

Krzysztof ŚLACHCIAK\*

## **OBIEKT PRZESTRZENNY JAKO NOŚNIK CECH OBRAZU FOTOGRAFICZNEGO**

Artykuł uzasadnia potrzebę zbadania cech charakterystycznych dla obrazowania fotograficznego w projektowaniu obiektów przestrzennych. Dzięki zastosowaniu metody logicznej argumentacji, przytoczeniu badań ankietowych przeprowadzonych na trzech grupach odbiorców oraz źródeł z dziedziny sztuki autor wykazuje zasadność rozważenia włączenia do projektowania obiektów przestrzennych cech plastycznych charakterystycznych dla medium fotografii. Autor swoje uzasadnienie opiera na niespotykanej powszechności obrazowania tego typu i silnym wpływie na sposób odbioru świata, życie codzienne oraz na konsekwencje społeczne. Wskazuje, że użycie cech plastycznych fotografii w obiekcie, takich jak głębia ostrości, przenikalność obrazu, użycie paralaksy, płynność czasu rejestracji czy ziarnistość obrazu, może stanowić rodzaj kodu wizualnego, zbliżając formę przestrzenną do rodzaju komunikatu, a także wpływając na możliwą zmianę postrzegania obiektów przez odbiorców, które mogłoby mieć podstawy w zaufaniu odbiorców do obrazu fotograficznego. W dalszej części artykułu autor przytacza przykłady foto-obiektów z domeny sztuki i wskazuje, w jaki sposób wykorzystują one cechy plastyczne obrazu fotograficznego. Autor pokrótce omawia też strategie twórcze, w których najłatwiej spotkać tego typu działania.

**Słowa kluczowe:** obiekt fotograficzny, foto-obiekt, fotografia, architektura wnętrz, sztuka, architektura

### **1. WPROWADZENIE. FOTOGRAFIA JAKO ZAKORZENIONY W SPOŁECZEŃSTWIE SPOSÓB WIDZENIA RZECZYWISTOŚCI**

Wytwarzanie obrazów we współczesnej kulturze odbywa się na niespotykanym dotąd poziomie. Prym w tej materii wiezie obraz fotograficzny. Zgodnie ze statystykami przedstawianymi przez portal phototutorial.com wytwarza się go w ilości

---

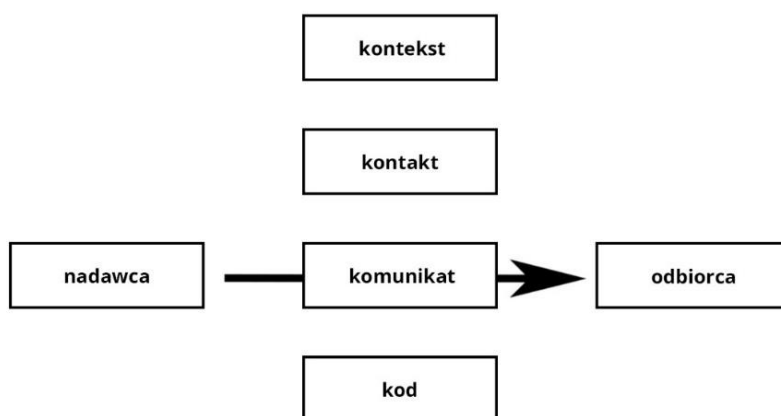
\* Politechnika Poznańska, Wydział Architektury, Instytut Architektury Wnętrz i Wzornictwa Przemysłowego. ORCID: 0000-0002-6647-1548.

ok. 5 mld dziennie [Mroz 2023]. Ta niesamowita liczba jest objawem wielkiego przyzwyczajenia współczesnego społeczeństwa do fotografii. Robimy je już nie tylko po to, aby udowodnić istnienie zjawisk, pokazać, gdzie byliśmy, co przeżyliśmy, ale aby kreować wizerunek, sprzedawać produkty, usługi i idee. Obrazy fotograficzne stały się dla nas nie tylko medium transferu przeżyć [Dukaj 2021: 220], ale również medium kreowania rzeczywistości. Współczesny człowiek poznaje świat za pośrednictwem optyki aparatu fotograficznego i to w przytłaczającej większości aparatu będącego w ręku kogoś, kto nie jest ani fotografem, ani nawet fotoamatorem, a jedynie użytkownikiem smartfona i mediów społecznościowych. Ludzie poznają świat z punktu widzenia trzymającego smartfona: zniekształcony i nieobiektywny. Jak pisze Marianna Michałowska: „Z jednej strony perspektywa wyznacza racjonalne zasady opisu rzeczywistości, z drugiej – zaprzecza istnieniu doskonale obiektywnej siatki. Perspektywa subiektywizuje przestrzeń spojrzeniem patrzącego” [Michałowska 2017: 97]. Jednak fotografia daje złudzenie obrazu rzeczywistości i przez to ma niespotykaną w innych metodach obrazowania siłę oddziaływania. Do jej specyfiki można się przyzwyczaić, a zniekształcenia perspektywy czy nawet dystorsje mogą stać się normalnością. Widzą to prowadzący zajęcia z rysunku, gdy studenci ze zdjęcia smartfonem przerysowują nie tylko skróty perspektywiczne, ale również charakterystyczną dla krótkiej ogniskowej dystorsję beczkowatą. Dominacja obrazu fotograficznego jest tak silna, że konsekwencje tego, że jest on z technicznego punktu widzenia, w większości przypadków, zapisaną i spowodowaną przez optykę projekcją wycinka rzeczywistości, ma wręcz swoje społeczne konsekwencje. Szczególnie jeśli jego cechy zestawimy z siłą oddziaływania mediów społecznościowych. Chęć wyglądania lepiej na selfie, rodzaju autoportretu wykonywanego z reguły przednim, z natury krótkoogniskowym aparatem smartfona, już w 2017 r. był, w ankiecie American Plastic and Reconstructive Surgery, wskazywany jako powód operacji plastycznej twarzy aż przez 55% chirurgów plastycznych [Medonet 2023]. Obrazowanie fotograficzne, jak można wywnioskować, stało się dla współczesnych jednostek czymś całkowicie naturalnym. Jego cechy natywne są, jak nigdy wcześniej, odcisnięte w sposobie patrzenia miliardów ludzi. Obrazowanie fotograficzne stało się dla wielu naturalnym sposobem postrzegania rzeczywistości, jej obserwacji, poznawania, wyrazu, a nawet oddziaływania i mniej lub bardziej udanej komunikacji [Barthes 1985: 296].

Fotografia jest wszechobecna i przeniknęła nie tylko do naszej psychiki, ale również, w swojej formie artystycznej, przenika do form przestrzennych. Artyści posługujący się fotografią, szczególnie ci, których działania twórcze oscylują wokół wypowiedzi subiektywnych i konceptualnych często eksplorują możliwości twórcze, jakie dają foto-obiekty. Zgłębienie ich potencjału, jako nośników cech natywnych fotografii, może mieć w obecnym stanie społecznym szczególne znaczenie dla projektowania architektonicznego. Istotą niniejszego tekstu jest rozważenie, czy można za pomocą form przestrzennych odwoływać się formalnie do obrazowania fotograficznego, przenosząc cechy plastyczne fotografii na grunt form trójwymiarowych. Celem takich działań może być zarówno wykorzystanie siły oddziaływania

projekcji wycinka rzeczywistości, tworząc sugestywne, nawiązujące do kultury wizualnej formy, jak i tworzenie estetyki na tej sile opartej.

Obraz fotograficzny charakteryzuje się specyficznymi cechami plastycznymi. Część z nich jest obecna w innych metodach obrazowania, ale jest rodzima właśnie dla fotografii. Niektóre z nich można oddać w formie przestrzennej, nawiązując do tego medium lub nawet w ten sposób je reinterpretować. Korzystając z tych zależności, można realizować strategie twórcze [Ślachciak 2022: 18-27], a zapewne również projektowe. Jeśli działania takie byłyby z punktu widzenia odbiorcy odpowiednio czytelne, mogłyby stanowić, choćby na poziomie odwoływania się do obrazu fotograficznego, namiastkę kodu, nadając formie przestrzennej właściwości komunikatu skupionego na, w pierwszej chwili, funkcji fatycznej, metajęzykowej, a nawet poetyckiej [Jakobson 1972]. Uznawany powszechnie w językoznawstwie schemat komunikacji opracowany przez Romana Jakobsona i adaptowany później również do teorii fotograficznej m.in. przez Stefana Wojneckiego [Wojnecki 2007: 77] zakłada istnienie kodu, czyli rozpoznawalnego i spójnie rozumianego przez nadawcę i odbiorcę systemu znaków i ich znaczeń. Roland Barthes uznawał obraz fotograficzny za przekaz pozbawiony kodu [Barthes 1985: 296], jednocześnie wskazując, że warstwa konotacyjna w polu semantycznym jest podstawą jego oddziaływania. Tymczasem w przypadku wykorzystywania cech obrazu fotograficznego w obiekcie przestrzennym, ze względu na silne zakorzenienie tych cech w świadomości odbiorcy, mogłoby zwiększyć udział warstwy denotacyjnej w polu semantycznym obiektu. Taki komunikat można by zwerbalizować zdaniem: „masz do czynienia z inną formą fotografii”. Otwartą kwestią pozostaje, czy takie działanie może przesunąć na obiekt przestrzenny jakąś część, charakterystycznego dla fotografii zaufania. Niemniej odwoływanie się do znanych odbiorcom metod i motywów jest znaną i skuteczną strategią twórczą.



Rys. 1. Schemat komunikacji według Romana Jakobsona [oprac. własne]

Innym wartym do wzięcia pod uwagę aspektem są możliwości, jakie obiekty przestrzenne dają w odwoływaniu się do konkretnych obrazów fotograficznych. Dzieje się to na zasadzie operowania różnymi środkami w granicach wspólnych zbiorów konotacji. Dzięki temu obiekt może stanowić metaopowieść o obrazie i powodować zbliżone skojarzenia.

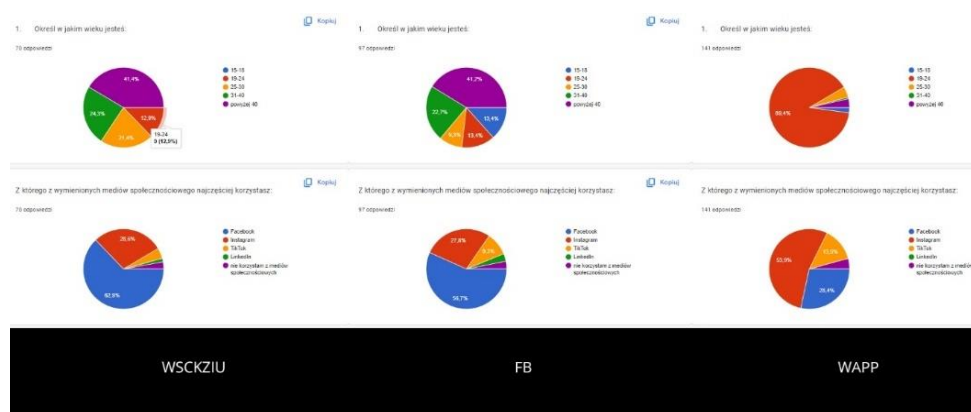
## 2. ROZPOZNAWALNOŚĆ CECH OBRAZU FOTOGRAFICZNEGO

Fotografia ze względu na swoją mechanikę powstawania i nieinterwencyjność rejestracji obrazu ma charakterystyczne tylko dla siebie cechy plastyczne. Jak wykazało badanie, jakie autor niniejszego artykułu przeprowadził w ramach pracy nad związkami obrazowania za pośrednictwem generatywnej sztucznej inteligencji i fotografii, cechy te mogą być podstawą rozpoznawania obrazu jako fotograficznego. Jednak ich rozumienie jako charakterystycznych dla tego typu obrazowania może zależeć od kontekstu prezentacji i od rodzaju grupy odbiorców. Badanie to zostało przeprowadzone przez autora w 2023 r. na łącznej próbie 308 osób i trzech wyróżnionych grupach odbiorców: grupie studentów Wydziału Architektury Politechniki Poznańskiej, grupie uczniów i nauczycieli Wielkopolskiego Samorządowego Centrum Kształcenia Zawodowego i Ustawicznego we Wrześni oraz grupie zebranej powszechnie za pośrednictwem portalu Facebook. Respondentom, za pośrednictwem ankiet stworzonych w Google Forms i udostępnianych za pośrednictwem środków komunikacji elektronicznej, prezentowano zestawy trzech obrazów, w zależności od sytuacji i zadawanego pytania, zawierających trzy fotografie, trzy obrazy generowane lub ich mieszanki. Respondenci mogli obejrzeć obrazy w powiększeniu i przyjrzeć się ich szczegółom zarówno za pośrednictwem komputera, jak i urządzeń mobilnych. Ciekawe dla niniejszego artykułu są różnice w rozpoznawaniu obrazów prezentujących fotografie srebrne o silnie widocznych cechach na to wskazujących, takich jak ziarno, pierścienie Newtona czy zanieczyszczenia, w różnych grupach odbiorców. Są one szczególnie widoczne w odpowiedziach na pytanie o rozpoznawalność obrazu generowanego, które zostało przedstawione wspólnie z trzema podobnymi fotografiami, dwiema cyfrowymi i jedną srebrną. Fotografie A i B były dokładnie tym samym obrazem, a różnica między nimi polegała na tym, że fotografia B została silnie wyretuszowana, a fotografia A pozostała w wersji SOOC<sup>1</sup>. Obraz C prezentował natomiast tradycyjną fotografię srebrną, na której silnie widoczne są: ziarno, nieusunięte przed skanowaniem zabrudzenia, i pierścienie Newtona. Respondenci mieli odpowiedzieć na pytanie „Który, według Ciebie, z zaprezentowanych obrazów został wygenerowany przez sztuczną inteligencję?”.

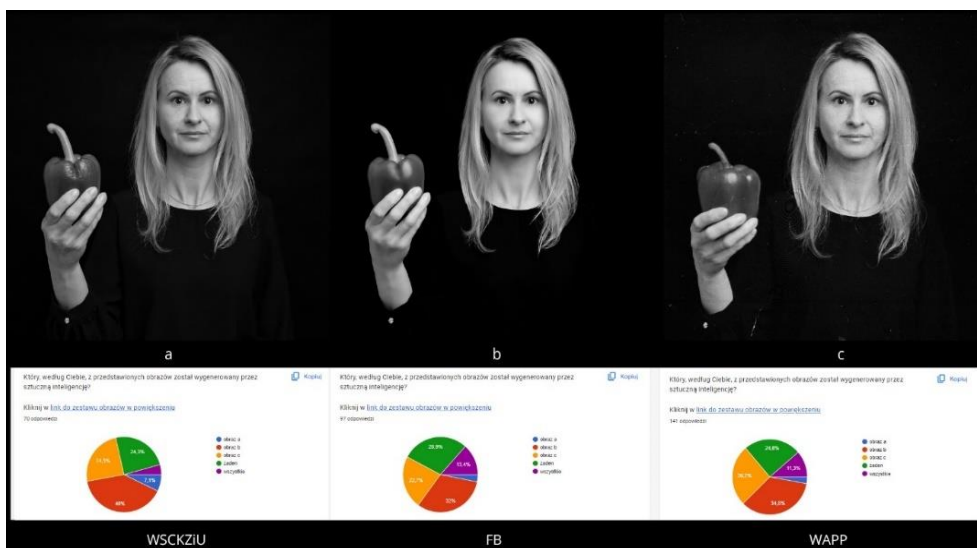
---

<sup>1</sup> Akronim używany w nomenklaturze fotograficznej, pochodzący od angielskiego *straight out of camera* – prosto z aparatu, co oznacza obraz nieprzetworzony w postprodukcji.

Celem tak zadanego pytania było uzyskanie wskazania, które z cech fotografii mogą być przyczynkiem do traktowania go jako obrazu generowanego. Większość, zgodnie z oczekiwaniami, wskazywała obraz B (poddany silnej postprodukcji) jako obraz sztuczny. Interesujące jest natomiast, że odpowiedź C była wskazywana aż od 27,6% w grupie najstarszej i mającej najmniejsze doświadczenie z mediami społecznościowymi, gdzie generowane są filtry obrazowe (grupa WSKZiU), do aż 37,5% odpowiedzi w grupie najmłodszej (WAPP), w której aż 67,4% osób korzysta głównie z mediów społecznościowych używających filtrów obrazowych.



Rys. 2. Grupy respondentów ankiety „Fotografia wobec SI” [oprac. własne]



Rys. 3. Odpowiedzi na pytanie dot. rozpoznawalności cech fotografii srebrzej [oprac. własne]

Respondenci wskazujący obraz C jako wygenerowany wybierali więc odpowiedź mającą najwięcej cech plastycznych charakterystycznych dla obrazu niecyfrowego, zapewne odwołując się w ten sposób do swojego doświadczenia z filtrami obrazowymi dającymi możliwość postarzania obrazu.

Z zaprezentowanych danych można wyciągnąć wniosek, że rozpoznawalność cech plastycznych jako charakterystycznych dla danego rodzaju obrazu nie jest stała i zależy zarówno od kontekstu prezentacji, co w ankiecie wprowadzał sposób zadawania pytań, jak i rodzaju oraz doświadczenia grupy odbiorców. Można przypuszczać więc, że przełożenie cech plastycznych obrazu fotograficznego na obiekty przestrzenne, ze względu na o wiele mniejsze pokrewieństwo obu form, może ten efekt pogłębiać.

### **3. CECHY OBRAZU FOTOGRAFICZNEGO MOŻLIWE DO WYRAŻENIA W FORMIE PRZESTRZENNEJ**

Korzystając z doświadczeń w praktyce artystycznej, można przytoczyć przykłady wykorzystania cech plastycznych charakterystycznych dla fotografii w obiektach przestrzennych. Cechy możliwe do wyrażenia w ten sposób będą związane z projekcyjnością obrazu, jego mechanicznością powstawania, w tym użyciem optyki czy nawet wykorzystania zjawiska paralaksy. Praktyka wykorzystywania obiektów fotograficznych w sztuce polskiej sięga końca lat 40. XX w., a jej najintensywniejszy rozwój można zauważyć w latach 70. i 80. [Sobota 2023]. W większości realizacji stosuje się strategię twórczą, w której forma obiektowa jest rozszerzeniem semantyki samej fotografii [Ślachciak 2022: 18-27]. W takim typie realizacji rzadziej można spotkać wykorzystanie cech plastycznych fotografii w samym obiekcie przestrzennym, gdyż najczęściej forma obiektowa lub instalacyjna stanowią alternatywną formę prezentacji fotografii, jej rozszerzenie. Naturalną strategią, w której obiekt wykorzystuje w swojej formie cechy plastyczne fotografii, jest komplementarność, czyli sytuacja, gdy twórca tworzy fotografie od początku pomyślane do współpracy z formami obiektowymi, obiekt jest projektowany jako całość, a fotografia stanowi jego integralną, równoprawną część, po usunięciu której straciłaby swój sens zarówno forma przestrzenna, jak i sama fotografia. Sytuacji wykorzystywania cech plastycznych obrazu w formie obiektowej można się też spodziewać, gdy przestrzenna część obiektu ma stać w konfrontacji z semantyką samego obrazu oraz wówczas, gdy ma go reinterpretować, może nawet bez fizycznego jej udziału. W takich sytuacjach można spodziewać się druków na powierzchniach niekonwencjonalnych, odwoływania się formami przestrzennymi do semantyki fotografii, działań mających przywołać na myśl mechanizmy oddziaływania fotograficznego.

Ciekawym przykładem takiej pracy jest *Kocham Marię* Wojciecha Beszterdy. Artysta prezentuje zbiór fotografii pni drzew rosnących przy zakręcie drogi, na których ktoś napisał: „kocham Marię”, zostawiając po jednej literze na każdym z pni. Beszterda sfotografował każdy z nich z osobna, a później wydrukował powstałe tak obrazy na płytkach szklanych, które zaprezentował w formie negatywu, stojące na stojaku do suszenia negatywowych płytek szklanych. W ten sposób artysta uzyskał obraz będący syntezą poszczególnych fotografii, wykonując w formie obiektowej rodzaj syntetycznej multiekspozycji. Działanie to przywodzi na myśl fotosyntezy autorstwa Krzysztofa Pruszkowskiego, z tą jednak różnicą, że obiekt Beszterdy uzupełniony jest o białe rękawiczki, wskazujące, że widz może wejść z pracą w interakcję, np. zmieniając kolejność płytek szklanych w obiekcie – rzeczy niedostępnej przy tradycyjnie wykonanej multiekspozycji. Artysta w swojej pracy wykorzystuje cechę przenikalności obrazu, która jest natywna dla fotografii, choć imituje się ją zarówno w grafice komputerowej, jak i malarstwie. Przenikalność obrazu jest tym większa, im mniejsza ekspozycja danego jego fragmentu. Im mniej światła zostało zarejestrowane, tym więcej można tam ponownie zarejestrować, zgodnie z prawem Bunsena i Roscoe’a<sup>2</sup>.



Rys. 4. Wojciech Beszterda, „Kocham Marię”, ekspozycja zbiorowa „Całkiem Nowy Człowiek”, Galeria Sztuki Rozruch, 2020 [fot. K. Ślachciak]

<sup>2</sup> Prawo Bunsena i Roscoe’a, sformułowane w 1985 r., mówi: „Masa produktu reakcji inicjowanej fotochemicznie jest proporcjonalna do iloczynu natężenia światła i czasu naswietlania”.

Inną realizacją wykorzystującą przenikalność obrazu fotograficznego, choć w sposób bardziej metaforyczny, jest realizacja Katarzyny Navarry pt. *Cnoty niewieście*. Obiekt ten składa się z fotografii wydrukowanej na przezroczystym materiale i prezentowany jest z korespondującą formą kamienia umieszczoną za nim. W tym wypadku artystka wprowadza obraz fotograficzny w multiekspozycję z samą przestrzenią, wskazując w ten sposób ich silne połączenie.



Rys. 5. Katarzyna Navarra, „Cnoty niewieście”, ekspozycja zbiorowa „Koncepty Przegrane”, Galeria Sztuki Rozruch, 2022 [fot. K. Ślachciak]

Jedną z najłatwiej rozpoznawalnych cech plastycznych obrazu fotograficznego jest głębia ostrości. Cechę tę w realizacjach obiektowych można zauważyć, gdy artysta drukuje swoje prace na materiałach rozpraszających światło i umieszcza je jeden za drugim. W takim wypadku obrazy będące dalej będą w naturalny sposób mniej wyraźne, tym bardziej i głębiej w rzędzie będą się znajdować. Przykładem takiej realizacji jest cykl *Pięć Zmysłów* z wystawy *Pamięć odmienna* Jowity Mormul. Instalacja ta prezentuje zbiór abstrakcyjnych fotografii wydrukowanych na delikatnych płótnach i powieszonych w linii.

W kontekście wykorzystania cechy głębi ostrości łatwo można sobie wyobrazić zestaw fotografii zaprezentowany na szkłe, z których każda byłaby w różnym stopniu, uzależnionym od odległości, nieostra.





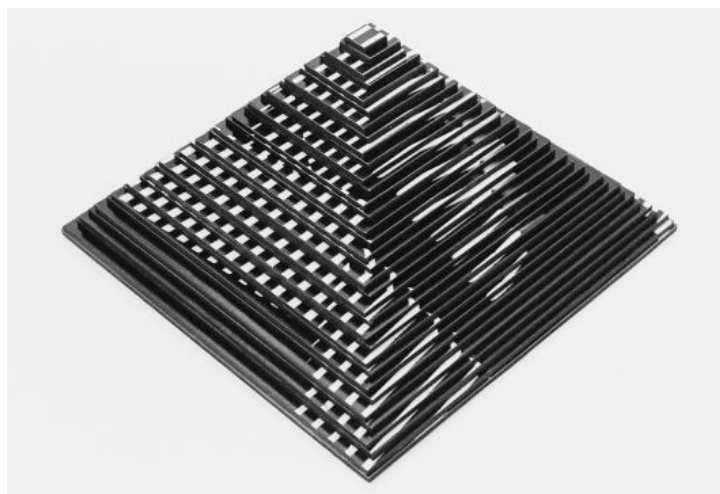
Rys. 6. Jowita Mormul, „Pamięć odmienna”, cykl „Pięć Zmysłów”, ekspozycja zbiorowa „Nie musisz rozumieć”, Galeria Sztuki Rozruch, 2022 [fot. K. Ślachciak]

Wykorzystywane cechy fotograficzne mogą być użyte nie tylko w celu komplementarnego ułożenia semantyki obiektu, ale również skonfrontowane z ich tradycyjną obecnością w medium. Jedną z cech silnie związaną z obrazem fotograficznym jest pozorne usunięcie z przestrzeni sfotografowanej zjawiska paralaksy. Dzieje się to dzięki rejestrowaniu przestrzeni przez jeden obiektyw i poprzez zatrzymanie projekcji. Obiekt wchodzący w polemikę z tym zjawiskiem został wykonany przez Szymona Nowarkiewicza w ramach prac, działającego na Wydziale Architektury Politechniki Poznańskiej, Koła Naukowego FotoLab. Akwarium wypełnione wodą załamywało światło w taki sposób, że obserwowanie umieszczonego wewnątrz elementu, oraz fotografii znajdującej się na dnie akwarium dawało różne doświadczenia w zależności od kąta obserwacji.

Innym przykładem polemiki z „zablokowaniem” paralaksy w fotografii są obiekty fotograficzne Jerzego Olka z cyklu „Lost Space”. Artysta prezentuje obiekty przestrzenne, które w formie piramid schodkowych o różnych stopniach nachylenia dekonstruują fotografie na nich wydrukowane. Widz, zmieniając punkt widzenia, zmienia również kształt obrazu, jaki widzi. Obiekty te, jak i wcześniej opisywane, swoją fotograficzność wnoszą nie tylko na poziomie użycia obrazu fotograficznego, ale również polemiki z nim.



Rys. 7. Szymon Nowarkiewicz, foto-obiekt, studencka ekspozycja zbiorowa „Przestrzeń w Architekturze”, Wydział Architektury Politechniki Poznańskiej 2022 [fot. K. Ślachciak]



Rys. 8. Jerzy Olek, „Lost Space V (positive)”, 2009 [Świat obrazu 2023]

#### 4. PODSUMOWANIE

Nietrudno wyobrazić sobie obiekty wykorzystujące nieuwzględnione w niniejszym tekście cechy, takie jak dystorsje, zniekształcenia perspektywiczne lub ziarno. Wykorzystywanie bądź odwoływanie się do cech obrazowania fotograficznego może nieść ze sobą nie tylko zalety estetyczne, ale mieć również konsekwencje psychofizjologiczne, możliwe nawet, że wspierające zamierzony przekaz. Przedstawiona argumentacja oraz przytoczone przykłady wskazują nie tylko na możliwość działań w obszarze tworzenia obiektów z użyciem cech charakterystycznych dla medium fotografii, ale uzasadniają także potrzebę przyjrzenia się takim możliwościom z punktu widzenia odbiorcy. Niniejszy artykuł skupia się na cechach plastycznych samego medium, a przytoczone przykłady wskazują tylko wycinek możliwości, jakie dają foto-obiekty. W świecie, w którym obrazowanie fotograficzne stanowi element przeważającej większości przekazów, na jakie jesteśmy wystawieni, uwzględnienie odniesień do nich w świadomym projektowaniu obiektów przestrzennych, wewnątrz czy architektury wydaje się nader uzasadnione.

#### LITERATURA

- Barthes R., 1985, *Retoryka obrazu*, „Pamiętnik Literacki”, nr LXXVI, z. 3.
- Broz M., 2023, *How many pictures are there? A scientific meta-analysis and original research of the number of photos*, <https://photutorial.com/photos-statistics/> (dostęp: 28.10.2023).
- Dukaj J., 2021, *Po piśmie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Jakobson R., 1972, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 2, H. Markiewicz (oprac.), Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 22-69.
- Medonet, 2023, *Co ludzie robią dla idealnego selfie? Lekarze medycyny estetycznej zacierają ręce*, <https://uroda.medonet.pl/medycyna-estetyczna/operacje-plastyczne-a-ideal-piekna-operacje-nosa-i-ust-korekcja-owalu-twarzy/ssjj32t> (dostęp: 18.12.2023).
- Michałowska M., 2017, *Niepewność Przedstawienia od kamery obskury do współczesnej fotografii*, Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM, Poznań, s. 97.
- Sobota A., *Foto-obiekt*, <http://www.bwakielce.art.pl/event/foto-obiekt> (dostęp: 20.12.2023).
- Ślachciak K., 2022, *Strategies for creating photographic objects – an attempt at classification*, „Teki Komisji Architektury, Urbanistyki i Studiów Krajobrazowych, Polska Akademia Nauk Oddział w Lublinie”, vol. 18, no. 1, s. 18-27.
- Świat obrazu, 2023, [https://www.swiatobrazu.pl/fotoobiekty\\_jerzego\\_olka\\_w\\_krakowie.html](https://www.swiatobrazu.pl/fotoobiekty_jerzego_olka_w_krakowie.html) (dostęp: 20.12.2023).
- Wojnecki S., 2007, *Fotografia – podwójna gwiazda kultury*, Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, Poznań.

**OBJECT AS A CARRIER OF A PHOTOGRAPHIC IMAGE FEATUERS**

## Summary

Article justifies the need for understanding and describes the possibilities of using characteristic features of photographic imaging in spatial objects. Through logical argumentation, citation of survey research conducted on three groups of recipients, and references from the field of art, the article's author demonstrates the validity of considering the incorporation of plastic features characteristic of photography into the design of spatial objects. The author bases his justification on the unprecedented ubiquity of this type of imaging and its strong influence on the perception of the world, daily life, and social consequences. It is indicated that the use of photographic plastic features in an object, such as depth of field, image permeability, the use of parallax, the fluidity of registration time, or image granularity, can constitute a kind of visual code, bringing spatial form closer to a type of message, as well as a possible change in the perception of objects by recipients, which could be based on the trust of recipients in the photographic image. In the later part of the article, the author provides examples of photo-objects from the domain of art and indicates how they utilize the plastic features of photographic images. The author also briefly discusses creative strategies in which such actions are most easily encountered.

**Keywords:** art, architecture, foto-object, photographic object, interior