

**Karolina Aszyk**

Uniwersytet Gdański

ORCID: 0000-0003-0891-8919

# **Czy technologia cyfrowa oraz sztuczna inteligencja przynoszą korzyści dla fotografii jako medium sztuki? Na przykładzie prac nagrodzonych podczas Dali International Exhibition of Photography 2023 oraz Sony World Photography Awards 2023**

## **Streszczenie**

Technologie informatyczne oraz sztuczna inteligencja są coraz bardziej obecne w pracy twórców posługujących się fotografią. W przypadku stosowania tych pierwszych mogą one przynosić niewątpliwe korzyści techniczne, co wywołuje pytania, na czym te korzyści polegają oraz jaki mają wpływ na wzrost wartości artystycznej fotografii kreatywnej. W artykule omówiono wpływ technologii cyfrowych na realizacje artystyczne w kontekście jakości strukturalnych prac oraz przedstawiono złożoność zjawiska sztucznej inteligencji w tworzeniu realizacji naśladujących fotografię w jej technologicznym i estetycznym wymiarze. Dokonano bilansu korzyści płynących z wykorzystania współczesnych możliwości technicznych w sferze tworzenia obrazu, a także rozróżnienia obrazów będących fotografiami od obrazów wygenerowanych przy współudziale sztucznej inteligencji, które fotografiami nie są.

**Słowa kluczowe:** technologie informatyczne, sztuczna inteligencja, fotografia, kreacja artystyczna, medium sztuki.

**Does digital technology and artificial intelligence benefit photography as an art medium? Based on the examples of works awarded at Dali International Exhibition of Photography 2023 and Sony World Photography Awards 2023**

## **Abstract**

Information technologies and artificial intelligence are increasingly present in creators works using photography. When using the former, they can bring undoubted technical benefits, which raises questions about what these benefits are and what impact they have on the increase of the artistic value of creative photography. The article discusses the impact of digital technologies on artistic realizations in the context of the quality of structural works and presents the complexity of the phenomenon of artificial intelligence in creating realizations that imitate photography in its technological and aesthetic dimensions. You will be able to learn about the benefits of using modern technical possibilities in the field of image creation, and you will also be able

to distinguish between images that are photographs and images generated with the participation of artificial intelligence, which are not photographs.

**Keywords:** IT technology, artificial intelligence, photography, artistic creation, medium of art.

## Wstęp

Trudno już sobie wyobrazić, że w czasach, kiedy człowiek stawiał po raz pierwszy nogę na Księżycu, technika fotograficzna opierała się na pracochłonnnych i czasochłonnnych procesach wykorzystujących światłoczułe związki srebra. Chcąc zobaczyć obraz, który w trakcie fotografowania zapisuje się w formie utajonej<sup>1</sup> na światłoczułej celuloidowej błonie zwojowej, należało najpierw pozbawić światłoczułości nienaświetlone miejsca na błonie fotograficznej. To w wielkim skrócie opis procesu fotografii czarno-białej w technologii srebrowej, który wiązał się i nadal wiąże z koniecznością opanowania wysublimowanych umiejętności warsztatowych. Należy dodać, że procesy barwne fotografii opartej na technologii srebrowej, zarówno pozytywowe, jak i negatywowe, były i nadal są dużo bardziej skomplikowane oraz wymagają złożonych procedur technologicznych. Tworzenie tradycyjnego obrazu fotograficznego wiązało się i nadal się wiąże z wykonywaniem w ciemni odbitek fotograficznych na materiałach światłoczułych z użyciem chemii fotograficznej<sup>2</sup>, a same odbitki kopiuje się lub powiększa z wywołanych wcześniej negatywów. Takie archaiczne procesy tworzenia obrazu fotograficznego – patrząc na to zagadnienie z dzisiejszej perspektywy – były nie tylko powszechnie używane przez twórców w ich wypowiedziach o charakterze artystycznym, lecz także w ogóle przez wszystkich użytkowników techniki fotograficznej, nie wyłączając z tego grona pierwszych astronautów inwentaryzujących księżycowe pustkowia za pomocą aparatu Hasselblad 500EL.

Diametralnie inne możliwości oferuje współczesna technika fotograficzna. Już w 1999 roku, a więc zanim jeszcze stała się ona tym, czym jest dzisiaj, czyli kompleksowym systemem cyfrowej rejestracji obrazu wraz z rozbudowaną infrastrukturą do przesyłania danych, Krzysztof Jurecki, historyk i teoretyk fotografii słusznie określał jej kondycję, twierdząc, że najważniejszym problemem technicznym fotografii jest „zagadnienie obrazu digitalowego i jego relacje do fotografii analogowej, która przegrywa w rywalizacji technologicznej”<sup>3</sup>. Niezależnie od tego, czy rzeczywiście ćwierć wieku po wypowiedzeniu tych słów można powiedzieć, że fotografia oparta na technologii srebrowej przegrała współzawodnictwo z fotografią cyfrową, czy też nie, to faktem

<sup>1</sup> Więcej na temat obrazu utajonego [w:] K.W. Junge, G. Hübner, *Podstawy chemii fotograficznej*, przekł. W. Tuszko [w:] *Fototechnika*, red. G. Teicher, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa 1982, s. 46–48; 53.

<sup>2</sup> Procesy fotograficzne cz./b. oraz w dużej mierze barwne opierały się na technologii srebrowej. Zob. K.D. Solf, *Fotografia. Podstawy, praktyka, technika*, przekł. Z. Michalski, A. Wrzesiński, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980, s. 16–17; 75.

<sup>3</sup> K. Jurecki, *Rzeźby i rysunki. Wyzwalanie z akademickich norm?* [w:] G. Przyborek, *Pamięć obrazów*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1999, s. 13.

bezsprzeczne jest, że na wielu poziomach zastosowań fotografii rewolucja cyfrowa stała się faktem. Tak się stało z pewnością w przypadku zastosowania fotografii rozumianej jako nośnik przekazu danych empirycznych. Odmienne bowiem niż fotografie pochodzące z amerykańskich misji księżycowych z lat 1969–1972, które były wywoływane i poddawane analizie dopiero po powrocie astronautów na Ziemię, zdjęcia wykonane na Księżycu w technice cyfrowej w styczniu 2024 roku przez japoński łazik LEV-2, czyli jedną z miniaturowych sond towarzyszących lądownikowi SLIM, zostały odebrane przez kontrolerów lotu w błyskawicznym tempie.

To właśnie dzięki ich analizie bardzo szybko wyszło na jaw, że SLIM wylądował skierowany nogami (silnikami) do góry. Przesłane na Ziemię fotografie zostały także za pośrednictwem agencji kosmicznej JAXA opublikowane na platformie społecznościowej X, dzięki czemu każdy jej użytkownik mógł mieć do nich dostęp. To ogromny skok jakościowy w sferze komunikacji opartej na przekazach wizualnych.

Czy jednak we wszystkich sferach ludzkiej aktywności, w których wykorzystuje się fotografię, korzyści uzyskiwane dla sfery komunikacyjnej dzięki stosowaniu techniki cyfrowej są aż tak znaczące jak na przykład w przypadku fotografii przesyłanych współcześnie z Księżycy, czyli w przypadku fotografii będącej medium informacji i nauki? Czy takich samych korzyści oczekuje się w przypadku stosowania fotografii jako medium komunikacji społecznej, reklamy albo sztuki? Jakie korzyści wymienionym medium zapewnia technologia cyfrowa poza większą łatwością wygenerowania obrazu fotograficznego oraz szybkością jego transferu?

Wobec rozległości tematu obszar badawczy zostanie ograniczony do wymiaru kreacyjnego fotografii, przede wszystkim w zakresie traktowania jej jako medium sztuki. W artykule podobne podejście badawcze zostanie zastosowane do problematyki sztucznej inteligencji, zjawiska, które dopiero od niedawna daje o sobie znać w obszarze wizualności. Wygenerowane przez sztuczną inteligencję obrazy wywołują liczne pytania. Dotyczą one kwestii realności rzeczywistości ukazywanej w wygenerowanym obrazie, w mniejszym stopniu wpływu nowych technologii na jego jakość. Złożoność zjawiska sztucznej inteligencji operującej w obszarze realizacji obrazu wywołuje też pytania dotyczące kwestii kreacyjności w tym obszarze. Jedną z najistotniejszych kwestii jest odpowiedź na pytanie, co może ona zaoferować kreatorom obrazu działającym w obszarze sztuki poza zdolnością do naśladowania fotografii w jej technologicznym i estetycznym wymiarze? Czy sztuczna inteligencja naśladowująca fotografię w aspektach substancjalności obrazu jest w stanie przekroczyć genetycznie przypisane jej aspiracje do wywoływania iluzji obrazu fotograficznego, a więc do imitowania fotografii. Czy może zaproponować coś więcej?

Znalezienie odpowiedzi na postawione pytania jest podstawowym celem artykułu. Ponieważ dotyczą one dwóch przedmiotów badawczych, czyli technik cyfrowych fotografii oraz efektów, jakie za pomocą sztucznej inteligencji można osiągnąć w dziedzinie wizualności, dla każdego z nich zostaną wybrane przykłady umożliwiające znalezienie tych odpowiedzi. Przykłady realizacji z obu przedmiotów badawczych zostaną przeanalizowane za pomocą analizy syntaktycznej obrazu, która jest jedną

z trzech filarów metody semiotycznej obrazu. W pierwszej kolejności w artykule zostanie omówiony wpływ technologii cyfrowych na jakość artystyczną jednej ze znaczących współczesnych realizacji nagrodzonej podczas prestiżowego azjatyckiego konkursu fotograficznego odbywającego się w ramach międzynarodowego festiwalu w Dali w prowincji Yunnan w Chinach. Poddając analizie drugi przykład, głośną realizację nagrodzoną podczas konkursu fotograficznego organizowanego cyklicznie przez koncern Sony, która po ogłoszeniu wyników okazała się wytworem sztucznej inteligencji, zostaną przedstawione implikacje związane z brakiem istnienia norm określających „ortodoksyjność” fotografii jako techniki w kontekście jej jakości strukturalnych.

Zanim zostaną podjęte próby oceny wytworów sztucznej inteligencji, należy sobie zdawać sprawę, że ona sama, będąc zaprzęgnięta w proces tworzenia obrazu, nie może obyć się bez technologii cyfrowej – ta ostatnia jest dla tej pierwszej całkowicie niezbędna. Nieodzowne jest więc zaznajomienie się w pierwszej kolejności z korzyściami, jakie dla fotografii jako medium sztuki przynosi technologia cyfrowa.

## Technologia cyfrowa w fotografii kreatywnej

W środowiskach artystycznych jeszcze na przełomie XX i XXI wieku technologia cyfrowa nie była traktowana poważnie podczas wyboru techniki realizowanych utworów fotograficznych. Wśród twórców posługujących się fotografią jako medium sztuki panowało przekonanie, że jakości struktury fizycznej obrazu opartego na nowych technologiach nie będą w stanie jeszcze przez długie lata dorównać jakościom strukturalnym obrazu fotograficznego opartego na technologii srebrnej, która była powszechnie stosowana od ponad stu siedemdziesięciu lat istnienia wynalazku fotografii<sup>4</sup>. To przekonanie łączono i nadal się łączy ze świadomością, że fotografia cyfrowa nie jest kontynuacją dotychczasowych technik fotograficznego zapisu, lecz że jest techniką posiadającą odmienną od dotychczasowych technik fotograficznych genetykę substancjalności obrazu.

W kontraście do powolnej ewolucji negatywowych technik dziewiętnastowiecznych (technika tak zwanych mokrych płyt kolodionowych wyparła technikę dagerotypii, a następnie zastąpiona została bromo-żelatynową techniką Maddoxa, która ustąpiła miejsca taśmie celuloidowej Eastmana powszechnie stosowanej z różnymi modyfikacjami do dziś), nowa technologia cyfrowa jawi się jako dokonująca w istocie technologicznej rewolucji. Nie polega ona tylko na możliwości natychmiastowego pozyskania obrazu, który staje się widoczny momentalnie po wyzwoleniu migawki na ekranie kamery rejestrującej obraz oraz, na tym, że wygenerowany obraz jest pozytywny i jednocześnie barwny, lecz także na tym, że wypracowano nowe systemowe rozwiązania dotyczące

<sup>4</sup> W określaniu cezury czasowej epoki fotografii przyjmuje się w tym artykule datowanie najstarszej zachowanej fotografii jako wynalazku człowieka, czyli, jak się na ogół przyjmuje, 1826 rok, lub, jak chcą niektórzy historycy, 1827 rok.

jego przekazywania, powielania i kopiowania, a nawet dotyczące jego prezentacji i ekspozycji.

Związane jest to z technicznymi możliwościami fotografii jako obrazu cyfrowego. Po przesłaniu tego obrazu do urządzeń drukujących go w wybranych rozmiarach i rozdzielczościach już w chwilę po wykonaniu zdjęcia może być mu nadany dowolny rozmiar, a następnie może on być „zmaterializowany” w różnych formach. Dzieje się to w zupełnie inny sposób niż czyniono to powszechnie w czasach, kiedy to wykonywano powiększenia fotograficznie w ciemni pozytywowej. Jediną alternatywą dla tworzenia kopii fotograficznych z negatywów na materiałach światłoczułych było wówczas przetwarzanie analogowego zapisu obrazu na wartości cyfrowe, czego dokonywano na drodze skanowania oryginalnego obrazu, a następnie drukowano go, co zresztą ma miejsce nadal w przypadku rozwiązań hybrydowych.

Obecnie technologia cyfrowa pozwala na wykonanie wydruków o takich parametrach, które nie ustępują jakościom strukturalnym odbitkom fotograficznym opartym na tradycyjnej technologii srebrzej, a nawet od pewnego czasu przewyższają one możliwości tradycyjnych technik fotograficznych. Nie oznacza to jednak, że technologia cyfrowa przewyższa jakością techniczną tradycyjne metody zapisu obrazu w całym ich zakresie zastosowań. Rzecz w tym, że matryce cyfrowe rejestrujące obraz i zastępujące coraz częściej tradycyjne światłoczułe materiały srebrze są konkurencyjne dla technik srebrzych jedynie do określonej wielkości formatu matryc, które cały czas nie przekraczają rozmiarów klatki analogowych aparatów średnioformatowych. Oznacza to, że gdyby chciał bazować wyłącznie na technologiach cyfrowych w fotografii, ograniczałoby to bardzo możliwości operacyjne w zakresie kreacji artystycznej, ponieważ uzależnienie się od digitalizacji w fotografii wykluczałoby stosowanie kamer wielkoformatowych przez twórców artystycznych realizacji. Stanowi to jeden z powodów, dla którego współcześni twórcy nie zrezygnowali z tradycyjnych metod tworzenia obrazu fotograficznego. Przykładem takiego podejścia do technik fotograficznych może być twórczość Grzegorza Przyborka, wybitnego przedstawiciela nurtu inscenizacyjnego w fotografii, który od blisko pięciu dekad realizuje swoje twórcze aspiracje, posługując się fotografią, rysunkiem, rzeźbą (obiektami), które artysta wykorzystuje „przy powstawaniu skomplikowanych zazwyczaj aranżacji, których ostatecznym wyrazem jest zdjęcie”<sup>5</sup>. Na swojej retrospektywnej wystawie „Cisza”<sup>6</sup>, stanowiącej część programu Fotofestiwalu – Międzynarodowego Festiwalu Fotografii w Łodzi, artysta wyeksponował monumentalne fotografie wykonane wielkoformatową kamerą na diapozytywach barwnych, których odbitki fotograficzne zostały wykonane w procesie Cibachrome (Ilfochrome Classic) na materiałach produkowanych przez

<sup>5</sup> K. Jurecki, *Rzeźby i rysunki...*, s. 5.

<sup>6</sup> Wystawa odbyła się w Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi (realizującej program Ośrodka Propagandy Sztuki) w dniach 16 czerwca do 13 sierpnia 2023 roku. Jak stwierdził sam artysta w prywatnej rozmowie, była to jego ostatnia publiczna wystawa prac.

brytyjską firmę Ilford<sup>7</sup>. Nie bez znaczenia jest fakt, że jakość tych materiałów dotycząca między innymi trwałości barw oraz ich czystości przesądza o tym, że kopie w technice fotografii barwnej w procesie Cibachrome cały czas są konkurencyjne dla wydruków cyfrowych oraz technologii alternatywnych<sup>8</sup>. W przypadku archiwizowania utworów artystycznych wykonanych w technologii Ilforda, trwałość obrazu barwnego stanowi istotne kryterium, jeżeli chodzi o kwestię przyjmowania ich do zbiorów muzealnych i kolekcjonerskich.

Należy zdawać sobie sprawę, że w procesie Cibachrome wykonuje się kopie fotograficzne, dla których źródłowe są diapozytywy barwne, a więc materiały oparte na technologii srebrowej. Artyści, którzy realizują swoje projekty, posługując się materiałami światłoczułymi w technice negatywowej, posługują się najczęściej metodą hybrydową, łącząc tradycyjną fotografię srebrową z digitalizacją obrazu, co dokonuje się na drodze skanowania negatywów lub diapozytywów, a następnie obróbki skanów za pomocą programów komputerowych<sup>9</sup>. Stosowanie metody hybrydowej w obszarze kreacji artystycznej nie jest jedynie działaniem kompromisowym, metodą tymczasową do momentu, zanim technologia cyfrowa rozwinię się na tyle, że umożliwi produkcję matryc cyfrowych dostosowanych do wszystkich rozmiarów klatek kamer wielkoformatowych. Istnieją bowiem w fotografii srebrowej techniki stosowane w twórczości artystycznej, które ze względu na specyficzną strukturę techniczną nigdy nie będą mogły zostać zastąpione cyfrową metodą zapisu. Należy do nich między innymi technika solaryzacji, polegająca na możliwości dokonywania inwersji tonalnej w trakcie procesu wywoływania materiałów negatywowych lub pozytywowych, która po raz pierwszy w sposób świadomy została zastosowana przez dadaistów i cały czas stosowana jest w obszarze kreacji artystycznej.

---

<sup>7</sup> Proces Cibachrome został stworzony przez szwajcarską firmę Ciba AG we współpracy z Ilford na początku lat 60. ubiegłego wieku. W 1970 roku Ciba połączyła się z JR Geigy, tworząc Ciba-Geigy. Po przejściu aktywów Ciba-Geigy przez firmę Ilford nazwa została oficjalnie zmieniona na Ilfochrome Classic na początku 1992 roku.

<sup>8</sup> Wyniki jakości kopii w procesie Cibachrome (Ilfochrome) były od początku lat 60. XX wieku bezkonkurencyjne oraz „nieporównywalne i pozostają takie do dziś”. Obecnie dużą konkurencją dla procesu Cibachrome stanowią wydruki „metalowe”. Coraz częściej do celów wystawienniczych stosuje się „wydruki na metalicznym papierze RC – takim jak Epson Metallic Photo, Ilford GALERIE Prestige Metallic Gloss lub Fujicolor Crystal Archive Digital Pearl Paper. Papier Ilford ma wykończenie irydowe (twardy, gęsty, srebrno-biały metal) nadające trójwymiarowy wygląd i jest kompatybilny zarówno z atramentowymi drukarkami barwnikowymi, jak i pigmentowymi. Fuji PEARL wykorzystuje perłowe kryształy miki pokryte cienką warstwą tlenków metali, nadając kolorowym wydrukowi [tworzonym na bazie] halogenków srebra perłowo-metaliczny połysk, dając efekt srebrno-białego metalicznego odbicia. Wszystkie papiery metaliczne znacznie poprawiają jakość obrazu montowanego na powierzchni, zwiększając ostrość, szczegółowość, a przy drukowaniu w wyższych rozdzielczościach, prawie wygląd Cibachrome.” Cytaty pochodzą z: C.A. Paschke, *High Gloss Digital vs. Cibachrome*, <https://www.designsinkart.com/library/P-HighGlossDigitalVsCibachrome201806.htm>, (dostęp: 31.07.2024).

<sup>9</sup> Zob. L. Pękalski, *Kalejdoskop fotografii. Między techniką a sztuką*, Wydawnictwo Helion, Gliwice 2012, s. 251.

Czy technologia cyfrowa oraz sztuczna inteligencja przynoszą korzyści...

Dla działań kreatywnych nie powinno się stawiać ograniczeń technologicznych, a w związku z tym technologię należy podporządkować działaniom twórczym, a nie odwrotnie. W fotografii rozumianej jako medium sztuki technika cyfrowa może być zatem stosowana na różnych etapach tworzenia a wybór, na którym konkretnie, czy na etapie fotografowania, czy podczas procesów opracowywania struktury obrazu, powinien należeć do artysty. Motywy wyboru techniki mogą być oczywiście bardzo zróżnicowane, a są zależne od gatunku fotografii uprawianego przez konkretnego artystę oraz od jego twórczej inwencji. Czy również sztuczna inteligencja może być w rękach artysty wykorzystana w sposób twórczy?

## **Sztuczna inteligencja w obszarze współczesnej kultury wizualnej**

Pojawienie się i szybki rozwój technologii cyfrowych przygotowało grunt do zaistnienia sztucznej inteligencji, która w ostatnich latach została wdrożona do wielu sfer działalności człowieka w obszarze kultury, nauki, sztuki i biznesu. Wiele dziedzin już zostało całkowicie przekształconych przez pojawienie się sztucznej inteligencji, czego przykładem mogą być przemiany, jakie się dokonały w środowiskach e-learningowych, które doprowadziły „do całkowitej zmiany sposobu tworzenia, dystrybucji i personalizacji materiałów dydaktycznych”<sup>10</sup>.

Jakkolwiek rozwój technik cyfrowych oraz sztucznej inteligencji wiąże się z ogromnym postępem w dziedzinie kultury, to dopiero w przypadku tej drugiej pojawiły się obawy, że stworzona przez człowieka technologia może obrócić się przeciwko sobie. Przez wielu czołowych reprezentantów socjologii i nauk społecznych takie obawy były wyrażane jeszcze w pierwszej dekadzie XX stulecia. Jeden z nich, Richard Sennet, porównał te zagrożenia do tych, które w czasach antycznych były zwiastowane w micie o Pandorze: „Grecy wraz z upływem czasu nabierali coraz silniejszego przekonania, że Pandora symbolizuje w istocie pewien aspekt ich własnej natury; kultura, zbudowana na produktach ludzkiej pracy, wciąż zagraża samej sobie”<sup>11</sup>.

Zanim temat sztucznej inteligencji stał się problemem socjologicznym, w obszarze kultury, tematem tym zajmowali się wybitni twórcy literatury i kina. Stanley Kubrick w „Odysei kosmicznej 2001” ukazał sytuację, w której główny bohater filmu podczas misji kosmicznej musiał podjąć walkę z komputerem pokładowym zarządzającym misją, który chciał przejąć nad nim kontrolę, podejmując próbę unicestwienia go. Film powstał w 1968 roku, ale jego prototypem była książka Arthura C. Clarke’a (był on z Kubrickiem współautorem scenariusza filmu) o tym samym tytule wydana w 1965 roku, a więc w czasach, kiedy sztuczna inteligencja wydawała się zjawiskiem

<sup>10</sup> K. Mielnik, *Czynniki wpływające na pomyślnie wdrożenie sztucznej inteligencji (AI) w środowiskach e-learningowych: analiza i ocena*, <https://pl.linkedin.com/pulse/czynniki-wplywajace-na-pomyslne-wdrozenie-sztucznej-ai-kamil-mielnik-sxopf>, (dostęp: 2.08.2024).

<sup>11</sup> R. Sennett, *Etyka dobrej roboty*, przekł. J. Dzierzgowski, Wydawnictwo Muza, Warszawa 2010, s. 8.

futurystycznym. Świadczy o tym między innymi to, że film został zakwalifikowany do gatunku science-fiction.

W naszych czasach prognozowanie realnych zagrożeń płynących ze strony sztucznej inteligencji, a więc ze strony wyprodukowanej przez człowieka maszyny nie są traktowane jako konfabulacja twórców literatury czy filmu. Zagrożenia te tym bardziej wydają się realne ze względu na rozważanie możliwości przyznania w przyszłości inteligentnym robotom praw, które dotąd posiadali jedynie ludzie, co serio rozważa się na gruncie prawnym już od dwudziestu lat. Po raz pierwszy o pracach nad projektem ustaw przyznającym robotom specjalne przywileje zdawał relację cytowany socjolog:

Nim dokonał się niedawny przełom w mikroelektronice, inteligentne urządzenia wydawały się fantazją. W roku 2006 jednak Biuro Nauki i Innowacji rządu brytyjskiego opublikowało raport na temat 'praw robotów'. Jego autorzy stwierdzają, że 'jeśli stworzymy sztuczną inteligencję i zdołamy wykorzystać ją na szeroką skalę lub jeśli roboty nabiorą zdolności reprodukcyjnych bądź zdolności do samorozwoju i samousprawniania, będzie trzeba przyznać im takie same prawa, jakie przysługują ludziom'. Czy umiemy jednak powiedzieć, w którym dokładnie momencie skomplikowana maszyna staje się zdolna do trwania w działaniu?<sup>12</sup>

Pytanie Senetta, choć dzisiaj wydaje się jak najbardziej na czasie, budzi jednak zdziwienie i może wywoływać niepokój. W tym artykule na postawione pytanie nie będziemy szukać odpowiedzi, ale jego postawienie ułatwia zrozumienie wagi problemu, na który próbują także zareagować twórcy różnych dyscyplin wizualności, jak się wydaje, świadomi pojawiających się zagrożeń dla opartej na humanistycznych podstawach kultury. Chociaż jak na razie reakcje świata kultury ograniczają się do generowania prowokacji o charakterze medialnym czy artystycznym, to jednak świadczą o tym, że spontanicznie rozwijające się technologie informatyczne oparte na osiągnięciach sztucznej inteligencji wymagają pilnego uregulowania prawnego zapobiegającego zagrożeniom dla ludzi ze strony podmiotów mających wpływ na rozwój naszej cywilizacji.

Pierwsze na świecie akty prawne regulujące sztuczną inteligencję uchwalono w Parlamencie Europejskim, dla którego priorytetem „jest dopilnowanie, aby systemy sztucznej inteligencji stosowane w UE były bezpieczne, przejrzyste, identyfikowalne, niedyskryminujące i przyjazne dla środowiska”<sup>13</sup>. Do priorytetów Parlamentu Europejskiego należy także, aby systemy sztucznej inteligencji były „nadzorowane przez ludzi”<sup>14</sup>. To bardzo istotne ustalenia, które uchwalono w 2023 roku, jak można przypuszczać, w następstwie wielu nadużyć i prowokacji medialnych z wykorzystaniem sztucznej inteligencji, które odbiły się w przestrzeni publicznej szerokim echem.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 258–25.

<sup>13</sup> Parlament Europejski, *Akt ws. sztucznej inteligencji: pierwsze przepisy regulujące AI*, 13.06.2023, <https://www.europarl.europa.eu/topics/pl/article/20230601STO93804/akt-ws-sztucznej-inteligencji-pierwsze-przepisy-regulujace-ai> (dostęp: 5.08.2024).

<sup>14</sup> *Ibidem*.



Czy technologia cyfrowa oraz sztuczna inteligencja przynoszą korzyści...

Jedną z najbardziej spektakularnych prowokacji medialnych ostatnich lat z zastosowaniem sztucznej inteligencji była fotograficzna realizacja Jonasa Bendiksen na konwencji storytellingu na temat produkcji fake newsów na stronach internetowych typu clickbait podszywających się pod amerykańskie portale informacyjne, które były tworzone w 2016 roku przez mieszkańców miasta Veles (Macedonia Północna). Nośność tego tematu była spowodowana między innymi tym, że macedoński przemysł fake newsów mógł zwiększyć widoczność w Internecie kampanii prezydenckiej Donalda Trumpa, a tym samym promować jego wybór na prezydenta Stanów Zjednoczonych<sup>15</sup>. Na oficjalnej stronie World Press Photo, gdzie Bendiksen prezentował swój esej „The Book of Veles” w kategorii Open Format, widnieje informacja, że sześć miesięcy po publikacji ujawnił on, „że sam projekt był fałszerstwem – wszystkie przedstawione osoby to wygenerowane komputerowo modele 3D, a cały tekst został napisany przez sztuczną inteligencję”<sup>16</sup>.

Trudno oczywiście byłoby wykazać bezpośredni wpływ realizacji Bendiksen na decyzje europarlamentarzystów uchwalających pierwszą na świecie ustawę regulującą możliwości korzystania ze sztucznej inteligencji. Niemniej jednak jest czymś niewątpliwym, że tego typu działania wywierają presję na przedstawicieli władzy do podejmowania takich inicjatyw ustawodawczych. Zanim dotrzemy do kolejnego w tym artykule medialnego przykładu, tym razem o charakterze kreacji artystycznej, poddamy analizie znaczący przykład realizacji fotograficznej w technice cyfrowej autorstwa Zhanga Lanpo z Zhaoqing w Guangdong, absolwenta Akademii Sztuk Pięknych w Kantonie, nauczyciela akademickiego, który za pracę o enigmatycznym tytule „Rifling/Grooves” (膛线)<sup>17</sup>, uzyskał nagrodę Złotego Skrzydlatego Ptaka za najlepsze zdjęcie 10. Dali International Exhibition of Photography 2023, Festiwalu Fotografii organizowanego co dwa lata w prowincji Yunnan w Chinach.

## Rifling/Grooves, 2022

W werdykcie Donga Bingfenga, jednego z członków jury Festiwalu Fotografii w Dali, została zawarta formuła określająca cel przyznania nagrody Zhangowi Lanpo. Jest nim „potwierdzenie wybitnych, eksperymentalnych i przemyślanych koncepcji artystycznych fotografa w zakresie ekspresji twórczej”<sup>18</sup>. Jednymi z kluczowych dla rozważań w tym artykule słów tej sentencji są „ekspresja twórcza”, ponieważ określają one rodzaj fotografii nagrodzony na dalijskim festiwalu. Właśnie przykład fotograficznej realizacji o charakterze kreacji artystycznej będzie przedmiotem analizy w tej części artykułu, zgodnie z jednym z jego założonych celów. Nagrodzona praca Lanpo jest w końcu

<sup>15</sup> Zob. J. Bendiksen, *The Book of Veles*, <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2022/Jonas-Bendiksen/1> (dostęp: 27.04.2022).

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> *DIPE The 10 Dali International Photography Exhibition*, Dali 2023, s. 330.

<sup>18</sup> Zob. J. Arles, *Three Shadows*, <https://www.threeshadows.cn/cn/jimei-arles/exhibitions/2023/zhang-lanpo/> (dostęp: 21.06.2024).

przykładem, który spełnia dwa warunki potrzebne do tego, by móc odpowiedzieć na pytanie postawione na początku artykułu: jakie korzyści zapewnia technologia cyfrowa fotograficznym realizacjom z obszaru kreacji artystycznej poza większą niż w przypadku klasycznych technik łatwością wygenerowania obrazu fotograficznego oraz szybkością jego transferu do elektronicznych nośników przekazujących obraz do jego odbiorcy, w tym przypadku, do widza oczekującego od fotografii doznań o charakterze artystycznym? Realizacja chińskiego twórcy nie tylko posiada deklaratywnie artystyczny charakter potwierdzony werdyktem jury, lecz także jej walory ujawniają się dzięki posłużeniu się przez autora digitalizacją obrazu.

Chcąc dostrzec wpływ technologii cyfrowej na artystyczną wartość realizacji Lanpo, należałoby poznać wyrafinowaną strukturę obrazu w zakresie formy i zastosowanych środków wyrazu, czyli jakości wizualnych, które bada się narzędziami analizy semiotycznej obrazu. W ramach tej metody zastosujemy jeden z jej trzech zakresów badawczych, a mianowicie analizę syntaktyczną.

Podstawowym elementem dramaturgicznym nagrodzonej fotografii Zhanga Lanpo „Rifling/Grooves” jest kontrastowe światło, które w bardzo oszczędny sposób wydobywa z ciemności widoczne w kompozycji motywy. W kompozycji Lanpo, poza kontrastem światła, ujawnia się silny kontrast tonalny, uzyskany dzięki zastosowaniu gamy czarno-białej i fotografowaniu motywów w tak zwanym niskim kluczu (ang. *low key*) z wyjątkiem dwóch fragmentów obrazu, które ukazują dwa źródła światła. Jedno z nich „wylewa się” z końca mrocznego tunelu, drugie wydobywa się z wiszącego pod sufitem tunelu gigantycznego kandelabru. Efekt działania światła z pierwszego źródła wywołuje nieodparte skojarzenia z efektem zastosowanym przez Hieronima Bosha w „Wizji Sądu Ostatecznego” (1500–1504), poliptyku z Pałacu Dożów w Wenecji, na którym ukazane jest światło prowadzące przez tunel do życia po śmierci.

Oba efekty działania światła zostały przez autora użyte w taki sposób, aby podkreślały jedynie kontury i zarysy widocznych w kompozycji motywów: wiszących pod sklepieniem wielorybów, kłębiących się wokół ścian tunelu antylop, jeleni, lwów, koni, wilków, żółwi, płaszczyk, a nawet archaicznych jaszczurów i postaci ludzkich. W podobny sposób zostały potraktowane płataniny lin, szyn dla wózków kolejowych, jakie spotyka się w kopalniach głębinowych, biegnących od wylotu jaskini instalacji, drabin, łącznie tworzących tajemniczy, surrealny *theatrum mundi*, który chiński artysta ukazał przed oczami odbiorców na gigantycznym trzymetrowej szerokości wydruku.

Mroczna syntaktyka „Rifling/Grooves”, określona dialektycznym traktowaniem form motywów, które zanim zostaną rozpoznane, są odbierane jako abstrakcyjna gra ażurów, skontrastowanych z formami maszynowymi oraz jako taniec linearnych motywów z architektoniczną geometrią tunelu, wywołuje określone oddziaływania, podprowadza do znaczeń, które zgodnie z intencją autora są pozostawione do odczytania przez odbiorcę: „Ustaliłem pewne szczegóły, ale wolę pozostawić ich interpretację widzowi”<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> *Ibidem*.

Struktura samego obrazu to suma wielu fotografii wykonywanych przez Lanpo na przestrzeni kilku lat i następnie zmontowanych komputerowo do postaci pokazanej na festiwalu. W tym rodzaju fotomontażu jest to nawiązanie do struktury jednego z najstarszych i najsłynniejszych montażu fotograficznych XIX wieku autorstwa Oscara Gustava Rejlandera zatytułowanego „Dwie drogi życia” (1857 rok). Podobieństwo struktury obrazu Lanpo do Rejlandera dotyczy oczywiście zasady kreatywnej oraz twórczej ekspresji, polegających w obu przypadkach na połączeniu ze sobą wielu wcześniej przygotowanych elementów obrazu, których nie można było uzyskać w pojedynczym naświetleniu. Zatem chiński artysta, podobnie jak brytyjski<sup>20</sup>, sfotografował każdy widoczny w kompozycji motyw oraz tło osobno, tyle że uzyskując znacznie większą liczbę obrazów, które w mozolny sposób połączył w jeden duży wydruk.

Różnica struktur obu kompozycji dotyczy więc technologii wykonania, która w przypadku Lanpo była oparta na realizacji poszczególnych fragmentów kompozycji w technice cyfrowej. Jest rzeczą bezdyskusyjną, że technologia zastosowana przez artystę z Zhaoqing umożliwiła znacznie bardziej precyzyjne dopasowania do siebie poszczególnych elementów kompozycji aniżeli w przypadku realizacji Rejlandera, nie mówiąc o możliwościach operacyjnych samego procesu pozyskiwania pojedynczych obrazów. Nie bez znaczenia jest również to, że taka kompozycja jak zaprezentowana przez Lanpo na festiwalu w Dali mogłaby zostać wykonana metodą tak zwanego montażu klejonego<sup>21</sup>, czyli w procesie twórczym polegającym na montowaniu poszczególnych modułów w sposób kontrolowany na monitorze komputera, co daje nieporównywalnie więcej możliwości kreatywnych niż w wypadku klasycznych fotomontaży.

Możliwości operacyjne metod cyfrowych w zakresie tworzenia kompozycji o strukturze fotomontażu przewyższają więc znacznie analogiczne możliwości tradycyjnych metod fotograficznych opartych na technologii srebrowej. Kwestią dyskusyjną pozostaje, czy w działaniach kreatywnych podobnie pozytywną rolę może pełnić sztuczna inteligencja. O tym, że sprawa ta jest dyskusyjna, mówi casus Borisa Eldagsena, niemieckiego artysty reprezentującego dwie dziedziny twórczości: fotografię i wideo. Jego praca, zatytułowana „Pseudomnesia: The Electrician” wygrała w kategorii fotografii kreatywnej (ang. *the creative open category*) w dorocznym konkursie Sony World Photography Award 2023.

---

<sup>20</sup> Oscar Gustav Rejlander był z pochodzenia Szwedem, ale wszystkie swoje realizacje stworzył w Wielkiej Brytanii.

<sup>21</sup> Rejlander wykonał to w technologii srebrowej na jednej papierowej matrycy, która następnie została zreprodukowana na materiale negatywowym, umożliwiając powielenie uzyskanej w ten sposób wtórnej fotografii w dowolnej liczbie egzemplarzy.

## Pseudomnesia: The Electrician, 2023

Organizatorzy Sony World Photography Award w wywiadzie dla BBC News stwierdzili, że Boris Eldagsen, zgłaszając prace do konkursu „wprowadził ich w błąd co do zakresu sztucznej inteligencji”<sup>22</sup>. Autor wykorzystał AI do wygenerowania efektu podszywającego się pod to, co dotąd określa się mianem fotografii, wywołując tym samym publiczną debatę na temat tego, co należy do istotowych cech obrazu fotograficznego oraz czym jest w ogóle fotografia. Obecnie, przy niezwykle rozległym spectrum zastosowań fotografii, określenie istotowych cech obrazu fotograficznego oraz definiowanie natury fotografii jest problemem złożonym. Inaczej bowiem definiuje się jej naturę i cele, jakie ma do spełnienia, kiedy myślimy o fotografii wprzęgniętej w służbę nauki, inaczej, kiedy jest ona wykorzystywana do celów przekazywania danych na użytek komunikatów medialnych czy dokumentowania wydarzeń i sytuacji zastanych, inaczej w końcu, kiedy staje się ona narzędziem w rękach projektantów, a jeszcze inaczej, kiedy z jej możliwości operacyjnych korzystają reprezentanci rozmaitych dziedzin kreatywnych.

Zgodnie z przyjętą w tym artykule zasadą odwoływania się do zastosowań fotografii rozumianej jako medium sztuki, będziemy tutaj rozpatrywać kwestie dotyczące walorów sztucznej inteligencji na gruncie kreacji artystycznej, w obszarze której, na przykład kwestia faktograficzności, tak istotna dla dyscyplin nauki czy mediów informacyjnych, nie musi być pierwszorzędna. Istotne jest więc znalezienie odpowiedzi na pytanie, co sztuczna inteligencja jest w stanie zaoferować realizatorom obrazu działającym w obszarze sztuki? Powtórzę zatem pytanie postawione na początku, czy sztuczna inteligencja imitująca fotografię w aspektach substancjalności obrazu jest w stanie przekroczyć genetycznie przypisane jej aspiracje do wywoływania iluzji obrazu fotograficznego? Co ma ona do zaproponowania kreacji artystycznej?

Praca Eldagsena „Pseudomnesia: The Electrician” nagrodzona na prestiżowym międzynarodowym konkursie fotograficznym doskonale nadaje się jako przykład realizacji, która została sztucznie wygenerowana jako fotografia, nie będąc jednak fotografią oraz jako przykład obrazu o aspiracjach artystycznej twórczej ekspresji. Chcąc określić, jakie korzyści przynosi lub może przynieść sztuczna inteligencja dla fotografii jako medium sztuki, podobnie jak w przypadku realizacji „Rifling/Grooves”, poddamy analizie jej jakości strukturalne.

Czy istnieje jakieś podobieństwo nagrodzonej pracy Eldagsena do przedstawionej wcześniej fotografii Lanpo, które mogłoby się uwidocznić podczas analizy syntaktycznej? Tak, ale jest nim jedynie monochromatyczność obrazu. Jednak monochromatyczność „Pseudomnesia: The Electrician” (zaprezentowana w oryginalnej wersji tonalnej, prezentowanej w Somerset House w Londynie podczas pokazu prasowego w dniu ogłoszenia wyników konkursu, po którym praca berlińskiego artysty, jako wstydlivy dowód gafy

---

<sup>22</sup> P. Glynn, *Sony World Photography Award 2023: Winner refuses award after revealing AI creation*, <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-65296763>, (dostęp: 6.08.2024).

popelnionej przez jury, zniknęła ze ściany galerii<sup>23</sup>), posiada bardziej rozbudowaną gamę tonalną od realizacji absolwenta Akademii Sztuk Pięknych w Kantonie. Jawi się ona jako fotografia o stylistyce nawiązującej do srebrowych technik fotograficznych połowy XX wieku. Sepiowo-zielonkawa tonacja, która w procesach srebrowych ujawnia się jako efekt „wycofywania się” obrazu pod wpływem upływającego czasu, widoczne przebarwienia oraz zaświecenia na krawędziach obrazu charakterystyczne dla procesów fotochemicznych podczas obróbki ciemniowej klisz fotograficznych, do złudzenia imitują strukturę obrazu, jakoby wywodzącego się z ówczesnych uzależnień fotografii od wykonywanych ręcznie czynności i skomplikowanych procedur.

Podobnym złudzeniom można ulec, przyglądając się zastosowanej fotograficznej konwencji. Należy jednak z dystansem podejść do deklaracji artysty zgłaszającego pracę na konkurs, że jest ona „syntetycznie wytworzonym obrazem”<sup>24</sup>. Za tymi słowami kryje się bowiem sugestia, że sztuczna inteligencja załatwia w obrazie wszystko. Tymczasem „syntetyczność” realizacji Eldagsena dotyczy przede wszystkim materialnej substancjalności wygenerowanego obrazu imitującego strukturę wielu realnych fotografii, ale nie jakości strukturalnych obrazu jako obrazu oraz jego jakości wyrazowych. Eldagsen musiał bowiem „zamówić” konwencję u technicznego „wykonawcy” obrazu, którym jest sztuczna inteligencja, analizująca w oka mgnieniu niezliczone ilości prawdziwych fotografii pochodzących z konkretnej epoki oraz „pobierająca” od nich „genetyczną tkankę”, oczywiście w rozumieniu czysto wizualnym, tworząc w odbiorze jej iluzję. Tylko laik może więc uważać, że sztuczna inteligencja podejmuje decyzje dotyczące środków wyrazu, stylistyki i konwencji. Od konwencji w obszarze wizualności nie jesteśmy w stanie uciec, czego dowodzi historia obrazu.

W obrazie doświadczonego berlińskiego twórcy reprezentującego zakres sztuk wizualnych, wybór zaakceptowanej przez niego konwencji musiał być świadomy, musiał być bez wątplenia poprzedzony jego osobistą intencjonalnością. Z pewnością intencją Eldagsena było świadome dokonanie fałszerstwa, które z założenia miało posiadać walory dużego prawdopodobieństwa, że zostanie odebrane przez członków jury prestiżowego światowego konkursu za autentyczną fotografię. Na złudzenie wiarygodności „pracują” w tej realizacji środki wyrazu, które określają odrębność fotografii od innych manualnych technik obrazowania, które przez stulecia, zanim fotografia znalazła swoje jakże ważne miejsce w elitarnym towarzystwie sztuk wizualnych, nie były znane, bo wywodzą się z technologicznych uwarunkowań nowej (w XIX stuleciu) dyscypliny.

Zatem proces generowania utworu musiał być przez artystę kontrolowany wraz z procesem podejmowania wielu decyzji, dotyczących choćby proporcji kadru, układu kompozycyjnego, a nawet zaplanowania sposobu ekspozycji obrazu w przestrzeni wystawienniczej. To od jego decyzji zależało sugestywne odwzorowanie w skali 1:1 twarzy dwóch kobiet na obrazie, co było zapewne świadomym i zamierzonym działaniem

<sup>23</sup> Zob. opis sytuacji adresowany do społeczności fotografów zamieszczony przez autora na Instagramie: [https://www.instagram.com/p/CrByacyId2z/?utm\\_source=ig\\_embed&ig\\_rid=937e5c6b-bbfa-40af-ace9-d5bab46ac6d0&img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/CrByacyId2z/?utm_source=ig_embed&ig_rid=937e5c6b-bbfa-40af-ace9-d5bab46ac6d0&img_index=1), (dostęp: 7.08.2024).

<sup>24</sup> P. Glynn, *Sony World Photography Award 2023...*

twórcy, który, zanim zajął się sztuczną inteligencją, był przez trzydzieści lat fotografem i posiada duże doświadczenie w doborze środków wizualnych służących perswazji. Naiwnością byłoby zakładać, że to sztuczna inteligencja podjęła decyzję o konfiguracji postaci, kierunku ich wzroku czy bliskim, pełnym intymności kontakcie podkreślonym grą trzech dłoni podkreślających geometrię kompozycji.

To całkiem sporo elementów twórczych sterowanych procesem decyzyjnym człowieka jak na obraz wygenerowany „syntetycznie” przez sztuczną inteligencję, a to oznacza, że dla kreacji artystycznej otwierają się niezwykle perspektywy. Trzeba jednak jasno określić: korzyści te płyną dla kreacji artystycznej, ale nie dla fotografii jako takiej. Pracy Eldagsena nie można bowiem zaklasyfikować jako utworu stricte fotograficznego, lecz jako wytwór hybrydowy, w którym decyzje dotyczące elementów formalnych i znaczeniowych zależą od człowieka, natomiast struktura techniczna jest dziełem maszyny sterowanej przez człowieka i „karmiącej” się wytworami fotografii wykonanymi przez człowieka. Czy to oznacza, że mamy ograniczać nasze wyobrażenia na temat zastosowań sztucznej inteligencji wyłącznie do znanych nam dzisiaj kategorii? Nie należy jednak odpowiadać na to pytanie pochopnie, trzeba pamiętać, że już nieraz okazywało się, że wytworzone przez człowieka narzędzia zmieniały swoje zastosowania i funkcje, kiedy z biegiem czasu odkrywano ich nowe możliwości. O tym mówi cytowany wcześniej amerykański socjolog:

[...] intuicja rodzi się, kiedy uświadamiamy sobie, że możliwe jest coś, czego jeszcze nie ma. Jak do tego dochodzi? W fachach technicznych odkrycie nowych możliwości bierze początek z frustracji wynikającej z ograniczeń lub z poczucia, że nie wypróbowaliśmy niektórych zastosowań owych narzędzi. [...] W jaki sposób posługiwanie się narzędziami organizuje możliwości? Pierwszy etap polega na tym, że wykraczamy poza oryginalne zastosowanie narzędzi. Dokonuje się to na poziomie wyobraźni, nie na poziomie retrospekcji<sup>25</sup>.

Wydaje się, że w obszarze kreacji artystycznej takie możliwości nie zostały jeszcze w pełni zauważone, skoro zastosowania sztucznej inteligencji są postrzegane w tym obszarze wyłącznie jako zagrożenie dla niej, tak jakby jedyną możliwością zastosowań tych narzędzi było imitowanie fotografii. W ramach takiego sposobu myślenia łączy się obawy, że fotografowie, zamiast posługiwać się „czystą” fotografią, zarzucają rynek sztuki wytworami „syntetycznymi”, rozumianymi jako pseudofotografia, którą berliński twórca proponuje określać jako *promptfotografię*<sup>26</sup>. W ślad za rozumowaniem Sennetta można jednak oczekiwać, że wyobrażenia podpowie jednak kreatywnym twórcom, jak przekraczać znane nam obecnie zastosowania nowych technologii. Czas pokaże, czy będą oni w stanie zaproponować rozwiązania w omawianym zakresie, które dzisiaj mogą być po prostu jeszcze nieznanne.

<sup>25</sup> R. Sennett, *Etyka dobrej roboty...*, s. 259–260.

<sup>26</sup> Jak wyznał to sam Eldagsen, od momentu, kiedy zajął się sztuczną inteligencją, zamiast artystą fotografem nazywa siebie „promptografem”. Zob. <https://kingkong-mag.com/en/boris-eldagsen/>, (dostęp: 7.08.2024).

## Konkluzje

W kreacji artystycznej istnieje wiele możliwych zastosowań technologii cyfrowych. W tym artykule skupiliśmy się na przykładzie cyfrowego montażu, dziedziczącego wiele strukturalnych właściwości obrazu charakterystycznych dla konwencji tradycyjnego fotomontażu. W przypadku tworzenia fotograficznych montażu, technologie cyfrowe pozwalają na równoległe generowanie sporej ilości wariantów i mutacji będących różnymi wersjami obrazu – w odróżnieniu od metody srebrowej, która pozwala tworzyć matryce montażowe będące w istocie monotypiami. Oznacza to, że w przypadku stosowania technologii cyfrowych sam proces twórczy może podlegać ewolucji bez konieczności rozpoczynania go od początku, jak jest w przypadku zastosowań tradycyjnej technologii srebrowej. Tego typu możliwości techniczne poszerzają także skalę ewentualnych nowych i eksperymentalnych rozwiązań formalnych. Pozwalają one niewątpliwie roztaczać przed twórcami wiele nowych horyzontów inscenizacyjnych. Wymienione tutaj walory technologii cyfrowej przesądzają o jej pozytywnym wpływie na działania twórcze podejmowane przez świadomych artystów posługujących się fotografią jako narzędziem kreacji, o czym świadczy casus Zhanga Lanpo.

Krańcowo odmiennie należy ocenić zastosowania narzędzi sztucznej inteligencji w przypadku tworzenia obrazów, które nie są fotografiami, choć genetycznie są od nich całkowicie uzależnione. Ponieważ nie mieszczą się one w zakresie fotografii jako odrębnej dyscypliny wizualności, w związku z tym nie widać dla fotografii korzyści płynących dla nich z samego faktu ich stosowania. Z tych samych powodów nie powinno się jednak mówić, że istnieją zagrożenia dla fotografii ze strony sztucznej inteligencji, ponieważ fotografia tak czy inaczej pozostaje fotografią – jej cechy istotowe nie ulegają przecież zmianie wraz z narodzinami sztucznej inteligencji. Jakiegoś rodzaju zagrożeniem albo niezdefiniowanym jeszcze problemem mogą być natomiast dla fotografii nieuczciwe praktyki podejmowane przez autorów realizacji wykorzystujących sztuczną inteligencję do generowania obrazów imitujących prawdziwe fotografie i za takie podających je w przestrzeni publicznej. Jest to jednak problem pozorny, ponieważ wystarczy wprowadzić odpowiednie procedury zdolne oddzielić prawdziwe fotografie od nie-fotografii. Właśnie wprowadzenie takich procedur miała na celu prowokacja Eldagsena adresowana do organizatorów konkursów fotograficznych, będąca swoistym apelem do wypracowania oddzielnych kategorii dla obrazów stricte fotograficznych i tych wygenerowanych przez sztuczną inteligencję. Prowokacja berlińskiego twórcy wywołuje też pytanie, czy dla realizacji stworzonych przy wykorzystaniu sztucznej inteligencji powinno być w ogóle miejsce na konkursach fotograficznych. Osobiście uważam, że dla realizacji tworzonych za pomocą sztucznej inteligencji powinny powstać odrębne konkursy im dedykowane.

Z faktu, że dla zastosowań sztucznej inteligencji nie ma żadnych korzyści dla fotografii, nie oznacza jednak, że nie ma tych korzyści dla sfery szerszej rozumianej kreacji artystycznej w obszarze wizualności. O tym, że takie korzyści istnieją, mówi także przykład realizacji Eldagsena, ponieważ jego „Pseudomnesia: The Electrician”

jest realizacją, która w pełni zasługuje na to, aby spojrzeć na nią właśnie w świetle nowych możliwości kreatywnych, jakie niesie dla sztuk wizualnych sztuczna inteligencja, dla których dużo ważniejsze od fotograficznej faktograficzności są elementy wyrazowe i dramaturgiczne. Istnieją więc podstawy do tego, by prognozować, że na polu szeroko pojętej kreacji artystycznej mogą zostać w twórczy sposób wykorzystane niemal nieograniczone możliwości posługiwania się niezliczonymi konwencjami, estetykami, stylami fotograficznymi, które w rękach wyrafinowanego twórcy mogą znacznie poszerzyć dotychczasowe granice artystycznych inscenizacji. Nie zmienia to faktu, że istnieje konieczność postawienia granic pomiędzy tym, co jest odzwierciedleniem faktu a tym, co jest wygenerowaniem fikcji w obrazie.

## Bibliografia

### Źródła

- Arles J., *Three Shadows*, <https://www.threeshadows.cn/cn/jimei-arles/exhibitions/2023/zhang-lanpo/> (dostęp: 21.06.2024).
- Bendiksen J., *The Book of Veles*, <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2022/Jonas-Bendiksen/1> (dostęp: 27.04.2022).
- DIPE *The 10 Dali International Photography Exhibition*, Dali 2023.
- Glynn P., *Sony World Photography Award 2023: Winner refuses award after revealing AI creation*, <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-65296763>, (dostęp: 6.08.2024).
- <https://kingkong-mag.com/en/boris-eldagsen/>, (dostęp: 7.08.2024).
- [https://www.instagram.com/p/CrByacyId2z/?utm\\_source=ig\\_embed&ig\\_rid=937e5c6b-bbfa-40af-ace9-d5bab46ac6d0&img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/CrByacyId2z/?utm_source=ig_embed&ig_rid=937e5c6b-bbfa-40af-ace9-d5bab46ac6d0&img_index=1), (dostęp: 7.08.2024).
- Parlament Europejski, *Akt ws. sztucznej inteligencji: pierwsze przepisy regulujące AI*, 13.06.2023, <https://www.europarl.europa.eu/topics/pl/article/20230601STO93804/akt-ws-sztucznej-inteligencji-pierwsze-przepisy-regulujace-ai> (dostęp: 5.08.2024).

### Literatura

- Junge K.W., Hübner G., *Podstawy chemii fotograficznej*, przeł. W. Tuszko [w:] *Fototechnika*, red. G. Teicher, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa 1982.
- Jurecki K., *Rzeźby i rysunki. Wyzwalanie z akademickich norm?* [w:] G. Przyborek, „Pamięć obrazów”, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1999.
- Mielnik K., *Czynniki wpływające na pomyślnie wdrożenie sztucznej inteligencji (AI) w środowiskach e-learningowych: analiza i ocena*, <https://pl.linkedin.com/pulse/czynniki-wplywajace-na-pomyślne-wdrożenie-sztucznej-ai-kamil-mielnik-sxopf>, (dostęp: 2.08.2024).
- Paschke C.A., *High Gloss Digital vs. Cibachrome*, <https://www.designsinkart.com/library/P-HighGlossDigitalVsCibachrome201806.htm>, (dostęp: 31.07.2024).
- Pękalski L., *Kalejdoskop fotografii. Między techniką a sztuką*, Wydawnictwo Helion, Gliwice 2012.
- Sennett R., *Etyka dobrej roboty*, przeł. J. Dzierzgowski, Wydawnictwo Muza, Warszawa 2010.
- Solf K.D., *Fotografia. Podstawy, praktyka, technika*, przeł. Z. Michalski, A. Wrześniński, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980.