

#45

Zeszyty Artystyczne

KONFABULACJE PAMIĘCI

– wokół dziedzictwa

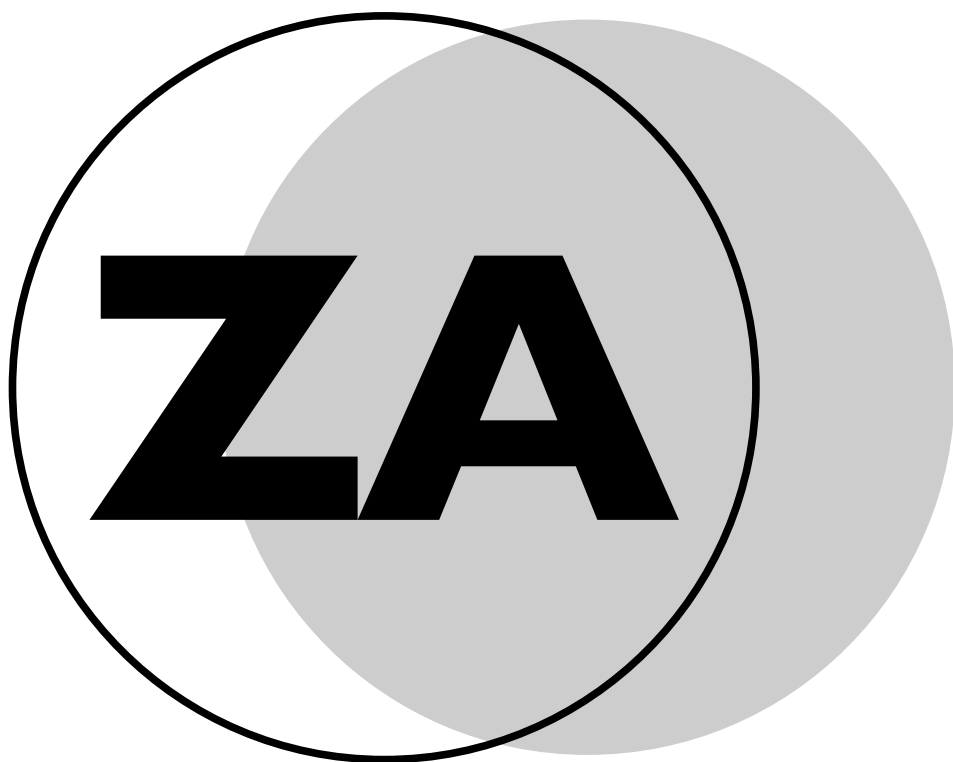
Stefana Wojneckiego



ZA

Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz
w Poznaniu

1(45)/2024



KONFABULACJE PAMIĘCI
– wokół dziedzictwa
Stefana Wojneckiego

Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz
w Poznaniu

Fotografować to dokumentować coś, co nie istnieje – szkic o projektującej sile medium

PRZEMYSŁAW WIATR

Zeszyty Artystyczne
nr 1 (45)/2024, s. 58-73
doi: 10.48239/ISSN123266824504

Przemysław Wiatr
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

Abstrakt

W niniejszym eseju staram się odtworzyć – w zarysie – teoretyczny spór między zwolennikami tezy o obiektywno-realistycznym charakterze fotografii oraz tymi, którzy kładli nacisk na projektujący wymiar tego medium (i szerzej: obrazów technicznych jako takich). Partnerami tych refleksji są dla mnie przede wszystkim klasyki teorii mediów: Roland Barthes, Walter Benjamin, Susan Sontag i Vilém Flusser. Podążając za intuicjami tego ostatniego, próbuję pokazać, że realizm w odniesieniu do fotografii jest stanowiskiem trudnym do utrzymania – zwłaszcza w obliczu zmian, jakie zaszły wraz z ucyfrowieniem technologii obrazowania. Rekonstruowany przeze mnie spór ma w pierwszej kolejności charakter teoretyczny, jednak jego konsekwencje dotyczą także obszaru praktycznego: odnoszą się bowiem do naszych potocznych wyobrażeń na temat tego, czym jest fotografia i jaki jest jej epistemiczny status, oraz – w związku z tym – jakiego rodzaju praktykom społecznym może i powinna towarzyszyć. Ostatecznie to właśnie ten kulturowy wymiar fotografii i fotografowania najbardziej mnie interesuje.

Słowa kluczowe:

realizm/antyrealizm fotograficzny, obraz techniczny, teoria mediów, Vilém Flusser, Susan Sontag

Abstract

To photograph is to document something that does not exist – a sketch on the projecting force of the medium

In this essay, I attempt to reconstruct – in outline – the theoretical dispute between the supporters of the objective-realist character of photography and those who emphasized the projecting dimension of this medium (and more broadly: technical images as such). My companions in these reflections are above all the classics of media theory: Roland Barthes, Walter Benjamin, Susan Sontag and Vilém Flusser. Following Flusser's intuitions, I attempt to show that realism in relation to photography is a position that is difficult to maintain – especially in view of the changes that have taken place with the digitalisation of imaging technology. The dispute I am reconstructing is primarily theoretical, but its consequences also touch upon the practical sphere: for it relates to our colloquial notions of what photography is, what its epistemic status is, and – consequently – what kind of social practices it can and should accompany. Ultimately, it is this cultural dimension of photography that interests me most.

Keywords:

photographic realism/anti-realism, technical image, media theory, Vilém Flusser, Susan Sontag

Uwagi wstępne

Refleksja nad ontologicznym i epistemologicznym statusem fotografii sięga początków tego wynalazku¹. Szczególnie ciekawie prezentują się teoretyczne rozważania i związana z nimi debata nad drugim ze wspomnianych aspektów. Możemy sprowadzić go do pytania: jaka relacja zachodzi między fotografią a fotografowanym przedmiotem? Innymi słowy: czy obraz w tym przypadku kopiuje, reprodukuje, odbija rzeczywistość czy raczej ją przekształca lub nawet (współ) tworzy. Pytanie to, choć stawiane z oczywistych względów dopiero od dwóch wieków, odsyła nas do „prastarego” filozoficznego problemu, a mianowicie epistemicznego statusu medium jako takiego: kiedyś był to problem języka czy pisma, dziś dotyczy on przede wszystkim mediów technicznych, głównie cyfrowych. Problematyka to więc rozległa i skomplikowana. Poruszając się po niej w tym tekście, zamierzam trzymać się jedynie przykładu fotografii, a kon-

» 1 Dużą część historii tej refleksji skomentował w swojej ostatniej książce Piotr Zawojcki. Zob. Piotr Zawojcki, *Pisanie i czytanie (o) fotografii. Odkrywczy, klasycy, obrazoburcy* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2023).

kretnie wspomnianej debaty nad jej statusem epistemicznym. A i to jedynie szkicowo: przyglądam się bowiem z lotu ptaka kilku teoriom fotografii, eksponując jedną, która w dzisiejszych warunkach technologicznych wydaje mi się szczególnie aktualna – mowa tu o filozofii fotografii, czy szerzej: obrazów technicznych, Viléma Flussera. Dzielę wybrane przez siebie teorie na dwie grupy: do jednej przypisując teoretyków, którzy widzieli w fotografii medium w taki czy inny sposób dokumentujące (stanowisko to nazywam realizmem), do drugiej zaś tych, którzy kładli nacisk na jej projektujący charakter (w tym przypadku piszę o antyrealizmie).

Oczywiście tego rodzaju arbitralne i dychotomiczne podziały mogą budzić wątpliwości. I słusznie: nazwanie teorii – często bardzo subtelnej, niejednorodnej i interpretacyjnie otwartej – „realistyczną” czy „antyrealistyczną” będzie zawsze pewnym uproszczeniem. Usprawiedliwieniem tego zabiegu jest główny problem, który przed sobą stawiam. Interesuje mnie bowiem to, w jaki sposób wspomniane teorie wpływają na/odzwierciedlają/odnoszą się do naszych społecznych praktyk medialnych. Pytając inaczej: jak to, co myślimy o fotografiach, warunkuje to, co z nimi robimy (względnie: co one robią z nami)? Problem to oczywiście wciąż bardzo szeroki, nawet jeżeli zawęzić go jedynie do wspomnianego epistemicznego statusu fotografii, stąd też niniejsze rozważania przyjmują postać filozoficznego szkicu.

Realizm obrazów technicznych

Krytyczna refleksja filozoficzna uczy nas, że każda epoka ma swoje media. Za ich pośrednictwem człowiek stara się uchwycić otaczającą go rzeczywistość, czyli zrozumieć ją, a czyni to, samemu nadając jej sens. Media umożliwiają nie tylko sprawne funkcjonowanie w codzienności, ale dają, choćby chwilowy i niepełny, dostęp do wartości (Prawdy, Dobra, Piękna) lub pomagają – znów: nigdy trwale – oswoić doświadczenia graniczne (Śmierć). Mimo że niektóre z tych terminów brzmią w XXI wieku jak anachronizmy, to kryjące się za nimi pojęcia (idee) i odpowiadająca im rzeczywistość wciąż są naszym udziałem, przy czym dziś wyrażają się one już nie w malarstwie, rzeźbie czy piśmie, ale w technicznie wyprodukowanych obrazach: fotografiach, filmach, serialach. To nasze współczesne formy symboliczne – żeby odwołać się do terminologii Ernsta Cassirera² – tu też współczesna filozofia, socjologia, antropologia czy historia musi szukać odpowiedzi na pytania o kondycję społeczeństwa zachodnie-

» 2 Ernst Cassirer, *Filozofia form symbolicznych* (cz. 1). Język, tłum. Przemysław Parszutowicz (Kęty: Wydawnictwo Marek Derewiecki, 2018).

go wchodzącego w trzecie tysiąclecie.

Gdy sięgamy po popularne i wpływowe teorie pierwszych obrazów technicznych – fotografii – widzimy, że ich autorzy, mimo że nie zawsze zgodni co do innych aspektów, w kontekście dokumentującej mocy aparatów medialnych byli dość zgodni. Fotografia uważana była przede wszystkim za świadectwo przeszłości. W *Małej historii fotografii*, tekście z 1931 roku, Walter Benjamin pisał, że w przeciwieństwie do symboli obrazów tradycyjnych zawartość fotografii „jest rzeczywista i nigdy nie zechce przejść do sztuki całkowicie”³. Pół wieku później w niezwykle osobistym dziele *Światło obrazu* Roland Barthes także podkreślał realistyczny wymiar fotografii: „Istotą Fotografii jest potwierdzanie tego, co przedstawia”⁴. A zatem – w przywoływanej optyce – ten szczególny przykład obrazu technicznego pokazuje przeszłość, potwierdzając jej istnienie. Oczywiście problematyczne wciąż pozostaje, jak dokładne jest to potwierdzenie, jednak fotografia ma tę przewagę nad tradycyjnymi sposobami przedstawiania świata (np. nad malarstwem), że jest z określonym wycinkiem rzeczywistości technicznie, a to oznacza: naukowo (*ergo*: obiektywnie), związana. Zwracała na to uwagę także Susan Sontag, pisząc, że ingerencja fotografa pozostaje zasadniczo bez znaczenia wobec samego procesu fotografowania, który jest „czysto optyczno-chemiczny (lub elektroniczny)” i „podlega niestannemu doskonaleniu”⁵.

W podobnym kierunku szły niektóre wpływowe XX-wieczne teorie filmu, co nie powinno szczególnie dziwić. Film ma bowiem tę zasadniczą przewagę, że jest w stanie pokazać nie tylko zamrożoną scenę, ale także ruch. Siegfried Kracauer przekonywał, że obiektyw kamery filmowej, poza przedstawianiem „naocznej” rzeczywistości, może także rejestrować to, co jest niedostępne bezpośrednio ludzkiemu postrzeganiu⁶. Z tej perspektywy obraz techniczny jawi się nie tylko jako utrwalający na swej powierzchni to, co może być przez nas dostrzeżone, ale także jako pogłębiający i poszerzający nasze pole widzenia.

To punktowe przywołanie kilku XX-wiecznych teorii obrazu technicznego nie może oczywiście służyć jako wykład z historii idei

» 3 Walter Benjamin, „Mała historia fotografii”, tłum. Janusz Sikorski, w: Walter Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, red. Hubert Orłowski (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1975), 29 [wyróżnienia – W. B.].

» 4 Roland Barthes, *Światło obrazu: uwagi o fotografii*, tłum. Jacek Trznadel (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2008), 152.

» 5 Susan Sontag, *O fotografii*, tłum. Sławomir Magala (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1986), 144-145.

» 6 Siegfried Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, tłum. Wanda Wertenstein (Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2008), 21.

w interesującym nas kontekście realizmu. Ma ono jedynie za zadanie wskazać pewną dającą się zauważyć tendencję. Samo pojęcie realizmu, do którego się odnoszę, jest wieloznaczne, a na omawianym gruncie także nieostre. Na potrzeby tego wywodu realizm rozumiem jako przekonanie o mimetycznym charakterze obrazów technicznych, ich mocy względnie wiernego kopiowania fragmentów rzeczywistości. Pozostaje do rozważenia, na ile w poszczególnych wypadkach były to stanowiska „skrajne”. Dla przykładu Roland Barthes, zafascynowany fotografią i jej możliwościami⁷, współtworzył tradycję poststrukturalistyczną (w tym semiologiczną), dla której przeciwstawienie mediów (przede wszystkim słów, ale dla semiologów również znaków jako takich – także obrazów) i rzeczy było anachronizmem, pochodzącym z odległej epoki wyrazem nieziszczalnego (ale też niezniszczalnego) pragnienia uzyskania dostępu do rzeczywistości samej w sobie. Francuski historyk i teoretyk fotografii André Rouillé nazywa koncepcję Barthes'a „płasko przedstawiającą”, stwierdzając, że autor *Światła obrazu* ulega „kultowi odniesienia”⁸. Sam proponuje ujęcie odwrotne: „fotografia, tak jak dyskurs i inne obrazy, stosując właściwe sobie środki, sprawia, że coś istnieje: tworzy świat i pozwala mu się objawiać”⁹. Zgadzając się co do zasady z diagnozą Rouillé'a – zarówno z jego krytyką realistycznych wątków filozofii fotografii Barthes'a, jak i z ogólną interpretacją fenomenu fotografii – bardziej niż o „kulcie odniesienia” francuskiego semiologa byłbym skłonny mówić o uleganiu światopoglądowi naukowo-technicznemu. Barthes pisze wprost, że ponieważ fotografię wynaleźli chemicy, a nie, jak sądzą niektórzy, malarze, to zdjęcie należy traktować jak emanację przedmiotu odniesienia¹⁰. To wskazanie na „naukowość” procesu fotografowania jako gwaranta realizmu fotografii jest charakterystyczne, jak jeszcze zobaczymy, nie tylko dla teoretyków.

Wracam do głównego wątku. Uogólniając, można wskazać analogię między myśleniem Benjamina, Barthes'a, Sontag i innych

» 7 Wystarczy przypomnieć pierwszy akapit *Światła obrazu*: „Pewnego dnia, dawno już temu, wziętem do ręki fotografię najmłodszego brata Napoleona, Hieronima (1852). Zdziwiony powiedziałem sobie: 'Patrzę na oczy, które widziały Cesarza' i to zdziwienie nie minęło do dzisiaj. Czasem mówiłem komuś o tym zdziwieniu, ale ponieważ nikt nie zdawał się go podzielać ani nawet rozumieć (życie składa się z takich małych samotności), o wszystkim zapomniałem. Moje zainteresowanie Fotografią przybrało kształt bardziej kulturowy. Założyłem, że Kocham Zdjęcie jako *przeciwstawienie* kina, nie udawało mi się jednak ich od siebie oddzielić. Problem był wciąż obecny. W odniesieniu do Fotografii miałem pragnienia 'ontologiczne': chciałem za wszelką cenę dowiedzieć się, czym ona jest 'sama w sobie', jaka zasadnicza cecha odróżnia ją od całej wspólnoty obrazów”. Barthes, *Światło obrazu...*, 11-12.

» 8 André Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, tłum. Oskar Hedemann (Kraków: TAIWPN Universitas, 2007), 77.

» 9 Rouillé, *Fotografia...*, 76.

» 10 Barthes, *Światło obrazu...*, 143-144.

w kontekście podkreślania relacji podobieństwa między rzeczywistością a obrazem technicznym. I co do zasady trudno z przywoływanymi autorami się nie zgodzić. Fotografia czy film, zwłaszcza w swoich przedcyfrowych wersjach, zdawały się być szkłem – powiększającym czy pomniejszającym – poprzez które możemy nie tylko oglądać świat, ale zatrzymywać go w technicznej pamięci aparatu, a dzięki temu także i w naszej. Oczywiście gdy zaczniemy analizować wszystkie przedstawieniowe możliwości obrazów, szybko okaże się, że manipulowanie nimi jest bardzo proste. Więcej nawet: jeżeli za manipulację uznamy chociażby różne tradycyjne techniki wywoływania zdjęć czy, w przypadku filmów, odmienne sposoby montażu, to możemy powiedzieć, że jest ona nieodłączną częścią samego procesu tworzenia obrazów (sprawa ta staje się jeszcze bardziej oczywista, kiedy popatrzymy na dzisiejsze możliwości technologii cyfrowych).

Fotografia jako projekt

Jednym z niewielu teoretyków mediów XX wieku, który uparcie przeczył realizmowi obrazów technicznych, był Vilém Flusser. Poszedł on być może najdalej w swoim anty-realistycznym nastawieniu, stwierdzając ostatecznie, że obrazy nie tylko nie odbijają rzeczywistości, ale wręcz ją projektują. W *Ku uniwersum obrazów technicznych* Flusser pisze tak:

O fotografii można zatem powiedzieć, iż wykoncyrował model domu, podobnie jak operator komputera zaprojektował model samolotu, który zostanie zbudowany. I obydwa modele są – w różnym sensie – odbiciami czegoś, a mianowicie projektami skalkulowanych pojęć wyjaśniających wyobrażenia, które z kolei odnoszą się do otoczenia. Fotograf: wyobraża sobie dom tak, jak stoi on prawdopodobnie na zewnątrz, w obiektywnym otoczeniu. Potem bierze do ręki aparat, by swoje wyobrażenie „upojęciowić” (przełożyć na pojęcia takie, jak „perspektywa” albo „czas naświetlenia”). Aparat dokonuje automatycznego obliczenia tych pojęć. A fotograf naciska przycisk, by zmusić aparat do przeprowadzenia owych kalkulacji, do wyobrażenia tego domu na obrazie¹¹.

» 11 Vilém Flusser, „Ku uniwersum obrazów technicznych (Znaczyć),” tłum. Andrzej Gwóźdź, w: *Po kinie?...: audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, red. Andrzej Gwóźdź (Kraków: TAIWPN Universitas, 1994), 61.

To swego czasu obrazoburcze, *nomen omen*, porównanie pracy fotografa i grafika komputerowego – dziś już nie tak oburzające w obliczu postprodukcji w czasie rzeczywistym, której automatycznie dokonują aparaty w naszych smartfonach (różnego rodzaju filtry, nakładki itp.) – było adekwatne także wobec tradycyjnych, przedcyfrowych sposobów obrazowania. Słowa Flussera można bowiem zinterpretować w sposób następujący: na obrazie technicznym – bez znaczenia, czy mowa o komputerowej grafice, czy o fotografii – to, co pochodzące ze świata zewnętrznego miesza się z możliwościami aparatu oraz wyobrażeniami i umiejętnościami jego operatora. Mówiąc jeszcze inaczej: każdy obraz techniczny to amalgamat tego, co (przynajmniej potencjalnie) realne, z tym, co fikcyjne. Sam Flusser zapewne sformułowałby to nieco inaczej. Dla niego kwestia dostępu do świata realnego pozostawała w gestii metafizyki i jako taka stanowiła problem z definicji nierozstrzygalny. Niemniej przenosząc to rozumowanie na grunt relacji między epistemicznym statusem fotografii a jej społecznym odbiorem i jego kulturowymi konsekwencjami, moglibyśmy powiedzieć, że jest to jedna z fundamentalnych charakterystyk obrazów technicznych w ogóle: są one mieszaniną realnego, quasi-realnego i nierealnego, a jednocześnie najczęściej prezentują się jako po prostu prawdziwe. Flusser ujął to w rzuconej *ad hoc*, zwięzłej formule: fotografować oznacza dokumentować coś, co nie istnieje¹².

Na poziomie teoretycznym tego rodzaju podejście do obrazów technicznych rezonowało i być może do dziś rezonuje najsilniej w świecie sztuki, np. wśród teoretyzujących artystów¹³. Dobrym przykładem są refleksje Stefana Wojneckiego, który dobrze znał, komentował i, jak można przypuszczać, inspirował się filozofią obrazu technicznego Viléma Flussera¹⁴. W interesującym nas tu kontekście epistemicznego statusu fotografii Wojnecki pisze m.in. tak:

» 12 Jest to parafraza dłuższego cytatu pochodzącego z korespondencji Flussera z Joannem Fontcubertą – hiszpańskim artystą-fotografem. Zob. Przemysław Wiatr, *W cieniu posthistorii – wprowadzenie do filozofii Viléma Flussera* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2018), 227.

» 13 Na marginesie można dodać, że wśród teoretyków sztuki znajdziemy też przeciwne opinie. Znamienny przykład stanowią refleksje brytyjskiego estetyka i filozofa polityki Rogera Scrutona. Argumentuje on, że fotografii nie można traktować jako sztuki, ponieważ brak jej – w przeciwieństwie do malarstwa, a nawet filmu – wymiaru reprezentacji. Jest ona zwykłą reprodukcją wyglądu fotografowanego przedmiotu, ma więc charakter przyczynowy, a nie, jak każde dzieło sztuki, intencjonalny. Zob. Roger Scruton, „Photography and Representation,” *Critical Inquiry* 7, nr 3 (1981), 577-603. W kontekście naszych rozważań Scrutona należałoby nazwać skrajnym realistą – choć, trzeba pamiętać, fotografia interesowała go jedynie jako możliwe medium sztuki.

» 14 Marianna Michałowska, „Stefan Wojnecki (1929–2023),” *Kultura Współczesna* 121, nr 1 (2023), 211-212.

Fotograficzny obraz zawiera więc zakodowaną informację o trzech cechach metrycznych świata zewnętrznego. Chodzi o kierunki, częstotliwości i względne natężenie promieni, które pojawiły się przez pewien czas w polu widzenia kamery.

Tylko na tym polega obiektywność fotografii.

Wszystko inne poza wymienioną informacją, jak wrażenie perspektywy, barwy i stopnia jasności, wydzielanie obiektu z tła oraz rozpoznawanie kształtu, położenia i sytuacji, interpretacja wraz z identyfikacją; nadawanie znaczeń, sensów, symboliki, a także iluzyjność, piękno, artyzm, metafizyka obrazu jest pochodną umysłu.

Należy podziwiać ludzki umysł, który nadaje fotografii całe jej bogactwo i potrafi w oparciu o fotograficzny obraz zbudować bardziej lub mniej adekwatny model rzeczywistości¹⁵.

W oparciu o obraz fotograficzny ludzki umysł tworzy model rzeczywistości – twierdzi Wojnecki. Flusser powiedziałby raczej, że fotografia jest projektem, który rzutujemy w świat, i w funkcji którego później żyjemy. Niemniej oba te spojrzenia zachowują tożsamość na poziomie interpretacji fotografii jako obrazu technicznego: nie ma sensu mówić o niej jako lepiej lub gorzej odbijającej czy kopiującej rzeczywistość, warto natomiast zastanowić się, jak fotograficzne i inne obrazy kształtują naszą percepcję świata, jego ocenianie i działanie w nim.

Inny ważny wątek dyskusji realistów z antyrealistami – wątek obszerny, stąd jedynie go zasygnalizuję – to problem interpretacji. Zdaje się, że uwiedzeni postulowaną doskonałością obrazów technicznych (nie tylko fotografii) w odwzorowywaniu rzeczywistości, zapomnieliśmy, że żadne medium nie jest samooczywiste, że każde wymaga odczytania, nie jest bowiem symptomem, lecz symbolem rzeczywistości. Problem ten podnosi Hans Belting, niemiecki historyk sztuki i teoretyk obrazu. Stwierdza on, że brakuje w namyśle nad obrazami rozróżnienia podobnego do tego, które wprowadza się w przypadku języka i pisma. Pismo to obraz języka, jego wizualna, materialna forma – język zaś jest wobec pisma czymś pierwotnym i w sensie topologicznym wewnętrznym, zamieszkującym nasze ciała (stąd też w historii namysłu nad mediami już u zarania natrafiamy na apologię mowy, jako „medium naturalnego”, i krytykę pisma – np. u Platona¹⁶). Różnica polega na tym, że obrazu nie sposób pokazać

» 15 Stefan Wojnecki, „Mój punkt widzenia w sporze o realność fotografii,” w: *Fotografia – gwiazda podwójna kultury. Pisma z lat 1977–2004*, wybr. przez Alicję Kępińską (Poznań, 2005), 168.

» 16 Platon, *Fajdros*, tłum. Władysław Witwicki (Kęty: Wydawnictwo Antyk, 1999), 91-94.

bez medialnego artefaktu, w którym mógłby się objawić, co nie znaczy jednak, że zanim został zmaterializowany, nie było go wcale¹⁷. Kiedy Flusser pisze, że fotograf „wyobraża sobie dom tak, jak stoi on prawdopodobnie na zewnątrz”, by potem zamienić go przy pomocy aparatu w obraz techniczny, to wskazuje na rozróżnienie, które dostrzega Belting.

Te rozważania z obszaru antropologii obrazu kierują naszą uwagę w stronę odbiorcy. Teorie mediów skupiają się zazwyczaj, jak słusznie zauważa Belting, na charakterystyce samego obrazu rozumianego jako materialny nośnik, wzbogacając tę perspektywę zazwyczaj o problem „wpływu”, jaki wywierają na nas takie czy inne technologie komunikacyjne. W kontekście epistemicznego statusu obrazów technicznych rzecz sprowadza się zazwyczaj do pytania: jak doskonały wgląd w rzeczywistość obraz może nam zaoferować? Zbyt często zapomina się przy tym, że znaczenie obrazu zależy w znacznej mierze od samego odbiorcy. Widać to doskonale na ogólnym, społecznym poziomie, kiedy, funkcjonując jako członkowie danej, tak a nie inaczej zakodowanej wspólnoty, odczytujemy poszczególne obrazy z perspektywy naszej kultury, przy wykorzystaniu symbolicznych narzędzi (w tym obrazów), których nam ona dostarcza. Ale także wymiar indywidualny obrazowej percepcji podpada pod tę dualistyczną logikę. Każdy postrzegany przez nas obraz, aby został zrozumiany, musi przejść przez proces interpretacji, którego efektem jest obraz wewnętrzny. Możemy to zaobserwować zarówno w przypadku abstrakcyjnego malarstwa czy podobnych obrazów, w których wymiar symboliczny, metaforyczny, dominuje nad przedstawieniowym, jak i w kontekście technologii cyfrowych, w tym współczesnej fotografii.

Beauty gate, czyli od dagerotypu do iPhone'a

Kiedy spoglądamy na historię technicznych mediów obrazowych, zauważamy pewną prawidłowość: jest to opowieść o coraz doskonalszych sposobach prezentowania rzeczywistości. Porównując pierwsze dagerotypy ze współczesnymi fotografiami cyfrowymi, dostrzegamy przepaść oddzielającą czarno-białe smugi światła i cienia od liczbowo zakodowanych, przepętnionych kolorami produktów współczesnych lustrzanek. Mimo rozmaitych dróg rozwoju poszczególnych technologii obrazowania, cel producentów sprzętu przeznaczanego do masowej konsumpcji pozostawał podobny: uczynić aparaty jak najprostszymi w obsłudze, a wytwarzane przez nie

» 17 Hans Belting, *Antropologia obrazu: szkice do nauki o obrazie*, tłum. Mariusz Bryl (Kraków: TAIWPN Universitas, 2007), 35-36.

obrazy jak najdoskonalszymi. Obie te tendencje szły ze sobą w parze, ponieważ to właśnie automatyzm, a nie np. kompetencje użytkownika, miał zapewnić powstawanie idealnie odwzorowujących rzeczywistość obrazów. To prosta konsekwencja naszych wyobrażeń na temat naukowo-technicznej strony aparatów: stojąca za nimi nauka i technika są gwarantem obiektywności, niezmaconego ludzką subiektywnością wglądu w materialną rzeczywistość. Z drugiej strony filozoficzno-medialne diagnozy drugiej połowy XX wieku w kontekście refleksji nad kulturą wizualną wskazywały na redundancję obrazów, ich nadmiar prowadzący do zakrywania świata raczej niż uwalniania jego ukrytych warstw (patrz: Flusser, Baudrillard, także Sontag). Dziś teorie te można odnieść również do omawianego tutaj problemu, czyli realizmu fotografii. Przeanalizujemy jeden przykład.

We wrześniu 2018 roku firma Apple zaprezentowała serię swoich najnowszych produktów, w tym przez wielu wyczekiwanego iPhone'a XS. Zaraz po pojawieniu się sprzętu na rynku można było znaleźć w sieci pierwsze recenzje urządzenia. Część z nich krytycznie odnosiła się do przedniego aparatu smartfona, który zdawał się wykonywać zdjęcia (tzw. *selfie* – fotografie autoportretowe) w trybie *beauty mode*, czyli z uwzględnieniem specjalnego filtra służącego do wygładzania czy pozbywania się niedoskonałości fotografowanej twarzy. Tego rodzaju funkcjonalności są dostępne także w smartfonach innych marek i od kilku już lat cieszą się dużą popularnością. Jednak zdaniem przejętych vlogerów i innych komentatorów problem polegał na tym, że nowy iPhone nie umożliwiał wyłączenia tego trybu – nie było też żadnej oficjalnej informacji na jego temat. Zaniepokojeni recenzenci okrzyknęli, nieco dramatycznie, działania Apple'a mianem afery *Beauty gate*¹⁸.

Co w tym przykładzie jest najciekawsze, to sposób demaskowania przez internetowych komentatorów działań Apple'a. W swoich pełnych detektywistycznego zacięcia recenzyjnych filmach porównują oni fotografie z podejrzanego iPhone'a XS z... fotografiami wykonanymi innymi, starszymi iPhone'ami¹⁹. Mamy tu jak na dłoni materializujące się metafory XX-wiecznej filozofii mediów, mówiące o hiperrzeczywistości, czyli o obrazach, które utraciły kontakt z rzeczywistością i obecnie odsyłają nas już tylko do innych obrazów. Dla poruszonych całą sytuacją youtuberów-recenzentów i zwykłych użyt-

» 18 Kif Leswing, „Aparaty w nowych iPhone'ach wygładzają skórę na zdjęciach bez wiedzy użytkowników,” *Business Insider*, 29.09.2018, <https://businessinsider.com.pl/technologie/nowe-technologie/iphone-xs-i-xs-max-wygładzaja-twarz-na-zdjeciach-selfie/vcwfxej.amp> (20.02.2024).

» 19 Zob. np. recenzję Lewisa Hilsentegera: „My iPhone XS Max Is Doing Something Weird...” wideo w serwisie YouTube na kanale *Unbox Therapy*, 26.09.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=Q3GGdtn9poo> (21.02.2024).

kowników iPhone'ów jedynym kryterium oceny obrazu i technologii za nim stojących są inne obrazy. Nie może tu być mowy o jakimkolwiek realizmie, nie ma już relacji medium–świat, ponieważ to medium (obraz i jego ekran) staje się jedyną interesującą nas rzeczywistością.

Inna rzecz, która rzuca się w oczy, a dotyczy nie tylko aparatów fotograficznych w smartfonach Apple'a, lecz cyfrowych technologii obrazowania jako takich, to kwestia projekcyjnego charakteru współczesnych apparatusów. Stosowane w dzisiejszych smartfonach algorytmy „upiększające” postawiły nas po drugiej stronie dążeń do stworzenia obrazu idealnego, doskonale odwzorowującego rzeczywistość, dodajmy: dążeń utopijnych, które z góry skazane były na niepowodzenie. Wraz z ewolucją cyfrowych technik postprodukcji w czasie rzeczywistym wkroczyliśmy na drogę nadmiaru. W czasach sprzed rewolucji cyfrowej obraz był w stosunku do rzeczywistości wybrakowany: czarno-biały, nieostry, nieodpowiednio naświetlony lub odwrotnie: prześwietlony itd. W przypadku dzisiejszych obrazów technicznych musimy raczej przedzierać się przez kolejne warstwy filtrów, trybów i efektów, dodawanych już nie w procesie tradycyjnej postprodukcji (niegdyś w fotograficznej ciemni czy później w programach typu Adobe Photoshop), lecz w czasie rzeczywistym, podczas wykonywania fotografii. A wszystko po to, żeby po raz kolejny przekonać się, że powrotu – zakładając, że możemy w tym przypadku mówić o powrocie – do rzeczywistości samej nie ma.

Zaistnieć

Przekonanie, że obrazy techniczne (w tym fotografie) są nośnikiem prawdy, że zbliżają nas do rzeczywistości, ma liczne konsekwencje. Wspomnijmy o jednej. Wyłożoną wyżej tezę dotyczącą naszych wyobrażeń na temat realizmu fotografii można posunąć dalej: obrazy techniczne są dla nas nie tylko nośnikiem prawdy, ale w określonych okolicznościach w ogóle powołują ludzi, rzeczy, zjawiska do istnienia. Żadne znaczące wydarzenie, czy to mające charakter społeczny, czy prywatny, nie może obejść się dziś bez uwiecznienia go na obrazie technicznym. Czym byłoby lądowanie Amerykanów na Księżycu, gdyby nie nagrania wideo i zdjęcia z tego wydarzenia (przykład Flussera²⁰) – kto wówczas uwierzyłby astronautom, skoro do dziś trwają spekulacje dotyczące tego, czy lądowanie to rzeczywiście miało miejsce? Żeby jakieś wydarzenie faktycznie istniało w kulturze, musi zaistnieć na obrazie. To, czego nie ma na obrazie technicznym, nie wydarzyło się.

» 20 Vilém Flusser, *Into the Universe of Technical Images*, przet. Nancy Ann Roth (Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2011), 56.

Ale i nam, zwykłym pstrykaczom codzienności, fotografie i filmy wideo potrzebne są, by potwierdzać, dokumentować swoje życie. Nie możemy dziś udać się na zagraniczne wakacje, spacer, wyborczy wiec czy antyrządową manifestację i wrócić z nich bez choćby jednego zdjęcia. Bez obrazu technicznego nie ma i nas. Nasza obecność jest ściśle związana z naszą widzialnością. Zobaczymy to jeszcze dokładniej, kiedy przyjrzymy się obrazowi technicznemu jako medium, dzięki któremu udaje się nam kulturowo błysnąć, zaistnieć w społecznej świadomości. Postać celebryty i zjawiska nazywane celebrytyzacją²¹ na stałe weszły nie tylko do obszaru szeroko rozumianej kultury popularnej, lecz stamtąd przedostały się do świata sztuki, polityki, a nawet nauki. Potoczna definicja celebryty jako osoby znanej z tego, że jest znana, mogłaby równie dobrze brzmieć: znana z tego, że jest widoczna – w kolorowej prasie, telewizji, w „mediach społecznościowych”. Nie jest to oczywiście zjawisko zupełnie nowe, jeśli pojąć je jako zdobywanie popularności będącej konsekwencją dokonań w konkretnym obszarze kultury. Współczesnego celebrytę charakteryzuje jednak to, że, paradoksalnie, jego sława często poprzedza dokonania. Udział anonimowej wcześniej osoby w *reality show*, „przypadkowa” fotografia trybun wykonana podczas meczu piłkarskiego czy kontrowersyjny materiał zamieszczony w „social mediach” czynią z niej „eksperta”, „człowieka kultury”. Zaistnieć w społecznej świadomości oznacza dziś pojawić się na obrazie technicznym.

Jeśli rację mają antropolodzy mediów, mówiący, iż pierwsze media, w tym tradycyjne obrazy, mają swoje źródło w doświadczeniu śmierci, w chęci jej symbolicznego przezwyciężenia²², to obrazy techniczne jawią się jako kolejne ogniwo w łańcuchu mediacji walczących w naszym imieniu o „życie wieczne”. Uwiecznianie, o którym mówimy w kontekście fotografii czy filmu, nabiera wówczas innego (źródłowego?) znaczenia. Wkrada się wtedy w nasze myślenie o mediach perspektywa religijna: „eschatologiczna”, dzięki której możemy pojmować najnowsze technologie komunikacyjne jako nośniki prastarych idei. Perspektywa „teologii medialności”, rozumianej jako rozproszone poszukiwania w mediach – czy szerzej: w technologii – wątków religijnych (rytuałów, symboli), może rzucić nieco (boskiego) światła na nasze współczesne praktyki medialne i zagnieżdżone w nich symbolizacje²³.

» 21 Literatura dotycząca celebrytów i celebrytyzacji różnych obszarów kultury (np. „celebrytyzacja polityki”) jest bogata. Zob. np. Wiesław Godzic, *Znani z tego, że są znani: celebryci w kulturze tabloidów* (Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2007).

» 22 Belting, *Antropologia obrazu...*, 171-226.

» 23 Perspektywę taką proponował niegdyś Vilém Flusser: zob. Flusser, *Into the Universe...*, 149-157; zob. także Wiatr, *W cieniu posthistorii...*, 329-361. Wątki teologiczne w teorii mediów

Wnioski albo o imperatywie fotograficznym

Powyższe refleksje nie wyczerpują obszernego tematu fotograficznego realizmu/antyrealizmu. Jednak, jak pisałem we wstępie, nie o tego rodzaju wyczerpujący wykład tutaj chodziło. Starałem się raczej zwrócić uwagę – także jedynie punktowo – na zależność między naszymi kulturowo zakodowanymi wyobrażeniami na temat mediów a medialnymi praktykami. Na koniec – w ramach konkluzji – chciałbym podnieść jeszcze jeden aspekt tej relacji.

Przekonanie o realizmie obrazów technicznych, które stanowi o formalnej sile ich uwodzenia, rozpatrywane z perspektywy wartości etycznych czy politycznych, może, jak sądzę, przybierać także kształt moralnych imperatywów. Cytowana wyżej Susan Sontag pisze tak: „Nie fotografować własnych dzieci, zwłaszcza gdy są małe, to oznaka rodzicielskiej obojętności [...]”²⁴. Uwaga ta, sformułowana w kontekście fotografowania jako społecznego, w tym przypadku rodzinnego rytuału, jest niezwykle głęboka i wciąż aktualna. Dziś posiadanie aparatu fotograficznego (najczęściej w smartfonie) jest już nawet nie tyle naszym obowiązkiem, ile swego rodzaju oczywistością, z którą wiąże się konieczność działania (wykonywania zdjęć – czasem kompulsywnie). Nie możemy nie posiadać zdjęć własnych dzieci, ponieważ oznaczałoby to, że jesteśmy złymi rodzicami, nie troszczymy się o nie należycie, ponieważ nie chcemy ich uwiecznić, zatrzymać ulotnych chwil z ich dzieciństwa w celu późniejszego odtworzenia. Na marginesie można dodać, że dziś, w dobie wszechobecności aparatów fotograficznych oraz nieskrępowanego dostępu do „portali społecznościowych”, dostrzegamy drugą stronę tego rytuału: publikowanie fotografii potomstwa, często w sytuacjach intymnych, jak karmienie piersią, przebieranie itp., nierzadko w celach zarobkowych (patrz: zawód *influencer*), budzi etyczne wątpliwości.

Wracam do uwagi Sontag. Ponieważ z fotografowaniem czy nagrywaniem wideo (dziś obie te praktyki dostępne są w zasadzie jednocześnie z poziomu ekranowego interfejsu smartfona – w trakcie nagrywania wideo możemy wykonywać fotografie konkretnych scen²⁵) związane są imperatywy działania i dodatkowo w związku z powszechnością aparatów (ich dostępnością nawet dla nieszczę-

w ostatnich latach podnosi również Siegfried Zielinski: Siegfried Zielinski, „Theologi electrici: kilka fragmentów,” tłum. Marcin Sanakiewicz, *Dialogi polityczne*, nr 29 (2020), 125-140; zob. także Przemysław Wiatr, „Siegfried Zielinski – archeolog i wariantolog mediów,” *Dialogi polityczne*, nr 29 (2020), 146-150.

» 24 Sontag, *O fotografii*, 13.

» 25 To ciekawy wątek dla historyków mediów: jak na przestrzeni wieku doszło do odwrócenia „ontologicznych” ról. Niegdyś, patrząc od strony technicznej, to przedcyfrowa fotografia była podstawą dla filmu (taśma filmowa składała się z fotograficznych klatek wprawianych w ruch). W epoce cyfrowej często to zatrzymany w odpowiednim miejscu film (wideo) jest źródłem fotografii.

gólnie zamożnych oraz łatwością obsługi), praktyki te stały się nie tylko społecznym rytuałem, ale też, można powiedzieć, odruchem. Sięgamy po nasze kieszonkowe ekrany co chwilę, bez względu na to, gdzie jesteśmy: w domu, w pracy, w szkole, a często także bez względu na to, czy mamy taką potrzebę. Sięgamy po telefon do kieszeni spodni czy torebki, sprawdzamy godzinę, pogodę lub status naszych najnowszych internetowych wpisów tylko po to, by po chwili znów nań zerknąć – w tym samym celu. Kiedy wyciągamy aparat z zamiarem wykonania fotografii, towarzyszy nam poczucie sprawstwa – robimy zdjęcia, to znaczy działamy, ingerujemy w świat, uwieczniając ważny lub mniej ważny moment, tworzymy scenę, którą będziemy mogli podzielić się z najbliższymi lub – czemu nie? – z całym światem. A skoro działamy poprzez aparaty, to nie musimy już martwić się działaniem innego typu. Dwuznaczność tego wyboru pokazują fotografie, które „nie powinny były powstać” (weźmy jako jeden z wielu możliwych przykładów słynną fotografię Kevina Cartera *The vulture and the little girl*²⁶). Obrazy te krzyczą do nas, domagając się odwołania własnego istnienia, które jednak usprawiedliwiane jest przez autora koniecznością uświadomienia społeczeństwa poprzez pokazanie takiego czy innego problemu. W XX wieku najczęściej były to fotografie zawodowych reportażyistów czy dokumentalistów, dziś przywilej ingerencji poprzez aparat ma każdy.

Medialne logiki nie są jednak absolutnie konieczne, nie są nieuchronne. Każdy imperatyw ma to do siebie, że można mu się sprzeciwić. Druga część cytowanego fragmentu z eseju Sontag brzmi: „[...] niepozowanie do wspólnego zdjęcia w dniu ukończenia szkoły jest wyrazem młodzieńczego buntu”²⁷. Krótko mówiąc: świadomość nakładanych na nas społecznych reguł jest pierwszym krokiem do przeciwstawienia się im. Mowa o społecznych regułach, ponieważ imperatywy nie wyphywają wprost z samego obrazu, ale, jak starałem się pokazać, z relacji zachodzącej między jego specyfiką i możliwościami a naszymi wyobrażeniami na jego temat. Ekran smartfonowy pozwala nam dzisiaj łamać te reguły nagminnie, rozbijając utrwalone tradycją relacje, konwencje, normy. Nie musimy już pozować, zachowywać się czy ubierać stosownie do sytuacji, ponieważ każda sytuacja jest potencjalnie „fotogeniczna”. Ta sprzeczność medialnych praktyk jest paradoksem samego człowieka, który na zmianę poprzez media – ale także, szerzej: kulturę jako taką – emancypuje się i ulega dominacji.

» 26 Słynna fotografia wykonana w 1993 roku w Sudanie przedstawia leżące na ziemi kilkuletnie, wyraźnie niedożywione dziecko – za nim wyczekująco siedzi sęp. Zdjęcie, opublikowane pierwotnie w „The New York Times”, było szeroko komentowane (i krytykowane) na całym świecie, a jego autor otrzymał za nie Nagrodę Pulitzera.

» 27 Sontag, *O fotografii*, 13.

Wracając na koniec raz jeszcze do głównego problemu tego tekstu, czyli epistemicznego statusu fotografii, wydaje się, że prosty realizm nie może być satysfakcjonującą odpowiedzią na skomplikowaną relację między medialnym aparatem (i jego wytworami), rzeczywistością a człowiekiem – nie należy bowiem zapominać, że to ostatecznie człowiek rozstrzyga o ewentualnej zgodności lub rozbieżnościach pomiędzy pozostałymi elementami. Tytułowa, enigmatyczna i metaforyczna formuła Flussera: „fotografować to dokumentować coś, co nie istnieje”, chwytą, na ile to możliwe, istotę tego medium (a może nawet medium w ogóle?). Obrazy techniczne „dokumentują” rzeczywistość, tworząc symboliczne warunki zjawiania się świata; dostarczają percepcyjnych ram, filtrów postrzegania i wartościowania. Nie mają w tym względzie monopolu – wciąż na świat patrzymy także oczami pisma (choć coraz częściej zamkniętego w formie scenariusza filmowego...) czy tradycyjnej sztuki (oglądanej dziś najczęściej na ekranach naszych laptopów, smartfonów, tabletów...). W tym właśnie sensie fotografia „dokumentuje coś, co nie istnieje”: jest punktem widzenia, sposobem „nazywania” fragmentów rzeczywistości, które jako „beziemne” pozostają poza naszymi poznawczymi możliwościami. •

Bibliografia

Barthes, Roland. *Światło obrazu: uwagi o fotografii*. Tłum. Jacek Trznadel. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2008.

Belting, Hans. *Antropologia obrazu: szkice do nauki o obrazie*. Tłum. Mariusz Bryl. Kraków: TAIWPN Universitas, 2007.

Benjamin, Walter. „Mała historia fotografii.” Tłum. Janusz Sikorski. W: *Walter Benjamin, Twórca jako wytwórca*. Red. Hubert Orłowski. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1975.

Cassirer, Ernst. *Filozofia form symbolicznych (cz. 1). Język*. Tłum. Przemysław Parszutowicz. Kęty: Wydawnictwo Marek Derewiecki, 2018.

Flusser, Vilém. *Into the Universe of Technical Images. Trans.* Nancy Ann Roth. Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2011.

Flusser, Vilém. „Ku uniwersum obrazów technicznych (Znaczyć).” Tłum. Andrzej Gwóźdź. W: *Po kinie?...: audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*. Red. Andrzej Gwóźdź. Kraków: TAIWPN Universitas, 1994.

Godzic, Wiesław. *Znani z tego, że są znani: celebryci w kulturze tabloidów*. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2007.

Hilsenteger, Lewis. „My iPhone XS Max Is Doing Something Weird...” Serwis You Tube na kanale Unbox Therapy, 26.09.2018. <https://www.youtube.com/watch?v=Q3GGdtn9poo> (21.02.2024).

Kracauer, Siegfried. *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*. Tłum. Wanda Wertenstein. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2008.

Leswing, Kif. „Aparaty w nowych iPhone’ach wygładzają skórę na zdjęciach bez wiedzy użytkowników.” *Business Insider*, 29.09.2018. <https://businessinsider.com.pl/technologie/nowe-technologie/iphone-xs-i-xs-max-wygładzaja-twarz-na-zdjeciach-selfie/vcwfxej.amp> (20.02.2024).

Michałowska, Marianna. „Stefan Wojnecki (1929–2023).” *Kultura Współczesna* 121, nr 1 (2023).

Platon. *Fajdros*. Tłum. Władysław Witwicki. Kęty: Wydawnictwo Antyk, 1999.

Rouillé, André. *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*. Tłum. Oskar Hedemann. Kraków: Universitas, 2007.

Scruton, Roger. „Photography and Representation.” *Critical Inquiry* 7, nr 3 (1981).

Sontag, Susan. *O fotografii*. Tłum. Sławomir Magala. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1986.

Wiatr, Przemysław. „Siegfried Zielinski – archeolog i wariantolog mediów.” *Dialogi polityczne*, nr 29 (2020).

Wiatr, Przemysław. *W cieniu posthistorii – wprowadzenie do filozofii Viléma Flussera*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2018.

Wojnecki, Stefan. „Mój punkt widzenia w sporze o realność fotografii.” W: *Fotografia – gwiazda podwójna kultury. Pisma z lat 1977–2004*. Wybr. przez Alicję Kępińską. Poznań, 2005.


Zawojski, Piotr. *Pisanie i czytanie (o) fotografii. Odkrywczy, klasycy, obrazoburcy*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2023.

Zielinski, Siegfried. „Theologi electrici: kilka fragmentów.” Tłum. Marcin Sankiewicz. *Dialogi polityczne*, nr 29 (2020).

x PRZEMYSŁAW WIATR

Adiunkt na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie w Katedrze Teorii Mediów. Swoje zainteresowania skupia na problematyce mediologicznie zorientowanej filozofii, filozoficznych ujęciach znaczenia technologii dla współczesnej kultury oraz współczesnej kulturze wizualnej i popularnej. Tłumacz i badacz twórczości Viléma Flussera. Autor książki *W cieniu posthistorii – wprowadzenie do filozofii Viléma Flussera* (Toruń 2018) oraz redaktor i tłumacz zbioru esejów Flussera (*V. Flusser, Kultura pisma. Z filozofii słowa i obrazu*, Warszawa 2018).

→

 <https://orcid.org/0000-0001-7593-3751>

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

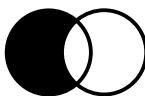
+48 61 855 25 21
office@uap.edu.pl
www.uap.edu.pl

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

