

#45

Zeszyty Artystyczne

KONFABULACJE PAMIĘCI

– wokół dziedzictwa

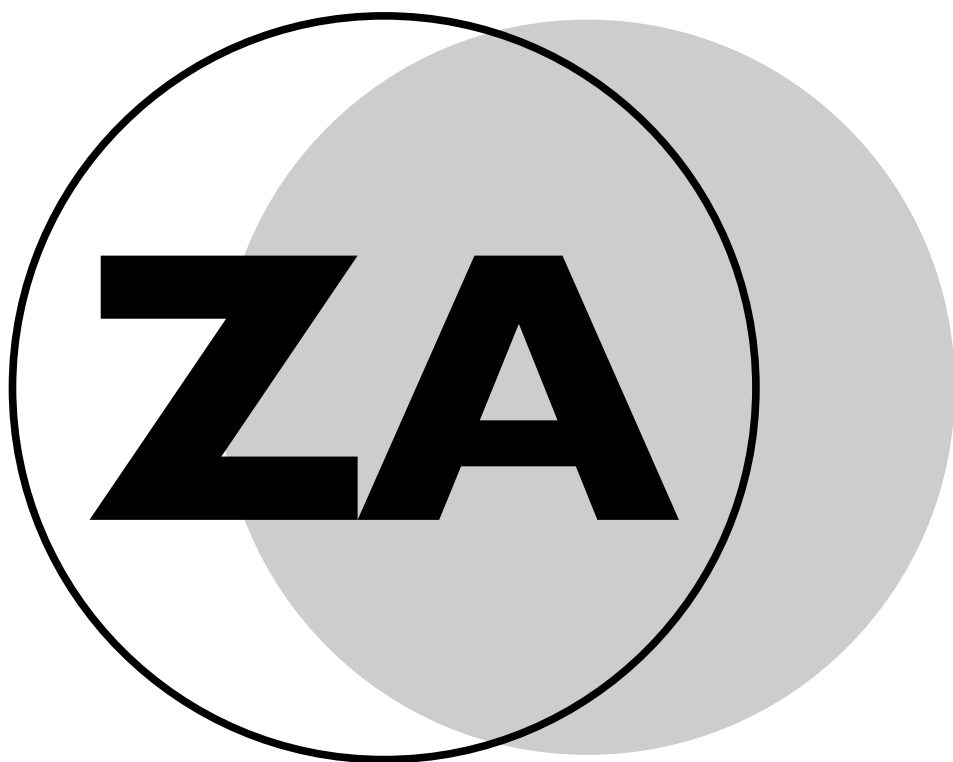
Stefana Wojneckiego



ZA

Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz
w Poznaniu

1(45)/2024



KONFABULACJE PAMIĘCI
– wokół dziedzictwa
Stefana Wojneckiego

Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz
w Poznaniu

Kłącze/ Grzybnia/Rój

MAREK DOMAŃSKI
ANITA OSUCH
DAGMARA BUGAJ

Zeszyty Artystyczne
nr 1 (45)/2024, s. 42-57
doi: 10.48239/ISSN123266824503

Marek Domański, Anita Osuch, Dagmara Bugaj
Akademia Sztuk Pięknych
im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

Abstrakt

Próby uchwycenia nieoczywistych właściwości postfotograficznej rzeczywistości prowokują do poszukiwania nowych perspektyw poznawczych. Staramy się opisać i zrozumieć zjawiska, których dostrzeżenie prowokuje do przekroczenia horyzontu antropocentryzmu. Analizowane cechy środowiska postofotograficznego, takie jak emergentność, procesualność, temporalność, relacyjność, są również właściwościami przynależnymi życiu, którego istotą jest mediacyjność. Użycie pojęć pochodzących z organicystycznego języka stwarza możliwość nowego wglądu w przedmiotowe zagadnienie. Próbujemy spojrzeć na techniczne, społeczne i biologiczne procesy mediacji za pomocą metafor kłącza, grzybni i roju. W metaforze kłącza ujawniają się cechy fotografii przekraczającej swoje medialne ograniczenia i jej ekspansywność, charakterystyczna dla inwazyjnych gatunków. W metaforze grzybni kluczowe jest powiązanie między zmysłowymi elementami, takimi jak zewnętrzne, widoczne manifestacje, a rzeczywistym bytem, jakim jest grzybnia, będąca usieciowionym hardwarem, składającym się z wyspecjalizowanych elementów, trwale połączonych z softwarem. Metafora roju przesuwając akcenty na relacyjność, przepływy, rozłączność, temporalność, samoorganizację, zarówno obrazów, jak i tworzonych przez nie doraźnych aliansów, również z urządzeniami i ich użytkownikami.

Słowa kluczowe:

rizomatyczność, grzybnia, rój, hiperobiekt, mediacyjność, postfotografia, samoorganizacja, posthumanizm, emergentność, procesualność, sieć

Abstract

Rhizome/Mycelium/Swarm

Attempts to capture the elusive properties of post-photographic reality prompt the exploration of new cognitive perspectives. We seek to describe and comprehend phenomena whose perception urges us to transcend the horizon of anthropocentrism. Analyzed features of the post-photographic environment, such as emergentness, processuality, temporality, relationality, are also properties inherent in life, whose essence is mediacy. The use of concepts derived from an organicist language creates the opportunity for a new insight into the subject matter. We attempt to examine technical, social, and biological mediation processes through metaphors of rhizome, mycelium, and swarm. In the rhizome metaphor, characteristics of photography exceeding its media limitations and its expansiveness characteristic of invasive species are revealed. In the mycelium metaphor, the key lies in the connection between sensory elements, such as external, visible manifestations, and the real entity that is the mycelium, a networked hardware composed of specialized elements permanently connected to software. The swarm metaphor shifts the emphasis to relationality, flows, disjunction, temporality, self-organization, both of images and the ephemeral alliances created by them, also with devices and their users.

Keywords:

rhizomatic, mycelium, swarm, hyperobject, mediacy, post-photography, self-organization, posthumanism, emergentness, processuality, network

Pisanie o fotografii od samego początku było grą metafor. Każde jej omówienie musi poradzić sobie z niepewną i niestabilną ontologią oraz epistemologią medium imitacji i reprezentacji, zakorzonego zarówno w fakcie, jak i w fikcji¹.

Stefan Wojnecki przyglądając się zmianom w świecie sztuki w latach 80. XX wieku konstatował: „Świat traci formę. Zanika odcisk tylko jednej pieczęci kultury”². To stwierdzenie wydaje się szczególnie aktualne w kontekście postfotograficznego uniwersum zmontowanego ze zjawisk połączonych w dynamiczny asamblaż, nieuchwytny dla

» 1 Nathan Jurgenson, *Fotka. O zdjęciach i mediach społecznościowych*, tłum. Łukasz Zaremba (Kraków–Warszawa: Wydawnictwo Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2021), 138.

» 2 Stefan Wojnecki, „Siedem znamion aktualnej sztuki,” w: Stefan Wojnecki, *Fotografia – gwiazda podwójna kultury. Pisma z lat 1977–2004*, red. Alicja Kępińska (Poznań: Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, 2007), 132.

dostępnych nam pojęć. Przestrzenie, w których działamy, są hybrydowe, przeplatają świat realny i wirtualny. Dlatego trudno wyznaczyć między nimi wyraźną granicę. Jak pisze Piotr Zawojcki, „refleksja nad tradycyjnymi obrazami nieustannie przynosi powracające wątpliwości co do możliwości zdefiniowania ich istoty”³.

Począwszy od lat 80. XX wieku w dyskursie fotograficznym zaczęło funkcjonować pojęcie „postfotografii”, które obecnie stało się terminologicznym kompromisem używanym do określenia pewnych jakościowych zmian w czasie. Jednocześnie możemy przyjąć, że wszystko, co do tej pory wiedzieliśmy lub myśleliśmy, że wiemy o fotografii, jest paralelnie prawdziwe i przestarzałe. To wszystko sprawia, że mamy do czynienia z poważnym kryzysem tożsamości nie tylko w mediach, ale w całym obszarze działalności związanej z produkcją i wykorzystaniem obrazów i znaczeń. Jednak potrzeba zrozumienia wciąż skłania do poszukiwania nowych narzędzi i strategii poznawczych. Obserwując skutki ekspansywnego życia obrazów oraz aktywność wszystkich ożywionych i nieożywionych aktorów postfotograficznej sceny, niekiedy dostrzegamy podobieństwa do zjawisk znanych, których zaczynamy używać jako rusztowań do budowania modeli. Przez model rozumiemy rodzaj reprezentacji polegającej na „przedstawieniu skończonej liczby przedmiotów powiązanych relacjami przestrzenno-czasowymi i przyczynowymi relacjami”⁴. Możemy na nich dokonywać manipulacji w celu testowania informacji i akceptowania lub odrzucania wnioskowań. Model pozwala podjąć próbę reinterpretacji zjawiska, skutkującej transformacją narracji, a w konsekwencji odnalezieniem nowych sensów. Tworzymy w swoich umysłach wizualizacje – rodzaj figur myśli, które bazują na metaforycznych wyobrażeniach. Wspieramy się metaforami, zarówno w ujęciu szerszym, co oznacza postrzeganie czegoś z punktu widzenia czegoś innego, jak i węższym, traktując metaforę jako ilustrację⁵. W nauce metafory wykorzystywane są jako modele, pozwalające nie tylko odzwierciedlać zastaną rzeczywistość, ale również prowokować stawianie nowych pytań badawczych lub identyfikować istotne zmienne. Odwołujemy się do modeli ikonicznych, z których każdy „określa wybrane wymiary pewnej całości, każdy zaś element modelu sam w sobie staje się submetaforą określającą jakąś inną część całości”⁶.

» 3 Piotr Zawojcki, *Sztuka obrazu i obrazowania w epoce nowych mediów* (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2012), 3.

» 4 Robert Piłat, *Umysł jako model świata* (Warszawa: Wydawnictwo IFIS PAN, 1999), 88.

» 5 Richard H. Brown, „Metafora jako model,” *Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja* 54, nr 6 (1980), 123-144.

» 6 Brown, „Metafora jako model,” 129.

Biomimetyczne odwoływanie się do inspiracji naturą, w celu rozwijania nowych koncepcji i rozwiązań technologicznych, przekłada się na język humanistyki środowiskowej. Korzystając ze wzorców, procesów i strategii obserwowanych w przyrodzie, możliwe jest tworzenie innowacyjnych produktów czy materiałów, ale także metafor wyjaśniających działanie współczesnej sztuki. Naśladowanie złożoności organizmów biologicznych i korzystanie z ewolucyjnej efektywności i funkcji, jaką niosą za sobą takie porównania, mogą mieć również znaczenie dla metaforycznych rozważań w zakresie postfotografii. Przywołane przez nas metafory są próbą spojrzenia na różne aspekty współczesnej ontologii obrazu fotograficznego. Pierwsza traktuje o medialnych właściwościach fotografii, decentralizacji i konsekwencjach takiego podejścia, druga o niewidocznej egzystencji, która determinuje to, co widoczne, pozostając z tym w sprzężeniu zwrotnym, a trzecia zwraca uwagę na działanie, jego możliwe skutki i relacje.

Kłącze

Metafora kłącza jako modelu opisującego istotne cechy fotografii została zaproponowana przez Gillesa Deleuze'a i Félix Guattariego, którzy opisali kłącze jako roślinę o bezkorzeniowej strukturze i niehierarchicznych cechach rozprzestrzeniania się oraz wielości, bez początku i końca⁷. Obecna praktyka artystyczna nie przybiera przecież sama w sobie określonych form – obejmuje artystów pracujących z tradycyjnymi materiałami (takimi jak odbitki fotograficzne, świadomie wykorzystywane nie tylko ze względu na ich auratyczną materialność) w równym stopniu, jak artystów bezpośrednio posługujących się wernakularnym językiem kultury *online*, zamykającym w sobie to, co rzeczywiste i symboliczne. To oczywiście zakłada całkowicie odmienne materialne istnienie obrazu fotograficznego: zamiast fizycznego zapisu światła na światłoczułym papierze fotografia stała się zbiorem danych, który można przedstawić na różne sposoby. „Obraz, trwając w postaci numerycznej, pozostaje w stanie nieskończonej gotowości do zróżnicowanych wykonań na wielu różnych urządzeniach zbudowanych na metamedialnym fundamencie komputerowym”⁸. W przypadku fotografii cyfrowej nie można już omawiać obrazu ani definiować go w ka-

» 7 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Tysiąc plateau*, red. Joanna Bednarek (Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, 2015).

» 8 Ryszard W. Kluszczyński, „Obrazy nomadyczne i postobrazy. Transformacja, transgresja i hybrydyczność w sztuce nowych mediów,” w: *Trajektorie obrazów – strategie wizualne w sztuce współczesnej*, red. Ryszard W. Kluszczyński, Dagmara Rode (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2015), 30.

tegoriach tego, za co był konwencjonalnie uważany. Jest to szansa na odejście od reprezentacyjnej terminologii, która nadmiernie zdeterminowała dyskurs fotografii, oraz odpowiedni czas, aby zająć się rzeczywistymi sposobami bycia i stawania się obrazu. Według teoretyka kultury wizualnej i profesora na Wydziale Mediów, Kultury i Komunikacji na Uniwersytecie Nowojorskim, Nicholasa Mirzoeffa, „postfotografia” to „fotografia ery elektronicznej”, która nie rości sobie już prawa do obrazowania czy „indeksowania” świata. Zamiast tego, jak twierdzi, praktyki postfotograficzne odważają się eksplorować możliwości tego medium⁹. W momencie zastąpienia fotografii przez algorytm i metadane, obrazy zaczęły rozprzestrzeniać się jak nigdy dotąd. Idąc za myślą Manovicha, który uważa, że „obraz w tradycyjnym rozumieniu dłużej nie istnieje”¹⁰, bardzo trudno jest scharakteryzować zmiany, jakie zaszły na przestrzeni ostatnich lat w polu mediów wizualnych. Zmienił się temat i kontekst fotografii, a artyści nieustannie kwestionują swoje praktyki. Współczesne działania fotograficzne nie tyle odbiegają od innych rodzajów fotografii, ile raczej przyjęły nowy sposób tworzenia obrazów. Już Susan Sontag twierdziła, że fotografia to „nie tylko obraz, interpretacja rzeczywistości; to także ślad naniesiony bezpośrednio na rzeczywistość”¹¹.

Obecnie, kiedy każdy z nas ma aparat fotograficzny niemal zawsze do dyspozycji, poczucie nadmiaru zdjęć stało się dojmujące. Wraz z rozwojem technologii cyfrowej nasze życie zmieniło się w obraz, zapisywany i udostępniany w tempie, za którym trudno nadążyć. Artystom trudno jest także wyodrębnić pole samej sztuki, które przecina się z polami zarezerwowanymi dla innych aktywności, chociażby badawczych czy naukowych. Nowa fotografia, ze względu na swoją naturę i heterogeniczność, musi być definiowana za pomocą nowych kategorii poznawczych i modeli myślowych. Jak pisał prof. Wojnecki, fotografia postmedialna jest fotografią poza byciem medium. Nie funkcjonuje więc jako środek przekazu i nie służy już jedynie do obrazowania rzeczywistości¹². Współczesna fotografia sytuuje się na peryferiach fotograficznego obrazu, stanowiąc sieć połączeń pomiędzy imaginacją a odzwierciedleniem rzeczywistości. Wprowadzając nas w erę postfotografii, o kłaczowej strukturze, gdzie

» 9 Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture* (London: Psychology Press, 1999), 79-85.

» 10 Lev Manovich, „Ku archeologii ekranu komputerowego,” tłum. Artur Piskorz, w: *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. Andrzej Gwóźdź (Kraków: TAIWPN UNIVERSITAS, 2001), 173.

» 11 Susan Sontag, *O fotografii*, tłum. Sławomir Magala (Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2009), 154.

» 12 Zob. Stefan Wojnecki, *Fotografia – gwiazda podwójna kultury. Pisma z lat 1977–2004*, red. Alicja Kępińska (Poznań: Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, 2007).

obrazy zyskują nowe znaczenia, funkcje i formy adekwatne do nowych aspektów płynnej rzeczywistości¹³, stała się masowym fenomenem. Dematerializacja fotografii, spowodowana jej digitalizacją, umożliwiła swobodne mieszanie się wielu poziomów znaczeń i fuzję obrazów z różnych rejonów wizualnego świata. Rizomatyczność jest dla artystów punktem wyjścia do myślenia o sposobie, w jaki tworzymy nowe wizualne byty. Kłącze jest przecież filozoficznym modelem myślowym, który wytonił się z opisu, nadanego systemom korzeniowym rośliny o poziomym porządku rozprzestrzeniania się, jako metafora w botanice. W sztuce postinternetowej, ale i w fotografii „proces twórczy trybu *analog-to-digital*, a zwłaszcza *digital-to-digital*, przechodzi w wielofazowe *digital-to-analog-to-digital* (-to-analog), a model dystrybucji *one-to-many* zastąpiony zostaje modelem *many-to-many*, na kilku poziomach jednocześnie”¹⁴.

Postfotograficzne obrazy nie posiadają centralnego punktu, rozrastają się w niekontrolowany, skomplikowany świat nowych kontekstów i bytów. Rozprzestrzeniają się we wszystkich kierunkach, na wielu płaszczyznach. Przerwane w dowolnym miejscu odrastają, ulegają przetworzeniu, remiksowi czy hybrydyzacji. Opisując kłączeniowy model produkcji obrazów, mamy na myśli tworzenie struktur dających możliwości, a nie konkretną ideę współczesnej praktyki. Nie ma już sensu myśleć o twórczości fotograficznej, jako oscylującej wokół ustalonych idei i typów zdjęć, i lepiej zaakceptować zmienny charakter tego, jak artyści poruszają się we współczesnej ekologii mediów. Potrzeba uznania nowego obrazu za rodzaj żywego organizmu, który ingeruje we współczesny świat, sprawia, że twórcy wykraczają poza konwencje, eksplorując różne formy i pomysły.

Grzybnia

„[z]bieranie grzybów przenosi nas gdzie indziej, na niepostulowane krawędzie i szczyty imperialnej przestrzeni, gdzie nie możemy ignorować międzygatunkowych współzależności, które dają nam życie [...]”¹⁵. Zastosowanie metafory grzybni rozszerza rzeczywistość postfotograficzną, ujawniając wiele podobieństw kryjących w sobie złożone procesy życiowe i zdolność do prosperowania w zmieniającym się

» 13 Zob. Zygmunt Bauman, *Płynna nowoczesność*, tłum. Tomasz Kunz (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2006).

» 14 Mariusz Pisarski, „Sztuka post-internetowa: wprowadzenie do pożegnania z nowymi mediami,” *Ha.art.pl*, <http://archiwum.ha.art.pl/projekty/felietony/2613-mariusz-pisarski-sztuka-post-internetowa-wprowadzenie-do-pozegnania-z-nowymi-mediami.html> (17.12.2023).

» 15 Anna Tsing, „Krnąbrne krawędzie: grzyby jako gatunki towarzyszące,” tłum. Monika Rogowska-Stangret, w: *Feministyczne nowe materializmy: usytuowane kartografie*, red. Olga Cielemecka, Monika Rogowska-Stangret (Lublin: e-Naukowiec, 2018), 71.

środowisku. Grzybnia może być metaforą współczesnego świata, skoncentrowanego na wizualnych reprezentacjach rzeczywistości, w którym owocnikami stają się obrazy, ujawniające się m.in. za pośrednictwem aplikacji na ekranach (*software*), zaś grzybnia przeobraża się w ukryty przed naszym spojrzeniem *hardware*. Emancypacja rzeczy i wyjątkowe znaczenie materialności, ku której zwróciła się humanistyka, wynika z mierzenia się z aktualnymi problemami, m.in. spowodowanymi rozwojem technologii czy kryzysem klimatycznym. Doprowadziło to do konieczności spojrzenia na nie-ludzkich aktorów współtworzących rzeczywistość, w której odrzucona zostaje uprzywilejowana pozycja człowieka. Nadanie znaczenia przedmiotom powiązane jest z koncepcją Object-Oriented Ontology opracowaną przez Grahama Harmana. Taki rodzaj ontologii utrzymuje, że obiekty istnieją niezależnie, posiadając swoje unikalne istnienie i niezależność wobec ludzkiej percepcji, tak jak kantowskie noumeny. Schemat budowy i funkcjonowania grzybni odzwierciedla wprowadzony przez Harmana podział na przedmioty zmysłowe ujawniające się pod postacią owocników (fenomenów), czyli grzybów wraz z zarodnikami, oraz przedmioty rzeczywiste, którym jest ukryta, ale wszechobecna grzybnia¹⁶. W całej swojej złożoności grzybnia powinna być postrzegana nie jako byt, lecz jako dynamiczny, pozbawiony regularności proces, który tworzy elastyczne struktury sieciowe. „Historyczna swoistość i przygodna zmienność panują [tu], w naturze i kulturze, w naturokulturach [...]”¹⁷. Idąc zatem z duchem nowego materializmu, bardziej odpowiednią metodą staje się analizowanie relacji przedmiotów jako „aktywnych uczestników procesów życiowych, gdzie rzeczy nie tylko są, lecz także działają. Rzecz zatem jawi się jako ‘rzecz relacyjna’, a główny nacisk badawczy położony jest na badanie relacji. Relacja, a nie rzecz staje się podstawową jednostką analizy”¹⁸.

Dzięki temu, że postfotograficzna grzybnia manifestuje się powszechnie w naszej codzienności poprzez nadziemne i widoczne owocniki: obrazy-aplikacje-urządzenia-ekrany, można nazwać ją hiperobiektem. Jak zaznacza autor pojęcia Timothy Morton „[w]prowadziłem termin ‘hiperobiekty’, aby odnosić się do rzeczy, które

» 16 Andrzej Marzec, „Grzyby jako hiperobiekty,” w: *Refugia. (Prze)trwanie trans gatunkowych wspólnot miejskich*, red. Monika Bakke (Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, 2021), 126.

» 17 Donna Haraway, „Manifest gatunków stowarzyszonych,” tłum. Joanna Bednarek, w: *Teorie wyrotowe. Antologia przekładów*, red. Agnieszka Gajewska (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2012), 249.

» 18 Ewa Domańska, „Problem rzeczy we współczesnej archeologii,” w: *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. Jacek Kowalewski, Wojciech Piasek, Marta Śliwa (Olsztyn: Instytut Filozofii UWM, 2008), 46.

są masowo rozproszone w czasie i przestrzeni w stosunku do ludzi. [...] Hiperobiekty są więc ‘hiper’ w stosunku do jakiegokolwiek innej jednostki, czy są bezpośrednio wytworzone przez ludzi czy nie”¹⁹. Aluzyjna metafora grzybni jako hiperobektu w odniesieniu do życia współczesnych usieciwionych obrazów opowiada także o ich lepkości, wspomianej przez Mortona, w której „hiperobiekty ‘przyklepiają się’ do istot z nimi związanych”²⁰. Ponadto, grzybnia jest rozproszona i nieuchwytna, ujawniając się tylko częściowo, pod postaciami różnych reprezentacji, które same w sobie nie stanowią bezpośrednio hiperobektów. Podążając za samym Mortonem, można założyć, że również obrazy, w całej swojej masie, nieuchwytności i dynamicznym rozroście, stanowią rodzaj hiperobektu: „Hiperobiekty są tutaj, tuż obok mnie w mojej przestrzeni społecznej i doświadczalnej. Jak twarze przyciśnięte do okna, patrzą na mnie groźni[e]”²¹.

Grzybnia utrzymuje stały kontakt z otoczeniem poprzez nieustanną komunikację i wymianę na poziomie molekularnym; podobnie dzieje się w uniwersum obrazowym, w którym wprawione w ruch i ożywione przez człowieka obrazy, niekontrolowanie namnażające się niczym zarodniki, ujawniają się w rzeczywistości za pośrednictwem wszechobecnych aplikacji i ekranów. Umiejętność grzybów/obrazów do wchodzenia w sieciowe relacje wyższego rzędu z innymi organizmami/urządzeniami udowadnia ich ogromną elastyczność, dzięki której mogą przetrwać w zmieniających się nieustannie warunkach²². Odrębne sieci grzybni mogą się ze sobą komunikować i łączyć, dzięki czemu otrzymujemy jedną, rozległą i niehierarchiczną sieć, nazywaną leśnym internetem lub Wood Wide Web od World Wide Web (www – globalny system połączonych sieci komputerowych). Istnieją również wspólne sieci mikoryzowe (ang. *Common Mycorrhizal Networks*, CMN), które są manifestacją podstawowej zasady ekologii, mówiącej o wzajemnych powiązaniach łączących wszystkie formy życia, co odnosi się także do obszarów wizualnych reprezentacji²³. Obecność tych mechanizmów w mikoryzie świadczy o mutualistycznym aspekcie tej interakcji, będącej doskonałym przykładem zależności, w której obie strony czerpią korzyści, mając na

» 19 Timothy Morton, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World* (Minneapolis-London: University of Minnesota Press, 2013), 1.

» 20 Morton, *Hyperobjects*, 1.

» 21 Morton, *Hyperobjects*, 27.

» 22 Władysław Polcyn, „Drzewa nie stoją osobno. O sieciowej naturze roślin i grzybów,” w: *Ryzosfera. Grzyby i bakterie w sieci sztuki i kultury*, red. Marta Smolińska (Poznań: Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, 2019), 17.

» 23 Merlin Sheldrake, *Strzępki życia. O tym, jak grzyby tworzą nasz świat, zmieniają nasz umysł i kształtują naszą przyszłość*, tłum. Urszula Gardner (Kraków: Insignis Media, 2023), 222.

uwadze długoterminowy dobrostan środowiska gospodarza²⁴. Taki model „ekologii kooperacji” stanowi doskonały przykład prawidłowo działającego mechanizmu, który jest gotowym wzorem do naśladowania dla ludzkości, stojącej wobec wyzwań związanych z zagrożeniem katastrofą klimatyczną²⁵.

Rój

Obserwowanie zjawiska chaotycznego obiegu obrazów, sprawiających wrażenie nieskończonej i nieprzewidywalnej chmury, której nieuporządkowanie i wszechobecność budzą niepokój, przywołuje skojarzenie z rojem. Rafał Drozdowski stwierdza, że ten subiektywnie postrzegany nadmiar obrazów „spada na nas wszystkich jak ikoniczna szarańcza”²⁶. Spróbujmy zatem spytać: czy metafora roju może posłużyć do stworzenia modelu postfotograficznego uniwersum i pod jakim względem²⁷ pozwala ona opisać interesujące nas zjawisko?

Rój składa się zwykle z wielkiej liczby osobników tego samego gatunku owadów lub ptaków. Postfotograficzny „rój” to nagromadzenie ogromnej ilości agentów (aktantów), którymi w naszym przypadku są obrazy i stojący za nimi ludzcy i nieludzcy aktorzy. Ilość fotografii i zaangażowanych w ich wytwarzanie, oglądanie i przesyłanie aktorów jest niewyobrażalna i wydaje się, że „najistotniejsze rysy fotografii dzisiaj to nie tyle i nie tylko kwestia nowych praktyk, lecz raczej skali i technologii”²⁸. Wszystkie te czynniki tworzą rodzaj ekosystemu, który jest w nieustającym ruchu: obrazy są dodawane i usuwane, cyrkulują, powielają je zarówno ludzie, jak i autonomicznie działające programy. Rój ożywionych i nieożywionych aktorów/aktantów tworzy niehierarchiczne i dynamicznie zmieniające się relacje. Maciej Frąckowiak zauważa, że „sam ten ruch i wytwarzane przez niego aktywności oraz zaangażowanie prowadzi do powstania sieci, które to – niejako same w sobie – mają swoją sprawczość

» 24 Marc-André Selosse, *Nigdy osobno. Wielki świat mikrobów, czyli jak bakterie i grzyby kształtują rośliny, zwierzęta oraz... cywilizację!*, tłum. Sławomir Królak (Warszawa: Wydawnictwo Literackie, 2019), 58.

» 25 Polcyn, „Drzewa nie stoją osobno...,” 28.

» 26 Rafał Drozdowski, „Obrazów nigdy dosyć – pod warunkiem, że nie służą jedynie do oglądania,” *Nck.pl*, 39. https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artysty/3_rafal_drozdowski_-_obrazow_nigdy_dosyc_-_pod_warunkiem_ze_nie_sluzą_jedynie_do_ogladania.pdf (12.12.2023).

» 27 Zob. Brown, „Metafora jako model.”

» 28 Alise Tifentale, cyt za: Krzysztof Olechnicki, „Od obsesji fotografii do obsesji fotografowania. Selfie i inne osobliwości praktyk fotograficznych,” w: *Fotografia i szaleństwo*, red. Tomasz Ferenc (Łódź: Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, 2017), 242.

i ekonomiczny wymiar”²⁹. Nie ma znaczenia, czy element sieci jest człowiekiem czy obrazem – Bruno Latour wszystkich aktorów sieci nazywa aktantami – bo liczy się ich aktywność. „Aktant z większą liczbą powiązań jest bardziej rzeczywisty, zaś aktant odizolowany traci na realności”³⁰. Nieistotny jest również podział na wirtualne i realne, równie nieprawdziwy, jak kwestionowany przez Latoura podział na naturę i kulturę. „Oczyszczenie jednej strefy z elementów drugiej jest niemożliwe przede wszystkim dlatego, że nie ma dwóch przeciwstawnych stref”³¹. Zarówno Bruno Latour, jak i Graham Harman przyznają wszystkim aktorom sieci – ludzkim i nieludzkim – takie same prawa do tworzenia relacji i zawiązywania sojuszy. O wyjątkowości danego zjawiska w erze przedinternetowej zdecydowali aktorzy instytucjonalni lub osoby obdarzone autorytetem. „System ten jednak coraz bardziej rozpuszcza się w sieci, gdzie, jak wspomnieliśmy, rola tradycyjnych autorytetów ulega erozji, autorytet ustępuje przed ‘clickstreamem’, czyli liczbą aktywnych odniesień do danego artefaktu kultury...”³².

Wielkie zbiorowiska agentów mają potencjalną zdolność do działania jak superorganizm. Nie jest to skutek hierarchicznej organizacji, lecz generowanie nowych jakościowo zachowań wynikających z oddziaływania między pojedynczymi komórkami.

„Turing w pracy o morfogenezie naszkicował matematyczny model, w którym pojedynczy agenci, kierując się prostymi zasadami, mogą generować zadziwiająco złożone struktury”³³. Samoorganizacja i myślenie zdecentralizowane są możliwe dzięki: bezpośredniej interakcji, rozpoznawaniu wzorców, sprzężeniu zwrotnym i pośredniej kontroli³⁴. Model agentowy, polegający na symulacji zachowań grup składających się z autonomicznych agentów wchodzących w interakcje, jest stosowany m.in. w ekologii, ekonomii i wszędzie tam, gdzie proste zachowania jednostek generują złożone zachowania wielkoskalowe. Pojedyncze fotografie „tracą na znaczeniu”³⁵, jednak nie zmniejsza to ich siły jako całości – roju. Pozostają w nieustającym ruchu, a cyrkulacja wywołuje zmiany w sieci, które są

» 29 Maciej Frąckowiak, *Obrazy, co mogą. Studium przeobrażania świata przez fotografię* (Kraków: TAIWPN UNIVERSITAS, 2022), 184.

» 30 Graham Harman, *Księżę sieci. Bruno Latour i metafizyka*, tłum. Grzegorz Czemieli, Marcin Rychter (Warszawa: Biblioteka kwartalnika KRONOS, Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2016), 33.

» 31 Harman, *Księżę sieci...*, 96.

» 32 Edwin Bendyk, *Bunt sieci* (Warszawa: Wydawnictwo Polityka, 2012), 152.

» 33 Steven Johnson, *Emergence: The Connected Lives of Ants, Brains, Cities, and Software* (London: Penguin, 2002), 15.

» 34 Johnson, *Emergence...*, 22.

» 35 Drozdowski, „Obrazów nigdy dosyć...” 40.

wypadkową niezależnych działań wielu aktorów/agentów. Doraźne, lokalnie formułowane przez agentów cele mogą być inne niż końcowy efekt. Sieć nie jest neutralna, jest konwergentna – przenikają się w niej nie tylko media, ale i porządki *online* i *offline*. Steven Johnson twierdzi, że istnieją „środowiska, w których prawa entropii zostają tymczasowo przewyżczone, porządek wyższego poziomu może spontanicznie wyłonić się z leżącego u podstaw chaosu”³⁶. Entropia ujemna (antyentropia) w naszym hipotetycznym roju „nie jest przeciwieństwem entropii, ponieważ ta ostatnia nie ma czysto niszczycielskiego charakteru. Nabiera go dopiero wtedy, gdy wytwarzany przez nią nieporządek przestaje być dla organizmu funkcjonalny, gdy wytwarzanie entropii przestaje być wytwarzaniem różnorodności”³⁷.

„Kariera” pojedynczego zdjęcia w roju podobnych obrazów, choć przypadkowa, może być początkiem wielkoskalowej zmiany. A pojawienie się trendu do złudzenia przypomina działanie roju pszczoł decydujących o kierunku lotu. Niewielka przewaga jednej grupy pszczoł/agentów przekłada się na większe zahamowanie pozostałych grup pszczoł, zamieniając początkowo niewielką przewagę liczebną w większą. W ciągu kilku iteracji tego procesu początkowa niewielka większość zostaje wzmocniona do stanu konsensusu co do kierunku lotu. Dla dr. Thomasa Seeleya, profesora neurobiologii na Uniwersytecie Cornell, „umysł ula” to coś więcej niż tylko metafora. Seeley i jego współpracownicy opisują w „*Science*”³⁸ potencjalną głęboką analogię między podejmowaniem decyzji przez mózgi i roje pszczoł³⁹. Choć „nasze mózgi są arcydziełem emergencji”⁴⁰, podobnie jak roje mogą rozwiązać swoje wewnętrzne konflikty i zobowiązać się do jednego kierunku działania bez centralnego zarządzania. „Kluczowa cecha mózgu – hamowanie krzyżowe pomiędzy populacjami (neuronów) gromadzącymi dowody – występuje również w roju, gdy wybiera on miejsce na gniazdo”⁴¹. Ale nie tylko mózgi mogą być opisywane jako roje neuronów, które dzięki emergencji generują świadomość. Anna Nacher przywołuje Simona Penny, który

» 36 Johnson, *Emergence*, 52.

» 37 Michał Krzykawski, „Entropia – pojęcie transwersalne,” w: *Gospodarka i entropia*, red. Jerzy Hausner, Michał Krzykawski (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2023), 23.

» 38 Thomas Dyer Seeley, *The Lives of Bees: The Untold Story of the Honey Bee in the Wild* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2019).

» 39 Zob: Jason Castro, „You Have a Hive Mind,” *Scientific American*, 1.03.2012, <https://www.scientificamerican.com/article/you-have-a-hive-mind/> (28.01.2024).

» 40 Johnson, *Emergence*, 119.

» 41 Thomas Dyer Seeley, et al., „Stop signals provide cross inhibition in collective decision-making by honeybee swarms,” *Science* 2012, styczeń, 6, 335, <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/22157081/> (14.01.2024).

ubicomp i internet rzeczy nazwał światem „quasi-organizmów z cyfrowym systemem nerwowym”⁴².

Postfotografia – rój – superorganizm istnieje i działa w sieci, której skala przekracza wszystko, co do tej pory stworzyliśmy w dziedzinie technologii. Świat obrazów wydaje się funkcjonować autonomicznie, obrazy cyrkulują, a globalny ekran⁴³ jest jedynie manifestacją procesu, którego skutków nie jesteśmy w stanie przewidzieć. Pozbawieni uprzywilejowanej pozycji, ludzcy agenci pozostają w poczuciu odrębności, podczas gdy w istocie działają w trybie roju⁴⁴.

Zakończenie

W jednym ze swoich ostatnich tekstów Lev Manovich stwierdza, że „jedyną istotną rzeczą są teraz nasze ograniczenia. Nasza niezdolność do konkurowania z nadczłowiekiem. Dzięki sieci, wyszukiwarce, ogromnym bazom danych, algorytmom uczenia maszynowego, generatywnej sztucznej inteligencji i innym nadludzkim technologiom komputerowym, które nadejdą”⁴⁵. Postfotografia stwarza miejsce dla wielu praktyk, pozwala wyjść poza dyscypliny i tradycyjne kanony teorii fotografii. Przygotowuje grunt do zrozumienia różnorodnych ekosystemów produkcji i konsumpcji obrazu, w których żyjemy. Siła terminu „postfotografia” polega na tym, że jest on otwarty na dyskursywne zawłaszczanie ze wszystkich stron.

Metafora kłącza pozwoliła nam zrozumieć nie tylko fenomen fotografii, której ekspansja podważała paradygmat czystości medium, ale także na nowo spojrzeć na historię obrazów i odnaleźć emanację fotograficznego reżimu skopicznego w *Groszu czynszowym* Masaccia⁴⁶. Kłącza fotografia pojawia się w innych mediach i zapowiada swoją obecność przed ujawnieniem jako samodzielne medium, wyodrębnione dzięki modernistycznej obsesji klasyfikowania i koncepcji czystości medium. Jednak jej ograniczenia w ujmowaniu rzeczywistości postfotograficznej sprowokowały nas do poszerzenia repertuaru metaforycznych narracji o model grzybni. Wprowadza to nowych aktorów i pozwala ewokować bezkształtność i nieuchwytność, a także żywotność i pozornie przeciwstawne odczucia

» 42 Anna Nacher, *Media lokacyjne* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016), 70.

» 43 Frąckowiak, *Obrazy, co mogą...* .

» 44 Ludzie także mogą działać jak rój – zjawisko to zostało opisane przez Jonathana Haidta w książce: *Prawy umysł. Dlaczego dobrych ludzi dzieli religia i polityka?* tłum. Agnieszka Nowak-Młynikowska (Sopot: Smak słowa, 2014).

» 45 Lev Manovich, „A Letter to a Young Artist,” *Academia.edu*, 2023, https://www.academia.edu/109991543/A_Letter_to_a_Young_Artist_How_to_Survive_Generative_AI, (28.12.2023).

» 46 David Hockney, *Wiedza tajemna. Sekrety technik malarskich Dawnych Mistrzów*, tłum. Joanna Holzman. Kraków: TAIWPN UNIVERSITAS, 2006.

podobieństwa i nieskończonej różnorodności. Nasza obecność w postfotograficznej rzeczywistości wymaga rezygnacji z poczucia wyższości i prób bezpośredniej kontroli nad innymi aktorami sieci tworzącej rodzaj superorganizmu. Struktura roju oparta jest na dużych obszarach odpychania i przyciągania oraz na niemal niemożliwym do ustalenia obszarze orientacji. Funkcjonowanie w postfotograficznym roju polega na współdziałaniu, dzięki rezygnacji z poczucia wyjątkowości bycia człowiekiem. Autonomiczna władza ludzi nad obrazami, algorytmami czy urządzeniami jest mocno wątpliwa. Staliśmy się endemicznym gatunkiem w środowisku, które sami stworzyliśmy, co wymaga redefinicji postawy i zachowań. Przywołując Mortona, powinniśmy dostroić się do innych aktantów/aktorów/agentów w celu „osiągnięcia wspólnego brzmienia”⁴⁷. Spojrzenie z perspektywy roju może być szansą na rezygnację z przestarzałej perspektywy oraz zaakceptowanie ograniczonego pola widzenia i rozumienia postfotografii przyjmującej właściwości hiperobiekty⁴⁸. Nasza bezradność wobec hiperobektów wymaga nowych stylów narracji i postawy. „Bycie człowiekiem nie musi więc oznaczać ontycznego osamotnienia i uprzywilejowania, staje się bowiem oczywiste, że nasze życie jest nierozdzielnie związane z nie-ludzkimi formami życia, a zatem ma udział w tym, co nazywamy życiem w ogóle lub życiem w sensie biologiczny[m]”⁴⁹. „Kłęczowa/grzybia/owadzia” perspektywa ujawnia niedostrzegane wcześniej właściwości postfotograficznego uniwersum i jego potencjalne możliwości. •

Bibliografia

Bakke, Monika. *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2015.

Bauman, Zygmunt. *Płynna nowoczesność*. Tłum. Tomasz Kunz. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2006.

Bendyk, Edwin. *Bunt sieci*. Warszawa: Wydawnictwo Polityka, 2012.

Brown, Richard. H. „Metafora jako model.” Tłum. Piotr Stasiński. W: *Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, 54, nr 6 (1980): 123-144.

» 47 Andrzej Marzec, *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2021), 36.

» 48 Koncepcja hiperobektu została stworzona przez Timothy’ego Mortona i rozwinięta przez Grahama Harmana; obejmując takie zjawiska, jak globalne ocieplenie, radioaktywność czy kapitalizm.

» 49 Monika Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2015), 7-8.

- Castro, Jason. „You Have a Hive Mind.” *Scientific American*, 1.03.2012, <https://www.scientificamerican.com/article/you-have-a-hive-mind/> (28.01.2024).
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. *Tysiąc plateau*. Red. Joanna Bednarek. Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, 2015.
- Domańska, Ewa. „Problem rzeczy we współczesnej archeologii.” W: *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. Jacek Kowalewski, Wojciech Piasek, Marta Śliwa. Olsztyn: Instytut Filozofii UWM, 2008.
- Drozdowski, Rafał. „Obrazów nigdy dosyć – pod warunkiem, że nie służą jedynie do oglądania.” *Nck.pl*, https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/3.rafal_drozdowski-obrazow_nigdy_dosyc-_pod_warunkiem_ze_nie_sluza_jedynie_do_ogladania.pdf (10.06.2024).
- Frąckowiak, Maciej. *Obrazy, co mogą. Studium przeobrażania świata przez fotografię*. Kraków: TAIWPN UNIVERSITAS, 2022.
- Haraway, Donna. „Manifest gatunków stowarzyszonych.” Tłum. Joanna Bednarek. W: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. Agnieszka Gajewska, 241-260. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2012.
- Harman, Graham. *Książę sieci. Bruno Latour i metafizyka*. Tłum. Grzegorz Czemieli, Marcin Rychter. Warszawa: Biblioteka kwartalnika KRONOS, Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2016.
- Haidt, Jonathan. *Prawy umysł. Dlaczego dobrych ludzi dzieli religia i polityka?* Tłum. Agnieszka Nowak-Młynikowska. Sopot: Smak słowa, 2014.
- Hockney, David. *Wiedza tajemna. Sekrety technik malarskich Dawnych Mistrzów*. Tłum. Joanna Holzman. Kraków: TAIWPN UNIVERSITAS, 2006.
- Johnson, Steven. *Emergence: The Connected Lives of Ants, Brains, Cities, and Software*. London: Penguin, 2002.
- Jurgenson, Nathan. *Fotka. O zdjęciach i mediach społecznościowych*. Tłum. Łukasz Zaremba. Kraków–Warszawa: Wydawnictwo Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2021.
- Kluszczyński, Ryszard W. „Obrazy nomadyczne i postobrazy. Transformacja, transgresja i hybrydyczność w sztuce nowych mediów.” W: *Trajektorie obrazów – strategie wizualne w sztuce współczesnej*, red. Ryszard W. Kluszczyński, Dagmara Rode, 24-37. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2015.
- Krzykawski, Michał. „Entropia – pojęcie transwersalne.” W: *Gospodarka i entropia. Jak wyjść z polikryzysu?* red. Jerzy Hausner, Michał Krzykawski, 15-37. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2023.
- Manovich, Lev. „Ku archeologii ekranu komputerowego.” Tłum. Artur Piskorz. W: *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. Andrzej Gwóźdź, 167-189. Kraków: TAIWPN UNIVERSITAS, 2001.
- Manovich, Lev. „A Letter to a Young Artist.” *Academia.edu*. 2023. https://www.academia.edu/109991543/A_Letter_to_a_Young_Artist_How_to_Survive_Generative_AI (10.06.2024).

- Marzec, Andrzej. *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2021.
- Marzec, Andrzej. „Grzyby jako hiperobiekty.” W: *Refugia. (Prze)trwanie transgatunkowych wspólnot miejskich*, red. Monika Bakke, 122-133. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2021.
- Mirzoeff, Nicholas. *An Introduction to Visual Culture*. Londyn: Psychology Press, 1999.
- Morton, Timothy. *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis-London: University of Minnesota Press, 2013.
- Nacher, Anna. *Media lokacyjne. Ukryte życie obrazów*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016.
- Pisarski, Mariusz. „Sztuka post-internetowa: wprowadzenie do pożegnania z nowymi mediami.” <http://archiwum.ha.art.pl/projekty/felietony/2613-mariusz-pisarski-sztuka-post-internetowa-wprowadzenie-do-pozegnania-z-nowymi-mediami.html> (10.06.2024).
- Polcyn, Władysław. „Drzewa nie stoją osobno. O sieciowej naturze roślin i grzybów.” W: *Rzosfera. Grzyby i bakterie w sieci sztuki i kultury*. Red. Marta Smolińska. Poznań: Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, 2019.
- Seeley, Thomas Dyer. *The Lives of Bees: The Untold Story of the Honey Bee in the Wild*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2019.
- Seeley, Thomas Dyer, et al. „Stop signals provide cross inhibition in collective decision-making by honeybee swarms.” *Science* 2012, Jan 6;335, <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/22157081/> (10.06.2024).
- Selosse, Marc-André. *Nigdy osobno. Wielki świat mikrobów, czyli jak bakterie i grzyby kształtują rośliny, zwierzęta oraz... cywilizacje!* Tłum. Sławomir Królak. Warszawa: Wydawnictwo Literackie, 2019.
- Sheldrake, Merlin. *Strzępki życia. O tym, jak grzyby tworzą nasz świat, zmieniają nasz umysł i kształtują naszą przyszłość*. Tłum. Urszula Gardner. Kraków: Insignis Media, 2023.
- Sontag, Susan. *O fotografii*. Tłum. Sławomir Magała. Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2009.
- Piłat, Robert. *Umysł jako model świata*. Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN, 1999.
- Tifentale, Alise. Cyt za: Krzysztof Olechnicki. „Od obsesji fotografii do obsesji fotografowania. Selfie i inne osobliwości praktyk fotograficznych.” W: *Fotografia i szaleństwo*, red. Tomasz Ferenc, 227-246. Łódź: Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, 2017.
- Tsing, Anna. „Krnąbrne krawędzie: grzyby jako gatunki towarzyszące.” Tłum. Monika Rogowska-Stangret. W: *Feministyczne nowe materializmy: usytuowane kartografie*, red. Olga Cielemecka, Monika Rogowska-Stangret, 71-87. Lublin: E-naukowiec, 2018.

Wojnecki, Stefan. „Siedem znamion aktualnej sztuki.” W: *Wojnecki, Stefan. Fotografia – gwiazda podwójna kultury. Pisma z lat 1977–2004*. Red. Alicja Kępińska. Poznań: Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, 2007.

Zawojski, Piotr. *Sztuka obrazu i obrazowania w epoce nowych mediów*. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2012.

x **MAREK DOMAŃSKI**

Fotograf i nauczyciel akademicki, aktywny w dziedzinach twórczości wizualnej i publicystycznej. Na wystawach prezentuje fotografie inscenizowane, dokumentalne, a także obiekty i rysunki. Autor i współautor kilku monografii oraz innych publikacji. Kurator i współtwórca projektów badawczych. Wybrane publikacje: *Eicibdo Enreiw* (2023); *Riverscape. 19 niewidzialnych rzek* (2023); *Camera Lucida* (2020); *Procesy twórcze i poznawcze w sztuce i nauce* (2021, jako współautor); *Borderlands. Tension on the external borders of the European Union* (2019, jako współautor).

x **ANITA OSUCH**

Artystka wizualna i nauczycielka akademicka, autorka publikacji, kuratorka i uczestniczka wystaw w kraju oraz za granicą, współtwórczyni portalu Postfotografia.pl. Szczególną uwagę poświęca badaniom przestrzeni wirtualnej w relacji ze światem realnym, używając do tego celu elementów rzeczywistości rozszerzonej. Pracuje w Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, gdzie prowadzi Pracownię Obrazów Wirtualnych. Wybrane publikacje: *Sandbox. Realne Obrazy Hiperrzeczywistości*; *Visual Reality. Fotografia postinternetowa. Media–nośniki–znaczenia* (jako współautorka).

x **DAGMARA BUGAJ**

Artystka wizualna i nauczycielka akademicka. Jej zainteresowania oscylują wokół działań postfotograficznych, obiektów i instalacji. Autorka i współautorka wielu publikacji i projektów badawczych i artystycznych. Pracuje w Akademii Sztuk Pięknych im. Wł. Strzemińskiego w Łodzi, gdzie w Instytucie Fotografii i Multimediów prowadzi Pracownię Projektowania i Materializacji Obrazu. Wybrane publikacje: *Jak uczyć fotografii? Zbiór zadań/ zbiór rozwiązań*; *Visual Reality, fotografia postinternetowa, media–nośniki–znaczenia* (jako współautorka); *Selfnature. Materia fotografii a materialność fotografii*.

Zeszyty Artystyczne
nr 45 / 2024 / rok XXXIII

Redaktorka prowadząca
Marianna Michałowska

Redaktorka naczelna
Ewa Wójtowicz

Zespół redakcyjny
Magdalena Kleszyńska
Izabela Kowalczyk
Justyna Ryzek
Marta Smolińska

Sekretarzynie
Karolina Rosiejka

Redaktor graficzny
Bartosz Mamak

Korekta
Joanna Fifielska, Filologos

Kontakt
zeszyty.artystyczne@uap.edu.pl

ISSN 1232-6682

© Copyright by
Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz
w Poznaniu 2024

Wersją pierwotną czasopisma
jest wersja drukowana.

Nakład 150 egz.

Wydawca
Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz
w Poznaniu

Wydział Edukacji Artystycznej
i Kuratorstwa
Aleje Marcinkowskiego 29
60-967 Poznań 9

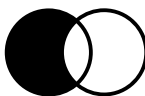
+48 61 855 25 21
office@uap.edu.pl
www.uap.edu.pl

Druk
MJP Drukarnia Poterscy Sp. j.
ul. Romana Maya 30
61-371 Poznań

UAP | POZNAŃ



FOTOGRAFIA | UAP



WYDZIAŁ EDUKACJI
ARTYSTYCZNEJ i KURATORSTWA



Dofinansowano ze środków
Wydziału Fotografii

Zdjęcie na okładce
Stefan Wojnecki, *Ku nirwanie*,
2008

