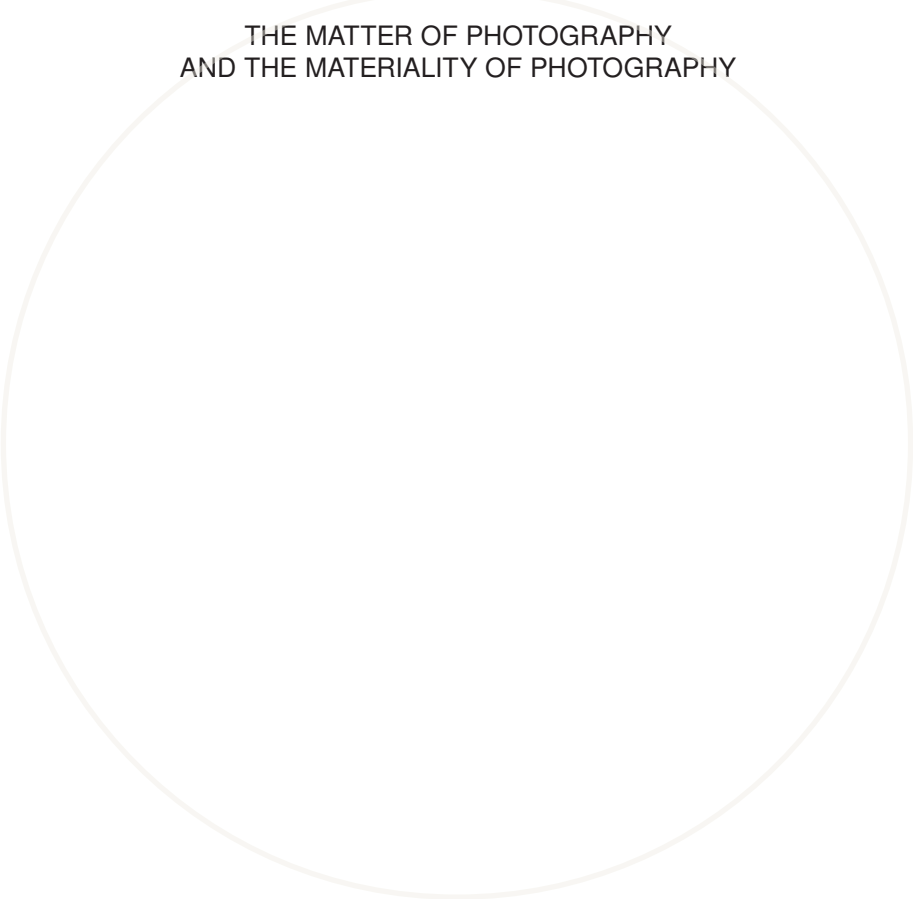


SELFNATURE

MATERIA FOTOGRAFII,
A MATERIALNOŚĆ FOTOGRAFII
THE MATTER OF PHOTOGRAPHY
AND THE MATERIALITY OF PHOTOGRAPHY



DAGMARA BUGAJ

DAGMARA BUGAJ

Materia fotografii,
a materialność fotografii.

SELFNATURE

The matter of photography and the
materiality of photography.

Akademia Sztuk Pięknych
im. Wł. Strzemińskiego w Łodzi

Wydział sztuk wizualnych

Dagmara Bugaj

SELFNATURE

MATERIA
FOTOGRAFII,
A MATERIALNOŚĆ
FOTOGRAFII.

Promotor:
Prof. Marek Domański

The Strzeminski Academy
of Fine Arts in Lodz

Visual arts department

Rozprawa doktorska
Doctoral dissertation

SELFNATURE

THE MATTER OF
PHOTOGRAPHY AND
THE MATERIALITY
OF PHOTOGRAPHY.

Doctoral dissertation under direction of:
Prof. Marek Domański

SPIS
TREŚCITABLE OF
CONTENTS

| | | | |
|--------------|----|--------------|----|
| WSTĘP | 7 | INTRODUCTION | 7 |
| KONTEKST | | HISTORICAL | |
| HISTORYCZNY | 11 | BACKGROUND | 11 |
| OBRAZ | 19 | IMAGE | 19 |
| MATERIA | 33 | MATTER | 33 |
| SELFNATURE | 41 | SELFNATURE | 41 |
| ZAKOŃCZENIE | 53 | CONCLUSION | 53 |
| BIBLIOGRAFIA | 57 | BIBLIOGRAPHY | 57 |
| PRACE | 59 | WORKS | 59 |

WSTĘP

INTRODUCTION

wstęp

„WIDZĘ, ŻE STAŁEM SIĘ CAŁY–OBRAZEM”¹

Niniejszy tekst poświęcony jest wystawie przygotowanej w ramach mojego przewodu doktorskiego. Prace, które wykonałam, wyniknęły z potrzeby powrotu do zagadnień skupionych wokół materialności fotografii i związanych z tym poszukiwań formalnych. Fotografia nie jest dla mnie celem samym w sobie czy końcem poszukiwań. Interesuje mnie jako środek wyrazu, a nie w aspekcie swej istoty albo od strony technologicznej. Punktem wyjścia dla rozważań podjętych w rozprawie jest problematyka kategorii obrazu w sztuce.

I choć wymogi pracy doktorskiej nie pozwalają na „ominięcie” warstwy teoretycznej, to chciałabym zaznaczyć, że bardzo mocno identyfikuję się ze słowami Lewisa Hine’a: „Gdybym potrafił opowiedzieć historię słowami, nie musiałbym dźwigać aparatu fotograficznego” Koncentruję się więc na samym obrazie, czymś doświadczalnym w najszerszym sensie wizualnym, pozostającym w sferze językowej.

Fotografia to bardzo heterogeniczny obszar badawczy, zdecydowanie wymykający się próbom całościowego ujęcia:

„Gdy Lev Manovich twierdzi, że nie istnieje już obraz w tradycyjnym sensie, to można mu zarzucić, że ów „tradycyjny sens” zawsze poddany był historycznej dynamice, która go nieustannie zmieniała”²

¹ R. Barthes, *Światło Obrazu*, Warszawa 1996, str. 26.

² H. Belting, *Antropologia Obrazu, szkice do nauki o obrazie*. Kraków 2012, str. 51.

introduction

“I SEE THAT I ALL HAVE BECOME A PICTURE”¹

This text is devoted to an exhibition prepared as part of my doctoral thesis. The work I did resulted from the need to return to the issues focused on the materiality of photography and the related formal search. Photography is not an end in itself or the end of my search. I am interested in it as a means of expression, not in its essence or from the technological point of view. The starting point for the reflections undertaken in the treatise is the issue of the image category in art.

Although the requirements of my doctoral thesis do not allow me to “bypass” the theoretical layer, I would like to point out that I strongly identify myself with Lewis Hine’s words: “If I could tell a story in words, I would not have to carry a photographic camera” So I focus on the image itself, something experimental in the broadest visual sense, remaining in the linguistic sphere.

Photography is a very heterogeneous research area, which definitely escapes attempts at a holistic approach:

“When Lev Manovich claims that an image in the traditional sense no longer exists, he can be accused that this “traditional sense” has always been subjected to historical dynamics that have constantly changed it”²

¹ R. Barthes, *Światło Obrazu*, Warszawa 1996, str. 26.

² H. Belting, *Antropologia Obrazu, szkice do nauki o obrazie*. Kraków 2012, str. 51.

Aby więc sprecyzować naturę obrazu należy zadać sobie kilka pytań: Czy tradycyjnie rozumiany obraz da się w ogóle zdefiniować? Jaki jest jego status? Jaką rzeczywistość i czy w ogóle jakąś rzeczywistość reprezentuje obraz? Jaka jest relacja między nośnikiem, a obrazem? Jak zmienia się znaczenie obrazu wraz ze zmianą medium? Jaka jest relacja między obrazem, a rzeczywistością? By podjąć próbę odpowiedzi na te fundamentalne pytania, należy także uściślić:

*„pod jaką postacią jawi się obraz w akcie poznawczym, w jakiej formie uobecnia się on umysłowi czy świadomości jako takiej, jaką naturę ma przedstawienie obrazowe, w jaki sposób obraz reprezentuje rzecz przedstawianą, jaki jest związek pomiędzy treścią przedstawienia obrazowego a użytymi technikami obrazowania”.*³

In order to determine the nature of an image, we should ask ourselves a few questions: Is it possible to define a traditionally understood image at all? What is its status? What is the reality and does any reality represent the image at all? What is the relationship between the medium and the image? How does the meaning of an image change as the medium changes? What is the relation between the image and reality? In order to try to answer these fundamental questions, it is also necessary to specify:

*“in what form does an image appear in a cognitive act, in what form does it appear to the mind or consciousness as such, what nature does an imaginary representation have, how does an image represent the presented thing, and what is the relation between the content of an imaginary representation and the used imaging techniques”.*³

³ Roman Konik, *Między przedmiotem, a przedstawieniem. Filozoficzna analiza sposobów obrazowania w oparciu o malarstwo, fotografię i obrazy syntetyczne*. Wrocław 2003, s.28.

³ Roman Konik, *Między przedmiotem, a przedstawieniem. Filozoficzna analiza sposobów obrazowania w oparciu o malarstwo, fotografię i obrazy syntetyczne*. Wrocław 2003, s.28.

KONTEKST HISTORYCZNY

HISTORICAL BACKGROUND

W poniższej części tekstu przywołam teorie naukowe i filozoficzne będące dla mnie źródłem inspiracji. Obrazują one sposób mojego myślenia i stanowią ogólne ramy opisu pracy.

Według Hansa Beltinga, obraz odnosi się do najbardziej podstawowych, egzystencjalnych doświadczeń człowieka:

„Obraz jest czymś więcej aniżeli tylko tym, co widziane lub widzialne. To coś więcej aniżeli wytwór percepcji. [...] Pojęcie obrazu, jeśli traktuje się je poważnie, uprawomocnione jest tylko jako pojęcie antropologiczne. Żyjemy z obrazami i rozumiemy świat w obrazach. To życiowe odniesienie do obrazu znajduje swoje przedłużenie w uprawianej przez nas fizycznej produkcji obrazów (...)”¹

Początkiem Obrazu w ujęciu fotograficznym było powstanie Camery Obscure. W XVI w. Leonardo da Vinci w pracy „Codex Atlanticus” opisał zjawisko powstawania obrazu po przejściu przez otwór. Gdy Giovanni Battista della Porta opublikował dzieło „Magiae Naturalis”, do konstrukcji camery obscury dodano soczewkę oraz lustro, służące odbijaniu obrazu. Obraz powołany do istnienia za pomocą światła, traktowany był pierwotnie czysto warsztatowo. Wielu przedstawicieli świata sztuki uważało fotografię za wynalazek techniczny, pomagający artystom, w wyznaczaniu perspektywy

¹ H. Belting, *Obraz i jego media. Próba antropologiczna*, Poznań, 2000 s. 296.

In the following part of this text I recall scientific and philosophical theories which are a source of inspiration for me. They illustrate my way of thinking and provide a general framework for the job description.

According to Hans Belling, the picture refers to the most basic existential experiences of man:

“An image is more than just something that is seen or visible. It is more than a product of perception. The notion of image, if taken seriously, is only valid as an anthropological concept. We live with images and understand the world in images. This life reference to an image is prolonged by the physical production of images that we cultivate (...)”¹

The beginning of the Picture in the photographic aspect was the creation of Camera Obscura. In the 16th century Leonardo da Vinci in his work Codex Atlanticus described the phenomenon of the creation of an image after passing through a hole. When Giovanni Battista della Porta published the work Magiae Naturalis, the obscure cameras were constructed with a lens and a mirror to reflect the image. The image, created with the use of light, was originally treated in a purely workshop way. Many representatives of the art world considered photography to be a technical invention, helping artists to set perspectives and quickly sketch.

¹ H. Belting, *Obraz i jego media. Próba antropologiczna*, Poznań, 2000 s. 296.

i szybkim szkicowaniu. Pierwszym malarzem, który uznał cechy obrazu – projekcji za wartościowe i podporządkował im swoją wizję malarską, wykorzystując kamerę obscurę do pracy był Johannes Vermeer. Camera obscura w wydaniu Vermeera była zasłoniętym, kompletnie wyciemnionym pomieszczeniem, w którym przebywał sam malarz, a przez wycięty w zasłonie otwór światło wpadało do wnętrza. Na tylnej ścianie rzutowany był obraz znajdujący się przed otworem. Artysta wiesział tam płótno i na podstawie rzutowanego obrazu wykonywał szkic.² Tą techniką stworzył między innymi „Kobietę z wagą”, „Geografa” czy „Astronoma”. W renesansie celem artystów było ukazanie w obrazie czystej narracji, wyjście poza materialność, co wymagało zminimalizowania roli medium jako przekaźnika obrazu. Odbiorca, patrząc na malowidło, miał skupić uwagę przede wszystkim na treści przekazu i jego formie, a nie na medium. Traktowanie fotografii jako swego rodzaju pomocy naukowej jest w dalszym ciągu popularną praktyką wśród malarzy. Obraz powstały w wyniku działania refleksów świetlnych, soczewki i lustra, przez niektórych nadal traktowany jest czysto narzędziowo, podobnie jak camera obscura. Pozbawione indywidualnego wyrazu, zestandaryzowane fotografie stają się pierwowzorem obrazów malarskich. Zdjęcia będące bazą malarstwa postmedialnego nieczęsto aspirują do rangi artystycznych, najczęściej istnieją tylko w postaci obrazów monitorowych. Takiego rodzaju pomocy w malarstwie używa np. Gerhard Richter, który już w latach 60 XX wieku, chcąc jak najbardziej upodobnić malarstwo do fotografii, posługiwał się zdjęciami poruszonymi lub celowo nieostrymi, które pozwalały artyście na wydobywanie czegoś, co nazywał „*niemyim istnieniem rzeczy*”.³

Od czasów renesansu Camera obscura była popularnym narzędziem wśród malarzy, ale dopiero na początku XIX wieku poszukiwania kilku niezależnie działających pionierów fotografii (Nicéphore Niepce, Louis Daguerre, William Henry Fox Talbot) pozwoliły odkryć tiosiarczan sodu,

2 O czym szerzej opowiada Profesor Philip Steadman w swoim wykładzie z 2005r. <https://www.youtube.com/watch?v=GFfmc4e7KgM> [dostęp: 29.03.2018]

3 <http://www.gerhard-richter.com/> [dostęp: 01.04.2018]

Johannes Vermeer was the first painter to consider the features of the painting – the projection – as valuable and to subordinate his painting vision to them, using the camera's manuscript for his work. Vermeer's camera obscura was a covered, completely darkened room, in which the painter himself was staying, and through a cut-out in the veil light fell into the interior. An image in front of the hole was projected on the back wall. The artist hung a canvas there and made a sketch based on the projected painting.² This technique was created, among others, by “Woman with Weight”, “Geographer” or “Astronomer”. In the Renaissance, the goal was to show in the painting a pure narration, to go beyond the material, which required minimizing the role of the medium as a transmitter of the image. The viewer, looking at the painting, was to focus primarily on the content of the message and its form, and not on the medium. Treating photography as a kind of scientific aid is still a popular practice among painters. The image created by the action of light reflections, lenses and mirrors, by some is still treated purely as a tool, just like the camera obscura. The standardised photographs, devoid of individual expression, become the prototype of paintings. Photographs that are the basis of post-media painting often do not aspire to artistic rank, most often they exist only in the form of monitor images. For example, Gerhard Richter uses this kind of help in painting. As early as in the 1960s, in order to make painting as similar as possible to photography, he used photographs moved or deliberately blurred, which allowed the artist to extract something that he called “the silent existence of things”.³

Since the Renaissance Camera obscura has been a popular tool among painters, but it was not until the beginning of the 19th century that several independent pioneers of photography (Nicéphore Niepce, Louis Daguerre, William Henry Fox Talbot) were able to discover sodium thiosulphate, thanks to which the image could be captured. As a means of visual communication and expression,

2 O czym szerzej opowiada Profesor Philip Steadman w swoim wykładzie z 2005r. <https://www.youtube.com/watch?v=GFfmc4e7KgM> [dostęp: 29.03.2018]

3 <http://www.gerhard-richter.com/> [dostęp: 01.04.2018]

dzięki któremu można było obraz utrwalić. Jako środek wizualnej komunikacji i ekspresji fotografia ma wyraźne możliwości estetyczne. Aby je dostrzec, należy najpierw zrozumieć charakterystykę samego procesu. Jedną z najważniejszych jego cech jest natychmiastowość rejestracji. Zwykle, ale niekoniecznie, rejestrowany obraz jest tworzony przez obiektyw w kamerze. Po ekspozycji na światło tworzące obraz, struktura wrażliwego materiału ulega zmianom, tworzy się obraz utajony, widoczny dopiero po wywołaniu i utwaleniu.

Jak zauważa Roland Barthes „[...] często mówi się, że to malarze wynaleźli fotografię (przekazując jej kadrowanie, perspektywę i optykę camera obscura). Ja zaś mówię: nie, zrobili to chemicy”.⁴ W roku 1826 Francuz Joseph Nicéphore Niepce przy pomocy prototypu aparatu fotograficznego stworzył pierwszy obraz fotograficzny, ukazujący widok z okna jego pracowni. Obraz powstał w wyniku kilkugodzinnego naświetlania wypolerowanej cynkowej płyty pokrytej asfaltem syryjskim.

Przez następne lata, aż do dnia dzisiejszego, fotografia ewoluowała, przechodziła różne etapy. Aparaty ulepszano tak, aby były poręczne i szybkie, skrócono proces otrzymywania obrazu a do fotograficznej rzeczywistości w czerni i bieli wkrótce doszedł kolor (1861), aż wreszcie (w roku 1975) powstał pierwszy aparat cyfrowy, stworzony przez inżyniera Steve'a Sassona z Kodaka. nadeszła era cyfryzacji całego procesu i samego zdjęcia, znana nam dobrze ze współczesności.

Wynalazek technologii cyfrowej stanowił pierwszą rewolucyjną zmianę w metodach fotograficznych od czasu wynalezienia kalotypu przez Talbota (1841), dzięki któremu fotografia zyskała możliwość powielania obrazu. Pojawienie się fotografii przyczyniło się do znaczącego przewartościowania fundamentalnych sposobów opisu i odbioru sztuki. Fotografia była pierwszą techniką dającą możliwość powielania jej obrazów w sposób powtarzalny. Możliwości nieskończonego kopiowania sprawiły, że zaczęto przyznawać znacznie mniejszą wartość nie tylko oryginałowi, ale także dziełu sztuki w ogóle.

4 Roland Barthes, *Światło Obrazu*, Warszawa 1996, s. 97.

photography has clear aesthetic possibilities. In order to see them, one must first understand the characteristics of the process itself. One of the most important features of the system is its instantaneous registration. Normally, but not necessarily, the recorded image is created by the lens in the camera. After exposure to the light that creates the image, the structure of the sensitive material changes, a latent image is created, visible only after it is invoked and fixed.

As Roland Barthes points out, “[...] it is often said that it was the painters who invented the photograph (conveying its framing, perspective and optics to the camera obscura). In my opinion it was the chemists who did it”.⁴ In 1826, a Frenchman Joseph Nicéphore Niepce using a prototype camera, he created the first photographic image showing a view from the window of his studio. The image is the result of Exposure of the polished zinc plate covered with Syrian asphalt for several hours.

Over the years photography has evolved to the present day and has gone through various stages. The cameras were improved so as to be handy and fast, the process of obtaining images was shortened, and colour soon reached the photographic reality in black and white (1861), and finally (in 1975) the first digital camera was created, created by the engineer Steve Sasson from Kodak. the era of digitisation of the whole process and the photograph itself has come, well known to us from today's times.

The invention of digital technology was the first revolutionary change in photographic methods since the invention of the calotype by Talbot (1841), thanks to which photography gained the ability to reproduce images. The appearance of photography contributed to a significant re-evaluation of the fundamental ways in which art is described and received. Photography was the first technique giving the possibility to reproduce her images in a repetitive way. The possibilities of infinite copying made it possible to give much less value not only to the original, but also to the work of art in general.

4 Roland Barthes, *Światło Obrazu*, Warszawa 1996, s. 97.

Powołując się na Flusserowską⁵ wykładnię czasu i cywilizacyjnych „punktów zwrotnych” można powiedzieć, że zmiany, jakie zaszły w zakresie produkcji obrazów technicznych i aparatów je kreujących, doprowadziły do momentu przełomowego w historii ludzkości, do powstania nowej generacji obrazów. Warto jednak zaznaczyć, że fotografia cyfrowa związana z eksplozją obrazów, ekranów itp. to przełomowy, ale kolejny etap w długotrwałym procesie rozwoju fotografii. Cały czas zmieniający się materiał zapisu (płyta kolodionowa, błona światłoczuła, karta pamięci), wiąże się także z nowymi możliwościami technicznymi i innym typem zachowań w momencie fotografowania i późniejszej percepcji efektu, jakim jest zdjęcie na papierze lub na ekranie komputera.

Wydaje się, że w tej chwili jesteśmy świadkami końca epoki, w której dominowały obrazy z aparatów wykorzystywanych do tworzenia obrazów artystycznych. Fotografia spowszedniała, stała się nieodłącznym elementem współczesności. Obrazy o walorach estetycznych są marginalizowane przez wszechobecność obrazów, najczęściej medialnych, tworzących sztuczne środowisko obrazowe a przytłaczająca łatwość rozwiązań, jaką nowe technologie podsuwają użytkownikom aparatów technicznych, powoduje, że zmiany w sposobie wytwarzania obrazów oraz wyboru tego, co może być obrazowane, wyznaczają zupełnie nowy rodzaj dyskursu. Obraz cyfrowy przyczynia się do zmniejszenia wartości reprezentacji i znaczeń z nią związanych, a pokazywany świat wydaje się niezwykle homogeniczny i powierzchowny.

Zmiany w fotografii zachodziły i cały czas zachodzą wielotorowo: zarówno na płaszczyźnie amatorskiej jak i profesjonalnej. Rewolucja technologiczna przyniosła także nowe urządzenia do wytwarzania obrazów:

„Satelity są w stanie robić fotografie Ziemi o doskonałej rozdzielczości, maszyny orbitujące wokół naszej planety dysponują zaawansowaną technologią, dzięki której możliwe jest zarejestrowanie

5 Willem Flusser, *Ku filozofii fotografii*, Warszawa, 2015.

Referring to Flusser's⁵ interpretation of time and civilisational “turning points”, it can be said that the changes that have taken place in the production of technical images and the cameras creating them, led to a breakthrough in the history of mankind, to the creation of a new generation of images. It is worth noting, however, that digital photography connected with the explosion of images, screens, etc. is a breakthrough, but another stage in the long-term process of development of photography. The constantly changing recording material (collodion disc, photosensitive membrane, memory card) is also connected with new technical possibilities and different type of behavior at the moment of shooting and later perception of the effect, which is a photo on paper or on a computer screen.

It seems that at the moment we are witnessing the end of an era in which images from cameras used to create artistic images dominated. Freelance photography has become an inseparable element of modernity. Images of aesthetic value are marginalized by the ubiquitous presence of images, most often media, creating an artificial imaging environment, and the overwhelming ease of solutions offered by new technologies to users of technical cameras, causes that changes in the way images are produced and the choice of what can be portrayed, mark a completely new kind of discourse. The digital image contributes to reducing the value of representation and the meanings associated with it, and the world shown seems to be extremely homogeneous and superficial.

Changes in photography have taken place and continue to take place in many ways: both on an amateur and professional level. The technological revolution has also brought new imaging equipment:

“Satellites are capable of taking excellent-resolution photographs of the Earth, and the machines orbiting our planet have advanced technology to capture the images at a huge magnification and with a quality that allows the registration numbers of cars parked in the streets to be read. With the

5 Willem Flusser, *Ku filozofii fotografii*, Warszawa, 2015.

obrazu w ogromnym powiększeniu i jakości pozwalającej na odczyt numerów rejestracyjnych samochodów zaparkowanych na ulicach. Wraz z wybuchem wojny w Zatoce Perskiej, transmitowanej w telewizji niemal na żywo, staliśmy się świadkami nowego, ponowoczesnego przedstawienia”⁶

Analizując fenomen obrazu na gruncie sztuki, należy zwrócić szczególną uwagę na dwoistą kondycję medium fotograficznego. Fotografia, pomimo że od jej wynalazku minęło już prawie dwieście lat jest ciągle spolaryzowana pomiędzy graficznym przedstawieniem posiadającym cechy dokumentu, a obrazem, który rości sobie ambicje do bycia aktem sztuki. Pojawienie się fotografii wywołało wiele pytań dotyczących nie tylko tego, czy fotografia jest sztuką, ale także czym dokładnie jest medium fotograficzne. Czy była to po prostu pomoc dla malarstwa, czy produkt naukowy, fragment rzeczywistości czy środek osobistej ekspresji? Fotografia, rozumiana tradycyjnie jako medium mechanicznej rejestracji i utrwalania fragmentów otaczającej nas rzeczywistości oraz sposób wyrażania artystycznej ekspresji, w ostatniej dekadzie uległa daleko idącym przeobrażeniom dotyczącym formy oraz pełnionych funkcji. Kiedy już euforia połączona z drobiazgowym badaniem możliwości technicznych fotografii zaczęła tracić na sile, nadszedł czas na zwrócenie uwagi na kontekst artystyczny nowego medium. Fotografia jako medium wytwarzające obrazy, wychodząc poza schemat chemiczno-techniczny sięgnęła po cele twórcze. Maria Anna Potocka tak opisuje ten proces przejścia:

„[...] zainteresowanie tematem, kreatywny stosunek do niego pojawiają się w momencie, kiedy technika jest już przeanalizowana, kiedy inni wykonali wiele doświadczeń i poświęcili dla nich wiele tematów. Medium staje się na tyle łatwe w użyciu, na tyle wszechstronne pod względem swoich możliwości, że zabawa z nim samym nie rodzi już refleksji. [...] Co nie znaczy, że kończy się

6 L. Manovich, *Paradoksy fotografii cyfrowej*, w: M. Bogunia-Borkowska, P. Sztompka (red.), *Fotospoleczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, Kraków 2012, s. 539.

outbreak of the Gulf War, which was broadcast almost live on television, we witnessed a new, post-modern performance”⁶.

When analyzing the phenomenon of image in the context of art, one should pay special attention to the dual condition of the photographic medium. Although almost two hundred years have passed since her invention, photography is still polarized between a graphic representation with the characteristics of a document and an image that claims to be an act of art. The appearance of photography has raised many questions, not only about whether photography is art, but also about what exactly the photographic medium is. Was it simply an aid to painting or a scientific product, a part of reality or a means of personal expression? Photography, traditionally understood as a medium of mechanical recording and recording, fragments of the surrounding reality and the way of artistic expression have undergone far-reaching transformations concerning their form and functions. Once the euphoria combined with the meticulous study of the technical possibilities of photography began to lose its strength, it is time to draw attention to the artistic context of the new medium. Photography as a medium that produces images, going beyond the chemical and technical scheme, has reached for creative purposes. Maria Anna Potocka describes this transition process as follows:

“[...] interest in the subject, creative attitude towards it appear at the moment when the technique is already analysed, when others have made many experiences and devoted many topics to them. The media becomes so easy to use, so versatile in terms of its capabilities that playing with it no longer gives rise to reflection. This does not mean that the analysis of the medium ends. It only goes to a different level of requirements, where the meaning must appear alongside the analysis.”⁷

6 L. Manovich, *Paradoksy fotografii cyfrowej*, w: M. Bogunia-Borkowska, P. Sztompka (red.), *Fotospoleczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, Kraków 2012, s. 539.

7 M.A. Potocka, *Fotografia. Ewolucja medium sztuki*, Warszawa 2010, s. 66.

analizowanie medium. Ono jedynie wchodzi na inny poziom wymogów, gdzie obok analizy musi pojawić się znaczenie".⁷

Podsumowaniem powyższego wstępu niech będzie odniesienie do teorii Marshalla McLuhana głoszącego, że sztuka może być obszarem, w którym kształtowane są nieznanne wcześniej formy percepcji, czyli nowe sposoby obrazowania świata, a „*poważny artysta jest jedyną osobą, która może bezkarnie zmagać się z techniką, gdyż jest on ekspertem świadomym zmian zachodzących w percepcji zmysłowej*".⁸

⁷ M.A. Potocka, *Fotografia. Ewolucja medium sztuki*, Warszawa 2010, s. 66.

⁸ M. McLuhan, *Zrozumieć media Przedłużenia człowieka*, Warszawa 2004, s. 50.

To sum up this introduction, let us refer to Marshall McLuhan's theory that art can be an area where previously unknown forms of perception are shaped, i.e. new ways of depicting the world, and that "a serious artist is the only one who can struggle with technology with impunity, because he is an expert who is aware of the changes taking place in sensual perception".⁸

⁸ M. McLuhan, *Zrozumieć media Przedłużenia człowieka*, Warszawa 2004, s. 50.

OBRAZ

IMAGE

obraz

„RZECZYWISTOŚĆ ZAWSZE INTERPRETOWANO ZA POŚREDNICTWEM OBRAZÓW, A FILOZOFOWIE JUŻ OD CZASÓW PLATONA DAŻYLI DO ZMNIEJSZENIA NASZEJ ZALEŻNOŚCI OD NICH, NAWOŁUJĄC DO NIEOBRAZOWEGO POJMOWANIA RZECZYWISTOŚCI”¹

Wydaje się, że wytwarzając i konsumując obrazy rzeczywistości wszyscy stajemy się obrazoholikami.

„Obrazy są wszędzie dookoła: w laptopach, smartfonach, czasopiśmie, gazetach, książkach takich jak ta, a nawet – o dziwo!- wciąż wiszą na ścianach. W równym stopniu co słowami, myślimy obrazami i tak samo obrazami śnimy oraz staramy się zrozumieć ludzi i otaczający nas świat.”²

Nad naturą, różnorodnością i osobliwością obrazów pochylają się najbardziej wpływowi historycy i teoretycy sztuki. Samo pojęcie wydaje się posiadać tak szeroki zakres znaczeniowy, że jego granice powoli stają się nieczytelne, a próba podsumowania współczesnych definicji obrazu jest nie lada wyzwaniem.

„Każdy, kto podejmie próbę ogólnego określenia zjawiska zwanego obrazowością, nieuchronnie odkryje dwa fakty. Po pierwsze, zobaczy niezwykle różnorodność przedmiotów określanych mianem obrazu. Mówimy w ten sposób o przedstawieniach wizualnych, pomnikach, złudzeniach optycznych, mapach, schematach, snach, halucynacjach, spektaklach, projekcjach, wierszach, wzorach, wspomnieniach – nawet myśli myślane są jako

1 S. Sontag, *O Fotografii*, Kraków 2009, s.161.

2 D.Hockney & M. Gayford, *Historia Obrazów*, Poznań 2016, s.7.

image

“REALITY HAS ALWAYS BEEN INTERPRETED AS THROUGH IMAGES AND PHILOSOPHERS SINCE THE TIMES OF PLATO, HAVE SOUGHT TO REDUCE OUR DEPENDENCE ON THEM, CALLING FOR AN UNCLEAR UNDERSTANDING OF REALITY”¹

It seems that by producing and consuming images of reality, we are all becoming iconoholics. “Pictures are everywhere around: in laptops, smartphones, magazines, newspapers, books like this one, and even, strangely, they are still hanging on walls. As much as we do with words, we think with images and we dream with images and we try to understand people and the world around us”.²

The most influential historians and art theorists bow to the nature, diversity and peculiarity of the paintings. The concept itself seems to have such a wide range of meanings that its boundaries are slowly becoming illegible, and an attempt to summarize contemporary definitions of an image is quite a challenge.

“Anyone who tries to define the phenomenon of imagery in general will inevitably discover two facts. First of all, he will see an extraordinary variety of objects called an image. In this way we talk about visual representations, monuments, optical illusions, maps, patterns, dreams, hallucinations, performances, projections, poems, patterns, memories – even thoughts are thought of as images [...]. Secondly, it will understand that calling all these phenomena “pictures” does not necessarily mean that anything that links them”.³

1 S. Sontag, *O Fotografii*, Kraków 2009, s.161.

2 D.Hockney & M. Gayford, *Historia Obrazów*, Poznań 2016, s.7.

3 W.J.T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago 1986, s.9.

obrazy [...]. Po drugie zaś, zrozumie, że nazywanie wszystkich tych zjawisk „obrazami” nie musi znaczyć, że cokolwiek je łączy”.³

Aby zdefiniować pojęcie obrazu amerykański badacz W.J.T. Mitchell, zapoczątkował w 1992 r. istotny nurt rozważań na temat obrazów i obrazowości w zmieniającej się sytuacji kulturowej, który nazwał *zwrotem obrazowym*.⁴ Dokonując się pod naporem obrazów zmiany w nauce sugerowały, że nie język, a wizualność jest nadrzędną zasadą mediów. Nauka o obrazach nie ogranicza się do analizy sposobów mówienia o nich. Badacz mocno podkreśla silny związek obrazów z materialnością, twierdzi, że jest to niezbędny wymiar funkcjonowania obrazów.

Iconic turn oznacza nie tyle nadmierne nasycenie świata obrazami, lecz kryzys rozumienia, w którego centrum znajdują się obrazy i sfera wizualna. Mitchell uważał, że aby nadać za tymi transformacjami należy przekierować uwagę poznawczą na sferę wizualną:

„Widzenie jest równie ważne jak język w negocjowaniu społecznych relacji i nieredukowalne do języka, znaku lub dyskursu. Obrazy chcą zrównania praw z językiem, a nie obracania w język. Nie chcą być zrównane z „historią obrazów” ani wyniesione do pozycji historii sztuki, lecz widziane jako skomplikowane indywidualności zajmujące różnicowane pozycje podmiotowe i tożsamości”.⁵

Obraz w teorii Mitchell’a jest obiektem materialnym do którego zalicza się nie tylko malowidło, ale także obiekty trójwymiarowe, albo tworzone za pomocą mediów elektronicznych. Rozważając kwestię relacji zachodzących pomiędzy fotografią a językiem, Mitchell pokazuje także trudność czy też niemożliwość ostatecznego zdefiniowania pojęcia i zjawiska zwanego obrazem.

Na przestrzeni wieków próby zdefiniowania i usystematyzowania informacji na temat obrazów

3 W.J.T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago 1986, s.9.

4 W. J. T Mitchell, *Zwrot piktorialny*, „Kultura Popularna” 2009, nr 1, s. 4–19

5 W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?* Chicago&London 2005, s. 342-343.

In order to define the concept of an image, an American W.J.T. researcher is obliged to Mitchell, in 1992, initiated an important trend of reflection on images and imagery in a changing cultural situation, which he called a pictorial turn.⁴ The changes in learning under the pressure of the images suggested that it was not language, but visuality is the overriding principle of the media. Learning about images is not limited to analyzing how to talk about them. The researcher strongly emphasizes the strong connection between images and materiality, he claims that it is an indispensable dimension of the functioning of images.

Iconic turn means not so much an excessive saturation of the world with images, but a crisis of understanding, with images and the visual sphere at the centre. Mitchell believed that in order to keep up with these transformations, cognitive attention should be redirected to the visual sphere:

“Seeing is as important as language in the negotiation of social relations and irreducible to language, sign or discourse. Images want equality of rights with language, not turning into language. They do not want to be equated with “history of images” or elevated to the position of history of art, but rather seen as complex individuals with different subject positions and identities”.⁵

An image in Mitchell’s theory is a material object that includes not only a painting, but also three-dimensional objects, or created by means of electronic media. When considering the relationship between photography and language, Mitchell also shows how difficult or impossible it is to finally define a concept and a phenomenon called an image.

Over the centuries, attempts to define and systematize information on images have been made very often. Although this is not the main topic of the treatise, in order to convey the context of photography it is important to outline the various theories of images that have emerged over the years.

4 W. J. T Mitchell, *Zwrot piktorialny*, „Kultura Popularna” 2009, nr 1, s. 4–19

5 W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?* Chicago&London 2005, s. 342-343.

podejmowane były bardzo często. Chociaż nie jest to główny temat rozprawy, dla oddania kontekstu fotografii ważne jest, aby nakreślić, różne teorie obrazów, jakie pojawiały się na przestrzeni lat. W traktacie „Do rerum natura” Lukrecjusz przedstawia obrazy jako „membrany”, które unoszą się w powietrzu w kierunku oczu. Widzimy świat dzięki zdolnościom naszych oczu do przyjmowania tych przeźroczystych skór obiektów. Obraz w tej teorii jest skórą: nie jest cienki jak skóra, ale jest prawdziwą skórą”.⁶

Obraz kojarzony z malarstwem to zazwyczaj płaski utwór plastyczny, na którym za pomocą farb oraz różnych technik malarskich i graficznych artysta dokonał zapisu pewnych informacji. Obraz malarski esencjonalnie analizowany od strony formalnej to kształt, faktura powierzchni i kolor.

W tekście z 1904 roku, niemiecki filozof Edmund Husserl wyróżnia aż trzy warstwy dzieła malarskiego: płaszczyznę materialną, płaszczyznę uobecniania i płaszczyznę uobecnionego. Pierwsza warstwa (physisches Bild) stanowi podstawę materialną dzieła sztuki, np. płótno, marmur itp. Druga warstwa to płaszczyzna odwzorowywania, odmalowywania, którą można nazwać obiektem uobecniającym (Bildobject), definiowanym przez określony dobór koloru i kształtu. Trzecia warstwa, określona przez filozofa jako obiekt odwzorowywany (Bildsujet), jest przedmiotem bądź tematem, przedstawionym przez obiekt uobecniający.⁷ Wypracowana przez polskiego fenomenologa Romana Ingardena teoria obrazu, mówi o tym, że jest on tworem złożonym i wielopoziomowym. Ingarden starając się zbadać istotę obrazu, podobnie jak Husserl podzielił go na warstwy. W swoim ujęciu obrazu radykalnie rozróżnił obraz od malowidła. Malowidło stanowi według Ingardena jedynie materialną podstawę obrazu. We wstępie do: „O budowie obrazu” czytamy:

„Rzecz ta jest jedynie przedmiotowym realnym warunkiem konkretnego oglądania i istnienia «obrazu» jako dzieła sztuki

6 J.Elkins and M. Naef, *What Is an Image?* New York 2011, s. 48.

7 E. Husserl, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, s. 19.

In his treatise “Do rerum natura” Lucretius presents images as “membranes” that float in the air towards the eyes. We see the world thanks to the ability of our eyes to absorb these transparent skins of objects. The image in this theory is skin: it is not as thin as skin, but it is real skin”.⁶

Picture associated with painting is usually a flat plastic work, on which the artist recorded certain information by means of paints and various painting and graphic techniques. The painting, which is essentially analyzed from the formal point of view, is the shape, texture of the surface and colour.

In a text from 1904, the German philosopher Edmund Husserl distinguished as many as three layers of the painting work: the material plane, the plane of presence and the plane of the present. The first layer (physisches Bild) is the material basis of a work of art, e.g. canvas, marble, etc. The second layer is the plane of mapping, painting, which can be called a Bildobject, defined by a specific selection of color and shape. The third layer, defined by the philosopher as the object being reproduced (Bildsujet), is an object or a subject presented by the object being present.⁷

The theory of image developed by the Polish phenomenologist Roman Ingarden says that it is a complex and multi-layered creation. Ingarden, trying to examine the essence of the image, just as Husserl divided it into layers. In his approach to the painting, he radically distinguished between the painting and the one. According to Ingarden, the painting is only the material basis of the picture. In the introduction to “About the structure of an image” we read:

“This thing is only an object of the real condition of a concrete viewing and the existence of “an image” as a work of art, while of course different subjective conditions must be fulfilled if this “image” is to be given to us”.⁸

6 J.Elkins and M. Naef, *What Is an Image?* New York 2011, s. 48.

7 E. Husserl, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, s. 19.

8 R. Ingarden, *Studia z estetyki*, Warszawa 1958, s. 7.

*malarskiej, przy czym oczywiście muszą być spełnione jeszcze różne warunki podmiotowe, jeśli ów «obraz» ma być nam dany».*⁸

Dzieło sztuki, według Ingardena, nie jest niczym materialnym, psychicznym czy idealnym, lecz czymś całkiem innej natury – przedmiotem intencjonalnym. Malowidło zatem to realny przedmiot materialny, istniejący w fizycznym świecie, składający się z płótna, gruntu farby i werniksu. Obraz zaś rozumiany jest jako przedmiot intencjonalny zawierający w sobie jakości formalne, emocjonalne, itp. Przedmiot intencjonalny nie istnieje autonomicznie, wywodzi się z aktów twórczych świadomości artysty, ale jest umieszczony w swojej podstawie bytowej. Według Ingardena obraz jest czysto intencjonalnym obiektem, stworzonym przez artystę i osadzonym zarówno w prawdziwym malowidle (płótnie pokrytym farbą), jak i w działaniach jego odbiorcy. Oddzielając dzieło sztuki od przedmiotu estetycznego Ingarden dzieli wartości na artystyczne i estetyczne. Wartości artystyczne występują w samym dziele sztuki, w obrazie. Wartości estetyczne zaś w przedmiocie estetycznym, w konkretyzacjach. Fenomenologia, którą zajmował się Ingarden została stworzona przez przywołanego wcześniej Edmunda Husserla i zakładała metodę obrazu, w której obraz jako fenomen dany bezpośrednio w świadomości jawi się jako dana naoczności struktura, nieobarczona relacją z czymkolwiek innym niż ona sama, w tym w szczególności z tym, co sama obrazuje. Fenomenologia koncentruje się na relacji między podmiotem a przedmiotem. Opisując przedmiot doświadczenia, fenomenolodzy chcą nie tylko odkryć tajemnicę otaczającego nas świata czy dotrzeć „do rzeczy samych”, jak pisał Husserl, lecz także całkowicie go przeniknąć i ukazać to, co najbardziej źródłowe i co wymyka się słowom. Husserl rozumiał fenomenologię jako teorię poznania i bytu wymagającą odejścia od pewnych założeń, domysłów czy teorii na rzecz „bezzałożeniowości”. W fenomenologicznym opisie obrazu chodzi zatem o ujęcie istoty, która jest czymś przedpojęciowym,

8 R. Ingarden, *Studia z estetyki*, Warszawa 1958, s. 7.

According to Ingarden, a work of art is not material, psychological or ideal, but something of a completely different nature – an intentional object. Thus, the painting is a real material object, existing in the physical world, consisting of canvas, primer of paint and verse. In turn a picture is understood as an intentional object which contains formal, emotional, etc. qualities. The intentional object does not exist autonomously, it derives from the creative acts of the artist's consciousness, but it is placed in its living base. According to Ingarden, the painting is a purely intentional object, created by the artist and embedded both in a real painting (canvas covered with paint) and in the actions of its recipient. By separating a work of art from an aesthetic object, Ingarden divides values into artistic and aesthetic. Artistic values appear in the work of art itself, in the painting. Aesthetic values, on the other hand, in an aesthetic object, in concretisations.

Ingarden's phenomenology was created by the aforementioned Edmund Husserl and assumed an image method in which the image, as a phenomenon given directly to the consciousness, appears as a given visuality structure, without a relationship with anything other than itself, in particular with what it illustrates itself. Phenomenology focuses on the relationship between the subject and the object. By describing the subject of the experience, phenomenologists want not only to discover the mystery of the world around us, or to reach “the things themselves”, as Husserl wrote, but also to completely penetrate it and show what is most source-based and what escapes words. Husserl understood phenomenology as a theory of cognition and being that required a departure from certain assumptions, guesses or theories in favour of “assumptionless”. The phenomenological description of the image is therefore a matter of approaching a being that is something pre-conceptual, appearing as a result of the sensuality level of the original structuring, without which there is neither an object nor a subject that perceives it yet.⁹ Phenomenology calls for us to look at the world as it appears.

9 I. Lorenc, *Ścieżki ku rzeczom samym współczesnej fenomenologii francuskiej*, [w:] *Fenomenologia francuska. Rozpoznania, interpretacje, rozwinięcia*. Warszawa 2006, s. 59.

jawy się jako wynik odbywającej się na poziomie zmysłowości pierwotnej strukturyzacji, bez której nie ma jeszcze ani przedmiotu, ani postrzegającego go podmiotu.⁹ Fenomenologia nawołuje, by przyjrzeć się światu tak, jak się on jawi.

*“Fenomenologiczna analiza obrazu winna wyprzedzać pozostałe analizy, gdyż bada ona obraz sam w sobie, jako obiekt dany naoczności, abstrahując od jego relacji z ewentualnymi jego odniesieniami, bada także obraz wolny od złożonej struktury znakowej”.*¹⁰

Zatem w kontekście fenomenologicznym analiza obrazu fotograficznego musi wykraczać poza sam fakt rejestracji, bowiem jak pisze polski filozof Roman Konik:

*“Obraz fotograficzny osadzony jest mocno w założeniach intencjonalnych, w tej formie obrazu (pomimo jej mechanicznych uwarunkowań) fotograf ma wyjątkowo trudne zadanie sięgania „pod powierzchnię przedmiotu. W tym trudnym zadaniu wyjścia poza widok fotografowanych rzeczy lub zdarzeń, obraz fotograficzny spełnić musi zadanie ukazania oczekiwanego w umyśle artysty obrazu, musi połączyć to, co fenomenalnie dane z tym, co oczekiwane”.*¹¹

Obraz fotograficzny zdaje się więc funkcjonować w przestrzeni pomiędzy tym, co obiektywnie ukazane a tym, co subiektywnie wskazane. W fotografii trudno nie zauważyć obrazowej natury zdjęcia, jak i jej materialnej podstawy. Fotografie są obrazami, ale są także materialnymi obiektami, i ta materialność jest integralna z ich odniesieniem.

*„Fenomenologiczna próba dotarcia do źródłowego doświadczenia stara się zatem ukazać, w jaki sposób obraz jawi się poprzez czystą naoczność przedrefleksyjnemu intelektowi”.*¹²

9 I. Lorenc, *Ścieżki ku rzeczom samym współczesnej fenomenologii francuskiej*, [w:] *Fenomenologia francuska. Rozpoznania, interpretacje, rozwinięcia*. Warszawa 2006, s. 59.

10 Roman Konik, *Między przedmiotem, a przedstawieniem. Filozoficzna analiza sposobów obrazowania w oparciu o malarstwo, fotografię i obrazy syntetyczne*. Wrocław 2003, s.27

11 Roman Konik, *Między przedmiotem, a .. Op.cit.*, s. 280

12 Roman Konik, *Między przedmiotem, a .. Op.cit.*, s.28

“Phenomenological analysis of an image should be ahead of other analyses, because it studies an image in itself, as an object of a given visuality, apart from its relations with possible references, it also examines an image free from a complex symbolic structure”.¹⁰

Therefore, in the phenomenological context, the analysis of a photographic image must go beyond the mere fact of registration, because as the Polish philosopher Roman Konik writes:

“A photographic image is firmly embedded in intentional assumptions, in this form of an image (despite its mechanical conditions) the photographer has an extremely difficult task of reaching “below the surface of the object. In this difficult task of going beyond the view of the photographed objects or events, the photographic image must fulfill the task of showing the image expected in the artist's mind, it must combine what is phenomenally data with what is expected”.¹¹

Thus, the photographic image seems to function in the space between what is objectively shown and what is subjectively indicated. In photography, it is difficult not to notice the pictorial nature of the photograph, as well as its material basis. Photographs are images, but they are also material objects, and this materiality is integral to their reference.

“The phenomenological attempt to reach the source experience therefore tries to show how the image appears through pure eye-witness to the pre-reflective intellect”.¹²

The atavistic, pre-reflective view of the image is an experience strictly based on materiality, which is an inalienable component of every image. This moment of pre-intentional viewing of the image is particularly important for me.

10 Roman Konik, *Między przedmiotem, a przedstawieniem. Filozoficzna analiza sposobów obrazowania w oparciu o malarstwo, fotografię i obrazy syntetyczne*. Wrocław 2003, s.27

11 Roman Konik, *Między przedmiotem, a .. Op.cit.*, s. 280

12 Roman Konik, *Między przedmiotem, a .. Op.cit.*, s.28

Atawistyczny, przedrefleksyjny ogląd obrazu, jest doświadczeniem ściśle opartym na materialności, która stanowi niezbywalny składnik każdego obrazu. Ten moment przedintencjonalnego oglądu obrazu jest dla mnie szczególnie ważny.

Oglądanie obrazu dzieje się na styku percepcji i wyobraźni a wizualne właściwości powierzchni obrazu zawsze zależały od materiału. Obrazy są bytami posiadającymi określone zawartości formalno treściowe. To wizualne formy korzystające z ikonicznych zapożyczeń w celu ukazania tego co leży poza językowym dyskursem. Przekraczając bezpośrednio wykorzystanie wizualne, obrazy fotograficzne stworzyły, dosłownie i metaforycznie, inny wymiar obrazu – same fotografie łączą znaczenia jako obrazy i znaczenia jako obiekty. W fenomenologii połączenie obrazu i formy jest bezpośrednim wytworem intencji. „*Fenomenologia staje bardziej po stronie oka, które „daje do widzenia”, niż po stronie myślenia o widzeniu, które spekuluje na temat obrazu*”.¹³ Fotografia to nie tylko sposób zapisu obrazów, jest także technologią wizualnego wyświetlania, oglądania i doświadczenia. Obrazy fotograficzne powstają między innymi po to, aby dać wyraz temu, czego nie da się opowiedzieć słowami. Jednym z warunków koniecznych do istnienia obrazu jest: „*widzenie pierwotne, widzenie tego, co kryje się poza tym, co zmysłowo dane w obrazie*”.¹⁴ Oko jako organ funkcjonuje w szerszym kontekście somatycznym. Dotyczy konkretnych relacji z ucieleśnionym widzem.

„*Obraz staje się nie tylko przedstawieniem, w którym reprezentowany jest przedmiot, lecz staje się też zapisem wzrokowego poznania, świadectwem obserwacji aktu percepcji wzrokowej i próbą rekonstrukcji zasad widzenia*.”¹⁵

Narząd wzroku i umiejętność widzenia ma dla ludzi fundamentalne znaczenie. Jest podstawowym źródłem wiedzy o świecie i głównym czynnikiem kształtującym naszą świadomość. To, co widzimy opiera się na paradygmacie poznawczym,

13 Roman Konik, *Między przedmiotem, a ..* Op.cit., s.32

14 Roman Konik, *Między przedmiotem, a ..* Op.cit., s 34

15 Roman Konik, *Między przedmiotem, a ..* Op.cit., s. 280

Watching an image takes place at the junction of perception and imagination, and the visual properties of the image surface always depended on the material. Images are entities with specific formal and content content. These are visual forms that use iconic borrowings to show what lies beyond the linguistic discourse. Beyond direct visual use, photographic images have created, literally and metaphorically, another dimension of the image – photographs themselves combine meanings as images and meanings as objects. In phenomenology, the combination of image and form is the direct product of intention. “Phenomenology is more on the side of the eye, which “gives vision” than on the side of thinking about seeing, which speculates about the image”.¹³ Photography is not only a way of recording images, it is also a technology of visual displaying, watching and experiencing. Photographic images are created, among other things, to express what cannot be told in words. One of the conditions necessary for the existence of an image is “Primary vision, seeing what is hidden beyond what is sensually given in the image”.¹⁴ The eye as an organ functions in a wider somatic context. It concerns specific relations with the embodied viewer.

“An image becomes not only a representation of an object, but also a record of visual cognition, a testimony to an act of visual perception and an attempt to reconstruct the principles of vision.”¹⁵

The organ of sight and the ability to see are fundamental importance to people. It is the primary source of knowledge about the world and the main factor shaping our consciousness. What we see is based on the cognitive paradigm, the viewer seems to focus much more on the content of the image than on its form.

„The consciousness of the subject learning in this approach sees what appears, and before moving on to a conceptual approach to the image, it focuses on the essence of the matter (...) At this stage of

13 Roman Konik, *Między przedmiotem, a ..* Op.cit., s.32

14 Roman Konik, *Między przedmiotem, a ..* Op.cit., s 34

15 Roman Konik, *Między przedmiotem, a ..* Op.cit., s. 280

odbiorca w dużo większym stopniu zdaje się skupiać na treści obrazu niż na jego formie.

„*Świadomość podmiotu poznającego w tym ujęciu, widzi to co się zjawia, i zanim przejdzie do konceptualnego ujęcia obrazu, skupia się na istocie rzeczy(...)* Na tym etapie poznania obrazu świadomość percypuje obraz wyłącznie w oparciu o intuicję wizualną”.¹⁶

Zasadnicze elementy obrazu powstają natychmiast w momencie ekspozycji. Ta charakterystyka jest unikalna dla fotografii. Pozornie automatyczne rejestrowanie obrazu przez fotografię nadało temu procesowi autentyczność, której nie ma żadna inna technika tworzenia obrazu. Intensywne wrażenie realności i prawdziwości utrwalonych na zdjęciu osób i przedmiotów jest w zasadzie niepodważalne a wiara w autentyczność tego, co przedstawia zdjęcie, jest niezwykle silna. Fotografia posiada w powszechnym rozumieniu taką dokładność, że powiedzenie “kamera nie kłamie” stało się przyjętym, ale błędnym stereotypem. Obecna wiedza dotycząca pozornej wiarygodności medium fotograficznego wydają się nie mieć większego wpływu na percypowanie obrazów przez oglądających. Należy jednak pamiętać, że to właśnie w fotografii człowiek szukał żelaznego dowodu materialnego „istnienia” rzeczy, ale przede wszystkim potwierdzenia własnej tożsamości i fizyczności. To-co-było zostało uwiecznione na zdjęciu co wzmacnia przeświadczenie, że naprawdę istniało w określonym miejscu i czasie, odtworzone i zamknięte ostatecznie w obrazie fotograficznym. Obraz fotograficzny analizowany w aspekcie poznawczym determinuje potrzebę postawienia problemu prawdy w fotografii, reprezentatywności przedstawień czy problemu iluzji obrazowych. Ostatnie dziesięciolecia diametralnie zmieniły naszą percepcję fotografii – programy do cyfrowej obróbki zdjęć, pozwalające na nieograniczoną wręcz ingerencję w wygląd zdjęcia i niezostawiające po sobie niemal żadnych śladów, podważyły nasze zaufanie. W dużej mierze obraz w sztuce łączy to co jest postrzegane, z tym co

16 Roman Konik, *Między przedmiotem, a ..* Op.cit., s.38

learning about the image, consciousness perceives the image only on the basis of its visual intuition”.¹⁶

The essential elements of the image are created immediately upon exposure. This characteristic is unique to photography. The seemingly automatic recording of the image by photography has given this process an authenticity that no other imaging technique has. Photography has such accuracy in the common sense that the saying “camera does not lie” has become an accepted, but erroneous stereotype. Awareness and knowledge of the objectivity of the photographic medium do not seem to have a significant impact on society’s perception of images. Although photographs are artificial creations, they imitate the world in such a way that most often we cannot resist them. The overwhelming impression of reality and the conviction of the real “existence” of the objects recorded in the picture is practically indisputable and the viewer usually trusts the picture. It should also be remembered that it was in photography that man was looking for indisputable evidence of the material “existence” of things, but above all of his own confirmation. This was captured in the photo, which reinforces the belief that it really existed in a certain place and time, reflected and closed eventually within the framework of the photographic image.

The photographic image analyzed in the cognitive aspect determines the need to pose the problem of truth in photography, representativeness of representations or the problem of image illusions. Recent decades have radically changed our perception of photography – digital photo editing programs, which allow for unlimited interference in the image’s appearance and almost no traces of it left behind, have undermined our trust to a large extent, image in art combines what is perceived with what we already know about a given form. It is a result of the visual experience to date.

It seems that photography has developed a kind of image creation that serves to give meaning to the photographed objects by going beyond the visible. Abandoning only the documentary nature of the image, and also introducing the subjective

16 Roman Konik, *Między przedmiotem, a ..* Op.cit., s.38

już wiemy o danej formie. Jest on wypadkową dotychczasowych doświadczeń wizualnych. Wydaje się, że fotografia wypracowała taki rodzaj kreowania obrazu, który służy nadawaniu sensu sfotografowanym przedmiotom – poprzez wykraczanie poza to, co dostrzegalne. Porzucając wyłącznie dokumentalną naturę obrazu, a także wprowadzając podmiotową obecność fotografującego, zawiera nie tylko informacje o wyglądzie fotografowanej rzeczy, ale także jej interpretację, charakter estetyczny i znakowy, w tym symboliczny. W zależności od koncepcji, perspektywy czy użytego medium termin „obraz” przyjmuje coraz to nowe znaczenia.

*„Jak to ujmuje Belting, wytworzyć obraz oznaczało zarazem wynaleźć medium, przy czym w medium według niego zawiera się nie tylko materiał czy tworzywo, lecz także dynamiczna forma czasu, rozumiana jako osadzony w czasie sposób przedstawiania, coś w rodzaju stylu czy konwencji obrazowania. Obraz jest więc uzależniony od medium, gdyż bez niego nie może istnieć; w nim się objawia. Mimo swej nieokreślonej formy obrazy są, zdaniem Beltinga, niezmiennie, gdyż rodzą się z odwiecznych ponadczasowych pytań o śmierć, ciało i doświadczenie czasu. Zmienia się natomiast ich wygląd związany z mediami-nośnikami”.*¹⁷

W przypadku obrazu fotograficznego mamy najczęściej do czynienia z fragmentarycznym wizerunkiem świata zjawisk, zapisanym na materiale światłoczułym. „Obraz: znacząca powierzchnia, na której elementy obrazowe odnoszą się magicznie do siebie nawzajem”.¹⁸ Fizycznie może to być płaska przezroczysta błona fotograficzna lub ciekłokrystaliczna matryca w przypadku fotografii cyfrowej. Dla amerykańskiej pisarki Susan Sontag:

„Zdjęcie to nie tylko obraz (tak jak dzieło malarskie jest obrazem), interpretacja rzeczywistości, ale także ślad, coś odbitego bezpośrednio ze świata,

17 J. Wojtyra, Pojęcie obrazu w koncepcjach Hansa Beltinga i Waltera Benjamina http://pjaesthetics.uj.edu.pl/art/15-16/eik_15-16_14.pdf

18 W. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, Warszawa, 2015, s.148.

presence of the photographer, it contains not only information about the appearance of the photographed thing, but also its interpretation, aesthetic and signal character, including symbolic. Depending on the concept, perspective or medium used, the term “image” takes on new meanings.

“As Belting puts it, to create an image meant to invent a medium at the same time, and the medium, according to him, contains not only material or plastic, but also a dynamic form of time, understood as something like a style or convention of imaging embedded in time. The image is therefore dependent on the medium, because it cannot exist without it; it manifests itself in it. In spite of their indefinite form, according to Belting, the paintings remain unchanged, as they are born of timeless questions about death, body and the experience of time. However, the appearance of the media-vehicles is changing”.¹⁷

In the case of photographic images, we most often have to do with a fragmented image of the world of phenomena, written on the photosensitive material. “Image: A significant area on which the image elements magically relate to each other”.¹⁸ Physically it may be a flat transparent photographic film or a liquid crystal matrix in the case of digital photography. For the American writer Susan Sontag:

“A photograph is not only an image (as a work of art is an image), an interpretation of reality, but also a trace, something directly reflected from the world, like a footprint or a posthumously mask. While a painting, even if it meets the photographic criteria of similarity, is never more than a representation of a certain interpretation, photography can never be less than a registration of radiation (light waves reflected by objects) – a material residue of an object that no painting can achieve”.¹⁹

Canadian media expert Marshall McLuhan, treating the media as “extending us”, claims that

17 J. Wojtyra, Pojęcie obrazu w koncepcjach Hansa Beltinga i Waltera Benjamina http://pjaesthetics.uj.edu.pl/art/15-16/eik_15-16_14.pdf

18 W. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, Warszawa, 2015, s.148.

19 S. Sontag, *O fotografii*, Kraków 2009, s.162.

*niczym odcisk stopy albo maska pośmiertna. Podczas gdy malowidło, nawet spełniające fotograficzne kryteria podobieństwa, nigdy nie jest niczym więcej niż przedstawieniem pewnej interpretacji, fotografia nigdy nie może być czymś mniej niż rejestracją promieniowania (fal świetlnych odbijanych przez przedmioty) – materialną pozostałością obiektu, jaką żadne malowidło się nie stanie”.*¹⁹

Kanadyjski medioznawca Marshall McLuhan traktujący media jako „przedłużenia nas samych”, twierdzi, że medium nie tyle przekazuje lub utrwała informację, lecz aktywnie ją kształtuje.²⁰ Oznacza to, że w praktyce niemożliwe staje się odróżnienie “czystej informacji” od elementów informacji uformowanych przez medium. Każde medium przekazuje informację w charakterystyczny dla siebie sposób, który wpływa na samą informację. Każde medium ma swoją własną specyfikę, której nie da się oddać lub “zasymilować” w innym medium. Medium nie tyle przekazuje informację, co ją tworzy, więc medium jest również informacją.

Dla Lva Manovich’a różnica między starymi a nowymi mediami, dotyczy ich użycia. W wydanej w 2001 r książce pt. “The Language of New Media” Manovich podkreśla, jak silnie obrazy związane są obecnie z mediami ekranowymi: komputerami, telefonami, telewizorami. Ekran

*„Znajduje się w naszej codziennej przestrzeni, przestrzeni naszego ciała, pełniąc jednocześnie funkcję okna wychodzącego na inną przestrzeń. Ta inna przestrzeń, przestrzeń reprezentacji, ma skalę inną niż przestrzeń dana w bezpośrednim doświadczeniu. Zdefiniowane w ten sposób pojęcie ekranu można odnieść zarówno do renesansowego obrazu, jak i do współczesnego monitora komputerowego. W ciągu pięciu wieków nie zmieniły się nawet proporcje, typowy obraz XV-wieczny, ekran filmowy i ekran komputera mają bardzo podobny stosunek boków”.*²¹

Ekran, podobnie jak tradycyjny obraz malarski,

19 S. Sontag, *O fotografii*, Kraków 2009, s.162.

20 M. McLuhan, *Medium is the message*, New York 1967

21 L. Manovich, *Język nowych mediów*, Warszawa 2006, s.178.

the medium does not so much transmit or preserve information, but actively shapes it.²⁰ This means that in practice it becomes impossible to distinguish between “pure information” and the information elements formed by the medium. Each medium transmits information in a way that is specific to it and affects the information itself. Each medium has its own specificity, which cannot be given up or “assimilated” in another medium. The medium does not so much transmit information as it creates it, so the medium is also information.

For Lev Manovich, the difference between the old and the new media is in their use. In his 2001 book “The Language of New Media”, Manovich stresses how strongly images are now linked to the on-screen media: computers, telephones, televisions. Screen

“Located in our daily space, the space of our body, while serving as a window overlooking another space. This different space, the space of representation, has a scale different from the space given in the direct experience. The term “screen” defined in this way can be applied to both the Renaissance image and the contemporary computer monitor. Over the five centuries the proportions have not even changed, the typical 15th-century picture, film screen and computer screen have a very similar ratio of sides”.²¹

The screen, like the traditional painting, forces the viewer to focus on the rectangular plane of representation, but it is also an interface to the alternative world, accessible to the user without restrictions and at any time.

“The image on screen strives for complete illusion and visual richness, while the viewer is encouraged to suspend disbelief and identify with the image”.²²

Thus, the screen gives us the same possibilities of presentation as photography or painting. Manovich’s understanding of the new media is

20 S. Sontag, *O fotografii*, Kraków 2009, s.162.

21 L. Manovich, *Język nowych mediów*, Warszawa 2006, s.178.

22 L. Manovich, *Ku archeologii ekranu komputerowego*, Kraków 2001, str 169.

zmusza odbiorcę do skupienia uwagi na prostokątnej płaszczyźnie reprezentacji, ale jest też interfejsem do alternatywnego świata, dostępnego dla użytkownika bez ograniczeń i o każdej porze.

*„Obraz na ekranie dąży do wytworzenia całkowitej iluzji i oddania wizualnego bogactwa, podczas gdy patrzący zachęcany jest do zawieszenia niewiary oraz utożsamienia się z obrazem”.*²²

Ekran zatem daje nam te same możliwości prezentacji co fotografia czy malarstwo. Rozumienie nowych mediów u Manovich’a opiera się także na założeniu, że komputer używany jest raczej na etapie dystrybucji i prezentacji obrazów niż ich produkcji.

Francuski socjolog i filozof kultury Jean Baudrillard podkreśla, że nasze dzisiejsze obrazy elektroniczne nie są tym samym, co renesansowe malowidła czy filmy z pierwszej połowy XX wieku. Baudrillard uważa, że żyjemy w świecie, w którym nie ma już podziału na obraz oraz jego pierwowzór, ponieważ wszystko stało się obrazem a my sami straciliśmy punkt odniesienia. Hiperrzeczywistość, w jakiej przyszło nam żyć, sprawia, że człowiek w ogóle przestał już obcować z jakimkolwiek oryginałem świata. Według Baudrillarda współcześnie mamy do czynienia z nasileniem obecności symulacji w kulturze. Przedstawienie wiążące prezentację z rzeczywistością zostaje zastąpione symulacją – przedstawieniem fałszywym. Początkowo uważano, że obraz:

*„stanowi odzwierciedlenie głębokiej rzeczywistości”, Potem uznano, że „skrywa i wypacza głęboką rzeczywistość”, w kolejnym etapie uznano, że „skrywa nieobecność głębokiej rzeczywistości”, aż wreszcie uznano, że „pozostaje bez związku z jakąkolwiek rzeczywistością; jest czystym symulakrem samego siebie”.*²³

Stefan Wojnecki sformułował koncepcję istnienia obrazu fotograficznego „poza byciem medium”. *Jest to fotografia, która „nie służy do*

22 L. Manovich, *Ku archeologii ekranu komputerowego*, Kraków 2001, str 169.

23 J. Baudrillard, *Symulakry i symulacje*, Warszawa 2005, s. 11–12.

also based on the assumption that the computer is used in the distribution and presentation of images rather than in their production.

French sociologist and cultural philosopher Jean Baudrillard emphasizes that our contemporary electronic images are not the same as Renaissance paintings or films from the first half of the 20th century. Baudrillard believes that we live in a world in which there is no longer a division into images and their originals, because everything has become images and we have lost our point of reference. The hyper-reality in which we live makes us stop contacting any originality of the world at all. According to Baudrillard, today we are dealing with an intensification of the presence of simulation in culture. The representation that links the presentation to reality is replaced by a simulation – a false representation. Initially it was thought that the image

“reflects a deep reality”, then it was thought to “hide and distort a deep reality”, in the next stage it was thought to “hide the absence of a deep reality”, and finally it was thought to be “unrelated to any reality; it is a pure simulacrum of oneself”.²³

Stefan Wojnecki formulated a concept of the existence of a photographic image “outside being a medium”. It is a photograph that “is not used to convey the image of the world. ... freed from this traditional role, he turns to himself ... revealing his own qualities through himself”.²⁴

Marianna Michałowska in her book “Uncertainty of the performance” refers, however, to images that are very close to my heart and created with the help of a manuscript camera. He treats pinhole photography and the image obtained thanks to it as a true one, “cleaner” than others. As the digitalisation of media spreads around the world, as every owner of a mobile phone becomes a photographer, and photography itself becomes more associated with an image available on the screen than with a traditional paper photograph, art transforms the image of contemporary culture

23 J. Baudrillard, *Symulakry i symulacje*, Warszawa 2005, s. 11–12.

24 S. Wojnecki, *Fotografia – podwójna gwiazda kultury*, Poznań 2007, s. 225

*przekazywania obrazu świata. [...] uwolniona od tej tradycyjnej roli zwraca się ku sobie [...] ujawnia swoje własne cechy poprzez siebie samą”.*²⁴

Marianna Michałowska w książce „Niepewność przedstawienia” odwołuje się natomiast do bardzo mi bliskich obrazów, powstających za pomocą camery obskury. Fotografię otworkową i uzyskany dzięki niej obraz traktuje jako ten prawdziwy, „czystszy” od innych. Kiedy na świecie upowszechnia się cyfryzacja mediów, gdy każdy posiadacz telefonu komórkowego, staje się fotografem, a sama fotografia zaczyna bardziej kojarzyć się z obrazem dostępnym na ekranie, niż z tradycyjnym papierowym zdjęciem, w sztuce dochodzi do „transformacji obrazu współczesnej kultury(...) określanym mianem kryzysu reprezentacji”.²⁵ Kryzys reprezentacji i poszukiwanie nowych sposobów eksplorowania świata społecznego sprawił, że granice między gatunkami, dyscyplinami, metodami zostały zatarte. Fotografia, zarówno jako obraz, jak i obiekt, może potencjalnie poruszać się w kilku przestrzeniach, w tym w miejscach produkcji, użytkowania, reprodukcji i konserwacji, a wraz z każdą zmianą własności i kontekstu, nabywane są nowe znaczenia. Kryzys reprezentacji jawi się jako brak autentyczności w reprezentacji cyfrowej. Obraz wirtualny, zdjęcie cyfrowe nie daje nam pewności, co do istnienia-poza reprezentacją swojego (przedstawianego przez siebie) obiektu, przez co coraz trudniej jest stwierdzić, głównie za sprawą możliwości cyfrowej obróbki zdjęć, że to, co widzimy jest reprezentacją rzeczywistości.

*„W konsekwencji obraz nie „znaczy” już tego, co pokazuje. Tymczasem nośnikiem fotografii otworkowej nadal pozostaje podłoże fotochemiczne, które pozwala „zakotwiczyć” obraz w fizycznej rzeczywistości. I nie chodzi tu jedynie o fizykally-przyczynowy związek obrazu i świata, lecz o znaczenie kulturowe przez ten związek wytwarzane”.*²⁶

Mówiąc o fotografii mamy do czynienia z dwiema

24 S. Wojnecki, *Fotografia – podwójna gwiazda kultury*, Poznań 2007, s. 225

25 M. Michałowska, *Niepewność Przedstawienia*, Kraków 2004 s. 17

26 M. Michałowska, *Niepewność...* Op. cit., s. 19

(...) referred to as the crisis of representation”.²⁵ The crisis of representation and the search for new ways of exploring the social world have blurred the boundaries between species, disciplines and methods. Photography, both as an image and as an object, can potentially move in several spaces, including production, use, reproduction and preservation, and new meanings are acquired as properties and contexts change. The crisis of representation appears to be a lack of authenticity in digital representation. A virtual image or a digital photograph does not give us certainty as to the existence – outside the representation – of its (represented) object, which makes it more and more difficult to say, mainly due to the possibility of digital processing of photographs, that what we see is a representation of reality.

“As a result, the image no longer “means” what it shows. Meanwhile, the pinhole photography carrier still remains the photochemical base, which allows to “anchor” the image in the physical reality. And it’s not just about the physical and causal relationship between the image and the world, it’s about the cultural significance that this relationship creates”.²⁶

In the case of photography, we can speak of two levels of interpretation. The first one takes place at the time of shooting, while the second one is connected with the reception of the photographic image by the viewer. It follows that no photography is an objective creation, and the final interpretation of the image is a result of many factors related to the predisposition of the photographer and the viewer. Each image can be read in many different ways, resulting from social, cultural and individual differences between the meaningfulness of the viewers. Image production technologies are not critical and the image itself, as an object, has acquired many new forms of material existence thanks to new technologies. The emergence of new forms of images not only transformed the visual arts, but also changed man’s attitude towards the image.

25 M. Michałowska, *Niepewność Przedstawienia*, Kraków 2004 s. 17

26 M. Michałowska, *Niepewność...* Op. cit., s. 19

fazami interpretacji. Pierwsza zaczyna się już w momencie powstawania zdjęcia, druga natomiast ma związek z odbiorem obrazu fotograficznego przez widza. Znaczy to, że żadna fotografia nie jest obiektywnym bytem, a ostateczne postrzeganie obrazu jest wypadkową wielu czynników związanych ze świadomością i predyspozycjami fotografa i odbiorcy. Każdy obraz może być odczytany na wiele różnych sposobów, wynikających ze społecznych, kulturowych i indywidualnych różnic między nadającymi mu znaczenie oglądającymi. Technologie wytwarzania obrazu nie mają decydującego znaczenia, a sam obraz jako przedmiot uzyskał dzięki nowym technologiom wiele nowych form swego materialnego istnienia. Pojawienie się nowych form obrazowych nie tylko przearanżowało sztuki wizualne, ale także zmieniło stosunek człowieka do obrazu.

Obraz jest tworem nie tylko stricte zewnętrznych działań twórczych, ale również nieodłącznie wiąże się z tym, co dzieje się we wnętrzu człowieka. Mamy tu do czynienia z relacją obrazów rzeczywistości względem sposobów ich postrzegania:

*„Zakłada się, że rzeczywistość trwa niezmienna i nienaruszona, a tylko obrazy ulegają zmianie (...). Jednak pojęcia obrazu i rzeczywistości uzupełniają się nawzajem. Gdy zmienia się pojęcie rzeczywistości, zmienia się też pojmowanie obrazu i odwrotnie”.*²⁷

Image is not only a creation of strictly external creative activities, but also inseparably connected with what is happening inside the human being. Here we are dealing with the relation between the images of reality and their perception:

“It is assumed that reality lasts unchanged and intact, and only the images change (...). However, the notions of image and reality complement each other. When the understanding of reality changes, the understanding of the image also changes, and vice versa”.²⁷

MATERIA

MATTER

materia

„FOTOGRAFIA NIE WSKAZUJE NA TRANSPARENTNOŚĆ REALNEGO, A WRĘCZ PRZECIWNIE – NA JEGO ZAGADKOWĄ NIEPRZEJRZYSTOŚĆ. Z CZASEM UCZY NAS ONA TEGO, DO CZEGO INNYMI DROGAMI DOSZŁY NAUKA I FILOZOFIA: NIE ZNAMY RZECZYWISTOŚCI, ALE NIE POWINNIŚMY USTAWAĆ W BADANIU ZJAWISK, BY WIDZIEĆ WIĘCEJ”.¹

Fotografia jest jednym z najbardziej niezwykłych zjawisk kulturowych i estetycznych o masowym zasięgu. W epoce powszechnej cyfryzacji zyskuje jeszcze na znaczeniu, ale też dogłębnie zmieniają się jej charakter i funkcja. W czasach, kiedy cyfrowe obrazy zalewają świat a rzeczywistość materialna i wirtualna nawzajem się przenikają, w czasach, kiedy fotografia stała się wszechobecna i tym samym antyelitarna, należy postawić pytanie o materialność obrazu fotograficznego i reprezentowaną w fotografiach materię. Mam na myśli nie tyle gloryfikację odbitki, ale znaczenia jakie niosą ze sobą materialne byty obrazów fotograficznych. Flusser pisał:

*„Obraz fotograficzny jest pierwszym obrazem nowego typu. Nie jest już powierzchnią rozciągniętą; faktycznie jest mozaiką małych cząsteczek. W przypadku fotografii mamy do czynienia z mozaiką wielu cząsteczek związków srebra. Tak więc nie można powiedzieć, że powierzchnia jest abstrakcją, jest konkretem złożonym z podobnych do punktów cząstek”.*²

Patrząc na fotografię widzimy zazwyczaj obraz lub jego desygnat, ilustrację rzeczywistości, rzadziej postrzegamy ją jako materialny obiekt. A prawdziwe znaczenie fotografii wynika przecież

¹ F. Soulages, *Estetyka fotografii*, Kraków, 2007, s.119.

² W. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, Warszawa, 2015. s.16.

matter

“PHOTOGRAPHY DOES NOT SHOW TRANSPARENCY, REAL, AND ON THE CONTRARY TO ITS MYSTERIOUS NATURE OPACITY. IT TEACHES US THIS OVER TIME, WHAT SCIENCE AND PHILOSOPHY HAVE CONTRIBUTED IN OTHER WAYS: WE DO NOT KNOW THE REALITY, BUT WE SHOULD CONTINUE TO DO SO IN RESEARCHING PHENOMENA TO SEE MORE”¹

Photography is one of the most unusual cultural and aesthetic phenomena of its kind, with a mass range of effects. In the age of widespread digitalisation, its character and function are still gaining in importance, but it is also changing profoundly. In the times when digital images flood the world and material and virtual reality intertwine, in the times when photography has become ubiquitous and thus antielitary, it is necessary to ask a question about the materiality of the photographic image and the matter represented in photographs. I mean not so much the glorification of the print, but the meaning of the material being of photographic images. Flusser wrote:

*“A photographic image is the first image of a new type. It is no longer a stretchy surface; in fact, it is a mosaic of small particles. In the case of photography, we are dealing with a mosaic of many molecules of silver compounds. So you can't say that the surface is an abstraction, it's a concrete composed of particles similar to points”.*²

When looking at photographs, we usually see an image or its designator, an illustration of reality, and less often we perceive it as a material object. And the true meaning of photography results from the combination of its content, context

¹ F. Soulages, *Estetyka fotografii*, Kraków, 2007, s.119.

² W. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, Warszawa, 2015. s.16.

z połączenia jej treści, kontekstu i materialności. To wszystko, co reprezentuje obraz fotograficzny, nie jest tylko odzwierciedleniem rzeczywistości, do wodem na jej istnienie, ale stanowi odrębny świat, choć czasami ludzkość przypominający ten realny.

W historii obrazowania tworzenie przedstawienia oznaczało fizyczne wykonanie obrazu. Tak więc od początku funkcjonowania obrazu w jego naturę był wpisany kontekst materialny.

„W przypadku fotografii pytanie o obraz rozumiane jest w większości inaczej: obraz oznacza tutaj albo przedmiot znaleziony, który aparat fotograficzny wydziera światu, albo też rezultat techniki, zainstalowanej jako program w aparacie. W pierwszym przypadku obraz jest śladem świata, w drugim zaś wyrazem medium, które go wytwarza”.³

Na materialność zdjęcia składają się dwa czynniki. Po pierwsze, jest to plastyczność samego obrazu, użyta chemia, papier, tonowanie. Drugi to sposoby prezentacji, takie jak albumy, ramy, dibondy, diaseki oraz inne formy „oprawiania”, z którymi fotografie są nierozdzielnie splecione. Obie te formy materialności niosą za sobą inny kluczowy element – fizyczne ślady użycia i przemijalności. Podczas gdy zdjęcia to dla większości przede wszystkim obrazy, nośniki wspomnień i emocji, fotografia analizowana jest zwykle wyłącznie jako medium bogate w znaczenia i treści, a jej materialne podłoże często pozostaje pominięte.

„Ewolucja zachodząca w fotografii i miejsce, jakie zajmuje ona w nowym świecie obrazów sprawia, że należałoby poświęcić więcej uwagi samemu procesowi aniżeli pojęciu odbitki, a nie desygnacji, opisowi, rejestrowaniu ekspresji”.⁴

Dostrzeżenie w fotografiach obiektów materialnych pozwala wskazać, iż obraz fotograficzny jest nie tylko konsekwencją tego, co przedstawione

3 H. Belting, *Antropologia Obrazu, szkice do nauki o obrazie*. Kraków 2012, s. 254.

4 A.Rouille, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, Kraków 2005, s.224

and materiality. Everything that represents a photographic image is not only a reflection of reality, a proof of its existence, but constitutes a separate world, although sometimes it is misleadingly reminiscent of the real one.

In the history of imaging, creating a performance meant physically making an image. Thus, from the beginning of the image's functioning, the material context was inscribed into its nature.

“In the case of photography, the question about the image is mostly understood differently: an image here means either an object found, which camera tears the world off, or the result of a technique installed as a program in the camera. In the first case, the image is a trace of the world, in the second – an expression of the medium that produces it”.³

The materiality of a photograph is composed of two factors. Firstly, it is the plasticity of the image itself, the chemistry used, the paper used, the toning. The second is presentation methods, such as albums, frames, dibonds, diagrams and other forms of “framing”, with which the photographs are inseparably intertwined. Both of these forms of materiality carry another key element: the physical traces of use and transitoriness. While most photographs are images, carriers of memories and emotions, photography is usually analysed only as a medium rich in meanings and contents, and its material basis is often omitted.

“The evolution of photography and its place in the new world of images make it necessary to devote more attention to the process itself than to the concept of print, rather than to design, description and recording of expression”.⁴

The observation of material objects in the photographs allows us to indicate that the photographic image is not only a consequence of what is presented in the photograph, but also the actions

3 H. Belting, *Antropologia Obrazu, szkice do nauki o obrazie*. Kraków 2012, s. 254.

4 A.Rouille, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, Kraków 2005, s.224

na zdjęciu, ale też działań podejmowanych wobec tego ostatniego przez autora zdjęcia. Zatem fotografie to zarówno obrazy, jak i obiekty fizyczne, które istnieją w czasie i przestrzeni.

„Obraz fotograficzny jest do tego stopnia związany z materialnym nośnikiem, że jego trwałość zależy od trwałości nośnika. Właściwości obrazu wyznaczone są właściwościami fizycznymi materiału fotograficznego, na którym powstał”.⁵

Jeśli przyjmiemy, że istota fotografii opiera się na mechanicznym zapisie obrazu świata zewnętrznego, to jednocześnie należy uznać, że koniecznym warunkiem fotografii jest właśnie ów materialny świat składający się z obiektów. I nie mam tu na myśli filozoficznych rozważań o istnieniu świata, tylko to, że ważny w fotografii wcale nie jest sam zapis, ale to co się za nim kryje, sposób ujęcia tematu czy pewien wybór. Sam obraz fotograficzny, w odróżnieniu od wcześniejszych form przedstawienia wizualnego odnosi się nie tyle do systemu wyobrażeń, co raczej do zasobu tego, co widzialne.

„Treść pojęciowa obrazu (niezależnie od tego, jaką obraz ma naturę) jawi się jako zdarzenie wizualne, które przy pomocy zestawu bodźców odbierane jest przez nasz aparat percepcyjny. Istotnym elementem, który wpływa na naszą recepcję obrazu jest też medium będące nośnikiem obrazu i technik, które użyto do konstruowania obrazu”.⁶

Fotografie są nie tylko reprodukcjami reprezentacji, ale także trójwymiarowymi materialnymi przedmiotami. Są fizycznymi obiektami, noszą ślady używania oraz krążą w sieciach społecznych, politycznych i instytucjonalnych. Poza ich wizualną treścią są one coraz częściej uznawane za materialne byty nie tylko reprezentujące zarejestrowane obiekty, ale także odgrywające kluczową rolę w procesach tworzenia znaczeń w ramach

5 <http://kulturawspolczesna.pl/readpdf/1372/Fotografia%2-%20media%20-%20immateria> [dostęp: 4.04.2018]

6 Roman Konik, *Między przedmiotem, a przedstawieniem. Filozoficzna analiza sposobów obrazowania w oparciu o malarstwo, fotografię i obrazy syntetyczne*. Wrocław 2003, s. 127.

taken with regard to the latter by the author of the photograph. Thus photographs are both images and physical objects that exist in time and space.

“The photographic image is so bound to the material medium that its durability depends on the durability of the medium. The properties of an image are determined by the physical properties of the photographic material on which it is made”.⁵

If we assume that the essence of photography is based on a mechanical recording of the image of the outside world, then at the same time it is necessary to acknowledge that the necessary condition of photography is precisely this material world consisting of objects. And I am not thinking here of philosophical considerations about the existence of the world, but of the fact that photography is not about the record itself, but about what lies behind it, about the way of approaching the subject or about a certain choice. The photographic image itself, unlike the earlier forms of visual representation, refers not so much to the system of images as to the resources of what is visible.

“The conceptual content of an image (regardless of the nature of the image) appears as a visual event which is perceived by our perception apparatus with the help of a set of stimuli. An important element that affects our image reception is also the medium that is the carrier of the image and the techniques that have been used to construct the image”.⁶

Photographs are not only reproductions of representations, but also three-dimensional material objects. They are physical objects, bear traces of use and circulate in social, political and institutional networks. In addition to their visual content, they are increasingly recognised as material entities not only representing registered objects, but also playing a key role in the processes of meaning

5 <http://kulturawspolczesna.pl/readpdf/1372/Fotografia%2-%20media%20-%20immateria> [dostęp: 4.04.2018]

6 Roman Konik, *Między przedmiotem, a przedstawieniem. Filozoficzna analiza sposobów obrazowania w oparciu o malarstwo, fotografię i obrazy syntetyczne*. Wrocław 2003, s. 127.

praktyk naukowych. Zwłaszcza materialne cechy fotografii ukształtowały ich przyjęcie w różnych dyscyplinach, zapewniając cały wachlarz zastosowań. Większość dziedzin naukowych szybko przyjęła fotografię jako ważne narzędzie badawcze do dokumentowania wszystkiego, od wykopalisk, kostiumów i dzieł sztuki w muzeach po zdjęcia wykorzystywane do badań w medycynie (RTG, Tomograf, USG itd.) Z jednego zdjęcia można stworzyć różne obiekty fotograficzne, negatywy, arkusze kontaktowe i odbitki, ale także rysunki i wydruki w książkach. Równie heterogeniczne są okoliczności, ich zachowywania i sieci, w których się poruszają. Fotografie, czy to analogowe, czy cyfrowe, krążą w archiwach, muzeach, instytutach badawczych, uniwersytetach i kolekcjach prywatnych. Przemierzają konteksty społeczne, polityczne i historyczne. W ten sposób fotografie prowadzą podwójną egzystencję: jako zdjęcia obiektów i jako przedmioty materialne.

Eksperymentalne, materialne zdjęcia, które wyszły z piktorializmu, montażu Dada i surrealizmu, pojawiają się dzisiaj w postaci nowych obiektów fotograficznych, które stały się podstawą wielu praktyk artystycznych. Prace te podkreślają przedmiotowość obrazu fotograficznego jako materialne, trójwymiarowe obiekty, których fizyczność działa w przestrzennych granicach galerii.

Dzisiejsza ekspansja nowych mediów, procesy związane z digitalizacją obrazu, stawiają przed fotografią nowe zadania i zmuszają do szukania nowych źródeł inspiracji. Choć cyfrowy obraz wydaje się nie mieć żadnej materialności w wyniku braku fizycznej i dotykowej obecności, fotografia cyfrowa niesie potencjał nowych możliwości twórczych. Ale aby to stało się możliwe, najpierw musimy oderwać się od obecnej fetyszyzacji tradycyjnej odbitki. Dopiero wtedy fotografia zacznie uwalniać się od rzeczywistości, wchodząc w nową erę nieograniczonej kreatywności. Jak pisał Stefan Wojnecki:

”Prawie cała fotografia oparta na chemicznej światłoczułości zmierza ku funkcjonowaniu jako szeroko pojęte postmedium – mam na myśli także związek pomiędzy modalnością zmysłów, ciałem a cechami przypisywanymi

creation in scientific practices. In particular, the material qualities of photography have shaped their acceptance in different disciplines, providing a wide range of applications. Most scientific disciplines have rapidly adopted photography as an important research tool for documenting everything from excavations, costumes and works of art in museums to photographs used in medical research (X-ray, Tomograph, USG, etc.). From a single photograph you can create different photographic objects, negatives, contact sheets and prints, but also drawings and book prints. Equally heterogeneous are the circumstances, their behaviour and the networks in which they move. Photographs, whether analogue or digital, are circulating in archives, museums, research institutes, universities and private collections. Social, political and historical contexts cross. In this way, photographs lead a double existence: as pictures of objects and as material objects.

Experimental, material photographs, which emerged from pictorialism, Dada editing and surrealism, appear today in the form of new photographic objects, which have become the basis for many artistic practices. These works emphasize the objectivity of the photographic image as material, three-dimensional objects, whose physicality works within the spatial boundaries of the gallery.

Today's expansion of new media, processes related to the digitalization of images, present photography with new challenges and force it to look for new sources of inspiration. Although digital images do not seem to have any materiality as a result of the lack of physical and tactile presence, digital photography has the potential for new creative possibilities. But to make this possible, we first need to move away from the current fetishization of the traditional print. Only then will photography begin to free itself from reality, entering a new era of unlimited creativity. As Stefan Wojnecki wrote:

“Almost all photography based on chemical light sensitivity tends to function as a widely understood postmedium – I also mean the relationship between modality of senses, the body and the features attributed to photography. This is due to the fact that digital photography and

fotografii. Dzieje się tak wskutek przejmowania roli obrazowania świata przez fotografię cyfrową i hipermedia. Niezbywalną enklawą dla tradycyjnej fotografii pozostaną niektóre działy nauki i przede wszystkim sztuka nieużytkowa. W tym ostatnim zakresie, idea fotografii postmedialnej staje się po przełożeniu na emocjonalny język praktyki artystycznej strategią przyszłości.”⁷

Wydaje się zatem, że współczesnego artystę może ograniczyć jedynie jego wyobraźnia. Współczesna technika obrazowania daje coraz większe możliwości tworzenia iluzji świata realnego, które niekiedy same pretendują do miana realności.

Według Beltinga obrazy wędrują niczym plemiona nomadów⁸ między media- mi, w których rozbijają na krótki czas swoje namioty, przenikają z rzeczywistości realnej do wirtualnej, czasami funkcjonują w obu światach równoległe, zacierając granice między tym co prawdziwe, a tym co fikcyjne. Jednocześnie Belting, podkreśla stałość i niezmiennosc obrazu w stosunku do zmiennych metod obrazowania:

„Fotografia, par excellence nowoczesne medium obrazowe, funkcjonuje w tej perspektywie jak nowe zwierciadło, w którym jawią się obrazy świata. Percepcja człowieka nieustannie dopasowywała się do nowych technik obrazowych, transcendując jednak medialne granice zgodnie ze swoją naturą. Obrazy same są ze swej istoty intermedialne. Kontynuują wędrówkę między historycznymi - wynalezionymi dla nich – mediami obrazowymi”⁹

Innymi słowy, poprzez media zapisują się w obrazie czas i miejsce jego powstania. Na przestrzeni wieków zmienia się wygląd, lecz same obrazy pozostają niezmiennie.

Świat niematerialny od materialnego można oddzielić, wskazując, że ten pierwszy jest dostępny jedynie pozazmysłowo. Jak pisał Vilem Flusser obrazy są pewnym rodzajem „mediacji”

7 S. Wojnecki, *Fotografia postmedialna*, Częstochowa 2003, s.12.

8 H. Belting, *Antropologia Obrazu, szkice do nauki o obrazie*. Kraków 2012, s.256.

9 H. Belting, *Antropologia ... Op. cit.*, 256

hypermedia take over the role of world imaging. An indispensable enclave for traditional photography will remain some branches of science and, most of all, non-use art. In the latter respect, the idea of post-media photography becomes, after being translated into the emotional language of artistic practice, the strategy of the future”⁷.

It seems, therefore, that the contemporary artist can only be limited by his imagination. Contemporary imaging technique gives more and more possibilities to create illusions of the real world, which sometimes by themselves pretend to be a change of reality.

According to Belting, the images travel like nomadic⁸ tribes between the media, in which they set up their tents for a short time, penetrate from the real to the virtual, and sometimes function in parallel in both worlds, blurring the boundaries between the real and the fictitious. At the same time, Belting emphasizes the stability and invariability of the image in relation to the changing methods of imaging:

“Photography, par excellence modern imaging medium, functions in this perspective as a new mirror in which images of the world appear. Human perception constantly adapted to the new image techniques, but transcended the media boundaries according to its nature. The images themselves are intrinsically intermedia. They continue their journey between the historical image media they invented”⁹.

In other words, they record the time and place of its creation in the image through the media. Over the centuries, the appearance has changed, but the images themselves have remained the same.

The non-material world can be separated from the material world by indicating that the former is available only extrasensorially. As Vilem Flusser wrote, images are a kind of “mediation”

7 S. Wojnecki, *Fotografia postmedialna*, Częstochowa 2003, s.12.

8 H. Belting, *Antropologia Obrazu, szkice do nauki o obrazie*. Kraków 2012, s.256.

9 H. Belting, *Antropologia ... Op. cit.*, 256

między światem a człowiekiem.¹⁰ Fotografia zatem usytuowana jest pomiędzy nami a przedmiotem odniesienia. Wydaje się więc, że jeśli nowe media są rozszerzeniem możliwości percepcyjnych, to pozwalają w większym zakresie niż media tradycyjne wnikać w świat materialny, a zatem nowe media udoskonalają właściwości zmysłów, ale nie oferują możliwości przełamania ograniczeń znanych z doświadczenia świata pozamedialnego.

between the world and man.¹⁰ Therefore, the photograph is between us and the subject of reference. It seems, therefore, that if the new media are an extension of perceptual possibilities, they allow to penetrate the material world to a greater extent than the traditional media, and therefore the new media improve the properties of the senses, but do not offer the possibility of overcoming the limitations known from the experience of the non-media world.

SELFNATURE

SELFNATURE

selfnature

„WARTOŚĆ ARTYSTYCZNA WYWODZI SIĘ Z DZIEŁA SZTUKI, KTÓRE WYRAŻA AUTENTYCZNE WARTOŚCI JEGO TWÓRCY”¹

Fotografia jest medium niejednorodnym, które w ostatnich latach zmienia się bardzo dynamicznie.

Obecnie „*fotografia nie tyle rejestruje obraz rzeczywistości, wskazując na nią (...), ile raczej współtworzy jej obraz, który niekoniecznie w prosty sposób odpowiada jakiegokolwiek rzeczywistości*”.²

Wydaje się, że aby zrozumieć istotę obrazu fotograficznego, należy prześledzić starania samych artystów, idące w kierunku uczynienia fotografii sztuką. Wszelkie ingerencje w obraz fotograficzny miały na celu wyprowadzenie go poza czysty zapis wizualny. Starania te realizowane były wielotorowo, posiadały jednak zasadniczy wspólny mianownik: obraz fotograficzny poddawany był różnego rodzaju praktykom, by fotografia nie stanowiła wyłącznie czystej referencji – zbieżności jedynie z zarejestrowanym bezrefleksyjnym aktem spostrzeżenia i nie tkwiła jedynie w kręgu znaku indeksalnego. W poniższej części tekstu przywołuję motywy i dokonania artystów, będące dla mnie źródłem inspiracji i stanowiących tło moich twórczych poszukiwań, swoistego procesu badań nad materią, który doprowadził do powstania obiektów fotograficznych, będących częścią tej pracy. W opisywanym

1 <http://static1.squarespace.com/static/52d7c8efe4b0167bd762a868/t/55784d10e4b058c6d6a4312a/1433947408970/Alice+Robinson+Dissertation.pdf>

2 L. Willumeit, *(Od)Stawanie się fotografii. O rekonfiguracji i nowym porządku tego, co fotograficzne i jego instytucji*, Kraków 2016 s.136

selfnature

“ARTISTIC VALUE COMES FROM WORK OF ART WHICH EXPRESSES AN AUTHENTIC VALUES OF ITS CREATOR”¹

Photography is a heterogeneous medium, which has been changing very dynamically in recent years.

Nowadays, “photography does not so much record the image of reality, pointing to it (...) as it rather co-creates its image, which does not necessarily easily correspond to any reality”.²

It seems that in order to understand the essence of the photographic image, it is necessary to follow the artists' own efforts to make photography art. Any interference with the photographic image was aimed at taking it beyond the pure visual record. These efforts were carried out in many ways, but they had a common denominator: the photographic image was subjected to various practices, so that photography would not be merely a reference – it would coincide only with the registered, thoughtless act of observation and would not be stuck only in the circle of the index mark. In the following part of the text I recall the motives and achievements of the artists, which are a source of inspiration for me and which constitute the background of my creative search, a specific process of research on matter, which

1 <http://static1.squarespace.com/static/52d7c8efe4b0167bd762a868/t/55784d10e4b058c6d6a4312a/1433947408970/Alice+Robinson+Dissertation.pdf>

2 L. Willumeit, *(Od)Stawanie się fotografii. O rekonfiguracji i nowym porządku tego, co fotograficzne i jego instytucji*, Kraków 2016 s.136

kontekście za istotne uważam przywołanie nazwisk artystów, dla których materialność w fotografii jest niezwykle ważna, a naciśnięcie spustu migawki to tylko jeden z etapów tworzenia. XXI wiek zrewolucjonizował fotografię. Produkcja obrazu jest tańsza, łatwiejsza i szybsza niż kiedykolwiek. Jednak, paradoksalnie, wielu współczesnych fotografów cofa się do archaicznych metod fotograficznych z XIX wieku. Mokra płyta kolodionowa, ambrotypy, cyjanotypy i dagerotypy to tylko niektóre przykłady tradycyjnych technik fotograficznych, które nie są już komercyjnie opłacalne, ale oferują różne podejścia do tworzenia obrazów. Prawdopodobnie jednym z powodów wzrostu liczby artystów, stosujących archaiczne procesy fotograficzne jest przekonanie, że ich praca będzie posiadać znaczny stopień autentyczności, wartości i materialności- w przeciwieństwie do realizacji za pomocą metod cyfrowych. Każdy kolejny wynalazek udoskonalający technologię wpływał również na medium. Nowe możliwości techniczne zmieniały praktyki społeczne, umożliwiały rejestrację nowych tematów i poszerzały grono odbiorców. Pierwsza po dagerotypii i talbotypii znacząca innowacja miała miejsce w roku 1851 kiedy to Frederick Scott Archer zaprezentował na wystawie światowej technikę mokrego kolodionu. Była dwadzieścia razy szybsza niż wszystkie poprzednie metody i ponadto wolna od ograniczeń patentowych. Papierowe odbitki można było łatwo wykonać ze szklanych negatywów. Proces ten miał jedną zasadniczą wadę: fotograf musiał uwrażliwiać płytkę niemal natychmiast przed ekspozycją a następnie wystawiać ją i obrabiać, gdy powłoka była wilgotna. „Czynność ta wymagała sporych umiejętności manualnych, ale i tak warstwa nie była równomierna. Stąd płyty kolodionowe charakteryzują się nierówną warstwą emulsji przy brzegach, a często emulsja nie pokrywa narożników płyty”.³ Obecnie technikę mokrego kolodionu wykorzystuje bardzo niewielka liczba fotografujących. W Polsce najbardziej znani są Marek Szyryk i Jarosław Klupś. Na świecie mistrzynią procesu kolodionowego wydaje się być amerykańska fotografka Sally

3 Z.Harasym, *Stare fotografie, poradnik kolekcjonera*, Kraków 2005, s.42

led to the creation of photographic objects, which are part of this work. In the context described, I consider it important to recall the names of artists for whom materiality in photography is extremely important, and pressing the shutter button is only one of the stages of creation. The 21st century revolutionized photography. Image production is cheaper, easier and faster than ever. Paradoxically, however, many contemporary photographers go back to the archaic photographic methods of the nineteenth century. Wet collodion plate, ambrotypes, cyanotypes and daguerreotypes are just a few examples of traditional photographic techniques that are no longer commercially viable, but offer different approaches to image creation. Probably one of the reasons for the increase in the number of artists using archaic photographic processes is the belief that their work will have a significant degree of authenticity, value and materiality – as opposed to digital realisation.

The medium was also influenced by every subsequent invention that improved technology. New technical possibilities changed social practices, made it possible to register new topics and broadened the audience. The first significant innovation after daguerreotype and talbotype took place in 1851, when Frederick Scott Archer presented wet collodion technology at a world exhibition. It was twenty times faster than all previous methods and, moreover, patent-free. Paper prints could easily have been made from glass negatives. This process had one major drawback: the photographer had to sensitise the plate almost immediately before exposing it and then expose it and process it when the coating was damp. “This activity required a lot of manual skills, but still the layer was not even. Therefore, collodion boards are characterised by an uneven layer of emulsion at the edges, and often the emulsion does not cover the corners of the plate”.³ Currently, the wet collodion technique is used by a very small number of photographers. In Poland, the best known are Marek Szyryk and Jarosław Klupś. In the world, the master of the collodion process seems to be the American photographer

3 Z.Harasym, *Stare fotografie, poradnik kolekcjonera*, Kraków 2005, s.42

Mann. I choć największą popularność zdobyła fotografując swoje dzieci na przełomie lat 80-tych i 90-tych zeszłego wieku, to dla mnie najcenniejsze jej fotografie powstały znacznie później. Mann fotografuje ludzi, a także opustoszałe krajobrazy w celu zademonstrowania koncepcji pamięci, zniszczenia i śmierci. Podążając za słowami Susan Sontag, że: „Człowiek tkwi uwięziony w jednorazowej powłoce”.⁴ Na początku lat 2000 Mann zabrała swój wielkoformatowy aparat fotograficzny na „farmę śmierci”⁵ i to właśnie tam powstały jej najbardziej dojmujące fotografie, zamknięte w cyklu „What Remains”. Zamglone, zażółcone, pełne smug, blaknięć i erozji obrazy Sally Mann nasycone są symbolami, metaforami i odniesieniami historycznymi. Naznaczone czasowością i historycznością. Zwłoki są w pracach Mann traktowane alegorycznie z powodu nieuchronnego rozpadu ciała ale to także alegoria samej fotografii – paradoksalnie uwikłanej w przemijanie i pragnienie utrwalenia. Zarówno ciało jak i fotografia starzeją się: fałdy, plamy, zmarszczki. Metonimiczna kruchość skóry ciała i zdjęcia jest zatem ściśle związana z upływem czasu – ze złożonymi procesami pamięciowymi, z nieobecnością i przemijaniem obecności. Obrazy składają się z drobin srebra zawieszonych w kolodionie pokrywającym szklaną płytkę. Technika ta otacza obraz widoczną aurą. W jej wyniku otrzymujemy pozytywny obraz pełen rys, niedoskonałości i blizn, który uwrażliwia nasze spojrzenie i angażuje świadomość do doświadczenia fizyczności, które pochodzi z materialnego świata. Wykorzystanie procesu kolodionowego, powszechnie praktykowanego w fotografii XIX wiecznej, miało na celu stworzenie obrazów, które są jednocześnie malarskie,

4 S. Sontag, *Mysł to forma odczuwania. Susan Sontag w rozmowie z Jonathanem Cottem*, Kraków 20014, s.46.

5 Body farm – „farma śmierci” to Anthropological Research Facility Uniwersytetu w Tennessee, na której prowadzone są badania rozkładu zwłok w różnym stopniu zaawansowania. Na obszarze dwóch hektarów leży 200 ludzkich ciał zakopanych w ziemi, pozostawionych na powierzchni, zanurzonych w wodzie, pozostawionych we wrakach samochodów za szybami, przykrywanych papą, deskami, folią itd. To pozwala na zbadanie jak i w jakim czasie rozkłada się ludzkie ciało, z uwzględnieniem wpływu wywieranego na nie przez takie czynniki zewnętrzne jak temperatura, rodzaj gleby, wilgotność powietrza.

Sally Mann. Although she gained the greatest popularity photographing her children at the turn of the 80s and 90s of the last century, for me the most valuable photographs were taken much later. Mann photographs people as well as deserted landscapes to demonstrate the concepts of memory, destruction, and death. Following Susan Sontag’s words, “Man is trapped in a disposable coating”.⁴ In the early 2000s, Mann took her large-format camera to the “death farm”⁵ and it was there that she created her most moving photographs, closed in the “What Remains” series. Foggy, yellowed, full of streaks, fading, and erosion, Sally Mann’s paintings are saturated with symbols, metaphors, and historical references. They are marked by timeliness and historicity. Corpses are treated allegorically in Mann’s works because of the inevitable disintegration of the body, but it is also an allegory of photography itself – paradoxically entangled in passing and a desire to preserve. Both the body and the photograph age: folds, spots, wrinkles. The metonymous fragility of the body’s skin and image is therefore closely related to the passage of time – to complex memory processes, to the absence and transience of presence. The pictures consist of silver particles suspended in a collodion covering a glass plate. This technique surrounds the image with a visible aura. The result is a positive image full of scratches, imperfections and scars, which sensitizes our gaze and engages our consciousness to the experience of physicality, which originates from the material world. The use of the collodion process, commonly used in 19th century photography, was aimed at creating paintings that are at the same time painterly, illusionist, and

4 S. Sontag, *Mysł to forma odczuwania. Susan Sontag w rozmowie z Jonathanem Cottem*, Kraków 20014, s.46.

5 Body farm – „farma śmierci” to Anthropological Research Facility Uniwersytetu w Tennessee, na której prowadzone są badania rozkładu zwłok w różnym stopniu zaawansowania. Na obszarze dwóch hektarów leży 200 ludzkich ciał zakopanych w ziemi, pozostawionych na powierzchni, zanurzonych w wodzie, pozostawionych we wrakach samochodów za szybami, przykrywanych papą, deskami, folią itd. To pozwala na zbadanie jak i w jakim czasie rozkłada się ludzkie ciało, z uwzględnieniem wpływu wywieranego na nie przez takie czynniki zewnętrzne jak temperatura, rodzaj gleby, wilgotność powietrza.

iluzjonistyczne i fotograficznie referencyjne. Niepokojąca cisza obrazu odzwierciedla przedłużone samotne doświadczenie artystki w miejscu, w którym odbywa się każdy etap procesu kolodionowego, a sama praca z tą techniką wzmacnia fizyczny kontakt artystki z jej dziełem, potwierdzając ludzką immanencję w świecie.

Sama bardzo rzadko korzystam z aparatów cyfrowych i uważam, że obraz cyfrowy, pomimo swojej bardzo odmiennej materialności, nadal jest w pewnym stopniu definiowany przez nasze doświadczenia z jego analogowymi poprzednikami. Widać to bardzo dokładnie w pracach Japońskiego artysty Daisuke Yokoty, którego *cyfrowo-ciemniowe eksperymenty* były impulsem do moich działań z materiałem fotograficznym. Patrząc na zdjęcia Yokoty, najpierw zauważamy fakturę – duże ziarno filmu, kurz i włosy porzucane po powierzchni. Sama emulsja wydaje się stać na granicy destrukcji: pęknięcia, pęcherze i rysy mnożą się tworząc zaskakujące poczucie głębi i wrażliwości. Artysta „rozbiera” swoje dzieła, odstawiając warstwę po warstwie, dając nam jednocześnie do zrozumienia, że patrzymy na fotografię, a nie na obraz. Jego interwencje przypominają fotograficzną, chirurgiczną operację, ukazującą złożoność i kruchość materialności fotografii poprzez dekonstrukcję jej anatomii. Yokota eksperymentuje z właściwościami światłoczułego materiału, ze sposobami rejestracji. Otwiera się na przypadek. Nie eliminuje wad i tego, co przyniesie proces fotochemiczny. Jakość nie pełni tu pierwszoplanowej roli chodzi raczej o poszukiwanie równowagi między nośnikiem, obrazem, materialem, naturą i kulturą. „Zaraziłem się technologicznym postępem”.⁶ mówi Yokota. „Bez aparatu cyfrowego lub skanera metoda mojej pracy nie byłaby możliwa. (...) Najpierw robię zdjęcie aparatem cyfrowym. Następnie ponownie fotografuję ten sam obraz, który został wydrukowany na drukarce atramentowej. Do wywołania negatywu używam wrzącej wody, to sprawia, że wszystkie warstwy emulsji topią się, pojawiają się nowe kolory. Tych uszkodzonych filmów nie da się wywołać w ciemni, więc skanuję je za pomocą skanera. Zeskanowany obraz przefotografowuje. Ten

6 Wywiad z artystką dla magazynu Purple, <http://purple.fr/magazine/ss-2016-issue-25/daisuke-yokota/> [Dostęp: 10.10.2018]

photographically reference. The disturbing silence of the painting reflects the artist's prolonged lonely experience in the place where each stage of the collodion process takes place, and the very work with this technique strengthens the physical contact of the artist with her work, confirming human immanence in the world.

I myself use digital cameras very rarely and I think that, despite its very different materiality, digital images are still to some extent defined by our experience with their analogue predecessors. This can be seen very clearly in the works of the Japanese artist Daisuke Yokota, whose digitally-darkened experiments were an impulse for my actions with the photographic matter. When you look at Yokota's photos, you first notice the texture – large film grains, dust and hair scattered over the surface. The emulsion itself seems to be on the verge of destruction: cracks, blisters and scratches multiply, creating a surprising sense of depth and sensitivity. The artist “undoes” his works, exposing them layer by layer, at the same time letting us know that we are looking at photography and not at an image. His interventions resemble a photographic, surgical operation which shows the complexity and fragility of the materiality of photography by deconstructing its anatomy. Yokota experiments with the properties of photosensitive material, with ways of recording. Opens by accident. It does not eliminate defects and what the photochemical process will bring. Quality is not at the forefront here, but rather it is about finding a balance between the medium, the image, the matter, nature and culture. “I have become infected with technological progress”.⁶ says Yokota. “Without a digital camera or scanner, my work method would not have been possible. (...) I first take a picture with a digital camera. I then re-photograph the same image that was printed on the inkjet printer. I use boiling water to create a negative, which makes all the layers of the emulsion melt, new colours appear. These damaged films cannot be called up in the dark, so I scan them with a scanner. The scanned image will be photographed. I repeat this process several times

6 Wywiad z artystką dla magazynu Purple, <http://purple.fr/magazine/ss-2016-issue-25/daisuke-yokota/> [Dostęp: 10.10.2018]

proces powtarzam kilka razy w celu utworzenia ostatecznych obrazów”.⁷ Na pozór niedbale, wręcz niechlujne plamy, zacieki, niedowołania i niedoświetlenia stają się częścią jego prac. Wychodząc od Flusserowskiej koncepcji obrazu technicznego⁸, Yokota mierzy się z materialnością i niematerialnością swojej fotografii. Pokazuje, że fotografia jest dla niego jedynie etapem do osiągnięcia celu. Jego oniryczny świat to próba odejścia od określonych ram medium, związanych trwale z czasem i miejscem. Te dążenia znajdują swoje odzwierciedlenie również w warsztacie, w którym techniki klasyczne łączy z cyfrową obróbką, odzegnując się od konkretnego pierwowzoru. Dla każdego obiektu fotograficznego ma unikalną historię, która dostarcza informacji nie tylko o samej fotografii, ale także o procesach, w które jest zaangażowana i przez które została ukształtowana. Działania takie można odnaleźć także w fotograficznej twórczości innego japońskiego artysty – Masao Yamamoto.

Tworzenie obrazu Yamamoto, podobnie jak u Yokoty, nie kończy się w chwili, naciśnięcia spustu migawki. Yamamoto, pracuje w mediach i pomiędzy nimi, starannie dobierając proces, tak by każdy obraz posiadał właściwe znaczenie. Produkuje małe odbitki srebrne, które potem nosi w kieszeni, dając im w ten sposób nową jakość. Manualne interwencje w celu sztucznego postarzania odbitek, takie jak tonowanie w herbacie lub rozrywanie, drapanie i zaginanie ich krawędzi, dostarczają jego obrazom nostalgicznej aury. Materialność w fotografiach Yamamoto zaznacza się też w tym, że każde zdjęcie traktuje on jak unikatowy obiekt i nie godzi się na powtarzalność, która wynika z możliwości kopiowania negatywu. Tutaj fotografia staje się środkiem, przez który artysta dąży do analizy świata, obserwując zmiany w nim zachodzące i relacje z otoczeniem. W czasach zdominowanych przez cyfrowe, wielkoformatowe wydruki, niewielkie formaty jego fotografii sprawiają, że są one widoczne jedynie dla uważnego widza.

Obrazy Yamamoto robią wrażenie jako pojedyncze fotografie, ale także jako unikatowe

7 Wywiad z artystką dla magazynu Purple, <http://purple.fr/magazine/ss-2016-issue-25/daisuke-yokota/> [Dostęp: 10.10.2018]

8 W. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, Warszawa, 2015.

in order to create the final images”.⁷ Seemingly careless, even scruffy stains, streaks, under-calling and under-exposure become part of his work. Starting from Flusser's concept of technical image⁸, Yokota faces the materiality and immateriality of his photography. He shows that photography is for him only a stage to reach his goal. His dream-like world is an attempt to move away from certain frames of the medium, permanently connected with time and place. This ambition is also reflected in the workshop, where classical techniques are combined with digital processing, thus abandoning the concrete of the original. For each photographic object, it has a unique history that provides information not only about photography itself, but also about the processes in which it is involved and by which it has been shaped. Such activities can also be found in the photographic work of another Japanese artist – Masao Yamamoto.

As with Yokota, creating a Yamamoto image does not stop at the moment you press the shutter button. Yamamoto works in and between the media, carefully selecting the process so that each image has the right meaning. It produces small silver prints, which it then carries in its pocket, thus giving them a new quality. Manual interventions to artificially age prints, such as toning in tea or tearing, scratching and bending their edges, provide his images with a nostalgic aura. The materiality of Yamamoto's photographs is also emphasised by the fact that he treats each photograph as a unique object and does not accept the repetitiveness that results from the possibility of copying a negative. Here photography becomes a means through which the artist strives to analyze the world, observing its changes and relations with its surroundings. In times dominated by digital, large-format prints, the small formats of his photographs make them visible only to an attentive viewer.

Yamamoto's paintings are impressive as single photographs, but also as unique installations, smooth presentations of prints, fixed to the wall by means

7 Wywiad z artystką dla magazynu Purple, <http://purple.fr/magazine/ss-2016-issue-25/daisuke-yokota/> [Dostęp: 10.10.2018]

8 W. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, Warszawa, 2015.

instalacje, płynne prezentacje odbitek, mocowanych do ściany za pomocą pinezek – które sam artysta porównuje do japońskiej formy poezji Haiku:

„Jedną z cech haiku jest jego zdolność do tworzenia realistycznego obrazu w ludzkich umysłach za pomocą niewielu słów. Medium mojej pracy jest fotografia, która jest jednym z najcichszych sposobów ekspresji artystycznej”.⁹

Dzięki delikatnemu językowi wizualnemu Yamamoto tworzy zjawiskowe i ponadczasowe obrazy. Jego filozoficzna świadomość przemijalności życia i ciągłych fal czasu i energii, które składają się na wszechświat, powoduje, że Yamamoto nie podąża za modą i nie stara się na siłę zdobyć przychylności widza.

Omawiani wyżej artyści podejmują wysiłek znalezienia własnego sposobu użytkowania tradycyjnej fotograficznej technologii. Dla nich zdjęcie to nade wszystko przedmiot, odbitka będąca efektem kombinacji światła i pigmentów. Na swoich warunkach próbują podjąć dialog z obrazem. Starają się przełamać i przededefiniować wyeksploatowaną formułę. Nie dostosowują się do głównego nurtu. Koncentrują się na wykorzystaniu specyficznych właściwości światłoczułej materii. Obaj artyści przekształcają i modyfikują swoje fotografie tworząc z nich nowe układy kompozycyjne. W ten sposób budują materiał wyjściowy dla swoich obrazów. Powielanie, wielokrotne niszczenie, darcie czy zaginanie zdjęć powoduje pewną deformację przedstawienia, co jest pretekstem do poszukiwania najciekawszego wariantu. To, co pierwotnie było fotografią, staje się jedynie „szkicem do obrazu”. Mimo ewidentnych różnic formalnych, wspólną cechą ich twórczości jest niemal cielesna fizyczność i materialność obrazów, jakie tworzą. Ograniczam się do przywołania tych trojga artystów ponieważ ich twórczość jest mi szczególnie bliska i czuję rodzaj więzi duchowej pozwalającej nazwać ich moimi mistrzami.

of pins – which the artist himself compares to the Japanese form of Haiku's poetry:

“One of the characteristics of haiku is his ability to create a realistic picture in the human mind with just a few words. The medium of my work is photography, which is one of the quietest ways of artistic expression”.⁹

Thanks to its delicate visual language, Yamamoto creates spectacular and timeless images. His philosophical awareness of the transience of life and the constant waves of time and energy that make up the universe means that Yamamoto does not follow fashion and does not try to gain the favor of the viewer by force.

The artists discussed above make an effort to find their own way of using traditional photographic technology. For them, a photograph is, above all, an object, a print resulting from a combination of light and pigments. On their terms, they try to engage in a dialogue with the image. They try to break through and redefine the used formula. They do not adapt to the mainstream. They focus on the specific properties of light-sensitive matter. Both artists transform and modify their photographs to create new compositional arrangements. In this way, they build the starting material for their images. Duplicating, repeatedly destroying, rubbing or bending photos causes a certain deformation of the performance, which is a pretext to search for the most interesting variant. What was originally photography becomes just a “sketch to an image”. Despite evident formal differences, the common feature of their work is the almost physicality and materiality of the images they create. I limit myself to recalling these three artists because their work is particularly close to me and I feel a kind of spiritual bond that allows me to call them my masters.

„Fotografia jest naddatką do rzeczywistości, do której się odnosi. Przed kamerą znajdował się świat i ten świat został przetłumaczony w obraz. (...)”¹⁰

Podstawowym celem mojej pracy doktorskiej było zrealizowanie kolekcji obiektów za pomocą autorskich sposobów z wykorzystaniem eksperymentu artystycznego. Zrealizowany cykl obiektów jest podsumowaniem okresu jaki minął od czasów ukończenia studiów. Podejmuje nowe problemy i poszerza te, realizowane we wcześniejszych pracach. Ideą, która przyświecała mi od momentu formułowania tematu rozprawy doktorskiej było znalezienie środków, metod i mediów potrzebnych do wypracowania własnego języka wypowiedzi artystycznej. Jedną z istotnych inspiracji w twórczości oraz powodem fascynacji przyrodą jest jej bliskie sąsiedztwo. Czuję się bardzo związana z pejzażem sąsiadującym z domem moich rodziców i choć w ostatnich latach bardzo się zmienił, w dalszym ciągu jest dla mnie natchnieniem i w dużym stopniu wpływa na moją działalność twórczą. Być może dlatego prace Mann, która tworzy tylko w najbliższym otoczeniu swojego miejsca zamieszkania są mi tak bliskie.

Nowo powstałe prace, które przygotowuje w ramach pracy doktorskiej, w naturalny sposób czerpią z sumy doświadczeń formalnych i intelektualnych zgromadzonych na drodze twórczej ostatnich lat. Działania, u których podstaw leży kontakt ze światem natury, w sposób nieuchronny sprawiły, że inspiracją dla mojej pracy staje się rola człowieka i jego związek z przyrodą. Świat natury wydaje się być nierozzerwalny z obszarem ludzkiej działalności, a sztuka – odzwierciedleniem tych powiązań. Przez tytułowe „Selfnature” rozumiem stan, w którym doszukuję się drogi do odnalezienia własnej tożsamości. Interesującym mnie zagadnieniem jest tutaj możliwość powoływania prac, których język fizycznie wywodzi się z dziedziny fotografii, przy czym pełny ich kształt nie kończy się tylko na odbitce.

“Photography is a surplus to reality, to which it refers. In front of the camera, I found the world and this world has been translated in the picture. (...)”¹⁰

The main goal of my doctoral dissertation was to create a collection of objects using original methods using artistic experimentation. The completed cycle of facilities is a summary of the period since graduation. He takes up new problems and broadens the ones implemented in his earlier works. The idea that has guided me since the moment of formulating the subject of my doctoral dissertation has been to find the means, methods and media necessary to develop my own language of artistic expression. One of the most important inspirations in his work and the reason for his fascination with nature is his close neighborhood. I feel very attached to the landscape adjacent to my parents' home and although it has changed a lot in recent years, it still inspires me and has a great impact on my creative activity. Perhaps that's why the works of Mann, who creates only in the closest vicinity of her place of residence, are so close to me.

Newly created works, which she prepares as part of her doctoral thesis, naturally draw on the sum of formal and intellectual experience gathered through the creative process of recent years. The activities based on the contact with the natural world inevitably inspired my work on the part of man and his relationship with nature. The world of nature seems to be inseparable from the area of human activity, and art reflects these connections.

By the title “Selfnature” I mean a state in which I am looking for a way to find my own identity. I am interested in the possibility of creating works whose language physically originates from the field of photography, but their full shape does not end only with a printout. By instinctively creating, he refers to nature and there I look for a way to find my own identity. I draw my inspiration from the simplest aspects of life, feeling unity with matter. Both the photographic image and some aspects of nature need

Tworząc instynktownie odwołuje się do przyrody i tam poszukuję drogi do odnalezienia własnej tożsamości. Inspiracje czerpię z najprostszych aspektów życia, czując jedność z materią. Zarówno obraz fotograficzny jak i niektóre aspekty natury, aby zaistnieć potrzebują światła, dlatego właśnie stały się one głównymi środkami wyrazu moich obiektów. Tworzenie nie jest uświadomioną decyzją, tylko potrzebą. Dlatego chciałam zaznaczyć, że pisanie o własnej twórczości sprawia mi niezwykłą trudność. Chciałabym uniknąć sytuacji, w której z powodu językowej niezręczności osłabiam działanie obiektów, które przygotowałam. Uważam, że odbiorca powinien moje prace doświadczać zmysłami, a nie tylko umysłem. Przecież dzieło buduje forma, to ona jest łącznikiem pomiędzy pracą a odbiorcą. Jak pisze Maurice'a Merlau-Ponty:

*„Wydaje się, że to, co widzę, to rzeczy, które dają się postrzegać, a to, co niewidoczne – to same znaczenia, których materialnie nie widzę, ale czuję ich ukrytą obecność pod powierzchnią widzialnego porządku”.*¹¹

Chciałabym, aby percepcja moich prac nie była uzależniona od warstwy teoretycznej. Postaram się jednak w najprostszycy słowach opisać problem jaki postawiłam w tej pracy. Sam tytuł jest kompilacją angielskich „selfportrait” i „nature”. Przy czym nie chodzi mi o dosłowne tłumaczenie, które wskazywałoby na auto-naturę lub autoportret natury, a raczej zasygnalizowanie, że prace opierają się na autoportrecie połączonym z realnymi przedmiotami ze świata natury. Jak pisał Rosi Braidotti: *„Rozumienie siebie jako części natury oznacza dla podmiotu postrzeganie siebie jako wiecznego, to znaczy zarazem podatnego na zranienie i ulotnego. Zakłada to jednak również uwzględnienie wymiaru czasowego: to, czym jesteśmy, zależy od rzeczy, które istniały przed nami i od tych, które będą istnieć, gdy nas nie będzie”.*

11 Merleau – Ponty M., *Oko i umysł*, [w]: idem, *Oko i umysł, Szkice o malarstwie*, oprac. S. Cichowicz, Gdańsk, słowo /obraz/ terytoria, 1996, [w]: Kowalska M., *Relacja cielesność – rzeczywistość jako rodzaj doświadczenia w filozofii Maurice'a Merlau-Ponty'ego i jego odniesienie do widzenia obrazu malarskiego*, s.12.

light to exist, which is why they have become the main means of expression of my objects.

Creation is not a conscious decision, it is a need. That's why I wanted to point out that writing about my own work is extremely difficult for me. I would like to avoid a situation in which I weaken the operation of the facilities I have prepared due to linguistic clumsiness. I believe that the viewer should experience my works with the senses and not only with the mind. After all, the work builds a form, it is it that is the link between the work and the viewer. As Maurice Merlau-Ponty writes:

*„It seems that what I see are things that can be seen, and what cannot be seen are the same meanings that I do not see materially, but I feel their hidden presence under the surface of the visible order”.*¹¹

I would like the perception of my work not to depend on the theoretical layer. However, I will try to describe in the simplest words the problem that I have posed in this work.

The title itself is a compilation of English “selfportrait” and “nature”. I am not talking about a literal translation that would indicate the self nature or self-portrait of nature, but rather about indicating that the works are based on self-portrait combined with real objects from the natural world. As Rosi Braidotti wrote: “Understanding oneself as part of nature means for the subject to perceive oneself as eternal, that is, at the same time vulnerable and elusive. But it also includes a time dimension: what we are depends on what we have before us and what we will have when we are not”.

I try to point out that nature and man form an inseparable unity. I use my body as canvas, transforming it into a kind of garden for the objects I find. While creating unity with nature, I am also a part of nature, that is, a part of a natural organism. Looking for a form that would best reflect the

11 Merleau – Ponty M., *Oko i umysł*, [w]: idem, *Oko i umysł, Szkice o malarstwie*, oprac. S. Cichowicz, Gdańsk, słowo /obraz/ terytoria, 1996, [w]: Kowalska M., *Relacja cielesność – rzeczywistość jako rodzaj doświadczenia w filozofii Maurice'a Merlau-Ponty'ego i jego odniesienie do widzenia obrazu malarskiego*, s.12.

Staram się zaznaczyć, że przyroda i człowiek, tworzą nierozdzieloną jedność. Używam swojego ciała jako płótna, przekształcam je w rodzaj ogrodu dla znalezionych obiektów. Tworząc jedność z naturą, jestem zarazem częścią przyrody, czyli częścią organizmu przyrodniczego. Szukając formy najlepiej oddającej charakter omawianych prac, zdałam sobie sprawę, że moje zainteresowania biegną w stronę obiektów i instalacji. Jako środki artystycznej wypowiedzi autorskiej pozwalają mi one na materializowanie wizji i wyobrażeń. Są medium, które umożliwia poszukiwanie i podkreślanie auratyczności sztuki, wpływają na atmosferę i energię obrazu. Albowiem zgadzam się ze słowami poznańskiej artystki Agaty Michowskiej, która twierdzi, że „Sztuka jest magią, w obrębie której wszystko jest możliwe.” (znajdę przypis, obiecuję;)

Fotografia interesuje mnie jako zapis przestrzeni i czasu. Pozostaje ona dla mnie zjawiskiem trójwymiarowym, wchodzącym w dialog z rzeźbą. Te zainteresowania były inspiracją do stworzenia cyklu prac prezentowanych na wystawie pt. „Miejsca Utajone”. Były to niewielkie obrazy fotograficzne 20 x 20 x 3 cm wykonane w technice własnej. Zatopione w żywicy widoki miejsc miały za zadanie przenosić widza w intymny pejzaż. Monochromatyczna wizja rzeczywistości, zabalsamowanej w kostce żywicy, miały prowokować do refleksji nad stałością rzeczy i czasu.

Przykładem fotografii wchodzącej w dialog z naturą jest procesualna praca pt. „LAB”. Realizacja ta zrodziła się z wcześniejszych poszukiwań opartych na motywie natury. LAB to swoiste laboratorium, miejsce fotograficzno-organicznego eksperymentu. Specyfika galerii była idealna do stworzenia wyimaginowanej scenarii przypominającej sterylne laboratorium. Galeria jest mikroskopijnej wielkości – 1 m², a prace można obejrzeć jedynie przez zamontowaną w drzwiach szybę. Czarną zwyczajowo przestrzeń, przemalowałam na białą, a ściany, podłogę i sufit dodatkowo wyłożyłam ocieplaczem używanym do wypełniania zimowych kurtek. Na ścianie vis'a vis szyby powiesiłam obiekt fotograficzny – autoportret, z którego wycięłam swoją twarz, a w jej miejsce włożyłam mech z ogrodu rodziców, to wszystko

nature of the work, I realized that my interests were in objects and installations. As a means of artistic expression, they allow me to materialize my visions and ideas. They are a medium that allows to search for and emphasize the auraticity of art, they influence the atmosphere and energy of the image. For I agree with the words of Agata Michowska from Poznań, who says that “Art is magic within which everything is possible”.

I am interested in photography as a record of space and time. For me, it remains a three-dimensional phenomenon that enters into dialogue with sculpture. These interests inspired the creation of a series of works presented at the exhibition “Confidential Places”. These were small 20 x 20 x 3 cm photographic paintings made in our own technique. The views of the places, immersed in resin, were meant to move the viewer into an intimate landscape. The monochromatic vision of reality, embalmed in resin cubes, was to provoke reflection on the stability of things and time.

An example of photography entering into a dialogue with nature is a process-oriented work entitled “LAB”. This work was born out of an earlier search based on the motif of nature. LAB is a kind of laboratory, a place of photographic-organic experiment. The specificity of the gallery was ideal to create an imaginary scenery reminiscent of a sterile laboratory. The gallery is a microscopic size of – 1 m², and the works can be seen only through the glass installed in the door. I painted the black space in white, and the walls, the floor and the ceiling were additionally covered with a thermal insulator used to fill the winter jackets. On the wall of vis'a vis glass I hanged a photographic object – a self-portrait from which I cut out my face and put moss from my parents' garden in its place – I covered it all tightly with a round, convex clock glass of 30 cm diameter. Inside, the situation created was closed, separated from the surroundings by glass panes. Everything intertwined, overlapped and complemented each other. Every day, moss took over the print more and more, creating new visual forms on its surface. After 14 days of the exhibition I dismantled a picture completely devastated by nature. Such an annexation of reality images by

przykryłam szczelnie okrągłym, wypukłym szkłem zegarowym o średnicy 30cm. Wewnątrz zamknięta była sytuacja wykreowana, oddzielona od otoczenia szybami. Wszystko wzajemnie przenikało się, nakładało, dopełniało. Każdego dnia mech coraz bardziej zawłaszczwał sobie odbitkę, tworząc na jej powierzchni nowe formy wizualne. Po 14 dniach trwania wystawy zdemontowałam kompletnie zdestruowane przez naturę zdjęcie. Takie anektowanie obrazów rzeczywistości za pomocą powierzchni wrażliwych na działanie światła miało na celu odniesienie do treści ekspozycji, dotyczącej nietrwałości materialnego istnienia.

W pracy nad kolejnym cyklem towarzyszyły mi słowa Paula Celana: *Którykolwiek podnosisz kamień, obnażasz tych, którzy potrzebują ochrony kamieni*. Na brzegach różnych wodnych akwenów znajduję artefakty, które zawsze zabieram ze sobą, kawałki drewna, kości, kamienie... Te ostatnie stanowią swoisty archetyp, środek wyrazu, symbol oznaczający utrwalanie pamięci.

„Kamień zyskał szczególne znaczenie w mitologiach różnych kręgów kulturowych. Wiele odwołań do jego symboliki odnajdujemy np. w wierzeniach Celtów. Bardzo go cenili i wierzyli, że naładowany energią kamień żyje i reprezentuje pewne siły”.¹²

W różnych religiach i kulturach kamienie są symbolem boskości, spełniają rozmaite funkcje, służąc do nowych wciąż celów. Mitologiczne wierzenia związane z kamieniami czy przypisywane im właściwości i cechy, w wyraźny sposób determinują zakres ich wykorzystania w kulturze pamięci, definiują w niej jego miejsce.

Kiedy zdałam sobie sprawę, że większość znalezionych kamieni przypomina ludzkie twarze, nie mogłam pominąć ich istnienia w swoich działaniach. Po raz kolejny zaczęłam ingerować w odbitkę fotograficzną „wymieniając” tym razem twarze bohaterów ze zdjęć na znalezione kamienie. W ten sposób przekształcałam płaskie *wintydżowe* fotografie w małe, niemalże rzeźbiarskie obiekty.

¹² http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Seminare_Poszukiwania_naukowe/Seminare_Poszukiwania_naukowe-r2006-t23/Seminare_Poszukiwania_naukowe-r2006-t23-s305-318/Seminare_Poszukiwania_naukowe-r2006-t23-s305-318.pdf [dostęp: 5.04.2018]

means of light-sensitive surfaces was intended to refer to the content of the exposure, concerning the perishability of material existence.

In my work on the next cycle I was accompanied by the words of Paul Celan: Whoever lifts a stone, you expose those in need of stone protection. On the banks of various water reservoirs I find artifacts that I always take with me, pieces of wood, bones, stones... The latter are a kind of archetype, a means of expression, a symbol indicating the preservation of memory.

“The stone has gained particular significance in mythologies of various cultural circles. Many references to its symbolism can be found e.g. in Celtic beliefs. They appreciated him very much and believed that the energy-charged stone was alive and represented some strength”.¹²

In different religions and cultures stones are a symbol of divinity, they perform various functions, serving for new purposes. Mythological beliefs connected with stones, or their properties and features, clearly determine the scope of their use in the culture of memory, and define its place in it.

When I realized that most of the stones I found resembled human faces, I could not ignore their existence in my actions. Once again I started to interfere in the photographic print by “exchanging” this time the faces of the characters from the photographs onto the stones found. In this way, I transformed flat vintage photographs into small, almost sculptural objects.

The experiments carried out during the realization of the series “Whichever stone you raise (...)” influenced my decisions during the creation of the next works. The stones themselves became so interesting objects that at the same time as this series I started working on the next cycle, which I later called “Beauties”. This time the main hero of my photographs was fossils found on the banks of the Rhine. I started to glue my own hair

¹² http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Seminare_Poszukiwania_naukowe/Seminare_Poszukiwania_naukowe-r2006-t23/Seminare_Poszukiwania_naukowe-r2006-t23-s305-318/Seminare_Poszukiwania_naukowe-r2006-t23-s305-318.pdf [dostęp: 5.04.2018]

Eksperymenty wykonane podczas realizacji serii „Którykolwiek podnosisz kamień(...)” wpłynęły na moje decyzje podczas tworzenia kolejnych prac. Kamienie same w sobie stały się na tyle interesującymi obiektami, że jednocześnie z tą serią zaczęłam pracować nad kolejnym cyklem, który później nazwałam „Ślicznotki”. Tym razem głównym bohaterem moich zdjęć były skamieliny znalezione nad brzegiem Renu. Do niewielkich, o rozmiarze pięści małego dziecka kamieni, zaczęłam doklejać własne włosy. W ten sposób powstał zestaw fotograficznych portretów kamieni.

Istotne dla mnie są ciągle badania i eksperymenty. Ten rodzaj poszukiwań doprowadził mnie do momentu, w którym podjęłam próby stworzenia komunikatów wizualnych, polegających na łączeniu iluzji trójwymiarowej przestrzeni, zawartej w odbitce fotograficznej z realnymi fragmentami świata przyrody. Przygodę z fotografią rozpoczęłam od tradycyjnych, płaskich utworów, eksponowanych na ścianach i wykonywanych klasycznymi technikami fotograficznymi. Obecnie oprócz samych odbitek wykonuję obiekty. Zaczęłam swoje poszukiwania, łącząc fotografię z różnymi środkami wyrazu plastycznego, stosując różnorodne media i niekonwencjonalne techniki, takie jak fotografie otworkowe, foto-instalacje, foto-obiekty.

to small, fist-sized stones. In this way, a set of photographic portraits of stones was created.

Continuous research and experimentation is important to me. This kind of search led me to the point where I attempted to create visual messages, consisting in combining the illusion of three-dimensional space, contained in a photographic print with real parts of the natural world. I started my adventure with photography with traditional, flat works, exhibited on the wall. Currently, apart from the prints themselves, I also make objects. I started my search by combining photography with various means of artistic expression, using various media and unconventional techniques, such as pinhole photographs, photo-installations, photo-objects.

ZAKOŃCZENIE

CONCLUSION

Pracuję trochę na uboczu głównych nurtów sztuki, nie zwracam uwagi na aktualne mody, staram się jednak nie stracić z oczu procesów kształtujących dostępną mi współczesność. Fotografia interesuje mnie jako zapis przestrzeni i czasu. Pozostaje ona dla mnie zjawiskiem trójwymiarowym, wchodzącym w dialog z różnymi elementami. Używając kamery otworkowej, świadomie integruję obraz z medium. Szczelne pudełko, zmieniając swoją funkcję, nabiera specjalnego znaczenia, określa obraz, który w nim powstaje. Obraz i medium są ze sobą tak blisko połączone, że stają się niemal jednością – cielesną materią.

„W pewnym sensie to, co zachodzi w obrębie ciemni optycznej stanowi powtórzenie jednego w drugim, naznaczanie własnego środowiska – magia rzeczy fotografowanych przez rzeczy. Otwór, przez który do kamery dociera obraz światła, równocześnie kształtuje materiał światłoczuły znajdujący się wewnątrz. Ujmijmy to w następujący sposób: materiał zostaje naznaczony przez medium, które wypaliło w nim swoje piętno”.¹

Staram się aby moje prace były do głębi sensualne. Swoje obiekty tworzę na styku dwóch światów: świata realnego i nadrealnego, w którym rządzą prawa poetyki snu, fantazji i iluzji. Oba te obszary występują równolegle, przenikają się

I work a bit out of the mainstream of art, I don't pay attention to current fashion, but I try not to lose sight of the processes shaping the present day available to me. I am interested in photography as a record of space and time. For me, it remains a three-dimensional phenomenon, entering into dialogue with various elements. Using a pinhole camera, I consciously integrate the image with the medium. A tight box, changing its function, acquires a special meaning, determines the image that arises in it. The image and the medium are so closely connected that they become almost a unity – a bodily matter.

“In a sense, what happens within the optical darkroom is a repetition of one another, marking one's own environment – the magic of things photographed by things. The opening through which the image of the world reaches the camera simultaneously shapes the photosensitive material inside. Let's put it this way: the material is marked by the medium that has burnt its mark in it”.¹

I try to make my works deeply sensual. I create my objects at the junction of two worlds: the real world and the real world, where the laws of poetics of dreams, fantasy and illusion govern. These two areas are parallel, permeate each other and indicate that the boundary between

¹ M. Michałowska, *Niepewność Przedstawienia*, Poznań 2017, s. 19.

¹ M. Michałowska, *Niepewność Przedstawienia*, Poznań 2017, s. 19.

ze sobą i wskazują, że granica między nimi jest bardzo płynna. W nowo powstałych pracach dochodzi do nakładania się, przenikania trzech porządków przestrzeni: (fotografii, rośliny i żywicy). Fotografia to dla mnie tkanka pierwotna, w którą wplecione zostają dodatkowe elementy. Wewnątrz każdego obiektu zamknięta jest sytuacja wykreowana, oddzielona od otoczenia żywiczną formą. Przezroczysta powierzchnia odgradza ale jednocześnie łączy. W centralnym punkcie moich dociekań znajduje się istota ludzka – byt fizyczny, psychiczny i duchowy, którego obecność zapisana na światłoczułym materiale jest zestawiona z elementami organicznymi, nieodłącznymi składnikami niemal wszystkich prac. To zazębianie się dwóch odrębnych światów: materii ożywionej i nieożywionej (otworkowe autoportrety połączone z organicznymi tkankami zatopione w żywicy) ma za zadanie manifestować tymczasowość i względność istnienia rzeczy. Połączone jako ślady z moim ciałem, zatopione w chemicznych preparatach, zamknięte w geometrycznych formach figury podejmują problematykę tworzywa jako determinanty przetrwania w czasie i przestrzeni, a sama konwencja autoportretu ma jeszcze uwypuklać autorefleksyjność tych obrazów.

Podążając za słowami Marianny Michałowskiej:

„fotografia służy tropieniu śladów tożsamości, jej przemian i/ lub zmienności. Ta droga poszukiwań jest niezwykle istotna wtedy, gdy artyści podmiotem swoich działań czynią własną postać”²,

każdą z proponowanych prac uczyniłam fragmentem mnie samej. W swoją konstrukcję mają wpisana przestrzeń, której wypełnieniem jest moje ciało i znalezione bądź zastane elementy przyrody. Realizacje z założenia mają stanowić pomost pomiędzy bytem ludzkim, a naturą – ich pełne istnienie i ostateczna forma całkowicie wynikają z chęci stworzenia komunikatów wizualnych dotyczących problemów najbardziej mi bliskich, ukazujących jak bardzo przestrzeń człowieka jest osadzona w przestrzeni natury. Tworząc fotograficzne obiekty staram się zapobiec dematerializacji

them is very fluid. In the newly created works there is an overlap and permeation of three orders of space: (photographs, plants and resins). For me, photography is a primary tissue into which additional elements are interwoven. Inside each object there is a closed situation created, separated from the environment by a resin form. The transparent surface separates but at the same time connects. At the centre of my research is a human being – a physical, mental and spiritual being, whose presence written on a photosensitive material is juxtaposed with organic elements, inseparable components of almost all works. This overlapping of two separate worlds: the living and the inanimate (pinhole self-portraits combined with organic tissues sunk in resin) is intended to manifest the temporariness and relativity of the existence of things. Connected as traces to my body, embedded in chemical preparations and closed in geometric forms, the figures take up the issue of plastics as determinants of survival in time and space, and the convention of self-portrait itself is supposed to further emphasize the self-reflectiveness of these images. Following the words of Marianna Michałowska:

“photography serves to trace traces of identity, its transformation and/or changeability. This way of searching is extremely important when artists make their own characters the subject of their actions”²,

I have made each of the proposed works a fragment of myself. In their construction they have inscribed space, which is filled with my body and found or found elements of nature. The projects are intended to bridge the gap between human existence and nature – their full existence and final form are entirely the result of the desire to create visual messages on the problems that I find most dear, showing how much human space is embedded in the space of nature. When creating photographic objects I try to prevent dematerialization and transitoriness. These objects have a magical function of preserving

i przemijalności. Obiekty te pełnią magiczną funkcję utrwalenia obecności – śladu istnienia... Oglądając te prace widz powinien uzbroić się w cierpliwość i uruchomić całą swoją wrażliwość. Poszczególne przedmioty budujące instalacje inicjują procesy percepcji odczuwania, uruchamiające wyobraźnię odbiorcy, który może stworzyć własną narrację. Sama ekspozycja prac jest dla mnie bardzo ważna. Stanowią one element instalacji, której kształt jest podporządkowany przestrzeni galerii. Widz znajdując się w zaaranżowanej przestrzeni ma poczucie przebywania jednocześnie wewnątrz i na zewnątrz skonstruowanego przeze mnie sztucznego organizmu. Doświadcza świata materii i swojego w nim współdziałania, którego istota pozostaje tajemnicą. Wielowymiarowy charakter moich prac wiąże się z jednej strony z myśleniem o obrazie jako polu będącym obszarem złożonych procesów fotograficznych, chemicznych i koncepcyjnych, zaś strona wizualna i wewnętrzna struktura obrazu w moim założeniu jest związana bezpośrednio z osobistym doświadczeniem i przeżyciem, co przekłada się na treść obrazów oraz ich sens. Realizacja cyklu selfnature była dla mnie bardzo głębokim i duchowym doświadczeniem, jednocześnie bardzo pomocnym w konstruowaniu dysertacji. Konieczność intelektualnej refleksji pomogła mi jednocześnie zrozumieć procesy twórcze, które często pozostają nieuświadomione w akcie tworzenia.

the presence – the trace of existence... Watching these works, the viewer should be patient and activate all his sensitivity. Individual objects building installations initiate processes of perception of feeling, activating the imagination of the recipient, who can create his own narration. The exhibition of the works is very important to me. They are an element of the installation whose shape is subordinated to the gallery space. The viewer, while being in the arranged space, has a feeling of being inside and outside the artificial organism constructed by me at the same time. He experiences the world of matter and his own participation in it, the essence of which remains a mystery.

The multidimensional character of my works is connected on the one hand with thinking about the image as a field being the area of complex photographic, chemical and conceptual processes, and the visual side and internal structure of the image in my opinion is directly connected with my personal experience and experience, which translates into the content of the images and their meaning.

The realization of the series selfnature was for me a very deep and spiritual experience, at the same time very helpful in constructing the dissertation. At the same time, the need for intellectual reflection helped me to understand creative processes, which often remain unconscious in the act of creation.

1. R. Barthes, *Światło Obrazu*, Warszawa 1996
 2. H. Belting, *Antropologia Obrazu, szkice do nauki o obrazie*. Kraków 2012
 3. H. Belting, *Obraz i jego media. Próba antropologiczna*, Poznań, 2000
 4. J. Baudrillard, *Symulakry i symulacje*, Warszawa 2005,
 5. J.Elkins and M. Naef, *What Is an Image?* New York 20116. Willem Flusser, *Ku filozofii fotografii*, Warszawa, 2015.
 6. Z.Harasym, *Stare fotografie poradnik kolekcjonera*, Kraków 2005
 7. D.Hockney & M. Gayford, *Historia Obrazów*, Poznań 2016
 8. E. Husserl, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*,
 9. R. Ingarden, *Studia z estetyki*, Warszawa 1958
 10. R. Ingarden, *Studia z estetyki*, Warszawa 1958
 11. Roman Konik, *Między przedmiotem, a przedstawieniem. Filozoficzna analiza sposobów obrazowania w oparciu o malarstwo, fotografię i obrazy syntetyczne*. Wrocław 2003
 12. I. Lorenc, *Ścieżki ku rzeczom samym współczesnej fenomenologii francuskiej*, [w:] *Fenomenologia francuska. Rozpoznanie, interpretacje, rozwinięcia*. Warszawa 2006,
 13. L. Manovich, *Paradoksy fotografii cyfrowej*, w: M. Bogunia-Borkowska, P. Sztompka (red.), *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, Kraków 2012
 14. L.Manovich, *Język nowych mediów*, Warszawa 2006
 15. L. Manovich, *Ku archeologii ekranu komputerowego*, Kraków 2001
 16. M McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, Warszawa 2004
 17. M.McLuchan, *Medium is the message*, New York 1967
 18. M. Michałowska, *Niepewność Przedstawienia*, Poznań 2017,
 19. M. Michałowska, *Obraz Utajony*, Poznań 2007
 20. W.J.T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago 1986
 21. W. J. T Mitchell, *Zwrot piktorialny*, „Kultura Popularna” 2009
 22. W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?* Chicago&London 2005
 23. M.A. Potocka, *Fotografia. Ewolucja medium sztuki*, Warszawa 2010
 24. A.Rouille, *Fotografia. Między dokumentem, a sztuką współczesną*, Kraków 2005
 25. F. Soulages, *Estetyka fotografii*, Kraków, 2007
 26. S. Sontag, *O Fotografii*, Kraków 2009
 27. S. Sontag, *Myśl to forma odczuwania. Susan Sontag w rozmowie z Jonathanem Cottem*, Kraków 20014
 28. S. Wojnecki, *Fotografia postmedialna*, Częstochowa 2003
 29. S. Wojnecki, *Fotografia – podwójna gwiazda kultury*, Poznań 2007
 30. L. Willumeit, *(Od)Stawianie się fotografii. O rekonfiguracji i nowym porządku tego, co fotograficzne i jego instytucji*, Kraków 2016
 31. M.Yamamoto, *Small things in silence, seine sha*, 2014
- Źródła internetowe:
Web:
1. <https://www.youtube.com/watch?v=GFfmc4e7KgM>
 2. <http://www.gerhard-richter.com/>
 3. J. Wojtyra, *Pojęcie obrazu w koncepcjach Hansa Beltinga i Waltera Benjamina*
 4. http://pjaesthetics.uj.edu.pl/art/15-16/eik_15-16_14.pdf
 5. <http://kulturawspolczesna.pl/readpdf/1372/Fotografia%20-%20media%20-%20immateria>
 6. <http://static1.squarespace.com/static/52d7c8efe4b0167bd762a868/t/55784d10e4b058c6d6a4312a/1433947408970/Alice+Robinson+Dissertation.pdf>
 7. <http://kulturawspolczesna.pl/readpdf/646/Amneza%20%20tekst%20%20komentarz%20-%20fotografia%20i%20dekonstrukcja>
 8. http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Seminare_Poszukiwania_naukowe/Seminare_Poszukiwania_naukowe-r2006-t23/Seminare_Poszukiwania_naukowe-r2006-t23-s305-318/Seminare_Poszukiwania_naukowe-r2006-t23-s305-318.pdf

PRACE

WORKS

SELFNATURE

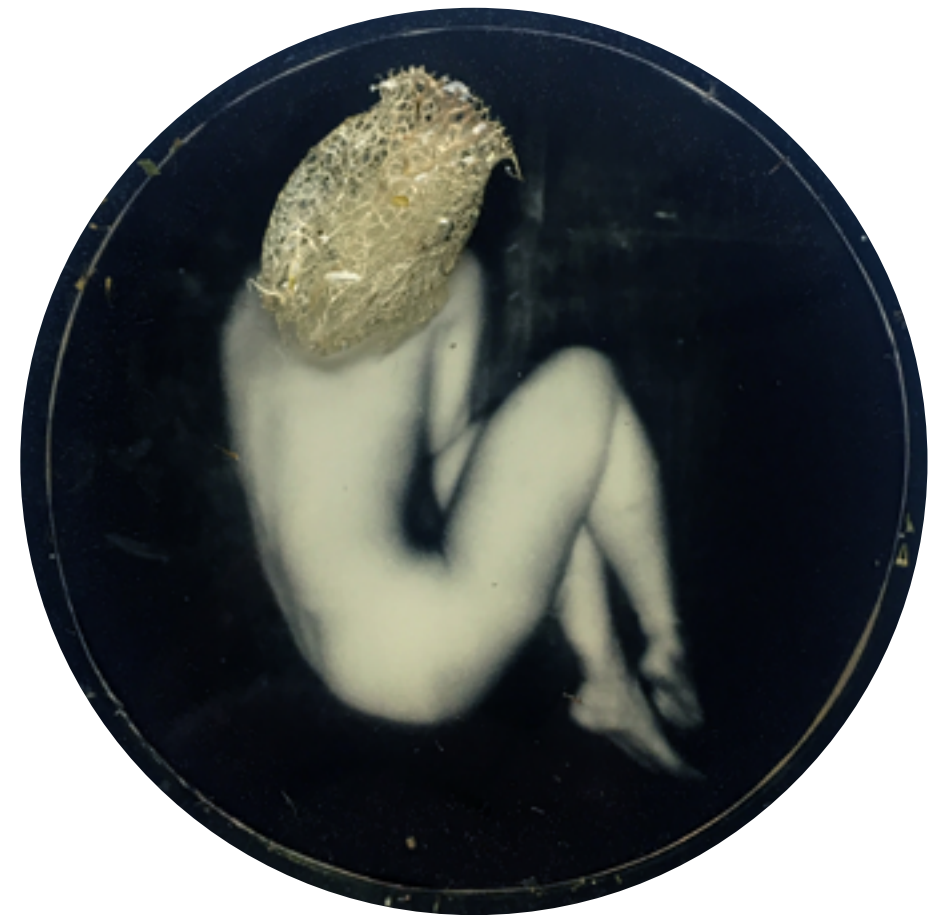
Cykl 12 obiektów fotograficznych
Ø 12 cm, wysokość 2 cm

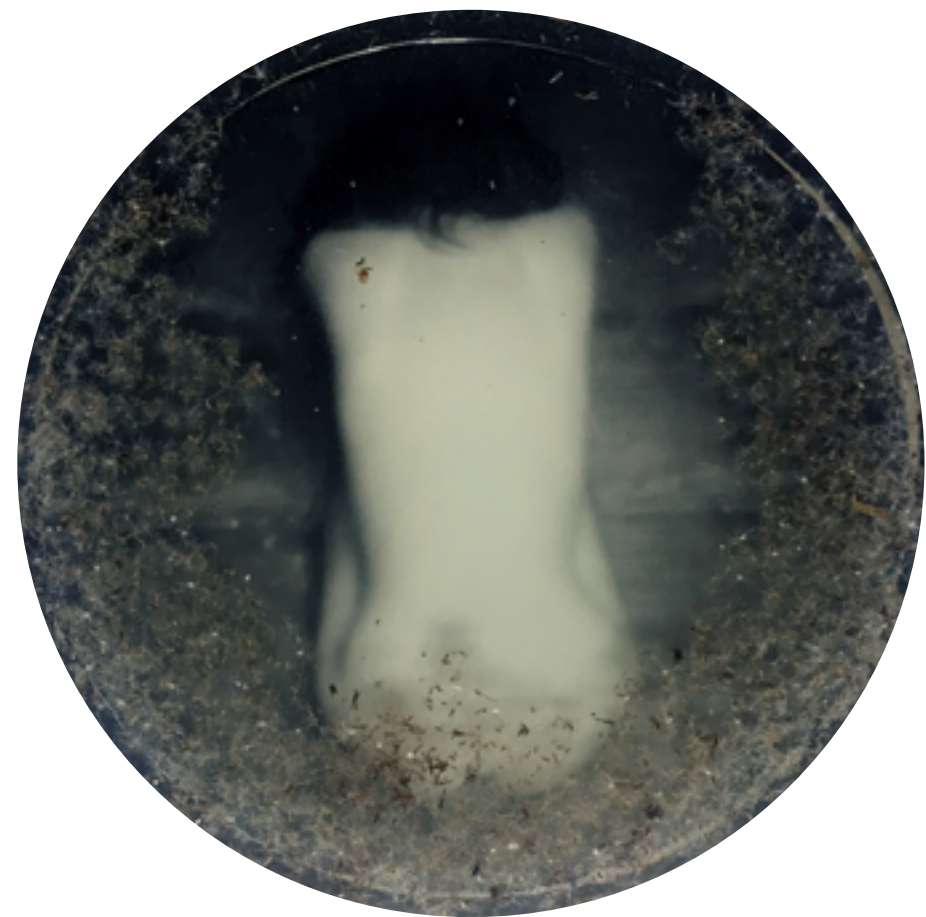
Autoportrety wykonane aparatem
otworkowym, elementy organiczne (kamienie,
rośliny, itp.), żywica.
2017/2018

SELFNATURE

Cycle of 12 photographic sculptures
Ø 12 cm, height 2 cm

Self-portraits made with a pinhole
camera, using organic elements (plants,
stones, etc.) and resin.
2017/2018

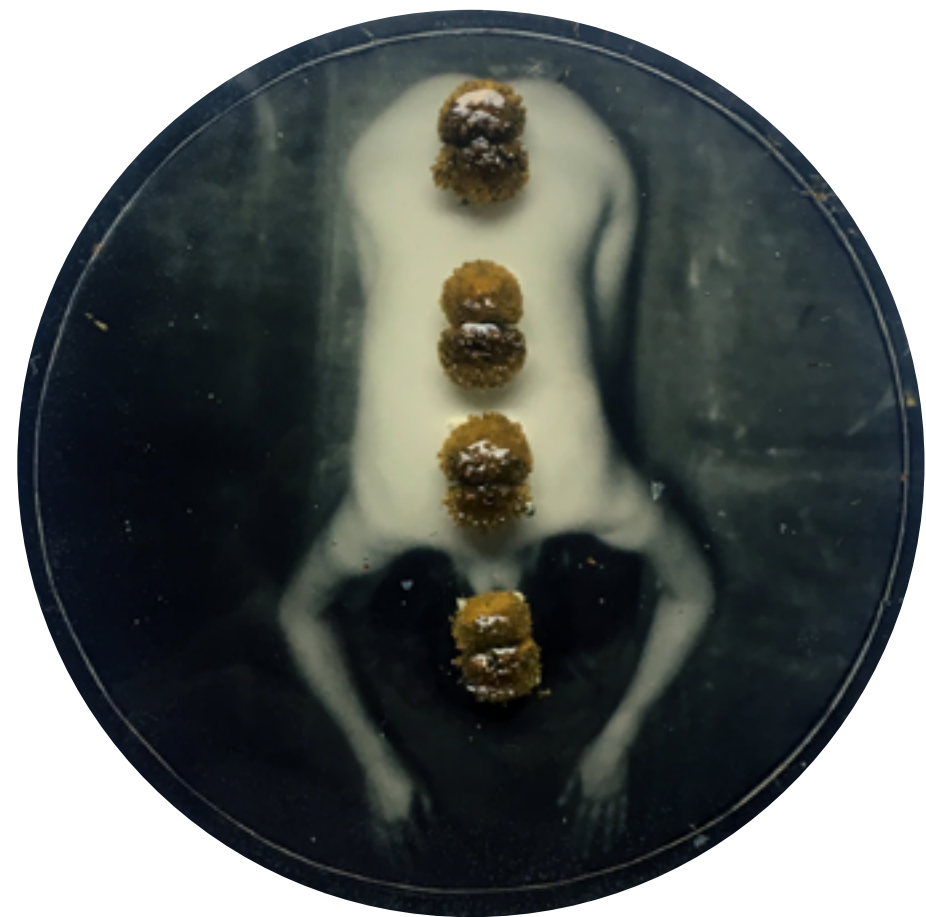














Łódź 2018

DAGMARA BUGAJ

Materia fotografii,
a materialność fotografii.

Lodz 2018

SELFNATURE

The matter of photography and the
materiality of photography.

