

**Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we
Wrocławiu Szkoła Doktorska**

Mgr Ngan Wa Ao

**Następne wcielenia
fotografii wernakularnych**

**Praca doktorska w dziedzinie sztuki w dyscyplinie sztuk
plastycznych i konserwacji dzieł sztuki**

**Promotor: dr hab. Przemysław Pintał, Profesor ASP
Wydział Malarstwa i Rysunku
Katedra Rysunku
Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu**

Wrocław 2024

Spis treści

Abstrakt — 3

Wstęp — 4

Metodologia Artystyczna — 8

Rozdział I

Kryzys Tożsamości — 10

Następne wcielenia — od kategorii do procesu — 13

Następne wcielenia — od zwyczajności do niezwykłości — 15

Następne wcielenia — od identyfikacji do anonimowości — 20

Następne wcielenia — od zrozumienia do interpretacji — 22

Rozdział II

Destrukcja — Zrób miejsce, oczyść przestrzeń — 25

Następne wcielenia — od ram do wolności — 28

Następne wcielenia — od zamrożenia do odmrożenia — 53

Wnioski

Codzienna rzeczywistość mieszana — 69

Fotogeniczna przyszłość — 72

Bibliografia — 75

Abstrakt

Niniejsze badanie łączy praktykę artystyczną z analizą teoretyczną, wykorzystując destrukcję jako metodologię artystyczną do ponownego przemyślenia pojęcia fotografii wernakularnej. Zamiast tradycyjnego podejścia polegającego na studiach przypadków, skupiających się na historycznej lub estetycznej wartości konkretnych rodzajów fotografii wernakularnych, to badanie postrzega fotografię wernakularną jako medium stale ewoluujące. W tym kontekście analizuje i bada różnorodne następne wcielenia fotografii wernakularnych.

Badanie to wykorzystuje destrukcję jako metodologię artystyczną, która ujawnia głębsze znaczenia poza tym, co wizualnie oczywiste, przekształcając fotografie wernakularne z obiektów statycznych w dynamiczne byty. Końcowe rezultaty artystyczne przyjmą formę instalacji i obiektów. Badanie to dotyka również, w jaki sposób codzienne fotografie ewoluują za sprawą nowych technologii, takich jak sztuczna inteligencja i rzeczywistość mieszana, redefiniując fotografię wernakularną jako medium partycypacyjne i aktywny element kształtujący nasze postrzeganie świata.

Wstęp

Żyjemy w świecie nasyconym fotografiami, a nowe obrazy wypełniają nasze codzienne życie w każdej sekundzie. Jak ta niemal 200-letnia technologia wpłynęła na nasze życie i jak będzie kształtować naszą przyszłość? Globalnie robimy codziennie 5,3 miliarda zdjęć, co odpowiada 61 400 zdjęciom na sekundę, a na mediach społecznościowych udostępniamy codziennie 14 miliardów obrazów.¹

Często zastanawiam się nad losem tych codziennych fotografii. Czy krążą one bez końca w internecie, nigdy nie znajdując trwałego miejsca? Czy większość z nich jest skazana na pozostanie na urządzeniach, nigdy nie wydrukowana, a może usunięta bez śladu? To skłoniło mnie do rozważań nad następnymi wcieleniami naszych zdjęć. Gdy rozmyślałam nad odpowiedzią, spoglądałam na czarno-białe zdjęcie z lat 40., które kupiłam na pchlim targu lata temu i które wisi teraz na ścianie w mojej kuchni, zdawało się wpatrywać we mnie z powrotem.

Jako międzynarodowa studentka w Polsce odkryłam second-handy oraz pchle targi, na których mogłam z łatwością kupować stare fotografie sprzed dekad w bardzo niskich cenach. Zawsze zastanawiałam się, skąd pochodzą te zdjęcia i dokąd zmierzają. W przeciwieństwie do współczesnych zdjęć cyfrowych, które otaczają nas dziś i są tak splecione z codziennym życiem, że trudno dostrzec, dokąd zmierzają, te stare analogowe fotografie wydają się już eksplorować kolejne ze swoich wcieleń. Dotykane przez niezliczone ręce, odradzają historię i znaczenie. Po zakupie i wyeksponowaniu w moim domu przekształciły się zarówno w artefakty historyczne, jak i osobiste przedmioty. Niosą ze sobą określone konteksty historyczne i osobiste sentymenty, a teraz są oglądane i posiadane przez kogoś (obcego) z oddalonej o dekady przyszłości.

To rodzi pytania o znaczenie fotografii wernakularnych na przestrzeni czasu. W przeszłości były one intymnymi pamiątkami osobistych wspomnień; dziś stały się przedmiotami historycznej ciekawości i nostalgii. Ale czy są czymś więcej? Jakie znaczenia będą niosły w przyszłości?

Gdy pierwotni właściciele i zamierzeni odbiorcy są nieobecni, jakie następne wcielenia przyjmują te fotografie?

¹ Broz, Matic. "How Many Photos Are Taken Every Day?" *Photutorial*, 12 września 2024 r., <https://photutorial.com/photos-statistics/>.

Czy te bezimienne, stare fotografie stają się fragmentami większego wizualnego systemu danych w naszym wspólnym życiu, nadal niosąc znaczenie i wpływając na nasz świat oraz umysły, kształtując to, kim jesteśmy i co robimy?

W swoim eseju z 2000 roku *Vernacular Photographies* Geoffrey Batchen napisał:

Jak można przywrócić fotografię jej własnej historii? I jak można zapewnić, że ta historia będzie jednocześnie materialnie osadzona i konceptualnie rozległa, tak jak samo medium? Cóż, być może powinniśmy zacząć od rozważenia tego, co zawsze było wykluczane z historii fotografii: zwykłych fotografii, tych tworzonych lub kupowanych (lub czasem kupowanych, a następnie przerabianych) przez zwykłych ludzi od 1839 roku do dziś, fotografii, które zajmują dom i serce, ale rzadko muzeum czy akademię. ²

Od czasu eseju Batchena rośnie zainteresowanie fotografią wernakularną. Dobrym przykładem jest symposium *Imagining Everyday Life: Engagements with Vernacular Photography*, które odbyło się w 2018 roku w Lenfest Center for the Arts na Uniwersytecie Columbia.³ Zgromadziło ono uczonych takich jak Geoffrey Batchen, Clément Chéroux, Ariella Azoulay, Barbara Kirshenblatt-Gimblett, Tina Campt oraz wielu innych specjalistów i teoretyków z dziedziny fotografii. Jednak po dwóch dniach intensywnych rozważań i debat pozostało jedno istotne pytanie pozostało bez odpowiedzi:

Czym tak naprawdę jest fotografia wernakularna?

Ta niepewność wspiera punkt Batchena z 2000 roku: nie przeprowadzono wystarczającej liczby dyskusji na temat fotografii wernakularnych. Ponad 20 lat później nadal staramy się zrozumieć, co one znaczą i, co ważniejsze, jak na nas wpływają.

Mimo to brak jasnej definicji nie powstrzymał artystów przed pracą z tymi intrygującymi obrazami. Artyści tacy jak Christian Boltanski, Thomas Mailaender, Erik Kessels, Joachim Schmid i wielu innych wykorzystali fotografie wernakularne, aby eksplorować tematy takie jak pamięć, tożsamość, kultura i historia.

² Batchen, Geoffrey. *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*. MIT Press, 2002, s. 57.

³ Center for the Study of Social Difference CSSD. *Imagining Everyday Life: Engagements with Vernacular Photography - Panel One Presentations*. Youtube, https://www.youtube.com/watch?v=My3UWYu_D3k&ab_channel=CenterfortheStudyofSocialDifferenceCSSD. Dostęp 10 listopada 2024 r.

W praktykach artystycznych związanych z fotografiami wernakularnymi istnieje wspólne podejście: wartość wizualna jest często uważana za centralny punkt. Kto jest przedstawiony (czy jest ważny)? Czy jest to wizualnie interesujące (dla współczesnych odbiorców)? Czy jest sentymentalne (nostalgiczne)? Polityczne (historyczne)? czy estetycznie atrakcyjne (zaskakująco artystyczne)?

Zastanawiam się, czy możemy wyjść poza wizualną powierzchnię w dyskusji o tych fotografiach? Czy możliwe jest odejście od tego, co obraz przedstawia, i spojrzenie na fotografię wernakularną jako medium samo w sobie, jako całość, a nie tylko kilka wybranych zdjęć o szczególnej wartości? Czy fotografia wernakularna może być znacząca jako medium bez „interesującego” obrazu? Czy możemy rozmawiać o medium nawet bez samego obrazu? John Cage argumentował, że każdy dźwięk może być muzyką, w zależności od kontekstu i percepcji słuchacza. Czy możemy myśleć o fotografii w podobny sposób? Czy możemy uznać, że w fotografii wernakularnej nie chodzi jedynie o przedstawiony obraz, ale także sposób, w jaki odbija ona i kształtuje to, kim jesteśmy? W końcu my jesteśmy wernakularni, a wernakularność to my.

Jako kolekcjonerka czasami trafiam na fotografie uszkodzone przez czas – przez temperaturę, kurz, ludzki dotyk lub inne czynniki. Pokazuje to, że namacalna postać fotografii nie jest trwałym materiałem; są niemal autodestrukcyjne i z czasem powoli ulegają rozpadowi. Zniszczenie lub samozniszczenie wydaje się być nieodłącznie związane z fotografią. Niezależnie od tego, czy chodzi o stan fizyczny fotografii, czy wpływ postępu technologicznego, fotografia jest nieustannie w procesie rozpadu. Tak jak fotografię często opisuje się jako dokumentację ulotnych chwil, w pewnym sensie uchwyci ona upływ czasu i przypomina nam o naszej śmiertelności.

Czy to medium ujawnia również własne następne wcielenia? Jak wspomniałam wcześniej, fotografie „rodzą się” nieustannie. Czy to oznacza także, że nieustannie umierają? Jeśli tak, to jak działa tak skonstruowany cykl życia? A jeśli nie, jakie znaczenie mają wszystkie te żyjące fotografie w naszym świecie?

Pierwsza część rozprawy obejmie analizę definicji i specyficznych cech fotografii wernakularnej, badając jej następne wcielenia z perspektyw teoretycznych i konceptualnych. Druga część skupi się na praktykach artystycznych, które wykorzystują destrukcję jako metodologię, w tym na transformacji fotografii i obiektów, prowadząc do powstania finalnych dzieł sztuki - *De-framed* i *New Ways of Old Seeing*. W całym tekście rozprawa będzie również odzwierciedlać moją drogę

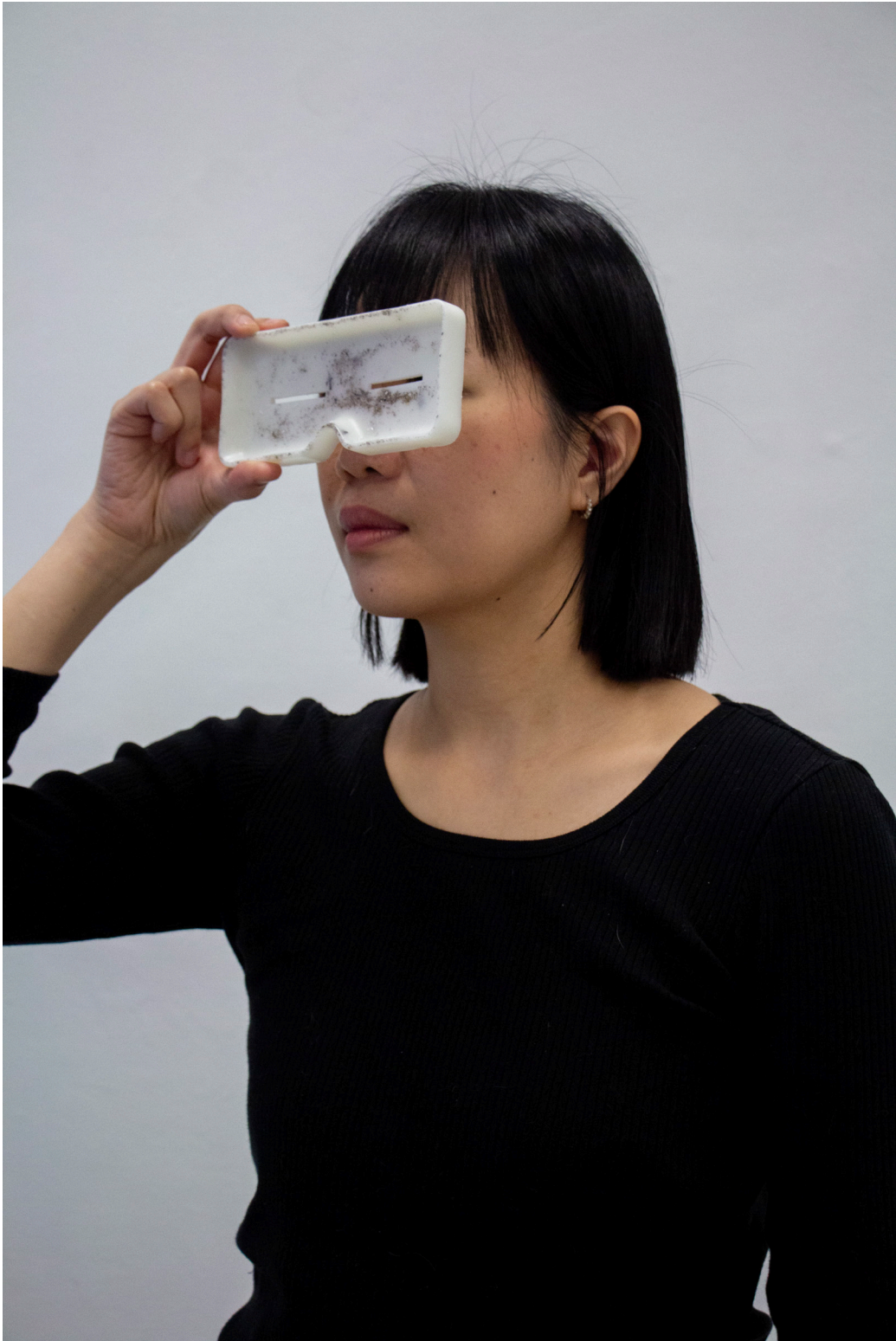
badawczą, analizując zmiany kierunku i ewoluujące punkty zainteresowania, które wpłynęły na rozwój badań.

Metodologia Artystyczna

Niniejsze badanie przyjmuje destrukcję jako metodologię artystyczną, aby zgłębić fotografię wernakularną jako medium. Wprowadza ideę demontażu ustalonych struktur oraz zakłócania konwencjonalnych zrozumień i hierarchii w kontekście fotografii wernakularnej.

Proces obejmuje fizyczne modyfikowanie fotografii, takie jak usuwanie, spalanie, zarysowywanie oraz osadzanie ich w materiałach, takich jak воск. Te celowe akty dekonstrukcji kwestionują tradycyjne uprzywilejowanie określonych obrazów na podstawie konkretnych wartości. Zamiast tego wspomniana wyżej praktyka redefiniuje fotografię wernakularną jako medium płynne i partycypacyjne, zdolne do nieustannej transformacji i reinterpretacji.

Częścią mojej praktyki artystycznej jest niszczenie osobistego archiwum, co stawia pytanie o trwałość i indywidualność osobistych zdjęć. Ten akt przenosi uwagę z ich specyficznej, indywidualnej treści na szerszą rolę fotografii wernakularnej jako medium ewoluującego i dynamicznego.



Rozdział I

Kryzys Tożsamości

*Czy od fotografii oczekuje się zbyt wiele? Gdy dążymy do tego, aby fotografie stanowiły prawdziwe, faktualne, opowiadające prawdę, dowodowe, dokumentalne, przechowujące wspomnienia, okna na świat lub obiekty artystyczne, pojawiają się pytania: czym jest fotografia, co robi, a co ważniejsze, czego fotografie nie są w stanie zrobić? Fotografia zdaje się od zawsze cierpieć na kryzys tożsamości.*⁴

Zawsze jest wyzwaniem zrozumieć lub zdefiniować, czym jest fotografia. Gdy tylko jedno pojęcie zostaje uchwycone, technologia i percepcja zmieniają się, czyniąc każde zrozumienie tymczasowym lub niepełnym. W XIX wieku fotografię często opisywano za pomocą metafor, takich jak obraz słoneczny, malowanie światłem, lustro, pamięć, cień czy wizja. W połowie XX wieku postrzegano ją jako indeks lub ślad obiektów.⁵ Zawsze potrzebujemy nowych metafor, aby pomóc zrozumieć fotografię, stale ewoluujące medium.

A co z fotografiami wernakularnymi? Jak je identyfikować?

Etymologia słowa „wernakularny” sięga łacińskiego rdzenia „verna”, oznaczającego osobę zniewoloną. W starożytnym prawie rzymskim „wernakularni” odnosiło się szczególnie do niewolników, którzy nie zostali nabyci przez handel, nie zostali zakupieni ani wymienieni, lecz urodzili się w domu swojego właściciela. W szerszym sensie „wernakularny” odnosi się do wszystkiego, co zostało wytworzone, wyhodowane lub wychowane w domu; jest związane z produkcją domową lub rzemieślniczą i często kojarzy się z lokalnym i regionalnym wytwórstwem.

⁶ Ta idea poddaństwa zdaje się odzwierciedlać los fotografii wernakularnych: istnieją one w stanie bezimienności i bezdomności, podlegają adopcji, przemieszczaniu, zawłaszczaniu, a nawet manipulacji przez ich posiadacza.

W podobnej metaforze fotografie wernakularne, czasami nazywane zdjęciami-sierotami, są opisywane jako niechronione, przemieszczone obrazy, które krążą od właściciela do właściciela, aż

⁴ Brett, Donna West, and Natalya Lusty. “Photography and Ontology: Unsettling Images.” *Photography and Ontology, An Introduction*, edited by Donna West Brett and Natalya Lusty, Routledge, 2022. s. 1.

⁵ Ibid., s. 15.

⁶ Chéroux, Clément. “Introducing Werner Kähler.” *Imagining Everyday Life: Engagements with Vernacular Photography*, edited by Tina Campt et al., Steidl Verlag, 2020, s. 22.

ktoś nada im wartość.⁷ Artystka i badaczka Tina Campt definiuje fotografie-sieroty jako te, które nie są już związane z osobami przedstawionymi na zdjęciach ani z ich rodzinami, które mogłyby mówić o okolicznościach, w jakich fotografie zostały wykonane.⁸

Metafora sierot lub etymologiczne powiązanie z niewolnikami urodzonymi w domu właściciela pozycjonuje fotografie wernakularne jako pasywne obiekty czekające na adopcję, zauważenie, docenienie i nadanie im drugiego życia. Wydaje się, że fotografie wernakularne zawsze zdają się na łaskę innych, takich jak artyści czy fotografowie, aby zostać uratowanymi. Zastanawiam się, czy w tej sytuacji działa pewna hierarchia. Czy pomogłaby nam ona lepiej zrozumieć fotografię wernakularną, czy raczej ograniczyłaby nasze postrzeganie?

Zwykle na co dzień

Zwyczajne lub banalne, takie jak rodzinne migawki, zdjęcia z wakacji, fotografie zwierząt i dzieci, ale także wiele innych, które wydają się mniej zwyczajne, ale jakoś codzienne: fotografie wernakularne, zdjęcia pośmiertne, obrazy medyczne, zdjęcia z wypadków samochodowych, fotografie tworzone przez naukowców, policję, wojsko, agencje ubezpieczeniowe, społeczności podziemne, foto-budki, fotografie modowe i ślubne, zdjęcia do dokumentów i wiele innych. Fotografia wernakularna, podobnie jak wernakularność w ogóle, składa się z tego, co użytkowe, domowe i popularne. — Clément Chéroux⁹

Określenie „zwyczajne” jest często używane do opisu fotografii wernakularnych. Jednak co oznacza ten termin w kontekście politycznym? Każda idea „zwyczajności” jest tymczasowa w ludzkiej historii; praktyki takie jak handel niewolnikami czy brutalna kolonizacja, które kiedyś w historii były uznawane za „zwyczajne,” dziś nie są już postrzegane jako zgodne z naszym współczesnym rozumieniem zwyczajności.

Istotnym aspektem fotografii wernakularnych jest to, że dokumentują one różne epoki tak zwanego „zwyczajnego”, choć to, co uchwycają, często przestaje być zwyczajne wraz z upływem czasu.

⁷ Gross, Eduard-Claudiu. “The Significance of Orphan Photography: Rethinking Vernacular Photography in the Context of Art History.” *EON*, vol. 4, 2023, s. 129.

⁸ Campt, Tina M. *Image Matters: Archive, Photography, and the African Diaspora in Europe*. Duke University Press, 2012, s. 87.

⁹ Chéroux, op. cit., p. 24

Zamiast nazywać je „zwykłymi fotografiami”, bardziej odpowiednim określeniem mogą być „fotografie codzienne”. Ten termin odzwierciedla nasze codzienne doświadczenia oraz sposób, w jaki wyobrażamy sobie codzienne życie innych, które dla różnych odbiorców czasami wydaje się dalekie od zwyczajności. Uznanie tej cechy tymczasowego statusu każdej fotografii ujawnia, że obrazy te nigdy nie są na stałe przypisane do żadnej kategorii; zamiast tego przechodzą one nieustanną transformację tożsamości i znaczenia w czasie.

Następne wcielenia — od kategorii do procesu

Museum of Modern Art (MoMA) definiuje fotografię wernakularną jako:

*Pojęcie parasolowe używane do odróżnienia fotografii artystycznej od tej tworzonej dla szerokiej gamy celów, w tym komercyjnych, naukowych, kryminalistycznych, rządowych i osobistych. Migawki uchwycające codzienne życie i tematy stanowią główną formę fotografii wernakularnej.*¹⁰

Ta definicja traktuje fotografię wernakularną jako stałą kategorię, odrębną od fotografii artystycznej. Moim problemem z tą definicją, szczególnie pochodzącą z tak znaczącej instytucji artystycznej, jest to, że zbytnio upraszcza fotografię wernakularną. Przedstawia je jako definiowane jedynie przez brak artystycznej intencji, zamiast uwzględniać ich szersze znaczenie w codziennym krajobrazie wizualnym. Takie podejście zdaje się redukować fotografię wernakularną do etykiety, która jedynie kontrastuje z fotografią artystyczną, wzmacniając wyższość tej ostatniej.

Żadna fotografia nie rodzi się jako wernakularna; dopiero gdy fotografie tracą to, co je definiuje jako wernakularne, stają się wernakularne. Dopiero gdy takie fotografie zostają oddzielone od swojego pierwszego wcielenia (pierwszych wcieleń), mogą wejść w swoje drugie wcielenie (drugie wcielenia) jako fotografie wernakularne. – Barbara Kirshenblatt-Gimblett¹¹

W niniejszym badaniu pojęcie fotografii wernakularnych jest zgodne z twierdzeniem uczonej Barbary Kirshenblatt-Gimblett, że żadna fotografia nie rodzi się wernakularna. W swoim pierwszym wcieleniu, niezależnie od tego, czy są to portrety, zdjęcia policyjne, obrazy nieruchomości, fotografie z miejsc zbrodni, czy rodzinne i podróżnicze migawki, fotografie te pełnią określone, codzienne funkcje. Reprezentują różnorodne wartości: użytkowe, komercyjne, sentymentalne, kryminalistyczne, pamiątkowe, mnemoniczne, erotyczne, a czasem nawet niepokojące.

¹⁰ "Vernacular Photography." *Moma.org*, <https://www.moma.org/collection/terms/vernacular-photography>. Dostęp 6 listopada 2024 r.

¹¹ Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. "The Extraordinary Ordinary: Reflections on Vernacular Photography." *Imagining Everyday Life: Engagements with Vernacular Photography*, edited by Tina Campt et al., Steidl Verlag, 2020, s. 304.

Kirshenblatt-Gimblett sugeruje, że fotografie stają się wernakularne dopiero wtedy, gdy tracą cechy, które pierwotnie je definiowały. Ta transformacja zachodzi, gdy zdjęcia wychodzą poza swoje pierwsze wcielenie (pierwsze wcielenia) i wchodzi w drugie wcielenie (drugie wcielenia) jako fotografie wernakularne.

Jak zauważa Kirshenblatt-Gimblett: „Musi umrzeć jako pamiątka lub zdjęcie policyjne, aby odrodzić się jako wernakularne.” Ta przemiana polega na tym, że fotografia zrzuca swoją pierwotną rolę obiektu użytkowego lub sentymentalnego i nabiera nowych warstw znaczenia. Żadna fotografia nie zaczyna jako „zwykajna” lub jako coś przeciwstawnego sztuce; tożsamości te są raczej konstruowane poprzez procesy kulturowe, które na nowo przypisują im wartość.¹²

*Idea, że fotografia ma własne życie, rodzi pytania o nasze własne historie i pragnienia jako odbiorców, a także o ślad obecności fotografa w określonym czasie i miejscu.*¹³

¹² Ibid, s. 305.

¹³ Brett and Lusty, op. cit., s. 22.

Następne wcielenia — od zwyczajności do niezwykłości

Artyści i historycy często podejmują działania wobec archiwów w sposób polityczny, podkreślając określone kwestie społeczne lub marginalizowane społeczności. Ci wernakularni artyści i archiwiści wydobywają znaczenie z reorganizowanych przez siebie odpadków dzięki procesom konceptualnym, takim jak klasyfikacja taksonomiczna, powtarzanie seryjne, progresywne sekwencje czy samo gromadzenie nowych archiwów. Wykorzystują emocjonalny ładunek codziennych obiektów nie nostalgicznie, lecz strategicznie, jako sposób na stworzenie ochrony przed traumą, stratą i wszystkim, co efemeryczne. — Bill Merchant ¹⁴

Artyści od dawna angażują się w pracę z fotografiami wernakularnymi, aby zgłębiać tematy pamięci, tożsamości, humoru i upływu czasu. Christian Boltanski znany jest z wykorzystania fotografii wernakularnych do eksplorowania głębokich tematów związanych z pamięcią, tożsamością i anonimowością. Jego instalacje pomnikowe wywołują emocjonalne reakcje i zapraszają widzów do refleksji nad upływem czasu oraz nad tym, jak osobiste historie są zachowywane lub tracone. Z kolei francuski artysta Thomas Mailaender w swojej praktyce używa humoru; w książce *The Fun Archaeology* z 2018 roku humorystycznie bada obiekty fotograficzne wernakularne i tworzy osobistą wizualną archeologię XX wieku.¹⁵ Holenderski artysta Erik Kessels w swojej serii książek fotograficznych *In Almost Every Picture* kategoryzuje fotografie wernakularne według kontekstu, pozy i konkretnego stylu, aby zbadać ludzkie nawyki fotograficzne.¹⁶ Joachim Schmid pracuje z fizycznymi fotografiami wernakularnymi poprzez kolaże, przearanżowanie i różne metody prezentacji, podkreślając niejednoznaczność kontekstu wizualnego. Japoński artysta Kensuke Koike tnie stare fotografie, tworząc humorystyczne surrealistyczne kolaże; fotografie są rozrywane na części składające się z różnych elementów wizualnych, a ręcznie robione animacje tworzą nową estetykę wizualną.¹⁷

¹⁴ Merchant, Bill. *Brian Wallis Why Vernacular Photography*. Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=5TmsVx8M9o4>. Dostęp 8 listopada 2024 r.

¹⁵ "Ensemble – Thomas Mailaender – THE FUN ARCHEOLOGY." *Ensemble.Biz*, <https://ensemble.biz/products/thomas-mailaender-the-fun-archeology>. Dostęp 8 listopada 2024 r.

¹⁶ "In Almost Every Picture —." *ERIK KESSELS*, <https://www.erikkessels.com/in-almost-every-picture>. Accessed 16 Nov. 2024. Dostęp 16 listopada 2024 r.

¹⁷ Cordroc'h, Solenn. "Kensuke Koike, alchemist of distorted photographs." *Pen Magazine International*, 30 maja 2019, <https://pen-online.com/arts/kensuke-koike-deconstructs-photos-to-reconstruct/>

Joachim Schmid określał siebie w późnych latach 80. i do połowy lat 90. jako profesjonalnego obserwatora; potrafił obejrzeć około 10 000 fotografii dziennie i odnaleźć te, które inspirowały go wizualnie.¹⁸

Artyści pracujący z fotografiami wernakularnymi często zaczynają jako kolekcjonerzy, gromadząc obrazy, które ich intrygują z uwagi na ich postrzeganą wartość, czy to estetyczną, historyczną, czy kulturową. Jednak ta idea poszukiwania „wartościowych” elementów budzi we mnie pytania: czy to oznacza, że fotografie wernakularne pozbawione takich cech pozostaną niezauważone? Czy muszą być oglądane w określonych warunkach, aby uznano je za ważne?

Na początku mojego roku badawczego zostałam zaproszona do pracy z archiwum VEHA, samoorganizującą się inicjatywą poświęconą zachowaniu wernakularnej fotografii archiwalnej jako dziedzictwa kulturowego oraz kluczowego elementu niewidzialnej historii Białorusi. Platforma VEHA działa jako horyzontalny instytut pamięci, łącząc różne społeczności społeczne w tym przedsięwzięciu.¹⁹

Archiwum składa się z fotografii wernakularnych z Białorusi, dokumentujących unikalne aspekty kulturowe, takie jak małżeństwa, pogrzeby czy relacje ludzi z naturą. Początkowo funkcjonujące jako albumy rodzinne, fotografie te nabrały nowego znaczenia po protestach w Białorusi w 2020 roku oraz wraz z rosnącymi wpływami Rosji. Obecnie Białorusini wykorzystują te zdjęcia do zachowania i promowania swojej kultury i historii dla młodszych pokoleń.

Dzięki współpracy z artystami archiwa te przekształciły się w obiekty artystyczne, zmieniając swoją pierwotną rolę rodzinnych pamiątek na element ruchu artvizmu. Teraz pełnią funkcję świadectwa codziennego życia na Białorusi, promują białoruską historię, przeciwstawiają się propagandzie i przeciwdziałają imperialnym wpływom Rosji.

¹⁸ Schmid, Joachim. *Photoworks 1982-2007*. Steidl Verlag, 2007, s. 12.

¹⁹ *Veha-archive.org*, <https://veha-archive.org/info>. Dostęp 8 listopada 2024 r.

Dotykające Dłonie, 2023

Gips, Druki transferowe, 29.7 x 42 cm



Widok wystawy: *Niech świeci*, *Wokół fotograficznego archiwum VEHA*, Miejski Ośrodek Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim, 2023

Moja praca *Dotykające Dłonie* przedstawia fragmenty fotografii wydrukowane na betonie, pochodzące z dwóch kolekcji VEHA: *Wieczór Paniński* (fotografie ślubne) oraz *Ostatnie Zdjęcie* (fotografie pogrzebowe). Przeglądając ponad 1 000 fotografii i poszukując „niezwykłego” w „zwykłym”, zauważyłam, że na zdjęciach ślubnych pary często trzymają się za ręce, symbolizując intymność, więź i partnerstwo. Podobnie w albumie pogrzebowym zmarli są konsekwentnie przedstawiani z dłońmi złożonymi razem i spoczywającymi na brzuchu. Ten gest odzwierciedla porównywalną formę intymności, sugerując bliskość duszy. Zapewnia, że zmarli nie są samotni i spoczywają w pokoju, trzymając się samych siebie w przygotowaniu na to, co może nadejść w następnym wcieleniu.

Powstanie archiwum VEHA wynika ze współczesnego klimatu politycznego na Białorusi. Stało się ono narzędziem solidarności, gdyż archiwum zbudowano w ramach otwartego naboru, w którym ludzie dobrowolnie przekazywali rodzinne fotografie lub prywatne kolekcje, aby stały się jego częścią. Dla tych osób użycie fotografii do zachowania ich tożsamości jest pilne i kluczowe. Akt trzymania się za ręce symbolizuje również taką solidarność.

Współpraca z archiwum VEHA jest przykładem następnych wcieleń fotografii wernakularnych dzięki zaangażowaniu artystycznemu. Zdjęcia, które niegdyś były zwykłymi migawkami rodzinnymi, przekształciły się w niezwykle fotografie, które rzucają wyzwanie propagandzie i sprzeciwiają się wymazywaniu historii kulturowych.

Jednak to doświadczenie skłoniło mnie do refleksji nad celem moich badań: czy powinny one koncentrować się na studiach przypadku konkretnych grup fotografii wernakularnych, czy raczej zgłębiać fotografię wernakularną jako medium samo w sobie?

Zastanawiając się nad tym pytaniem, zauważyłam tendencję w praktykach związanych z fotografią wernakularną do priorytetowego traktowania obrazów na podstawie ich postrzeganej wartości historycznej lub kulturowej. Choć podejście to podkreśla znaczenie tych fotografii i ich zdolność do poruszania ważnych kwestii, moje badania zmierzają w szerszym kierunku. Zamiast skupiać się na pojedynczych przykładach czy narracjach, pragnę postrzegać fotografię wernakularną jako medium — płynne, partycypacyjne i zdolne do nieustannego przekształcania naszego rozumienia krajobrazu wizualnego.

Niezależnie od ich pierwotnego kontekstu, wszystkie fotografie wernakularne mają potencjał, by służyć jako świadectwo pamięci kulturowej, kształtując sposób, w jaki postrzegamy siebie i rozumiemy naszą wspólną przeszłość.

Nie ma banalnych fotografii, są tylko banalne sposoby patrzenia na nie.

— Geoffrey Batchen ²⁰

²⁰ Geoffrey Batchen on Vernacular Photography and Appreciating the Banal. *The Photo Vault: A Journey into Vernacular Photography, Archives and Photobooks*. Spotify, 7 listopada 2023 r, <https://open.spotify.com/episode/62R5ixAaHNjOZBzJSGJnVK>.

Następne wcielenia — od identyfikacji do anonimowości

Kiedy fotografia staje się wernakularna, przedstawione na niej osoby często przechodzą od zidentyfikowanych jednostek do anonimowych postaci. Ale jak anonimowość funkcjonuje w fotografii wernakularnej? W jaki sposób pozwala konkretnej osobistej fotografii zapraszać do niej spojrzenia wszystkich, budując więzi poprzez swoją anonimowość? Anonimowy charakter fotografii wernakularnych otwiera nieskończone możliwości interpretacji, które stają się ich następnymi wcieleniami.

Nieprzeniknione obrazy przedłużają proces poszukiwań i odkryć; czynią wyzwania związane z wiedzą widocznymi. To znaczy, czynią widocznym wyzwanie życia. Nie możemy wiedzieć, co będzie dalej. Spędzamy całe życie, próbując odpowiedzieć na pytanie: dlaczego? Próbujemy unosić się na wierzchołku fali wiedzy, tylko po to, by raz po raz rozbijać się o srebrzystą kipieli. To pytania utrzymują mnie na powierzchni. ²¹

Pomyślmy o literze „E” w świątyni Apollina w Delfach. Ten tajemniczy napis od wieków intryguje historyków i badaczy. Dokładne znaczenie litery „E” pozostaje niejasne, ale była ona interpretowana na różne sposoby, w tym jako liczba pięć, greckie słowo „jeśli” lub odniesienie do delfickiej maksymy „Poznaj samego siebie.” ²²

Choć zagadka litery „E” w świątyni Apollina w Delfach może mieć wielkie znaczenie w historii i antropologii, fotografie wernakularne również niosą ze sobą znaczącą wartość historyczną i antropologiczną, nawet jeśli jeszcze nie dostrzegliśmy tego w pełni. To, co fotografie wernakularne dzielą z literą „E,” to poczucie anonimowości, które zaprasza nas do odkrywania wiedzy o przeszłości. Tak jak litera „E” w Delfach prowokuje do nieskończonych spekulacji i interpretacji, fotografie wernakularne zachęcają nas do składania fragmentów codziennego życia w całość, aby zrozumieć, jakie życie było kiedyś, i uzyskać głębszy wgląd w nasz współczesny świat.

²¹ Beil, Kim. Anonymous Objects: Inscrutable Photographs and the Unknown. Mack, 2023, s. 166.

²² Bates, William Nickerson. “The E of the Temple at Delphi.” *American Journal of Archaeology*, vol. 29, no. 3, 1925, s. 239–246, doi:10.2307/497556.

Anonimowe obiekty na nieprzeniknionych fotografiach podważają wszystko, co wydaje mi się, że wiem o fotografii — że medium to przedstawia świat w absolutnym i bezkompromisowym szczególe — sugerując, że nie jestem w stanie zidentyfikować wszystkiego. Mimo to zawsze pozwalają mi próbować. Obiecują: wciąż jest coś więcej do odkrycia. ²³

Anonimowość sama w sobie wydaje się być formą dekonstrukcji wiedzy, kwestionującą to, co jesteśmy w stanie poznać. Żyjemy w świecie, który nieustannie dąży do definiowania i znajdowania odpowiedzi na niemal wszystko, więc anonimowe fotografie mogą początkowo wywoływać frustrację. Jednak oferują one zarówno fotografii, jak i widzowi wyjątkową siłę: możliwość współtworzenia nowej prawdy.

²³ Beil, op. cit., s. 166.

Następne wcielenia — od zrozumienia do interpretacji

Amerykańska kolekcjonerka i kuratorka fotografii wernakularnej, Vanessa Daou, zauważyła, że fotografie wernakularne nie posiadają ustandaryzowanego sposobu zrozumienia ani formalnej metody interpretacji, nie oferując jednej przewodniej zasady. Jednak brak tej struktury zaprasza do pewnej swobody myślenia, pozwalając umysłowi błądzić i odkrywać nowe perspektywy. Ponieważ nie istnieje z góry określona rama odniesienia, wyobraźnia zostaje uwolniona, zachęcając nas do kwestionowania znanych sposobów postrzegania świata.

Daou sugeruje, że każdy wniosek, do którego dochodzimy, oglądając fotografie wernakularne, prowadzi jedynie do kolejnych pytań, tworząc niekończący się cykl dociekań. Jedynym rzeczywistym wnioskiem jest to, że nie istnieje jednoznaczne zrozumienie — tylko interpretacja. Aby zaangażować się w te fotografie, musimy podejść do nich z nową perspektywą, otwarci na szeroką gamę emocji i myśli. Daou podkreśla również, że nasza obserwacja tych fotografii wpływa na to, jak je rozumiemy, ale działa to również w drugą stronę: to, co zakładamy, że dzieje się na obrazach, może nie zgadzać się z rzeczywistością chwili. Te fotografie mogą przedstawiać wydarzenia, które rozwinęły się inaczej, niż sobie wyobrażamy, lub nawet reprezentować coś zupełnie niespodziewanego.²⁴

Podczas moich badań i praktyki artystycznej angażowałam się w fotografię wernakularną w różnych rolach: jako kolekcjonerka, kupująca, widz, obserwatorka i artystka. Każda z tych ról wiązała się z inną formą zaangażowania. Jako kolekcjonerka i kupująca poszukiwałam interesujących elementów, ale często kupowałam je na podstawie ceny lub pierwszego wrażenia. Nie „widziałam” ich naprawdę, dopóki nie zeskanowałam ich i nie przeanalizowałam każdej z osobna.

Na początku zawsze próbowałam je „zrozumieć”: kiedy wykonano fotografię? Jakiej techniki użyto? Gdzie została zrobiona? Jaki był zamiar fotografa? Jaka była relacja między przedstawionym obiektem a fotografem? Co było okazją do wykonania zdjęcia? Ale ostatecznie uświadomiłam sobie, że nigdy nie znajdę poprawnej odpowiedzi, ponieważ interpretuję je przez pryzmat własnych doświadczeń, kulturowego tła, wiedzy i sposobu, w jaki zostałam wyszkolona do postrzegania obrazów jako fotografa i artystka. Wytrwale poszukiwałam właściwego sposobu na zrozumienie tych obrazów, ale być może ich istnienie nie jest przeznaczone do jednoznacznego

²⁴ VANESSA DAOU — THE VERNACULAR EFFECT : Anonymous Snapshots and the Unlearning of Everything. Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=XDeTcHD-Vyg>. Dostęp 10 listopada 2024 r.

zrozumienia. Zamiast tego są one po to, aby je interpretować, oglądać, a dla mnie, jako widza, stanowią sposób na zrozumienie otaczającego mnie świata.

Postanowiłam pozwolić swoim myślom swobodnie płynąć, akceptując, że nie istnieje tak zwana „właściwa” odpowiedź. Pozwoliłam fotografiom przemawiać do mnie takimi, jakie są, bez narzucania im żadnych ram dyscyplinarnych. Przechodząc od koncepcji zrozumienia do interpretacji, fotografie zaczęły przekształcać się w moje własne wspomnienia.

Czy brak ustrukturyzowanego podejścia do zrozumienia fotografii wernakularnych mógłby już być formą dekonstrukcji?

*Ożywiam obrazy moimi pytaniami o nie. Splatam swoją historię z ich historiami.
Odkrywanie ich przeszłości jest moją teraźniejszością i przyszłością.* ²⁵

W eseju *Śmierć autora* Roland Barthes argumentuje, że znaczenie tekstu nie powinno być ograniczone intencjami czy tożsamością jego twórcy. Zamiast tego tekst staje się przestrzenią do interpretacji, w której znaczenie jest konstruowane przez czytelnika, niezależnie od pierwotnego zamysłu autora, co podkreśla wolność interpretacji.²⁶ Śmierć fotografa (dosłownie lub konceptualnie) daje początek narodzinom widza jako aktywnego interpretatora i współtwórcy znaczenia.

²⁵ Beil, op. cit., s. 173.

²⁶ Barthes, Roland. „The Death of the Author.” *Image-Music-Text*, edited by Stephen Heath, Hill and Wang, 1977. s.142-148.



Rozdział II

Destrukcja — Zrób miejsce, oczyść przestrzeń

Destrukcja w sztuce często odnosi się do celowego aktu niszczenia lub demontowania dzieł sztuki lub obiektów jako formy artystycznej ekspresji. Historycznie pojawiła się w XX wieku wraz z ruchami takimi jak dadaizm i Fluxus, które kwestionowały tradycyjną estetykę, wykorzystując destrukcję do prowokowania refleksji i krytyki wartości społecznych. Artyści tacy jak Gustav Metzger i Jean Tinguely używali destrukcji, aby podkreślić tematy przemijalności, konsumpcjonizmu i odnowy. Reprezentuje ona sposób na przekraczanie granic i ponowne wyobrażenie sobie roli sztuki.²⁷

Destrukcja była wykorzystywana przez artystów w różnorodnych formach i z różnych powodów. Niemniej jednak destrukcja jest aktem nagłym, a jak każda kreatywna akcja, wpływa z potrzeby tworzenia. Jak powiedział filozof Michaił Bakunin: „Potrzeba niszczenia jest również pasją twórczą.”²⁸

Angielski termin „destruction” pochodzi z łaciny *destruere*, co oznacza „rozbierać, od-budować.” Łączy słowo *struere* (budować) z przedrostkiem *de-* (z dala, w dół, z), co niesie ze sobą ideę odwrócenia. Destrukcja jest więc nierozzerwalnie związana ze swoją przeciwnością — konstrukcją — sugerując, że obiekt zniszczony może również zostać „wyzwolony” w tym procesie.²⁹

Walter Benjamin w swoim eseju *Charakter destruktywny* (1931) pisał:

*Charakter destruktywny zna tylko jedno hasło: zrób miejsce. I tylko jedno działanie: oczyszczanie przestrzeni. Jej potrzeba świeżego powietrza i otwartej przestrzeni jest silniejsza niż jakakolwiek nienawiść. Charakter destruktywny nie widzi niczego trwałego. Ale właśnie z tego powodu wszędzie widzi drogi. Tam, gdzie inni napotykają ściany lub góry, ona również widzi drogę.*³⁰

²⁷ Tate. “Auto-Destructive Art.” *Tate*, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/auto-destructive-art>. Dostęp 19 listopada 2024.

²⁸ Anderson, Darran. “The Art of Creative Destruction.” *Artreview.com*, <https://artreview.com/the-art-of-creative-destruction-cornelia-parker-tate/>. Dostęp 10 listopada 2024.

²⁹ Spieker, Sven. *Destruction, Documents of Contemporary Art*. Whitechapel Gallery, 2017, s. 14.

³⁰ Benjamin, Walter. *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. Mariner Books Classics, 2019, s. 301.

Zrób miejsce. Oczyszczyć przestrzeń. Dla Benjamina postać destruktywna dotyczy tworzenia nowej przestrzeni. Fotografia, zwłaszcza fotografia wernakularna, często obciążona jest wieloma funkcjami, definicjami i kategoriami. To medium wymaga poszerzenia poprzez podejście do niego w nowy sposób. Fotografia nie jest stałym bytem; jest w ciągłym przepływie. Fotografia wernakularna nie jest kategorią, lecz częścią procesu życia wernakularnego. Medium to nieustannie się przekształca, kształtując nas samych, a także świat, rzeczywistość i wyobraźnię, które zamieszkujemy.

Jak ludzie odnoszą się do wszystkiego innego w tym ogromnym worku, tym brzuchu wszechświata, tym łonie rzeczy, które mają nadejść, i grobie rzeczy, które były, w tej niekończącej się historii. ³¹

W książce *Bycie i czas* (1927) Martina Heideggera, autor wprowadza pojęcie *Destruktion* (destrukuryzacja):

Nie ma to nic wspólnego ze szkodliwym relatywizowaniem stanowisk ontologicznych. Destrukuryzacja równie mało oznacza negatywne uwolnienie się od tradycji ontologicznej. Przeciwnie, powinna wyznaczyć pozytywne możliwości tradycji, a to zawsze oznacza określenie jej granic... Destrukuryzacja nie ma na celu pogrzebania przeszłości w nicości; ma pozytywny zamiar. Jej funkcja negatywna pozostaje milcząca i pośrednia. ³²

Koncepcja Heideggera dotycząca *Destruktion* nie polega na prostym odrzuceniu lub zanegowaniu przeszłych idei. Zamiast tego zakłada staranne rozłożenie dawnych tradycji i sposobów myślenia w sposób pozytywny, aby zrozumieć ich granice i możliwości. Celem nie jest wymazanie historii, lecz jej ponowne przemyślenie i przekształcenie, co pozwala budować nową przyszłość w oparciu o lepsze zrozumienie przeszłości.

Pamięć nie rekonstruuje ani nie przywraca przeszłości; pozostaje ulotna i nieuchwytna. Podobnie destrukcja nie polega na ujawnieniu tego, czego nie można pokazać, lecz na kwestionowaniu samej reprezentacji. Wprowadza nieprzewidywalność w sposób, w jaki rozumiemy symbole, i opiera się

³¹ Le Guin, Ursula K. *The Carrier Bag Theory of Fiction*. cosmogenesis, 2024, s. 170.

³² Heidegger, Martin. *Being and Time*. Harper Collins, 1962, s. 23.

redukowaniu istnienia do sztywnych systemów. Destrukcja pozostaje zatem procesem nieskończonym, otwartym na nowe interpretacje i możliwości.³³

Podobnie fotografie wernakularne nie powinny być postrzegane wyłącznie jako obiekty historyczne lub pamiątki. Zamiast tego musimy wyobrazić je sobie na nowo, w sposób, który uwolni je od sztywnych narracji. Destrukcja oferuje środek do przemyślenia fotografii wernakularnych jako medium dynamicznego i otwartego. Takie podejście kwestionuje również instytucjonalne perspektywy dotyczące tego, co uważa się za „wartościowe” lub „wizualnie interesujące” w fotografii wernakularnej. Pozwala to poszerzyć koncepcję fotografii wernakularnej w ramach bardziej rozbudowanego systemu wizualnego i kulturowego.

*Zadaniem artysty jest odkrycie prawdziwego znaczenia destrukcji. A znaczenie to tkwi w twórczym fermentie zawartym w każdym akcie destrukcji, ponieważ tworzyć to transformować, czyli niszczyć.*³⁴

Próbowałem tworzyć sztukę, a zatem musiałem wymazać sztukę.— Robert Rauschenberg³⁵

³³ Galende, Federico. “That Strange Passion for Fleeing Criticism.” *Destruction, Documents of Contemporary Art*, edited by Sven Spieker, Whitechapel Gallery, 2017, s. 40.

³⁴ Pellegrini, Aldo. “Foundation for an Aesthetic of Destruction” *Destruction, Documents of Contemporary Art*, edited by Sven Spieker, Whitechapel Gallery, 2017, s. 73.

³⁵ Rauschenberg, Robert. *An interview with Robert Rauschenberg by Barbara Rose*, Vintage Bks, 1987, s. 65.

Następne wcielenia — od ram do wolności

*W fotografii istnieją miliony nieznanych, prawdopodobnie nieskończona liczba. Jak rozszerzający się wszechświat, tyle że w odwrotnym kierunku, te nieznane pędzą do wnętrza, w głąb obrazu. Bez względu na to, jak pilnie je ścigamy pod mikroskopami czy powiększamy soczewkami, nigdy nie możemy ich uchwycić.*³⁶

Pierwsza próba destrukcji

Na początku moich badań inspirowałam się podejściem artystów takich jak Joachim Schmid. Zaczęłam jako kolekcjonerka, zbierając około 10 000 różnych form zdjęć, w tym odbitki fotograficzne, slajdy na kliszach oraz negatywy. Te fizyczne obiekty, datowane na lata 20. do 80. XX wieku, noszą ślady starzenia się i odbarwień. Wiele z nich ma odręcznie zapisane daty i adnotacje, co pokazuje, że były kiedyś głęboko osobistymi i intymnymi przedmiotami.

Niektóre z nich kupiłam w pudełkach, nie wiedząc, co znajduje się w środku. Część klisz nie była wcześniej zeskanowana, więc zdigitalizowałam je ręcznie w domu. Inne kupiłam online lub na pchlich targach. Zanurzyłam się w tym ogromnym oceanie obrazów, pozwalając sobie zgubić się w tym wszechświecie fizycznych obiektów wizualnych.

Początkowo przeglądałam, skanowałam i kategoryzowałam te fotografie, ale nie miałam jeszcze jasnego kierunku, co zrobić z tą kolekcją. Proces ten zajął mi niemal rok. W 2022 roku zostałam zaproszona do udziału w szóstej edycji Wielkopolskiego Festiwalu Fotografii im. Ireneusza Zjeżdżałki w Poznaniu i Koninie. W tym czasie zaczęłam bardziej koncentrować się na destrukcji z perspektywy materialnej, zgłębiając pytanie: jakie jest następne wcielenie materialności fotografii?

W kulturze chińskiej istnieje tradycja często wykonywana na pogrzebach, zwana *ZhiZha* lub taoistyczną sztuką papierową. Ta tradycyjna sztuka rzemieślnicza jest używana głównie jako ofiara na pogrzebach taoistycznych. Ofiary *ZhiZha* to papierowe obiekty, takie jak domy, samochody, ubrania, a w nowoczesnych czasach nawet laptopy czy iPhone'y. Te przedmioty są palone podczas pogrzebu, symbolicznie przekształcając się w coś, co zapewni zmarłemu komfort w następnym wcieleniu.³⁷

³⁶ Beil, op. cit., p. 17

³⁷ "About: Zhizha." *DBpedia*, <https://dbpedia.org/page/Zhizha>. Dostęp 28 listopada 2024.,

Dorastałam zanurzona w kulturze *ZhiZha* i idei spalania materiałów i obiektów, w celu przekształcania ich w elementy świata pośmiertnego. Postanowiłam zastosować tę duchową koncepcję, aby zbadać następne wcielenia fotografii, i zaczęłam się zastanawiać, czy idea następnych wcieleń może być również rozpatrywana w wymiarze materialnym.

Wyobrażałam sobie, że gdybym trafiła do życia pośmiertnego, nie chciałabym samochodu ani domu — chciałabym fotografii moich bliskich.

Zaczęłam palić niektóre fotografie z mojej kolekcji, ale efekty nie były zadowalające. Następnie spróbowałam palić klisze filmowe, co okazało się bardziej skuteczne i wizualnie ciekawsze (tak, przyznaję, że na tym etapie wpadłam w pułapkę poszukiwania czegoś wizualnie atrakcyjnego). Zaczęłam wybierać fotografie o wizualnym potencjale, palić je, a następnie powiększać obrazy. Wyglądały estetycznie.

Where Will They Live? 2022 (Seria fotografii)



Druk fotograficzny C-type na papierze matowym, 200x120 cm



Druk fotograficzny C-type na papierze matowym, 100x100 cm



Druk fotograficzny C-type na papierze matowym, 100x70 cm.



Druk fotograficzny C-type na papierze matowym, 100x70 cm.



Druk fotograficzny C-type na papierze matowym, 100x70 cm.



Druk fotograficzny C-type na papierze matowym, 100x70 cm.



Druk fotograficzny C-type na papierze matowym, 100x70 cm.



Druk fotograficzny C-type na papierze matowym, 160x120 cm.



Druk fotograficzny C-type na papierze matowym, 100x70 cm.



Widok wystawy: *Where Will They Live?* Centrum Kultury i Sztuki – DK Oskard, Konin. Poland
2022

Część Wielkopolskiego Festiwalu Fotografii im. Ireneusza Zjeżdżałki 6. Wielkopolski Festiwal
Fotografii im. I. Zjeżdżałki: „Krajobrazy wewnętrzne”

Jednak po wystawie zaczęłam odczuwać trudności. Zdałam sobie sprawę, że mogłam używać idei destrukcji tych fotografii, aby opowiedzieć historię *ZhiZha* — koncepcji transformacji materialnej zakorzenionej w duchowości — wraz z jej efektem estetycznym. Ale wydawało się, że nie chodziło o wykorzystanie destrukcji fotografii, aby mówić o samym medium. Zaczęłam się zastanawiać, jak utrzymać fotografię jako głównego bohatera przez cały czas, zamiast koncentrować się wyłącznie na tym, co fotografia może wnieść do dyskusji na inne tematy.

Każda wernakularna fotografia, z którą się zetknęłam, wpłynęła na mnie w jakiś sposób — świadomie lub podświadomie. Te obrazy teraz zamieszkują moją pamięć, kształtując moją perspektywę w sposób, który nie zawsze potrafię precyzyjnie wyrazić. Próba przedstawienia wernakularnej fotografii za pomocą wyselekcjonowanej grupy obrazów wydaje się w tym momencie niemożliwa — podobnie jak próba opisanie ogromu wszechświata, wskazując jedną gwiazdę. Te fotografie stały się nieodłączną częścią mnie, istniejąc bez hierarchii czy porządku. W zamian ja sama stałam się ich częścią.

Druga próba destrukcji

Łatwiej jest ignorować rzeczy, których nie rozumiemy, niż próbować je uchwycić i pojąć. Ta strategia percepcyjna może być wręcz ewolucyjną koniecznością. Logiczne jest, że skupiamy się na tym, co znane, i tłumimy resztę, aby nie zostać przytłoczonymi przez szczegóły świata... Ale komfort ignorancji ma swoją cenę. Jeśli nie potrafimy rozpoznać tego, czego nie wiemy, zwłaszcza kiedy patrzymy na to wprost, to co jeszcze nam umyka? ³⁸

Podczas rozmowy *Whither the vernacular? // Talks on Everyday Imaging*, zorganizowanej przez Eidolon Centre na Węgrzech w 2023 roku, Geoffrey Batchen zaprezentował kolekcję fotografii z J. Paul Getty Museum w Los Angeles. Ta kolekcja obejmuje serię dagerotypów, wszystkie o jednakowych rozmiarach, które w katalogu muzeum opisano po prostu jako „płyty dagerotypowe bez obrazu.” Jednak Batchen zwrócił uwagę, że te płyty nie są pozbawione czegoś do zobaczenia. W rzeczywistości brak obrazu może umożliwić nam zaobserwowanie czegoś więcej.

³⁸ Beil, op, cit., p. 53



Płyta dagerotypowa bez obrazu, około 1850 roku. Nieznany artysta/twórca.
Za uprzejmością Muzeum J. Paula Getty'ego, Los Angeles.

Bez rozpraszania uwagi obrazem możemy skupić się na fizycznych cechach samego dagerotypu, jego materialnej bazie i tym, co znajduje się pod typowo podziwianą powierzchnią. To skłania nas do refleksji nad procesem tworzenia dagerotypów, materiałami używanymi do ich wykonania, technikami tworzenia obrazów oraz mocnymi stronami i ograniczeniami tej metody fotograficznej. W zasadzie te puste płyty dagerotypowe zachęcają nas do rozważenia ich istnienia i roli w świecie na ich własnych warunkach. ³⁹

Patrząc na kolekcję płyt dagerotypowych bez obrazu, odczuwam poczucie wolności. Mogą stać się czymkolwiek, każdą historią, którą chcemy opowiedzieć, lub dowolną wizualną treścią, którą sobie wyobrażamy. Te płyty istnieją jako surowe medium w swojej koncepcyjnej formie, nieskrępowane żadną definicją.

Podobnie jak sny, obrazy są treścią jawną, która stanowi jedynie powierzchnię dla tego, co ukryte pod spodem. Choć wiele radykalnych prac na temat fotografii nauczyło nas, jak czytać semiotykę fotografii, rzadko zapuszczały się one głębiej pod powierzchnię. ⁴⁰

Wielokrotnie zadawałam sobie to pytanie: jak mogę mówić więcej o samym medium, a nie o obrazach, które zawiera? Zamiast skupiać się na wartości wizualnej, estetyce czy wrażeniach nostalgii, jak mogę spojrzeć na fotografię wernakularną jako medium?

Podczas zmagania z piętrzącymi się na biurku stosami książek zauważyłam pozytyw, który rok wcześniej przykleiłam do okna. Kiedyś prezentowałam pozytywy na oknach, tak jak wiesza się zdjęcia na ścianie. Ku mojemu zaskoczeniu obraz zaczął blaknąć z powodu ekspozycji na światło słoneczne i zmieniające się temperatury. Wzięłam pozytyw do ręki, nożem otworzyłam plastikową ramkę od slajdu i odkryłam, że wewnątrz znajduje się pozytyw na filmie, zabezpieczony przez dwie małe szklane płytki i taśmę. Usunęłam szkło i taśmę, wyjęłam film pozytywow, ponownie złożyłam plastikową ramkę i uniosłam slajd w stronę światła słonecznego.

³⁹ Eidolon Centre & Journal for Everyday Photography. *Geoffrey Batchen – Whither the Vernacular? // Talks on Everyday Imaging*. Youtube, https://www.youtube.com/watch?v=Xnqmnv1p4ew&ab_channel=EidolonCentre%26JournalforEverydayPhotography. Dostęp 10 listopada 2024.

⁴⁰ Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Harvard University Press, 1997. s. 210.

To, co zobaczyłam, to pusta ramka, ale wcale nie była to pusta przestrzeń przede mną. Mogłam wyobrazić sobie cokolwiek, co chciałam, aby ta ramka zawierała: od bezpośredniego widoku za moim oknem po wszystkie moje wspomnienia i wyobrażenia. Ta ramka wydawała się teraz zdolna pomieścić cały wszechświat. Może zawierać niemal wszystko, co mogę zobaczyć oczami lub umysłem.

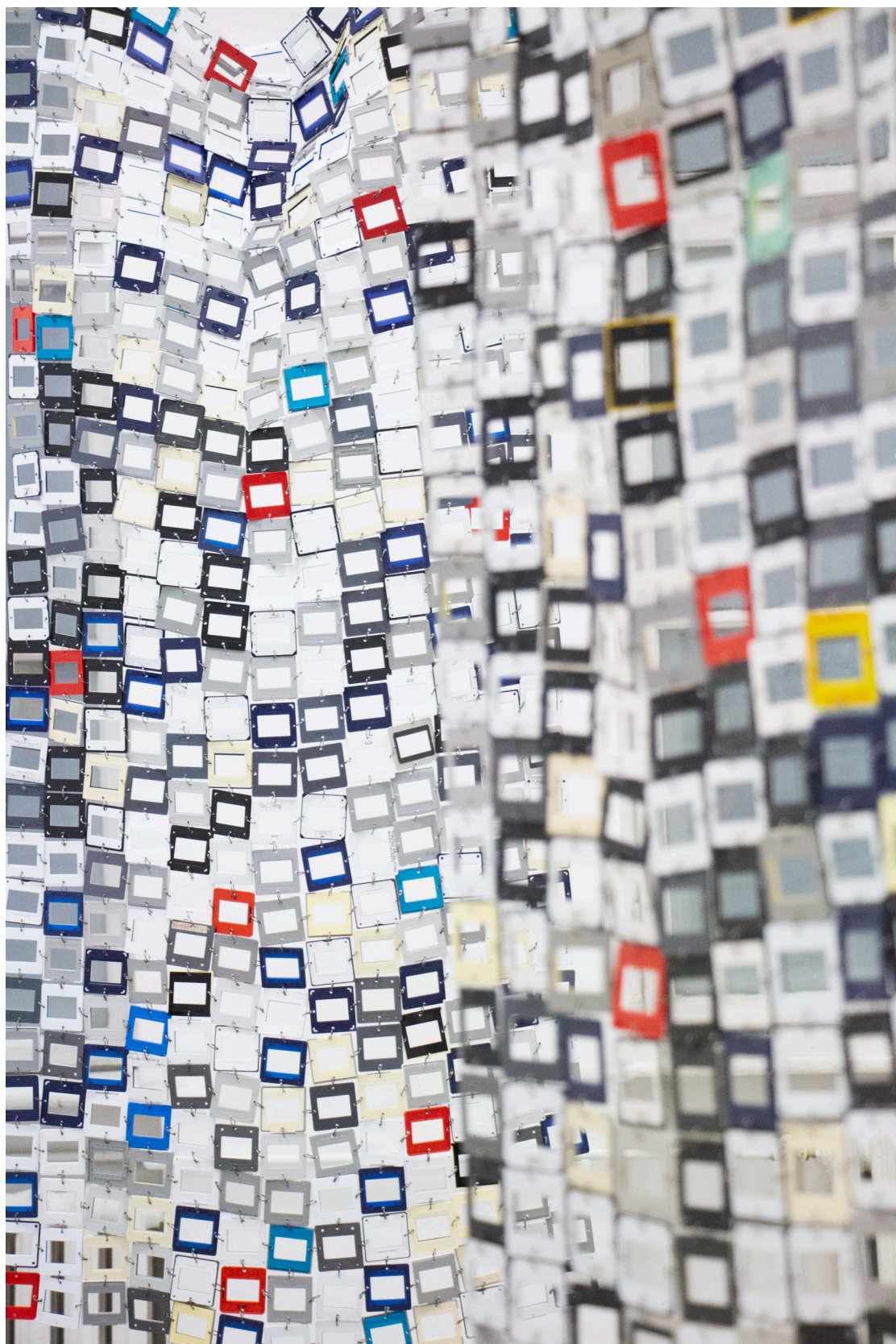
Cokolwiek widzę, jest trzymane w tej ramce, ale jednocześnie jest projekcją każdej ramy, która ukształtowała moje widzenie.

Postanowiłam wyjąć swoją kolekcję pozytywów z ich obramowań. Gdy patrzę na puste ramki, stają się one medium — pojemnikiem, projektorem, miejscem dla życia wernakularnego lub prostokątnym pudełkiem pamięci, wiedzy i podświadomości.



De-framed, 2024

Obiekty / Instalacja. Ramki do Slajdów, metal. 5x5 cm, 3265 sztuk



„Wymazany de Kooning” jako dodająca subtrakcja. Kwestia destrukcji mogłaby być widziana w kategoriach pozytywu i negatywu, lub dodawania i odejmowania. Dodająca subtrakcja jako sprzeczność sugerująca grę różnic, a nie brak obecności. — Jasper Johns ⁴¹

Praca związana z usuwaniem obrazu wydaje się być przeciwieństwem tego, co robimy na co dzień, gdy nieustannie oglądamy i wykonujemy coraz więcej zdjęć, zamiast je usuwać. Codziennie przewijamy tysiące nowych obrazów, nieustannie dodając więcej i więcej wizualnych danych do naszych umysłów. Akt fizycznego usuwania obrazów z ich ram daje mi zupełnie inne doświadczenie fizyczne i wizualne, a także nową relację z tymi fotografiami wernakularnymi i samym medium.

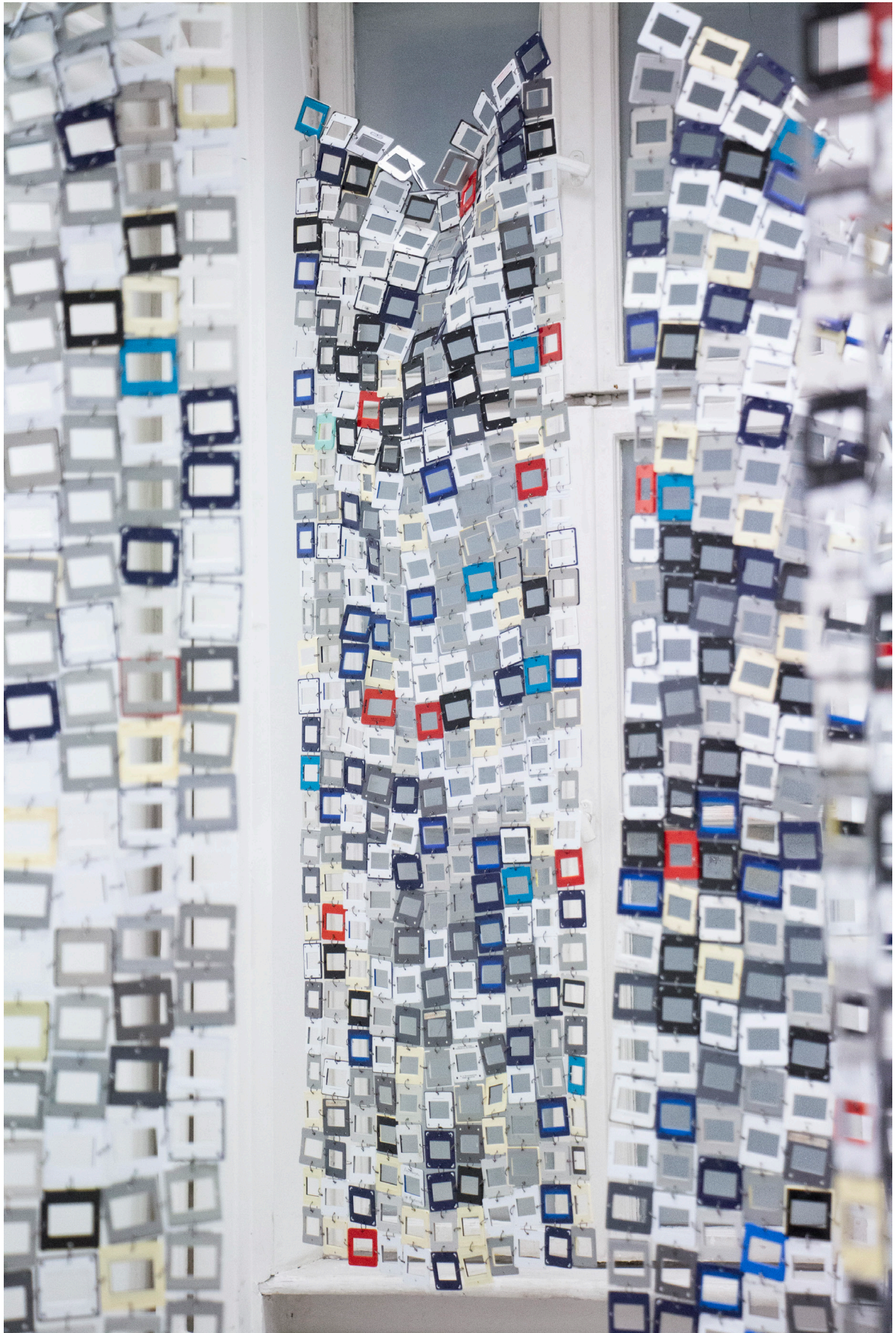
Podczas starannego wyjmowania każdego pozytywu, kawałek po kawałku, usuwania taśmy i szkła, które je trzymały, wiercenia otworów w każdej ramce i łączenia ich metalowymi kółkami, przypominałam sobie pracochłonny proces tradycyjnej fotografii. Zwijanie filmu w aparacie, wywoływanie w ciemni, testowanie i drukowanie z użyciem chemikaliów, czekanie, aż odbitki wyschną, i wreszcie umieszczanie każdej fotografii w ramce lub albumie. W przypadku slajdów pozytywowych były one często wyświetlane w ramach wspólnych spotkań, aby dzielić się wyjątkowymi chwilami z innymi.

W przeszłości fotografia wymagała różnych fizycznych interakcji, tworząc głęboką więź między fotografem, widzem a samym obrazem. Tworzenie tej pracy dało mi nową relację z tymi fotografiami. Każdy etap to nie tylko „odramowanie” ich, ale także nowe spojrzenie na samo medium.

Pomyślałam o zdjęciu „zimowego ogrodu” w książce Rolanda Barthesa *Światło obrazu*. Barthes reflektuje tam nad fotografią i śmiercią swojej matki. Fotografia jego matki jako małej dziewczynki, stojącej w ogrodzie, była dla Barthesa czymś wyjątkowym — czymś, czego by nie udostępnił, bo dla niego oznaczało cały świat, podczas gdy dla innych mogłoby być jedynie zwyczajną, a nawet nieistotną migawką. ⁴²

⁴¹ Galpin, Richard. “Erasure in Art: Destruction, Deconstruction and Palimpsest, 1998” *Destruction, Documents of Contemporary Art*, edited by Sven Spieker, Whitechapel Gallery, 2017, p. 129

⁴² Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Hill & Wang, 1981, s. 73.



Nie ujawniając nigdy fotografii „zimowego ogrodu,” Barthes pozwala każdemu czytelnikowi stworzyć jej własną wersję. Ta wyobrażona wersja nie jest ani całkowicie nasza, ani całkowicie Barthesa, lecz stanowi połączenie obu, ukształtowane przez różne fotografie przechowywane w naszej wizualnej pamięci. Tworzymy w swoich umysłach fotografię „zimowego ogrodu” — zdjęcie, które nas porusza, a jednak nigdy go nie dotknęliśmy.

Zniszczenie i unicestwienie są z punktu widzenia artysty terminami antagonistycznymi. Zniszczenie obiektu nie unicestwia go; konfrontuje nas z nową rzeczywistością tego obiektu, nadaje mu znaczenie, którego wcześniej nie miał. ⁴³

Slajdy również są obiektami samymi w sobie. Aby je zobaczyć, wymagają aktu projekcji; obraz pojawia się dopiero, gdy światło przechodzi przez film. Nawet bez projektora muszą być trzymane pod światło. Każdy z nich staje się ekranem samym w sobie. Dodatkowo słowo „projekcja” jako czasownik może odnosić się do koncepcji psychologicznej, takiej jak akt postrzegania obiektu wyobrażonego jako przestrzennie i zmysłowo obiektywnego lub przypisywania własnych idei, uczuć czy postaw innym ludziom lub obiektom.⁴⁴

Podobnie jak obrazy, to, co one na nas „rzucają,” jest również tym, co my „rzucamy” na nie.

W latach 70. slajdy były powszechnie używane podczas wykładów szkolnych, konferencji i prezentacji, a później zyskały popularność na spotkaniach towarzyskich, aby zbliżać ludzi. Ramka od slajdu służyła jako narzędzie do przechowywania i projekcji wspólnej pamięci, tożsamości, wiedzy i kultury. W końcu życie wernakularne to doświadczenie wspólne. Co więcej, pozytyw na filmie nie jest łatwy do powielenia. Podczas gdy sama ramka slajdu może być produkowana masowo, obrazy, które zawiera, są unikalne, co czyni każdą ramkę wyjątkową na swój sposób.

⁴³ Pellegrini, Aldo. “Fundamentos de Una Estética de La Destrucción.” Listen, Here, Now! Argentine Art in the 1960s: Writings of the Avant-Garde, edited by Ines Katzenstein, Museum of Modern Art, 2004, s. 36.

⁴⁴ “Definition of PROJECTION.” Merriam-webster.com, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/projection>. dostęp 10 listopada 2024.





*De-framed, 2024 **

Obiekty / Instalacja. Ramki do Slajdów, metal. 5x5 cm, 3265 sztuk





Następne wcielenia — od zamrożenia do odmrożenia

To właśnie istotę tych zwyczajnych momentów eksploruję, intensywność uczuć w nich zawartą. To jest to, co próbuję robić przez te wszystkie lata. W gruncie rzeczy jestem antropologiem małych, znaczących chwil.— Jonas Mekas ⁴⁵

Pracując nad dużą kolekcją fotografii wernakularnych, czuję się, jakbym oglądała film Jonasa Mekasa lub stawiała się częścią jego poetyckiego filmowego dziennika. Oglądanie fotografii wernakularnych wywołuje zarówno zamęt, jak i poczucie ukojenia. Zamieszanie pojawia się, ponieważ te obrazy wydają się być podróżą w czasie, jakby czas stawał się abstrakcyjny. Wszystko, co dzieje się na fotografii, wydaje się rozwijać tuż przede mną. Zdają się tak żywe, niesamowite i znajome, jak echa moich własnych wspomnień.

Ukojenie wynika z więzi między mną a tymi nieznanymi obrazami, a może z więzi z życiem innych ludzi. Istnieje wspólna warstwa należąca do moich osobistych wspomnień i zbiorowej pamięci uchwyconej na tych fotografiach.

Patrzenie na te fotografie przypomina mi moje własne codzienne obrazy. W kontekście koncepcji Barbary Kirshenblatt-Gimblett dotyczącej fotografii wernakularnej uświadamiam sobie, że moje zdjęcia również pewnego dnia staną się wernakularne, gdy przestaną pełnić swoją pierwotną funkcję. Być może po mojej śmierci, gdy nikt już nie będzie mnie pamiętał ani znał, moje zdjęcia trafią w ręce nieznajomego, tak jak moja kolekcja znalazła się w moich rękach. Staną się bezimienne i bezdomne, a jednak nadal będą częścią wernakularności. Będą świadczyć o moim zwyczajnym (lub niezwykłym) życiu i być może nadal będą tworzyć znaczenie w świecie.

W 1965 roku zacząłem niszczyć płyty: zarysowywać je. Wybijać w nich dziury, łamać je. Przez odtwarzanie ich w kółko (co niszczyło igłę i często cały gramofon) powstawała zupełnie nowa muzyka.— Milan Knížák ⁴⁶

Postanowiłam wydrukować wiele moich osobistych zdjęć z archiwum cyfrowego. Po wydrukowaniu ich na papierze fotograficznym zeszkrobywałam jedynie warstwę powierzchniową, pigmentową. Obraz oddzielał się wtedy od papieru fotograficznego, zmieniając się w drobne

⁴⁵ Pinkerto, Nick, and Jeremy Rossen. "Scenes from the Life of a Happy Man...The Films of Jonas Mekas." *Harvardfilmarchive.org*, 2017, <https://harvardfilmarchive.org/programs/scenes-from-the-life-of-a-happy-man-the-films-of-jonas-mekas>.

⁴⁶ Sven, op, cit, s.56

fragmenty. Wizualne przedstawienie mojej historii stało się płynne, nieidentyfikowalne, abstrakcyjne i rozdrobnione.

Używanie moich własnych fotografii, mając świadomość, że pewnego dnia staną się wernakularne i wejdą w większy system wizualny, zmieniło moje podejście. To zrozumienie oddaliło moją nostalgię i lęk przed zniknięciem, gdy uświadomiłam sobie, że moje codzienne zdjęcia — tak samo jak zdjęcia innych — ostatecznie staną się częścią znacznie większego wszechświata wizualnego, wpływając na świat, kształtując go i zmieniając.

Zeskrobywanie powierzchni fotografii jest jednocześnie fizycznym i abstrakcyjnym sposobem oddzielenia obrazu od jego materialnego nośnika. Zazwyczaj zeskrobywanie usuwa elementy z powierzchni lub odsłania to, co leży pod spodem; myślę, że próbowałam osiągnąć oba te cele. Usunięcie stało się częścią transformacji — obraz zmieniał formę w drobne skrawki, a jednocześnie było to próbą odkrycia tego, co kryje się pod powierzchnią obrazu.

Początkowo to działanie mogło wydawać się brutalne, zwłaszcza że do zeskrobywania używałam noża. Zmierzyłam się z moimi wspomnieniami, z których każde miało pewną wartość sentymentalną. Zeskrobywałam moją twarz, twarze bliskich mi osób, miejsca, które odwiedziłam, oraz wyjątkowe wydarzenia i wspomnienia. Choć moje zdjęcia były wydrukami z archiwów cyfrowych i mogły zostać zreplikowane, akt destrukcji wciąż był intensywny. Było to dziwne uczucie, jakbym próbowała popchnąć siebie naprzód w życiu, jednocześnie wyobrażając sobie, co stanie się z moimi zdjęciami, gdy staną się wernakularne (lub po mojej śmierci).

Następnie stopiłam kawałki obrazu razem z woskiem, tworząc nowy rodzaj obiektu. Jasnozielony kolor tych obiektów wynikał z połączonych pigmentów fotografii.



Fotografia po zarysowaniu.

New Ways Of Old Seeing, 2024

Obiekty. Wosk parafinowy, fotografie. 17x7x2 cm. 165 sztuk.



Wosk jako materiał ma długą historię związaną z pamięcią. W starożytnym Rzymie maski pośmiertne, zwane *imagines*, tworzone, przyciskając wosk bezpośrednio do twarzy zmarłego, co skutkowało uderzająco realistycznym podobieństwem. Maski te były wystawiane podczas elitarnych pogrzebów i stanowiły namacalny łącznik między przeszłością a teraźniejszością.

Maski życia zyskały popularność w czasach renesansu i wczesnej nowożytnej Europy, szczególnie wśród bliskich zmarłych osób oraz celebrytów. Historycznie woskowe maski pozwalały ludziom zmierzyć się ze śmiercią. *Imagines* działały jako metaforyczna tarcza przeciwko ostateczności śmierci, zachowując pamięć o osobie jako „żywy” obraz. Podobnie jak u starożytnych Greków i Rzymian, którzy wierzyli w duszę i pewną formę życia po śmierci, maski woskowe służyły do zachowania pamięci o zmarłych i chroniły ich przed zapomnieniem.⁴⁷

Maski pośmiertne są niepokojącymi relikami epoki sprzed wynalezienia fotografii. Jednak wraz z wynalezieniem fotografii w połowie XIX wieku maski te stały się mniej popularne, ponieważ fotografie oferowały szybszy i dokładniejszy sposób zachowania wizerunku człowieka.⁴⁸

Wynalezienie fotografii nie zmniejszyło naszej potrzeby rozumienia śmierci ani radzenia sobie z nią; zmieniło jedynie sposób, w jaki to robimy. Teraz każde codzienne zdjęcie, które robimy, jest jak maska życia lub śmierci, zapis naszego krótkiego czasu na tym świecie.

Czasami patrzenie na fotografie wernakularne przypomina postrzeganie świata przez maski pośmiertne innych ludzi.

⁴⁷ Pictolic. “26 Death Masks of Famous Historical Figures.” *Pictolic.com*, 13 lutego 2024, <https://pictolic.com/en/article/26-death-masks-of-famous-historical-figures>.

⁴⁸ *A Haunting Photo Collection of Famous People's Death Masks, 1300-1950 - Rare Historical Photos*. 2021, <https://rarehistoricalphotos.com/death-masks-famous-people/>.

*New Ways Of Old Seeing, 2024 **

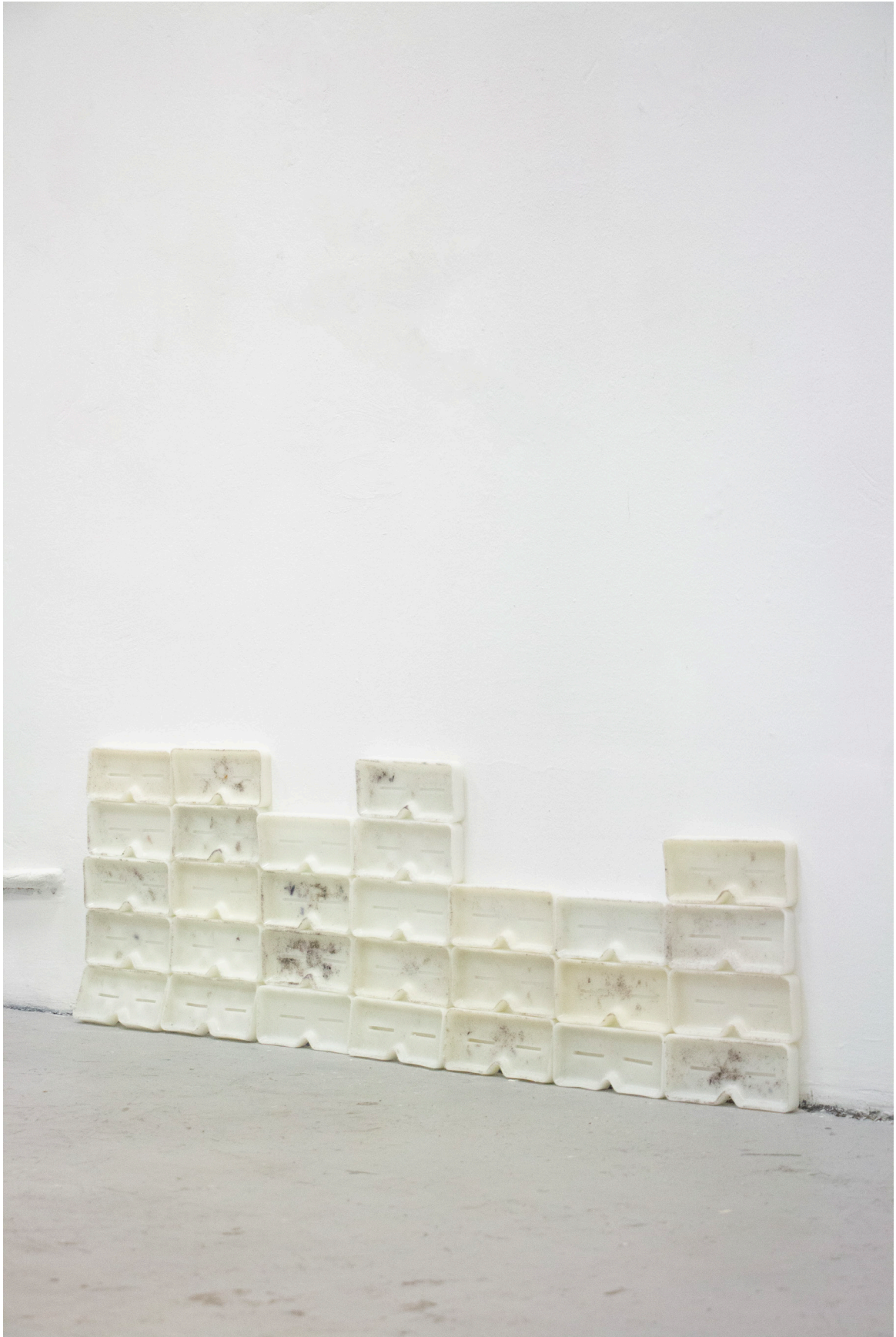
Obiekty. Wosk parafinowy, fotografie. 17x7x2 cm. 165 sztuk.

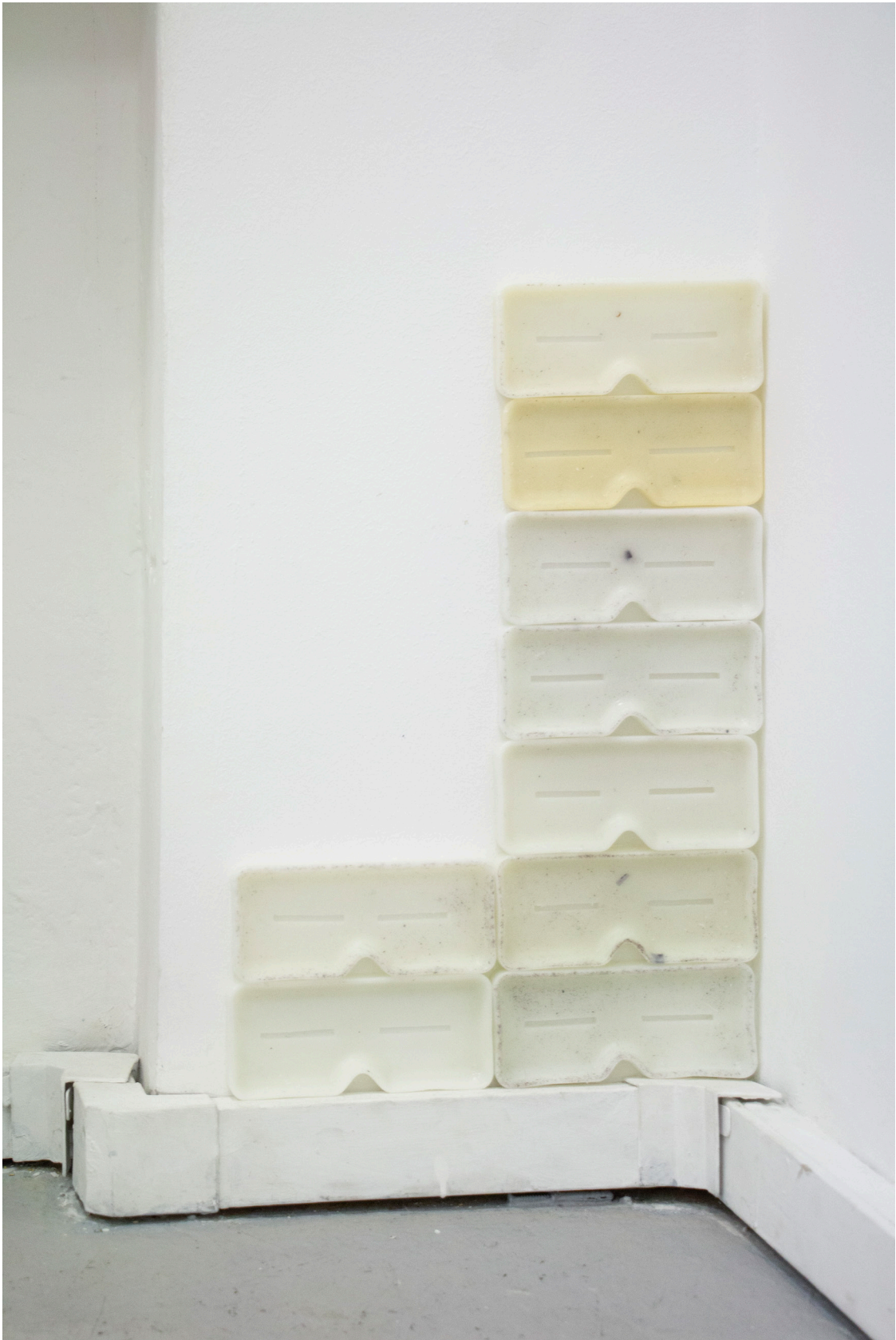
















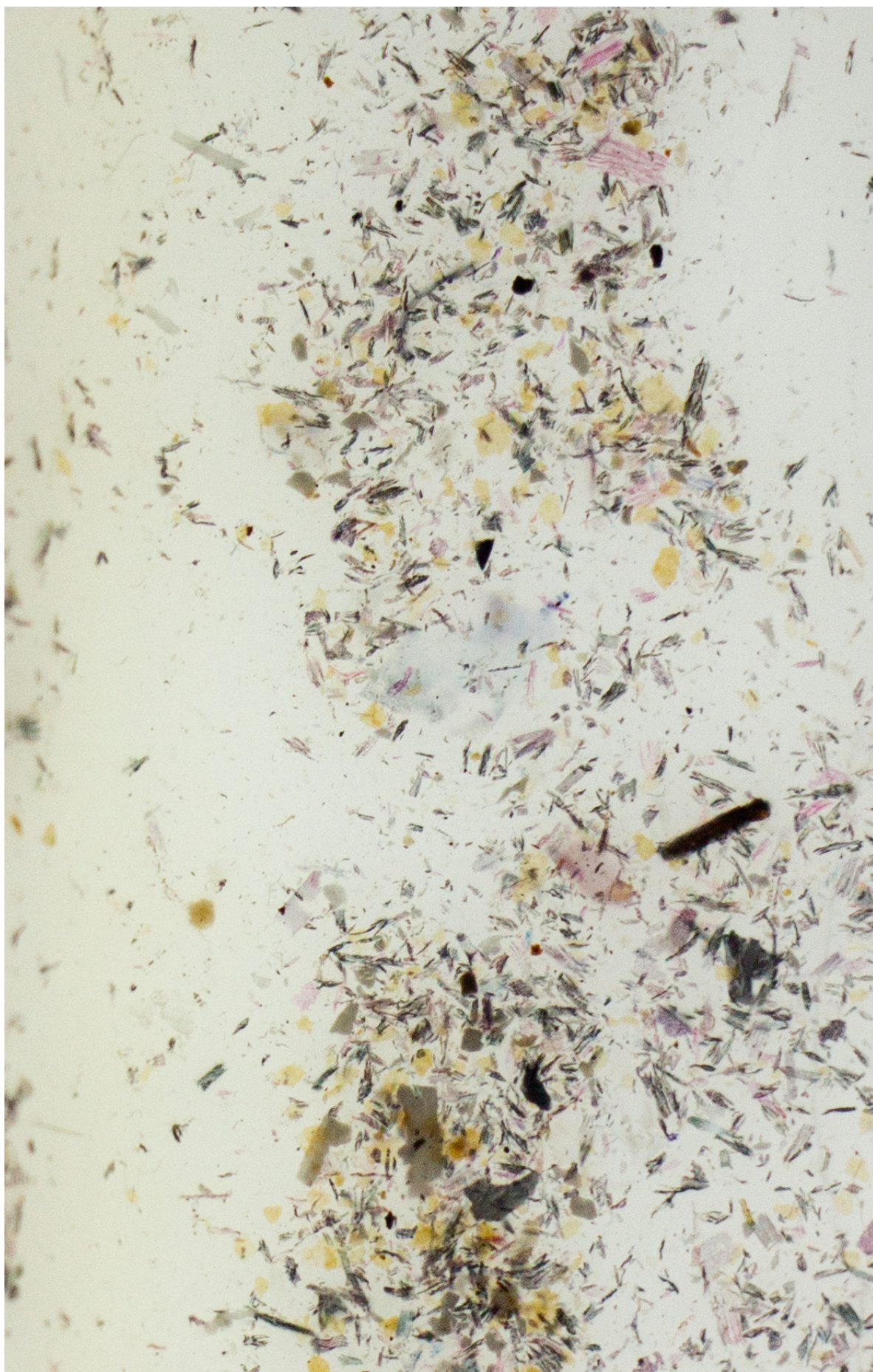


Zbliżenie obiektu, z kawałkami zdjęć osadzonymi w wosku.



Zbliżenie obiektu, z kawałkami zdjęć osadzonymi w wosku.

*** *De-framed* i *New Ways of Old Seeing* są ostatecznymi dziełami artystycznymi badania.**



Wniosek

Codzienna rzeczywistość mieszana

Rozwój technologii głęboko zmienia nasze codzienne życie, prowadząc nas ku przyszłości, która wydaje się niewyobrażalna i niemal nie do pomyślenia. Granica między światem fizycznym a wirtualnym, generowanym i niegenerowanym, a także nasza cała definicja rzeczywistości, ulega przemianie.

Nowoczesne urządzenia rzeczywistości mieszanej, takie jak Apple Vision Pro, choć wydaje się, że łączą rzeczywistość i świat wirtualny w sposób bezszwowy, w rzeczywistości nie oferują bezpośredniego widoku na otaczający nas świat fizyczny. To, co postrzegamy jako nasze rzeczywiste otoczenie, jest w rzeczywistości cyfrową rekonstrukcją, stworzoną za pomocą kamer rejestrujących scenę przed nami, wzbogaconą o wirtualne elementy.



Reklama Apple dla Apple Vision Pro, 2024.

Apple Vision Pro bezproblemowo łączy treści cyfrowe z Twoją fizyczną przestrzenią. Dzięki temu możesz pracować, oglądać, odtwarzać wspomnienia i łączyć się w sposoby dotąd niemożliwe. Era obliczeń przestrzennych właśnie nadeszła.— Reklama Apple Vision Pro ⁴⁹

⁴⁹ “Apple Vision Pro.” *Apple*, <https://www.apple.com/apple-vision-pro/>. Dostęp 14 listopada 2024.

Ta nowa percepcja rzeczywistości bezpośrednio wpłynie na nasze codzienne życie, tworząc zupełnie nowy zestaw zrozumienia, estetyki, prezentacji, form istnienia, funkcji, wartości i oddziaływań. Nasze postrzeganie świata i sposób angażowania się w codzienne życie ulegnie dramatycznej zmianie, podobnie jak nasze codzienne fotografie.



Reklama Apple dla Apple Vision Pro, 2024, pokazująca jak zrobić zdjęcie za pomocą urządzenia.

Fotografia wchodzi w nową erę, a fizyczne zdjęcia mogą stawać się coraz rzadsze. Pewnego dnia zrobienie zdjęcia może być tak proste, jak mrugnięcie okiem i może nie wymagać nawet użycia aparatu. Obrazy można już tworzyć z tekstu lub głosu za pomocą sztucznej inteligencji (AI), formując realistyczne codzienne sceny bez ich obecności w fizycznej przestrzeni. Ta zmiana może radykalnie odmienić nasze codzienne praktyki fotograficzne.

Warto zauważyć, że generatory obrazów oparte na sztucznej inteligencji uczą się, trenując na miliardach obrazów, z których wiele to codzienne i wernakularne fotografie. Jednym z głównych źródeł takich danych była niegdyś globalnie popularna platforma do udostępniania zdjęć — Flickr. Na przykład zbiór danych Yahoo Flickr Creative Commons 100 Million (*YFCC100M*) zawiera ponad 100 milionów obrazów i filmów, które badacze wykorzystują do szkolenia modeli AI. Te

zestawy danych pomagają systemom AI uczyć się rozpoznawania, interpretacji i generowania treści wizualnych.⁵⁰

Paradoksalnie obrazy generowane przez AI, nauczone na podstawie naszych codziennych i wernakularnych fotografii, będą przez nas prawdopodobnie ponownie przesyłane z powrotem do internetu. W przyszłości nasze codzienne fotografie mogą być w całości tworzone przez AI. Najbardziej fascynujący jest ten cykliczny proces, niemal jak „krąg życia.” Czy to właśnie jest następne wcielenie fotografii wernakularnych? Podobnie jak Ouroboros, nieustannie pożerający samego siebie i odradzający się, reprezentuje on jedność wszystkich rzeczy, zarówno materialnych, jak i duchowych, które nigdy nie znikają, lecz nieustannie zmieniają się w wiecznym cyklu destrukcji i tworzenia.⁵¹

W takim przypadku, czy muszę pokazywać wam jakiegokolwiek nowe obrazy? Jestem pewna, że już widzieliście wszystko.

Podczas gdy badanie to próbuje spojrzeć na fotografię wernakularną jako na medium, stawia także pytanie, w jaki sposób medium to pozostanie częścią codziennego życia ludzkiego. Małe fragmenty moich własnych fotografii osadzone w woskowym obiekcie mogą nie być widoczne ani czytelne jako obrazy, ale istnieją, podobnie jak dane wizualne — fizycznie, mentalnie lub cyfrowo. Są aktywnymi czynnikami zmieniającymi sposób, w jaki postrzegam świat. Pewnego dnia urządzenia rzeczywistości mieszanej, AI i inne nowe technologie będą ewoluować i stapiać się z naszą codziennością, tworząc nową, mieszaną rzeczywistość (a może to już się zaczęło). Codzienne fotografie staną się produktami płynnego, zmieszanego świata rzeczywistości i wyobraźni.

⁵⁰ Bart, Thomee, et al. “YFCC100M: The New Data in Multimedia Research.” *arXiv [Cs.MM]*, 2015, <http://arxiv.org/abs/1503.01817>.

⁵¹ The Editors of Encyclopedia Britannica. “Ouroboros.” *Encyclopedia Britannica*, 25 października 2024 r.

Fotogeniczna przyszłość

W latach 80. świat fotografii był mocno zaabsorbowany udowadnianiem, że fotografia może być sztuką, to był wielki temat, ponieważ większość muzeów jeszcze nie gromadziła fotografii, a status fotografii jako formy sztuki był kwestionowany przez wielu ludzi i przez ugruntowany świat sztuki. Zawsze miałem wątpliwości co do tego podejścia, bo jest dość oczywiste, że fotografia może być sztuką, ale interesujące jest to, że może być czymś znacznie więcej niż sztuką. — Joachim Schmid ⁵²

Nie tylko fotografia ma przyszłość, ale wręcz jest przyszłością. Ponieważ coraz częściej doświadczamy rzeczywistości poprzez fotografię i jako fotografia, medium fotograficzne działa jako aktywny czynnik kształtujący zarówno nas, jak i świat. Fotografia nie jest oczywiście jedynym medium, przez które artykułowane są problemy, ale ze względu na przypisaną jej — nawet jeśli fikcyjną — rolę lustra świata, pozwala każdemu kolejnemu pokoleniu zadawać pytania o własny autoportret i autoprojekcję. Proces ten rozwija się w kontekście coraz większej likwidacji społecznych fundamentów i struktur. — Joanna Zylinska ⁵³

⁵² Eidolon Centre & Journal for Everyday Photography, Joachim Schmid – Bilder von Der Strasse & Other People's Photographs // Talks on Everyday Imaging. Youtube, https://www.youtube.com/watch?v=l4FTYM66kAA&ab_channel=EidolonCentre%26JournalforEverydayPhotography. Accessed 10 Oct. 2024. Dostęp 10 listopada 2024.

⁵³ Eidolon Centre & Journal for Everyday Photography, Joanna Zylinska – on Our Photographic Future // Talks on Everyday Imaging. Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=nZ2tmPs3n2M>. Dostęp 10 listopada 2024.

W nowoczesnym społeczeństwie dążymy do postępu, podkreślając wartość każdego człowieka, niezależnie od rasy, pochodzenia, płci czy narodowości. To dążenie do inkluzywności kształtuje nasze wysiłki, by zrozumieć i szanować każdą kulturę, zmierzając w stronę społeczeństwa bezklasowego. W tym kontekście, czy nie powinniśmy także przyjąć takiego samego podejścia do fotografii, które uchwytyują wszystkie formy codziennego życia? Te obrazy nie są jedynie dokumentami, lecz aktywnymi uczestnikami naszego wspólnego doświadczenia. Łączą nas z naszą pamięcią i tożsamością, reprezentując istotę tego, kim jesteśmy, a jednocześnie kształtując sposób, w jaki przyszłe pokolenia będą rozumieć naszą teraźniejszość. Dalekie od bycia antytezą sztuki czy czymś gorszym od niej, fotografie wernakularne są kluczowymi elementami naszej kultury wizualnej.

To prowadzi nas do koncepcji „następnego wcielenia” — tego, jak fotografie zmieniają się z czasem, przyjmując nowe znaczenia i perspektywy. Dzisiejszy zalew cyfrowych obrazów, w połączeniu z fizycznymi zdjęciami z przeszłości, tworzy ogromny, wzajemnie połączony krajobraz wizualny. Obrazy te krążą, ewoluują i wpływają na nas na niezliczone sposoby, wyłamując się ze sztywnych definicji. Z tej perspektywy moje użycie destrukcji nie polega na wymazaniu obrazu, lecz na jego ponownym przemyśleniu i uwolnieniu od konwencjonalnych znaczeń. Rozbierając to, co znajome, tworzymy przestrzeń dla nowych interpretacji, zapraszając nas do postrzegania następnego wcielenia fotografii jako dynamicznej, ciągłej transformacji.

W przeciwieństwie do destrukcji muzyki Milana Knížíka, której celem było stworzenie zupełnie nowego utworu muzycznego, moje podejście do destrukcji nie ma na celu tworzenia nowych fotografii. Zamiast tego stawia pytanie, jak fotografia wernakularna funkcjonuje jako medium w ramach szerszego systemu wizualnego. Poprzez dekonstrukcję wizualnych przedstawień mam nadzieję zachęcić do nowego, niehierarchicznego sposobu widzenia i zaangażowania w to płynne medium.

Jak wspomniałam wcześniej, obrazy generowane przez AI powstają na bazie ogromnych zbiorów codziennych fotografii wykonywanych przez ludzi, takich jak te z platform takich jak Flickr. Proces ten pokazuje, jak nasz krajobraz wizualny i wrażliwość estetyczna są wplecione w globalną, kolektywną praktykę wizualną. Przypomina to mit Ouroborosa: czy w pewnym sensie zjadamy własny ogon? Czy fotografie, które produkujemy, są nam zwracane, tworząc jedynie iluzję nowości w codziennych obrazach? A może jest to naturalny cykl, postępujący w pętli, a nie w linii prostej?

Codzienne fotografie zawsze były ściśle powiązane z technologią. Im bardziej wygodna i nowatorska technologia, tym więcej powstaje codziennych zdjęć. Wkrótce możemy znaleźć się w świecie wypełnionym rzeczywistością mieszaną lub symulowanymi codziennymi obrazami — zjawiskiem, które w pewnym stopniu może już istnieć. Jednak nawet te obrazy uchwycą historię naszych czasów.

Nie mogę twierdzić, że jestem w stanie określić lub przewidzieć przyszły kierunek kultury wizualnej. Jednak, jak powiedziała Joanna Zylińska: „nie tylko fotografia ma przyszłość, ale ona właściwie jest przyszłością.” Chociaż nie możemy przewidzieć, dokąd zaprowadzi nas ta przyszłość — być może do hiper-rzeczywistości lub hiper-fałszu — jedna rzecz jest pewna: musimy pozostać krytycznymi obserwatorami i świadomymi uczestnikami tego ewoluującego krajobrazu wizualnego. Ostatecznie wszyscy mamy udział w tym, jak codzienne fotografie kształtują nasze wspólne człowieczeństwo na przestrzeni czasu.

Jeśli fotografia jest przyszłością, to jest nierozzerwalnie związana z przeszłością, ukształtowaną przez niezliczone następne wcielenia obrazów, które nieustannie przekształca się i wyobraża na nowo. Te ewoluujące następne wcielenia kształtują teraźniejszość, która z kolei buduje przyszłość fotografii.

Bibliografia

- “A Haunting Photo Collection of Famous People’s Death Masks, 1300-1950 - Rare Historical Photos.” 2021. <https://rarehistoricalphotos.com/death-masks-famous-people/>.
- “About: Zhizha.” n.d. DBpedia. Accessed November 28, 2024. <https://dbpedia.org/page/Zhizha>.
- Anderson, Darrian. n.d. “The Art of Creative Destruction.” Artreview.com. Accessed December 8, 2024. <https://artreview.com/the-art-of-creative-destruction-cornelia-parker-tate/>.
- “Apple Vision Pro.” n.d. Apple. Accessed November 8, 2024. <https://www.apple.com/apple-vision-pro/>.
- Bart, Thomee, A. Shamma David, Friedland Gerald, Elizalde Benjamin, Ni Karl, Poland Douglas, Borth Damian, and Li Li-Jia. 2015. “YFCC100M: The New Data in Multimedia Research.” *arXiv [Cs.MM]*. <http://arxiv.org/abs/1503.01817>.
- Barthes, Roland. 1977. “The Death of the Author.” In *Image-Music-Text*, edited by Stephen Heath. New York: Hill and Wang.
- ———. 1981. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Hill & Wang.
- Batchen, Geoffrey. 2002. *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*. London, England: MIT Press.
- Bates, William Nickerson. 1925. “The E of the Temple at Delphi.” *American Journal of Archaeology* 29 (3): 239–46. <https://doi.org/10.2307/497556>.
- Beil, Kim. 2023. *Anonymous Objects: Inscrutable Photographs and the Unknown*. London, England: Mack.
- Belting, Hans. 2022. *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*. Translated by Thomas Dunlap. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Benjamin, Statistician Walter. 2016. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. North Charleston, SC: Createspace Independent Publishing Platform.
- Benjamin, Walter. 2019. *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. Boston, Ma: Mariner Books Classics.
- Berger, John. 1975. *A Seventh Man*. Harlow, England: Penguin Books.
- Berger, Lynn. 2009. “The Authentic Amateur and the Democracy of Collecting Photographs.” *Photography and Culture* 2 (1): 31–50. <https://doi.org/10.2752/175145209x419390>.
- Brett, Donna West, and Natalya Lusty. 2022. “Photography and Ontology: Unsettling Images.” In *Photography and Ontology, An Introduction*, edited by Donna West Brett and Natalya Lusty. London, England: Routledge.

- Broz, Matic. 2024. "How Many Photos Are Taken Every Day?" Photutorial. September 12, 2024. <https://photutorial.com/photos-statistics/>.
- Company, David. 2007. *Photography and Cinema*. London, England: Reaktion Books.
- Campt, Tina M. 2012. *Image Matters: Archive, Photography, and the African Diaspora in Europe*. Durham, NC: Duke University Press.
- Center for the Study of Social Difference CSSD. n.d. "Imagining Everyday Life: Engagements with Vernacular Photography - Panel One Presentations." Youtube. Accessed December 8, 2024. https://www.youtube.com/watch?v=My3UWYu_D3k&ab_channel=CenterfortheStudyofSocialDifferenceCSSD.
- Chalfen, Richard. 2009. *Snapshot Versions of Life*. Madison, WI: University of Wisconsin Press.
- Chéroux, Clément. 2020. "Introducing Werner Kühler." In *Imagining Everyday Life: Engagements with Vernacular Photography*, edited by Tina Campt, Marianne Hirsch, Gil Hochberg, and Brian Wallis. Steidl Verlag.
- Cordroc'h, Solenn. 2019. "Kensuke Koike, alchemist of distorted photographs." Pen Magazine International. May 30, 2019. <https://pen-online.com/arts/kensuke-koike-deconstructs-photos-to-reconstruct/>.
- "Definition of PROJECTION." n.d. Merriam-webster.com. Accessed December 8, 2024. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/projection>.
- Eidolon Centre & Journal for Everyday Photography. n.d. "Geoffrey Batchen – Whither the Vernacular? // Talks on Everyday Imaging." Youtube. Accessed October 11, 2024a. https://www.youtube.com/watch?v=Xnqmnv1p4ew&ab_channel=EidolonCentre%26JournalforEverydayPhotography.
- ———. n.d. "Joachim Schmid – Bilder von Der Strasse & Other People's Photographs // Talks on Everyday Imaging." Youtube. Accessed October 10, 2024b. https://www.youtube.com/watch?v=l4FTYM66kAA&ab_channel=EidolonCentre%26JournalforEverydayPhotography.
- ———. n.d. "Joanna Zylińska – on Our Photographic Future // Talks on Everyday Imaging." Youtube. Accessed December 8, 2024c. <https://www.youtube.com/watch?v=nZ2tmPs3n2M>.
- "Ensemble – Thomas Mailaender – THE FUN ARCHEOLOGY." n.d. Ensemble.Biz. Accessed November 8, 2024. <https://ensemble.biz/products/thomas-mailaender-the-fun-archeology>.
- Galende, Federico. 2017. "That Strange Passion for Fleeing Criticism." In *Destruction, Documents of Contemporary Art*, edited by Sven Spieker, 40. London: Whitechapel Gallery.
- Galpin, Richard. 2017. "Erasure in Art: Destruction, Deconstruction and Palimpsest, 1998." In *Destruction, Documents of Contemporary Art*, edited by Sven Spieker, 129. Whitechapel Gallery.

- Geoffrey Batchen on Vernacular Photography and Appreciating the Banal. 2023. *The Photo Vault: A Journey into Vernacular Photography, Archives and Photobooks*. Spotify. <https://open.spotify.com/episode/62R5ixAaHNjOZBzJSGJnVK>.
- Gorris, Lothar, trans. 1989. *Robert Rauschenberg: Im Gespräch mit Barbara Rose*. Köln, Germany: Kiepenheuer & Witsch.
- Gross, Eduard-Claudiu. 2023. "The Significance of Orphan Photography: Rethinking Vernacular Photography in the Context of Art History." *EON* 4: 129.
- Heidegger, Martin. 1962. *Being and Time*. New York, NY: HarperCollins.
- Hirsch, Marianne. 1997. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. London, England: Harvard University Press.
- "In Almost Every Picture —." n.d. ERIK KESSELS. Accessed November 16, 2024. <https://www.erikkessels.com/in-almost-every-picture>.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. 2020. "The Extraordinary Ordinary: Reflections on Vernacular Photography." In *Imagining Everyday Life: Engagements with Vernacular Photography*, edited by Tina Campt, Marianne Hirsch, Gil Hochberg, and Brian Wallis, 304. Steidl Verlag.
- Le Guin, Ursula K. 2024. *The Carrier Bag Theory of Fiction*. UK: cosmogenesis.
- Merchant, Bill. n.d. "Brian Wallis Why Vernacular Photography." Youtube. Accessed November 8, 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=5TmsVx8M9o4>.
- Metz, Christian. 1985. "Photography and Fetish." *October* 34: 81. <https://doi.org/10.2307/778490>.
- Pellegrini, Aldo. 2004. "Fundamentos de Una Estética de La Destrucción." In *Listen, Here, Now! Argentine Art in the 1960s: Writings of the Avant-Garde*, edited by Ines Katzenstein, 36. New York, NY: Museum of Modern Art.
- Pictolic. 2024. "26 Death Masks of Famous Historical Figures." Pictolic.com. February 13, 2024. <https://pictolic.com/en/article/26-death-masks-of-famous-historical-figures>.
- Pinkerto, Nick, and Jeremy Rossen. 2017. "Scenes from the Life of a Happy Man...The Films of Jonas Mekas." [harvardfilmarchive.org](https://harvardfilmarchive.org/programs/scenes-from-the-life-of-a-happy-man-the-films-of-jonas-mekas). 2017. <https://harvardfilmarchive.org/programs/scenes-from-the-life-of-a-happy-man-the-films-of-jonas-mekas>.
- Schmid, Joachim. 2007. *Photoworks 1982-2007*. Steidl Verlag.
- Sontag, Susan. 2002. *On Photography*. London, England: Penguin Classics.
- Spieker, Sven. 2017. *Destruction, Documents of Contemporary Art*. London, England: Whitechapel Gallery.
- Tate. n.d. "Auto-Destructive Art." Tate. Accessed November 19, 2024. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/auto-destructive-art>.

- The Editors of Encyclopedia Britannica. 2024. "Ouroboros." In *Encyclopedia Britannica*.
- "VANESSA DAOU — THE VERNACULAR EFFECT : Anonymous Snapshots and the Unlearning of Everything." Youtube. Accessed December 8, 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=XDeTcHD-Vyg>.
- "Vernacular Photography." n.d. Moma.org. Accessed November 6, 2024. <https://www.moma.org/collection/terms/vernacular-photography>.
- Wells, Liz, ed. 2015. *Photography: A Critical Introduction*. 5th ed. London, England: Routledge.
- N.d. Veba-archive.org. Accessed December 8, 2024. <https://veha-archive.org/info>.