

Katarzyna du Vall • Bartosz Kwieciński
Monika Ślufińska • Beata Zając • Jakub Żurawski

(DEZ)INFORMACJA W CZASACH (POST)PRAWDY



(DEZ)INFORMACJA
W CZASACH
(POST)PRAWDY

Katarzyna du Vall
Bartosz Kwieciński
Monika Ślufińska
Beata Zając
Jakub Żurawski

(DEZ)INFORMACJA W CZASACH (POST)PRAWDY



Kraków

Katarzyna du Vall 
Uniwersytet Jagielloński, Kraków
✉ katarzyna.duvall@uj.edu.pl

Bartosz Kwieciński 
Uniwersytet Jagielloński, Kraków
✉ bartosz.kwiecinski@uj.edu.pl

Monika Ślufińska 
Uniwersytet Jagielloński, Kraków
✉ monika.slufinska@uj.edu.pl

Beata Zając 
Uniwersytet Jagielloński, Kraków
✉ beata.zajac@uj.edu.pl

Jakub Żurawski 
Uniwersytet Jagielloński, Kraków
✉ jakub.zurawski@uj.edu.pl

© Copyright by Wydział Studiów Międzynarodowych i Politycznych UJ
and individual authors, 2023

Recenzent
Olgierd Grott

Opracowanie redakcyjne
Justyna Zdziennicka

Projekt okładki i skład
Lesław Sławiński

ISBN 978-83-8138-973-0 (online)
<https://doi.org/10.12797/9788381389730>

Na okładce wykorzystano ilustrację z protalu Pixabay (autor: cliff1126)

Publikacja sfinansowana ze środków Wydziału Studiów Międzynarodowych i Politycznych
w ramach Programu Strategicznego Inicjatywa Doskonałości w Uniwersytecie Jagiellońskim

WYDAWNICTWO KSIĘGARNIA AKADEMICKA
ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków
tel.: 12 421-13-87; 12 431-27-43
e-mail: publishing@akademicka.pl
<https://akademicka.pl>

Spis treści

Wstęp	7
Monika Ślufińska	
I. Dezinformacja to problematyczny termin?	11
Jakub Żurawski	
II. Codzienna polityczna dezinformacja	25
Beata Zając	
III. Jak nie dać się zaczarować językowi mediów?	51
Bartosz Kwieciński	
IV. Od retuszu do deepfake'a – „zwrot piktorialny” i niebezpieczeństwo obrazów ..	69
Katarzyna du Vall	
V. (Post)prawda i zawód dziennikarza – perspektywa prawna	89
Notki o Autorach	109
Indeks osobowy	111

BARTOSZ KWIECIŃSKI 

Uniwersytet Jagielloński

IV. Od retuszu do deepfake'a – „zwrot piktorialny” i niebezpieczeństwo obrazów

Abstract

Photography is one medium most often subjected to falsification and visual manipulation. This is largely related to the suggestive impact of photography, which, through the illusion of reality, is one of the most frequently used platforms to create alternative realities. The extra-linguistic origins of the medium were also conducive to this – photography transcended language barriers and the cultural competence of the viewer. This outline presents a brief history of forgeries – from the first retouched photographs aimed at influencing the viewer and creating erroneous historical narratives, to digital forgeries and reflections on the dangers of deepfake technology and the dynamic development of artificial intelligence (AI).

Keywords: image manipulation, photographic retouching, digital photography forgeries, deepfakes, artificial intelligence

Abstrakt

Fotografia jest jednym z mediów, które najczęściej ulega fałsyfikacji i wizualnej manipulacji. W dużej mierze jest to związane z sugestywnym oddziaływaniem fotografii, która przez złudzenie realności od zawsze była jednym z najczęściej wykorzystywanych platform do tworzenia alternatywnej rzeczywistości. Sprzyjały temu także pozajęzykowe źródła tego medium – fotografia przekraczała bariery językowe i kompetencje kulturowe odbiorcy. Szkic przedstawia krótką historię fałszerstw – od pierwszych retuszowanych zdjęć, których celem było

wpłyńnięcie na odbiorcę i kreacja błędnych historycznych narracji, po fałszerstwa cyfrowe. Autor dzieli się również refleksją na temat zagrożeń związanych z technologią deepfake'ów i dynamicznym rozwojem sztucznej inteligencji (AI).

Słowa kluczowe: manipulacja obrazem, retusz fotograficzny, fałszerstwa fotografii cyfrowej, deepfakes, sztuczna inteligencja

1. „Zwrot piktorialny”

Giovanni Sartori¹ zdefiniował przekształcenie się współczesnego człowieka z *homo sapiens* w epoce, w której dominował druk, w *homo videns* w epoce, która zdominowana jest przez obrazy. Człowiek rozumny epoki druku musiał posiadać kompetencje intelektualne, aby zrozumieć przekaz, informacja i cała sfera percepcyjna tekstu opierała się na skupieniu – a czym tekst był bardziej skomplikowany, tym więcej uwagi trzeba mu było poświęcić. Lektura wymaga zatem zaistnienia spójności dyskursu – poszczególne warstwy tekstu podlegają naszej świadomości, kompetencji oraz wiedzy i w zależności od tych nabytych zdolności możemy tekst rozumieć i interpretować. Co ważne, interpretacja odbywa się zawsze w ramach dyskursu, czytelnik nie może przekroczyć ram semantycznych tekstu i interpretować go w sposób zupełnie odrwany od jego podstawowego znaczenia. Oczywiście może dokonać swojego odczytania, ale odnosi się ono do zasobów kulturowych, wiedzy i metody interpretacyjnej, słowem wymagana jest kompetencja, aby stworzyć spójną ramę komunikacyjną pomiędzy odbiorcą a nadawcą. Jest to zatem proces intelektualny – czasem żmudne dochodzenie do znaczenia – w zależności od skomplikowania jego struktury.

Zwrot piktorialny spowodował, że „język konceptualny (abstrakcyjny) został zastąpiony przez język percepcyjny (konkretny), który jest nieskończenie uboższy; uboższy nie tylko pod względem liczby słów, lecz przede wszystkim pod względem bogactwa ich znaczeń, zdolności konotacyjnych”² – zauważa Sartori. Precyzyjnie tę sytuację komunikacyjną definiuje badaczka:

Tekst pisany narzuca linearny, spójny dyskurs, którego odczytanie pobudza procesy świadomościowe, dzięki którym potrafimy budować fikcyjne doświadczenia zmysłowe. Obraz natomiast oddziałuje raczej na zmysły niż na intelekt, widzimy to, co już przedstawione, dodatkowo widzimy wszystko naraz. W przypadku pisma odbiorca ma możliwość interpretacji tekstu, gdyż język nigdy nie odda w pełni zamysłu autora. Obraz nie zostawia dowolności, gdyż narzuca swój odbiór, mamy dane tylko

¹ G. Sartori, *Homo videns. Telewizja i postmyślenie*, przeł. J. Użyński, Warszawa 2007.

² *Ibidem*, s. 28.

to, co widzimy. [...] Nic w interpretowaniu obrazu nie narzuca nam jednakowej procedury oglądania czy to z dołu do góry, czy to z prawa do lewa³.

Odejście od tradycji czytania i poleganie na obrazach spowodowało, że masowy odbiorca informacji zatracił umiejętność rozumienia tekstu. Pomimo że badanie PIAAC (*Programme for International Assessment of Adult Competencies*), realizowane przez kraje OECD – największe międzynarodowe badanie umiejętności dorosłych, sprawdzające m.in. rozumienie tekstu (*literacy*⁴) – wskazuje na stały wzrost tej umiejętności, to progres dotyczy jedynie krajów wysokorozwiniętych, w których istnieje wysoki poziom czytelnictwa przekazywany przez zasoby kulturowe i system edukacji skierowany na rozumienie lektury⁵.

Funkcjonowanie z obrazami jest jednak nieuniknione, ale niezwykle ważne jest w tej sytuacji zdanie sobie sprawy z ograniczeń percepcyjnych. W 1994 r. literaturoznawca i badacz sztuki William J.T. Mitchell użył terminu „zwrot piktorialny”. Mitchell, który uchodził za semiotycznego sceptyka (był zwolennikiem przewagi dyskursów językowych), doszedł do wniosku, że dotąd obraz postrzegany był w niezwykle uproszczony sposób: zanurzenie w kulturze wizualnej w opozycji do zanurzenia w języku widziane było jako uproszczone, prymitywne – charakterystyczne dla społeczeństw pierwotnych. Mitchell ostatecznie uznaje, że „nieświadome struktury”, które charakteryzują obraz, są dyskursami, nie mniej skomplikowanymi niż język – należy do nich dostosować metodę interpretacyjną (krytyczną ikonologię), która wyjdzie naprzeciw nieuniknionemu „zwrotowi piktorialnemu”⁶. Warto zwrócić uwagę, że swoich konstatacji dowodzi w 1994 r., a są one pokłosiem refleksji powstałej już w latach 80., zatem jest to wciąż epoka, w której nie wyrosło pokolenie ukształtowane w pełni przez internet i jego narzędzia. Można uznać, że zwrot piktorialny już się w pełni dokonał i komunikacja oparta na obrazie stała się formą dominującą. Rodzi to oczywiście nowe wyzwania dla odbiorcy testu informacyjnego – jednym z najważniejszych jest pytanie o autentyczność tego, co widzialne. Jakie warstwy semiotyczne odnoszą się do rzeczywistego wydarzenia, a które są fałszerstwem. Jak bowiem zauważa Mitchell:

³ A. Skudrzyk, „*Homo videns*” – nowe media a język młodego pokolenia, [w:] *Profilaktyka logopedyczna w praktyce edukacyjnej*, t. 2, red. K. Węsierska, N. Moćko, Katowice 2013, s. 47.

⁴ Angielski termin *literacy* nie ma odpowiednika w języku polskim. Oznacza czytanie ze zrozumieniem i opiera się na kognitywnej triadzie: dostępności – rozumienia – ewaluacji.

⁵ Najnowsze wyniki badania i metodologia: [on-line:] <https://www.oecd.org/skills/piaac/> – 12 XII 2022.

⁶ W.J.T. Mitchell, *Zwrot piktorialny*, przeł. M. Drabek, „Kultura Popularna”, 2009, nr 1(23), s. 4-19.

Czymkolwiek miałby być zwrot piktorialny, powinno być jasne, że nie jest on powrotem do naiwnej mimesis, kopią lub odpowiednikiem teorii reprezentacji czy odnowieniem metafizyki piktorialnej „obecności”. Jest raczej postlingwistycznym i postsemiotycznym ponownym odkryciem obrazu, jako złożonej gry pomiędzy wizualnością, zmysłami, instytucjami, dyskursem, ciałem i figuratywnością⁷.

I dopiero po rozbiciu i uświadomieniu sobie tych napięć (intencji nadawcy, ideologii, kontekstu historycznego, aparatu dyskursu) będziemy mogli dokonać prawidłowego rozpoznania struktury samego obrazu, który pierwotnie wydaje się niewinnym, mimetycznym obrazowaniem. Posiadanie tej umiejętności jest fundamentem kompetencji „alfabetyzmu wizualnego” (*visual literacy*), pozwalającego – mimo i może wbrew – zaawansowanym technikom rozpoznać fałszerstwa, abyśmy wobec nich nie byli bezbronni.

2. Manipulacja obrazem – rys historyczny

2.1. Fotografia analogowa

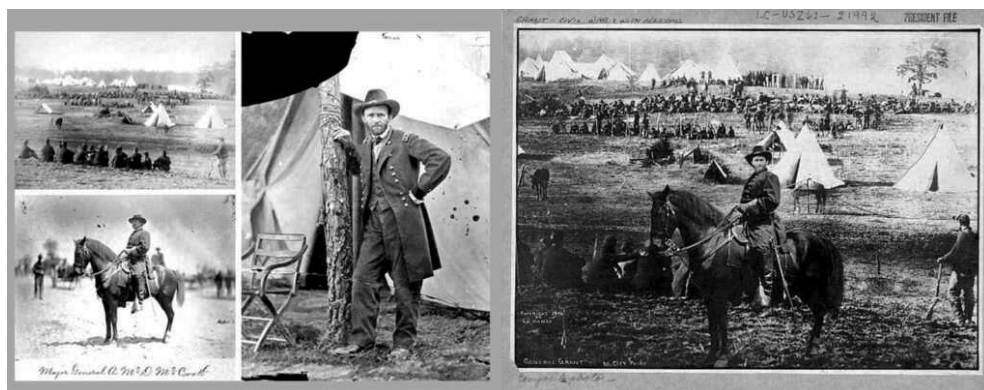
Wątpliwości etyczne co do użycia obrazu jako obiektywnego zapisu rzeczywistości mają miejsce szczególnie wtedy, gdy obraz przyczynia się do budowania narracji historycznej – inicjuje wyobrażenie społeczne i jest składową imaginariusium historycznego, któremu ulegamy. Pisząc o falsyfikacji historii, mam na myśli nie tylko dzieje propagandy, ale świadomego użycia technik manipulacyjnych celem wywołania u odbiorcy określonej reakcji. Proces ten ma szczególnie znaczenie, gdy fotografia wykorzystywana jest jako dowód zbrodni, ale także wtedy, gdy służy jako dowód *in spe*⁸ w dyskursach o przeszłości.

Atawistyczna wiara w obraz powodowała, że fotografia od czasu swojego wynalezienia stała się obszarem niedozwolonych ingerencji. Manipulacje fotograficzne sięgają jednych z najwcześniejszych fotografii utrwalonych na szklanych i cynowych płytkach w XIX wieku. Praktyka ta rozpoczęła się niedługo po stworzeniu pierwszej fotografii (1825) przez Josepha Nicéphore’a Niépce’a, który opracował heliografię i wykonał pierwszą odbitkę fotograficzną z wygrawerowanej płyty drukarskiej. Na początku XIX wieku fotografia i technologie, które umożliwiały dokonanie falsyfikacji, były raczej prymitywne i o ograniczonym wpływie na odbiorcę. Na szeroką skalę do wykorzystania fotografii w celach propagandowych doszło w czasie wojny secesyjnej. Za pierwszą polityczną manipulację uchodzi fotografia Abrahama Lin-

⁷ *Ibidem*, s. 7.

⁸ Por. A. Meskin, J. Cohen, *Photographs as Evidence*, [w:] *Photography and Philosophy: Essays on the Pencil of Nature*, ed. S. Walden, Blackwell 2008.

colna, która pierwotnie była zdjęciem polityka Johna Calhouna – jego sylwetka (korpus) została użyta, by wykonać monumentalny i pełen godności portret prezydenta. O zaledwie cztery lata starsza jest fotografia przedstawiająca generała Ulyssesa S. Granta z oddziałami w City Point w Wirginii. Jak wykazały badania wykonane w Bibliotece Kongresu⁹, ta ikoniczna fotografia jest złożona z trzech oddzielnych fotografii: głowa jest wzięta z portretu Granta; koń i korpus należą do generała dywizji Alexandra M. McCooka, a tło stanowią jeńcy konfederacy pojmani w bitwie pod Fisher's Hill.



Fot. 1. General Grant at City Point, około 1902 r., Library of Congress,
[on-line:] <https://www.loc.gov/item/2007681056/>

Końcowy efekt tego pierwszego, znanego i opisanego fotomontażu to ujęcie generała na tle pojmanych jeńców. Pierwszoplanowa postać jawi się jako pełen godności dowódca-zwycięzca, tło stanowią zaś pojmani i przegrani. Zatem stosunkowo wcześnie politycy uznali, że fotografia jest doskonałym medium propagandowym, które jak żadne inne nie zapewni im takiego poczucia realności. Z tej metody fotomontażu na analogowej fotografii korzystali nader często, uzupełniając swoje fotografie o atrybuty władzy i męstwa – jak choćby dystrybuowany przez włoskich faszystów portret Benito Mussoliniego¹⁰, na którym *duce* przedstawiony jest na koniu, a ujęcie z zabieju perspektywy monumentalizuje postać Mussoliniego. Jednak wiek XIX jest okresem pewnej politycznej naiwności w manipulacji fotografią. Techniki ingerujące

⁹ Zob. <https://www.loc.gov/item/2007681056/> – 1 II 2021. Zdjęcie było wystawiane na kilku tematycznych wystawach dotyczących manipulacji wczesną fotografią: „Faking It: Manipulated Photography before Photoshop” w Metropolitan Museum of Art, The National Gallery of Art w Waszyngtonie oraz Museum of Fine Arts w tekszańskim Houston. Sprawa odkrycia fałszerstwa była szeroko komentowana, jako że fotografia była jedną z ikon amerykańskiej pamięci o wojnie secesyjnej.

¹⁰ Zob. <https://www.imediaethics.org/hold-your-horses-its-fauxtography/> – 1 I 2021.

w oryginalny obraz najczęściej wykorzystywane są w celach komercyjnych i zabawy samym nowoodkrytym medium – najsłynniejsze manipulacje z tego okresu dotyczą tzw. *spirit photography*¹¹ – zdjęć z seansów spirytystycznych lub portretów *post mortem*, ukazujących świetliste istoty, które to fotografie powstały wskutek zainteresowania ezoteryką i mody na nią.

Metoda retuszu i manipulacji fotografią staje się szczególnie istotna w pracy propagandystów reżymów totalitarnych, chętnie korzystających z tej możliwości komunikacji z poddanymi. Wymazanie z fotografii oznaczało często fizyczną likwidację. Szczególnie w okresie wielkiej czystki (1934-1939) stalinowscy cenzorzy wymazali z historii działaczy, którzy wypadli z łask. Na zdjęciu z 1934 przedstawiającym pięciu funkcjonariuszy partii komunistycznej ujrzymy jeszcze Avela Jenukidze, sfotografowanego obok Wiaczesława Mołotowa, gruzińskiego komunisty. Po rozstrzelaniu zniknął z sowieckiej fotografii, a jego istnienie zostało wymazane przez wyretuszowany garnitur innego urzędnika z oryginalnego zdjęcia. Sam Stalin doskonale rozumiał wartość propagandy i często osobiście podejmował inicjatywy cenzorskie. Jednym z najsłynniejszych „wymazań” było zdjęcie, na którym znajdował się „naczelny kat” czystki – szef NKWD – Nikołaj Jeżow. Wskutek donosu w 1938 r. Jeżow został rozstrzelany. Stalinowscy cenzorzy usuwają Jeżowa z fotografii, na której znajduje się wraz ze Stalinem i Mołotowem na tle kanału moskiewskiego.



Fot. 2. Fine Art Images / Heritage Images / Getty Images & AFP / Getty Images

Zdarzało się, że z powodu ciągłych zmian, wykrycia wciąż nowych spisków, cenzorzy zmuszeni zostali do kilkakrotnych korekt na fotografiach – na jednym ze zdjęć Stalin ukazany jest z grupą trzech swoich zastępców. W miarę jak kolejno byli eliminowani, na ostatecznej wersji fotografii pozostał tylko dyktator.

¹¹ Zob. <https://www.getty.edu/news/the-man-who-photographed-ghosts/> – 1 I 2021.

Retusz dotyczył także historycznych fotografii – na osobisty rozkaz Stalina ze wszystkich fotografii przed 1926 r. został wymazany Lew Trocki. Stalin miał nieskrywaną obsesję na punkcie manipulacji obrazem, wierzył, że fotografia tworzy historię – władza nad jej *mise en scène* powoduje rzeczywistą korektę historii. Retuszem w ZSRR zajmowali się wyspecjalizowani cenzorzy. Stworzono nawet jednostki odpowiedzialne za fałszowanie fotografii. Według historyka sztuk wizualnych, Davida Kinga¹², który odkrył tysiące sfałszowanych zdjęć i ich oryginalnych wersji, praca nie była wykonywana w jednym miejscu, ani nawet przez oficjalne ministerstwo. Manipulacje fotografią odbywały się na zasadzie szybkiej reakcji. Rozkazy były przekazywane w redakcjach – wystarczyła jedna sugestia, by fotografia została zmieniona. Retuszy dokonywano także na milionach odbitek zdjęć Stalina. Jego dziobata twarz (wynik przejścia ospy we wczesnym dzieciństwie) była wygładzana, coraz rzadsze z wiekiem włosy gęstniały, siwizna otrzymywała szlachetne, srebrzyste odcienie, na fotografiach pełnopostaciowych dyktatorowi dodawano wzrostu, a jego sylwetkę – młodzieńczej sprężystości.

W szaleństwo retuszu włączali się spontanicznie obywatele. W miarę jak terror zakreślał coraz szersze kręgi z własnej inicjatywy niszczyli fotografię krewnych uznanych za wrogów ludu. Z domowych bibliotek na masową skalę były wyrzucane fotografie niegdysiejszych bohaterów okrzykniętych zdrajcami.

Retusz w państwie Stalina nie dotyczył jedynie eliminacji uznanych za zdrajców. Tworzono także zręby polityki historycznej sowieckiego państwa. Ikoniczne zdjęcie żołnierzy radzieckich nad Reichstagem podczas bitwy o Berlin zostało zainscenizowane (inspiracją było podniesienie flagi amerykańskiej na Iwo Jimie). Zostało również zmienione specjalnie po to, aby uniknąć gniewu Stalina: fotograf ukrył nadgarstki żołnierzy, które były pokryte skradzionymi zegarkami zrabowanymi w drodze do Reichstagu – ich liczba wyznaczała pozycję w hierarchii czerwonoarmistów. Tymczasem Stalin, chcąc zachować nieskazitelny wizerunek swojej armii w oczach aliantów, kategorycznie zakazał wszelkich rabunków i brutalnego traktowania ludności.

W siłę zmanipulowanej fotografii uwierzyli również nazistowscy władcy wyobraźni. Cenzorzy niemieccy zajmowali się bardziej tworzeniem niż eliminowaniem. Znanych jest niewiele zdjęć, na których doszło do wyretuszowania postaci – jednym z nich jest fotografia przedstawiająca Hitlera z Leni Riefensthal¹³, kazano usunąć

¹² Zob. D. King, *The Commissar Vanishes: Falsification of Photographs and Art in the Soviet Union*, New York 2014.

¹³ Reżyserka była niezwykle świadoma potrzeb Hitlera i intuicyjnie wręcz wyczuwała, jaki rodzaj fotografii będzie akceptowalny, ale też dysponowała nieograniczonymi środkami – *Triumph Woli* (1936) fotografowany był przez przeszło 30 kamer. Fotografie sportowe Riefensthal doceniano jako artystyczne egzemplifikacje doskonałości rasy. Por. C.M. Soussloff, B. Nichols, *Leni Riefenstahl: The Power of the Image*, „Discourse”, 1996, no. 18(3), s. 20-44, [on-line:]

z niej towarzyszącego im Josepha Goebbelsa. Nieznany jest powód jego usunięcia – być może zaważyły względy estetyczne. Tym, co charakteryzowało nazistowską propagandę wizualną, była daleko posunięta inscenizacja rzeczywistości¹⁴. Portrety Hitlera powielane były w milionach wizerunków¹⁵. Znajdywały się na przedmiotach codziennego użytku – od domowych fotografii w ramach po nadruki na paczkach papierosów. Odpowiedzialny za te zdjęcia był oficjalny fotograf partii nazistowskiej Heinrich Hoffmann (1885-1957). Idealizacja życia w III Rzeszy dotyczyła wszystkich sfer – osobistej: portrety rodzin partyjnych dygnitarzy ukazane jak idealne aryjskie rodziny¹⁶ (Magda Goebbels¹⁷ wraz z licznym potomstwem), ich dzieci („aryjski aniołek” z blond warkoczami, późniejsza nazistka „o twardym sercu”, która do końca życia czcila pamięć ojca, Gudrun Himmler – jej fotografie znajdowały się w sklepowych witrynach); oficjalnej (zdjęcia przywódców w fabrykach¹⁸, w czasie żniw, zawodów sportowych czy wypoczynku). Wraz z wybuchem wojny do tych wyidealizowanych wizerunków dołączyła fotografia wojenna.

Narodowi socjaliści rozpowszechnili obecny wcześniej w Niemczech kult fotografii, a wynalezienie aparatu z taśmą 35-milimetrową uczyniło fotografię ogólnodostępną. Niemcy rozpoczęli fotografowanie bliskich i otaczającego świata na nieznaną w Europie skalę. Jak zauważa Meiken Umbach:

Masowa fotografia w Trzeciej Rzeszy otwiera okno na zróżnicowane aspekty ludzkiego doświadczenia, o których źródła pisane dostarczają jedynie zapośredniczonych dowodów. Gdy ludzie inscenizowali swoje życie dla potrzeb fotografii, [...] granice

<http://www.jstor.org/stable/41389418> – 14 VIII 2023; A. Sennett, *Film Propaganda: Triumph of the Will as a Case Study*, „The Journal of Cinema and Media”, 2014, no. 1, s. 45-65.

¹⁴ Zob. M. Umbach, *Selfhood, Place, and Ideology in German Photo Albums, 1933-1945*, „Central European History”, 2015, Vol. 48, no. 3, s. 335-365, [on-line:] <http://www.jstor.org/stable/43965175> – 14 VIII 2023.

¹⁵ Zob. S. Kasher, *The Art of Hitler*, „October”, 1992, no. 59, s. 49-85, [on-line:] <http://www.jstor.org/stable/778831> – 14 VIII 2023. Autor nie tylko zwraca uwagę na monumentalizację dyskursu jako preferencję estetyczną, ale również na tworzenie „domowej”, „intymnej narracji” i portretowej narracji, która pomimo neutralności posiada silne napięcie ideologiczne.

¹⁶ Zob. C. Fey et al., *Exploring Racism through Photography*, „Art Education”, 2010, Vol. 63, no. 5, s. 44-51, [on-line:] <http://www.jstor.org/stable/20799836>. Artykuł nie dotyczy bezpośrednio zdjęć nazistowskich, ale stanowi cenny przyczynek źródłowy dla celów edukacyjnych i uwrażliwienia słuchaczy na rasową perswazję ukrytą w pozornie neutralnych zdjęciach.

¹⁷ Zob. A. Oeser, *Gender, Family, and The Nazi Past(s)*, [w:] *When Will We Talk about Hitler?: German Students and the Nazi Past*, przeł. K. Throssel, New York 2019.

¹⁸ Jako partia niemieckich robotników działacze NSDAP szczególnie upodobili sobie zdjęcia w fabrykach i zakładach pracy. Te fotografie wzorowane na zdjęciach z fabryk Forda często odnosiły zgoła odmienny skutek propagandowy od zamierzonego. Kojarzyły się raczej z eksploatacją i pracą ponad miarę. Pisz o tym zajmując Ulrih Prehn (U. Prehn, *Working Photos: Propaganda, Participation, and the Visual Production of Memory in Nazi Germany*, „Central European History”, 2015, Vol. 48, no. 3, s. 366-386).

między życiem prywatnym a publicznym znikwały. Nie zmieniało to ludzi w nazistów *per se*, ale wychodziło naprzeciw oczekiwaniom totalitaryzmu – jako afektywnych zachowań, które były formą działania politycznego¹⁹.

Utrwalone w latach dwudziestych przekonanie, że fotografia jest bezstronna i ideologicznie obojętna, pozwoliło nazistom na falsyfikację rzeczywistości. Niemcy jako pierwsi w Europie wprowadzili modę na fotografię „typów” – posłużył temu projekt z 1931 r. Augusta Sandera, który fotografował możliwie wszystkie rodzaje ludzkich fizjonomii w Republice Weimarskiej: dzieci, klasy społeczne, Żydów, żołnierzy, inwalidów, arystokratów, burżujów fabrykantów i sieroty – do każdej fotografii były przypisane cechy psychiczne charakterystyczne dla danego „typu”. Z pozoru neutralna rejestracja nabrała negatywnego waloru. W klasycznym eseju z 1931 r. Walter Benjamin²⁰ antycypuje tę możliwość, zwracając uwagę, że z pozoru neutralna fotografia przy odpowiednio użytej technice, oświetleniu, inscenizacji światłocienia może wywoływać skrajnie negatywne emocje. Naziści wykorzystali te możliwości – z początku przy fotografii „typów kryminalnych”, alkoholików, psychicznie chorych czy w końcu Żydów. Wszystkie te fotografie służyły propagandzie i przyzwoleniu na działania ludobójcze. Jednocześnie narodowosocjalistyczne państwo rozpowszechniało modę na fotografię rasową. Jak zauważa Joanna Struk: „Niemieckie rodziny zachęcano, aby dawały świadectwo swojej rasowej wyższości za pośrednictwem rodzinnych fotografii i albumów. [...] Aby edukować ludność, amatorskie magazyny fotograficzne zamieszczały »wskazówki«, jak sporządzić »nieskazitelne rasowo« albumy”²¹.

Funkcja emotywna obrazu, który angażuje odbiorcę, odnosi się do naszych emocji niż *logosu*. Od czasów oświecenia obserwacja widzialnego świata cieszyła się uprzywilejowanym statusem epistemologicznym: był to warunek wstępny i zarazem gwarancja wiedzy i pojmowania. Bycie „naocznym świadkiem” automatycznie implikuje ujmowanie i pojmowanie obserwowanej sytuacji czy wydarzeń. Owo niekwestionowanie widzialności znajduje w prywatnych albumach obywateli III Rzeszy miejsce szczególne. Pragnienie rejestracji rzeczywistości przenoszą również, gdy wyjeżdżają na wojnę – te fotografie są dowodami ich zbrodni czy świadectwem pogardy, jak choćby zdjęcia *Ostjuden* wykonane po 1939 r. w Polsce²². Ale nawet fotografie Holokaustu czy otwarte inscenizacje w gettach i obozach koncentracyjnych (poza

¹⁹ M. Umbach, *Selfhood, Place, and Ideology in German Photo Albums, 1933-1945*, „Central European History”, 2015, Vol. 48, no. 3, s. 365 [tłumaczenie własne].

²⁰ W. Benjamin, *Mała historia fotografii*, przeł. J. Sikorski, [w:] idem, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i oprac. H. Orłowski, Poznań 1996.

²¹ J. Struk, *Holokaust w fotografiach. Interpretacja dowodów*, przeł. M. Antosiewicz, Warszawa 2007.

²² *Ibidem*, s. 88-108.

nielicznymi²³ znanymi były one wykonane przez sprawców) posiadają poznawczy walor dla historyków, poza ideologią dyskursu wpisaną w obraz przekazują bowiem utrwalony fragment rzeczywistości, o czym zajmująco pisał francuski teoretyk²⁴.

2.2. Fotografia cyfrowa

Kolejnym kamieniem milowym w falsyfikacji obrazów była technika cyfrowa, która w latach 90. doprowadziła do marginalizacji fotografii analogowej. Pierwszy aparat cyfrowy został opracowany przez Kodaka w 1975 r. Falsyfikacja dawała większe możliwości, mogła obejmować nie tylko fotografię, ale i film. Ingerencja była także trudniejsza do rozpoznania. Ograniczeniem w jej upowszechnieniu były wysoko-specjalistyczne kompetencje i nakład pracy – każda filmowa klatka musiała być zmieniona z osobna – to z kolei generowało wysokie koszty. Ekonomiczne ograniczenia powodowały, że rzadko korzystano z tej techniki, a jeśli już, to w produkcji wysoko-budżetowych filmów hollywoodzkich²⁵. Wysokie koszty przyczyniły się również do tego, że użycie tej metody na potrzeby tworzenia politycznych filmowych kompromatów było znikome. Tym bardziej że wraz z doskonaleniem się techniki powstały narzędzia, które bezbłędnie potrafiły wykryć oszustwo. Inaczej niż z filmem rzecz miała się z fotografią. Aparaty cyfrowe w odróżnieniu od analogowych nie przechowują informacji stale – zapisane na karcie obrazy można wymazać. Zapisane w bitach informacje przy pomocy kodu binarnego są dla technik manipulacji obrazem dostępnejsze i trudniejsze do wykrycia.

Narodowa Administracja Aeronautyki i Przestrzeni Kosmicznej (The National Aeronautics and Space Administration) w latach 80. wprowadziła certyfikaty, aby zapobiec falsyfikacji obrazów zarejestrowanych w przestrzeni kosmicznej. Znamienny incydent kontrowersyjnej manipulacji cyfrowej miał miejsce w przypadku fotografii, która została zmieniona tak, aby pasowała do pionowej orientacji okładki magazynu „National Geographic” z 1982 r. Spionizowane zdjęcie sprawiło, że dwie egipskie piramidy wydawały się położone bliżej siebie niż w rzeczywistości na oryginalnej

²³ Te zazwyczaj wykonane były przez członków ruchu oporu. Jest ich zaledwie kilka, więc jakiegokolwiek nowe odkrycie z miejsca staje się sensacją. Jak choćby fotografie ukazujące powstanie w Getcie Warszawskim w obiektywie fotoamatora Zbigniewa Leszka Grzywaczewskiego, który wówczas pracował jako strażak. Fotografie odkrył i upublicznił jego syn w styczniu 2023 r.

²⁴ Zob. G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2008.

²⁵ Zob. M. Pierson, *CGI effects in Hollywood Science-Fiction Cinema 1989-95: The Wonder Years*, „Screen”, 1999, Vol. 40, no. 2, s. 158-176. Autor koncentruje się na filmach *science fiction*: *Parku Jurajskim* (1993) oraz *Zaginionym świecie* (1997) Stevena Spielberga i *Jumanji* (Joe Johnston, 1995). Jednak najbardziej spektakularnym przykładem użycia tej techniki był *Forest Gump* (1994) Jamesa Camerona.

fotografii²⁶. Incydent ten wywołał debatę na temat stosowności fałszowania zdjęć²⁷ i podniósł pytania dotyczące wiarygodności magazynu słynącego z doskonałej fotografii. Krótco po tym incydencie Tom Kennedy, dyrektor ds. fotografii „National Geographic”, odrzucił oskarżenia o manipulację, uznając, że zmiana orientacji z horyzontalnej na wertykalną jest jedynie estetyczną korektą²⁸.

Incydent rozpoczął debatę o manipulacji cyfrowej w fotografii prasowej. Kolejny miał miejsce na początku 2005 r. – po wyjściu Marthy Stewart z więzienia. „Newsweek” użył na swojej okładce zdjęcia twarzy Stewart na ciele znacznie szczuplejszej kobiety, sugerując, że Stewart schudła podczas pobytu w więzieniu²⁹. Mówiąc o tym incydencie w wywiadzie, Lynn Staley, asystentka redaktora zarządzającego w „Newsweeku”, przyznała, że wizerunek Stewart był kompozycją³⁰.

Te incydenty – pomimo że szeroko komentowane – były zaledwie objawem tabloidyzacji opiniotwórczej prasy amerykańskiej. Rzecz staje się poważniejsza, gdy za zmianą stoi intencja wpłynięcia na opinię publiczną. W 2004 r., w czasie trwania kampanii wyborczej, pojawiło się zdjęcie Johna Kerry'ego z Jane Fondą wykonane w sierpniu 1972 r. Zdjęcie okazało się fałszywe i było kompilacją zdjęcia Kerry'ego z 13 czerwca 1971 r. i aktorki z wiecu antywojennego z sierpnia 1972 r. Celem manipulacji było zdyskredytowanie kandydata – weterana wojennego, którego starano się przedstawić jako anarchistę i pacyfistę sympatyzującego z pokoleniem amerykańskiej kontestacji wojny w Wietnamie. Nie tylko kandydaci Demokratów na urząd prezydenta stali ofiarami dyskredytujących fałszerstw. Opinia publiczna mogła zapoznać się ze zdjęciem republikańskiej kandydatki z Alaski, Sary Palin³¹, przedstawionej na fotografii w stroju bikini z deseniem amerykańskiej flagi i trzymającej wycelowany w niebo karabin, a George Bush jr.³² – wówczas urzędujący prezydent – ukazany był na zmanipulowanym zdjęciu, jak czyta książeczkę dla dzieci do góry nogami, zdjęcie miało sugerować ograniczenia intelektualne Busha i jego słabą orientację w rzeczywistości (tuż po 11 września poddawało to w wątpliwość jego przywództwo). Swoistą sensację wywołała sfabrykowana fotografia (*tourist guy*) ukazująca turystę na tle stojącego na tarasie widokowym jednej z wież World Trade Center – w tle widzimy

²⁶ Zob. <https://www.nytimes.com/1984/11/04/magazine/photography-s-new-bag-of-tricks.html?pagewanted=4> – 1 III 2023.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Zob. https://www.nytimes.com/2005/03/03/business/media/martha-stewart-gets-new-body-in-newsweek.html?_r=0 – 1 III 2023.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Zob. <https://www.flowjournal.org/2008/10/a-girl-and-a-gun-photoshop-fakes-sarah-palinpat-rick-kinsman-iupui/> – 1 VII 2022.

³² Zob. http://hoaxes.org/photo_database/image/bush_reads_book_upside_down – 1 VII 2022.

nadlatujący samolot. Jest 11 września 2001 r. Fotografia opatrzona jest datownikiem z podaną dokładnie godziną. Zdjęcie stało się błyskawicznie wiralem i uruchomiło wśród odbiorców wiele – często spiskowych – spekulacji. Autorem manipulacji okazał się węgierski turysta Péter Guzli, oryginalnie zdjęcie wykonał w czasie pobytu w Stanach Zjednoczonych w 1997 r.³³

Powyższe przykłady pokazują, że z pozoru drobne zmiany w cyfrowym zdjęciu mogą przysporzyć bohaterom tych publicznych fotografii problemów – należało zatem przedsięwziąć projekty naprawcze i wyznaczyć nowe standardy. National Press Photographers Association (NPPA) ustanowiło kodeks etyczny³⁴, który jasno stanowi, że manipulacja cyfrowa jest niedopuszczalna. Naruszenia kodeksu są traktowane bardzo poważnie, zwłaszcza w odniesieniu do cyfrowej modyfikacji publikowanych zdjęć, o czym świadczy przypadek, w którym nominowany do nagrody Pulitzera fotograf Allan Detrich zrezygnował z nominacji po ujawnieniu, że kilka jego zdjęć zostało zmanipulowanych. O skali problemu świadczy fakt, że od 2015 r. średnio około 20% nadesłanych fotografii do World Press Photo zostaje zdyskwalifikowanych³⁵. Powody są różnorokie – najczęściej wymazanie obiektu w celu uwypuklenia dramaturgii fotografii, zmiana kolorystyki czy wszelkie interwencje postprodukcyjne³⁶.

Właściwie w sferze współczesnej wizualności – jeżeli jest poza kontrolą korporacyjną czy społeczną – funkcjonujemy w oceanie wizualnych fałszerstw. Branże modowa, reklamowa, spożywcza, lifestyle'owa czy media społecznościowe notorycznie upiększają zdjęcia. Promują ideały fizycznego piękna, które są nieosiągalne. Przeciwno tym praktykom oponują zarówno celebryci, jak i profesjonaliści związani ze zdrowiem. Frustracja, zaburzenia odżywiania czy depresje u kobiet często mają źródło w konfrontacji swojej fizyczności z oglądanym obrazem³⁷ – badania przeprowadzone w 2013 r. przez magazyn „New Look” na reprezentatywnej grupie 2000 respondentów ukazało,

³³ Interesującej analizy zdjęcia jako fałszyfikatu dokonała Hoaxapedia z internetowej encyklopedii Museum of Hoaxes, punktując logiczne nieścisłości fotografii: w chwili wykonania zdjęcia temperatura wahała się od 64 do 68°F (od 18 do 20°C), a mężczyzna na zdjęciu miał zimowe ubranie; mężczyzna stał na Wieży Południowej (Północna nie miała tarasu) – pierwsza została uderzona Wieża Północna; lot United Airlines nr 175 rozbił się od strony południowej – samolot na zdjęciu zbliża się od strony północnej; samolot ze zdjęcia to Boeing 757 – samoloty zamachowców to Boeingi 767. Obok tej faktografii zwrócono uwagę na balanse bieli, nieprawidłowe cienie, nasycenie kolorystyczne i znacznik czasu, który przy zbliżeniu jest nałożony na fotografię w procesie postedycji. Por. <https://www.snopes.com/fact-check/tourist-wtc-911/> – 1 VII 2023.

³⁴ Zob. <https://nppa.org/code-ethics> – 1 VII 2023.

³⁵ Zob. <https://time.com/3706626/world-press-photo-processing-manipulation-disqualified/> – 1 VII 2023.

³⁶ Interesujące rozważania dotyczące etycznej odpowiedzialności fotoreportera i fotoedytora zob.: L. Wischmann, *Dying on the Front Page: Kent State and the Pulitzer Prize*, „Journal of Mass Media Ethics”, 1987, Vol. 2, no. 2, s. 67-74.

³⁷ Zob. <https://www.prweb.com/releases/2013/11/prweb11361783.htm> – 1 VII 2023.

że ponad 90% badanych nie było usatysfakcjonowanych ze swojego wyglądu i chciało dostosowania treści reklamowych do zbliżonych do rzeczywistości wymiarów, a nie tworzenia wzorców idealnych symulaków³⁸. Równocześnie rządy rozpoczęły wywieranie presji na reklamodawców i wycofywanie reklam, które uznały za zbyt zmanipulowane i wygładzone.

W Wielkiej Brytanii Advertising Standards Authority³⁹ rozpoczął kampanię reklamową, której celem był zakaz rozpowszechnienia reklamy Lancôme z udziałem Julii Roberts, uznając, że cera aktorki jest zbyt idealna, aby mogła być rzeczywista. Kampania przyniosła spodziewany skutek, a o reklamie negatywnie wypowiadali się członkowie brytyjskiego parlamentu. Sformalizowaniem zakazów ukazywania kobiet zbyt szczupłych zajął się francuski parlament w 2015. Ustawa⁴⁰ nakazuje reklamodawcom i agencjom reklamowym udowodnić, że modelki są zdrowe i mają BMI powyżej 18. Łamiący przepisy będą karani wysoką grzywną i mogą być skazani na wyroki do sześciu miesięcy więzienia. Gdy zaś twórca zdjęcia nie ujawni, że zdjęcie jest edytowane lub retuszowane, bez względu na to, jak mała jest to interwencja, może otrzymać grzywnę wysokości 30% kosztów produkcji reklamy. W 2021 r. Norwegia⁴¹ uchwaliła przepisy wprowadzające wymóg oznaczania cyfrowych manipulacji, gdy są one przedstawiane w reklamie. Niedopełnienie tego obowiązku jest karane grzywną. Warto dodać, że regulacje norweskie obejmują także zdjęcia obecne w mediach społecznościowych.

2.3. Photoshop. Zmiana semantyczna

Zmiana wizualna, jej powszechność i masowe użycie spowodowały, że rzeczownik „photoshop”, powstały od nazwy programu graficznego wyprodukowanego przez Adobe Inc. (a także „photoshopped”, „photoshopping”), służy na określenie wszelkiej edycji obrazów wykorzystywanej w cyfrowej manipulacji. W kulturze popularnej termin „photoshopping” jest kojarzony z montażami w formie żartów wizualnych (memów) – problem zaczyna się wówczas, gdy falsyfikacja rzeczywistości może wpłynąć na nasze jej postrzeganie. Niekiedy demaskacja wymaga użycia zaawansowanych technik informatycznych i analizy cyfrowej. Już na początku XXI wieku zaczęto poszukiwać rozwiązań, które potrafiłyby wykryć fałszerstwo, nawet w tak drobnych

³⁸ Ogłoszone wyniki badań doprowadziły do szybkiej reakcji koncernów i branży reklamowej. Najbardziej znaną kampanią po zmianie wizualnego paradygmatu jest światowa kampania Dove. Zob. <https://www.dove.com/us/en/stories/about-dove.html> – 1 VII 2023.

³⁹ Zob. <https://www.asa.org.uk/> – 14 VIII 2023.

⁴⁰ Zob. <https://www.assemblee-nationale.fr/14/amendements/2673/AN/2310.asp> – 12 I 2022.

⁴¹ Zob. <https://www.buzzfeednews.com/article/adeonibada/influencers-norway-law-filter-photo-shop> – 1 XII 2022.

interwencjach jak skalowanie czy zmiana nasycenia światła⁴². Te narzędzia są coraz doskonalsze, ale posłużenie się sztuczną inteligencją (*artificial intelligence*) stawia pytania o wykorzystanie fotografii jako dowodu odzwierciedlającego rzeczywistość. Fotografia i film stają się coraz płynniejszą sferą faktografii.

2.4. Deepfake – zwrot technologiczny – nowe wyzwania

Kiedy do manipulacji obrazem zaczęto wykorzystywać sztuczną inteligencję (AI), która przy pomocy samouczących się konwolucyjnych sieci neuronowych (CNN) może kategoryzować zawartość obrazu z dużą dokładnością, przetwarzanie nie odbywa się na zasadzie odrysowania, kopiowania, ale zapamiętywania i kojarzenia. Następuje wykorzystanie procesów przypominających te zachodzące w ludzkiej korze mózgowej odpowiedzialnej za tworzenie obrazu. Sztuczna inteligencja to narzędzie, które jest uczącą się maszyną, właściwie sprawniejszą kognitywnie od ludzkiego mózgu, nic bowiem nie zakłóca procesu uczenia się, a zdobyte informacje są trwale magazynowane w odróżnieniu od ograniczeń zasobów ludzkiej pamięci.

Sam termin *deepfake* związany jest z użytkownikiem o nazwie „DeepFakes”. W grudniu 2017 r. opublikował on na portalu Reddit⁴³ filmy pornograficzne ze znanymi aktorkami. Sama technologia była często używana do filmów parodystycznych, w których wykorzystywano twarze znanych osób. Zasadniczy problem z technologią polega na tym, że fałszerstwo jest trudne do wykrycia. Oczywiście wykorzystane w komycznym, absurdalnym i nieuprawdopodobnionym kontekście spreparowane materiały obnażają bohaterów tych fałszerstw. Kilka przykładów ingerencji na razie nie miało rewolucyjnego charakteru, ale ukazuje niebezpieczny potencjał tkwiący w technologii. Autorzy artykułu z maja 2021 r. zamieszczonego na łamach „Frontiers Communication” wyliczają wszystkie znane zastosowania tej technologii⁴⁴. Polityczne manipulacje (ofiarami byli politycy najczęściej biorący udział w kampaniach wyborczych), pomimo że dementowane, stanowią z powodu szerokich zasięgów niezwykle niebezpieczne narzędzie. Wprawdzie obecnie nie udokumentowano rzeczywistego wpływu na decyzje polityczne narzędzi wykorzystujących AI, ale: „fabrykacje rzadko

⁴² Trudne były to początki – wymagające profesjonalnej wiedzy i przeprowadzenia badań w środowisku laboratoryjnym. Jednym ze zdjęć, którzy indyjscy naukowcy wzięli na warsztat, była wspomniana w artykule fotografia Georga Busha, trzymającego książkę dla dzieci do góry nogami. Por.: D. Mahalakshmi, K. Vijayalakshmi, S. Priyadharsini, *Digital Image Forgery Detection and Estimation by Exploring Basic Image Manipulations*, „Digital Investigation”, 2012, no. 8.

⁴³ Zob. J. Langguth et al., *Don't Trust Your Eyes: Image Manipulation in the Age of DeepFakes*, „Frontiers in Communication”, 2021, Vol. 6, [on-line:] <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fcomm.2021.632317/full> – 14 V 2022.

⁴⁴ *Ibidem*.

trafiają do sfery publicznej, gdzie mogą zostać obalone, ale możliwe jest, że takie filmy są rozpowszechniane w zamkniętych grupach z zamiarem zmobilizowania ich zwolenników”⁴⁵.

Sztuczna inteligencja może być również wykorzystywana w komunikacji prywatnej użytkowników – w kontaktach osobistych, ale również z bankami, instytucjami, czy z szeroko pojętą sferą publiczną i szkodzić ofiarom fabrykacji. W celu przygotowania kompromatów w 2019 r. powstała aplikacja „deepnude”, preparująca materiały pornograficzne. W zasadzie żadna sfera ludzkiej aktywności nie jest wolna od zagrożeń, jakie mogą wyniknąć z zastosowania sztucznej inteligencji. Jak konkludują autorzy raportu: „[...] w najbliższym czasie powinniśmy spodziewać się masowego wzrostu liczby deepfake'owych filmików. Możliwe jest jednak również, że zastąpią one tradycyjną dezinformację [...]. Deepfakes mają charakter wizualny i zawierają dużą ilość danych. Może to zwiększyć wiarygodność, ale może również dostarczyć więcej szczegółów, które dyskredytują dezinformację, takich jak widoczne artefakty”⁴⁶ – zatem pole bitwy dezinformacyjnej będzie rozgrywało się pomiędzy coraz doskonalszą, szybko uczącą się sztuczną inteligencją a dynamiką powstawania narzędzi do ich demaskacji.

Szybkość i zmienność samej technologii sprawiły, że nie pojawiły się systemowe zabezpieczenia prawne, które wykluczyłyby fałszerstwa z przestrzeni publicznej. Jedynie Stany Zjednoczone i Chiny podjęły tego typu działania⁴⁷. Jak zauważają Robert Chesney i Danielle Citron na łamach „Foreign Affairs”, rola deepfake'ów w świecie postprawdy będzie odgrywać coraz większe znaczenie:

Z jednej strony będzie to oznaczało zaakceptowanie faktu, że treści audio i wideo nie mogą być traktowane jako wartość nominalna; z drugiej strony będzie to oznaczało walkę z zejściem w świat postprawdy, w którym obywatele wycofują się do swoich osobistych baniek informacyjnych i uznają za fakt tylko to, co bliskie jest ich światopoglądowi. Krótko mówiąc, demokracje będą musiały zaakceptować niewygodną prawdę: aby przetrwać zagrożenie ze strony deepfake'ów, będą musiały nauczyć się żyć z kłamstwami⁴⁸.

Co zasadniczo zmienia nie tylko perspektywę epistemologiczną, ale może przede wszystkim etyczną spektatora/odbiorcy fotografii.

⁴⁵ *Ibidem* [tłumaczenie własne].

⁴⁶ *Ibidem* [tłumaczenie własne].

⁴⁷ Zob. <https://www.prawo.pl/biznes/pierwsze-regulacje-prawne-technologii-deepfake,497454.html> – 2 II 2022.

⁴⁸ R. Chesney, D. Citron, *Deepfakes and the New Disinformation War: The Coming Age of Post-Truth Geopolitics*, „Foreign Affairs”, 2019, Vol. 98, no. 1, s. 155 [tłumaczenie własne].

Niewinne użycie technologii *deepfake* miało miejsce w swoistej rezurekcji popularnego serialu *Świat według Kiepskich*. Po śmierci dwóch głównych serialowych protagonistów: Arnolda Boczka (zmarły na COVID-19 Dariusz Gnatowski) i Mariana Paździocha (Ryszard Kotys), producenci zdecydowali się na ich cyfrowe zmartwychwstanie⁴⁹. Rolę zmarłych aktorów zagrali Mariusz Czajka (Ryszard Kotys) i Michał Pietrzak (Dariusz Gnatowski), na których symulujące aktorskie gesty pierwowzorów nałożono wirtualne maski zmarłych aktorów. Jednak ostateczny efekt był rozczarowujący. Widz oswojony z aktorskim gestem wybitnych aktorów doznawał uczucia obcości – przybrania karnawałowego kostiumu, groteskowej gry ciałem i mimiką, która nie potrafiła przejść ponad granicę teatralnej maski. Ten swoisty epicedion dla bohaterów serialu okazał się jedynie nic nieznaczącą farsą.

3. Zakończenie

Susan Sontag w klasycznej książce *O fotografii*⁵⁰ uczulała odbiorcę/spektatora, aby nie ufał fotografii, która nie jest mimetycznym lustrem rzeczywistości, a jedynie złudzeniem realności. Kilkadziesiąt lat później w ostatnim swoim esej, powstałym po 11 września, *Widok cudzego cierpienia*⁵¹, opisywała hipokryzję Zachodu, który zalewa przestrzeń wizualną obrazami okrucieństw, ludobójstwa, czyniąc to z potrzeby fałszywej empatii. Dla Sontag jest to działanie bez skrępow, powstałe wyłącznie z potrzeby zainteresowania odbiorcy, który obcując z taką treścią, chwilowo się wzrusza i pozostaje w fałszywym przekonaniu, że jest wrażliwy i dobry, lecz w żaden sposób nie opuszcza komfortu uczestnictwa, równocześnie zaspokajając swoje voyeurystyczne pragnienia. Jednak Sontag pisała o czymś, co jest materią wywodzącą swoją genologię z autentyku. Nawet jeśli zmanipulowanego, pełnego nie szczerych intencji, ale będącego zapisem pełnym szumów, będącego rejestrem rzeczywistości. Siła takiej fotografii jest nieoceniona. Codzienność wojny w Ukrainie tworzy obrazy, które zmuszają nas do uczestnictwa – w cokolwiek uproszczonej, ale jednak formie uczestnictwa i współodczuwania, moralnego wyboru i potwierdzenia naszych racji. Prawdopodobnie zdjęcia z Buczy, Irpienia, Mariupola stały się ikonami tej wojny, mobilizującymi opinię publiczną w sposób o wiele bardziej angażujący niż polityczne apele ukraińskich przywódców.

Jakże inaczej może wyglądać świat obrazów, gdy powstaną one w laboratoriach superkomputerów, gdy coraz doskonalsza technologia nie będzie przyczyniać się jedynie do zmian i manipulacji, ale będzie miała możliwość tworzenia światów

⁴⁹ Odcinek 589, *Wieczna kwarantanna*, 2022.

⁵⁰ S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magała, Warszawa 1986.

⁵¹ S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, przeł. S. Magała, Kraków 2010.

alternatywnych – rzeczywistości kłamstwa, w której nic nie będzie prawdą. Wówczas opisane przeze mnie manipulacje, fabrykacje, zmiany – które niekiedy znacząco wpływały na rzeczywistość – okazały się niewinną psotą, niebezpieczną zabawką w rękach dziecka, ale pozostającego wciąż pod opieką dorosłego. Wszak obrazy konstruowane przez ChatGPT 4 są trudno rozpoznawalne w horyzoncie ludzkiej wyobraźni. Są intertekstualne i płynne, piją ze źródeł ludzkiego *imaginarium*, powielają go, nakładają obrazy – jeszcze bezmyślnie – bez świadomości kontekstu. Falsyfikacja jest prawie doskonała. Rzeczywistość w przyszłości opowiedziana poprzez obrazy stworzy świat odrealniony.

Nakreślona pesymistyczna, ale wciąż (na szczęście) futurologiczna perspektywa ma pewne możliwości spełnienia – szczególnie jeśli uświadomimy sobie skokową dynamikę procesów technologicznej zmiany. Ale równie dobrze może być przez technologię demaskowana. Dwa wektory technologiczne (prawda/demaskacja) mogą się antagonizować, a równocześnie znosić. Trudno spekulować, jaki będzie bilans tej technologicznej walki.

Bibliografia

Źródła pierwotne

<https://www.oecd.org/skills/piaac/>

<https://nppa.org/code-ethic>

<https://www.asa.org.uk/>

<https://www.assemblee-nationale.fr/14/amendements/2673/AN/2310.asp>

Monografie i opracowania

Barthes R., *Mit i znak. Eseje*, przeł. W. Błońska et al., Warszawa 1970.

Baudrillard J., *Porządek symulaków*, przeł. B. Kita, [w:] *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2001, s. 63-78.

Belting H., *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007.

Benjamin W., *Mała historia fotografii*, przeł. J. Sikorski, [w:] W. Benjamin, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i oprac. H. Orłowski, Poznań 1996, s. 105-124.

Didi-Huberman G., *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2008.

Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej, red. M. Bogunia-Borowska, P. Sztompka, Kraków 2012.

Jay M., *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, przeł. J. Przeźmiński, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 295-330.

King D., *The Commissar Vanishes: Falsification of Photographs and Art in the Soviet Union*, New York 2014.

Meskin A., Cohen J., *Photographs as Evidence*, [w:] *Photography and Philosophy: Essays on the Pencil of Nature*, ed. S. Walden, Blackwell 2008, s. 70-90, <https://doi.org/10.1002/9780470696651.ch3>.

Mitchell W.J.T., *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, przeł. Ł. Zaremba, Warszawa 2013.

Oeser A., *When Will We Talk about Hitler?: German Students and the Nazi Past*, New York 2019.

Rappaport H., *Joseph Stalin: A Biographical Companion*, Santa Barbara 1999.

Sartori G., *Homo videns. Telewizja i postmyślenie*, przeł. J. Uszyński, Warszawa 2007.

Skudrzyk A., „Homo videns” – nowe media a język młodego pokolenia, [w:] *Profilaktyka logopedyczna w praktyce edukacyjnej*, t. 2, red. K. Węsierska, N. Moćko, Katowice 2013, s. 43-53.

Sontag S., *O fotografii*, przeł. S. Magała, Warszawa 1986.

Sontag S., *Widok cudzego cierpienia*, przeł. S. Magała, Kraków 2010.

Struk J., *Holokaust w fotografiach. Interpretacja dowodów*, przeł. M. Antosiewicz, Warszawa 2007.

Urry J., *Spojrzenie turysty*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2007.

Artykuły z czasopism

- Alphen E. van, *W pułapce wizerunków*, przeł. R. Sendyka, „Teksty Drugie”, 2009, nr 5, s. 124-143.
- Barthes R., *Retoryka obrazu*, przeł. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki”, 1985, t. 76, nr 3, s. 289-302.
- Chesney R., Citron D., *Deepfakes and the New Disinformation War: The Coming Age of Post-Truth Geopolitics*, „Foreign Affairs”, 2019, Vol. 98, no. 1, <https://perma.cc/TW6Z-Q97D>, [b.p.].
- Fey C. et al., *Exploring Racism through Photography*, „Art Education”, 2010, Vol. 63, no. 5, s. 44-51, <https://doi.org/10.1080/00043125.2010.11519087>.
- Kasher S., *The Art of Hitler*, „October”, 1992, no. 59, s. 48-85.
- Langguth J. et al., *Don't Trust Your Eyes: Image Manipulation in the Age of DeepFakes*, „Frontiers in Communication”, 2021, Vol. 6, s. 1-12, <https://doi.org/10.3389/fcomm.2021.632317>.
- Mahalakshmi D., Vijayalakshmi K., Priyadharsini S., *Digital Image Forgery Detection and Estimation by Exploring Basic Image Manipulations*, „Digital Investigation”, 2012, Vol. 8, no. 3-4, s. 215-225, <https://doi.org/10.1016/j.diin.2011.06.004>.
- Metz Ch., *Fotografia i fetysz*, przeł. A. Oleńska, S. Sikora, „Kwartalnik Filmowy”, 2006, nr 54-55, s. 246-254.
- Mitchell W.J.T., *Zwrot piktorialny*, przeł. M. Drabek, „Kultura Popularna”, 2009, nr 1(23), s. 5-8.
- Pierson M., *CGI Effects in Hollywood Science-Fiction Cinema 1989-95: The Wonder Years*, „Screen”, 1999, Vol. 40, no. 2, s. 158-176, <https://doi.org/10.1093/screen/40.2.158>.
- Prehn U., *Working Photos: Propaganda, Participation, and the Visual Production of Memory in Nazi Germany*, „Central European History”, 2015, Vol. 48, no. 3, s. 366-386, <https://doi.org/10.1017/S0008938915000795>.
- Sennett A., *Film Propaganda: Triumph of the Will as a Case Study*, „The Journal of Cinema and Media”, 2014, Vol. 55, no 1, s. 45-65, <https://doi.org/10.13110/framework.55.1.0045>.
- Umbach M., *Selfhood, Place, and Ideology in German Photo Albums, 1933-1945*, „Central European History”, 2015, Vol. 48, no. 3, s. 335-365, <https://doi.org/10.1017/S0008938915000783>.
- Wischmann L., *Dying on the Front Page: Kent State and the Pulitzer Prize*, „Journal of Mass Media Ethics”, 1987, Vol. 2, no. 2, s. 67-74, <https://doi.org/10.1080/08900528709358296>.

Źródła internetowe

- http://hoaxes.org/photo_database/image/bush_reads_book_upside_down
- <https://time.com/3706626/world-press-photo-processing-manipulation-disqualified>
- <https://www.buzzfeednews.com/article/adeonibada/influencers-norway-law-filter-photo-shop>
- <https://www.dove.com/us/en/stories/about-dove.html>
- <https://www.flowjournal.org/2008/10/a-girl-and-a-gun-photoshop-fakes-sarah-palinpatrick-kinsman-iupui/>
- <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fcomm.2021.632317/full>
- <https://www.getty.edu/news/the-man-who-photographed-ghosts/>
- <https://www.imediaethics.org/hold-your-horses-its-fauxtography/>

<https://www.loc.gov/item/2007681056/>

<https://www.nytimes.com/1984/11/04/magazine/photography-s-new-bag-of-tricks.html?pagewanted=4>

https://www.nytimes.com/2005/03/03/business/media/martha-stewart-gets-new-body-in-newsweek.html?_r=0

<https://www.prawo.pl/biznes/pierwsze-regulacje-prawne-technologii-deepfake,497454.html>

<https://www.prweb.com/releases/2013/11/prweb11361783.htm>

<https://www.snopes.com/fact-check/tourist-wtc-911>

W czasach, gdy niepokojąca (anty)jakość w obcowaniu z faktami staje się coraz bardziej powszechna, książka *(Dez)informacja w czasach (post)prawdy* będzie przewodnikiem dla nauczycieli i lokalnych działaczy społecznych. Stanie się z pewnością lekturą obowiązkową dla studentów i młodzieży szkolnej, a także dla wszystkich tych, którzy są zainteresowani poszerzeniem swojej świadomości medialnej i doskonaleniem umiejętności poruszania się w środowisku współczesnej polityki.

- Ukazuje bowiem, jak wieloznacznymi zjawiskami są (dez)informacja i (post)prawda
- Pozwala rozróżnić metody i techniki komunikowania się polityków ze społeczeństwem
- Przedstawia formy i mechanizmy wykorzystywane w języku mediów
- Obnaża zagrożenia związane z technologią deepfake'ów i dynamicznym rozwojem sztucznej inteligencji
- Odwołuje się do najnowszych badań w tej dziedzinie.

ISBN 978-83-8138-973-0



<https://akademicka.pl>