

## **Widok. Theories and Practices of Visual Culture**

**tytuł:**

O płynność fotografii lub (nowe) przestrzenie dla (nowych) publiczności?

**autor:**

Krzysztof Pijarski

**źródło:**

Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2022 nr 33

**odsyłacz:**

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2022/33-nowe-narracje-wizualne/o-plynnosc-fotografii>

**doi:**

<https://doi.org/10.36854/widok/2022.33.2598>

**wydawca:**

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

**afiliacja:**

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

**słowa kluczowe:**

publikacja cyfrowa; fotografia; kultura cyfrowa; vnLab

**streszczenie:**

Tekst ma na celu zaproponowanie „publikacji cyfrowej” jako kolejnej – poza wystawą i książką – pełnoprawnej formy funkcjonowania ambitnej fotografii w kulturze współczesnej; fotografii rozumianej przede wszystkim jako narzędzie komunikacji, jako podstawowy budulec współczesnej wizualnej sfery publicznej, jako wizualna forma myślenia, odczuwania, działania. W tym celu rekonstruuje kluczowe zdaniem autora momenty, które w ostatniej mniej więcej dekadzie zdecydowały o tym, że dziś pomyślenie tak rozumianej publikacji cyfrowej stało się możliwe.

**Krzysztof Pijarski** – Artysta wizualny, badacz, pedagog, kurator i producent. Profesor Wydziału Projektowania Uniwersytetu SWPS, kierownik Katedry Badań artystycznych i Projektowych, członek Laboratorium Narracji Wizualnych przy Szkole Filmowej w Łodzi, z którą jest związany od 2008 roku. vnLab, który założył i którym współkierował w latach 2019–2024, jest medialabem skupiającym się na ewolucji narracji wizualnej w takich obszarach, jak XR, stereoskopowe 3D, interaktywne doświadczenia webowe i esej filmowy. Znaczną część swojej pracy w vnLab poświęcił Pracowni Narracji Interaktywnych, gdzie zajmował się tworzeniem webdoców i innych interaktywnych form narracyjnych, szczególnie w przestrzeni transmedialnej. Dąży do wypracowania przekonujących wizualnych form myślenia. Jako artysta skupia się na estetycznym – to znaczy zmysłowym – wymiarze tego, co poznawcze, polityczne, etyczne, tworząc wizualne archeologie instytucji i dyskursów, biografie ludzi i rzeczy. Zainicjował kolektyw PubLab, aby rozwijać swoją wizję publikacji webowych jako ewolucji książki drukowanej. Stypendysta m.in. Fulbrighta na Johns Hopkins University w Baltimore (2009–2010), Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Shpilman Institute of Photography; kierownik i wykonawca grantów Ministra Nauki Szkolnictwa Wyższego, Narodowego Centrum Nauki i Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki. Autor monografii poświęconej modernizmowi widzianemu przez pryzmat figury Michaela Frieda oraz fotografii jako technologii, która całkowicie zmieniła nasze rozumienie sztuki (Archeologia modernizmu. Michael Fried i nowoczesne doświadczenie sztuki, Wydawnictwo Szkoły Filmowej w Łodzi, 2017) oraz (Po)Nowoczesne losy obrazów. Allan Sekula / Thomas Struth (2013). Redaktor tomów Ludzie i rzeczy: „Zapis socjologiczny” Zofii Rydet (2022), Object Lessons: Zofia Rydet’s „Sociological Record” (2017) i Archiwum jako projekt (2011). W roku 2010 nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego ukazała się antologia tekstów Allana Sekuli w jego przekładzie.

## O płynność fotografii lub (nowe) przestrzenie dla (nowych) publiczności?

Publiczność to poetyczne tworzenie światów.

(A public is poetic world-making).

Michael Warner<sup>1</sup>

Echa wody w fotografii przywołują jej prehistorię.

(The echo of water in photography evokes its prehistory.)

Jeff Wall<sup>2</sup>

„Jak dotąd jestem rozczarowany obecnością fotografii w przestrzeni internetu, brakiem innowacyjnych eksploracji tego nowego medium” – pisał Jason Evans w 2008 roku w eseju dla *Words Without Pictures*, platformy online, która na rok stała się miejscem żywej dyskusji wokół aktualnego stanu kultury fotograficznej<sup>3</sup>. Co ciekawe, jest to wypowiedź fotografa, który sam zgłębiał potencjał kultury cyfrowej do rozszerzania naszego rozumienia fotografii: czym może ona być, zwłaszcza w odniesieniu do analogowych mediów wystawy i druku. I choć Evans wyraźnie dba o to, by opisać swoją postawę jako włączającą, dystansując się zarówno od ocen („każde zdjęcie, w odpowiednim kontekście, może mieć moc oddziaływania”<sup>4</sup>), jak i od zachwytów nad internetem jako „jedynym nowym obszarem do odkrycia dla poważnej i niezależnej fotografii”, wyraża przekonanie – przekonanie, które z całą mocą podzielam – że „w tym interesującym momencie historii medium *fotograficzne myślenie* może rozwijać się w sposób komplementarny i najwyższy czas, by *każda fotografka lub fotograf z dyskursywnymi i publicznymi ambicjami*



Od bloga poprzez drukowaną książkę z powrotem do postaci drukowanej: *Words Without Pictures* jako e-book

zaczęli współkształtować nasz sieciowy kontekst”<sup>5</sup>. Niniejszy tekst jest próbą wytłumaczenia, dlaczego uważam, że ta diagnoza ponad dekadę później jest nadal aktualna. Jednocześnie postaram się rozwinąć pojęcia fotograficznego myślenia oraz publiczności i upubliczniania (czy też publicznych ambicji), o których wspomina Evans. Cel tego meandrycznego wywodu jest postulatyczny: idzie o zaproponowanie „publikacji cyfrowej” jako kolejnej – poza wystawą i książką – pełnoprawnej formy funkcjonowania ambitnej fotografii w kulturze współczesnej; fotografii rozumianej przede wszystkim jako narzędzie komunikacji, jako podstawowy budulec współczesnej wizualnej sfery publicznej, jako wizualną formę myślenia, odczuwania, działania.

## Rzecz sama w sobie

Dla funkcjonowania w internecie fotografii z ambicjami artystycznymi istotny wydaje się zwłaszcza okres od 2010 roku, momentu tak zwanego zwrotu cyfrowego – w tym roku po raz pierwszy opublikowano więcej treści w internecie niż w druku<sup>6</sup>. Właśnie wtedy Jörg Colberg, wpływowy promotor książek fotograficznych i edukator twierdził, że podczas gdy internet jest ważnym medium upowszechniania ambitnej fotografii artystycznej, nie jest najlepszym miejscem, by ją oglądać<sup>7</sup>. Odpowiedzi osób z pola sztuki na kwestionariusz projektu *Word Without Pictures* sugerują, dlaczego tak właśnie można myśleć<sup>8</sup>. W odpowiedzi na pytanie, czy lubi oglądać fotografię online, artystka Eileen Quinlan stwierdziła, że „niepokoi [ją] fakt, że [jej] prace są konsumowane, przynajmniej przy pierwszym spotkaniu, jako pliki jpeg. *Rzecz sama w sobie* czasem rozczarowuje. Podświetlany ekran oferuje mocniejszy, bardziej seksowny obraz. Taki obraz jako pierwszy ustanawia niemożliwy do dogonienia wzorzec. Obrazy cyfrowe to jabłka udające pomarańcze”<sup>9</sup>.

Quinlan obawia się, że odbiorcy, którzy zobaczą jej prace na ekranach swoich komputerów i smartfonów, zanim doświadczą ich „na żywo”, będą rozczarowani. W jej wypowiedzi internet, zapośredniczający rzecz samą w sobie za pomocą ekranu, jawi się jako medium nieszczerości: nigdy nie wiemy, na co naprawdę patrzemy, ponieważ ekran użycza obrazom blasku, którego być może nie mają. Odpowiedź kuratorki fotografii Rebekki Morse podąża podobnym tropem: „Kiedy patrzę na jakiegokolwiek prace artystyczne online robię to ze świadomością, że obraz, który oglądam, jest jedynie odniesieniem do *prawdziwego dzieła* znajdującego się w świecie. Niczego nie da się porównać do oglądania dzieła sztuki *osobiście*”<sup>10</sup>. W wypowiedzi kuratorki wybrzmiewa przeświadczenie o wtórnym charakterze obrazów prezentowanych online, które traktowane są co najwyżej jako dokumentacja. *Rzecz samą w sobie* znajdziemy gdzie indziej, w przestrzeni fizycznej, nie wirtualnej. Gest delegitymizacji internetu jako pełnoprawnej przestrzeni prezentowania dzieł fotograficznych (w przeciwieństwie do upowszechniania ich dokumentacji) powtórzyła kilka lat później kuratorka fotografii Kate Bush w tekście poświęconym Michaelowi Mackowi, jednemu z czołowych wydawców w świecie fotografii, założycielowi MACK Books. „To współczesne rozpoznanie – twierdzi Bush – że fotografia istnieje w dwóch przestrzeniach kreacji – wystawy oraz książki lub magazynu”<sup>11</sup>. Wypowiedź Bush uwypukla inne rozróżnienie, między wystawą a książką fotograficzną, gdzie o wiele trudniej odpowiedzieć na pytanie o to, co pierwotne (czy oryginalne) i wtórne. Właśnie to rozróżnienie pozwoli nam zobaczyć miejsce fotografii w świecie cyfrowym w nieco innym świetle.

## Gdzie jest dzieło?

W obliczu mnożących się rozróżnień być może czas ponownie zada modernistyczne pytanie: co decyduje o osobności i niepowtarzalności doświadczenia wystawy fotograficznej, w odróżnieniu od cyfrowych lub też drukowanych form prezentacji? W książce *Understanding Photobooks: The Form and Content of the Photographic Book* Jörg Colberg określa tę różnicę głównie w kategoriach czasowości tych mediów: podczas gdy życie wystawy jest skończone – jego koniec wyznacza koniec trwania wystawy – książka fotograficzna, jeśli jest właściwie przechowywana, może trwać przez dekady, a nawet wieki<sup>12</sup>. Jednocześnie, w porównaniu z wystawami, książki są względnie niewielkimi obiektami, w dodatku tanimi w produkcji i z tego względu łatwiej im podróżować w poszukiwaniu swojej widowni. Te cechy sprawiły, że forma drukowana była ważniejszym medium upowszechniania ambitnej fotografii po II wojnie światowej, a tym samym siłą napędową kultury fotograficznej jako takiej w tym okresie<sup>13</sup>. W okolicach 1980 tę wiodącą rolę przejęło medium wystawy i dopiero po 2000 roku rozpoczął się proces ponownego odkrywania książki fotograficznej (lub *photobooka*) jako samodzielnego medium artystycznego, na równi z wystawami, choć na zupełnie innych zasadach<sup>14</sup>. Kiedy w drugiej połowie lat 70. XX wieku artyści posługujący się fotografią zaczęli tworzyć prace fotograficzne z myślą o eksponowaniu ich przede wszystkim na wystawach, a nie w mediach drukowanych, ambitna fotografia zaczęła, w słynnym już sformułowaniu Michela Frieda, „rościć sobie prawo do stosowania skali malarstwa abstrakcyjnego i, by tak rzec, charakterystycznego dla niego sposobu odnoszenia się do widza”<sup>15</sup>. Ów sposób odnoszenia się do widza wiązał się z tym, co Jean-François Chevrier nazwał „przywróceniem dystansu wobec obrazu-przedmiotu niezbędnego dla konfrontacyjnego

doświadczenia" formy *tableau* (jednakże pozbawionego, jak utrzymuje Chevrier, „nostalgii za malarstwem” czy jakiegokolwiek „specyficznego «reakcyjnego» impulsu”<sup>16</sup>). A więc podczas gdy doświadczenie wystawy można utożsamić z doświadczeniem konfrontacji z obrazem rozumianym jako przedmiot<sup>17</sup>, książka fotograficzna jest sprawą o wiele bardziej osobistą w swojej bezpośredniości, w wymiarze zarówno afektywnym, jak i immersywnym. Ten podwójny wniosek wysnuwa także Darius Hime, również w publikacji *Words Without Pictures*. „Większa część osób fotografujących, kuratorskich, prowadzących galerie (zwłaszcza tych w pewnym wieku, i starszych), dowiedziała się o fotografii i zakochała się w niej za pośrednictwem książek. Ostatecznie – konkluduje Himes – książki są bardziej dostępne od wystaw ważnych prac. Można do nich wielokrotnie powracać, w dowolnym momencie zapoznać się z towarzyszącymi obrazom tekstami. Wystarczy podełek, dwie ręce i nieco światła słonecznego”<sup>18</sup>. Bill Jay opisywał rozwój kultury fotograficznej w Wielkiej Brytanii lat 60. XX w. dokładnie w tych kategoriach, wyróżniając książki jako „najważniejsze źródła wiedzy i inspiracji”<sup>19</sup>. Kolejny argument na rzecz książki fotograficznej pochodzi od Jasona Fulforda, który analogicznie do Himesa podkreśla „subtelność i kontrolę, jaką oferuje w budowaniu kontekstu. Forma książki ustanawia wszystkie zaplanowane relacje i utrwala je raz na zawsze”<sup>20</sup>. Nie po to jednak przywołuję te argumenty, by teraz zaproponować książkę fotograficzną jako „najważniejsze miejsce prezentacji” fotografii artystycznej, tak jak to czyni Richard Benson w kontekście prac Lee Friedlandera<sup>21</sup>. Colberg uznaje, że każdy projekt fotograficzny „może zazwyczaj funkcjonować zarówno jako wystawa, jak i książka fotograficzna”, choć obie modalności będą – w istocie powinny – się różnić, ponieważ książka fotograficzna nie jest katalogiem, lecz autonomicznym medium wypowiedzi artystycznej<sup>22</sup>. Jeśli uznamy, że Colberg ma rację i obie formy prezentacji fotografii,

nawet jeśli różnią się w istocie, są równe pod względem statusu, jaki wniosek płynie z tego w odniesieniu do problemu rzeczy samej w sobie? *Gdzie jest zatem dzieło?*

## Płynność

Co, jeśli przekonanie – że fotografia jest ufundowana na stabilnej ontologii – jest mylne? Co, jeśli zamiast pytać, czym fotografia *jest*, powinniśmy za Joanną Żylińską zapytywać o jej „akty, afekty i czasowe skutki”, akceptując to, co autorka nazwała istotową płynnością fotografii?<sup>23</sup> Takie podejście nie prowadzi do zmiany kulturowego obiektu jako takiego, lecz raczej naszego sposobu jego ramowania, rozumienia i zapośredniczenia. Jeśli uwzględnimy fakt, że fotografia nigdy nie rodzi się jako odbitka czy zadrukowana strona, lecz że u jej początku jest zawsze obraz utajony, wirtualny, oraz że ostateczny kształt fotografii czy też fotograficznego dzieła jest zawsze kwestią wyboru, wyboru, którego dokonujemy za każdym razem od nowa (mimo przykładów zaprzeczających tej tezie, takich jak dagerotyp czy Polaroid), wyłania się inny obraz i inne możliwości jego rozumienia. Uznanie tej płynności zmusza nas do zmiany naszego sposobu myślenia o fotografii jako medium. Tradycyjnie to pojęcie wiąże się z podłożem lub materiałem, które w sztukach wizualnych często uzyskuje metaforyczny status. Tak więc medium malarstwa jest płótno pokryte farbą (czy też, jak twierdził Clement Greenberg, płaskość i wyznaczanie ram płaskości), można powiedzieć, że medium rzeźbiarza Anisha Kapoora jest pigment, ale jak określić medium takich twórców, jak Christopher Williams czy Thomas Demand? Na pewno nie można powiedzieć, że są fotografami, choć praktyki obu są na fotografii ufundowane. Pod koniec lat 90. Rosalind Krauss sformułowała tezę o postmedialnej kondycji sztuki, w której medium nie jest danym z góry zestawem parametrów materialnych dzieła, ale

„zestawem konwencji”, które każda osoba artystyczna musi ustanowić czy też odkryć sama dla siebie i wobec swojej widowni czy publiczności. Zgodnie z tą tezą medium jest konstruktem, podstawą wizualnego języka osoby twórczej, a tym samym stanowi warunek wymowności, wręcz podstawowej czytelności sztuki<sup>24</sup>. Wydaje się, że o wiele bardziej owocne byłoby myślenie o fotografii jako o praktyce widzenia czy kadrowania – a w związku z tym jako o formie działania/performowania, doświadczania/odczuwania, czy wreszcie myślenia – niż praktyce wytwarzania konkretnej klasy obiektów (fotografii). Zwróćmy uwagę na sposób, w jaki Nathan Jurgenson konceptualizuje zdjęcie społecznościowe w głośnej książce *Fotka*, gdzie „zdjęcie staje się zdjęciem społecznościowym ze względu na stopień, w jakim jego istnienie jako odrębnego obiektu medialnego podporządkowane jest jego funkcjonowaniu jako jednostki komunikacji”<sup>25</sup>. Warto podkreślić ten moment, nie chodzi mu bowiem o fakt, że publikujemy coraz więcej fotografii w mediach społecznościowych, ale o to, że fotografia w coraz większym stopniu staje się medium komunikacji na poziomie zarówno indywidualnym, jak i społecznym. Właśnie dlatego wyjaśnienie definicji zdjęcia społecznościowego w rozumieniu autora *Fotki* „wymagać będzie oduczenia się pewnych podstawowych założeń stojących za myśleniem fotograficznym”<sup>26</sup>. Jurgenson kładzie nacisk na pojęcie myślenia fotograficznego, ponieważ we współczesnym, tak nasyconym wizualnością świecie rozwój fotografii społecznościowej oznacza „jeszcze bardziej dogłębne i gruntowne nasycenie obrazem tego, jak widzimy, mówimy i myślimy”<sup>27</sup>. Taka definicja fotografii, skupiona na komunikowaniu się i omijająca kwestię materialności i własności, podkreśla bezpośredni związek między fotografią a tym, co Jürgen Habermas nazwał *sferą publiczną*, rozumianą jako sfera „ludzi prywatnych, którzy zbiorowo tworzą publiczność”<sup>28</sup>. Według Oskara Negta i Alexandra Klugego sfera publiczna

jest „jedyną formą ekspresji, która łączy ze sobą członków społeczeństwa integrując ich rozwijające się cechy społeczne”; innymi słowy, jest przestrzenią mediacji doświadczeń społecznych<sup>29</sup>.

## Wizualna sfera publiczna

Jak stosunkowo niedawno dowodzili Emily Cram, Melanie Loehwing i John Louis Lucaites, istniejące teorie sfery publicznej, od Habermasa, Negta i Klugego po Nancy Fraser i Michaela Warnera, skupiały się na „obywatelu mówiącym, w dużej mierze ograniczając obywatelskie działanie do pisanych i mówionych form deliberacji, jednocześnie ignorując wszelkie formy wizualności – lub, co gorsza, nie ufając im”<sup>30</sup>. W próbie podważenia pierwszeństwa mowy jako emancypującej siły, autorki i autorzy proponują koncepcję wizualnej sfery publicznej, która zrównuje obywatelskiego obserwatora z obywatelskim działaczem, wykorzystując pojęcie ekranu publicznego jako uzupełniające dla sfery publicznej i rozwijając pojęcie krytycznej publiczności (*critical spectatorship*). Susan Buck-Morss wskazała dokładnie na ten wymiar obrazu fotograficznego twierdząc, że „obraz [fotograficzny] jest unieruchomionym oglądem. Stanowi podporę dla myśli. Obrazy, postrzegane już nie jako kopie będącego prywatną własnością oryginału, przemieszczają się w przestrzeń publiczną tworząc samodzielną rzeczywistość, gdzie ich zgromadzenie staje się znakiem produkcji znaczenia. Postrzegane kolektywnie i będące przedmiotem wymiany, są one budulcem kultury”<sup>31</sup>. Analogiczną perspektywę proponuje wspomniany już Nathan Jurgenson w książce *Fotka*, gdzie fotografia jest poddawana refleksji nie



Zdjęcia Rowana El Shimi z wystawy *Cairo. Open City* w Muzeum Fotografii w Braunschweig.

przez pryzmat getta praktyk artystycznych, jak długo zwykło się czynić, ale fotografii społecznościowej, czyli praktyk potocznych, codziennych, masowych<sup>32</sup>. Tym bardziej warto zapytać o rolę praktyk o rodowodzie artystycznym – programowo refleksyjnych – w tak rozumianej sferze publicznej. Wychodząc z założenia, że w obliczu współczesnej płynności fotograficznego medium instytucjonalne praktyki prezentowania zdjęć muszą zostać głęboko przemyślane, Anna-Kaisa Rastenberger i Iris Sikking w bardzo ciekawy sposób pozycjonują w tym kontekście współczesne formy wystawiania oraz praktyki kuratorskie, jako „przestrzeń dyskursywną – płaszczyznę, która umożliwia reagowanie na istotne zjawiska społeczne i może stanowić wstęp do pogłębiania wiedzy na ich temat zarówno w sferze intelektualnej, jak i emocjonalnej”<sup>33</sup>.

Można wymienić szereg przekonujących przykładów praktyk, które nie tylko traktują poważnie postulat o formach wystawiania jako przestrzeni dyskursywnej, ale także łączą obrazy wernakularne z profesjonalnymi w próbie przekroczenia wsobności własnego języka. W dziedzinie praktyk kuratorskich wymieniłbym chociażby wystawę *Cairo. Open City. New Testimonies from an Ongoing Revolution* z roku 2012, która próbowała zbadać rolę obrazów w egipskiej rewolucji u początku tak zwanej arabskiej wiosny (kuratorzy: Florian Ebner i Konstanze Wicke)<sup>34</sup>. Esej Michaela Taussiga *Jestem tak wściekły, że zrobiłem transparent* to zaś znakomita próba wprowadzenia wizualnego myślenia do



Jeden z plakatów antybrexitowych dostępnych do ściągnięcia na stronie internetowej Wolfganga Tillmansa, dostępnych także w formacie przygotowanym bezpośrednio do mediów społecznościowych (Instagram).

krytyki kultury<sup>35</sup>. W obrębie praktyk artystycznych przychodzi od razu na myśl zaangażowanie Wolfganga Tillmansa w kampanię antybrexitową za pomocą publikowanych w wolnym dostępie plakatów czy też działalność artysty w serwisie Instagram<sup>36</sup>. Nie chciałbym jednak zatrzymać się na tych przykładach, ponieważ wyraźnie na horyzoncie tych praktyk rysuje się jeszcze jeden niezagospodarowany front.

## Poza izolację

Dziwny zbieg okoliczności: wskutek krótkotrwałej, acz znaczącej interwencji krytycznego postmodernizmu drugiej połowy lat 70. XX wieku (czy jak chciał Piotr Piotrowski – postmodernizmu oporu<sup>37</sup>), który podważył domniemaną czystość modernistycznych kategorii artystycznych, wydawało się, że fotografia nie musi więcej zabiegać o status sztuki. Wielokrotnie cytowane sformułowanie Jeana Claira z 1973 roku zdawało się zapowiadać i najtrafniej nazywać proces, w którym dochodzi do zarejestrowania fundamentalnej zmiany w rozumieniu twórczości artystycznej: „Mówienie o fotografii jako sztuce od samego początku przeinaczyło warunki debaty: podporządkowało nowe medium celom i estetycznym założeniom, które były mu obce. Problematyzując fotografię od nowa [...] nie powinniśmy już mówić o fotografii jako sztuce, lecz o sztuce jako fotografii”<sup>38</sup>. I choć Clair powołuje się na Waltera Benjamina, który już w latach 30. Twierdził, że fotografia całkowicie zmienia nasze rozumienie sztuki, stało się tak, że mniej więcej w tym samym czasie zaistniał wystawienniczy porządek fotografii, w którym króluje opisane przez Jean-François Chevriera „konfrontacyjne doświadczenie” i który umościł i umocnił pozycję medium w paradygmacie sztuki wysokiej. W tym zdecydowanie zbyt skrótowym ujęciu, otwierającym zbyt wiele wątków, by je z odpowiednią uwagą rozwinąć w niniejszym eseju, można dopatrzeć się pewnej ironii dziejów, gdzie fotografia zatacza pełny krąg: w swoich dążeniach

do bycia uznaną za równą innym modernistycznie rozumianym sztukom, zatraciła swe dążenie do stania się formą ekspresji o publicznych, a także politycznych ambicjach, jak chciał tego August Sander – formą uniwersalnego języka<sup>39</sup>. Nie powinniśmy zapomnieć o fakcie, że w tym samym czasie doszło do załamania rynku tygodników ilustrowanych, co znów pchnęło fotografów pracujących w tradycji dokumentalnej ku polu sztuki z jego galeriami i muzeami. Według Jorge Ribalty, jednego z najważniejszych historyków tej tradycji, „tryumf fotografii jako sztuki oznacza jej całkowitą klęskę jako dokumentu”<sup>40</sup>.

Wypowiadając te słowa ma na myśli całkowite wchłonięcie fotografii przez sztukę, połączone z karierą antyrealistycznego dyskursu wokół fotografii, który niweczy „polityczny potencjał połączenia sztuki z transformatywną, radykalną polityką”<sup>41</sup>. Obawia się, że zamknięcie fotografii w polu praktyk artystycznych bez możliwości odwołania do szerokiej publiczności sprawi, że obrazy o ogromnym potencjale oddziaływania będą krążyły w ostatecznie małym środowisku ekspertów.

Chociaż nie widzę tych procesów w tak krytycznym świetle jak Ribalta, trudno nie ujrzeć tu pewnego ryzyka dla ambitnej fotografii z potencjałem interpretowania, dekonstruowania, a nawet zmieniania świata, która mogłaby zdevaluować się nie tyle do statusu ornamentu, co całkowitego braku sprawczości. W tym kontekście można postrzegać ponowne odkrycie książek fotograficznych (i innych form drukowanych, takich jak ziny) w kategoriach reakcji na te procesy. W końcu towarzyszyła mu obietnica szybkiej produkcji, łatwej dystrybucji i demokratyzacji dostępu, które można postrzegać jako antidotum na ekskluzywność obiegu galeryjnego. Żeby wyrazić się jasno, nie chodzi o odrzucenie wystaw, które, jako jeden z możliwych formatów prezentacji „płynnych” mediów, dają nam wyjątkową możliwość kolektywnej, ucieleśnionej recepcji: na wystawie oglądamy i chłoniemy obrazy, razem. Nie ma potrzeby, rzecz jasna, podkreślania istotności rozwoju takich publicznych

przestrzeni wymiany i kolektywnej produkcji wiedzy oraz doświadczeń (estetycznych), niemniej takie przestrzenie pozostają niewidoczne dla publiczności, które z powodów społecznych, geopolitycznych czy też ekonomicznych nie mają dostępu do tego obszaru społecznych interakcji<sup>42</sup>. Niemniej szybko okazało się, że renesans *photobooków*, choć był i nadal jest istotnym elementem rozwoju medium i (samo)rozumienia fotografii, pozostał zjawiskiem wsobnym. Już w 2012 roku Markus Schaden, założyciel PhotoBookMuseum, opisał publikowanie książek fotograficznych jako zagrożone stanem się „zamkniętym kręgiem, w którym różni fotografowie kopiują nawzajem swoje prace”; „gettem”, w którym młode osoby fotografujące „skupiają się na stylu, nie treści, i wszyscy kupują książki od siebie nawzajem”. „Musimy wyjść poza to”, nawoływał Schaden<sup>43</sup>.

## Cyfrowe upublicznianie

Dokładnie z tego powodu, rozpoznawszy podobne zagrożenie, Michael Mack w 2011 roku założył MAPP Editions, eksperymentalne wydawnictwo specjalizujące się w publikacjach cyfrowych. Skupienie się nurtu książek fotograficznych na edycjach kolekcjonerskich było wprawdzie ekscytujące, bo stworzyło model biznesowy dla publikowania ambitnych projektów artystycznych, jednocześnie jednak podważało podstawowy powód, dla którego Mack został wydawcą: „sprawienie, by ów splot idei i praktyk artystycznych był dostępny dla jak największej publiczności”<sup>44</sup>. Wówczas wydawało mu się, że to publikacje cyfrowe są drogą naprzód: po pierwsze, ponieważ obiecywały powszechną dostępność przy niskich kosztach, po drugie, ponieważ – w przeciwieństwie do książek fotograficznych i wystaw – (przynajmniej w teorii) pozwalały na swobodne uzupełnianie głównej treści tekstami naukowymi, wszelkiego rodzaju materiałami dodatkowymi i odsyłaczami do

zewnątrznych kontekstów, nie zakłócając przy tym samego utworu<sup>45</sup>. Innymi słowy, pozwalały na przybliżenie osobom odbiorczym trudnych, złożonych, abstrakcyjnych treści. By osiągnąć swój plan stworzenia międzynarodowego ośrodka, który stałby się jednym z czołowych miejsc rozwijania tego typu rozwiązań, Mackowi udało się zdobyć partnerów, którzy zainwestowali w firmę na podstawie biznesplanu na trzy i pół roku działalności. Powodem jego entuzjazmu był nowy produkt – iPad firmy Apple, który został zaprezentowany w kwietniu 2010 roku, i który według Macka „miał zmienić wszystko”<sup>46</sup>. Niestety niedługo potem, bo już w 2015 roku Mack przyznaje, że usiłował „zdobyć nie do końca jeszcze rozwinięty rynek, który [...] nie był w stanie nas unieść, a nawet uzasadnić kosztów inwestycji” i przestał być „tak ambitny” jako wydawca cyfrowych publikacji. Powodu upatrywał w konieczności inwestowania dużych sum we wdrożenie każdej publikacji na różne platformy (Mac, Windows, iPad, iPhone oraz Android, zarówno dla tabletów, jak i smartfonów). Jak twierdził cyfrowe publikacje nie będą rentowne, dopóki nie pojawi się „hybrydowy system [...], umożliwiający łatwe wgrywanie i dystrybuowanie treści, w tym treści ilustrowanych, bez pisania osobnego kodu dla każdej z platform”<sup>47</sup>. Choć jest to argument przekonujący z perspektywy biznesowej, to nie mam pewności, że właśnie na to powinniśmy czekać. Mack wyobraża sobie ekosystem aplikacji obejmujących wszystkie dostępne platformy, który pozwalałby na synchronizację treści pomiędzy kluczowymi platformami dystrybucji treści (obejmujących segmenty komputerów



Jeszcze w 2019 roku wydawnictwo Musebooks publikowało regularnie nowe pozycje. Dziś żadna z tych cyfrowych książek nie jest już dostępna.

stacjonarnych, laptopów, tabletów i urządzeń mobilnych) i w związku z tym na płynne publikowanie dobrze zaprojektowanych, interaktywnych utworów multimedialnych. Wówczas powstawały odosobnione inicjatywy dążące właśnie do tego celu, z których poza MAPP można by wymienić jeszcze Musebook<sup>48</sup>, również nieistniejącego już cyfrowego wydawcę specjalizującego się w książkach artystycznych, o którym z entuzjazmem pisał nie kto inny, jak Colberg<sup>49</sup>. I choć niektóre z tych rozwiązań – mam tu na myśli aplikacje, nie e-booki – zbliżyły się do statusu książki fotograficznej, rozumianej jako dobrze zaprojektowana, autonomiczna całość, swoisty obiekt-świat, żadne z nich nie pozostawiło trwałego śladu. W przypadku zarówno MAPPEditions, jak i Musebook wraz ze zniknięciem wydawcy i stworzonej przez niego platformy odeszły w zapomnienie także wydane przez niego książki. Powodem takiego stanu rzeczy było to, że – przynajmniej do niedawna – wszystkie tego typu inicjatywy były mocno ograniczone przez przyjętą bazę technologiczną – szkielet programistyczny, biblioteki, tworzone od początku platformy. W przestrzeni internetu protokoły rozwijają się w zawrotnym tempie, sprawiając, że wspomniana baza technologiczna bardzo szybko staje się przestarzała i zmusza twórców opisywanych rozwiązań do ciągłego jej aktualizowania, a przede wszystkim rozwijania (by zachować podstawową funkcjonalność), co niesie ze sobą duże koszty operacyjne.

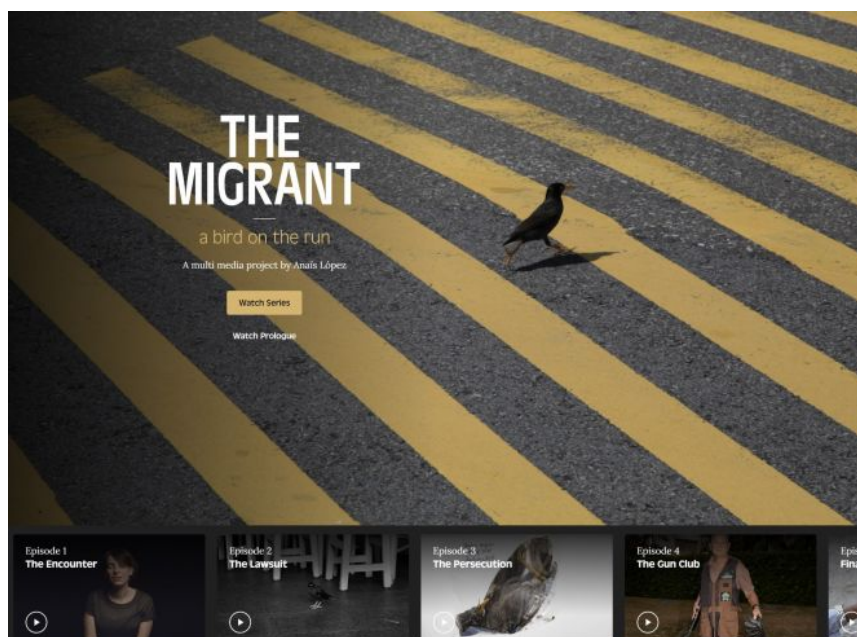
Wracając więc do początku niniejszego eseju, kiedy Jason Evans oświadczał, że „pojawienie się pokolenia nie wychowanego na papierze i chemii, które przejrzy na wylot bańkę, jaką jest «fotografia artystyczna», jest tylko kwestią czasu”<sup>50</sup>, jednocześnie miał rację i jej nie miał. Według Evansa właśnie to pokolenie „zacznie odkrywać potencjał tej inkluzywnej, dostępnej sieci dystrybucji i jej interesujących możliwości formalnych w obszarze zarówno prezentacji, jak i dystrybucji”<sup>51</sup>. Miał rację w tym sensie, że wiele osób praktykujących różne formy fotografii, rzeczywiście stworzyło w tej przestrzeni prace na wysokim poziomie

intelektualnym i estetycznym, i właśnie przestrzeń cyfrowa pozwoliła im na dotarcie do nieraz bardzo licznej widowni za ułamek kosztów opublikowania książki czy też produkcji wystawy. O tym jednak Evans wiedział już w roku 2008. Nie miał racji w tym sensie, że samo odkrycie owych „interesujących możliwości formalnych w obszarze zarówno prezentacji, jak i dystrybucji” i wykorzystanie ich w celach artystycznych, tym bardziej ich krytyczne użycie, wymaga znacznych nakładów finansowych, nie wspominając o konieczności twórczej i intelektualnej współpracy między osobami projektującymi grafikę, animację a osobami programującymi, projektującymi interakcje itd. Jak więc pomyśleć publikację fotograficzną, by nie była efemerydą krajobrazu współczesnych mediów cyfrowych?

## Krytyczne projektowanie

Największy błąd polega na tym, że traktujemy komputer jako narzędzie. Ponieważ jednak komputer jest urządzeniem, które choć strukturalnie złożone, jest łatwe w obsłudze, Vilém Flusser nazwałby je zabawką<sup>52</sup>. A zabawa „oczywista”, zgodna z regułami użytkowania, niekoniecznie pomaga nam w zrozumieniu programu takiej zabawki i sposobów, w jakie warunkuje on nie tylko nasze interakcje z urządzeniem, ale także to, jak za jego pośrednictwem komunikujemy się, budujemy swój obraz, rozumiemy świat. Rzecz jasna, pole sztuki elektronicznej i internetowej jest od lat miejscem krytycznej gry ze współczesnymi technologiami; ta wiedza, refleksja i praca powinny jednak w większym stopniu przedostawać się do głównego nurtu ambitnych praktyk fotograficznych, jeśli te mają w znaczący sposób uczestniczyć we współczesnej wizualnej sferze publicznej. Niektóre idee zaproponowane przez Cyfrowy Bauhaus, ruch w obrębie społeczności projektujących, zainicjowany w 1998 roku przez Pellego Ehna i jego *Manifest Cyfrowego Bauhausu (Manifesto for a Digital Bauhaus)* mogą

być przydatne w określeniu stawki tej gry. Według Colina Beardona prawdziwie radykalna estetyka cyfrowa wyłoni się dopiero wtedy, „gdy zdolności i kompetencje z obszarów praktyk twórczych zostaną połączone z tak głębokim zrozumieniem cyfrowych technologii, że będzie można je zakwestionować, proponując nową perspektywę”<sup>53</sup>. To zaś może wydarzyć się wyłącznie z udziałem różnych obszarów produkcji wiedzy, w tym teorii, sztuk i technologii. Współpraca i dialog między tymi obszarami może posłużyć jako jedna z możliwych definicji krytycznego projektowania. W ujęciu Beardona głównym źródłem inspiracji i modelem nowej estetyki jest teatr, który mógłby stać się „wirtualnym laboratorium eksploracji działań mających «kształtować aktywności życiowe»”<sup>54</sup>, analogicznie do tego, jak Walter Gropius rozumiał rolę architektury. Teatr jako model dla pracy cyfrowej ma dla Beardona podwójne znaczenie. „Po pierwsze – pisze – ponieważ w teatrze akt performatywny, z udziałem słów lub też bez, jest niezwykle wyrafinowaną formą działania. Po drugie, ponieważ teatr jest wirtualny w tym sensie, że jest czysto hipotetycznym działaniem. To jednak nie znaczy, że nie może być efektywny w świecie poza teatrem”<sup>55</sup>. Dla Beardona podstawowym budulcem nowej kultury we współczesnym świecie cyfrowym byłaby więc performatywność, którą możemy tu rozumieć jako formę dziania się, dynamiczności treści czy też różnego rodzaju aktywizacji widowni, oraz hipotetyczne działania jako model jej skuteczności.



Strona główna

projektu *The Migrant* Anaïs López. Dobrym wprowadzeniem do projektu jest jego teaser.

Więcej informacji na poświęconej projekcie części strony domowej artystki

Przekonującym przykładem wykorzystania teatralności w konstruowaniu cross-mediowego projektu dokumentalnego jest *The Migrant* (2012–2018) Anaïs López, który przy całej swej lekkości jest jednocześnie refleksją i zjadliwym komentarzem na temat kryzysu migracyjnego i definiującej go bezradności Starej Europy<sup>56</sup>. Ta historia, z pozoru poświęcona ptakowi, jawajskiej majnie, z którą artystka zaznajomiła się w Singapurze, przybrała formę książki pełnej fotografii, trójwymiarowych rozkładanek i komiksów, webdoca i wystawy. Na głębszym poziomie praca López opowiada o instrumentalnym stosunku człowieka nowoczesnego do zwierząt i próbach stworzenia „optymalnego” społeczeństwa, oczyszczonego ze wszelkich zakłóceń i zanieczyszczeń, w tym o jego stosunku do figury migranta. Historia migranckiej majny jest też opowiadana w trakcie organizowanych przez artystkę sesji performatywnych, podczas których zaproszone osoby z widowni opowiadają ją na własny sposób, a książka służy im za rodzaj partytury. Przykład projektu López jest tym bardziej wymowny,

że zbudowany jest na zabawie jako immersyjnej sile.

Bill Gaver w przekonujący sposób argumentuje za wykorzystaniem figury *Homo Ludens* (od łac. *Ludus* – gra, widowisko, zabawa, rozrywka) jako modelu dla projektowania cyfrowego, ponieważ „przyjemność poprzedza rozumienie, zaangażowanie jasność”<sup>57</sup>. Właśnie ten obszar – łączenia mediów, immersji poprzez grę z użytkownikami, tworzenia małych narracyjnych światów w miejsce komunikatów i mowy retorycznej – wydaje mi się obecnie najbardziej obiecujący. Trzeba też przyznać, że nie jest to obszar niezagospodarowany.



Performatywne czytanie *The Migrant*

## Kierunki poszukiwań

Podjmując próbę namysłu nad niezaistniałą (jeszcze, w pełni) formą publikacji cyfrowych, nie można nie uznać inspirującej pracy, która na tym polu została już wykonana. Na przykład znaczący producenci, tacy jak National Film Board of Canada, ARTE, Paradox czy IDFA Doc Lab<sup>58</sup>, wydawcy „The New York Times” i „The Guardian” czy pośrednicy, jak fundacje Docubase i Ydoc<sup>59</sup> prowadzili podobne poszukiwania w dziedzinie webdoków (lub i-doków<sup>60</sup>), gdzie fotografia niejednokrotnie odgrywa bardzo istotną rolę. Naturalnie od razu narzuca się pytanie, czym różnią się webdoki od postulowanych tu publikacji cyfrowych? Można pokusić się o stwierdzenie, że jest to różnica bardziej stopnia niż jakości i że webdoki, jeśli współwystępują z publikacją książkową i wystawą, stanowią doskonałą realizację przedstawionych tu postulatów. Z kilku powodów jednak wydaje mi się, że powinniśmy poświęcić więcej uwagi cyfrowym publikacjom. Podczas gdy webdoki, których źródeł upatruje się w tradycji filmowej, skupiają się przede wszystkim na multimedialnym, audiowizualnym aspekcie doświadczenia

utworu traktowanego jako całość, cyfrowe publikacje, wychodzące, za Garym Hallem, od książki jako konwencji wiązania treści, można traktować właśnie tak: jako sposób wiązania – a więc łączenia czy też zestawienia, układania czy też nadawania ram, zatrzymywania w jakiejś konstelacji treści, które w swej istocie są płynne<sup>61</sup>. Fotograficzny projekt dokumentalny można zawsze poszerzyć, do nawet najlepiej skomponowanego tekstu można dopisać podrozdział lub po prostu go przepisać, jeszcze bardziej prawdopodobne jest jednak, że składające się na taką publikację obrazy, dźwięki i teksty w jakiejś formie były już publikowane w przestrzeni cyfrowej, czy to jako sprawozdanie z procesu, czy to jako dokumentacja wystawy, pierwsza wprawka pisarska, post czy dyskusja na blogu lub platformie społecznościowej. W tym sensie można powiedzieć, że o książce decyduje oprawa, w przestrzeni cyfrowej zaś – doświadczenie użytkownika, jakie oferuje (chciałoby się rzecz: doświadczenie czytelnicze, ale pobrzmiewający w tym sformułowaniu prymat tekstu nie przystaje do współczesnych sposobów formułowania myśli). Widzę wyraźną równoległość między karierą, jaką w ostatniej dekadzie zrobiły stosunkowo nowe dziedziny projektowania doświadczeń użytkownika i badania tych doświadczeń<sup>62</sup>, a opisywaną tutaj wizją cyfrowych publikacji. Z mojej perspektywy jeszcze jeden, kluczowy aspekt odróżnia cyfrowe publikacje od webdoków, mianowicie responsywność tych pierwszych. Ponieważ w coraz większym stopniu konsumujemy treści przede wszystkim za pośrednictwem smartfonów (w tym czytamy coraz więcej na tych urządzeniach), prawdziwie cyfrowa publikacja musi być zaprojektowana tak, by korzystało się z niej w sposób wygodny i przyjazny na ekranach każdej wielkości – od smartfonów, poprzez tablety, aż po laptopy i duże ekrany stacjonarne<sup>63</sup>. Webdoki, skupiając się przede wszystkim na multimedialnym aspekcie treści, dążą raczej do tego, by korzystano z nich na większych ekranach (choć i to od jakiegoś już czasu nie jest regułą) i w tym sensie są mniej

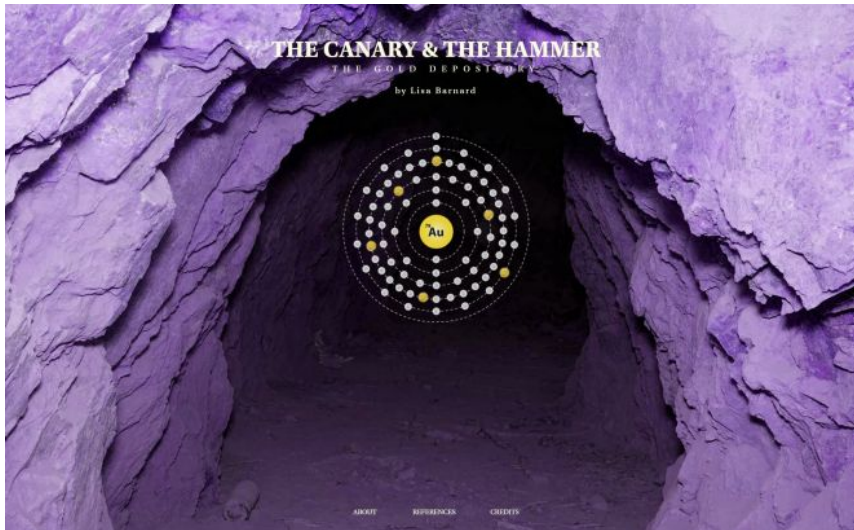
dostępne, czy też wymagają większego wysiłku ze strony osób odbiorczych. Responsywność ma jedną wielką zaletę w kontekście niniejszych rozważań – dzięki niej można zapoznawać się z publikacją podczas odwiedzin na wystawie, a więc publikacja może w o wiele swobodniejszy, w tym interaktywny, sposób poszerzać, komentować czy kontekstualizować prezentowane na wystawie obiekty, oferując prawdziwie hybrydyczne doświadczenie treści. Ostatnim aspektem wartym poruszenia przy tej okazji są kwestie budżetowe: koszt produkcji ambitnego webdoka nierzadko zbliża się do kosztów produkcji filmu, podczas gdy proponowana tu wizja cyfrowej publikacji zakłada koszty zbliżone do kosztów wydania książki, a potencjalnie znacznie niższe, zwłaszcza, gdy weźmiemy pod uwagę aktualne wzrosty cen druku i kwestie ekologii<sup>64</sup>.

W tym miejscu chciałbym opisać kilka pionierskich projektów, realizujących postulowany tu, otwarty stosunek do fotografii, który uznaje komplementarny, równorzędny charakter jej różnych modalności: od „doświadczenia konfrontacji” z obrazem na wystawie, poprzez bardziej intymne i zmysłowe z nim obcowanie w książce drukowanej, aż po audiowizualne, kinetyczne, kontekstualne, czy też po prostu mobilne doświadczenie cyfrowej formy prezentacji. Najwcześniejszym przykładem takiej komplementarności, jaki udało mi się odnaleźć, jest *Why Mister, Why?* Geerta van Kesterena, który przybrał postać książki (2004) i wieloekranowej instalacji (2005)<sup>65</sup>, samodzielnej strony internetowej, a na koniec jeszcze rozbudowanej aplikacji na iPada (2013) i dotyczył skutków rozpętanej przez administrację



Prezentacja i omówienie przez Jörga Colberga postaci cyfrowej projektu *Why Mister, Why?* Geerta van Kesterena. Tu za to można obejrzeć, jak wygląda jego książkowa wersja.

George'a W. Busha wojny w Iraku. Projekt Kesterena, który jest interpretowany jako iracki odpowiednik *Vietnam Inc.* Phillipa Jonesa Griffithsa czy *Telex Iran* Gillesa Peressa, był jednocześnie niezwykle odważnym i pionierskim eksperymentem wydawniczym, próbą dotarcia do nowej publiczności, co zresztą zostało zauważone przez Jörga Colberga. Kiedy ukazała się wersja na iPada projektu *Why Mister, Why?*, Colberg w swojej recenzji uznał ją za dowód na to, że „fotoreportaż czeka dobra cyfrowa przyszłość. Celem fotoreportażu [...] powinno być przede wszystkim tworzenie dobrych opowieści, a potem poszukiwanie publiczności dla nich. W czasach, kiedy niektórzy myślą publikowanie zdjęć w serwisie Instagram z fotoreportażem, aplikacja *Why Mister, Why?* dowodzi, czego można dokonać za pomocą nowych mediów nie rezygnując z tego, co leży u podstaw zawodu”<sup>66</sup>. Colberg poświęcił też aplikacji Kesterena wideo na swoim kanale na YouTube. Dzięki temu filmowi jesteśmy sobie dziś w stanie wyobrazić, jakie było doświadczenie użytkowniczkowej tej cyfrowej publikacji i trzeba powiedzieć, że mogłaby ona funkcjonować jako modelowy przykład takiego formatu nawet dziś, gdyby nie fakt, że była aplikacją przygotowaną do publikacji w konkretnym, zamkniętym ekosystemie (tu: aplikacji na urządzenia Apple), który nie tylko wymusza na wydawcy ciągle uaktualnianie tego oprogramowania, ale też ogranicza jego dostępność do użytkowników urządzeń jednego producenta. Ponadto wersja webowa książki została opublikowana z użyciem niefunkcjonującej już w sieci, własnościowej technologii Adobe Flash<sup>67</sup>. Z tych wszystkich powodów publikacja ze wszech miar przełomowa dołączyła do zastępów podobnych inicjatyw, które znikły z krajobrazu internetu<sup>68</sup>.



Strona główna *The Gold Depository*, cyfrowego wcielenia projektu Lisy Barnard, *The Canary and the hammer*. Tu za to można obejrzeć jego książkową wersję.

Kolejnym znakomitym przykładem opisywanej tu komplementarności może być projekt *The Canary and the Hammer: The Gold Depository* Lisy Barnard (2017), poświęcona historii i mitologii złota odpowiedź artystki na globalny kryzys finansowy 2008 roku i próba obnażenia oraz wytłumaczenia pędu globalnej Północy do akumulacji bogactwa<sup>69</sup>. Projekt Barnard, artystki posługującej się fotografią, ma rzecz jasna wcielenie wystawiennicze, ukazał się w formie książki fotograficznej w wydawnictwie Michaela Macka (!), ale także zyskał formę interaktywną, zrealizowaną w formacie tzw. *scrollytellingu*, a więc budowania doświadczenia ciągłości narracji pomiędzy obrazami (czy szerzej – elementami wizualnymi), elementami audialnymi i tekstowymi za pomocą mechanizmu przewijania, który jest obecnie najbardziej „naturalną” formą interakcji człowieka ze środowiskiem cyfrowym. Wersja interaktywna *The Canary and The Hammer* intensywnie korzysta z narracji z offu uruchamianej dzięki aktywności osoby odbiorczej, angażując ją w doświadczenie. Tam, gdzie w książce pojawiają się poklatkowe sekwencje obrazów, tu mamy krótkie filmy bądź animowane gif-y, obrazy „wjeżdżają” w okno doświadczenia z różnych stron i w różnym tempie,

nakładając się na siebie. Tu można doświadczyć pewnego nadmiaru, związanego z radością odkrywania nowego medium, jakby twórcy utworu dobrze bawili się elementami interfejsu i interakcji, co czasem odwraca uwagę od narracji wizualnej. Pod wieloma względami jest to jednak doświadczenie doskonale realizujące przedstawione tu postulaty.

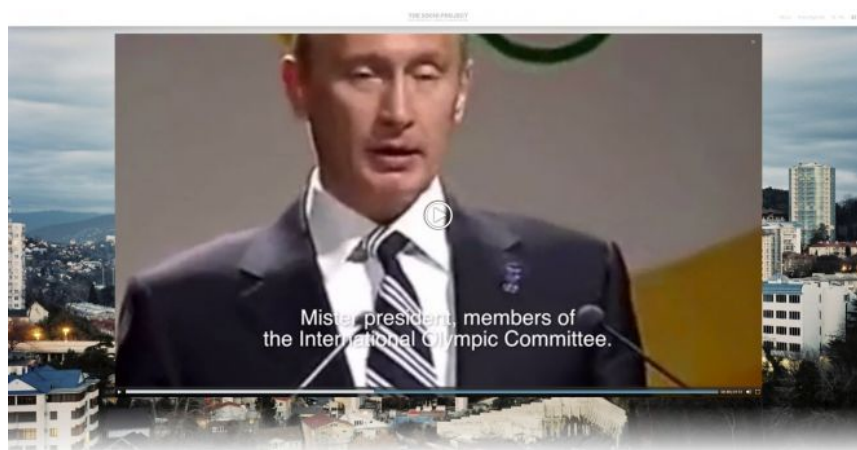


Strona główna *Poppy Interactive*

Roberta Knotha i Antoinette de Jong. Wgląd w wersję książkową i instalację wideo można uzyskać na stronie domowej duetu

Nie sposób nie wspomnieć o *Poppy Interactive*<sup>70</sup> fotografa Roberta Knotha i reportażystki Antoinette de Jong (2017). To interaktywne rozwinięcie projektu, który rozpoczęła książka *Poppy: Trails of Afghan Heroin*<sup>71</sup> i towarzysząca jej wielokanałowa instalacja wideo. W ramach pracy duet ukazywał miejsca przemocy i chaosu połączone przez międzynarodowe szlaki przerzutu heroiny, walk rozniecanych przez powstańców, organizacje przestępcze i skorumpowane bądź nieudolne rządy. Podczas gdy książkowa wersja *Poppy* siłą rzeczy skupia się na fotografiach i tekstach, wersja wystawiennicza to panoramiczna instalacja wideo o dużej sile immersji, w której fragmenty wideo i obrazy nakładają się na siebie, prowadzone przez głos autorki; widownia, siedząca na miękkich poduszkach, może dać się ponieść narracji o ludziach, miejscach, konfliktach. Wersja cyfrowa stawia na relacje przestrzenne: dzięki

możliwościom, jakie dają cyfrowe narzędzia, twórcy umieszczają na interaktywnej mapie trzy główne szlaki przerzutu heroiny (bałkański, północny i południowy) i pozwalają nam podróżować wzdłuż nich, zatrzymując się w kluczowych punktach, by obejrzeć kolejne migawki ujawniające tę pajęczynę oplatającą nasz glob.



"Sochi is the Florida of Russia, but cheaper". Otwarcie cyfrowej wersji *The Sochi Project* Roba Hornstry i Arnolda van Bruggena. Więcej o projekcie i jego pozostałych wcieleniach na stronie domowej Roba Hornstry

Równie istotny wydaje się *Sochi Project* Roba Hornstry i Arnolda van Bruggena (2009–2013), epicka opowieść o stolicy zimowych igrzysk olimpijskich 2014. Artyści przyglądają się (post)sowieckiej spuściźnie regionu i dekonstruują neoimperialistyczne ambicje polityczne Vladimira Putina<sup>72</sup>. Warto zatrzymać się nad tym projektem, nie tylko dlatego, że jego wersji cyfrowej, opublikowanej w 2013 roku, udaje się utrzymać równowagę między dobrze zaprojektowanym doświadczeniem czytelniczym, wydobywającym pracę pisarską van Bruggena, a skupieniem na materiale fotograficznym i filmowym Hornstry, lecz także z powodu udanej próby praktykowania czegoś, co twórcy projektu nazwali „slow journalism”. Duetowi udało się zbudować i utrzymać relację z publicznością, która pomogła im sfinansować projekt za pomocą crowdfundingu i z którą dzielili się postępami w realizacji projektu, co roku publikując kolejne jego

odsłony w różnych formatach drukowanych. Szersze upublicznienie – w tym publiczne dyskusje wokół *Sochi Project* – nastąpiło po jego ukończeniu, zwieńczonym uruchomieniem strony internetowej i publikacją obszernej i bardzo dobrze przyjętej książki fotograficznej oraz wystawy, która obiegła instytucje fotograficzne na całym świecie. Wersja cyfrowa *The Sochi Project* pod wieloma względami można traktować jako wzorcową publikację cyfrową.

Od czasu upublicznienia tych projektów wiele zmieniło się jednak w krajobrazie medialnym. Współczesne dane sugerują, że dla większości ludzi, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę tzw. przepaść cyfrową, to smartfon stanie się podstawowym, jeśli nie jedynym, narzędziem dostępu do internetu. W związku z tym urządzenia mobilne stają się najważniejszą platformą do udostępniania i wymiany treści – współczesne utwory cyfrowe powinny powstawać przede wszystkim z myślą o nich. Spośród wymienionych wyżej projektów cyfrowych wyłącznie *Poppy* i *The Migrant* są aplikacjami responsywnymi – pozostałe zdecydowanie skierowane są do odbiorcy siedzącego przy biurku, co oczywiście nie jest zarzutem – a tylko ten drugi można dodać do ekranu początkowego smartfonu jako samodzielną, pełnoekranową aplikację. Przywołane przykłady można traktować jako znaki drogowe wskazujące kierunek, w którym projekty fotograficzne o ambicjach artystycznych mogą odtąd podążać w poszukiwaniu nowych form i nowych publiczności. Najwyższy czas podjąć zarówno twórcze, jak i naukowe badania nad aktualnym potencjałem internetu i jego technologii – tej wspólnej, wizualnej sfery publicznej, współcześnie dostępnej dla o wiele większej liczby osób niż tradycyjne media drukowane. Takie działania pozwolą nam ponownie odkryć ten obszar jako platformę do publikowania znakomitych, refleksyjnych, krytycznych utworów fotograficznych, lecz nie w zamkniętych ogrodach wyspecjalizowanych aplikacji (nawet jeśli są

wieloplatformowe), lecz jako oparte na otwartych technologiach, autonomiczne aplikacje webowe. Jeśli będą dobrze zaprojektowane i responsywne, tak by korzystało się z nich w sposób komfortowy na ekranach różnych wielkości, od smartfonów poprzez laptopy aż po duże monitory, aplikacje te powinny oferować immersywne, choć niekoniecznie bezszwowe, doświadczenie utworów, o których mowa. Jednocześnie mogą podsuwać odbiorczyniom i odbiorcom informacje kontekstowe, pozwalające osobom mniej zaznajomionym z językiem współczesnej fotografii na swobodne odczytanie tych prac, przeżycie ich i być może potrzebę doświadczenia ich także w postaci książki fotograficznej, czy też „na żywo”, jako wystawy.

Pogląd Jorge Ribalty, że „eksperymentu i innowacji w dziedzinie dokumentu nie sposób oddzielić od prób radykalizacji demokracji”, nigdy nie był bardziej wart uwagi. Trzymanie się uznanych form upowszechniania i realizmu (na przykład tego reprezentowanego przez organizatorów World Press Photo) nie jest antidotum na to, co zwykliśmy zwać polityką postprawdy, ani też odpowiedzią na to, jak znaczący gracze przestrzeni internetu „ograli” swoich użytkowników<sup>73</sup>. Można powiedzieć, że mimo powszechnego dostępu do „informacji”, świat osiągnął nowy poziom nieprzejrzystości. W obliczu tego kryzysu aktualnym wyzwaniem dla współczesnych narratorek wizualnych jest znalezienie nowych sposobów tworzenia i upowszechniania refleksyjnych, dających do myślenia, krytycznych treści. Dziś, kiedy zdawałoby się każda osoba o ambicjach artystycznych w dziedzinie fotografii ma świadomość wpływu, jaki na ostateczny kształt książki fotograficznej mają format, rodzaj papieru czy technika druku, nadal niewiele wiemy, jaka powinna a właściwie mogłaby być doskonała publikacja internetowa, które zabiegi są skuteczne i dlaczego tak jest. By się tego wszystkiego dowiedzieć, instytucje działające w tym obszarze powinny rozpocząć badania nad projektowaniem doświadczenia

użytkownika i interakcji, ze szczególnym uwzględnieniem fotografii i filmu. Badania skierowane na stworzenie metodologii i narzędzi oraz udostępnianie tychże szerszej społeczności osób twórczych, pracujących w dziedzinie fotografii, sztuk plastycznych, projektowych, programowania, a także dziennikarstwa<sup>74</sup>. Takie laboratorium mogłoby dać początek nowemu medium: cyfrowej publikacji w pełni tego słowa znaczeniu („cyfrowa książka fotograficzna” z góry skazuje nas na nieporozumienia, ustawiając relację naśladownictwa między światem książek materialnych i wirtualnych).

## Pracownia Narracji Interaktywnych



Cyfrowe wcielenie *Makeshift*  
Pawła Starca. Więcej o projekcie na  
stronie domowej autora

Pierwsza wersja niniejszego tekstu powstała jako rodzaj manifestu, dziś słowa te piszę z perspektywy prawie czteroletniej przygody w Laboratorium Narracji Wizualnych przy Szkole Filmowej w Łodzi, które mam przyjemność współprowadzić i w którego ramach wraz z Katarzyną Boratyn realizujemy program artystyczno-badawczy Pracowni Narracji Interaktywnych, Publikacji Cyfrowych i UX Design. Celem tego programu jest zbadanie potencjału obszarów, których usiłowałam tu dotknąć i choć w ciągu tych kilku lat udało nam się poznać w praktyce wiele z tych zagadnień, nadal mam poczucie, że jesteśmy

na początku drogi. W toku naszych działań udało nam się wyprodukować dwie ambitne cyfrowe publikacje interaktywne we współpracy z artystami posługującymi się w swojej twórczości obrazem fotograficznym. Są nimi *AMZN* Tytusa Szabelskiego (2019) i *Makeshift* Pawła Starca (2019) <sup>75</sup> .

*Makeshift* to projekt, w którym nie szukaliśmy komplementarności wobec doświadczenia wystawy, lecz ekwiwalencji. Chodziło o oddanie także w wersji cyfrowej podstawowego założenia, jakie wiodło twórcę przy planowaniu doświadczenia wystawienniczego, a mianowicie oddzielenia obrazu od tekstu. Pawłowi Starcowi zależało na tym, by na jego zdjęcia miejsc, w których za czasów wojny w Bośni znajdowały się obozy koncentracyjne i gdzie krajobraz nie zdradza już śladów dokonanych tam zbrodni, patrzeć nieuzbrojonym okiem. Chciał, abyśmy bez uprzedniej wiedzy skonfrontowali się z tymi miejscami, przyjrzeni się im z bliska, poszukali, wyobrazili sobie. Właśnie dlatego doświadczenie zbudowane jest na zasadzie oglądania awersu i rewersu cyfrowych pocztówek umiejscowionych na mapie Bośni: najpierw oglądamy obraz, a dopiero rewers zdradza kontekst, po czym przemieszczamy się do kolejnego miejsca. Im dłużej podróżujemy po tej wirtualnej mapie, zdajemy sobie sprawę, że cały kraj jest pokryty tymi bliźniami. By wzmocnić ten efekt, ale też nie dać odbiorcom poczucia panowania nad tymi obrazami, zdecydowaliśmy się na zabieg niepokazywania całości zdjęcia – sprawiliśmy, że zdjęcie nigdy w pełni nie mieści się w obrębie ekranu, tym mniej, im mniejszy dany ekran, i w związku z tym osoba odbiorcza postawiona jest od samego początku w pozycji badawczej, zmuszona do przyjrzenia się tym miejscom z bliska, w wersji mobilnej wręcz do dotykania obrazu.



Cyfrowe wcielenie AMZN  
Tytusa Szabelskiego. Więcej o projekcie na  
stronie domowej artysty

**AMZN** Tytusa Szabelskiego to interaktywne archiwum wytworzonych lub też zebranych przez twórcę materiałów, które mają pomóc naświetlić sposoby, w jakie Amazon, największy globalny dostawca detaliczny, zmienia rozumienie, rytm i strukturę pracy w współczesnym świecie. Celem doświadczenia cyfrowego **AMZN** było od samego początku poruszenie osób odbiorczych – do myślenia, do działania, do wykorzystania materiałów zebranych w tym cyfrowym magazynie do własnych celów, inicjatyw, rozmów, akcji. Właśnie dlatego każda osoba po zakończeniu sesji może ściągnąć wszystkie obejrzone i przeczytane materiały na własny komputer. W tym sensie **AMZN** stanowi zasób, uzupełnienie wystawienniczej wersji projektu <sup>76</sup>, pozwalający osobom uczestniczącym w wystawie „uruchomić” znajdujące się tam obrazy i obiekty, zamienić je w impet – polityczny, twórczy. Po ukończeniu projektu postanowiliśmy sami sprawdzić w działaniu możliwości, jakie daje **AMZN.vnLab.org**.

Zaproszeni przez Miesiąc Fotografii w Krakowie w pandemicznym roku 2020, zorganizowaliśmy performatywną wystawę, w której ramach, wraz z zaproszonymi przez nas artystami, Piotrem Bujakiem, Ireną Kalicką i Janem Płatkem i korzystając wyłącznie z cyfrowego wcielenia projektu oraz podstawowych materiałów biurowych (kartek a4, drukarek laserowych, niszczarek, kleju do papieru, nożyczek, taśmy klejącej, farby), stworzyliśmy przestrzenną wypowiedź w dialogu z publicznością, która w trakcie powstawania wystawy przychodziła, zadawała pytania, dyskutowała. Ponieważ był to czas pierwszych lockdownów, zdecydowaliśmy się też na transmitowanie całego procesu na żywo w postaci wideo 360° za pośrednictwem platformy YouTube. Dokumentację procesu można nadal obejrzeć w internecie <sup>77</sup>. Na podobnej zasadzie – skupionego wokół jednego zagadnienia, otwartego archiwum, aktywującego, mobilizującego osoby odbiorcze, działa uruchomione w 2020 roku cyfrowe *Archiwum Protestów Publicznych*: „Chcemy dać miejsce narracji, która może zaistnieć poza mediami głównego nurtu, a także podejmować i umożliwiać działania performatywne, które wzmocnią sprawczość tworzonych przez nas obrazów” – pisze kolektyw powstały wokół Rafała Milacha, do którego należy także Paweł Starzec <sup>78</sup>. Ta oddolna, grupowa inicjatywa dokumentowania wizualnej sfery protestów publicznych, które od ponad połowy dekady są stałym elementem naszego krajobrazu społecznego w obliczu łamania zasad demokracji i praw człowieka, należy do najciekawszych i najmocniejszych cyfrowych publikacji fotograficznych, jakie znam. Jest wyraźną próbą wyjścia poza już ustalone obiegi obrazów, poszukiwania nowych publiczności i wspólnot w trosce



Wystawa performatywna AMZN z udziałem Piotra Bujaka, Ireny Kalickiej i Jana Płatka podczas Miesiąca Fotografii w Krakowie 2020.

o przyszłość.

Bardzo istotne w działalności vnLab są prowadzone przez Ewę Drygalską badania UX. W ich ramach przyglądamy się stworzonym przez nas doświadczeniom cyfrowym zapytując, czy ich twórcy i twórczynie osiągnęły swój cel komunikacyjny i artystyczny za pomocą wybranych przez siebie środków; jak odbiorczynie i odbiorcy rozumieją te utwory i jak na nie reagują, czy zostają przez nie pochłonięci, czy też coś w tym kontakcie przeszkadza, itd. Dzięki informacjom zwrotnym, które zebraliśmy, będziemy w stanie poprawić utwory już wyprodukowane, doszlifować pewne szczegóły w projektowanym przez nie doświadczeniu użytkowniczym. Wszystko to nie służy jednak temu, by lepiej osobami odbiorczymi pokierować czy też na nie wpłynąć, ale by lepiej zrozumieć ich potrzeby i oczekiwania i w związku z tym nawiązać z nimi znaczący dialog.

Równocześnie od prawie trzech lat rozwijamy z zespołem koncepcję publikacji cyfrowych, którą nazwałem PaaW (Publication-as-a-Website). W ramach tego projektu w procesie badawczym opracowujemy zestaw narzędzi i projektów UX do tworzenia cyfrowych publikacji w pełni tego słowa znaczeniu. Pierwszym wdrożeniem tego konceptu jest katalog wystawy *Odszkolnić* pod opieką kuratorską Katarzyny Różniak, który zrealizowaliśmy we współpracy z białostocką Galerią Arsenał. Obecnie jesteśmy na etapie budowania społeczności osób zainteresowanych rozwijaniem tego zestawu narzędzi, który – taka jest nasza ambicja – mógłby stać się podstawą publikacji cyfrowych nowej generacji dla instytucji, artystek i twórców kultury, poza zamkniętymi platformami. Narzędzie to pozwala także na łatwe archiwizowanie przygotowanych za jego pomocą publikacji, stanowi więc



Publikacja towarzysząca wystawie *Odszkolnić*, zrealizowanej pod opieką kuratorską Katarzyny Różniak w Galerii Arsenał w Białymstoku.

podstawę nowego ekosystemu cyfrowego obiegu, w którym o wiele trudniej o bezpowrotne znikanie wartościowych treści. Do tego, w każdym razie, dążymy. Choć nie jest odosobnione, vnLab pozostaje jednak małą inicjatywą. Potrzeba szerszych partnerstw i systemowych rozwiązań w dążeniu do zachowania prawdziwie otwartego internetu, w którym mogą rozwijać się dobrze zaprojektowane cyfrowe publikacje<sup>79</sup>. Najwyższy czas.

## Koda

Można powiedzieć, że wszystkie zebrane tu postulaty dążą do tego, aby opisane tu i im podobne próby stworzenia immersywnych doświadczeń audiowizualnych i czytelniczych w sieci *spowolniły* internet, w sposób strategiczny i krytyczny. Niech twórcy szukają nowych sposobów uczestniczenia w wizualnej sferze publicznej, zapraszając więcej osób do światka fotograficznego, rozszczelniając go nieco w tym procesie. Być może dzięki temu powstaną nowe gramatyki wizualnej ekspresji, nowe narzędzia krytycznego rozumienia. Powinniśmy pamiętać o tym, że sfera publiczna jest widmem równie trudnym do nazwania i opisanego, jak sama fotografia i że jej struktura jest performatywna, ciągle otwarta na nowe konfiguracje. „Dyskurs publiczny – pisze Michael Warner – jest poetyczny. Mam tu na myśli nie tylko to, że jest samoorganizującą się całością, stworzoną przez własny dyskurs, ani też, że przestrzeń jego cyrkulacji uznajemy za byt społeczny, ale przede wszystkim to, że aby te wszystkie rzeczy zaistniały, wszelki dyskurs skierowany do jakiejś publiczności *musi określić świat, w którym usiłuje cyrkulować* i musi podjąć próbę powołania tego świata poprzez sposób odniesienia się do owej publiczności”<sup>80</sup>. Pamiętajmy więc, że nie chodzi tu o tworzenie modeli biznesowych, lecz o możliwość uczestnictwa w wizualnej sferze publicznej jako aktorzy oraz krytyczna, świadoma publiczność. Chodzi o przyjęcie odpowiedzialności porównywalnej z zabawą w poetyczne tworzenie światów.

**Niniejszy tekst jest rozszerzoną, poprawioną i przeorganizowaną wersją eseju, jaki napisałem na zaproszenie Iris Sikking in Anny-Kaisy Rastenberger, redaktorek tomu *Why Exhibit? Positions on Exhibiting Photographies*, Fw:Books, Amsterdam 2018. Za uwagi i sugestie zmian dziękuję anonimowym osobom recenzenckim. Pierwszą wersję tekstu, można znaleźć pod adresem: [https://fw-books.nl/wordpress/wp-content/uploads/Pijarski\\_new.pdf](https://fw-books.nl/wordpress/wp-content/uploads/Pijarski_new.pdf)**

- 1 Michael Warner, *Publics and Counterpublics (Abbreviated Version)*, „Quarterly Journal of Speech” 2002, t. 88, nr 4, s. 422.
- 2 Jeff Wall, *Photography and Liquid Intelligence*, [w:] *Jeff Wall: Selected Essays and Interviews*, Museum of Modern Art, New York 2007, s. 109.
- 3 Projekt, zainicjowany przez kuratorkę Charlotte Cotton oraz artystkę i kuratorkę Alex Klein, ukazał się później w formie książki jako *Words Without Pictures*, red. Charlotte Cotton i Alex Klein, Aperture, New York 2010. Późniejsze inicjatywy wokół teorii fotografii, które miały swój początek w internecie, takie jak *Either/And* (<http://eitherand.org>), a zwłaszcza stworzony przez Fotomuseum Winterthur blog *Still Searching...* (<http://fotomuseum.ch/en/explore/still-searching>) można postrzegać jako kontynuację czy rozwinięcia tego projektu.
- 4 Jason Evans, *Online Photographic Thinking*, w: *Words Without Pictures*, op. cit., s. 46.
- 5 Ibidem, s. 47–48 [podkreślenie moje].
- 6 Tezę stawia Carola Zwick w książce *The Digital Turn: Design in the Era of Interactive Technologies*, red. Barbara Junge, Zane Berzina, Walter Scheiffele, Wim Westerveld i Carola Zwick, eLab, Weißensee Academy of Art, Berlin 2012.
- 7 Archiwa prowadzonego przez Jörga Colberga bloga *Conscientious* nie sięgają tak daleko (niedawno blog zamienił się w internetowy magazyn), ale jego stwierdzenie zachowało się w dyskusji z udziałem, między innymi, Marvinia Heifermana, Carol Squiers i Susan Meiselas, opublikowanej pod wymownym tytułem „Czy Facebook zabił fotografię?” (*Has Facebook Killed the Photo?*, „Art in America” 2011, t. 99, nr 4 (kwiecień), s. 60).
- 8 Celem Kwestionariusza, przygotowanego przez fotografkę Lester Pleasant na zaproszenie kuratorek projektu, było zapytanie osób pracujących w obszarze

fotografii o kluczowe kwestie związane ze współczesnym doświadczeniem fotografii. Osoby biorące udział w badaniu otrzymały różne pytania, część była związana z obszarem kompetencji czy też zainteresowań danej osoby – mnie rzecz jasna interesowały przede wszystkim pytania i odpowiedzi dotyczące statusu i doświadczenia fotografii w internecie, wpływu nowych technologii na to medium itp. Być może warto dodać, że Lester Pleasant jest fikcyjną osobą artystyczną, stworzoną jeszcze w trakcie studiów przez Eda Panara i Melissę Catanese, parę artystów prowadzących sklep z książkami fotograficznymi w Pittsburghu (zob. <https://www.artnews.com/art-in-america/interviews/a-generous-medium-in-conversation-with-melissa-catanese-56466/>).

- 9 *Questionnaire* / Eileen Quinlan, w: *Words Without Pictures*, op. cit., s. 82. Jako artystka posługująca się medium fotografii, Quinlan specjalizuje się w martwych naturach, jej prace bywają porównywane do twórczości Jamesa Wellinga, zob. <http://www.eileenquinlan.com/>.
- 10 *Questionnaire* / Rebecca Morse, w: *Words Without Pictures*, s. 153.
- 11 Tom Seymour, *First Things First*, „British Journal of Photography” 2015 (czerwiec), s. 51. Gdy Tom Seymour przygotowywał artykuł o Macku, Kate Bush przewodziła działowi fotografii w Science Museum Group, instytucji wspierającej powołaną przez wydawcę nagrodę, potem została kuratorką fotografii w Tate Britain.
- 12 Jörg Colberg, *Understanding Photobooks: The Form and Content of the Photographic Book*, Routledge, New York 2017, s. 2.
- 13 Bill Jay, *Magazine Memoirs: Creative Camera and Album, 1968–1972*, wystąpienie napisane na konferencję *What Happened Here?: Photography in Britain since 1968*, która odbyła się 14 października 2004 w National Media Museum w Bradford, Anglia <http://the-golden-fleece.co.uk/wp/magazine-memoirs/>.
- 14 Za wyraźną oznakę już rozpoczętego procesu uznaję wydanie pierwszego tomu podstawowej dziś publikacji Martina Parra i Gerry’ego Badgera, *The Photobook: A History*, Phaidon Press, London 2004. Książka Colberga stanowi kolejną publikację rejestrującą i potwierdzającą ten proces.
- 15 Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, Yale University Press, New Haven – London 2008, s. 112.

- 16 Jean-François Chevrier, *The Adventures of the Picture Form in the History of Photography*, w: *The Last Picture Show: Artists Using Photography, 1960–1982*, red. Douglas Fogle, Walker Art Center, Minneapolis 2003, s. 116.
- 17 To się również wiąże z faktem, że wystawy oglądamy z innymi ludźmi – a więc i wobec innych ludzi.
- 18 Darius Himes, *Who Cares About Books?*, w: *Words Without Pictures*, op. cit., s. 158. Roland Barthes użył podobnego argumentu w *Światle obrazu*, kiedy opisywał zmierzch epoki indywidualnej recepcji, tego co nazywał porządkiem (nowoczesnego) *spectatio*: „Zresztą, poza nudnym ceremoniałem męczących spotkań, zdjęcia ogląda się samemu. Źle znoszę prywatny pokaz filmu (za mało publiczności, nie czuję się anonimowo), a już zdecydowanie chcę być sam z oglądanymi zdjęciami”. Roland Barthes, *Światło obrazu: uwagi o fotografii*, tłum. Jacek Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008, s. 173.
- 19 Bill Jay, *Magazine Memoirs*, op. cit.
- 20 Jason Fulford, *Subtlety of Control*, w: *Words Without Pictures*, op. cit., s. 169.
- 21 Zob. esej Bensona w książce Lee Friedlander, *In the Picture: Self-Portraits, 1958–2011*, Yale University Press, New Haven – London 2011.
- 22 Colberg, *Understanding photobooks*, op. cit., s. 3.
- 23 Joanna Zylinska, *On Bad Archives, Unruly Snappers and Liquid Photographs*, „Photographies” 2010, t. 3, nr 2 (sierpień), s. 139–153.
- 24 Krauss pisze o idei „medium jako takiego, medium jako zestawu konwencji [podkreślenie moje] będących pochodną materialnych uwarunkowań danego podłoża (choć nietożsamy z nim), konwencji pozwalających rozwinąć pewną formę ekspresywności, która, będąc skierowana w przyszłość, zachowałaby związek z przeszłością”. Rosalind Krauss, *Reinventing the Medium*, „Critical Inquiry”, 1999, t. 25, nr 2, s. 296. W moim rozumieniu, choć nie ma tu miejsca, by tę myśl rozwijać, owa postmedialna kondycja współczesnej sztuki wynika nie tylko z kolejnych prób uniknięcia utowarowienia kolejnych form artystycznej materii przez twórców. Jest ona przede wszystkim bezpośrednim skutkiem interwencji fotografii w polu produkcji artystycznej, która wprowadziła w nie paradygmat mechanicznej reprodukcji i związanej z nim ideę *ready-made*, a więc i rozpoznanie, że „dziś wytwarzanie sztuki dosłownie z czegokolwiek jest

- nie tylko technicznie możliwe, ale także instytucjonalnie przyjęte". Thierry de Duve, *Post-duchampowski ład. Uwagi o kilku znaczeniach słowa „sztuka”*, tłum. Krzysztof Pijarski, „Obieg”, 2008, nr 1–2, s. 54.
- 25 Nathan Jurgenson, *Fotka. O zdjęciach i mediach społecznościowych*, tłum. Łukasz Zaremba, Karakter, Kraków 2021, s. 17.
- 26 Ibidem.
- 27 Ibidem, s. 21.
- 28 Jürgen Habermas, *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz i Wanda Lipnik, PWN, Warszawa 2007, Biblioteka Współczesnych Filozofów, s. 95.
- 29 Oskar Negt i Alexander Kluge, *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*, tłum. Peter Labanyi, Jamie Owen Daniel i Assenka Oksiloff, University of Minnesota Press, Minneapolis – London 1995, s. 2.
- 30 Emily Cram, Melanie Loehwing i John Louis Lucaites, *Civic Sights: Theorizing Deliberative and Photographic Publicity in the Visual Public Sphere*, „Philosophy & Rhetoric” 2016, t. 49, nr 3, s. 228.
- 31 Susan Buck-Morss, *Visual Studies and Global Imagination*, „Papers of Surrealism” 2004, nr 2, s. 21.
- 32 Zob. Nathan Jurgenson, *Fotka, op.cit.*
- 33 Anna-Kaisa Rastenberger i Iris Sikking, *Why Exhibit? / Po co komu wystawa? Prowokując pytania o miejsce (rozszerzonej) fotografii w przestrzeni wystawowej*, Muzeum Fotografii w Krakowie, Kraków 2018, <https://photomonth.com/pl/symposium/>. Zob. także idem, *Introduction*, [w:] *Why Exhibit? positions on exhibiting photographs*, red. Anna-Kaisa Rastenberger i Iris Sikking, Fw:Books, Amsterdam 2018, s. 7–14.
- 34 Zob. *Cairo. Open City. New Testimonies from an Ongoing Revolution*, Museum für Photographie Braunschweig, Niemcy, 28 września – 23 grudnia 2012.
- 35 Michael Taussig, *Jestem tak wściekły, że zrobiłem transparent*, tłum. Łukasz Zaremba, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej”, 2017, nr 17, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2017/17-protest-obrazow/jestem-tak-wsciekly-ze-zrobilem-transparent>; pierwsza publikacja: idem, *I'm So Angry I Made a Sign*, „Critical Inquiry” 2012, t. 39, nr 1 (wrzesień), s. 56–88.

- 36 Zob. na przykład Jonathan Jones, *These Anti-Brexit Posters Show Just What We Lose by Leaving the EU*, „The Guardian”, 26 kwietnia 2016, <http://theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2016/apr/26/anti-brexit-posters-wolfgang-tillmans-eu-referendum>; oraz *Wolfgang Tillmans Voices His Concerns (via Instagram) about the State of Germany*, „The Art Newspaper”, 22 stycznia 2018, <http://theartnewspaper.com/blog/wolfgang-tillmans-voices-his-concerns-via-instagram-about-the-state-of-germany>.
- 37 Piotr Piotrowski, *Postmodernizm oporu*, [w:] *W cieniu Duchampa. Notatki nowojorskie*, Obserwator, Poznań 1996, s. 73–95.
- 38 Jean Clair, *L'inconscient de la vue*, „Chroniques de l'art vivant”, 1973, nr 44 (listopad), s. 6, [cyt. za:] Jean-François Chevrier *The Adventures of the Picture Form in the History of Photography (1989)*, [w:] *The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960–1982*, red. Douglas Fogle (kat. wyst.), Walker Art Center, Minneapolis 2003, s. 113.
- 39 August Sander, *From the Nature & Growth of Photography: Lecture 5: Photography as a Universal Language*, tłum. Anne Halley, „The Massachusetts Review”, 1978, t.19, nr 4, s. 674–679. Tekst jest zapisem wykładu radiowego Sandera z 1931 roku.
- 40 Guy Lane, *Jorge Ribalta on Documentary and Democracy*, „FOTO8”, blog z 2 lipca 2009, <http://foto8.com/live/jorge-ribalta-on-documentary-and-democracy>.
- 41 Ibidem.
- 42 To rozpoznanie kieruje nas ku temu, co Jorge Ribalta nazwał „publicznymi przestrzeniami fotografii”, odnosząc się do tradycji opartych na fotografii wystaw propagandowych, od awangardy radzieckiej i faszystowskiej, aż po *Rodzinę człowieczą* Edwarda Steichena, która została później zawłaszczona przez reklamę i marketing (zob. Felix Stalder, *The Digital Condition*, tłum. Valentine A. Pakis, Polity, Cambridge, UK; Medford, MA 2018). Jeśli mielibyśmy obstawać przy wystawie jako przestrzeni dla publiczności (a więc miejsca publicznej recepcji komunikatów wizualnych, publicznej myśli, publicznej debaty), nie możemy tego uczynić bez uznania faktu, że taka publiczność uczestniczy w kulturze głęboko zapoznanej przez propagandę i że w związku z tym dokument jako konwencja opowiadania, jako publiczna forma retoryki, „jest publiczną formą perswazji, jest propagandą”; *Jorge Ribalta on Documentary and Democracy*, op. cit. Zob. też *Public Photographic Spaces: Propaganda Exhibitions from Pressa to The Family of Man, 1928–55*, red. Jorge Ribalta, Barcelona Museum of Contemporary Art, Barcelona 2009.

- 43 Colin Pantall, *Doing It by the Book*, „British Journal of Photography” 2012, styczeń, s. 71.
- 44 Diane Smyth, *The Work of Art in the Age of Digital Reproduction*, „British Journal of Photography” 2011, sierpień, s. 90. Dalej Diane Smyth cytuje inną ciekawą wypowiedź Macka: „Patrzę na naszą listę książek wydawnictwa Steidl i jest tam mnóstwo pozycji, które liczą po trzy, dziesięć i więcej tomów, i powiem szczerze, że sprzedają się one jak ciepłe bułeczki. Zawsze ograniczamy nakłady do co najwyżej 1200 egzemplarzy i zawsze się one wyprzedają, niezależnie od ceny. Bardzo mnie to cieszy, ale w ten sposób te książki lądują w bibliotekach i kolekcjach, i ostatecznie nikt ich nie ogląda. Przecież nie o to chodzi w publikowaniu”. Ibidem.
- 45 Ibidem.
- 46 Tom Seymour, *First Things First*, op. cit., s. 57.
- 47 Ibidem.
- 48 Serwis oferował chociażby nowy katalog Stephena Shore’a (<http://musebooks.world/world/stephen-shore-1391.html>), ale ponieważ serwis nie jest już osiągalny, także katalog przestał być dostępny, jak się zdaje bezpowrotnie. Nie ma tu miejsca na rozwinięcie tego wątku, ale właśnie archiwizacja i dostępność to absolutnie kluczowe aspekty współczesnej cyfrowej wizualnej sfery publicznej, o które zarówno publiczność, jak i twórcy oraz wydawcy powinni walczyć, jeśli ta sfera ma być publiczna nie tylko z nazwy.
- 49 See, Jörg Colberg, „Book Reviews W16/2018”, *Conscientious Photography Magazine* (April 16, 2018), <http://cphmag.com/reviews162018>.
- 50 Jason Evans, op. cit.
- 51 Ibidem.
- 52 Zob. Vilém Flusser, *Ku filozofii fotografii*, tłum. Jacek Maniecki, Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, Katowice 2004 oraz idem, *Ins Universum der technischen Bilder*, European Photography, Göttingen 1999 (pierwsze wydanie 1985).
- 53 Colin Beardon, *The Digital Bauhaus: Aesthetics, Politics, and Technology*, „Digital Creativity” 2003, t. 14, nr 3, s. 174.
- 54 Ibidem, s. 177.
- 55 Ibidem.
- 56 Zob. <http://migrant.nu/en> oraz <https://anaislopez.nl/the-migrant-new/>.

- 57 Bill Gaver, *Designing for Homo Ludens*, [w:] *(Re)Searching the Digital Bauhaus*, red. Thomas Binder, Jonas Löwgren i Lone Malmborg, Springer, London 2009, s. 176. Wypiód Gavera jest oparty na rozpoznaniu, że „prawdziwa rewolucja polega na tym, że praca komputerów opuściła granice zadaniowej, skupionej, racjonalnej pracy i zaczęła towarzyszyć nam w domach, na ulicach, podczas imprez, na samotnych szczytach gór – w skrócie, wszędzie tam, gdzie pozostawiamy pracę i robimy rzeczy, które naprawdę chcemy robić”; *ibidem*, s. 164.
- 58 Zob. <http://paradox.nl>, <http://nfb.ca/interactive> i <http://doclab.org/category/projects>.
- 59 Zob. <http://docubase.mit.edu> oraz <http://ydocfoundation.org>.
- 60 Od *web documentary* i odpowiednio *Interactive documentary*, pojawia się także termin *multimedia documentary*. Osobiście preferuję termin pierwszy, ponieważ właśnie usieciowienie, miejsce publikacji, wydaje mi się najważniejsze – obecnie wiemy też, że interaktywność kłóci się z immersją i nie jest wcale oczywiste, że każdy webdoc musi być interaktywny, ale to już jest zagadnienie wychodzące poza ramę niniejszych rozważań.
- 61 Gary Hall, *The Unbound Book: Academic Publishing in the Age of the Infinite Archive*, „*Journal of Visual Culture*”, 2013, t.12, nr 3, s. 490–507.
- 62 Termin *UX Design* został ukuty w latach 90. XX wieku przez psychologa Dona Normana, który został zatrudniony przez firmę Apple i szukał pojęcia, które obejmie całe spektrum interakcji człowieka z urządzeniami wyposażonymi w ekrany. Zob. Modicum, *The Rise of the UX Gold Rush*, „*Forbes*”, 15 lipca 2017, <https://www.forbes.com/sites/propointgraphics/2017/07/15/the-rise-of-the-ux-goldrush/>. „*Guardian*” już w 2010 roku pisał o wzroście znaczenia nowego sektora kreatywnego: Alison White, *The rise of the user experience design sector*, „*The Guardian*”, 5 sierpnia 2010, sekc. *Guardian Careers*, <https://www.theguardian.com/careers/careers-blog/the-rise-of-the-user-experience-design-sector>.
- 63 Podczas gdy w 2013 roku 75 procent gospodarstw domowych w Unii Europejskiej korzystało z internetu (współczynnik ten waha się między 90 procent w Wielkiej Brytanii – kiedy jeszcze była krajem członkowskim UE – po Włochy, gdzie tylko 58 procent gospodarstw domowych ma stały dostęp do internetu) niedawne badania zakładały, że w roku 2020 założenia Komisji Europejskiej o pokryciu w stu procentach terytorium Unii szerokopasmowym internetem o przepustowości co najmniej 30 Mb/s stanie się faktem, a saturacja rynku abonamentów telekomunikacyjnych z dostępem do internetu

sięgnie 95 procent. Zob. Thomas Kunstner, Matthew Le Merle, i Christian Dietsche, *The Digital Future of Creative Europe*, booz&co 2013, s. 9. <https://cercles.diba.cat/documentsdigitals/pdf/E130122.pdf>. Rok 2020 miał wyznaczyć kolejny zwrot cyfrowy, w którym konsumpcja danych w sieciach mobilnych miała przerosnąć konsumpcję za pośrednictwem stałych łączy szerokopasmowych. (Zob. *Perspectives from the Global Entertainment & Media Outlook 2018–2022*, raport PWC, 2018, s. 10, <http://pwc.com/gx/en/entertainment-media/outlook/perspectives-from-the-global-entertainment-and-media-outlook-2018-2022.pdf>.) Biorąc pod uwagę możliwości sieci 5G i oczekiwanie, że technologie XR dojrzeją do tego stopnia, że będą szeroko dostępne, otwiera się ponownie przestrzeń dla nowych form cyfrowych publikacji i mediów, dlatego też wydaje mi się, że znów znaleźliśmy się w momencie przełomowym, porównywalnym z czasem pojawienia się iPhone'a i iPada, odpowiednio w latach 2007 i 2010. Przygotowany przez Komisję Europejską *Digital Economy and Society Index 2022* pokazuje, że choć na obszarach wiejskich nadal jest problem z dostępem do szerokopasmowego internetu (8.5 procent gospodarstw domowych na tym obszarze nie ma do niego dostępu), to pokrycie zasięgiem sieci mobilnych czwartej generacji (4G) sięga już 99.6 procent; co więcej, między rokiem 2020 a 2021 pokrycie zaludnionych obszarów Unii Europejskiej zasięgiem 5G skoczyło z kilkunastu do ponad sześćdziesięciu procent, a na obszarach wiejskich, od kilku do prawie czterdziestu procent (w tym Włochy jako jedyne osiągnęły pokrycie 100 procent). Wszystkie te wskaźniki, jak i pozostałe uwzględnione w raporcie, wskazują, że w społeczeństwach rozwiniętych przepaść cyfrowa ulega znaczącemu zatarciu; z coraz mniejszym lękiem o wykluczenie, można więc mówić o sferze cyfrowej jako współczesnej wizualnej sferze publicznej. Można domniemywać, że z podobnych przyczyn Komisja Europejska ogłosiła obecną dekadę mianem „cyfrowej”: [https://ec.europa.eu/info/strategy/priorities-2019-2024/europe-fit-digital-age/europes-digital-decade-digital-targets-2030\\_en](https://ec.europa.eu/info/strategy/priorities-2019-2024/europe-fit-digital-age/europes-digital-decade-digital-targets-2030_en). Inną sprawą jest, czy rzeczywiście powinniśmy czytać ze świecących ekranów, zwłaszcza tych małych (zob. Motoyasu Honma et al., *Reading on a smartphone affects sigh generation, brain activity, and comprehension*, „Scientific Reports” 2022, t.12, nr 1, s. 1589), ale obecnie wydaje się, że jest to trend nie do odwrócenia.

- 64 Porównanie śladu węglowego tradycyjnej książki i proponowanej tu cyfrowej publikacji to materiał na osobny artykuł.
- 65 Instalacja była prezentowana w ramach krakowskiego Miesiąca Fotografii 2007, na wystawie *Theaters of War* zrealizowanej pod opieką kuratorską Marka Powera. Zob. [https://2007.photomonth.com/index.php?unit=program&art=geert\\_van\\_kesteren](https://2007.photomonth.com/index.php?unit=program&art=geert_van_kesteren).

- 66 Zob. Jörg Colberg, „*Why Mister, Why?*” by Geert van Kesteren, „*Conscientious Photography Magazine*”, 5 września 2018, <https://cphmag.com/why-mister-why>.
- 67 Podczas gdy w 2019 roku była jeszcze dostępna aplikacja projektu na iPada, to oparta na technologii Flash wersja webowa już wtedy nie działała (a dziś nawet domena <https://www.whymisterwhy.com/webedition.html> przestała istnieć). W dodatku twórca technologii, Adobe, ogłosił koniec jej życia (End-Of-Life) z dniem 31 grudnia 2020 roku – w tym momencie z internetu znikła niezliczona ilość projektów interaktywnych i tylko niewielu producentów dysponuje budżetami, by choć niektóre z nich przywrócić do życia na nowej bazie technologicznej; doskonałym przykładem takiego przedsięwzięcia jest *Bear 71* produkcji National Film Board of Canada. Projekt został stworzony w technologii Flash w 2012 roku i został odtworzony w 2016 roku jako doświadczenie „VR” (jest to doświadczenie przeglądarkowe z użyciem przestrzeni 3D).
- 68 Odnoszę wrażenie, że kiedy Susan Sontag pisała o potrzebie pomyślenia „ekologii nie tylko dla realnych przedmiotów, ale i dla obrazów”, trudno było sobie wyobrazić wyzwania, przed którymi stoimy dziś. Wbrew fantazji o nieskończonej pamięci internetu bardzo wiele niezwykle wartościowych wytworów kultury znika z niej bezpowrotnie. Dlatego też wymyślając kolejne rozwiązania, powinniśmy jednocześnie myśleć o ich przyszłej, archiwalnej dostępności. Ciekawy w tym kontekście wydaje się *Via PanAm* Kadira van Lohuizena. Projekt, który choć skupia się na Amerykach to jest poświęcony globalnym kwestiom migracji; powstał w 2011 roku jako aplikacja na iPada, w roku 2013 przybrał formę książki i wystawy, by w 2019 roku ukazać się ponownie w formie aplikacji webowej, czyli dostępnej w przeglądarce, praktycznie na każdym urządzeniu. Dzięki tej inicjatywie pozostaje dostępny dla kolejnych pokoleń odbiorczyń i odbiorców. Zob. <https://viapanam.org/>.
- 69 Zob. <http://thegolddepository.com/home.html>.
- 70 Zob. <https://poppy.submarinechannel.com>, więcej informacji o projekcie: <https://paradox.nl/project/poppy>.
- 71 Robert Knoth i Antoinette de Jong, *Poppy: Trails of Afghan Heroin*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2012.
- 72 Zob. <https://thesochiproject.org>. Jak wiele innych opisywanych tu projektów, *The Sochi Project* funkcjonuje również jako książka i wystawa, opatrzony podtytułem *An Atlas of War and Tourism in the Caucasus* („Atlas wojny i turystyki w Kaukazie”). Zob. Arnold Van Bruggen i Rob Hornstra, *The Sochi Project: An Atlas of War and Tourism in the Caucasus* (New York, NY, 2015).

- 73 Myślę tu, rzecz jasna, o skandalu wokół firmy Cambridge Analytica, lecz także o trwającej debacie o (konieczności) cenzury i trudności w egzekwowaniu zakazu stosowania mowy nienawiści, w kontekście takich chociażby podmiotów, jak Infowars Alexa Jonesa (zob. Jason Wilson, A „Political Hit Job”? Why the Alt-right is Accusing Big Tech of Censorship, „The Guardian”, 4 marca 2018, <http://theguardian.com/the-chain/2018/mar/04/alt-right-big-tech-censorship-lawsuits>); myślę również o szeroko dyskutowanych badaniach nad związkami między aktywnością na Facebooku a przemocą wobec uchodźców w Niemczech, zob. Karsten Muller i Carlo Schwarz, *Fanning the Flames of Hate: Social Media and Hate Crime*, „SSRN”, 5 czerwca 2020 (pierwsza publikacja 2017), <https://ssrn.com/abstract=3082972>, zob. także Amanda Taub i Max Fisher, *Facebook Fueled Anti-Refugee Attacks in Germany, New Research Suggests*, „The New York Times”, 21 sierpnia 2018, sekc. World, <https://www.nytimes.com/2018/08/21/world/europe/facebook-refugee-attacks-germany.html>, dobre podsumowanie debaty przygotował Casey Newton: *Facebook Should Help Us Understand the Link Between Political Speech and Violence*, „The Verge”, 3 sierpnia 2018, <http://theverge.com/2018/8/23/17771460/facebook-germany-refugee-violence-study-criticism>.
- 74 Dostępne narzędzia tworzenia cyfrowych narracji albo nie pozwalają na responsywność (<http://klynt.net>, <http://korsakow.com>), albo służą głównie do brandingów czy marketingu (<http://racontr.com>, <http://studio.helloeko.com>, <https://shorthand.com/>, itp.) i/lub edukacji (chodzi o platformę Adobe Spark, w grudniu 2021 przemianowaną i rozwiniętą w Adobe Express, zob. <https://twitter.com/adobespark?lang=en>), albo też skupiają się raczej na tekście (<http://atavist.com>). Są też narzędzia w rodzaju Radymag (<http://readymag.com>) czy Webflow (<http://webflow.com>) czyniące responsywne projektowanie bardziej dostępnym. Te jednak zamykają osoby korzystające z ich usług we własnościowych ekosystemach programistycznych, gdzie przyszła dostępność stworzonych w ich ramach treści zależy od opłacenia abonamentu – w związku z tym wiele treści bezpowrotnie znika z sieci; co gorsza, dostępność treści zależy w równej mierze od przyszłości samej platformy, a wiele z nich znikło bezpowrotnie, zob. np. Gannon Burgett, *Visual Storytelling Platform Storehouse Announces It's Shutting Down*, „Digital Trends”, 15 czerwca 2016, <http://digitaltrends.com/photography/storyhouse-storytelling-platform-shutting-down-square>. Historia platformy Atavist wydaje się pozytywnym przykładem takich przemian. W 2015 roku zespół „The Atavist” (czasopismo stworzone na platformie o tej samej nazwie) postanowił porzucić stworzone przez siebie aplikacje mobilne na rzecz jednej zunifikowanej aplikacji webowej (dokładnie z tych samych powodów, dla których Michael Mack postanowił zarzucić pracę nad ideą „cyfrowej publikacji”), zdając sobie sprawę, że w otwartej części

internetu (czyli poza ekosystemem mobilnych „appek”) byli w stanie dotrzeć od „50 do 100 razy większej liczby osób czytelniczych [...] niż w przypadku aplikacji”; zob. Evan Ratliff i Jefferson Rabb, *Goodbye, Native Mobile Apps*, „Atavist Insider”, 18 września 2015, <http://atavistinsider.atavist.com/goodbye-native-mobile-apps> (strona nie jest już dostępna, ostatni dostęp w grudniu 2019 roku). Po zakupieniu Atavista przez firmę Automattic, właściciela najpopularniejszego CMS w internecie, Wordpress, między innymi na podstawie rozwiązań Atavista powstał nowy, open-source’owy projekt, Newspack (<https://newspack.pub/> – jest to w gruncie rzeczy plugin i skórka dla Wordpressa), stworzony dla małych i średnich wydawców gazet w nowym, cyfrowym środowisku. Jednym z jego najważniejszych elementów jest łatwa obsługa płatności. Wydawcy mogą korzystać z narzędzia na własną rękę, mogą też, za miesięczną opłatą, korzystać z hostingu i wsparcia twórców narzędzia. Więcej argumentów za wyjściem z ekosystemów aplikacji na konkretne platformy można znaleźć w artykule Priya Ganapati, *Lessons From Five Years in Mobile News Apps: #1 Don't have a news app.*, 20 listopada 2015, <https://medium.com/swlh/lessons-from-five-years-in-mobile-news-apps-1-don-t-have-a-news-app-c46939195389>.

- 75 Podczas gdy pierwsze doświadczenia Pracowni Narracji Interaktywnych pod względem budżetowym były porównywalne z kosztem opublikowania dobrej książki fotograficznej, obecnie w pracowni powstają trzy webdoki – *Szkoła, świat* Igi Łapińskiej i Ewy Jarosz, *Zarastanie* Andżeliki Cebuli i *New Spirit* Laury Paweli. Tu zespoły realizujące znacznie się powiększyły i budżety tych produkcji zbliżają się do mikrobudżetów filmowych, ale nasze ambicje są podobne: zainteresować rodzimych twórców filmowych medium, które może kwitnąć w przestrzeni, która w ostatnich latach – dzięki serwisom streamingowym – zdominowała globalną dystrybucję filmu.
- 76 Ta była przedmiotem przewodu doktorskiego artysty.
- 77 Tytus, będąc artystą świadomie poruszającym się w kulturze cyfrowej, do istniejącej już konstelacji gestów dodał zrealizowany w ramach rezydencji w Biennale Warszawa *desktop documentary*, kolejne cyfrowe wcielenie projektu, z którym można zapoznać się tu: <https://fb.watch/g6OZ1UPtLm/>.
- 78 Pełna lista osób współtworzących kolektyw oraz tekst programowy, zob. <https://archiwumprotestow.pl/pl/info/>.

- 79 Właśnie ze względu na dominację platform i gotowych rozwiązań, współczesny internet stał się wizualnie dość homogeniczną przestrzenią, co jest powodem do zmartwień (choć oczywiście zawsze znajdziemy znaczące wyjątki). Por. Boris Müller, *Why Do All Websites Look the Same?*, 15 września 2018, <https://borism.medium.com/on-the-visual-weariness-of-the-web-8af1c969ce73>.
- 80 Michael Warner, *Publics and Counterpublics (abbreviated version)*, „Quarterly Journal of Speech”, 2002, t. 88, nr 4, s. 422.

## Bibliografia

Beardon, Colin. „The Digital Bauhaus: aesthetics, politics and technology”.

Digital Creativity 14, nr 3 (1 wrzesień 2003): 169–79.

<https://doi.org/10.1076/digc.14.3.169.27871>.

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

Bruggen, Arnold Van, i Rob Hornstra. The Sochi Project: An Atlas of War and Tourism in the Caucasus. New York, NY, 2015.

Buck-Morss, Susan. „Visual Studies and Global Imagination”. Papers of Surrealism, nr 2 (2004): 1–29.

Burgett, nnon. „Visual Storytelling Platform Storehouse to Shut Down”. Digital Trends, 15 czerwiec 2016.

<https://www.digitaltrends.com/photography/storyhouse-storytelling-platform-shutting-down-square/>.

Chevrier, Jean-François. „The Adventures of the Picture Form in the History of Photography”. W The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960–1982, zredagowane przez Douglas Fogle. Minneapolis: Walker Art Center, 2003.

Colberg, Jörg. Understanding Photobooks: The Form and Content of the Photographic Book. New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2017.

Colberg, Jörg. „Why Mister, Why? By Geert van Kesteren”. Conscientious Photography Magazine. Dostęp 5 wrzesień 2018. <https://cphmag.com/why-mister-why/>.

Cotton, Charlotte i Alex Klein, red. Words Without Pictures. New York: Aperture, 2010.

Friedlander, Lee. In the Picture: Self-Portraits, 1958–2011. New Haven –

London: Yale University Press, 2011.

Cram, Emily, Melanie Loehwing, i John Louis Lucaites. „Civic Sights: Theorizing Deliberative and Photographic Publicity in the Visual Public Sphere”.

Philosophy & Rhetoric 49, nr 3 (2016): 227.

<https://doi.org/10.5325/philrhet.49.3.0227>.

Duve, Thierry de. „Post-duchampowski ład. Uwagi o kilku znaczeniach słowa «sztuka»”. Przetłumaczone przez Krzysztof Pijarski. Obieg, nr 1–2 (2008): 50–64.

Gaver, Bill. „Designing for Homo Ludens”. W (Re)Searching the Digital Bauhaus , zredagowane przez Thomas Binder, Jonas Löwgren, i Lone Malmborg.

Human-Computer Interaction Series. London: Springer, 2009.

European Commission. „Europe’s Digital Decade: Digital Targets for 2030”.

Text. Dostęp 13 październik 2022.

[https://ec.europa.eu/info/strategy/priorities-2019-2024/europe-fit-digital-age/europes-digital-decade-digital-targets-2030\\_en](https://ec.europa.eu/info/strategy/priorities-2019-2024/europe-fit-digital-age/europes-digital-decade-digital-targets-2030_en).

Habermas, Jürgen. Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej.

Przetłumaczone przez Małgorzata Łukasiewicz i Wanda Lipnik. Biblioteka

Współczesnych Filozofów. Warszawa: PWN, 2007.

Hall, Gary. „The Unbound Book: Academic Publishing in the Age of the Infinite Archive”. Journal of Visual Culture 12, nr 3 (grudzień 2013): 490–507.

<https://doi.org/10.1177/1470412913502032>.

Heiferman, Marvin. „Has Facebook Killed the Photo?” Art in America 99, nr 4 (kwiecień 2011): 55–61.

Honma, Motoyasu, Yuri Masaoka, Natsuko Iizuka, Sayaka Wada, Sawa

Kamimura, Akira Yoshikawa, Rika Moriya, Shotaro Kamijo, i Masahiko

Izumizaki. „Reading on a smartphone affects sigh generation, brain activity, and comprehension”. Scientific Reports 12 (31 styczeń 2022).

<https://doi.org/10.1038/s41598-022-05605-0>.

Flusser, Vilém. Ins Universum der technischen Bilder. 6. wyd. Göttingen:

European Photography, 1999.

Flusser, Vilém. Ku filozofii fotografii. Przetłumaczone przez Jacek Maniecki. Katowice: Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, 2004.

Fried, Michael. Why photography matters as art as never before. New Haven: Yale University Press, 2008.

Jay, Bill. „Magazine Memoirs: Creative Camera and Album, 1968-1972”, 2004. <http://the-golden-fleece.co.uk/wp/magazine-memoirs/>.

Junge, Barbara, Zane Berzina, Walter Scheiffele, Wim Westerveld, i Carola Zwick. The Digital Turn: Design in the Era of Interactive Technologies. Berlin: eLab, Weißensee Academy of Art, 2012. Parr, Martin, i Gerry Badger. The Photobook: A History, Vol. 1. First Edition. London: Phaidon Press, 2004.

Jurgenson, Nathan. Fotka. O zdjęciach i mediach społecznościowych. Przetłumaczone przez Łukasz Zaremba. Kraków: Karakter, 2021.

Knoth, Robert, i Antoinette de Jong. Robert Knoth & Antoinette de Jong: Poppy: Trails of Afghan Heroin. Zredagowane przez Iris Sikking. Ostfildern: Hatje Cantz, 2012.

Krauss, Rosalind. „Reinventing the Medium”. Critical Inquiry 25, nr 2 (1999): 289–305. <https://doi.org/10.1086/448921>.

Lane, Guy. „Jorge Ribalta on Documentary and Democracy”. FOTO8 (blog), 2 lipiec 2009. <http://www.foto8.com/live/jorge-ribalta-on-documentary-and-democracy/>.

Modicum. „The Rise of the UX Gold Rush”. Forbes, 15 lipiec 2017. <https://www.forbes.com/sites/propointgraphics/2017/07/15/the-rise-of-the-ux-goldrush/>.

Müller, Boris. „Why Do All Websites Look the Same?” Medium (blog), 20 maj 2022. <https://borism.medium.com/on-the-visual-weariness-of-the-web-8af1c969ce73>.

Müller, Karsten, i Carlo Schwarz. „Fanning the Flames of Hate: Social Media and Hate Crime”. SSRN Scholarly Paper. Rochester, NY: Social Science

Research Network, 21 maj 2018. <https://papers.ssrn.com/abstract=3082972>.

Negt, Oskar, i Alexander Kluge. *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*. Przetłumaczone przez Peter Labanyi, Jamie Owen Daniel, i Assenka Oksiloff. *Theory and History of Literature* 85. Minneapolis – London: University of Minnesota Press, 1995. <http://www.jstor.org/stable/2075150?origin=crossref>.

Newton, Casey. „Facebook Should Help Us Understand the Link between Political Speech and Violence”. *The Verge*, 23 sierpień 2018. <https://www.theverge.com/2018/8/23/17771460/facebook-germany-refugee-violence-study-criticism>.

Pantall, Colin. „Doing It by the Book”. *The British Journal of Photography*; London, styczeń 2012.

Piotrowski, Piotr. „Postmodernizm oporu”. W *W cieniu Duchampa*. Notatki nowojorskie, 73–95. Poznań: Obserwator, 1996.

Rastenberger, Anna-Kaisa, i Iris Sikking, red. *Why Exhibit? Positions on Exhibiting Photographies*. Amsterdam: Fw:Books, 2018.

Ribalta, Jorge, red. *Public Photographic Spaces: Propaganda Exhibitions from Pressa to The Family of Man, 1928–55*. Barcelona: Museu D'Art Contemporani de Barcelona, 2009.

Sander, August. „From the Nature & Growth of Photography: Lecture 5: Photography as a Universal Language”. Przetłumaczone przez Anne Halley. *The Massachusetts Review* 19, nr 4, (1978): 674–79.

„Perspectives from the Global Entertainment & Media Outlook 2018–2022”. PWC, 2018. <http://pwc.com/gx/en/entertainment-media/outlook/perspectives-from-the-global-entertainment-and-media-outlook-2018-2022.pdf>.

Seymour, Tom. „First Things First”. *The British Journal of Photography*; London, , czerwiec 2015.

Smyth, Diane. „The Work of Art in the Age of Digital Reproduction”. *The British*

Journal of Photography; London, sierpień 2011.

Stalder, Felix. *The Digital Condition*. Przetłumaczone przez Valentine A. Pakis. Cambridge, UK; Medford, MA: Polity, 2018.

Taub, Amanda, i Max Fisher. „Facebook Fueled Anti-Refugee Attacks in Germany, New Research Suggests”. *The New York Times*, 23 sierpień 2018, sekc. World. <https://www.nytimes.com/2018/08/21/world/europe/facebook-refugee-attacks-germany.html>.

Taussig, Michael. „Jestem tak wściekły, że zrobiłem transparent”. Przetłumaczone przez Łukasz Zaremba. *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej*, nr 17. Dostęp 13 październik 2022. <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2017/17-protest-obrazow/jestem-tak-wsciekly-ze-zrobilem-transparent>.

Wall, Jeff. „Photography and Liquid Intelligence”. W *Jeff Wall: Selected Essays and Interviews*, 109–10. New York: Museum of Modern Art, 2007, 109–110.

Warner, Michael. „Publics and Counterpublics (abbreviated version)”. *Quarterly Journal of Speech* 88, nr 4 (2002): 413–25. <https://doi.org/10.1080/00335630209384388>.

Warner, Michael. *Publics and Counterpublics*. New York, NY: Zone Books, 2005.

Wilson, Jason. „A «Political Hit Job»? Why the Alt-Right Is Accusing Big Tech of Censorship”. *The Guardian*, 4 marzec 2018, sekc. Technology. <https://www.theguardian.com/the-chain/2018/mar/04/alt-right-big-tech-censorship-lawsuits>.

White, Alison. „The Rise of the User Experience Design Sector”. *The Guardian*, 5 sierpień 2010, sekc. Guardian Careers. <https://www.theguardian.com/careers/careers-blog/the-rise-of-the-user-experience-design-sector>.

Zylinska, Joanna. „On Bad Archives, Unruly Snappers and Liquid Photographs”. *photographies* 3, nr 2 (23 sierpień 2010): 139–53.