

Paweł Maciak

Translation

Olga Mysłowska

June 2019

Table of contents

Introduction ----- 66

Part I

2002/2003 ----- 69

Non manufactum ----- 70

Image and cult ----- 73

Vanitas ----- 75

Perfectly flat images ----- 78

Trompe l'oeil ----- 81

Photography as art/non-art ----- 83

Simulacra. Surplus of images and crisis of representation ----- 87

Implosion of meaning ----- 92

New iconoclasm ----- 98

Summary ----- 101

Part II

Concerning the practical part, in the context of the dissertation ----- 103

Summary of the practical part ----- 112

Bibliography ----- 116

Illustrations ----- 118

Introduction

This thesis is the outcome of the author's subjective reflections on the existence of images in modern iconosphere. The following text is an attempt at participating in the discourse concerning the character of modern photographic images. Thus, the author not only refers to the functioning of digital images in the current iconosphere, but also to their contribution to the sphere of the *vanitas* that we live in.

The subjective style of the narrative – or reflection – is the result of the author's experience as an artist: his individual visual language developed over the course of many years, his creative habits that determine the construction of visual messages, as well as his personal visual, media and technical inclinations and preferences. The author is a visual artist with over twenty years of experience. He works at the intersection of several domains (or media) and has developed his own, individual methods that needed to be redefined in recent years, considering the ever-changing, dynamic realities: visual, technical and social. Therefore, one of the goals of this thesis was to redefine – as mentioned above – his goals and means.

While describing the character of modern iconosphere, Ryszard W. Kluszczyński employs the term “nomadic iconosphere”¹, whereas Lev Manovich refers to the current media and visual environment as “hybrid age”².

According to Manovich, we live in times when “logic of a computer working on-line intersects the logic of preconceived cultural forms”³ – hence the potential for dualism that characterises the existence of modern images, with their material and virtual forms.

Kluszczyński points out several dispositives⁴ that allow the existence of mobile and nomadic internet images that accompany us in everyday life. According to that author, images function in the modern iconosphere, “while connecting the global perspective of new media with the local anchoring of individuals and communities”⁵. Kluszczyński, by using the notion of dispositives, points out the significant expansion of the current extent of the function of images, as well as the transposition of their meanings into the dimension of hypertexts and network interconnections.

¹ *Trajektorie obrazów – Strategie wizualne w sztuce współczesnej* – ed. R. W. Kluszczyński, D. Rode, Łódź 2015, p. 35.

² L. Manovich, *Język nowych mediów*, Warsaw 2006, p. 15 (introduction to the Polish edition).

³ *Ibid.*, p. 14.

⁴ Dispositive – a term coined by M. Foucault. Kluszczyński understands it (in the context of audiovisual arts) as everything that is given: a set of texts and their interconnections – open to operations and therefore interactive.

⁵ *Trajektorie obrazów*, *ibid.*, pp. 34-35.

Images exist by referring to every walk of life, in public and private sphere alike. They fill every void in the space of meaning, creating an additional sphere that replaces reality.

Considering Jean Baudrillard's notion of precession of simulacra⁶, one may conclude that modern images cover the real space like a cartographic map that covers a territory – like in a short story written by Borges. There are so many images that it becomes difficult to see the actual surface – now it can only be seen as shown on the images. One perceives images instead of reality, and it is indeed the images that have now become “reality”, while the true reality becomes blurred.

A surplus of images does not create sense. According to Baudrillard, it rather contributes to the production of the masses, which, in turn, contributes to the *implosion of meaning*. It is the notion of modern *vanitas* that the author's reflections have led him to in this doctoral thesis. The said notion turned out to be closely connected with the overproduction of images, and, on the other hand, with a new, modern *iconoclasm*: in the author's opinion these phenomena are interdependent. Naturally, this is only a theory and one is by all means allowed to disagree with it. In order to determine whether the author's opinion is well-grounded, it is necessary to follow the discourse in the chapters below.

The narrative of the text that follows (and complements the visual artworks included in the practical section of the thesis) is presented methodically. The author begins with describing the general situation of photography as a medium in the period of the turn of the millennium and in the first years after that, and is doing it from a subjective point of view – from the perspective of an active artist. Afterwards, he proceeds to the Middle Ages to discuss several issues: firstly, the specifics of images that were not painted with human hand, as the archetype of photographic images; secondly, a phenomenon connected with their existence (and proliferation), namely, the first iconoclasm; thirdly, the sanctioned presence of the *vanitas* in paintings. The following chapters are a linear presentation of the author's deliberations and characterise selected phenomena in a chronological order. He discusses the *vanitas* and its forms in the Middle Ages and in the baroque period, the new type of imaging in the Dutch painting (resulting from the use of optical instruments underlying the invention of photography), including the most radical example of that kind of imaging, namely, illusionist painting. The above leads the author to discuss the subject of the complexity and ambiguity of photography as a medium, along with transmediality – an aspect present since its very beginning. He discusses the problem of the

⁶ J. Baudrillard – *Simulacra and Simulation*, University of Michigan Press 1994, p. 3.

modern transformations of visual environment and their influence on the reception of photographic images. He calls attention to the crisis of representation that results from the surplus of images and the new specifics of the medium. The author refers to Jean Baudrillard's theory of simulacra in the context of modern iconosphere and addresses the subject of nomadism of images: their social, daily overproduction, as well as their presence on the internet and on social media platforms. He also discusses selected relevant artistic strategies and tendencies. Finally (in part I), he focuses on the issue of modern iconoclasm.

As a result, part I systematises the discussed notions, indicates their interconnections and presents certain conclusions pertaining to the subject of this doctoral thesis. It also creates a basis for part II, devoted mainly to discussing the author's artistic activity and its results: starting with inspirations and stipulations; then including descriptions of the subjects/objects of the photographs, the creative process, external interventions and creative gestures; and – finally – finished works of art.

The aim of this thesis is to diagnose the author's own creative statement, realised with respect to the condition of photography as a medium in present times. In other words, it is *de facto* a personal, subjective diagnosis of the condition of photography as a medium, regarding its nomadism and transmediality, as well as the modern *vanitas* sphere. It also constitutes an analysis of the author's personal visual values and a redefinition of priorities and sources of creative energy, in face of a surplus of images, stimuli, signals, information and sensations – existing and being continually produced in the modern iconosphere.

Because the content of this thesis frequently refers to the notion of medium and the said notion will be repeatedly mentioned on the following pages, The author shall therefore assume, after Tomasz Załuski, that “medium is a combination of materials and technology, with the specific manner in which they were used, and with a superior level of conventional artistic and cultural practices thanks to which selected features of the material and technological aspect become significant, not only in an artistic or cultural context, but also in a social and political one”⁷. Załuski also provides an extended definition of the notion of medium, considering its current character, based on the dynamics of transition between media activities – to which the author shall refer below.

⁷ T. Załuski, *Transmedialność?* [in:] *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, ed. T. Załuski, Łódź 2010, p. 11.

Part I

2002/2003

2003 turned out to be a year of breakthrough not only for digital photography, but also for digital media in general. It was then that the humanity started producing more digital data than what would amount to its entire digitalised output before the year 2002⁸. The quantity of digital data produced globally has increased continuously over the years. Towards the end of the first decade of the 21st century just one day sufficed to produce as much data as mentioned before, whereas currently that task takes only a few hours. The advent of the digital era, with its technological and information breakthrough, probably comparable only with the significance of Gutenberg's invention, involved a development of digital recording techniques, as well as a dynamic growth of the internet. This, in turn, resulted in a rapid expansion of the sphere of the so-called digital shadow – the record of all information concerning the web users' activity: cookies, video surveillance records, bank activity, mobile networks, and later also GPS data and social media activity (likes, shares, etc.). Hence the complex character of the modern iconosphere, transformed at the turn of the new millennium by the digital overproduction of information and on-line networking.

Once the dominance of digital image recording was established, resulting in the decline of traditional photography⁹ and traditional means of photo-chemical expression, the author became less involved in his artistic activity in the field of photography. It was caused by the appearance of new qualities in the medium itself, as well as its technical transformation – the dissemination and installation of changes he was not able to accept. At the beginning of the 21st century, digital photography turned out to be cheaper, quicker, simpler, generally easier and did not require advanced skills. The popularity of photographic imaging grew drastically, in terms of quantity, though, and not quality. Could “more and more” mean “worse and worse”?

From the perspective of many artists who are active in that medium – and from the author's own perspective – this was not the same medium that had been called “photography” in the previous years. It was not the traditional, silver, materially existent photography any more, the visual

⁸ In 1992, an average of 100 GB of data was produced globally every day, in 1997 – it was 100 GB per hour, in 2002 – 100 GB per second, and in 2018 – 50 000 GB of data per second. Numbers cited after Forbes.pl <https://www.forbes.pl/technologie/jak-wiele-danych-produkujemy-kazdego-dnia/4mn4w69> (accessed on 21.04.2019)

⁹ From now on, this is how the author will refer to silver photography.

parameters of which were determined once and for all during the illumination process. It became digital image: zero-one and immaterial – also, in digital files there is no original, there is just a set of copyable data. Furthermore, this image is usually compressed, and therefore even more depleted, as its visual aspect is simplified on the algorithmic level, in order to reduce the amount of digital data and make it easier to organise on storage devices and share on the internet.

What a serious job in the field of traditional photography required from the *operator*¹⁰, was a modicum of basic knowledge about the technical properties, possibilities and limitations of the medium. It would also demand the ability to previsualise the image, in order to determine its desired parameters before activating the shutter. These parameters could be predicted, but could not be precisely known or confirmed, not until the image was revealed (developed and fixed) on light-sensitive material. Once developed, such an image would (usually) reveal much more than the *operator* had seen at the moment of recording it (pressing the shutter button).

If the digital domain was deprived of the transient unknown, the unawareness of the image and the wait for the confirmation of the assumed imagining/previsualisation, if it lacked the (magical, occult?) photo-chemical sphere of the darkroom, and the materiality of the negative or positive, then what was there left? This question, which rankled the author then, and still rankles him now, when two decades have passed, is still a topical one.

Is there an added value in modern digital photography? Has the author (have we) received anything in return? Is there anything significant and attractive (apart from the immediateness, the technical simplicity and the “nomadicity of images”¹¹) in the visual aspect of photography nowadays, from the author's point of view?

Non manufactum

“What I am seeking in the photograph taken of me (the ‘intention’ according to which I look at it) is Death: Death is the *eidos* of that Photograph. Hence, strangely, the only thing that I tolerate, that I like, that is familiar to me, when I am photographed, is the sound of the camera. For me, the Photographer's organ is not his eye (which terrifies me) but his finger: what is linked to the trigger of the lens, to the metallic shifting of the plates (when the camera still has such things). (...) For me the noise of Time is not sad: I love bells, clocks, watches – and I recall that at first photographic implements were related to techniques of cabinetmaking and the machinery of

¹⁰ Term used by R. Barthes to describe a photographer. R. Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, New York City 1981.

¹¹ *Trajektorie obrazów – Strategie wizualne w sztuce współczesnej* – ed. R. W. Kluszczyński, D. Rode, Łódź 2015, pp. 34-35.

precision: cameras, in short, were clocks for seeing, and perhaps in me someone very old still hears in the photographic mechanism the living sound of the wood”¹².

In *Camera Lucida*, Roland Barthes discusses photography from the perspective of intimacy. He refers to its language and values from a semiologic point of view, but also from a personal angle, related to his mother's death – he analyses the medium, looking through the prism of his personal experience, and in the context of theatre and death. He addresses the subject of photography in an intimate, tender way, so to speak.

The book, which was published in Poland in 1995 – that is, 24 years ago – has remained very important to the author for two reasons. Firstly, it inspired his interest in photography as the basic medium of artistic expression. Secondly, in hindsight, it still remains – similarly to *On Photography* by Susan Sontag – a testimony to the culture-forming condition of photography in that period.

Barthes writes about himself – as found on the photographs. About becoming the image and becoming Death (with a capital D). The people on photographs taken in early 20th century are certainly not any more among the living, but their continuing presence on the photographs confirms that they had indeed once existed. For Barthes, a photograph is an emanation of an object of reference – one could say that radiation that emanated from a body documented a long time ago now reaches a person looking at the photograph. According to Barthes:

“Photography has something to do with Resurrection. Can't we say about it the same thing the Byzantines said about Christ's image printed in the Shroud of Turin, which was not made by human hands, but *acheiropoietos*?”¹³.

Following that lead, one may assume that this understanding of image has its sources in the tradition of Christian culture, which determines our perception of the world. In his book *Before the Image* Georges Didi-Huberman writes about Christianity as a religion where death has become the centre of all imagination. Firstly, because Christianity denied death, making it a rite of passage preceding resurrection (i.e. reward for all earthly tribulations), the consequence of which was the absence of death as such – its ultimate non-existence; secondly, it additionally transferred the experience of death onto God.

“Christian economy of salvation as much as the mystery of the Incarnation succeeded in advance in setting these two extraordinary paradoxes the one into the other: the first made die what is by definition immortal; the second made death itself die. Thus did men imagine killing their own

¹² R. Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, New York City 1981.

¹³ *Ibid.*

death by giving themselves the central image of God who agrees to die for them (in other words, to die in order to save them from death)”¹⁴.

In this context Didi-Huberman discusses opening images to symptoms of death, in other words, allowing the presence of death in paintings. Hence the early-Medieval Christian cult of images not painted with human hand (*a-cheiro-poiotos* or *non manufactum*, in Russian *nerukotvoreni*). It simultaneously justified the existence of Christian cult images, as opposed to artefacts and manufactures that served as idols in non-Christian cultures – and allowed Christianity to appropriate the *profanum*.

Non manufactum images were the early Christian representations of Christ and paintings on cloth depicting Saint Stephen. These images were also a continuation of the idea of ancient heavenly images – a type of images dating back to the apostolic times, at first limited only to Marian icons and attributed to just one painter: Luke the Evangelist, or, according to an alternative legend, a painter hired by the magi from the East to paint a portrait of Madonna and Child.

“Such an image came into being either through divine miracle or by direct contact with the body it reproduced. The visual impression thereby also became a relic of physical contact. Moreover, the mechanical reproduction would continue by the multiplication of such images in the same way as they had been first produced. Now it was not the original body but an authentic imprint of it that propagated itself. The contact between image and image, like the original contact between body and image, became a retrospective proof of the first image's origin”¹⁵. The image was also capable of transferring its miraculous power to the copy – which will be discussed below.

The Christian *miraculous images* carried a double sense. On one hand, such an image was a document that testified to the historical existence of the person that imprinted his or her body on it during their lifetime, and on the other hand, a proof of their timeless presence, as it performed miracles thanks to the presence of the portrait (imprint).

This is but one step away from relics, and especially amulets (eulogias) – a specific form of images that pilgrims would bring home from pilgrimage sites. Eulogias were containers adorned with images of saints or holy places from which the relics were taken. Their effect was similar to the *miraculous images*. They contained healing oils from a saint's grave or a copied image of a saint – that had the power to perform miracles. Such a depiction – an image placed in an amulet – was not treated as an independent entity. It was a sign of a saint. It came to being either through the contact with a saint during his or her lifetime, or through contact with their grave or

¹⁴ G. Didi-Huberman, *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*, Penn State University Press, 2009, p. 227.

¹⁵ H. Belting, *Likeness and Presence*, Chicago 1994, p. 53.

their cult image. It was a substitute of the saint and it was assumed that every copy represented the original image and that it transferred its (and thus the saint's) healing powers through contact.

Image and cult

It was as early as in the 6th century that the cult of graves and images (*adoratores imaginum et sepulcrorum*) became the hallmark of Christianity, and that contact relics (*brandea*), which gained miraculous powers through contact with the holy remains, became the link between the saint's grave and the image.

According to Umberto Eco, the medieval death, albeit painful, was a good friend – an ever-present hero in the *theatre of life*.

The familiar, accepted death justified (sanctioned) a predilection for cruelty – also towards saints – as attested by relics such as the skulls of St. Adalbert and St. Wenceslaus, the tooth of St. Margaret, fragment of St. Vitalis' tibia and ribs of St. Sophia, to this day preserved in St. Vitus Cathedral in Prague.

“These yellowing strips of mystically repugnant, pathetic and mysterious bits of cartilage, these scraps of crumbling matter whose nature and origin is hard to say, are the result of a complete dismemberment of venerated bodies, of the boiling away of flesh to obtain skeletons to break up, and of out-and-out profanation of bodies due to an excess of popular devotion”¹⁶.

The intensification of relic trade and the development of various image types, such as icons, funeral portraits, cult and votive images, led to a crisis – that is, iconoclasm – over a short period of time. At its beginning, iconoclasm was (in the simplest terms) a dispute concerning the character of images in places of worship. The term of historical iconoclasm (the word derives from the Greek *klao* – to break) usually refers to medieval iconoclasms in the years 726–843 in the Byzantine Empire and until early 10th century in the Frankish Empire. This period spanned over one hundred years: in Byzantium it lasted during the reign of nine emperors – a return to iconolatry was proclaimed by the tenth ruler, empress Theodora; whereas in Western Europe the dispute ended after its kings submitted to the pope. Iconoclasm in that period was *de facto* a religiously motivated civil war where politics, economics and ideology mixed with theology¹⁷.

Iconoclasm returned many times over the course of the history of Western culture.

“11th-century Cistercians did not so much destroy the art of painting, as they strove to ensure that churches were empty and modest. Similar were the ideals of Trappists after the French Revolution. Protestants, (...) especially Calvinists, believed that paintings in churches, whatever

¹⁶ U. Eco, *On Ugliness*, London 2007, p. 224.

¹⁷ Cf. M. Bielawski, *Oblicza ikony*, Kraków 2006, p. 49.

they may be, would be harmful to piety and contradict the idea of evangelical poverty. Protestants did not want paintings in their congregations, but were not opposed to the art of painting as such (for instance, Rembrandt was a devout Calvinist and created religious paintings – however, they were not intended to be displayed in churches)”¹⁸.

Toward the end of the Middle Ages, paintings became more accessible and the spectrum of religious representations became wider. Institutions lost the monopoly on managing paintings and relics. At the same time, this led to the shortening of distance between the holy image and man. New techniques emerged, such as copperplate and wood engraving, and helped to satisfy the demand for privately-owned religious paintings – cheap devotional images. Eventually, privately-owned paintings emerged on the opposite end of the spectrum of cult images, and soon dominated the market. Paintings were no longer bound to their visual references and became valued on their own, as objects of art – which resulted in the development of art and its emancipation from the *sacrum*.

On the previous pages the author started his deliberations by pointing out one of the features of traditional photography: namely, its existence as an emanation of its object of reference, and therefore – its referentiality, i.e. the possibility of confirming the prior existence of the photograph's subject. Afterwards, he mentioned the affinity (in his opinion, obvious and glaring) of the aforementioned features of photography with the character and specifics of *non manufactum* images from the early Christian period and the Middle Ages. Thus, he reached the symbolic source and origin of the copyable character of photography, as well as the origins and consequences of the existence of a surplus of multiplied images.

As big a time leap and mental short cut as it may seem, this helps to demonstrate the coherence and repeatability of certain processes in history, as well as their existence (the fact of their genesis) even before the era of art and modern culture.

Iconoclasm that caused long-term conflicts as early as in the 8th century, remains relevant to this day, along with the devaluation of significance of images, caused by their excessive numbers.

On the other hand, the multiplication (copying) of images through touch lies at the foundation of the idea of graphic art, the invention of printing, as well as – since the 19th century – photography. As a result, it has contributed to the creation of popular culture in the 20th century and popular culture as we know it today. (The author shall elaborate on these subjects below).

¹⁸ *Ibid.*, p. 57.

Vanitas

In the final scene of Ingmar Bergman's *Seventh Seal* (1957) there appears a procession of people led by Death. Rumour has it that Bergman came up with the idea of this take already after they had finished shooting and all the actors had gone home. Therefore, the scene had to be acted out by the members of the technical crew. This did not matter, however, because the “Dance of Death” was only shown symbolically – the procession moved on the horizon, against the backdrop of the sky – one could only see dark silhouettes, led by Death and followed by a musician. It was a visual nod to the late-medieval “Dance of Death”, shown in many paintings, miniatures and engravings, where the procession included people from all walks of life, following a skeleton – which symbolised that everyone is equal in face of the inevitable, in face of death.



Fig. 1. The technical crew in the final scene of the film *Seventh Seal*
(1957, dir. Ingmar Bergman)

Danse macabre was a ritual born in the 14th century, although its variation had already existed in pagan times, and was condemned by the Church in the Middle Ages. Its appearance (in a sanctioned form) in the 14th century could have been the effect of the epidemic of bubonic plague, commonly known as the Black Death¹⁹. “The Dance of Death”, both as a ritual and an allegorical artistic motif, helped people work through their fear of the inevitable, of the final

¹⁹ The black plague originated in Central Asia, travelled along the Silk Road and reached Crimea in 1343, from where it spread throughout the Mediterranean Basin and Europe; it was most likely carried by fleas living on the black rats that travelled on all merchant ships, spreading throughout the Mediterranean Basin and Europe. The Black Death is estimated to have killed 30% to 60% of Europe's population. (Wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Black_Death; accessed on 22.04.2019)

departure. Representations of *danse macabre*, apart from reminding the spectator of the unavoidable fate, expressed the vanity of the world (that is, the temporal things), its impermanence and transience.

The above is an example of the motif of *vanitas* (Latin: vanity), referring to the motto of the Book of Ecclesiastes: *Vanitas vanitatum et omnia vanitas* (*Vanity of vanities, all is vanity*; Ecclesiastes 1:2-11 ESV).

Danse macabre initiated the presence of *vanitas* motifs in early modern art. From that time forth, visual references to death and vanity were constantly present and, depending on period, more or less accentuated.

Early representations of the “Dance of Death” may have shown a circle of dancing people and skeletons or mummies (or decomposing corpses), often accompanied by vermin, snakes or frogs, but it was only later that Hans Holbein repeatedly depicted this motif the form of a couple or two couples. The theme evolved over the course of time and e.g. Albrecht Dürer's depiction included characters such as *Knight, Death and the Devil* (1513).



Fig. 2. Giacomo Borlone de Buschis, *Trionfo della morte* (*The Triumph of Death*, 1480), front wall of the Oratorio dei disciplini in Clusone.

Another subject present since the Middle Ages was the *Triumph of Death*, defeating human vanity and glory. One of the earliest motifs connected with the *Triumph of Death* was an interpretation of the *Legend of the three living and the three dead*, frequently captioned with the

words: *Such as I was you are, and such as I am you will be*. Examples include: Campo Santo in Pisa with a painting by Francesco Traini (also attributed to Buonamico Buffalmacco) or the fresco on the front elevation of Ontario dei Disciplini in Clusone (Giacomo Borlone de Buschis, 15th century). Hence the later personification of death as a corpse or skeleton with a scythe, often on horseback.

An artist mentioned above, Albrecht Dürer, in a woodcut print from the series *Apocalypsis cum Figuris* (1497–1498) depicts Death as one of the biblical *Horsemen of the Apocalypse* (the others being War, Pestilence and Famine). Also Pieter Bruegel the Elder referred to this type of representation in his *Triumph of Death* (1562), showing a dreary wasteland where people fight the final battle against a whole army of skeletons: the painting can be perceived as a whole or as a series of individual, parallel scenes, similar to medieval miniatures.

The theme of *vanitas* returned in the baroque era. The subject of death can be regarded as obsessively present in that period in art history²⁰. Baroque used different aesthetic canons than the previous eras – hence its undisguised fascination with death and transience. As one can read in *History of Beauty*: “Beauty of the Baroque period is, so to speak, *beyond good and evil*.”

This model allows Beauty to be expressed through ugliness, truth through falsehood, and life through death²¹. Hence the new relations of forms and their visual, literary and musical coexistence, bringing to mind the new firmament created earlier by Nicolaus Copernicus and Johannes Kepler.

This explains the continuous presence of the *vanitas* in the art of that period (apart from the biblical, penitential or allegorical scenes), often expressed in details and surroundings of the depicted figures, not only in interiors, but also in elements of landscapes. The list of symbols related to the *vanitas* and objects symbolising vanity and death is very long and – from today's perspective – incomplete.

Suffice it to mention the valuable containers made of precious metals, glass and porcelain, exotic fruit, mirrors and jewellery, candles, hourglasses and clocks, flowers, leaves, branches, domestic animals, hunted game, gerbils, lizards, flies, insects, caterpillars and butterflies, birds, scientific and alchemical instruments, maps, orbs, musical instruments and sheet music, playing cards and dice, but also letters and books, finally – half-eaten or fresh food, Christological symbols and... skulls and bones.

Most of these motifs were employed – as though seen through a lens – by still-life painters of that period and their intimate variations on the theme of *vanitas* and *memento mori*, especially in

²⁰ Cf. U. Eco (ed.), *On Beauty*, London 2004, pp. 233–234.

²¹ U. Eco (ed.), *On Beauty*, London 2004, p. 233

17th-century Dutch painting, created in an age of epidemics and diseases, in a Europe ravaged by religious wars that continued throughout the 16th century, and the Thirty Years' War (1618–1648).

Perfectly flat images

In Dutch painting the world, with its colour and light, exists on the surface of the canvas. This becomes possible thanks to the “sincere hand and faithful eye”²² of Dutch painters. Therefore, the visible world becomes the absolute model and source – with the primacy of referent over the signified. Paintings become surfaces of description: almost lacking any thickness, as though they desired to imitate topographic projections. In the 17th century this was facilitated by two instruments: the *camera obscura* and the geographical map. This is why, according to Svetlana Alpers, Vermeer's *View of Delft* can serve as an example of a visible and perceivable presence of the painted landscape, as it is characterised by technical precision and metaphysical authenticity. *The View* can therefore be a reference assumption – an affirmation of pure iconicity, because it is clear and transparent in terms of perception. Vermeer's painting is a sum of details, it seizes everything at once, it is a naked and pristine gaze in the very act of observation.

Two parallel concepts can be distinguished in paintings of that period: Albertian and Keplerian. In Albertian perspective the spectator is always positioned opposite the painting, at the end of the cone (pyramid) of vision; “the painting is transparent (the term *perspectiva* means ‘to see through’), it is the Albertian window, through which one sees objects”²³. The *painting-as-window* is a representation of a fictional world – unreal, as it was constructed by the painter. A Keplerian image, on the other hand, seen through a *camera obscura*, is a record of the appearance of reality. Here the spectator is not positioned in front of the painting (outside its world), but inside the perceived world.

According to Kepler, there exist two types of images: *pictura* and *imago*. *Pictura* is an image projected onto a surface: tangible, measurable, Keplerian, whereas *imago* is an image suspended in mid-air, immaterial and Albertian. *Camera obscura* transforms the *imago* by projecting it onto a screen, into *pictura*²⁴. The image on the screen reflects the appearance of real objects.

²² S. Alpers, *The Art Of Describing: Dutch Art In the Seventeenth Century*, pp. 72-118.

²³ M. Salwa, *Iluzja w malarstwie. Próba filozoficznej interpretacji*, Kraków 2010, p. 156.

²⁴ Cf. M. Salwa, *Iluzja w malarstwie*, p. 157.

In his *Remembrance of Things Past*, Marcel Proust described *The View of Delft* as “an archetype of the ideal city”²⁵. The painting, a frame meticulously chosen by Vermeer, shows the most developed part of the city, attesting to Delft's economic growth and cultural references. The festive emptiness of the city and the optical corrections in its panorama helped create the most complete vision of Delft, not so much topographic, as allegorised. X-ray and infra-red tests conducted in modern times confirmed Vermeer's creative compositional corrections: he deliberately increased the urban density and the saturation of the image. Scholars have yet to agree whether the artist had used a *camera obscura*.



Fig. 3. Johannes Vermeer, *View of Delft* (1660).

Vermeer's *View of Delft*, being just a view, does not tell a story, has no historical, anecdotal, mythological or metaphoric value. Dutch paintings show a world present in front of our eyes. Because the art of painting is destined for our eyes. Pigments on the picture are supposed to merely depict an unchanged world – the perceived world.

There are two traditions of representation, two trends in paintings from that period. On one hand – basing on the reality of vision, on the other hand – on empiry. On one hand, a narrative tendency, and a descriptive one on the other. The former has more in common with Italian art of that era, while the latter – with Dutch art. According to that interpretation, the first consists in

²⁵ A. Ziemia, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580-1660*, Warszawa 2005, p. 279.

illustrating great, important themes, such as history of mythology, whereas the other is based on the aforementioned clarity of sight and a detailed description of the observed.

“The story about the events that play out behind the Albertian window is expressed through the details of objects shown in Dutch paintings. It is the details that convey the message. Dutch paintings provoke the spectator to treat them as though they were texts”²⁶. It happens, because a Dutch painting contains inscriptions, texts, letters and maps, as well as other objects, that constitute its text. By being there, they convey cultural messages and become symbols of messages. It is here that Marianna Michałowska pinpoints the difference between the narrative and descriptive tendencies, between the Italian and the Dutch perspective on the subject. It is not the subject itself that is the issue – it is the positioning of the spectator in relation to the subject. It is the opposition: inside – outside.

“Vermeer's paintings put an emphasis to the haphazardness and fragmentary character of the depicted scene in the chosen ‘frame’. Dutch still life paintings, landscapes, genre scenes are astonishingly similar to pictures seen through the lens of a camera. (...) Mirrors, reflections, rooms hidden behind curtains become an obsessively recurrent motif. One sees fragments that suggest the existence of more space outside the frame. They seem real – but are they?”²⁷.

The re-discovery of Vermeer's works for the mid-19th century art world symbolically coincided with the rapid popularisation of the invention of photography. The Barbizon school of painters, active at that time, gathered artists who postulated the return to painting from nature and outdoors, and creating detailed imitations of reality. Photography in its early phase must have functioned in a similar manner. It was completely dependent on natural daylight, due to the poor parameters of the light-sensitive material and optical devices, and the long exposure time they required. Therefore, in that period photographs were taken mainly outdoors, or in glazed, well-lit studios.

The art of painting used the one-eyed perception of the world and optical foreshortenings (characteristic of *camera obscura*) long before the invention of photography was patented. Soon the references between these two media would become much more frequent, mutual and more complex. Two decades later, impressionism was born, and the painters associated with that movement (who never hid their fascination with photography), rejected by the official Salon, organised their first exhibitions in a Parisian atelier of their photographer friend, Félix Nadar. This is but one example from a long, still open list.

²⁶ M. Michałowska, *Niepewność przedstawienia*, Kraków 2004, p. 86.

²⁷ *Ibid.*, p.87.

Trompe l'oeil

The term *trompe l'oeil* (French for “deceive the eye”) was coined around the year 1800 and referred to illusionistic paintings, admired since mid-18th century, in salons and in the vicinity of Pont-Neuf in Paris. Nowadays it is mainly used in reference to illusionistic still lifes, as well as artificial objects imitating real ones.

In the broadest sense, this term denotes all kinds of illusionistic painting, including wall decorations²⁸.

Trompe l'oeil can therefore be a still life, where the depiction of objects causes an illusion, or any painting that gives the illusion of reality, if observed from a certain distance. Considering the subject of this thesis, the author focuses his interest on the first type: characterised by a smaller scale and sharing themes with Dutch still life paintings and their references to *vanitas*: *trompe l'oeil* understood as illusionistic still life, connected with the paradigm of *camera obscura*.

At the turn of the 17th century this type of pictures were created for people interested in art, but not artistically active themselves. This genre of painting attracted, fascinated and amused educated dilettantes, art lovers, amateurs and connoisseurs (“*dilettanti, amatori, connaisseurs*”²⁹), art experts and collectors, representatives of the *culture of curiosity*, captivated by *optical tricks, picture games, visual toys*³⁰.

Trompe l'oeil is an illusion of space. In that respect, it perfectly imitates sculpture and one may argue that it is superior to sculpture when it comes to deceiving our sight. Western culture is *eye-centric*. Misled by our sight, as an “immaterial, and therefore spiritual”³¹ sense, we attempt to use the sense of touch in order to confirm the materiality of the perceived reality. “*Trompe l'oeil* reveals its deception especially when the eye sees three-dimensional objects and the hand touches a flat surface – the spectator is more inclined to believe the hand than the eye”³². Therefore, the power of *trompe l'oeil*'s illusion lies in the possibility to deny the natural correlation of senses and their perceptive value.

Baudrillard compares *trompe l'oeil* to a hologram – “instead of a field as a vanishing point for the eye, you are in a reversed depth, which transforms you into a vanishing point... The relief must leap out at you just as a tram car and a chess game would”³³. He claims that *trompe l'oeil* has the intelligence “of seduction, of always proceeding, according to the rules of appearances,

²⁸ Cf. M. Salwa, *Iluzja w malarstwie*, Kraków 2010, p. 14.

²⁹ A. Ziemia, *Iluzja a realizm. Gra z widzami w sztuce holenderskiej 1580-1660*, Warszawa 2005, p. 43.

³⁰ Cf. *Ibid.*, p. 43.

³¹ M. Salwa, p. 61

³² *Ibid.*, p. 61

³³ J. Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, University of Michigan Press 1994, p. 71.

through allusion to and ellipsis of presence”³⁴. Therefore, according to Baudrillard, *trompe l'oeil* is a simulacrum, as it reaches deeper than reality itself.

In that respect, one of the most interesting examples – and least complicated – would be the *The Reverse of a Framed Painting* by Cornelius Gijsbrechts. It is indeed the back side of the painting, its verso. An example of a painting within a painting, which is the painting itself, is a paradox. It has only one side; it displays what usually remains hidden, while it does not show what is usually seen. It is a *perfidious* painting. By pushing pictorial illusion to its limits (and making the illusion become reality), it reveals what the art of painting really is: wood, canvas and pigments. It annihilates that art, using its reality transformed into illusion – “deception is indistinguishable from truth, falsity is more real than nature, and illusion tells the truth – by cheating”³⁵.

The subject becomes the object. They are one. Therefore, this is an example of *automimesis*. *Mimesis* at the peak of its referentiality.

According to W.J.T. Mitchell, *trompe l'oeil* paintings are metapictures that present the “self-knowledge” of pictures³⁶.



Fig. 4 Cornelius Norbertus Gijsbrechts, *The Reverse of a Framed Painting* (1668-72).

³⁴ Ibid., p. 72.

³⁵ M. Salwa, p. 74.

³⁶ Cf. W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want?*, Chicago 2005

They are faithful representations of objects and serve the purpose of delivering knowledge about the character of these objects. “An illusionistic painting, like a model, is positioned between art and nature. As art, it is something made by man, but as something that strives to be identical with nature, it attempts to gain the status of a non-man-made object”³⁷.

In that sense, these depictions are also an example of an appropriation of reality, with all its features, not only the exterior ones that we can see (using a *camera obscura*), but also the interior ones, of which we know (those that we see in their natural state and know from reality).

Undoubtedly, these are the features that make baroque Dutch paintings a source of inspiration and the foundation for the first photographs, created several centuries later. It was already then that artists recreated reality in *pictura* images. In that sense, the idea of photographic images was born in the 17th and 18th century. It is the character of the imitation of reality achieved by using *camera obscura* and the knowledge of the existence of *pictura* images that lie at the foundation of photography.

The technical device and the photo-chemical process invented in the 1830's gave rise to new possibilities that, over time, could be used more and more fully and continually posed new challenges to photography. This, in turn, led to new technical innovations and further expansion of the medium, not only in its technical aspect, but also in the sense of delivering information, and, as a consequence, to the presence of photography in many new fields.

Photography as art/non-art

This chapter is devoted to the subject of the semantic “entanglement of photography” as a medium that contributes to the character of the iconosphere of anthropocene – because photography, as it exists in the field encompassing ethics and sociology, is analysed with satisfaction (love?) not only by theoreticians of the medium, but also by scientists who include it in their area of interest. Whereas an artist who works, or, in better words, creates in this medium, should or even is forced to know about it, although is not obliged to be too serious about it. Because despite the awareness of a *crisis of representation*, one can still take convincing and valuable photographs – just as despite the awareness of the *death of painting*, proclaimed by countless avant-garde groups, one can still peacefully and successfully paint valuable pictures.

Photography, invented by Joseph Nicéphore Niépce, patented by Louise Daguerre in 1839 under the name of daguerreotype, announced at virtually the same time in England – as talbotype – by

³⁷ M. Salwa, p. 171.

William Talbot, later classified as service activity (the first pioneers being David Octavius Hill and Robert Adamson – since 1843), popularised (Andre Desideri and his *carte de visie* from 1853; the London Stereoscopic Company – 1857), serving the purpose of freezing a sequence of movements (Eadweard Muybridge photographed a galloping horse in 1878), made accessible to potentially “everyone” by George Eastman (Kodak No.1 – 1888), etc., (all of the above being only the beginning of a very long list of developments, contributions, uses, testimonies, discoveries, misuses, etc.); therefore, photography as a medium, with its systematics, significance, cultural definition, lineage and the multitude of connections, has been problematic from its very beginning.

“Names of all new technologies based on the phenomenon of photosensitivity contain the segment *-graph* (writing) or *-type* (printing). Let us examine (the following terms – P.M.): *photogenic drawing*, *sciagraphy* (*sciography*), *heliography*, *cyanotype*, *daguerreotype*. We search for a link with drawing and print – the action of drawing and printing”³⁸. On one hand, this attests to a search for a place for photography in the *status quo* of the art in the 1840's, and on the other hand – to a certain helplessness in the face of the individual and – at the same time – complementary character of the new medium, which is capable of “replacing” or rather “relieving” drawing and print, as it shares certain features with both of these arts. The confusion was all the greater due to the exceptional, inimitable character of photography in the earliest period of its existence. It was unique, it attracted collectors and it did not yet have the status of mass production.

Victor Burgin discusses photography as an undefined medium, suspended between art and non-art. Photography is simultaneously a document and manipulation, copy and the original. It is a medium that resists, it is socially and culturally entangled, it describes an imaginative mundanity – and this is why explaining its character and meaning requires an exceptional effort³⁹.

Umberto Eco calls photography a *mirror that freezes images*. However – according to Eco – photography, unlike a mirror, transfers light rays onto a different material. In case of a photograph, we no longer perceive light rays, but “pure intensity relations as well as pigmentation relations”⁴⁰.

Craig Owens regards photography and film as transparent media, based as they are on a single point perspective, and reminds that they obviously derive from a classicist system of representation. He uses metaphors of mirrors and windows. *Image-as-window* in reference to the Renaissance perspective, *image-as-mirror* as an equivalent of a representation – or confirmation

³⁸ M. Michałowska, *Niepewność przedstawienia*, Kraków 2004, p. 94.

³⁹ Cf. V. Burgin, *Nieobecność obecności. Konceptualizm i postmodernizm*, translated by S. Kawiecki, in: *Estetyka w świecie*, vol. 5, ed. M. Gołaszewska, Kraków 1997, pp. 150-151.

⁴⁰ U. Eco, *Semiotics and the Philosophy of Language*, Indiana University Press, 1984, p. 223

– of reality. For C. Owens, this creates a metaphysical background for the notion of representation⁴¹.

John Berger discusses constructing a context for photography: “to construct it with words, to construct it with other photographs, to construct it by its place in an ongoing text of photographs and images.”⁴² – because every photograph is an individual story of a particular person: watching, commenting, remembering stories triggered by the photograph, and at the same time talking about the present from the perspective of the past. According to Berger, the spectator, looking at the photograph, lends his or her own memory to the narrator.

According to Vilém Flusser, technical images – including photography – have changed our way of thinking about the conditions of representation. They transformed the visual world. We no longer talk of “images in the world”, but of a “world of images” that we live in⁴³.

Marianna Michałowska points out the existence of three philosophical standpoints that, in her opinion, determine the problem of photography, namely: “the semiotics of Charles Sanders Peirce, the phenomenology of Edmund Husserl and Jacques Derrida's deconstruction”⁴⁴. According to Michałowska, each of them addresses one of the three issues concerning image in photography. Light indicates the indexical character of a photograph, therefore (as stated in Peirce's semiotics), the language of photography employs all three types of signs: symbolic, iconic and indexical, with the last ones indicating things that are not included in the statement. Time – in phenomenology – refers to the continued existence of a photographic image, as well as its existence in people's minds (phenomenology argued that the world should be observed as it presents itself, which is consistent with the character of photography). The third factor is trace – and deconstruction directs our attention towards its cultural meaning.

According to Ryszard W. Kluszczyński, “Technical automatic procedures were introduced along with photography into cultural practices of image creation. Technical devices have taken over and automatised several components of the creative process in the field of imaging”⁴⁵. Kluszczyński draws attention to the development of technology connected with photography – which contributed to the aversion towards the medium. Because some part of the process of

⁴¹ Cf. C. Owens, *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*, Berkeley–Los Angeles–Oxford 1992, p. 111. (in: M.M., „N.P.” p. 42)

⁴² J. Berger, *About Looking*, New York, 1991, p.64

⁴³ Cf. V. Flusser, *Towards a Philosophy of Photography*, translated by A. Mathews, Reaktion Books, London 2000, p. 14.

⁴⁴ M. Michałowska, *Niepewność przedstawienia*, Kraków 2004, p. 13.

⁴⁵ R. W. Kluszczyński, *Obrazy nomadyczne i postobrazy. Transformacja, transgresja i hybrydyczność w sztuce nowych mediów* [in:] *Trajektorie obrazów – Strategie wizualne w sztuce współczesnej* ed. R. W. Kluszczyński and D. Rode, Łódź 2015, pp. 25-26. (The author is referring to: R. W. Kluszczyński, *Film jako sztuka, sztuka jako film. Uwagi na temat dziejów myśli filmowej*, [in:] *Z dziejów myśli filmowej. Rewizje i rewindykacje*, ed. E. Zajicek, Katowice 1989, pp. 9-19.

image creation was controlled by a machine (that is, a non-creative element), the aspirations of photography to be regarded as an artistic activity were continually dismissed. As a consequence, the history of the medium itself is longer than the history of its artistic use. The latter could only be made possible through “transformations in the art world, changes in its institutionally determined definitions, concepts, notions and paradigms”⁴⁶. It is no coincidence that the first place where photography was treated seriously, was America, and especially the United States, a country – unlike Europe – not influenced by a many-centuries-long art tradition.

Vilém Flusser distinguishes two types of images: *traditional images* (continual) – painting and drawing, and *technical images* (punctual). *Traditional images* are created by being abstracted from a specific world, and therefore are *abstractions of the first order*. This distinguishes them from *technical images*, which are *significant surfaces*. According to Flusser, technical images are *abstractions of the third order*, obtained using scientific texts – a system of meta-codes and technical symbols. Flusser employs the term *apparatus*, meaning a machine programmed to produce technical images. The users do not have to know the process in which the images are created. All they need is a “manual” – a set of rules, an order of actions. Similarly, users of graphic software do not have to be programmers⁴⁷.

Photography as a medium, since the symbolic moment when it was patented in the 19th century, until the equally symbolic moment of the multimedia transformation at the turn of the 21st century (from 1839 to 2002 – it has been only 143 years), and later, in the period of digital recording domination, has gone through a spectacular process of development and multifaceted social and technical adaptation. And even though (in most cases) the focus was directed at its referentiality, on “*that-has-been*”⁴⁸, paradoxically, in case of photography this referentiality was not unequivocal. In better words: this referentiality was subjective. The above-quoted opinions on photography attest to that statement. The author deliberately refrained from commenting on them, in order to emphasise the diversity and multifariousness of the discourse on the medium itself, the issues that arise from it and the meanings it creates. The author wishes to emphasise that the publications cited in the footnotes and bibliography are but a fraction of what has been written about photography, and that the choice of quotations was determined by a mental selection of sources available to him and by their connection with the subject of this thesis.

A message can be created with the use of photography thanks to the medium's ability to represent certain phenomena. This does not happen in a literal sense, but by drawing attention to

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Cf. V. Flusser, *Towards a Philosophy of Photography*, London 2000, p. 14

⁴⁸ R. Barthes, *Camera Lucida*, New York City 1981, pp. 77, 80; according to Barthes, the “*that-has-been*” can be considered the noema of photography.

the context: cultural, political, technical and religious references. The meaning of photography is usually positioned outside the medium.

The world in front of the camera becomes an image as a result of the actions of the photographer and the device he is using. That world, at that precise moment, becomes translated into the visual language. That translation is also a comment, meant to be read; a type of text; visual information. However, the text that exists in the photograph is placed in an ever-changing context. It also becomes subjectified by the *spectator*. Hence the variability of the text, the unpredictability of interpretation which is different every time.

According to John Friske, the process of creating meanings is one of the modern models of communication – which is non-linear, i.e. based on a non-linear system of codes and signs. “This message stimulates the receiver to create a meaning for him/herself”⁴⁹. This meaning is somehow connected with the meaning included in the message by the sender (at the beginning). An active receiver, however, being – in a sense – a co-author of the message, can discern contexts not predicted by the sender, albeit potentially present in the message.

Simulacra. Surplus of images and crisis of representation

The modern society perceives photography as a somewhat trivial discipline. From the point of view of popularity, one can hardly find a discipline that would be more misunderstood and treated so stereotypically.

The significance of an event is measured in the number of recordings from various sources. This causes a deluge of information – mostly photographs that simultaneously “confirm” and blur and devalue the actual image of events and things, by depriving them of their significance. Digital images usually form variations on a selection of popular themes, are of mediocre quality and have no serious aesthetic value. The accessibility and simplicity of recording devices encourages millions of people to use them thoughtlessly. In their hands those devices become image-collecting gadgets that endlessly multiply the existing schemes of representation of reality. People no longer immortalise themselves in photographs – they use them to *live in the moment*, the most widespread example being the so-called selfie, reproduced in billions of similar iterations.

In his apocalyptic diagnosis of modern visual, cultural, social and political reality, the book *Simulacra and simulation* (1981), Jean Baudrillard writes about a reality that comprises of

⁴⁹ J. Friske, *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*, Wrocław 1999, p. 59.

“miniaturized cells, matrices, and memory banks, models of control”⁵⁰. This reality does not have to be rational, because it is infinitely reproducible and its character is solely operational. It is a simulation – signs of reality – that replaces the actual reality. According to Baudrillard, every real process has its operational copy, in the simplest terms, its perfect image. Simulation is the opposite of representation. Representation is based on the principle of equivalence, whereas simulation “stems (...) from the radical negation of the sign as value”⁵¹. This is but one step away from historical iconoclasm, which – according to Baudrillard – could be caused by *metaphysical despair*, a premonition of this omnipotence of images (*perfect simulacra* equipped with nothing but their own charm, and not created *in image and likeness*). In Baudrillard's opinion, the successive phases of the image are: the reflection of a profound reality; it masks and denatures a profound reality; it masks the absence of a profound reality; it has no relation to any reality whatsoever (it is its own pure simulacrum)⁵².

Baudrillard discusses artificial memory that erases human memory and erases people from their own memory, as well as how forgetting is effaced by artificial memory⁵³. He writes this in the context of film and television, but also photography.

“Cinema itself contributed to the disappearance of history, and to the advent of the archive. Photography and cinema contributed in large part to the secularization of history, to fixing it in its visible, ‘objective’ form at the expense of the myths that once traversed it”⁵⁴.

In other words, the existence of images to which we may refer whenever we want, and which may act in lieu of our memory, poses a threat, because it makes it impossible to achieve the state of oblivion, which is so natural to man, as well as the state of forgetting, which gives rise to legends.

It is no coincidence that photography and cinema were so important to 20th-century totalitarian regimes – these media could provide instant “confirmation” by exerting influence on the masses (using the press and newsreels), at the same time arguing that the former state of affairs, which the society still remembered, was “not true”.

“Every photography saves traces of the world. At the same time, this record annihilates the memory of the world it referred to. Now it will be this scrap of paper on which the trace was written that has become memory – forever”⁵⁵. From that moment on, the event is brought back in our memory not as itself, but as the photographed image that we see (or saw).

⁵⁰ J. Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, University of Michigan Press 1994, p. 4.

⁵¹ *Ibid.*, p.7

⁵² Cf. J. Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, University of Michigan Press 1994, p. 7.

⁵³ *Ibid.*, p. 36.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 35.

⁵⁵ M. Michałowska, *op. cit.*, p. 229.

Generativity is one of the properties of digital media. In the case when generativity dominates over the other properties, the digital image no longer refers to its external reality, thereby becoming a simulacrum. It replaces depiction with presentation – and only offers itself in return. Lev Manovich distinguishes five basic characteristics of digital media: numerical representation, modularity, automation, variability, and cultural transcoding⁵⁶. Hence the possibility of the existence of diverse renditions of one and the same digital image.

In the case of digitalisation of photographs or moving images, “we are witnessing a change in the form of image recording, where the digital image is based on code, and not on the transfer of one set of physical properties onto another (as used to be the case of transferring the negative onto the positive – P.M.). This is a vital change from the continuity of analogue recording to defragmentarised digitalisation”⁵⁷.

According to Ryszard W. Kluszczyński, the digital revolution is the continuation of the process of dematerialisation of images that began with the electronic revolution. Here, the non-existence of the image is formatted algorithmically. “An image that exists in a numerical form, remains perpetually ready for its diverse renditions on various devices based on a meta-medial digital foundation”⁵⁸.

Digital photography fell on the fertile ground of Adobe Photoshop⁵⁹ software which exists since the early 1990's (as well as many other simpler graphic design and image processing programs), and of the simultaneous development of mobile networks and the internet. The development of digital photography at the turn of the 21st century was also made possible by the decrease in the production cost of digital cameras, their image sensors and memory cards, caused by the global tendency to move vast parts of technical production into countries such as China or India (i.e. cheap labour markets). Whereas the simplicity of digital photography, the availability of digital recording devices, as well as the easiness of photography editing (and transforming photographs into graphic images) contributed to the immense popularity of photography and transferring its main method of presentation from material form (print, copy) to digital form (computer screen, display screen, multimedia projector, digital frame), and from the real world into the internet. Digital images not only exist on equal terms (on web pages or blogs), but also initiate the activity of users of social media (such as Facebook or Instagram). The latter function is closely related to the new type of device that integrates mobile and multimedia communication, a laptop, GPS,

⁵⁶ Cf. L. Manovich, *Język nowych mediów*, Warsaw 2006, pp. 91-118.

⁵⁷ Tomasz Ferenc, *Kolekcjonowanie, przetwarzanie, niszczenie* [in:] *Kultura Współczesna* 1 (76) 2013, p. 49.

⁵⁸ *Trajektorie obrazów – Strategie wizualne w sztuce współczesnej*, ed. R. W. Kluszczyński and D. Rode, Łódź 2015, p. 30.

⁵⁹ Photoshop 1.0 for Macintosh was published by Adobe Systems in 1990, and since its 2.5 version (1993) it has also been available for Microsoft Windows.

recording devices (camera, camcorder, dictaphone), and fully personalises the user, including on-line banking, confirmation of identity, and personal information management: the smart phone, of course.

This is why nowadays one can take photographs of decent quality almost anywhere.

However, all the above-mentioned features of digital photography cause the change in its character as a medium and its impact.

“A capitalist society requires a culture based on images. It needs to furnish vast amounts of entertainment in order to stimulate buying and anaesthetise the injuries of class, race, and sex. And it needs to gather unlimited amounts of information, the better to exploit natural resources, increase productivity, keep order, make war, give jobs to bureaucrats”⁶⁰.

A smart phone connected to the internet, GPS (with apps such as Endomondo) and social media is not only a great “multimedia centre” for entertainment and lifestyle, but also the perfect tool for constant surveillance, positioning and formatting the users' needs (with advertisements and information sharing) based on their activity, education, interests, world-view and desires.

Unlike in the pre-internet period, government services and police, but also banks and international corporations can now acquire full information on the identity and lifestyle of a person (user), because he or she reveals them him- or herself, by constant status updates.

On the other hand, the smart phone, as a tool for entertainment, enables the user to record images, sounds and moving images (in the form of compressed video files). It is always “at hand”, always with the user – it helps them to constantly report on their lives, as a handy and easy (perfect?) tool for documenting places, events, objects, landscapes, food, details, situations and, finally, the creation and reassurance of the user's image (various types of selfie).

The user simply registers the image, and does not even need to know that the extensive knowledge about the technology of photographic imaging, exposure parameters and compensation, colour temperature and HDR technology, ND filters and half-band filters – is used and applied for them when they take the photographs, thanks to complicated software, i.e. computational photography⁶¹. For a smart phone owner it is important that the device “should take good photos”. Professional photographers have always derided the notion that it is the camera that takes the photographs. Times have changed, however, and so did technology. The HDR+ algorithm designed by engineers from Google works well in most situations and successfully creates one final and technically correct JPG out of several files. Experts who designed the software took hundreds of atypical lighting conditions and thematic styles, in order

⁶⁰ S. Sontag *On Photography*, New York City 2005, p. 140.

⁶¹ Digital image capture and processing techniques that use digital computation instead of optical processes. Computational photography can improve the capabilities of a camera, or introduce features that were not possible at all with film-based photography, or reduce the cost or size of camera elements.

for the app to be as effective as possible. All the user needs to do is to choose a more or less decent frame. They choose and produce (create?) the photograph, which is instantly ready to be shared on the internet. Because, as photographers' old adage goes, the best camera is the one you always have on you.

However, this does not change the fact that most photographs taken with smart phones invariably remain as chaotic and random as amateur photographs can be. The only thing that changes (drastically) is the number of images, due to the low cost (limited to the price of the phone and/or bills), easiness of execution and instant character of the photographs, as well as the mobility of the tool – as the smart phone has become an indispensable and inseparable element determining our social activity.

Images that fill the social media, described with hashtags (tags)⁶² – so that they can be more easily found and positioned thematically in the multitude of other photographs, commented on, shared or published on blogs and thematic websites – are mass produced on an unprecedented scale.

The monthly number of Facebook users was estimated in December 2018 at 2.3 billion people; Instagram has reached 1.1 billion users, with 6 million in Poland alone – and Instagram, after all, is an “image hosting service”. There are many times more images than there are users.

At this point it is worth mentioning about the Snapchat app which is currently gaining popularity, especially among younger users. It is an opposite of the above-mentioned platforms. It allows to send films and images that can be watched for no more than 60 seconds after being received⁶³. Therefore, these image have the function of ad-hoc messages and stop existing once they have been received.

Ryszard W. Kluszczyński writes:

“All types of images (...) that have appeared in our surroundings after photographic and film images, therefore, after the technological revolution, (...) I call now, from the ultimate perspective, post-images. I suggest this name, because, on one hand, they share history with images; furthermore, those who do not subject their status to theoretical interpretation – receivers and users – still experience them to some extent as images. On the other hand, however,

⁶² A hashtag is a word or phrase preceded with the hash sign (without space) – a form of a tag, used on microblogging services and social networks such as Facebook, Twitter, Instagram. Hashtags allow to group messages, making it possible to search for content described with a given hashtag. The search can only be conducted on one website, and therefore a hashtag cannot be connected with content from another website.

⁶³ Since the end of 2017 it is possible to send images with unlimited viewing time. Snapchat is available for Android and iOS users.

compared with classical images, they display different characteristics, they exist and manifest in different ways”⁶⁴.

According to Kluszczyński, a new horizon that determines the experience of images – a new order – emerges along with the network that contains them, i.e. their *networking*. Each image that exists in the network is simultaneously a fragment and a whole – each one is a centre surrounded by other images. Furthermore, due to interactivity, the images can be endlessly transformed by the users – and at the same time retain their numerical stability. All these features combined constitute the character of the new iconosphere. Therefore, this is an iconosphere based on network – determining the modern process of creativity, interpretation and using images.

The implosion of meaning.

In Jean Baudrillard's opinion, “We live in a world where there is more and more information, and less and less meaning”⁶⁵. An excess of information neutralises meaning and significance, because “it exhausts itself in the act of staging communication. Rather than producing meaning, it exhausts itself in the staging of meaning”⁶⁶. The excess of information of destructive and neutralising character “dissolves meaning and dissolves the social, in a sort of nebulous state dedicated not to a surplus of innovation, but, on the contrary, to total entropy”⁶⁷.

Baudrillard advances a theory of *the implosion of meaning*. He states that we used to be a culture that behaved like an expanding sphere – whether it concerned capital, productive force, reason and values, colonial conquests, or revolutions. The process of this stage of expansion was always the same. One may compare it to liberated energy – the imaginary of radiation.

Violence was an inherent feature of this culture – a violence of production, giving rise to an expanded world (“dialectical, energetic, cathartic”⁶⁸). We learned to analyse it, because it is *definite*, liberating, familiar and well-known. The result, however, was an excessive condensation of society, an overregulation of the system, a congestion of network (of knowledge, information, power) and an overdevelopment of the sphere of control, blocking all effective communication.

⁶⁴ *Trajektorie obrazów – Strategie wizualne w sztuce współczesnej*, ed. R. W. Kluszczyński and D. Rode, Łódź 2015, p. 34.

⁶⁵ J. Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, University of Michigan Press 1994, p. 52.

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 52-53.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 53.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 47.

This is why currently we are not facing further expansion, but saturation and contraction of the system – accompanied by a different type of violence. Namely, *implosive* violence, that we are unable to analyse, because it escapes the traditional scheme of the familiar explosive violence.

Our notions still revolve around the logic of expansive systems. Therefore, we perceive *implosive* violence as indeterminate, so much so that it remains incomprehensible.

What is implosion? It is the “passage of defined systems of expansion to systems of production and expansion on all levels – in a star or in a rhizome, it doesn't matter – all the philosophies of the release of energy, of the irradiation of intensities and of the molecularisation of desire go in the same direction, that of a saturation as far as the interstitial and the infinity of networks”⁶⁹.

This situation can be accurately translated into the context of tendencies in modern art, especially photography. In this case, we are also witnessing an expansion in all directions, a concentration of notions, a saturation. This expansion is based on a system of rhizomes which – if they have nowhere to spread, they will explore free spaces inside the occupied area.

If photography artists of the 19th and 20th century had expanded the spectrum of possibilities and interests for this medium that had been developing alongside them, then since the turn of the 21st century one may observe a progressive saturation of the photographic sphere with images, and at the same time – a dynamic development of the amateur sphere, due to the accessibility and automation of equipment and services. Photography as an artistic medium now directs its attention at itself, to the inside (as post-photography), and on the other hand, it is no longer a medium *sensu stricto*⁷⁰. It succumbs to transmediality, by participating in the dynamics of transition between media domains, and co-creating the ambiguity and heterogeneity of the artworks⁷¹. In other words, referring to the implosion theory, it “helps” fill the existing (free) spaces between media.

This thesis revolves around the notion of the *vanitas*. One may risk a statement that Karl Blossfeldt, Paul Strand, Man Ray, Herbert Bayer, Ansel Adams, Edward Weston, Josef Sudek, Andre Kertesz, Horst P. Horst, Irving Penn, and even Robert Mapplethorpe contributed to the development (expansion of visual meanings) of photography, because in their time (i.e. modernism) it was a growing, expansive domain.

In that sense, Sarah Moon, Abelardo Morell, Gerhard Richter, Tom Stayte, Matthew Barney, Jon Rafman, Thomas Ruff, Wolfgang Tillmans, Martin Parr, David Nebreda, Piotr Zbierski, Magda

⁶⁹ Ibid., p. 47.

⁷⁰ See the definition of medium formulated by T. Załuski (p. 62).

⁷¹ T. Załuski, *Transmedialność?* [in:] *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, ed. T. Załuski, Łódź 2010, p. 11.

Hueckel, or even Sally Mann, P.J. Witkin, Wojciech Prazmowski and Bogdan Konopka⁷² would be artists of the era of saturated photography, the age of an imploding medium.

The author listed artists whose works in some sense address the *vanitas* sphere, and whose photography he admires. However, the popularity of photography as an individual medium, and its presence as material for the aforementioned transmediality, contribute to the incessant condensation of attitudes and notions in modern art and the medium itself.

While discussing the notion of implosion, Baudrillard talks about the accompanying notion of masses, about building warehouses of goods, entailing the complementary process of stockpiles of people – the line, waiting, traffic jams, concentration. This real “mass production” is in fact the production of *the masses*. The masses are the final product of all sociality, they put an end to sociality, because the masses, understood in that sense, are “the site of the implosion of the social”⁷³. According to Baudrillard, “*The masses are the increasingly dense sphere in which the whole social comes to be imploded, and to be devoured in an uninterrupted process of simulation*”⁷⁴.

The production of the masses also consists in the condensation of message due to a surplus of information and a lack of an instance that would mediate between the states of reality, between one reality and another.

This refers to McLuhan's formula – *the medium is the message*⁷⁵ – related to the danger that there may exist a single model of message the efficacy of which is *direct and instant*, and which at once creates the message, the medium of communication and the “reality”. There is no “from-to” vector connecting the extremes of reality and the medium. The medium of communication and its content remain in an inscrutable haze. This is precisely the “catastrophe of meaning”⁷⁶, related to the “implosion of the social in the masses”⁷⁷.

In this sense, the catastrophe is not the end. It rather means that the curve of meaning will bend and coil. Because on one hand there is the overproduction of information, i.e. the production of *the masses themselves*, and, on the other hand, “the challenge thrown to meaning by the masses and their silence” – the result of “the neutralization and the implosion of meaning”⁷⁸.

⁷² W. Prazmowski's works refer to an excess of images (see further). B. Konopka uses traditional techniques to discuss the subject of modern iconosphere.

⁷³ J. Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, University of Michigan Press 1994, p. 44.

⁷⁴ Ibid., p. 44.

⁷⁵ “The medium is the message” – phrase coined by Marshall McLuhan and used in the introduction to his book *Understanding Media. The Extensions of Man*, published in 1964. Simultaneously, this is the title of McLuhan's next book, published in 1967.

⁷⁶ J. Baudrillard, op. cit., p. 53.

⁷⁷ Ibid., p. 53.

⁷⁸ Ibid., p. 55.

Jacques Derrida wrote: “I am attempting to stay at the limit of philosophic discourse. I say limit and not death because I do not believe at all in what is currently called the death of philosophy (nor in whatever that would be, the book, man or God; especially since, as each of us knows, death entails a very specific effect)”⁷⁹. According to Derrida, the notion of limit is not tantamount to death – death is “effective”, whereas the limit is something that we approach in order to retreat and rebuild (that is, deconstruct), our notions.

The limit would be a circumstance that really verifies notions and their interdependence, forcing profound reflection and a reassessment of attitudes, in order to avoid the inevitable (the catastrophe).

Meanwhile, however, the masses challenge the meaning with their silence – or rather, with an ordinary, everyday production of billions of images that no one is able to see.

They create a silent *nebula of meaning*.

This is precisely what constitutes the modern photographic *vanitas* and *memento mori*. The urge to photograph everything, confirm the existence in the moment, share every life situation, appropriate each interesting thing, be it only in the form of an image.

The ingeniousness of the idea that lies at the foundation of platforms such as Facebook and Instagram (which would not exist without photography), consists in positioning the average user in the very centre of his or her own aspirations and expectations. It is them that decide how to create their own image, what content to publish, and what content to share, what to favour with a comment or “like”. They are the senders as well as the receivers. At the same time, however, consciously or not, they position themselves in other users' network of interests, in the administrator's network of interests, and, last, but not least – in the radar of corporations (suppliers of services and goods) interested in their data, and the authorities.

The problem of a “mass of images” (i.e. the “mass implosion”) was analysed by artists, from the perspective of the medium of photography, even before the beginning of the digital era.

In his work titled *Entropia* (1996), Andreas Müller-Pohle destroyed 11 thousand photographs – the work included a video recording documenting the process⁸⁰.

In 1990, Joachim Schmid created *The Institute for the Reprocessing of Used Photographs*. In the Institute's manifesto, he postulated that people should stop taking photographs (talking of visual pollution that weakens the ability to think independently). At the same time, he reported the need to catalogue and recycle millions of photographs that flood offices and homes. His other projects

⁷⁹ J. Derrida, *Positions*, Chicago 1972, p. 6.

⁸⁰ <http://muellerpohle.net/projects/entropia/> (accessed on 14.04.2019)

were: *Statics* (1995, collages made of cut-up billboards, cigarette advertisements, postcards and fashion catalogues); *Photographic Garbage Survey Project* (he searched for photographs and wrote reports for an “international compendium of photographic pollution in modern cities”⁸¹), or *Other People's Photographs* (“a visual encyclopaedia of modernity” created using current internet resources – each volume was devoted to one of the 96 categories selected by the artist, based on the most frequent motifs, such as portraits, animals, sunsets, food, monuments, airports, hotel rooms, breasts) – the author does not use any particular system, he simply creates new archives by collecting photographs.

Another strategy, different from the aforementioned destruction or collecting, is using them in one's own creative work, in other words, appropriation. One of the earliest examples may be Jerzy Lewczyński's *Archeologia fotografii*, conducted from late 1970's until the beginning of the 21st century: it consisted in commenting on events and situations from the so-called “photographic past”, using only found photographs (for instance, *Negatywy znalezione w Nowym Jorku*). Other actions of that type were, for example, Wojciech Prazmowski's *Album rodzinny*, a reinterpretation of ordinary family photos, where the artist combined several images on one photograph with the use of positive multiple exposure; or Józef Robakowski's *Ojciec z Albumu* (2005).

Also, there are such artists that deliberately use on-line image resources, in order to transform them and thus create new value.

Thomas Ruff is the author of a series titled *Acts*. The works were created using pornographic images downloaded from the internet. Ruff processed the original images, slightly shifting multiplied, transparent versions of one photograph, layered onto each other, the result being that the images seemed moved and out of focus. Thus the raw, crude original images acquired the characteristics of works of art.

Mikołaj Długosz's series *Real Foto* (2007) can serve as another example. It was nothing more than an archive of photographs uploaded by users of Allegro.pl, but selected and compiled by the artist⁸². This collection constitutes an up-to-date Polish *vanitas*, in its purest form.

Particular mention should be made of the modern artistic tendency to penetrate the system or observe the errors in the system. Mishka Hanner's series *No Man's Land* (2011) may serve as an example of that first strategy: the author presents images from Google Street View, showing suburban roads frequented by prostitutes. A typical artist representing the latter category is John Rafman. One of his strategies is to constantly monitor the activity of Google vehicles and the

⁸¹ <http://www.lumpenfotografie.de/2006/01/01/photographic-garbage-survey-project-1996-1997/> (accessed on 14.04.2019)

⁸² <http://mikolajdlugosz.com/real-foto/> (accessed on 14.04.2019)

images they capture. Rafman intercepts all kinds of anomalies present in newly taken photographs that remain there in that form for a short period of time, only to be irretrievably deleted by the network.

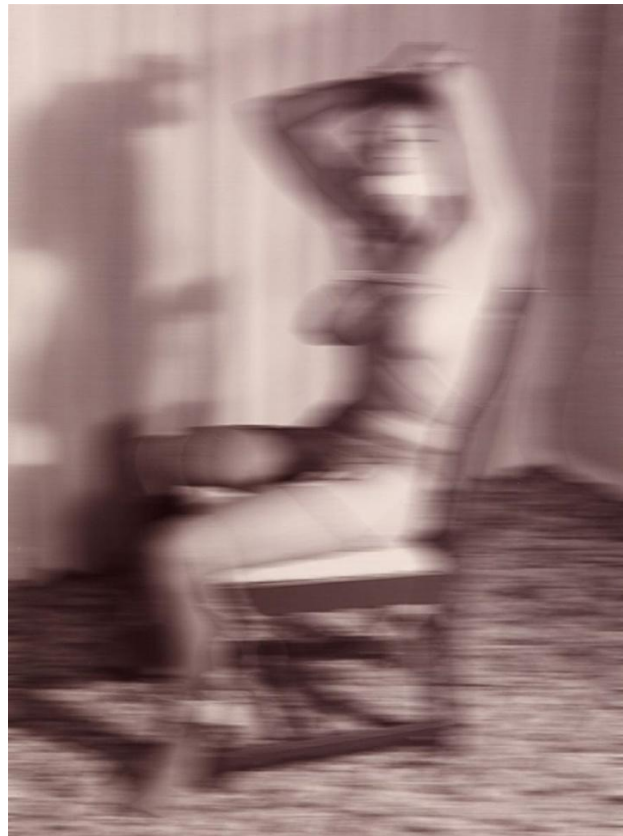


Fig. 5. Thomas Ruff, Nudes nk 12, 2000.



Fig. 6. Jon Rafman, 9 Eyes, 2010-2011.

New iconoclasm

Jean Baudrillard wrote *Simulacra and Simulation* in early 1980's. The first edition came out in 1981. Even though the book remains valid in several respects – it was a well-grounded diagnosis, based on the realities of that time, and predicting the future, (i.e. our present time: that is why so many quotations are cited in this thesis) – it remains a text written from the perspective of the social and political *status quo* of the early 1980's⁸³.

Baudrillard devoted a separate text to the attack on the WTC: *The Spirit of Terrorism and Requiem for the Twin Towers*⁸⁴. He writes about the 9/11 attack:

“It is almost they who did it, but we who wanted it. If one does not take that into account, the event lost all symbolic dimension to become a pure accident, an act purely arbitrary, the murderous fantasy of a few fanatics, who would need only to be suppressed”⁸⁵.

One can hardly deny that. Two decades have passed since the film industry started spending millions of dollars on films about terrorist attacks and brave policemen or agents that try to prevent them. Suffice it to mention *Die Hard* (1988 and two sequels in the 90's), *Speed* (1994), *Air Force One* (1997), *Arlington Road*, (1999), *Matrix* (1999), or the entire James Bond series.

This is why the author's friend – an avid filmgoer – when she glanced at the muted TV set at her workplace, showing a report on the attack, first reacted by thinking that this was a new film with splendid special effects. It was only the reaction of the clients at the English pub that she had worked in, that set her straight.

In 1981 Baudrillard wrote:

“What else do the media dream of, besides creating the event simply by their presence? (...) Such is the logic of simulacra, it is no longer that of divine predestination, it is that of the precession of models, but it is just as inexorable. And it is because of this that events no longer have meaning: it is not that they are insignificant in themselves, it is that they were preceded by the model, with which their processes only coincided”⁸⁶.

In this case, the event was ahead of all models and preconceptions. It was the terrorists themselves that staged the attack so as to make it as visible as possible: exposed, filmed and commented by media in real time.

⁸³ This was the beginning of the last decade of the division of the world into the socialist east and capitalist west; frozen arms race; and the terrorist acts of the Red Brigades, the RAF, the Palestinian Black September Organisation or the IRA. Later in the 20th century, the world witnessed the nuclear accident in Chernobyl (1986), the political changes in the Eastern Bloc (1989-90), the war in Bosnia and Herzegovina (1992-1995), the First Chechen War (1994-1996), the Rwandan genocide (1994) and the attack on the World Trade Center (2001).

⁸⁴ Both books by J. Baudrillard, quoted in this thesis were published in Poland in the same year (2005).

⁸⁵ J. Baudrillard, *The Spirit of Terrorism and Requiem for the Twin Towers*, London 2005, p. 5.

⁸⁶ J. Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, University of Michigan Press 1994, pp. 35-36.

The attack on the WTC is the perfect example of modern iconoclasm: it destroyed the symbol of New York and of the economic power of the United States. Moreover, the progress of the catastrophe – that became a media event which symbolically marked the beginning of the 21st century – was watched live by millions of viewers at home and by several dozen (or hundred) thousand eyewitnesses in New York. Ultimately, the disaster claimed 2996 lives.

“When it comes to world events, we had seen quite a few (...), from wars right through to genocides. Yet, when it comes to symbolic events on a world scale – that is to say not just events that gain worldwide coverage, but events that represent a setback for globalization itself – we had had none”⁸⁷.



Fig. 7. Thomas Ruff, jpeg ny01, 2004, C-print. Image.

The paradox was that an attack aimed at globalisation was globally transmitted. The transmission realised (implemented) McLuhan's idea of global village, whereas the object (subject) of that transmission attacked that very idea.

“With the attacks on the World Trade Center in New York, we might even be said to have before us the absolute event, the ‘mother’ of all events, the pure event uniting within itself all the events that have never taken place”⁸⁸.

⁸⁷ J. Baudrillard, *The Spirit of Terrorism and Requiem for the Twin Towers*, London 2005, p. 5.

⁸⁸ Ibid., p. 5.

It is worth mentioning that the attack on the WTC remains a perfectly captured (recorded) moment – undoubtedly, no terrorist attack and no disaster in history was ever recorded so well and in such detail.

Thus the towers that had previously “starred” in hundreds of feature films, and had been captured on countless photographs, have met a fate worthy of their status and went down in history as the symbol of the first terrorist attack on the USA on American soil – whereas the moment when the aeroplanes hit the towers, repeated in a loop by the media, has become an independent image: a media simulacrum, and it marked the beginning of the 21st century.

This is the most radical example of the modern iconoclasm, perpetrated by war and terrorism – although not the only one. Suffice it to mention Bamian in Afghanistan and the gigantic statues of Buddha blown up by the Taliban in March 2001 (a few months before the attack on the WTC). The terrorists destroyed a 53-metre statue from the year 553 and a 36-metre one from 507.

Other deliberate demolitions in the 21st century took place in Mosul (2014, when a 13th-century Mosque of the Prophet Jonah, as well as several statues from a local museum were demolished), in Nineveh in Iraq (in January 2015 terrorists destroyed the 12-kilometre-long city walls, preserved since antiquity), or in Timbuktu in Mali, among others. In early 2017 the amphitheatre in Palmyra (Syria) was blown up by ISIS fighters, coordinated with a series of executions on soldiers and public officers; the jihadists also destroyed the *Tetrapylon*, an edifice comprising 16 pillars, and seriously damaged the front wall of a 2nd-century Roman amphitheatre. The above are only a few among the most “significant” examples of such actions: there were many more, albeit not so spectacular and therefore not covered by international media.

This modern iconoclasm is also the present-day *vanitas*. Images of real destruction and death are juxtaposed with images sanctioned by history, existing in films, books, magazines and on millions of photographs – documentary, scientific, or taken by tourists. This is the precession of simulacra that Baudrillard wrote about – only in reverse: it is the brutal reality that destroys images. It reveals the original territory from underneath the map that had been covering it, the one the Borges wrote about (to conclude this dissertation by reincorporating a motif mentioned in the introduction).

The face of iconoclasm, however, may be completely different. Positive, organised and aimed at, for instance, getting rid of the surplus of images in public space, and organising visual messages, such as advertisements, signs, their formats, colours and the way they are presented. This is a deliberate action – an aestheticisation of reality.

Private iconoclasm is yet another variation. It may involve not watching TV, not reading illustrated magazines, not taking photographs (or taking them only on special occasions), not sharing one's image on the internet, making sure that one's home and workplace is ascetic (devoid of images), etc. Naturally, this kind of *iconoclasm* has a rather symbolic meaning and is related to the world-view of people who implement it; until it becomes fashionable, a prevailing trend of habit: environmental, social, and, finally, global; just like today the habit and norm is to take photographs with smart phones.

Summary

The author decided to present the *vanitas* sphere in the context of the complex character of the modern iconosphere which underwent a transformation at the turn of the 21st century, due to the digital overproduction of information and on-line networking. This context is too broad and too multifarious for him to exhaust the subject, he had endeavoured, however, to demonstrate its meritum. Hence that specific selection of problems and their interrelations. The successive chapters were meant, above all, to serve the purpose of subjective reflection on notions that, in the author's opinion, have influenced the modern character of the photographic image and, as a consequence, led to the current overproduction of images, which the author considers to constitute the modern *vanitas* sphere. This was also the reason for which he presented the diverse historical background, including the characteristics of *non manufactum* images, the early iconoclasms, the development of the *vanitas*, the character of the Keplerian image (*pictura*), *trompe-l'oeil*, and finally, the specific character of photography as a medium.

It turns out that the networking, multifarious and rhizomatic character of the modern iconosphere makes it impossible to effectively separate the notions of *vanitas*, overproduction of images, iconoclasm. It is difficult to analyse them separately, in an abstract way, free from prejudice determined by culture, consumption and technology. These aspects are interconnected and interdependent. They are the result of modern networking that connects everything with everything.

Images are fragments just as much as they are wholes – each of them is a centre around which other images revolve, each is ready to be used on various platforms and in various contexts, and to be transformed. Images are omnipresent and omni-thematic. They may seem mindless entertainment to some, and at the same time contain (accumulate) information useful for others. They may be symbols. They may initiate discussions or trigger reactions. They may refer to external meanings, usually in an indexical way, that is, indicating something not included in the statement – in photography. Thus they can act in lieu of language or complement it.

Unfortunately, this is also connected with every void in the space of meaning being filled, and therefore, with an implosion of meaning. With surplus of images and information. The surplus erases sense. The values conveyed by images are lost in the mass of overproduction, because it hinders them from creating sense. At most, they replace memory with an image – a simulacrum. Hence the second and important reference to the modern *vanitas*: iconoclasm. It is a reverse precession of simulacra. It is the destruction of symbols accumulated in images, in order to rediscover reality. It is the *vanitas* of images themselves.

While writing this thesis, the author realised that he finds the past of art, with its modern references, much more interesting than its future's *nebula of meaning* – for it appears that future can only bring catastrophe, like in Stanisław Lem's short story, *Ananke*⁸⁹.

In that story, humanity has colonised Mars, although it has been forgotten why. Losses outweigh gains, and the distance to the Earth is too big for communications and transport. A large cargo spaceship built for carrying water and other goods is destroyed because its on-board computer was taught by humans to have an obsessive-compulsive disorder, resulting in an incessant and excessive accumulation of information. Despite its excellent processing power and state-of-the-art construction, the computer stops functioning, it “chokes” with information, but still demands more. Thus, it fails during a vital, although routine operation – landing – and causes a catastrophe.

In this pessimistic vision Lem also includes a motif that is humanistic, idealistic and human. One of the scientists working on Mars, fully aware that he exceeded the baggage limit, brings his entire collection of historical scientific literature devoted to theories and disputes about Mars since the 17th century. Thus the works of scientists who had never seen Mars otherwise than as a blurred disk in a telescope, and who had devoted their lives to it, are symbolically laid on that planet – a useless artefact from the past.

⁸⁹ S. Lem, *Opowieści o pilotach Pirxie*, Warszawa 2008 (That short story was first published in 1971, in a collection titled *Bezsenność*).

Part II

Concerning the practical part, in the context of the dissertation

The author has been continuously active in the field of **photography** since the mid-1990's. It is also the most important medium in his artistic statement – a medium he knows best, not only in terms of technique, but also regarding its vast area of references, including current and past artistic activity, as well as its social, moral, historical, political, sociological and aesthetic conditions.

The idea to put photography at the centre of the theoretical deliberations in the hereby doctoral thesis, seemed obvious. However, as the work progressed, the combination of topics and the exploration of their interrelations have led the author to different areas than initially expected, and to surprising conclusions and deductions. Hence the need to repeatedly redefine the idea of the visual, practical section, realised simultaneously with the dissertation.

Determining the character of the practical section proved to be a difficult task since the very beginning. Firstly, because the artistic work and its material effects (artefacts) had to refer visually to a wide range of notions, discussed in the theoretical section. Secondly, it was necessary for the author to decide about the form of the said art works, and choose adequate means of expression, in order to clearly and accurately convey the idea of the realisation.

The subject matter of the photographs posed yet another problem. It could not disturb the spectator focused on the meaning, character and versatility of the medium and its references. The designata of the photographs seemed to be a necessary evil – they distracted from the essential ideas and added unnecessary layers of visual references.

The problem could be solved by choosing one single *motif-object* which would have to have something in common with the totality of images registered by photography, and yet remain independent from their individual traits, subjects, meanings and even from the speculations they provoke. In a sense, that motif would have to be a reference point for photography as a whole, and, at the same time – something separate; simple, but meaningful. Ideally – some sort of a standard. In photography, Kodak grey card is the standard reference object for exposure determination. Therefore, the author decided to use it as the object.

Technically speaking, Kodak Grey Card R-27 is just a piece of reference surface that has 18% reflectance across the visible spectrum. It is the simplest and most reliable means of exposure determination in photography, and has been used since the 1880's. Moreover, all of the more or less complicated methods of exposure determination, available in more recent technical devices – photographic cameras, external light meters, or film cameras – were and still are its

derivatives. This type of photographic measurement was also adapted for digital photography and is now present in all digital imaging devices. As a consequence, the balance between lights and shadows, registered by the automatics of any camera (or any imaging device) will be always reduced to that middle grey. Simply put, this is the gist of light measurement. In order to make adjustments, one would need to introduce correction.

(It is worth noting that, in its physical form, *Kodak grey card* has two sides – its reverse is white and has 90% reflectance).

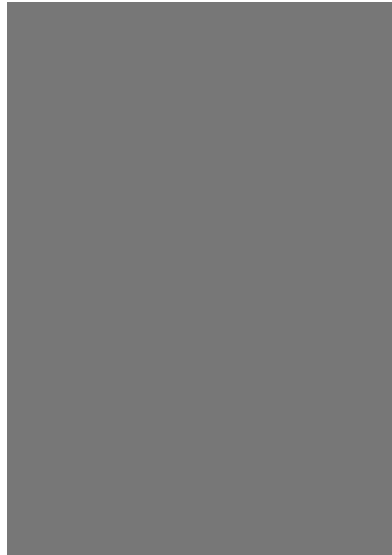


Fig. 8. *Kodak Grey Card R-27*

Kodak grey card is the object of the author's statement and the main motif of his works presented in the practical section of this doctoral thesis. Because the contents of the previous chapters of this paper exclude the possibility of contemplating the *vanitas* of photography, based on the subject matter of photographs, it is impossible to discuss the subject matter of photography as such. If one were to consider the diversity and excess of images, their subjects have long ceased to be their main value. Naturally, the subject matter of photography still exists and remains an important matter to photographers, because photographs always depict something. However, as a result of registering an image, in the intention of that registration and in the context of the subsequent use of that image and its functioning in the iconosphere, the subject matter remains a secondary issue. The *Kodak grey card* is used for the recording of the image. The parameters of that record are determined either with the use of the physical form of the card, or its electronic equivalent. Without the *Kodak grey card*, the photography-based image as we know it and perceive it, would not exist. In that sense, the *grey card* is a meta-image, containing the potential of every photograph ever taken.

Once the author established the *touchstone* of photography – and, simultaneously, the motive of the photographs – he could proceed to determine the character of the works. He avoided contemplating the dilemma whether to base the creation on the well-known, but time- and labour-consuming medium of traditional silver photography, or to realise the task with the use of digital photography. Eventually, he used both media, in order to show the wide technical and expressive range of modern photography – the photochemical and the digital function alongside one another, defining the existence of photography in various contexts. Ontologically speaking, they are two completely different entities, even though the processes in which they come to being are virtually identical. The differences only appear at the moment of exposure, in the two different technological worlds, in the different characters of the created information and its subsequent post-production; in the different speed of dissemination and processing.

Naturally, the traditional medium is nowadays rather marginal, in terms of quantity, but nonetheless significant – because traditional photography (i.e. based on photochemical processes) underwent a transformation at the turn of the 21st century, liberating itself once and for all from the burden of representation. It became post-photography that allows artists and sociologists to focus on the very status of the medium and discuss its character, references and meanings. On the other hand, digital photography, with its monadic, networking and generative character, as well as its readiness to function in the aforementioned meta-medial digital environment, creates completely new room for interpretation. (This issue is discussed at length in the theoretical section of the thesis, in the following chapters: *2002/2003* and *Simulacra. Surplus of images and crisis of representation*).

Hence the decision to base the cycle on traditional negatives as well as digital files.

The author uses **painting** in order to give a physical, tangible and more diverse form to the motif chosen for the photographic works. He decided to paint several *grey cards* and later use the painted images as objects of future photographic reproduction. Each painting, limited to the narrow palette of neutral middle grey, could at the same time remain an autonomous image, as it contained certain micro-gestures of the author, and simultaneously became a physically present *motif-object*.

The author decided to create seven *grey card* paintings, in three sizes: 3×40×50 cm, 3×40×60 cm and 1×70×70 cm. The formats had to be consistent with the sizes of photo prints that reproduced the grey cards in one-to-one scale. There are seven paintings because that number allowed the author to diversify the works as variations on the theme of the grey card; also, that number allows to call this group of works a cycle. At the same time, the different formats refer to the popular proportions of photographic images: 40×50 corresponds with the large-format 4×5”;

40×60 is the same as the popular 2:3, as in the 135 film frame (24×36 mm) and the proportions in digital reflex cameras; whereas 70×70 is a square, just like 6×6 (or, more precisely, 56×56 mm) popular in medium-format cameras, and also adopted by Instagram.



Fig. 9. Paweł Maciak, *Grey Card 2:3, 02*, from the cycle *Vanitas*, acrylic on canvas, 40×60 cm.

As the author was determined to avoid references to conceptualism, the juxtaposition of a pictorial *motif-object* and its photographic record (reproduction) in one-to-one scale could not be transparent in terms of media used. Therefore, the reproduction of the *motif-object*, had to fulfil the task of delimiting the properties of the media every single time – it simultaneously represented an added value, in the form of certain features typical of photography that visibly transform the reproduced painted images. Furthermore, the different ways in which the paintings and photographs were finally presented, result from their different forms of existence in exhibition spaces.

The painting component included in the practical part has four functions:

- 1) It presents the previously made *grey cards*, i.e. the *motifs-objects* used for the realisation of the photographs.
- 2) It constitutes an integral visual element of the presented photographs, in the form of the reproduced objects and their pictorial features.
- 3) It adapts the exhibition space.
- 4) It becomes the element that interferes *post fatum* in some of pre-existing photographs, thereby unifying them with their surroundings – that is, the exhibition as a whole.



Fig. 10, 11. An old painting roller with pattern. Below: Painting handle with container and rollers distributing the paint.

The *Pattern of an Old Painting Roller*, used in the form of a multiplied graphic element (relief print), also contributes to the painting component. The trace left by that tool constitutes a gesture which disrupts the surface of selected paintings, and sometimes determines their character, texture and rhythm – as *motifs-objects*. It also appears in the space surrounding the paintings and photographs, thereby adapting it (or rather becoming more familiar with it) as exhibition space. In some cases, the imprint of the roller also interferes with the existing photographs, and in one instance it radically integrates the painting with its surroundings, thus changing its character

from referential into cognate (because the grey colour applied with the roller is so similar to the quality of the painting's surface, it in fact does not change its role as a *grey card*).

The pattern of the roller, as a plain, repetitive graphic motif and as a form of painting, conveys more meanings. Firstly, as an element frequently appearing in the past, in everyday life – and in the life of my family – refers directly to the character of the *vanitas* (the pattern was a widespread detail of home décor and aestheticisation – such rollers were used for painting walls. It remained a popular and banal wall decoration, a typical example of cheap aestheticisation, until it was superseded by wallpapers. Currently such patterns are being rediscovered by architects and decorators). Secondly, as relief painting, it reminds the author of his experience from his time as a student, when he had practised linocut and woodcut for a couple of years. Thirdly, and finally, this is a reproducible graphic element, applied manually, which – in the context of digital photography and digital environment – bears clear reference to the basic method of work in computer programs, namely, ‘copy and paste’ (invented in 1974 by software engineer Larry Tesler from the Stanford University). Thus, it is a re-used sample, a fragment of a reality that existed or was created in the past.

There is yet another reason for the use of the roller. This utensil provides yet another point of reference apart from the *motif-object* (the *Kodak grey card*) – another *touchstone*. The use of the roller in these works allowed the author to imitate reality in the photographs in one-to-one scale, or rather – to better demonstrate that fact. Quite literally, the quantity and size of patterns imprinted by this tool leave no room for doubt, regarding the scale of reproduction in the paintings and photographs. This, in turn, allows a broader interpretation of the works and of the exhibition as a whole.

The last medium used in the discussed realisation is a **video film**. It is a stop-motion documentation of the process when three selected photographs are being transformed. The images undergo gradual, destructive modifications of their visual aspect in graphic software, and thus transform into the reference image – the middle 18% grey. Each of the photographs, representing more or less random motifs, loses its visual and significative context, and in return gains a universal, precise and predictable aspect of the photographic absolute – the middle grey. It is complemented by a second video – a couple-of-minutes-long film documenting how white canvas is covered with the reference grey.

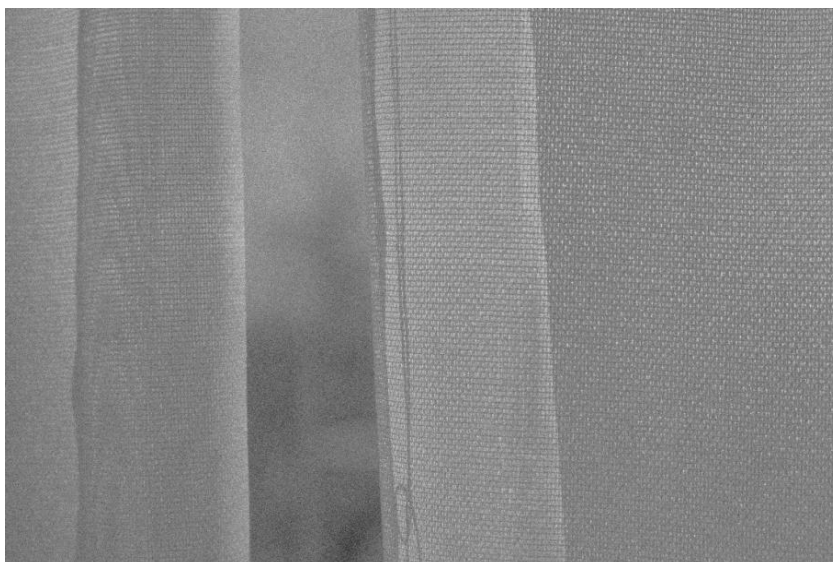


Fig. 12. Paweł Maciak, a frame from a video film from the cycle *Vanitas*.



Fig. 13. Paweł Maciak, digital photography from the cycle *Vanitas*, print.

The **photographic section** refers to the series of *motifs-objects* described above: *grey cards* and their photographic reproductions.

These photographs are older and were taken over the course of the last few years – they also refer to the subject of the *vanitas* and have never been shown to the public before. They belong to the author's home archive, functioning under the working title of *The Photographic Subconscious*. They do not constitute a visual whole – due to the very wide range of subjects and techniques, it rather is an unordered collection, a somewhat chaotic presentation of the author's overproduction of images, partly showing what photography is to the author and what it can be in general. These images also form a context for the rest of the exhibition. By referring to the motif of *vanitas*, they demonstrate the medium according to conventional forms of exhibition.

Only a few photographs in this collection were taken specifically with this thesis in mind, and one of them deserves special attention. It is a typical still life, executed in the technique of traditional photography and presented as a large-format, classic silver print. It depicts digital memory storage devices – damaged, out-of-use or withdrawn from market due to poor technical parameters. It is a symbolic *vanitas* for the rapidly-changing visual and technical reality.

The execution of the cycle included in the practical section mainly refers to the material character of the existence and functioning of photography, and therefore, emanates an aura of the *vanitas* itself. The character of the exhibition is by all means conventional – it is material, tangible and presents digital images in the form of prints, right next to silver prints and painted – although inspired by photography – *motifs-objects*. Due to the use of a uniform and minimalist palette, the exhibition prompts the spectator to focus on details, on the usually overlooked differences in texture, the shades of grey, or the materiality and character of the groundwork. The repetitiveness of the motif and shade refers to excess, evoked by the similarities and recurrence of patterns. At the same time, slight nuances within the works allow to interpret these differences as plurality and diversity.



Fig. 14. Paweł Maciak, *Grey Card 4:5, 01*, from the cycle *Vanitas*, acrylic on canvas, 40×50 cm.

The author has painted seven grey cards in order to photograph them. Painting only with the colour grey, with the means of expression limited to an absolute minimum, can be considered as an act akin to meditation. The author covered the white canvas with grey seven times, so that the

paintings could indeed be individual, separate creations, and not plain, impersonal surfaces – thus referring to matter painting, by minimally diversifying the shades of grey and its density, using texture, structure of paint and traces of tools. He gave an individual character to the colour through manual gestures, invoking the tradition started by artists such as Mark Rothko or Jasper Johns.

Let us recall the words of W.J.T. Mitchell, who called *trompe-l'oeil* works metapictures, presenting the self-reference of paintings. The previously-discussed *Reverse of a Framed Painting* by Cornelius Gijsbrechts would be an extreme example of such a metapicture. (This issue is discussed at length in the first part of the dissertation, in the chapter titled *Trompe l'oeil*). *Kodak grey card* may be considered as a presentation of similar self-reference of photographic images, whereas the act of painting it, and, later, photographing it, may be recognised as a gesture similar to Gijsbrechts' act from 350 years ago. This gesture consists in transforming a template into an object. It is a play on the *automimesis* of photography. Because if Gijsbrechts' *trompe l'oeil* presented a materiality of objects, created by painting, then the painted *grey card* becomes the photographic reference object, created by painting. Reproducing it in the form of photography, on the other hand, reverses the photographic situation, because the measurement performed by the camera simultaneously records the object – the reference image.

At the same time, the grey card, as a painted image, refers to the centuries-old interrelations of painting and photography, to the mutual and multifaceted symbiosis of these media, and especially to the pre-photography tradition of painting, adapting monocular vision and the exaggerated perspective characteristic of *camera obscura*. Thus, the medium becomes the image, the character of the medium co-creates the images and their details, while the neutral grey becomes the equivalent of everything that can be photographed – it becomes the *vanitas* of the overproduction of images.

As a whole, the practical section, the components of which have been described above, is in fact an **installation** – in other words, one large intermedia work (albeit homogeneous), bearing reference to the author's previous visual experience. The reproductions, presented in this written dissertation as illustrations, are finished and exhibition-ready visual works (the video was recorded on CD). It is worth to mention that the exhibition situation described here is in some cases a work *in situ*, and the correct vision of the exhibition/installation will only be fulfilled, or will only take its correct form, when the exhibition is installed in a particular space and all its elements co-exist in the same place and time.

Summary of the practical part

The first, theoretical section focused on the issue of overproduction of images, and juxtaposed it with the modern *vanitas*, thus showing the interdependence and complementarity of these two notions, as well as their connection with a third phenomenon – the modern iconoclasm. The final form of the exhibition is the result of the research conducted throughout the chapters of the first part of this dissertation and remains closely linked to its idea.

Kodak grey card as the leitmotiv of the practical work allowed the author to refer to the aforementioned overproduction of images, with the use of one single photographic metapicture, containing the potential of all photographs taken to this day. Naturally, he was not the first person to use the neutral grey in their deliberations about the visual aspect of photography. An artist who deserves mention here is Jager Gottfried, with his conceptual works based on a grey card, inspired by op-art and generative photography. However, this example is very different from the author's range of inspirations and completely irrelevant to the actions he has undertaken.



Fig. 15. Paweł Maciak, *Grey Card 2:3, 02, negative*, digital photograph, print, 40×60 cm.

In case of his works, the author refers directly to the *Kodak grey card* as a model, first and foremost in order to reject photographic designata, and, as a consequence, to be able to reduce the whole photographic output to one single metapicture. The author uses the *Kodak grey card* in his own, unique way, as a basis for artefacts in the form of pictorial *motifs-objects*. Moreover, he diversifies the painted images using details and manual gestures, which later determine their subsequent processing. He takes into account the character of photography as a medium, in both

the traditional (photochemical) and digital sense. The Kodak grey card is a technical, but also symbolic equivalent of all photographic images, a visual resultant in the world of Baudrillardian simulations and *simulacra*, the *mass of images* or their *mass implosion*. However, it also has an additional, up-to-date meaning for the *vanitas* of modern photography, and it gradually becomes *vanitas* itself. Because even though it has remained a photographic standard (*touchstone*) for over a century – a metapicture, as mentioned before, containing the totality of all photographs ever taken, there are several indications that it may soon lose that function. This may happen due to the constant development of new software used in imaging devices. The *grey card* slowly retreats from its reference role, giving way to computational photography – AI software or HDR+, the aforementioned algorithm developed by Google.

While working on this summary, the author stumbled upon a business blog⁹⁰, featuring a text analysing the reasons of the decline and bankruptcy of Kodak (2012)⁹¹. The blog was written from a manager's perspective and had nothing to do with art, or the artistic aspect of photography, but the text analysed the company's actions over the course of the last few decades, in the context of the changing character of the photographic iconosphere and the habits of its users. The author argues that the decline of Kodak as a world giant (and for over a century – a leader in technical innovations in photography), was not the result of an insufficient scientific background for introducing new technologies (it was Kodak that created the first digital camera in 1975), but was caused by unreasonable attachment to material image carriers. Even though the company had considerable shares in the market for the new medium, it predicted that photography would exist in the form of digital prints for many years. What took Kodak by surprise? The rapid development of social media and their internet platforms, the growing prevalence of ever-better recording and imaging devices in mobile phones, and finally, the popularity of smartphones as mobile multimedia centres, constantly improved with new tools (applications). All of the above has led to the digital nomadicity of images, their omnipresence in the digital form, and to the fast marginalisation of material image carriers in everyday life.

Yet another consequence was the production of images in unprecedented numbers, i.e. overproduction of images and an unconscious legitimisation of this excess as an element of everyday life, as evidence of existence and evanescence, and therefore, as modern *vanitas*.

⁹⁰ <https://shopa.eu/blog/2018/02/12/historia-upadku-firmy-kodak/> (accessed on 2019-08-01)

⁹¹ In January 2012 Kodak filed for bankruptcy. In September 2013, after structural cuts and reorganisation of the company, the company was no longer under threat. <https://en.wikipedia.org/wiki/Kodak> (accessed on 2019.08.04) https://medium.com/@brand_minds/why-did-kodak-fail-and-what-can-you-learn-from-its-failure-70b92793493c (accessed on 2019.08.04)

In the introduction to this thesis the author states that its aim is to diagnose his own creative statement, realised with respect to the condition of photography as a medium in present times – but also to present a personal, subjective diagnosis of the condition of photography as a medium, regarding its nomadcity and transmediality, as well as the modern *vanitas* sphere.

As a result of a comprehensive analysis of the subject and as a consequence of his work on the hereby text, the author came to the conclusion that he needed to reject all possible subjects of photographs and replace them with the crux of photography, in the form of the *grey card* used as reference in the process of its creation. He argues that this minimalist object is a photograph-centre, an image-as-a-whole. It is ubiquitous and omni-thematic.

However, it is also a means of neutralising the excess of information, conveyed by modern (mainly photographic) images. If, according to J. Baudrillard, the excess of information neutralises its sense and meaning, and exhausts itself by staging communication, then the *grey card* neutralises the excess of images, because it is their visual and neutral resultant.

If sense indeed becomes obscured by an excess of images – because the value of images disappears in the mass of overproduction and the images fail to create sense because of that overproduction – the overproduction of images is also the *vanitas* of images themselves. In that sense, the neutral grey represents the *vanitas* of all photography.

In order to unearth the reality from underneath the excess of simulacra, which are objects disconnected from reality, iconoclasm will be necessary. Therefore, iconoclasm is another very important reference for the modern *vanitas*. In this dissertation, the *grey card* may also be an equivalent of a private iconoclasm – for the purposes of this doctoral thesis. In that sense, referring to it is not the result of a positive, planned action – abandoning the thematic excess in favour of the substance of imaging. Abandoning the desire to photograph everything (use images for the incessant confirmation of existence here and now), in favour of visual balance.

The *grey card* is also an equivalent of the self-awareness of the imaging device, with its automatics, neutralising the ignorance of the potential *operator*; as well as a symbol of the struggle of the uninformed amateur with the automatics of the device. It may also serve as a symbol of the ignorance of photography users in general. A symbol, that slowly becomes obsolete.

If working with traditional photography once used to require a modicum of knowledge about the technology and specific character of the medium, and depended on the ability to previsualise the image, now this knowledge – and not just the basics – can exist within the software of an imaging device, in the form of AI or HDR+ programs, thus relieving the user. They may, almost perfectly, predict the parameters of the future photographic image, or determine them during the

complex process or recording the image on photosensitive material. They may reveal in the image exactly what the hypothetical *operator* of the device (personalised by the software engineers) would want to see – and maybe even more than the user would ever be able to register with the use of traditional photography, or even with early digital photography, based on conventional measurements. Maybe even more than the *operator* saw at the moment when the photograph was taken.



Fig. 16. Paweł Maciak, digital photography from the cycle *Vanitas*, print.

Bibliography

- Barthes Roland, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, New York City 1981.
- Belting Hans, *Likeness and Presence*, Chicago 1994
- Belting Hans, *Obraz i jego media. Próba antropologiczna*, Poznań 2000
- Baudrillard Jean, *Simulacra and Simulation*, University of Michigan Press 1994
- Baudrillard Jean, *The Spirit of Terrorism and Requiem for the Twin Towers*, London 2005
- Berlak Krystian, Bugaj Dagmara, Domański Marek, Osuch Anita, *Visual reality: fotografia postinternetowa*, ASP Łódź, Łódź 2016
- Derrida Jacques, *Positions*, Chicago 1972
- Didi-Huberman Georges, *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*, Penn State Univeristy Press, 2009
- Drozdowski Rafał, Krajewski Marek – *Za fotografię! W stronę radykalnego programu socjologii wizualnej*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2010
- Eco Umberto, *On Beauty*, Secker & Warburg, London 2004
- Eco Umberto, *On Ugliness*, Secker & Warburg, London 2007
- Edwards Steve – *Fotografia. Bardzo krótkie wprowadzenie*, Nomos, Kraków 2014
- Eliade Mircea, *Sacrum a profanum: o istocie religijności*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999
- Ferenc Tomasz, *Kolekcjonowanie, przetwarzanie, niszczenie* [in:] *Kultura Współczesna* 1 (76) 2013
- Hockney David, Bayford Martin – *Historia obrazów*, Rebis, Poznań 2016
- Klibansky Raymond, Panofsky Erwin – *Saturn i Melancholia*, Universitas, Kraków 2009
- Kluszczyński Ryszard W., Rode Dagmara, *Trajektorie obrazów. Strategie wizualne w sztuce współczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015
- Kłosiński Michał, *Baudrillard – Teoria – Literatura*, doctoral thesis (supervised by prof. dr. hab. Adam Dziadek), Uniwersytet Śląski, Katowice 2013
- Kornicki Witold – *Ujemny biegun fotografii. Negatywowe obrazy w sztuce nowoczesnej*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2017
- MacLuhan Marshall – *Wybór tekstów*, Zysk i S-ka, Poznań 2001
- MacLuchan Marshall – *Zrozumieć Media. Przedłużenia człowieka*, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa 2004
- Manovich Lev, *Język nowych mediów*, Warszawa 2006
- Manovich Lev, *Paradoksy fotografii cyfrowej*, [in:] Bochnia-Borkowska M., Sztompka P. (ed.), *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, Kraków 2012

Mirzoeff Nicolas – *Jak zobaczyć świat*, Karakter, Kraków 2016
Marianna Michałowska – *Niepewność przedstawienia*, Rabid, Kraków 2004
Michałowska Marianna – *Obraz utajony*, Galeria f5 & Księgarnia Fotograficzna, Kraków 2007
Mitchell W.J.T., *What Do Pictures Want?*, Chicago 2005
Potocka Maria A. – *Fotografia. Ewolucja medium sztuki*, *Aletheia*, Warszawa 2010
Salwa Mateusz – *Iluzja w malarstwie. Próba filozoficznej interpretacji*, Universitas, Kraków 2010
Sontag Susan, *On Photography*, New York City 2005
Wojnecki S., *Fotografia postmedialna*, Częstochowa 2003
Załuski Tomasz, *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, ASP w Łodzi, Łódź 2010
Ziomba Antoni, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580-1660*, WUW, Warszawa 2005

Web resources:

http://www.academia.edu/13837648/Obrazy_nomadyczne_i_postobrazy._Transformacja_transgresja_i_hybrydyzacja_w_sztuce_nowych_mediow (accessed on 19.03.2019)
http://www.academia.edu/18647066/Jezyk_nowych_mediow_Lev_Manovich (accessed on 19.03.2019)
https://www.academia.edu/30006291/Baudrillard_Jean_Symulakry_i_symulacja (accessed on 10.04.2019)
<https://filspol.files.wordpress.com/2012/12/j-baudrillard-precesja-symulakrow.pdf> (accessed on 08.05.2019)
<https://szmigiel.design/pl/blog/hdr-fotografia-wedlug-google/> (accessed on 14.04.2019)
<https://szmigiel.design/pl/blog/dlaczego-odlozylem-lustrzanke-i-coraz-chetniej-fotografuje-telefonem/> (accessed on 14.04.2019)
http://www.galeriaff.infocentrum.com/2002/wojnec/sw_p.html (accessed on 4.05.2018)
<http://www.galeriaff.infocentrum.com/> (accessed on 4.05.2018)
<http://kulturawspolczesna.pl/archiwum/2014/1> (accessed on 4.05.2018)
<http://kulturawspolczesna.pl/archiwum/2013/1> (accessed on 4.05.2018)
<http://www.lumpenfotografie.de/> (accessed on 14.04.2019)
<http://mikolajdlugosz.com/real-foto/> (accessed on 14.04.2019)
<http://muellerpohle.net/projects/entropia/> (accessed on 14.04.2019)
<http://www.sbc.org.pl/Content/89787/doktorat3385.pdf> (accessed on 10.04.2019)

<https://shopa.eu/blog/2018/02/12/historia-upadku-firmy-kodak/> (accessed on 2019-08-01)

<https://en.wikipedia.org/wiki/Kodak> (accessed on 2019.08.04)

https://medium.com/@brand_minds/why-did-kodak-fail-and-what-can-you-learn-from-its-failure-70b92793493c (accessed on 2019.08.04)

Illustrations

Fig. 1. The technical crew in the final scene of the film *Seventh Seal* (1957, dir. Ingmar Bergman) – p. 75

Fig. 2. Giacomo Borlone de Buschis, *Trionfo della morte* (*The Triumph of Death*, 1480), front wall of the Oratorio dei disciplini in Clusone – p. 76

Fig. 3. Johannes Vermeer, *View of Delft* (1660) – p.79

Fig. 4. Cornelius Norbertus Gijsbrechts, *The Reverse of a Framed Painting* (1668-72) – p. 82

Fig. 5. Thomas_Ruff, *Nudes nk 12*, 2000 – p. 97

Fig. 6. Jon Rafman, *9 Eyes*, 2010-2011 – p. 97

Fig. 7. Thomas_Ruff, *jpeg ny01*, 2004, C-print. Image – p. 99

Fig. 8. *Kodak Grey Card R-27* – p. 104

Fig. 9. Paweł Maciak, *Grey Card 2:3, 02*, from the cycle *Vanitas*, acrylic on canvas, 40×60 cm – p. 106

Fig. 10. An old painting roller with pattern – p. 107

Fig. 11. Painting handle with container and rollers distributing the paint – p. 107

Fig. 12. Paweł Maciak, a frame from a video film from the cycle *Vanitas* – p. 109

Fig. 13. Paweł Maciak, digital photography from the cycle *Vanitas*, print – p. 109

Fig. 14. Paweł Maciak, *Grey Card 4:5, 01*, from the cycle *Vanitas*, acrylic on canvas, 40×50 cm – p. 110

Fig. 15. Paweł Maciak, *Grey Card 2:3, 02, negative*, digital photograph, print, 40×60 cm – p. 112

Fig. 16. Paweł Maciak, digital photography from the cycle *Vanitas*, print – p. 115