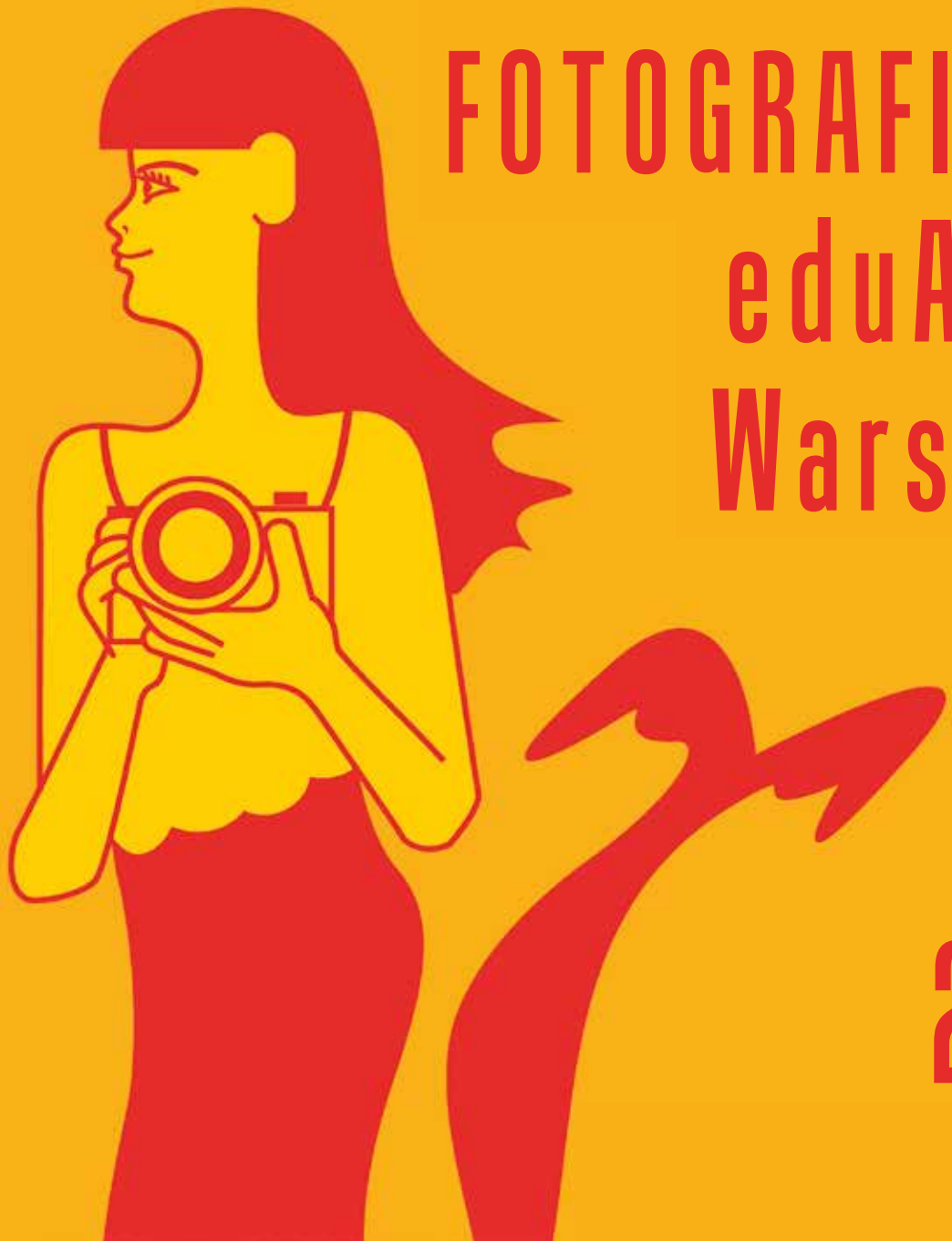


FOTOGRAFICZNA eduAKCJA Warszawy

2020

FOTOGRAFICZNA eduAKCJA Warszawy

17 stycznia 2020
15 września 2020

Warszawski Program Edukacji Kulturalnej

partnerzy:

ZACHĘTA

WJF wszyscy jesteśmy fotografami

SŁUŻEWSKI DOM KULTURY

spis treści

1. Etyka, czyli jak rozmawiać o wartościach na przykładzie fotografii dokumentalnej 8
2. O przygodach materii, czyli co spotkało twoją fotografię 14
3. O manipulacji i fotografii, czyli jak wpływać na rzeczywistość 20
4. Pierwsze zdjęcia, czyli krótko o historii fotografii 26
5. Pozostawione poza kadrem, czyli historie opowiedziane i nieopowiedziane 32
6. Kim jest autor, czyli kto stoi za zdjęciem 38
7. Fotografia społecznie zaangażowana 48
8. Co można zobaczyć w rodzinnych fotografiach mieszkańców wsi 52
9. Fotograf uwikłany – o możliwościach we współczesnej fotografii politycznej 58
10. Wizerunki kobiecości, czyli o kobietach w fotografii 62
11. Zielona fotografia, czyli o ekologii w sztuce 66
12. Fotografia: cudowne, prymitywne medium 70

W 2020 roku po raz pierwszy w ramach corocznych eduakcji Warszawskiego Programu Edukacji Kulturalnej zorganizowaliśmy Fotograficzną EduAkcję Warszawy. Pierwsza edycja wydarzenia, która odbyła się 17 stycznia w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki, spotkała się z tak dużym i żywym zainteresowaniem, że we wrześniu odbyło się drugie spotkanie poświęcone edukacji fotograficznej oraz edukacji dzieci i młodzieży, które wykorzystują lub planują wykorzystywać fotografię w swych działaniach.

Tematem pierwszej konferencji i towarzyszących jej dyskusji było wykorzystanie fotografii do pracy z dziećmi i młodzieżą w kontekście kilku modułów tematycznych: historii fotografii, materialności, twórcy dzieła, kontekstu/kadru/opowiadania, manipulacji czy etyki. Zależało nam na podsumowaniu doświadczeń i praktyk oraz wypracowaniu rekomendacji do dalszych działań edukacyjnych w oparciu o fotografię jako narzędzie. W programie znalazły się krótkie wykłady wstępne oraz dwie tury warsztatów prowadzonych przy sześciu stolikach. Ich uczestnicy i uczestniczki mieli okazję do wymiany doświadczeń poprzez udział w praktycznych warsztatach realizowanych przez doświadczone edukatorki, artystki i kuratorki wykorzystujące fotografię w pracy edukacyjnej i aktywności twórczej.

Podczas drugiej edycji Fotografcznej EduAkcji, zorganizowanej 15 września w Służewskim Domu Kultury, w gronie teoretyków fotografii, fotografów, nauczycieli, animatorów i edukatorów rozmawialiśmy o roli współczesnej fotografii politycznej i społecznej, projektach zaangażowanych, twórczości kobiet, pracy z archiwum oraz roli autora zdjęć. Tematem przewodnim wydarzenia było wykorzystanie fotografii do pracy z dziećmi i młodzieżą w kontekście działań społecznie zaangażowanych, dokumentowania świata polityki, subiektywizmu i obiektywizmu w przedstawianiu i postrzeganiu świata, roli kobiet w tworzeniu projektów fotograficznych, ale też tego, co może fotograf jako jednostka. Uczestnicy podsumowali swoje doświadczenia i dotychczasowe praktyki oraz wypracowali rekomendacje do dalszych działań edukacyjnych w oparciu o narzędzie, jakim jest fotografia.

Konferencja
FOTOGRAFICZNA
EduAkcja
Warszawy
17 stycznia 2020
Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki

1

Monika Szewczyk-Wittek,
Wszyscy Jesteśmy Fotografami,
Katedra Fotografii Uniwersytetu Warszawskiego

Etyka, czyli jak rozmawiać o wartościach na przykładzie fotografii dokumentalnej

Żyjemy w świecie, w którym fotografia jest jednym z codziennych narzędzi komunikacji. Jednak tak, jak nie wszyscy jesteśmy profesjonalnymi fotografami, tak nie wszyscy mamy kompetencje do tego, by w sposób krytyczny odczytywać publikowane zdjęcia.

Jednym z wiodących tematów pojawiających się zarówno w części wykładowej, jak i praktycznej podczas pierwszej edycji Fotograficznej EduAkcji Warszawy, było świadome i krytyczne używanie obrazów fotograficznych. Dyskusja odbyła się w szerokim gronie nauczycieli/ek, animatorów/ek i edukatorów/ek, artystów/ek, praktyków/czek i teoretyków/czek; osób zajmujących się edukacją fotograficzną czy szerzej: edukacją dzieci i młodzieży; osób, które wykorzystują lub planują wykorzystywać fotografię w swych działaniach. Część dotycząca etyki i wprowadzenia pojęcia amoralności miała na celu rozpoczęcie dyskusji o tym, czy możliwe jest wypracowanie propozycji zadań do pracy z młodzieżą w oparciu o fotografię dokumentalną.

Do rozważań o etyce fotografii polecam analizę zdjęć nagrodzonych na konkursie World Press Photo, a w szczególności tych, które zdobyły tytuł zdjęcia roku. Przed rozpoczęciem dyskusji istotne jest uspójnienie pojęć i pomocnych w kontekście myślenia o moralności kategorii: sumienia, subiektywizmu, odróżniania dobra od zła, definicji fotografii dokumentalnej. Zanim poruszy się tematy etyczne, warto także postawić podstawowe pytania: Co widzisz? Kto jest na zdjęciu? W jakiej sytuacji zostało zrobione to zdjęcie? Dlaczego ta fotografia powstała i w jakim celu? Z punktu widzenia osób zajmujących się edukacją wizualną wyzwaniem staje się zatrzymanie na pojedynczym obrazie, zwrócenie uwagi nie tylko na bohaterów zdjęć, lecz także na kontekst ich powstania.

Przechodząc do dyskusji nad postawami etycznymi fotografek i fotografów najczęściej rozważane są takie aspekty fotografowania, jak: dokumentowanie śmierci, manipulacja treści fotografii, zmiany kontekstu sytuacji, wykorzystywanie nagości w fotografii, nawiązywania do symboli religijnych, umacnianie stereotypów, brak poszanowania dla jednostki, publikacja zdjęcia bez zgody autora czy bohatera. Są one pomocne nie tylko w kontekście analizy moralności fotografii dokumentalnej, lecz wszystkich zdjęć, chociażby publikowanych w szeroko rozumianych mediach społecznościowych. Codzienna praktyka tworzenia i upubliczniania fotografii, które mają wpływ na to, w jaki sposób jesteśmy odbierani i w jaki sposób komunikujemy siebie, też powinna podlegać ocenie moralnej. Brak refleksji etycznej publikujących i ciche przyzwolenie na to odbiorców jest jednym z kluczowych powodów przekraczania kolejnych granic przyzwoitości w otaczającej nas rzeczywistości wizualnej.

Dlatego rozmowa o etyce i edukacja fotograficzna jest tak ważna, tym bardziej, że w wymiarze praktycznym dotyczy coraz szerszego grona: dzięki mediom społecznościowym i łatwości dokumentowania codzienności telefonem komórkowym, wszyscy jesteśmy wydawcami.

Podczas dyskusji o możliwych działaniach z fotografią w kontekście postaw moralnych pojawiają się pytania o dokonany przez fotografa/kę wybór i jego konsekwencje, a także o własny system wartości, a co za tym idzie: krytyczne podejście do analizowanego obrazu. Taka praca może stanowić punkt wyjścia do stworzenia dla uczniów zadań, które wykraczają poza zagadnienia fotografii dokumentalnej, a dotyczą codziennych wyborów, relacji w szkole czy procesu podejmowania decyzji mających wpływ na innych.

Niewątpliwie istnieje potrzeba edukacji wizualnej oraz świadomej i konsekwentnej pracy z młodzieżą, która ulega manipulacjom znacznie częściej niż jeszcze kilkanaście lat temu. Brakuje także instytucji, która mogłaby w sposób zaangażowany i długoterminowy prowadzić takie działania. W Warszawie nie ma muzeum fotografii, miejskiej galerii poświęconej i skoncentrowanej na fotograficzne działania. W obliczu zmieniających się wyzwań wizualnych konieczne jest stworzenie i wprowadzenie wartościowego, długofalowego programu edukacji wizualnej.

2

Marta Przybyło,
Fundacja Archeologia Fotografii

O przygodach materii, czyli co spotkało twoją fotografię

Zainteresowanie fotografiami jako obiektami materialnymi, powstałymi w analogowych technikach fotograficznych, w procesie negatywowo-pozytywowym, jest bardzo duże, zarówno wśród osób działających na polu edukacji i animacji, jak i artystów/ek czy pasjonatów/ek historii lokalnej i rodzinnej. Poziom wiedzy z tego obszaru, co stwierdzam na podstawie swojego 10-letniego doświadczenia w pracy w Fundacji Archeologia Fotografii (FAF), wzrósł na przestrzeni ostatniej dekady, między innymi dzięki działaniom naszej oraz innych organizacji. Jednak ciągle potrzeba praktyk konserwacji prewencyjnej (kompleksowych działań mających na celu zabezpieczenie materialnych obiektów i ich kopii cyfrowych, digitalizację i ponowne udostępnienie) nie jest powszechna, mimo powszechności zbiorów fotograficznych tak instytucjonalnych, jak i prywatnych. Potwierdzają to rozpoznania prowadzących warsztaty z tego zakresu, chociażby cyklu warsztatów „Odkurzamy domowe archiwa" prowadzonego przez FAF od 2010 roku. Jest to pierwsza tego typu inicjatywa, oparta na indywidualnych konsultacjach z osobami posiadającymi zbiory fotograficzne, która sprawdza się poprzez regularność, stałość i bezpłatny dostęp.

Niestety, nawet w dużych instytucjach sposób przechowywania fotografii nadal jest często niewłaściwy; do rzadkości należą też działania mające na celu przygotowanie personelu opiekującego się zbiorami do jego ochrony w wypadku katastrof i zdarzeń losowych.

Po II wojnie światowej Warszawa była bardzo ważnym ośrodkiem aktywności fotografów; to tutaj znajdowały się największe agencje fotograficzne jak chociażby Interpress, to tutaj funkcjonowała ogromna liczba redakcji czasopism korzystających z fotografii („Polska", „Stolica"), tu działał także Zarząd Główny Związku Polskich Artystów Fotografików, organizacja zrzeszająca fotografów i fotografki i z założenia dbająca o interes tej grupy zawodowej. Ze względu na centralizację wielu instytucji w okresie PRL-u, także archiwa po wielu fotografach znajdują się w Warszawie.

Ze smutkiem przyjmujemy informacje o śmierci kolejnych fotografów i fotografek, którzy byli czynni zawodowo w latach 1950-1980, zarówno reporterów, reporterek i fotografów i fotografek dokumentalnych, jak i tych działających na polu sztuki. Co stanie się z ich zbiorami? Czy zostaną one odpowiednio zabezpieczone jak te, które pod swoją opieką ma FAF? Czy rodzina poradzi sobie z utrzymaniem takiego archiwum? Rodziny wielu fotografów borykają się z tym, co zrobić ze spuścizną, która pozostaje w ich rękach. Często są zmuszone do podjęcia dramatycznych decyzji o wyrzuceniu zbiorów lub ich rozproszeniu czy przekazaniu do niewłaściwych instytucji, dla których zagadnienia związane z konserwacją fotografii stanowią kwestię marginalną. Związek Polskich Artystów Fotografików, niegdyś przechowujący fragmentarycznie zbiory członków i członkiń swojej organizacji, nie jest w stanie odpowiedzieć na tak wielkie obecnie zapotrzebowanie ochrony zbiorów.

Fundacja Archeologia Fotografii od ponad dekady zajmuje się opracowywaniem zbiorów fotografów i fotografek ważnych dla historii polskiej fotografii (m.in. Zbigniewa Dłubaka, Danuty Rago, Zofii Chomętowskiej, Wojciecha Zamecznika). Wśród opracowanych i udostępnionych na stronie Wirtualnego Muzeum Fotografii zbiorów jest ponad 60 000 skanów 18 autorów i autorek. Praca nad opracowaniem zbiorów fotograficznych wymaga specjalistycznej wiedzy i doświadczenia oraz wielu niewidocznych, lecz bardzo czasochłonnych działań.

Archiwa fotograficzne są bardzo cennym narzędziem do edukacji i refleksji nad sztuką, historią, życiem społecznym i wiedzą z różnych dziedzin. Ich opracowanie i udostępnianie wymagają jednak systemowych rozwiązań, a wcześniej długotrwałej i konsekwentnej pracy. Tym zadaniom nie mogą sprostać jednorazowe wydarzenia, warsztaty czy konferencje, a planowa, długoletnia praca, wsparcie finansowe i instytucjonalne organizacji, które potrafią się tym zająć.

Mając na celu dalszą diagnozę problemów związanych z edukacją na polu fotografii i działaniem na rzecz ochrony archiwów fotograficznych, Fundacja Archeologia Fotografii wraz ze stowarzyszeniem Sputnik Photos dzięki wsparciu Biura Kultury m.st. Warszawy uruchomiła w 2020 roku Społeczne Centrum Fotografii Chłodna 20. Zgodnie z założeniami SCF ma być narzędziem, które poprzez działania ekspertów i praktyków zajmujących się fotografią historyczną i współczesną będzie mogło w planowy sposób wychodzić naprzeciw wyzwaniom stojącym przed ochroną archiwów, a docelowo przekształci się w instytucję ze stałym finansowaniem.

3

Joanna Kinowska,
Służewski Dom Kultury,
niezależna kuratorka

O manipulacji i fotografii, czyli jak wpływać na rzeczywistość

Fotografia kłamie już od 1840 roku. Wszystko za sprawą autoportretu fotografa Hippolyte'a Bayarda, który sportretował siebie jako topielca, zaś do zdjęcia dołączył list wyjaśniający powody odebrania sobie życia. Cały obraz i towarzysząca mu notatka zostały wymyślone, upozorowane, dziś powiedzielibyśmy: zmanipulowane. Kwestia manipulacji towarzyszy fotografii od samych jej początków, a dotyczy nie tylko działań z samym obrazem, dzięki zastosowaniu rozmaitych technik (montażu negatywowego, komputerowej przeróbki, celowego zaaranżowania fotografowanej sceny, kadrowania), lecz także gier z odbiorcą, dzięki rozpoznaniu mechanizmów percepcji czy celowym zabiegom fałszującym przekaz. Przykładem może być umieszczenie zdjęcia na wystawie tematycznej, której kontekst wpływa na odbiorcę w niezamierzony przez autora sposób zmieniając odbiór pracy. Manipulacja może jednak być działaniem celowym i etycznie wątpliwym: wystarczy zmiana podpisu (caption) pod reporterskim zdjęciem, by zafałszować przekaz dziennikarski.

Dziś, kiedy aparat fotograficzny jest powszechnie używany, a fotograficzny przekaz bardzo łatwo i szybko dociera do odbiorcy, kwestie związane z manipulacją obrazem są wyjątkowo istotne. Niestety, przyzwyczailiśmy się do tego, że adeptów i adeptki fotografii uczymy wyłącznie podstaw kompozycji, operowania światłem, pracy z modelem. Nawet wśród praktykujących twórców nierzadko zauważyć można brak świadomości używania i nadużywania publikowanych zdjęć. W dobie fake newsów ważne jest także edukowanie w tym zakresie odbiorców i odbiorczyń. O ile weryfikujemy już płynące do nas informacje, o tyle zdjęcia nie postrzegamy jeszcze jako danej wymagającej sprawdzenia. Podświadomie mu ufamy, wierzymy w jego przekaz czy wręcz nie potrafimy go zweryfikować.

Podczas warsztatów w ramach Fotograficznej EduAkcji zajmowaliśmy się kwestią manipulacji korzystając ze zdjęć z wystawy „Fotoikony w Polsce. Poszukiwanie/głosowanie" (2012) zorganizowanej przez Fundację. DOC w ramach Miesiąca Fotografii w Krakowie realizowanego przez Fundację Sztuk Wizualnych. Pierwszym zadaniem uczestniczek i uczestników warsztatu było zredagowanie pięciu podpisów pod zdjęciami, które zmieniałyby kontekst oryginału; drugim – stworzenie fotomontażu przy użyciu kleju i nożyczek. Manipulowanie przy podpisach wywołało szereg emocji – celowe przeinaczanie faktów wiązało się z poczuciem braku komfortu, szczególnie, że w warsztacie udział wzięli historycy i historyczki, którzy na co dzień dbają o poprawność historycznych faktów. Drugie zadanie rodziło podobne odczucia. Zauważyliśmy, że działania celowej manipulacji łatwiej przeprowadzić na własnych archiwach niż na zdjęciach historycznych. Wyjątkowy opór budzi ingerowanie w zdjęcia przedstawiające śmierć lub traumatyczne wydarzenia (zdjęcie Edmunda Peplińskiego „Janek Wiśniewski padł" czy „Warszawski chłopiec/Chłopiec z Getta" nieznanego autora).

W dalszych rozmowach i dyskusjach stolikowych poruszyliśmy szereg wątków, które w skrócie sprowadzają się do postulatu o konieczność zadbania o edukację wizualną, o oczytanie w obrazie (visual literacy). O ile szkoła uczy krytycznej analizy obrazu historycznego utrwalonego w sztuce, o tyle analiza nowych mediów nie jest przedmiotem edukacji. W obliczu tak wielkiej podatności obrazu na rozmaitego rodzaju manipulacje, szczególnie dojmujący jest brak edukacji wizualnej, która uruchomiłaby w odbiorcy namysł nad prawdziwością oglądanego obrazu, a następnie umożliwiłaby jego weryfikację dzięki dostarczeniu odpowiednich narzędzi. Niezbędne wydają się:

• szkolenia nauczycieli/ek i edukatorów/ek w zakresie używania nowych mediów w działaniach szkolnych (o fotografii można mówić nie tylko na zajęciach humanistycznych, lecz także na zajęciach z fizyki i chemii, na informatyce)

• lekcje muzealne i specjalne lekcje w szkołach poświęcone tematom szeroko pojętych warunków istnienia obrazu obecnie (fotografia i wideo w mediach społecznościowych)

• zwrócenie uwagi na niebezpieczeństwa płynące z nieumiejętności działania z obrazem (edukacja w pewnym sensie prewencyjna) – obraz zmanipulowany może wyrządzić realną krzywdę, być formą mobbingu i dyskryminacji; element edukacji wizualnej powinien zatem się znaleźć we wszelkich programach szkoleń antymobbingowych i antydyskryminacyjnych, bez względu na grupę wiekową odbiorców

• powołanie instytucji, która mogłaby się opiekować edukacją wizualną nakierowaną na fotografię; Warszawa nie ma swojego muzeum fotografii, miejskiej galerii poświęconej i skoncentrowanej na działaniach fotograficznych, a specjalistów i specjalistek, a z drugiej strony chętnych uczestników i uczestniczek wydarzeń okołofotograficznych nie brakuje; brakuje zinstytucjonalizowanego miejsca dla ich spotkania, wspólnego działania i programowego ujęcia tak aktualnego problemu.

4

Moderatorka: Marta Szymańska,
Fundacja Archeologia Fotografii,
Fotofestiwal w Łodzi

Pierwsze zdjęcia, czyli krótko o historii fotografii

Fotografia od ponad 180 lat dokumentuje rzeczywistość. Za pomocą fotografii możemy dziś opowiedzieć niemal o wszystkim: o wydarzeniach historycznych ostatniego wieku, przemianach społeczno-kulturalnych, o najważniejszych problemach współczesnego świata, o jego różnorodności. Podczas warsztatów w ramach EduAkcji rozmawialiśmy o tym, w jaki sposób można użyć fotografii i wystawy fotograficznej jako narzędzia w procesie edukacji. Szczególnie zainteresowało nas, jak stworzyć wystawę korzystając z fotografii znajdujących się w tzw. wolnym dostępie lub udostępnianych na licencjach Creative Commons. W warsztacie wzięli udział przede wszystkim fotografowie i fotografki, animatorki i animatorzy pracujący w ośrodkach kultury oraz nauczycielki i nauczyciele.

Według doświadczeń uczestników i uczestniczek warsztatów, fotografia w pracy edukacyjnej funkcjonuje głównie w książkach, na kartach pracy, w prezentacjach. Bywa, że jest sposobem na opowiedzenie o najbliższym otoczeniu, własnych doświadczeniach, podróżach. Wystawa fotograficzna pojawia się zwykle jako prezentacja efektów konkursu fotograficznego, własnej pracy twórczej uczniów czy uczestników warsztatów, młodych artystek i artystów. Rzadko jednak korzysta się z fotografii znajdujących się w wolnej domenie do zobrazowania treści edukacyjnych.

Współcześnie większość komunikacji odbywa się poprzez obraz. Szacuje się, że w roku 2017 powstało na całym świecie około 1,2 tryliona zdjęć. 95 milionów zdjęć jest dziennie umieszczanych na Instagramie, a ciągu dwóch minut powstaje obecnie więcej zdjęć niż zrobiono w ogóle w całym wieku XIX. Fotografie przekazują informacje, przekonują i sprzedają. Zdjęcia towarzyszą nam niemal we wszystkich momentach życia. Na obejrzenie każdej fotografii, z którą się każdego dnia stykamy przeważnie poświęcamy ułamki sekund. Zwykle tylko te najbardziej kontrowersyjne obrazy skłaniają nas do zatrzymania się i dokładniejszego przyjrzenia, czasem zadania pytania, co rzeczywiście widać na zdjęciu, w jakim kontekście zostało wykorzystane, kto jest jego autorem. W większości przypadków komunikaty, które przekazują nam fotografie, odbieramy bez zastanowienia.

Wystawa fotograficzna oparta o istniejące już i dostępne legalnie fotografie może być doskonałym sposobem na przekazanie treści edukacyjnych, i jednocześnie, trochę przy okazji, motywacją do uważnego spojrzenia na zdjęcie, które mamy przed sobą: do zadania pytania, kto jest autorem/autorką zdjęcia, gdzie zostało zrobione, dlaczego pokazano je obok innych. Wystawa wspiera więc świadome odbieranie obrazu, a może także wprowadzać dobre praktyki, takie jak chociażby konieczność podpisania jego autora/ki.

www.e
edukacjakulturalna.pl

Wszystko jedno czy dysponujemy fragmentem ściany, ogrodzeniem szkolnym, galerią czy niewielką tablicą, zasady opracowania ciekawej wystawy opartej o fotografie są podobne. Podczas warsztatów rozmawialiśmy przede wszystkim o wystawach, które można zrealizować opierając się o fotografie znajdujące się w domenie publicznej, jednak te same zasady obowiązują podczas przygotowania wystaw opartych o zdjęcia uczestników warsztatów, uczennic i uczniów, członków i członkiń klubów fotograficznych. Omówiliśmy też poszczególne etapy pracy nad wystawą:

1. Wybór tematu. Wśród propozycji niekończącej się listy tematów pojawiły się m.in.: wydarzenia historyczne XX wieku, zmiany klimatyczne, manipulacja i etyka, estetyka przestrzeni publicznej i miasto, historia miasta i dzielnicy, zabytki.

2. Wybór fotografii. Do opracowania każdego z tych tematów można użyć zdjęć dostępnych w domenie publicznej (https://www.legalnakultura.pl/pl/prawo-w-kulturze/b-przewodnik-b-po-prawie-autorskim/domena-publiczna) lub udostępnianych na zasadach Creative Commons (więcej informacji: https://creativecommons.pl/poznaj-licencje-creative-commons/). Zdjęcia udostępnione na tych zasadach znaleźć można w wielu muzeach, bibliotekach i archiwach. Dostępne są fotografie nie tylko autorstwa ważnych artystek i artystów, lecz także zdjęcia reporterskie, zbiory prywatne i amatorskie. Wybrane źródła:

- Szukaj w archiwach: https://www.szukajwarchiwach.gov.pl/
- Lista warszawskich instytucji udostępniających m.in. fotografie w domenie publicznej: https://otwartakultura.org/pouzywaj-sobie/
- Wikimedia Commons: https://commons.wikimedia.org/wiki/Main_Page
- Metropolitan Museum of Art: https://www.metmuseum.org/art/collection
- New York Library: https://digitalcollections.nypl.org/
- Rijks Museum: https://www.rijksmuseum.nl/
- Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg: https://sammlungonline.mkg-hamburg.de/en/impressum
- Fortepan: http://www.fortepan.hu/
- Public Domain Review: https://publicdomainreview.org/sources
- Europeana: https://www.europeana.eu/
- Getty Search: http://search.getty.edu/

3. Wybór miejsca i formy prezentacji. Decyzje, które należy podjąć w zależności od miejsca i dostępnych środków finansowych to: liczba i format zdjęć, typ oprawy (np. zdjęcie w ramie i passpartout, zdjęcie bez ramy, przyklejone na karton, na piankę PCV, montowane bezpośrednio do podłoża), sposób wieszania zdjęć (np. w jednej linii w kilku liniach, nierównomiernie, w tzw. rozsypance lub chmurze czy zdjęcia połączone w pary).

4. Wybór tytułu, przygotowanie tekstu wprowadzającego, ewentualnie informacji o autorach/kach i podpisów pod prace.

5. Montaż i oświetlenie prac.

5

Moderatorka: Karolina Breguła,
artystka wizualna

Pozostawione poza kadrem, czyli historie opowiedziane i nieopowiedziane

Fotografowanie tego samego motywu w tym samym czasie przez różnych fotografujących owocuje zawsze wieloma niepodobnymi do siebie zdjęciami. Każda fotografka i każdy fotograf ujmie to samo z innej perspektywy – nie tylko dlatego, że widzi obiekt z innego miejsca, w którym fizycznie znajduje się ze swoim aparatem, lecz także dlatego, że inne aspekty tego, co przedstawia za pomocą zdjęcia uważa za istotne, a metodę opowiadania i wybór kadru podporządkowuje innym celom. Moje filmy, choć tworzone w otaczającej nas rzeczywistości, często przedstawiają ją niepodobną do siebie. Dzieje się tak dlatego, że pozostawiam poza kadrem wszystko to, co jest jej najbardziej reprezentatywnym obrazem. To, co niesfotografowane ilustruje jednak interesy artysty/ki w stopniu nie mniejszym niż to, co znalazło się na zdjęciu.

W 2011 roku na jednym z większych międzynarodowych festiwali sztuki współczesnej w Japonii - Triennale w Aichi – miał miejsce głośny na cały świat przypadek cenzury. Ocenzurowana praca to instalacja „Statue of a Girl of Peace" duetu Kim Seo-kyung i Kim Eun-sung dotycząca świadczenia usług seksualnych żołnierzom japońskiej armii przez koreańskie kobiety podczas II wojny światowej. Mimo oficjalnej ugody między Koreą Południową i Japonią w 2015 roku, kiedy to rząd japoński uznał i włączył kwestię wykorzystywania seksualnego Koreanek przez japońskich żołnierzy do oficjalnej narracji historycznej, temat ten wciąż jest przedmiotem sporów między krajami.

Przypadek cenzury w Japonii jest przypadkiem kadrowania obrazu historii jednym z wielu, jakie zdarzają się na całym świecie i jakie boleśnie dotykają również społeczeństwo polskie. Cenzura w Aichi może przypomnieć nam też o tym, że każdy kraj i każda grupa społeczna, podobnie jak każdy fotograf i fotografka, mają swój punkt widzenia i treści, które chcą zostawić poza kadrem.

W powieści Fale Virginii Woolf sześcioro bohaterów: Bernard, Susan, Rhoda, Neville, Jinny i Louis w intymnych monologach opowiadają o swoim doświadczaniu rzeczywistości. Uczestniczą w tych samych sytuacjach, które widzą z różnych perspektyw – nie tylko dlatego, że fizycznie znajdują się w nieco innym miejscu tej samej sytuacji, lecz także dlatego, że jako inne osoby zwyczajnie się od siebie różnią – inne zdarzenia uważają za istotne i na to, co dzieje się wokół nich nakładają różne filtry złożone z własnych doświadczeń i emocji. W efekcie ten sam świat w oczach każdego i każdej z nich jest inny, a co za tym idzie: każda historia może być opowiedziana na wiele różnych sposobów. Kiedy zatem jesteśmy w roli słuchaczek i słuchaczy, ważne jest nie tylko to, co zostało nam opowiedziane, ale też to, czego nam nie opowiedziano.

Podobnie jest z odbiorem fotografii: ważne jest nie tylko to, co zostało na niej pokazane, lecz też to, że coś niewątpliwie zostało poza kadrem.

Jedna z fotografii Stevana Shora z cyklu „Uncommon place" (1975) przedstawia przedmieścia Hollywood w Los Angeles. Widzimy na niej stacje benzynowe i niskie budynki, na szczytach których umocowane są reklamy. W głębi obrazu, w jego centralnym punkcie widać znak Texaco. Dokładnie za tym znakiem ukryta jest znana wszystkim góra z ogromnymi literami układającymi się w napis Hollywood. Shore, wykonując zdjęcie, stanął ze swoim aparatem tak, by napis był niewidoczny. Postanowił ukryć go, by pokazać wszystko inne, czego zwykle na fotografiach nie zauważamy. Poprzez ten przekorny gest autor sprawił, że uwagę widza ma szansę przykuć wszystko, o czym Shore pragnął opowiadać w swoich fotografiach – bylejakość okolicy, nieciekawa i często wstydliwa codzienność Ameryki.

Podobnie do niego pracowali Walker Evans, William Eggleston czy Ed Ruscha. Ed Ruscha fotografował zwykłe, niczym nie wyróżniające się stacje benzynowe i parkingi, Walker Evans – ulice i znaki drogowe. Wszyscy oni tworzyli obrazy odmienne od ikonicznego obrazu USA. Jeśli przyjmiemy, że działania artystyczne, praca kuratorska i społeczne akty cenzury to wszystko metody kształtowania opowieści, to gest przykrycia napisu „Hollywood" jest tym samym, co działania instytucji usuwającej ze swojego wydarzenia instalację o wykorzystywaniu seksualnym Koreanek przez japońskich żołnierzy – przykryciem części przekazu. Stephen Shore na pewno wielokrotnie był w miejscach, gdzie mógł fotografować amerykański splendor, jednak odwracał od niego obiektyw na rzecz tego, co brudne i co przez większość społeczeństwa rozumiane jako nieatrakcyjne.

Podobne decyzje podejmuję we własnej praktyce artystycznej. Za przykład podam moją ostatnią pracę „Skwer", która jest 9-kanałową opowieścią filmową. Rzecz rozgrywa się w niewielkim mieście, którego rolę zagrało liczące prawie dwa miliony mieszkańców miasto Tainan, pełne szerokich ulic, pędzących po nich samochodów i skuterów, przepełnione kolorowymi reklamami. W tak wielkiej aglomeracji południowo-zachodniego Tajwanu nakręciłam opowieść pozbawioną szerokich ulic, skuterów i reklam. Moja praca w dużej mierze stała się wybieraniem i kadrowaniem. Podczas, gdy Stephen Shore zakrył coś wewnątrz swojego obrazu, ja poprzez odpowiedni kadr ujawniam mały element rzeczywistości i podkreślam jego istnienie. Przykrywam tym samym nachalną estetykę zglobalizowanego kapitalizmu i pozwalam wybrzmieć delikatnej i nienarzucającej się estetyce dawnej lokalności.

Mówiąc o intencjach tworzonego przekazu warto zwrócić uwagę, że tak, jak różne perspektywy widzenia mogą mieć twórczynie i twórcy, tak samo różny odbiór przekazu mają jego odbiorczynie i odbiorcy. Obrazy z moich filmów inaczej będą czytali ci, którzy często bywają w Azji i są oswojeni z widokiem azjatyckich ulic, a inaczej ci, którzy tam nigdy nie byli; inaczej ci, którzy kiedyś przejedli się sajgonkami, a inaczej ci, którzy nie mają żadnych złych wspomnień związanych z ich jedzeniem, wreszcie, inaczej, ci, którzy popierają politykę pekińskiego rządu wobec Tajwanu czy Hongkongu, a inaczej ci, którzy bez najmniejszych wątpliwości uważają Tajwan za niezależne państwo.

* * *

Podczas pracy warsztatowej uczestnicy i uczestniczki spotkania analizowali rzeczywistość uwiecznioną na wybranych fotografiach i opowiadali o tym, co mogło zostać pozostawione poza kadrem obrazu. Następnie poddali świat przedstawiony na fotografiach ponownemu kadrowaniu tak, by powstałe obrazy odwoływały się do ich własnych doświadczeń, wiedzy czy emocji lub też opowiadały historię zgodną z ich własnymi interesami czy upodobaniami.

6

Moderator:
Katarzyna Sagatowska,
Galeria JEDNOSTKA,
Wszyscy Jesteśmy
Fotografami

Kim jest autor, czyli kto stoi za zdjęciem

Na początku istnienia fotografii wierzono w jej obiektywizm, uważano, że jest ona odbiciem rzeczywistości. Dziś coraz częściej podkreślamy, że to, co widzimy na fotografii jest jedynie subiektywną wizją fotografa czy fotografki. W dobie wszechotaczających nas obrazów, niezwykle ważne jest, abyśmy patrzyli na nie krytycznie. Czy zdjęcie powstało z potrzeby i inicjatywy fotografa, czy stoi za nim większa grupa osób, a może nawet cała machina propagandowa? Przeanalizujmy zatem różne strategie twórcze – od fotografów i fotografek tworzących obraz fotograficzny od początku do końca, aż po autorów wyłącznie idei, do której realizacji wykorzystują inne osoby.

Zacznijmy od Williama Henry'ego Fox Talbota, jednego z wynalazców fotografii, twórcy techniki zwanej talbotypią (kalotypią). W wydawanej przez siebie w latach 1844–1846 serii „The Pencil of Nature" przedstawiał możliwości nowego medium. Już wówczas sygnalizował potencjał artystyczny fotografii. Jego zdjęcia są prostymi kompozycjami przedstawiającymi martwe natury, fragmenty architektury, jedynie na jednym, zatytułowanym „Drabina", widzimy ludzi. Scena z pozoru banalna ilustruje trudności, jakie w 1844 roku nastręczało fotografowanie ludzi. Czasy naświetlania były tak długie, że wyostrzenie postaci ludzkiej stawało się wręcz niemożliwe.

Jacques-Henri Lartigue zaczął fotografować jako dziecko. Otrzymawszy aparat od ojca, fotografował zarówno wyścigi samochodowe czy próby lotnicze, jak i stroje czy wnętrza domów. Jego zdjęcia z początku XX wieku to niezwykły zapis codzienności francuskich wyższych sfer. Te fotografie powstawały dla przyjemności dziecka, bez intencji tworzenia poważnego dokumentu społecznego. Świat ujrzał je dopiero w 1963 roku, kiedy zostały odkryte przez Johna Szarkowskiego i pokazane w Museum of Modern Art w Nowym Jorku.

Twórczość Magdy Hueckel jest ściśle powiązana z jej biografią. Jej fascynacja pierwotnymi rytuałami, historią sztuki, jej podróże po Afryce, zmagania z chorobą nowotworową i doświadczenie rzadko spotykanej choroby genetycznej własnego dziecka, mają swoje odbicie w jej pracach. Na zdjęciach z cyklu „Calmed-Self Portraits" (2005-) widzimy autoportrety Hueckel na tle pejzażu, budzące skojarzenia z obrazami Caspara Davida Friedricha. Na większości z nich jej długie blond włosy powiewają na wietrze, na jednym – widzimy artystkę z ogoloną głową na tle ściany. Poprzez pryzmat walki z chorobą i przemijaniem czytamy także inne prace artystki, jak choćby „REM. Primavera" (2016), „REM. Inverno" (2018) czy „Rituals. Passage" (2018).

Artysta często podejmujący zagadnienia obiektywizmu medium fotograficznego i relacji obraz-odbiorca to Witek Orski. Jego iluzyjne fotografie zmuszają widzów do zadania sobie pytania: Na co patrzę? Przykładem może być tu tryptyk Orskiego zatytułowany „Kamienie" (2012), w którym autor sfotografował kamienie w taki sposób, aby wywoływały w widzu wrażenie, że patrzy na coś zupełnie innego – na wilgotne kawałki mięsa. Pozornie neutralne zdjęcia są jak czerwona lampka alarmowa: Uwaga! To, na co patrzymy, nie jest tym, czym wydaje się być.

Portret to jeden z bardziej popularnych działów fotografii. Aneta Grzeszykowska eksploruje ten motyw na wiele różnych sposobów, głównie wykorzystując swój własny wizerunek – czasem jedynie twarzy, czasem całego ciała. W cyklu „Untitled Film Stills" (2006) wykonuje kolorowy remake klasycznej czarno-białej serii zdjęć amerykańskiej artystki Cindy Sherman, która fotografowała samą siebie w 69 odsłonach przedstawiając kobiece wizerunki z kina lat 50. i 60. XX wieku. Choć artystki używają siebie, nie opowiadają nam o sobie, stają się głosem kobiet i wypowiadają się we wspólnej sprawie.

Człowiek śpiący na podłodze w kuchni, zrujnowany pokój, scena uliczna z białym mężczyzną przedrzeźniającym gestem skośnookiego to zdjęcia, które tylko z pozoru wyglądają na zapis dokumentalny, dopiero z tekstu opisującego praktykę Jeffa Walla dowiadujemy się, że są to precyzyjnie wykreowane na potrzeby fotografii sceny. Inspiracją do ich powstania była jednak rzeczywistość. Wall analizuje otaczający go świat, a następnie swoje przemyślenia syntetyzuje w formie pojedynczych, komponowanych fotografii.

Uchwycone na fotografii pozornie słodkie sceny rodzinne przy dłuższym patrzeniu zaczynają robić się coraz mroczniejsze. Zaczynamy orientować się, że to, na co patrzymy, nie jest zarchiwizowaną rzeczywistością, a oglądamy obrazy, w które ktoś ingerował. Weronika Gęsicka, pracując na zdjęciach z amerykańskich archiwów z lat 50. i 60. XX wieku, manipuluje ich elementami, aby stworzyć nowe opowieści: o pamięci, o rodzinie, relacjach międzyludzkich, wreszcie o samej fotografii. Richard Prince to autor używający prac innych autorów. Jego zdjęcia powstają w wyniku przefotografowania reklam czy ikonicznych fotografii. Znana praca „Spiritual America" (1983) to sfotografowane skandaliczne zdjęcie niespełna 10-letniej Brooke Shields wykonane kilka lat wcześniej przez Garry'ego Grossa dla jednego z wydawnictw Playboya. Kim jest taki twórca i o czym chce powiedzieć?

Podobnie pracuje Piotr Uklański. Największy rozgłos przyniósł mu cykl „Naziści" (1998) złożony z 165 przefotografowanych fotosów filmowych ukazujących aktorów grających nazistów w różnych filmach. Ten głos artysty dotyczący wizerunku medialnego i kreowanego przez media obrazu historii nie przez wszystkich został zrozumiany. Jeden z aktorów, Daniel Olbrychski, podczas wystawy Uklańskiego w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie (listopad 2000), szablą Kmicica wyrąbał z fotosu z filmu „Les uns et les autres" Claude'a Leloucha swój własny wizerunek w niemieckim mundurze. Podobnie potraktował zdjęcia przestawiające zaprzyjaźnionych z nim aktorów w roli nazistów.

Gregory Crewdson to przykład autora posługującego się fotografią, który rzadko sam naciska spust migawki. Jego zdjęcia wizualnie nawiązują do tradycji amerykańskiej fotografii dokumentalnej, ale za ich wykonaniem stoi cały sztab ludzi produkujących scenę, po której uchwyceniu zdjęcie przechodzi przez fazę postprodukcji, gdzie dalej jest przetwarzane.

Na koniec dwóch autorów ikonicznych historycznie zdjęć – Hans Sonnke, który wykonał to ukazujące podobno żołnierzy Wehrmachtu łamiących szlaban na granicy polsko-niemieckiej 1 września 1939 roku (wizualny symbol początku II wojny światowej) i Jewgienij Chałdej fotografujący żołnierzy zatykających radziecką flagę na spalonym Reihstagu w Berlinie w maju 1945 roku (wizualny symbol końca wojny). Choć jesteśmy przyzwyczajeni do myśli, że te zdjęcia są dokumentem, to, gdy poczytamy więcej o historii ich powstania, okazuje się, że powstały w celach propagandowych, w innym dniu, niż nam się wydaje, a ich autorzy realizowali precyzyjnie zamówienie specjalistów od propagandy.

* * *

Podczas pracy warsztatowej uczestnicy i uczestniczki spotkania analizując przygotowane fotografie (bez znajomości autora i kontekstu tworzenia zdjęcia) zastanawiali się nad tym, kto stał za aparatem i jakie były okoliczności powstania fotografii. Takie warsztaty mają duży potencjał do pracy nad uważnością interpretacji i zachęcają uczestników/czki do stawiania śmiałych hipotez, które przy otwartej wymianie myśli prowadzą często do trafnego rozpoznania autora/ki i treści zdjęcia. Dają także uczestnikom ogromną satysfakcję pokazując, jak wiele można wyczytać ze zdjęcia, gdy analizuje się je uważnie, w skupieniu śledząc wszystkie jego elementy.

FOTOGRAFICZNA EduAkcja Warszawy

15 września 2020

FOTOGRAFICZNA
EduAkcja
Warszawy
15 września 2020
Służewski Dom Kultury
ul. Bacha 15
organizator:
Warszawski Program
Edukacji Kulturalnej
partnerzy:
WJF wszyscy jesteśmy fotografami

Warszawski Program
Edukacji Kulturalnej

7

Fotografia społecznie zaangażowana

Dyskusja z udziałem Doroty Borodaj, Karoliny Gembary, Karola Grygoruka, Tomka Kaczora i Piotra Małeckiego; rozmowę poprowadziła Monika Szewczyk-Wittek.

Dyskusja była poświęcona fotografii społecznie zaangażowanej, zarówno publikowanej w prasie, jak i wykonywanej we współpracy z organizacjami pozarządowymi. Punktem wyjścia do rozmowy były różne postawy biorących udział w wydarzeniu fotografek, fotografów i dziennikarki – Doroty Borodaj.

W ramach rozmowy zaprezentowane zostały projekty i materiały dotyczące kryzysu uchodźczego, tematów społecznych, a także tych związanych ze zmianami klimatycznymi. Zaproszeni goście opowiedzieli o swoich doświadczeniach związanych nie tylko z pracą z bohaterami, z weryfikowaniem informacji i ponoszeniem odpowiedzialności za zebrane materiały, lecz także ze sposobami dotarcia do publiczności i jej reakcjami na publikowane treści.

Karol Grygoruk przybliżył słuchaczom i słuchaczkom sposób pracy fotografa pracującego na zlecenie organizacji pozarządowych, który w znaczący sposób różni się od klasycznego modelu realizowania zamówionych przez prasę materiałów. W dyskusji pojawiły się takie wątki, jak subiektywizm, zaangażowanie emocjonalne, które może mieć wpływ zarówno na budowanie opowieści, jak i ich odbiór przez czytelników. Grygoruk bez wątpienia prezentuje postawę zaangażowaną, określając siebie jako dokumentalistę i aktywistę. Publikowanym przez fotografa treściom wizualnym towarzyszą bardzo emocjonalne teksty, zamieszczane przez niego w mediach społecznościowych z nadzieją na reakcję

ze strony odbiorców i zachęcenie ich do aktywnego działania na rzecz osób potrzebujących, chociażby uchodźców czy bezdomnych.

Drugi z zaproszonych rozmówców, Piotr Małecki, odniósł się do współpracy dziennikarzy i fotografów, w ramach której odpowiedzialność za weryfikację zebranych materiałów spada właśnie na dziennikarza. Małecki przybliżył także klasyczny sposób pracy fotografów pracujących na zlecenie prasy, gdy tempo realizowanych zamówień i kolejne tematy często uniemożliwiają związanie się z bohaterami i śledzenie ich dalszych losów. Była także mowa o dążeniu do obiektywizmu, które jest konieczne w pracy dziennikarzy.

Inny model pracy przedstawiła Karolina Gembara, która realizuje działania na pograniczu dokumentu, twórczości artystycznej i działalności edukacyjnej. Jeden z jej projektów „Nowi warszawiacy. Nowe warszawianki" opierał się na zachęceniu uczestników i uczestniczki (imigrantów i imigrantki) do aktywnego fotografowania i opisywania otaczającej ich nowej rzeczywistości. Zdaniem Karoliny Gembary jej obowiązkiem jest przyjąć postawę zaangażowaną, która bezpośrednio odnosi się do aktualnych wydarzeń oraz zjawisk społecznych i politycznych.

W projekcie Gembary uczestniczyła również Dorota Borodaj, jedyna nie-fotografka w tym gronie, której zadaniem była redakcja tekstów tworzonych przez uczestników. Zaangażowanie Borodaj jest widoczne zarówno w pracy edukacyjnej, jak i dziennikarskiej. Jeden z jej najgłośniejszych materiałów dotyczył historii uchodźczyni Ewy, która w wyniku doświadczonej traumy zapadła w śpiączkę. Portret bohaterki, nagrodzony na prestiżowym konkursie World Press Photo, wykonał biorący także udział w dyskusji Tomek Kaczor. Duże znaczenie w podejściu do podejmowania tematów zaangażowanych społecznie ma w wypadku tego duetu (Kaczor – Borodaj) odpowiedzialność za bohatera i wnikliwa weryfikacja zebranych materiałów. Ten model pracy oparty na długoterminowych działaniach ma zdaniem autorów zabezpieczyć ich bohaterów przed ewentualnymi zagrożeniami z zewnątrz czy też oskarżeniami o składanie fałszywych relacji.

W rozmowie pojawił się też wątek pracy z młodzieżą w oparciu o fotografie. Tu dość zgodnie projekt Karoliny Gembary „Nowi warszawiacy. Nowe warszawianki" został przedstawiony jako model do wykorzystywania potencjału sztuk wizualnych w kontekście edukacji. Przekazanie

uczestnikom i uczestniczkom warsztatów demokratycznego narzędzia, jakim jest aparat fotograficzny, spowodowało, że w sposób naturalny badali oni nową rzeczywistość, jednocześnie mając pretekst do uważnego i może bardziej krytycznego patrzenia. Gazeta z pracami uczestników

W rozmowie pojawił się też wątek pracy z młodzieżą w oparciu o fotografie. Tu dość zgodnie projekt Karoliny Gembary „Nowi Warszawiacy, Nowe Warszawianki" został przedstawiony jako model do wykorzystywania potencjału sztuk wizualnych w kontekście edukacji. Przekazanie uczestnikom i uczestniczkom warsztatów demokratycznego narzędzia, jakim jest aparat fotograficzny, spowodowało, że w sposób naturalny badali oni nową rzeczywistość, jednocześnie mając pretekst do uważnego i może bardziej krytycznego patrzenia. Gazeta z pracami uczestników i uczestniczek, będąca finalnym efektem projektu, była dystrybuowana w miejscach kulturotwórczych w Warszawie. Dzięki temu mieszkańcy i mieszkanki Warszawy mogli zapoznać się ze sposobem patrzenia nowych sąsiadów na swoje miasto i jego mieszkańców.

Podczas podsumowania dyskusji pojawiło się kilka rekomendacji dla edukatorów i animatorek w kontekście pracy z młodzieżą. Fotografia jest demokratycznym narzędziem, dzięki któremu właściwie każdy może pokazywać otaczającą go rzeczywistość zarówno przy użyciu mediów społecznościowych, jak i stron internetowych czy też różnych form publikacji. Koniecznym warunkiem do przyjęcia postawy zaangażowanej jest ciekawość otaczającego świata i jego złożoności. Dość popularny wśród młodych adeptów fotografii trend, by opisywać czy też pokazywać własne, wewnętrzne przeżycia wydaje się być w odwrocie. Rolą edukatorów i nauczycieli powinna być aktywna praca na rzecz wspierania młodzieży w dostrzeganiu i analizowaniu przy pomocy fotografii problemów społecznych, politycznych czy kulturalnych. Budowanie postawy zaangażowanej, otwartej na działania wśród dzieci i młodzieży to cel, jaki stawiają przed sobą i przed edukatorami i edukatorkami oraz nauczycielami i nauczycielkami uczestnicy i uczestniczki dyskusji.

8

Agnieszka Pajączkowska, kulturoznawczyni, twórczyni projektów interdyscyplinarnych, fotograficznych i kulturalnych, animatorka

Co można zobaczyć w rodzinnych fotografiach mieszkańców wsi

Pytamy: „Co może fotografia?”. Proponuję zmienić perspektywę: Co my możemy jako jej użytkownicy i użytkowniczki? To, co ona może, a czego nie; to, jak na nią patrzymy, co w niej widzimy, a czego nie, zależy od nas – osób, które jej na różne sposoby i z różną intencją używają. I warto tak pracować z fotografią (również w edukacji), aby tego doświadczać: że to my stwarzamy znaczenie zarówno fotografii jako medium, jak i pojedynczego zdjęcia.

Archiwa jako instytucje nowożytne i związane ze sprawowaniem władzy (tej faktycznej i tej symbolicznej) bywają traktowane podobnie jak fotografia: mają autorytet obiektywizacji, przechowywania faktów, wiedzy o przeszłości. **Archiwum to struktura**, która decyduje, co da się wyszukać, a czego nie, co jest dostępne w sieci, dla kogo, na jakich warunkach itd. **To są ramy, które nam użytkownikom/użytkowniczkom są narzucone, ale to nie oznacza, że nie możemy próbować ich przekroczyć** (choć używanie archiwum w poprzek czy pod prąd jego struktury bywa trudne, czasochłonne, spotyka się z oporem). Przykładowo: w pracy z fotografią zamiast operować tym, co najczęściej wyjmowane z archiwów (ikoniczne, najczęściej powtarzane, uznane za reprezentatywne), możemy szukać tego, co alternatywne, oddolne, nieznane, pokazujące marginalizowany punkt widzenia lub po prostu coś, czego dotychczas nie widzieliśmy czy nie wiedzieliśmy. Co zmieni, poszerzy nasz sposób myślenia, a nie go ugruntuje.

Te dwie uwagi dotyczące fotografii i archiwum opierają się na tym samym pomyśle: **przekraczaniu przyzwyczajeń** w myśleniu o tych aspektach rzeczywistości, które wydają się przezroczyste, neutralne, a domagają się podważenia ich rzekomo oczywistej hierarchiczności (w pracy z fotografią nie musi chodzić o to, aby robić piękne zdjęcia, a w pracy z archiwami nie musi chodzić o to, aby korzystać z nich na zasadzie z góry określonego porządku). Przekraczanie tych strategii nie należy do najprostszych i najwdzięczniejszych zadań. Perspektywę tę nazwę **edukacją wizualną**, która jest rodzajem **edukacji krytycznej**[1]**.** Dzięki umiejętności **dostrzegania, że zarówno fotografia, jak i archiwum to pewnego rodzaju umowne ramy**, możemy zacząć ich używać trochę wbrew temu, do czego przywykliśmy. W konsekwencji – możemy zacząć zadawać im pytania:

- Co mieści się poza ich kadrem?
- Kogo kształtowany przez nie obraz wklucza i reprezentuje, a kogo wyklucza i marginalizuje?
- Kto nam je pokazuje? Z jaką intencją? Jak to opisuje?

[1] Zob. http://szkolapatrzenia.pl/

Wars
Eduk
MEDIATEKA
TANIEC
BIBLIOTEKA
KAWIARNIA

Potencjał przekraczania wyobrażeń i ram imaginarium tkwi w tym, co **nieoficjalne, prywatne**, oddolne, rodzinne, a więc **wernakularne** (łac. vernaculus ‚ojczysty', rodzimy', ‚domowy'). Okazuje się, że tam – w fotografiach z archiwów rodzinnych/prywatnych – można znaleźć to, co niekoniecznie znajduje się w głównym obiegu.

Różne rzeczy można dzięki temu zauważyć. Można sobie zadać temat, który nie funkcjonuje w głównym obiegu myślenia o przeszłości. Można sprawdzić w dostępnych, oficjalnych archiwach, jaki będzie wynik wyszukiwania fotografii na dany temat. Na przykład: czy w archiwach reprezentowana jest społeczność LGBT? Czy w archiwach reprezentowana jest historia kobiet? Czego się dowiemy z archiwów o historii osób z niepełnosprawnością w Polsce? Czy w ogóle kojarzymy ich obecność na archiwalnych fotografiach?

Realizuję projekt „Nieprzezroczyste. Fotografie mieszkańców wsi i ich historie". Zadaję sobie pytanie o to, skąd się bierze wizualna historia wsi i w jaki sposób kształtuje ją fotografia. Kto wieś fotografował, od kiedy, w jakim celu i z jakiej perspektywy. I czy ten punkt widzenia wyczerpuje to, co powinno być reprezentowane, aby obraz ten był kompletny? Próbuję znaleźć odpowiedzi na pytania:

- Kto wtedy robił zdjęcia na wsi?
- Co relacja między osobą fotografującą a fotografowaną mówi o relacjach społecznych w ówczesnej Polsce?
- Kto miał dostęp do tego, aby fotografować wieś? Jaką wobec niej zajmował pozycję?

Pierwszym etapem jest zauważenie, że **wiejska/chłopska perspektywa** rzadko jest reprezentowana w fotografiach (wykonywanych zresztą często przez osobę z zewnątrz: artystę/badacza/właściciela majątku/etnografa/dziennikarza) w sposób podmiotowy i oddolny. Chłop czy chłopka to postać w oddali, element krajobrazu, temat zdjęć; rzadziej – osoba znana z imienia i nazwiska, z którą miało się relację; prawie wcale nie jest to osoba, która fotografowała się sama i na własnych warunkach, a raczej była fotografowana jako „typ chłopski", fotoreportaż ze wsi, czasami tworzony pod określony efekt lub tezę projekt artystyczny.

Szukam więc fotografii prywatnych, przechowywanych w domowych archiwach osób pochodzących ze wsi. Szukam tam tego, co:

- Nie mieści się w historii oficjalnej.
- Jest właściwe dla historii codziennej i społecznej.
- Jest jednostkowe i pomaga zrozumieć konsekwencje wydarzeń historycznych w planie jednostkowym.

Kluczowy w tej pracy jest **kontekst/opowieść**. Bez tego fotografia nie może prawie nic, poza zachwytem estetycznym, drobnym wzruszeniem, uruchomieniem klisz. Dopiero kontekst pozwala nam spojrzeć na fotografię jak na coś, co zmienia lub poszerza nasze wyobrażenia o minionej rzeczywistości.

Wyzwanie polega na tym, że fotografia rodzinna nie ma swojego centralnego, instytucjonalnego archiwum. To **archiwum rozproszone**. Wymaga zajrzenia do szuflad, pudeł, albumów, wymaga rozmowy ze starszymi osobami.

Jak pracować wokół tego tematu z dziećmi i młodzieżą?
1. Krytycznie oglądać wyniki wyszukiwania w wyszukiwarkach archiwów instytucjonalnych dostępnych on-line – zadawać im pytania, sprawdzać, co pokazują, a czego nie. Zastanawiać się, dlaczego tak jest?
2. Przeczesywać archiwa społeczne dostępne w sieci i szukać w nich takich fotografii, które pokazują to, co mniej znane, mniej oczywiste.
3. Pracować z własnymi archiwami rodzinnymi. Szukać w nich śladów historii społecznej.
- Jak w rodzinnych albumach wygląda transformacja? PRL?
- Jak wygląda wieś w prywatnych albumach warszawianek i warszawiaków?
- Czy w zdjęciach rodzinnych da się rozróżnić klasy społeczne?
- Jak wygląda dzielnica, która została niedawno włączona administracyjnie do Warszawy? Chociażby wieś Służew?
- Czy w rodzinnych albumach znajdują się fotografie związane z wydarzeniami o charakterze politycznym? Czy pozwalają na nie spojrzeć w innym świetle?

9

Marta Szymańska,
Fundacja Archeologia Fotografii,
Fotofestiwal w Łodzi

Wizerunki kobiecości, czyli o kobietach w fotografii

Niewinne, podporządkowane, pokorne, urocze – tak można byłoby określić kobiety, które zerkają na nas z billboardów, reklam w gazetach i większości kont mediów społecznościowych. Większość z nich jest sportretowana lub portretuje się sama w skonwencjonalizowanych pozach. Pozach, które nas raczej nie dziwią, bo funkcjonują w kulturze wizualnej często dłużej niż istnieje fotografia. Są przezroczyste i wydają się naturalnym sposobem przedstawiania kobiet i kobiecego ciała.

W 1979 roku przyjrzał im się amerykański socjolog Erving Goffman i opisał w książce *Gender Advertisement*. Przebadał kilkaset reklam prasowych, które pojawiają się w zachodnioeuropejskich oraz amerykańskich mediach i na ich podstawie badał, w jaki sposób różni się reprezentacja męskości i kobiecości w kulturze masowej. Analizował ułożenie ciała, gesty i mimikę. Na podstawie tych badań stworzył pojęcie „gender posing", które zakłada, że sposób pozowania do zdjęć kobiet i mężczyzn jest różny i są to różnice, które wynikają nie z biologii i z naturalnych ograniczeń czy możliwości męskiego i kobiecego ciała, ale ze wzorców kulturowych. Są to wzorce głęboko zakorzenione w zachodniej kulturze i wskazują na pozycję, jaką zajmują w niej kobiety i mężczyźni.

Goffman wyróżnił kilka podstawowych schematów i póz, w jakich przedstawiane są kobiety. Są to: kobiecy dotyk (ang. feminine touch; tu szczególnie częsty jest tzw. „self-touching", czyli poza, w której kobieta dotyka swojego ciała, wskazując je jako coś cennego i wartego oglądania), poza leżąca, (ang. lying down; kobiety i dzieci znacznie częściej niż mężczyźni są prezentowani, leżąc na podłodze lub sofie), infantylizacja (ang. infantilization; kobiety często portretowane są jako małe dziewczynki), wycofanie (ang. withdrawal; kobiety na zdjęciach często robią wrażenie nieobecnych, mają odwrócony wzrok, nie patrzą w obiektyw), rytualne podporządkowanie (ang. ritualised subordination; kobieta portretowana w towarzystwie mężczyzny zwykle stoi/idzie za nim, czasem pokazana jest w pozycji leżącej, podczas gdy mężczyzna przyjmuje dominującą pozycję stojącą, co więcej: mężczyzna patrzy w obiektyw, kobieta patrzy w bok). Goffman podsumowuje, że wszystkie te stereotypowe ujęcia pokazują kobietę jako osobę uległą, niesamodzielną, podporządkowaną, nieobecną, wymagającą ochrony, słabą, niepewną siebie, niezainteresowaną światem zewnętrznym.

Ta klasyfikacja została opracowana pod koniec lat 70. i nadal jest wykorzystywana w metodologii badań nad stereotypami płciowymi w filmie i fotografii. Ponad 40 lat później stereotypy płciowe w kulturze wizualnej mają się szczególnie dobrze. Badania z roku 2006[2] wskazują, że np. „kobiecy dotyk" pojawia się w 84,8% badanych selfie oraz 69,4% reklam; ułożenie ciała związane z tzw. „wycofaniem" – w 61,8% selfie i 49,3% reklam.

Wskazuje to, jak bardzo takie formy prezentowania kobiet zostały wchłonięte przez zachodnie społeczeństwo i jak mocno taki obraz kobiety zakorzeniony jest nie tylko w fotografii, lecz także, a może przede wszystkim, w przekonaniach mężczyzn i kobiet, chłopców i dziewczynek.

Stereotypy płciowe są obecne w naszej kulturze od tysięcy lat; fotografia, a zwłaszcza reklama i media społecznościowe tylko je wzmacniają. Proces „oduczania" takiego patrzenia może się rozpocząć między innymi wtedy, kiedy zaczniemy świadomie i krytycznie patrzeć na otaczające nas obrazy. Kiedy będziemy patrzeć na fotografie i zadawać sobie pytania: „Co widzę? Kto stoi za aparatem? Dlaczego ta osoba jest w taki sposób sportretowana? Czego nie ma na zdjęciu? Co czuję, patrząc na zdjęcie? Dlaczego mnie ono dziwi? Czego na nim brakuje? Co mogło znajdować się poza kadrem? To kilka podstawowych pytań, z którymi powinniśmy podchodzić do fotografii i które mogą stać się podstawą do analitycznego spojrzenia na to, co widzimy.

Oprócz zadbania w edukacji o podstawy z tak zwanego czytania fotografii, czyli świadomego i krytycznego patrzenia na obrazy, ważne jest także w kontekście stereotypów płciowych prezentowanie innych niż stereotypowe sposobów prezentowania kobiet i mężczyzn. Rozmowa na temat klasycznych projektów, których celem jest dekonstrukcja schematów płciowych w kulturze masowej (np. twórczość Cindy Sherman) oraz twórczości najbardziej współczesnych przedstawicielek tak zwanego cyberfeminizmu (takich jak Petra Collins, Arvida Byström, Molly Soda) może rozpocząć dyskusję na temat tego, jaki wpływ na oczekiwania społeczne wobec kobiet (a także ich samych wobec siebie) ma sposób, w jaki są one ukazywane w fotografii. Może być także do pretekstem to tworzenia obrazów alternatywnych i prawdziwych.

[2] Zob. Nicola Döring, Sandra Poeschl, *How gender-stereotypical are selfies? A content analysis and comparison with magazine adverts*, "Computers in Human Behavior", 01.02.2006. scinapse.io/papers/2217545613

eta
ięciu pracuje
go? Dlaczego
aja jej
myiwania tej
aja jej
yś/mogłabyś
ięciu a nie

10

Joanna Kinowska,
Służewski Dom Kultury,
miejscefotografii.blogspot.com

Fotograf uwikłany – o możliwościach we współczesnej fotografii politycznej

Co może fotograf w polityce? Czy oglądane przez nas zdjęcia z Sejmu i rządowych gabinetów są prawdziwe? Kim jest fotograf osobisty? Czy pozostaje on fotoreporterem dążącym do obiektywnego opowiedzenia historii? Przeszło 30 lat temu Polska z ogromną ulgą odrzuciła oficjalną cenzurę, ale czy przypadkiem nie ma jej w fotografii polityków? Co może polityk wobec fotografa, a co fotograf wobec polityka? Co chciałby zobaczyć wydawca gazety, a co wyborca? Zarysowanie wszystkich cienkich, czerwonych linii między fotografią a polityką jest przedmiotem tego tekstu.

Przez 30 lat polska fotografia polityczna zmieniła się tak jak polityka. Z solidarnościowego podziemia politycy weszli do budynków sejmowych, rządowych, za nimi poszli fotografowie. Początkowo dostęp do polityków był bezproblemowy, celowo i znacząco odmienny od komunistycznej wersji zdarzeń; z czasem – został utrudniony, gdy trendy polityki – wizerunki, kampanie wyborcze, plakaty i konwencje – zaczęły wzorować się na amerykańskiej polityce. Spece od wizerunku przejęli kontrolę – z jakiego miejsca najlepiej fotografować kandydata, kiedy wygląda korzystnie itd. Ta dbałość o wizerunek podszyta jest obawą o słupki wyborcze, o zaufanie społeczne, czyli o to, żeby nie wystąpił żaden skandal medialny. Przekłada się to na wiele sytuacji, w których nie dochodzi do publikacji zdjęć, zabrania się dostępu do miejsc, gdzie tworzy się polityka.

Tymczasem coraz częściej politycy zdają się doceniać rolę fotografa osobistego, kogoś, kto pracuje dla danego urzędu, sztabu, partii. Ma on łatwiejszy dostęp, tworzy bardziej autorską wizję. Daleko jeszcze nam nad Wisłą do wzorców amerykańskich i chociażby do tworzenia autorskich albumów fotograficznych na temat konkretnej prezydentury. Wydaje się, że górę bierze fotografia nad polityką. U nas obraz z reguły jest ilustracją tekstu, wzorca, postawy, a odbiorca-widz, przyzwyczajony do prowadzenia za rękę, nie dostaje fotografii, która mogłaby budzić emocje inne niż przewidywane przez speców od wizerunku.

Media społecznościowe rosną w siłę, a prywatne profile polityków przyciągają nieczęsto setki tysięcy widzów. Wymieszane zdjęcia publiczne z prywatnymi pokazują ich pełniejszy obraz: osób w różnych rolach, nie tylko w roli pełniących władzę. Mało jednak który polityk potrafi działać w mediach społecznościowych. Jest to spowodowane

wciąż obecną wśród decydentów nieufnością do obrazu, fotoedytorów, redaktorów, wydawców, biur prasowych i rzeczników. Do tego my jako widzowie przywykliśmy do obrazów prostych, oficjalnych, do patrzących z bilbordów uśmiechniętych twarzy, a wciąż brak nam solidnej i nowoczesnej edukacji wizualnej, operującej nowymi mediami, mówiącej zarówno o problemach, jakie one niosą, jak i o możliwościach, jakie dają.

Rekomendacje:

- Warto tworzyć miejsca i możliwości wymiany zdań, nowoczesne platformy edukacji wizualnej – od lokalnych po państwowe.
- Warto wyłonić grupy środowiskowe złożone z edukatorów i edukatorek, animatorek i animatorów kultury oraz zawodowych fotoreporterów i fotoreporterek i umożliwić im przestrzeń wymiany doświadczeń, debat, warsztatów o możliwościach pracy z obrazem, o dostępie do wydarzeń, o tworzeniu archiwów.
- Należy podkreślać siłę obrazu – zarówno w szkole (podczas lekcji języka polskiego, historii, WOS), jak i w przestrzeni publicznej.
- Trzeba szkolić urzędników (każdego szczebla) z wykorzystania i posługiwania się obrazem (i mediami społecznościowymi).
- Należy wymagać i umożliwiać tworzenie relacji fotograficznej z wydarzeń politycznych.
- Warto rozmawiać w mediach o prawie autorskim, etyce fotografii, zagrożeniach, jakie może za sobą nieść oraz o cenzurze (także tej niewypowiedzianej).
- Warto zadbać o tworzenie dostępnych dla wszystkich archiwów fotografii i wideo przy każdym urzędzie.

MEDIATEKA

11

Katarzyna Sagatowska,
Galeria JEDNOSTKA,
Wszyscy Jesteśmy
Fotografami

Zielona fotografia, czyli o ekologii w sztuce

Natura od wieków inspiruje artystki i artystów. Pejzaż to jeden z ulubionych tematów malarek i malarzy. To również temat, który obecny jest w fotografii od początku jej istnienia. Pierwsze zdjęcie to wykonany około 1826 roku przez Josepha Nicéphore'a Niépce'a widok z okna z pejzażem w tle. Z czasem fotografia natury zaczęła być wykorzystywana przez artystów w sposób bardziej symboliczny, metaforyczny – od wyrażania uczuć po treści o charakterze politycznym czy społecznym. Dziś fotografowie coraz częściej zabierają głos również w sprawach dotyczących ochrony środowiska. Podczas wykładu zaprezentowane zostały różne postawy twórcze, dla których natura jest inspiracją – od chęci wyrażenia zachwytu jej pięknem po podjęcie walki o ratowanie ginącej planety.

Punktem wyjścia do rozważań stał się wspomniany widok z okna wykonany przez Josepha Nicéphore'a Niépce'a, a także prace Williama Henry'ego Fox Talbota ze zbioru „The Pencil of Nature" wydawanego w latach 1844-1846. Ilustracją do zagadnień związanych z zachwytem nad pięknem przyrody były prace z czasów piktorializmu, w tym „The Pond Moonlight" (1904) autorstwa Edwarda Steichena. Realizacje o charakterze symbolicznym, metaforycznym przywołano na przykładzie prac takich artystów jak Hiroshi Sugimoto i Avoiska van der Molen. Wśród projektów konceptualnych, łączących wątki natury z historią, znalazły się „Fatescapes" Pavla Marii Smejkala oraz „Pogoda ładna aż żal wyjeżdżać" Mikołaja Długosza. Zagadnienia dotykające relacji człowieka z naturą ilustrował konceptualny cykl „Demontaż" Bownika oraz prace Andreasa Gursky'ego. Dużą uwagę poświęcono realizacjom zaangażowanym w komentarz ekologiczny, jak

monumentalny cykl Kacpra Kowalskiego „Efekty uboczne” czy praca Karoliny Breguły z serii „Fotografie korekcyjne” (dająca też pogląd, jak praca z archiwami fotograficznymi może stać się współczesnym komentarzem do zagadnień związanych z ochroną przyrody). Postawy artystów zaangażowanych w działania ekologiczne zaprezentowano na przykładzie Rafała Milacha, Karoliny Grzywnowicz i Diany Lelonek. Prezentację zakończyło omówienie kolaży z najnowszego projektu Weroniki Gęsickiej „Holiday”.

Wykład stał się okazją do zapoznania słuchaczek i słuchaczy z tematyką szeroko rozumianej ekologii. Od przedstawienia zjawisk zachodzących w naturze, poprzez relacje człowieka z przyrodą, jej znaczenia symbolicznego, metaforycznego, aż do działań ekologicznych, rozumianych jako zaangażowanie w ochronę środowiska naturalnego. Duży nacisk położono także na zaprezentowanie różnorodności technik fotograficznych, z jakich korzystają artystki i artyści podejmujący prezentowane tematy.

12

Krzysztof Pacholak,
Towarzystwo Inicjatyw Twórczych "ę",
Pracownia Fotografii Artystycznej
– Służewski Dom Kultury

Fotografia: cudowne, prymitywne medium

To nie pomyłka: uważam fotografię za wspaniałe, potężne i niezwykle ważne medium i jednocześnie irytująco niedoskonałe, ułomne i sprawiające mnóstwo problemów komunikacyjnych.

Prymitywne (?)

Zacznijmy od problemów. Gdybyśmy zastanowili się przez chwilę, co tak naprawdę widzimy patrząc na zdjęcie, wyłoni się dość smutny obraz. Jest to precyzyjnie wycięty fragment rzeczywistości, rejestrujący najczęściej nawet nie sekundę (sic!), tylko jej ułamek: 1/60s może czasami krótszy: 1/125s czy wręcz 1/250s. Widzimy płaski, dwuwymiarowy obraz stworzony mechanicznie przez urządzenie, którego działania najczęściej do końca nie rozumiemy.

Dodajmy do tego fakt, że trójwymiarowa rzeczywistość musi się „narysować" na płaskiej, dwuwymiarowej błonie lub matrycy fotograficznej: brak trzeciego wymiaru, spłaszczenie perspektywy albo często stosowane „skróty perspektywiczne", nienaturalne (węższe lub szersze od ludzkiego oka) kąty widzenia. To wszystko sprawia, że mimo mechaniczności całego procesu, uzyskane zdjęcie jest znacznym przetworzeniem rzeczywistości.

A co z brakiem zapachu, dotyku, dźwięku? Ileż to razy zachwyceni chwilą, wyjmowaliśmy aparat robiąc zdjęcie zachodowi słońca, a potem, spojrzawszy na efekt, z poczuciem zażenowania kasowaliśmy je, uznając za kiczowate.

Jest w końcu kwestia autora, który osobiście decyduje, kiedy i co sfotografuje. Chcąc uwierzyć w zdjęcie, musimy na początku zaufać autorowi. Temu, że niczego ważnego przed nami nie ukrywa i że wybranym kadrem nie zniekształca rzeczywistości. Wybitna teoretyczka fotografii, Susan Sontag, pisze: „Decydując o tym, jak powinno wyglądać zdjęcie, wybierając takie czy inne oświetlenie, fotografowie zawsze narzucają jakieś kryteria widzenia swoich bohaterów. Choć w pewnym sensie aparat fotograficzny «chwyta» rzeczywistość, a nie interpretuje jej tylko, ogólnie rzecz biorąc, fotografie – podobnie jak malowidła i rysunki – są także interpretacjami świata"[3]. Czy jednak biorąc aparat do ręki właśnie nie o to nam chodzi? Czyż własne interpretowanie rzeczywistości nie jest najpiękniejszą cechą tego medium?

[3] Susan Sontag, *O fotografii*, przeł. Sławomir Magala, Wyd. Karakter, Kraków 2009, s. 8. monoskop.org/images/8/85/Sontag_Susan_O_fotografii.pdf

Cudowne (?)

Fotografia potrafi wiele. Od lat próbuje budzić nasze sumienia, uwrażliwiać, zmieniać świat na trochę lepszy. Staje się przyczynkiem do dyskusji, dostarcza argumentów w sprawie, pokazuje „jak było", demaskuje i obnaża kłamstwa, tworzy ikonografię wydarzeń, ludzi, a nawet czasów, w których żyjemy. To do takiej wręcz apoteozy fotografii przywykliśmy, jeśli chodzi o refleksję na temat jej roli we współczesnej kulturze. Pod wszystkimi tymi zachwytami mogę się śmiało podpisać i nie zamierzam podważać tych twierdzeń. Problem widzę jednak w tym, że opisane wyżej cechy fotografii dotyczą pewnie nie więcej niż 0,0001%[4] zdjęć, które ludzie robią.

Co z resztą? Co z tymi cichszymi i skromniejszymi obrazami? Co z fotografami i fotografkami, którzy nie planują misyjnej kariery w fotoreportażu? Po co w ogóle sięgać po aparat, jeśli wiemy, że tylko maleńki ułamek fotografii ma moc prawdziwego oddziaływania? Po co próbować, skoro tak dużo doskonałej fotografii powstaje w każdej chwili na świecie (w dodatku znacząca jej część jest tego samego dnia publikowana i rozpowszechniana)?

Jako nauczyciel fotografii wiem, jakim „efektem mrożącym" potrafią być dla młodych fotografów albumy „z najlepszymi zdjęciami XX wieku" albo zwykłe podręczniki do historii fotografii. Bo poprzeczka zawieszona jest naprawdę wysoko, a z czasem coraz wyżej. Wiąże się to między innymi z tak zwaną „inflacją zdjęć". Jest ich coraz więcej, a w konsekwencji przestajemy im ufać. Znamy przypadki idealnie zrobionych manipulacji, wiemy o ludziach, którzy ze zdjęć znikali i o tych, którzy zostali na nie wstawieni. Znamy w końcu słowo „fotoszopować", które weszło jako czasownik nawet do języka polskiego. Można starszego odmłodzić, otyłego odchudzić, a smutnego „douśmiechnąć".

Jak zatem zrobić zdjęcie, które zbawi świat? Od czego zacząć, jaki temat wybrać, jakim sprzętem pracować i jak szlifować styl, żeby nasze zdjęcia poruszały sumienie świata, rozbijały mury obojętności i uwrażliwiały ludzi? Jak pokazać prawdę w erze fake newsów? Jak sprawić, żeby zdjęcie zostało w pamięci na dłużej, w czasach, gdy nasze kciuki przewijają średnio na Instagramie jedną fotografię na sekundę?

[4] To oczywiście nieweryfikowalne szacunki. 0,0001% to jedynie zabieg retoryczny autora.

Czułość

Lubię myśleć o fotografii jako o jednym z wielu języków, którymi możemy się posłużyć do „wyrażania siebie". Jest to oczywiście język wizualny, ale paradoksalnie mający wiele wspólnego z werbalnymi formami komunikacji. Może jest tak, że niektórzy wybierają aparat, bo po prostu czują, że obrazem są w stanie lepiej przekazać, co czują i myślą o świecie?

Gdy próbuję przekonać uczestników moich warsztatów, że subiektywny cykl zdjęć jest czymś wartościowym i godnym uwagi, przytaczam przykład poezji. Czy wiersz ma zbawić świat? Czy ma krzyczeć z nagłówków gazet? Czy ma wstrząsać i zmieniać rzeczywistość? Śmiem wątpić. Jest to raczej czuły zapis wewnętrznych przeżyć i obserwacji świata. Nie wymagamy od autora niczego więcej. A nawet często jesteśmy w stanie usprawiedliwiać fakt, że utwór trafił wyłącznie „do szuflady".

Z subiektywną fotografią jest podobnie. Mamy jako „opowiadacze wizualni" do dyspozycji tę samą piękną właściwość, co literaci i poeci – czułość. To dzięki czułemu oku i wyjątkowej wrażliwości na rzeczywistość, możemy tworzyć rzeczy niepowtarzalne i prawdziwe. W mowie noblowskiej Olga Tokarczuk mówiła:

"Czułość jest tą najskromniejszą odmianą miłości. To ten jej rodzaj, który nie pojawia się w pismach ani w ewangeliach, nikt na nią nie przysięga, nikt się nie powołuje. Nie ma swoich emblematów ani symboli, nie prowadzi do zbrodni ani zazdrości.

Pojawia się tam, gdzie z uwagą i skupieniem zaglądamy w drugi byt, w to, co nie jest »ja«. Czułość jest spontaniczna i bezinteresowna, wykracza daleko poza empatyczne współodczuwanie. Jest raczej świadomym, choć może trochę melancholijnym, współdzieleniem losu. Czułość jest głębokim przejęciem się drugim bytem, jego kruchością, niepowtarzalnością, jego nieodpornością na cierpienie i działanie czasu.

Czułość dostrzega między nami więzi, podobieństwa i tożsamości. Jest tym trybem patrzenia, które ukazuje świat jako żywy, żyjący, powiązany ze sobą, współpracujący, i od siebie współzależny"[5].

Oczywiście, Tokarczuk miała na myśli literaturę. Moim zdaniem jest to idealne podsumowanie tego, co potrafi również fotografia: ta autorska, pokazująca to, co bliskie, wewnętrzne i delikatne.

[5] Olga Tokarczuk, *Czuły narrator*, nobelprize.org/prizes/literature/2018/tokarczuk/104870-lecture-polish/

Fotografia subiektywna

Czym jest zatem fotografia, o której mogłaby pisać Tokarczuk? W subiektywnym podejściu centralnym pojęciem przestaje być piękny „obraz", a staje się nim „autor". I nie sposób interpretować „nagiego" zdjęcia, nie wiedząc nic o autorze. Takie podejście może brzmieć jak herezja i niemalże „grzech ciężki", przed którym przestrzega wielu mistrzów fotografii: czyż Twoje zdjęcie nie miało bronić się samo? Nie widzę nic złego w tym, że obrazowi towarzyszy opis albo podpis. Że fotograf prosi o przeczytanie kilku zdań, które ukażą szerszy kontekst i tym samym dostarczą widzowi „klucz" do odczytania fotografii. Nie widzę nic złego w zdjęciach skromniejszych, cichszych i mniej spektakularnych. Przecież od tego mamy cykl zdjęć, żeby można było tkać opowieść przy pomocy cieńszych nici. W cyklu mamy miejsce na zdjęcia, które są mniej oczywiste, stanowią pauzę albo pozwalają wziąć oddech. W cyklu jedno zdjęcie „czyta się" przez drugie. W cyklu zostawiamy widzowi więcej pola do interpretacji i do własnego odczytywania obrazu. Zostawiamy tajemnicę.

Postulowane przeze mnie podejście do fotografii ma aspekt egalitarny. Skoro każdy może stworzyć cykl zdjęć oparty na wewnętrznych przeżyciach i subiektywnym postrzeganiu świata, to znaczy, że „próg wejścia" w tę nobliwą dziedzinę sztuki drastycznie się obniża. Że następuje demokratyzacja tego medium i jego dostępność staje się powszechna. Skoro wszyscy mamy w kieszeni telefony z coraz lepszymi aparatami, posiadamy konta w serwisach społecznościowych, to potencjalnie wszyscy możemy być fotografami – wszyscy możemy być autorami.

Co to znaczy dobre zdjęcie?

Porzucenie kryteriów estetycznych nie jest jednak takie łatwe. Jako nauczyciel fotografii kilka razy w tygodniu spotykam się z pytaniem: „Czy to jest dobre zdjęcie?" Z jednej strony rozumiem potrzebę, która za nim stoi. Bierzemy do ręki narzędzie i chcemy się nim profesjonalnie posłużyć. Pytamy, czy jest dobrze naświetlone, czy jest ostre, czy jest poprawnie skomponowane. Z drugiej strony, stopniowo staram się uciekać od jednoznacznych odpowiedzi. Odbijam piłeczkę i pytam: „A co to znaczy według Ciebie dobre zdjęcie?". Nie „piękne zdjęcie" tylko „dobre"? Gdyby współczesna fotografia polegała jedynie na tworzeniu pięknych zdjęć, o ile łatwiej byłoby nam ją oceniać!

A więc dobre zdjęcie, czyli jakie? Takie, które wciąga? Ma „to coś"? Opowiada historię, przekazuje emocje, zawiera tajemnicę? Intryguje, wzrusza, rozbawia? Jest zrobione w decydującym momencie, rejestruje wyjątkową sytuację? Pokazuje ważny dla nas moment albo ważne dla nas osoby? Jest pamiątką, wisi w ramce, trzymamy je w portfelu, na tapecie w komputerze, wysyłamy WhatsAppem do matki albo ojca? Czyż to wszystko nie są dobre fotografie, które znaczą i „coś nam robią"?

Fotografia jest dla każdego

Na koniec chciałbym przedstawić kilka (może niepopularnych wniosków), do których doszedłem po latach nauki fotografii. Po pierwsze, uważam, że możemy fotografować wszystkim. Że najlepszy aparat, to ten, który mamy akurat przy sobie. I owszem – zawsze będę kibicował temu, kto będzie próbował ustawić prawidłowo ekspozycję w starym analogowym Zenicie, ale równocześnie daleki będę od dyskredytowania idealnie kolorowych i podostrzonych zdjęć z najnowszego Samsunga albo iPhone'a. Po drugie, twierdzę, że w prowadzeniu zajęć fotograficznych ważniejsza jest wrażliwość i gotowość do dania uczniom/studentom pola wolności twórczej niż twarda wiedza z dziedziny fototechniki. Umiejętność zadbania o twórczą, bezpieczną atmosferę, szacunek dla czyichś prac, gotowość do pogłębionej interpretacji – to są według mnie cechy dobrego nauczyciela.

Po trzecie, można pracować z fotografią w każdej grupie wiekowej. I dzieci z podstawówki i seniorzy z Uniwersytetu Trzeciego Wieku – wszyscy mają dostęp do aparatów i wszyscy – przy stworzeniu odpowiednich warunków – mogą stworzyć świetny, subiektywny cykl fotografii. Gdy dzieje się coś ważnego, nasza ręka najczęściej sama sięga do kieszeni po telefon. Nazywam to „natywnym gestem fotograficznym", który kulturowo przyswoiliśmy i który możemy wykorzystać w rozwoju twórczym. Po czwarte, najtrudniejsze tematy to te, które są najbliżej. Gdy wyjeżdżamy do dalekiego kraju i trafiamy na tłoczny kolorowy targ, zdjęcia „same się robią". Egzotyka jest wizualnie atrakcyjniejsza niż codzienność – możemy w krótkim czasie wyprodukować kilkadziesiąt zdjęć, które niestety rzadko dają możliwość spojrzenia głębiej. Gdy kierujemy obiektyw na siebie, na to, co blisko i to, co najczęściej jest „przezroczyste", możemy wyczulić widza na rzeczy naprawdę ważne. Fotografowanie tego, co blisko, sprawia, że „dociążamy" naszą fotografię treścią. Dodajemy ważny, autorski element, który wniesie do naszej fotografii coś niepowtarzalnego.

A zatem: fotografia subiektywna pewnie „świata nie zbawi", ale – podobnie jak poezja – nie musi. Może służyć za fantastyczne, uniwersalne medium do opowiadania o świecie przez swój autorski pryzmat. Do ekspresji i spełnienia twórczego. Może być pretekstem do refleksji nad światem wokół, do spotkania z drugim człowiekiem, do wyjścia poza własną strefę komfortu. Może sprawić, że zrozumiemy się bez słów.

FOTOGRAFICZNA
EduAkcja
Warszawy
15 września 2020
Służewski Dom Kultury
ul. Racha 15

RAPORT Fotograficzna EduAkcja Warszawy 2020

Koordynator merytoryczny: Monika Szewczyk-Wittek

Partnerzy konferencji: Wszyscy jesteśmy fotografami,
Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Fundacja Powiększenie,
Służewski Dom Kultury, Dzielnicowy Ośrodek Kultury Ursynów, Holy-Art

Moderacja i opracowanie tekstów raportu:
Karolina Breguła, Joanna Kinowska, Krzysztof Pacholak, Agnieszka Pajączkowska, Marta Przybyło, Katarzyna Sagatowska, Monika Szewczyk-Wittek, Marta Szymańska

Redaktor prowadząca: Anna Michalak-Pawłowska

Redakcja: Katarzyna Kułakowska

Korekta: Monika Gołębiowska

Fotografie: Weronika Pawłowska-Ciągło

Opracowanie graficzne i skład: Adam Jastrzębski
(tylna okładka – opracowanie graficzne: studio Podpunkt)

Druk: Agencja Wydawniczo-Poligraficzna GIMPO

Wydawca: Dom Kultury Dorożkarnia

Dorożkarnia

Współwydawca: Służewski Dom Kultury

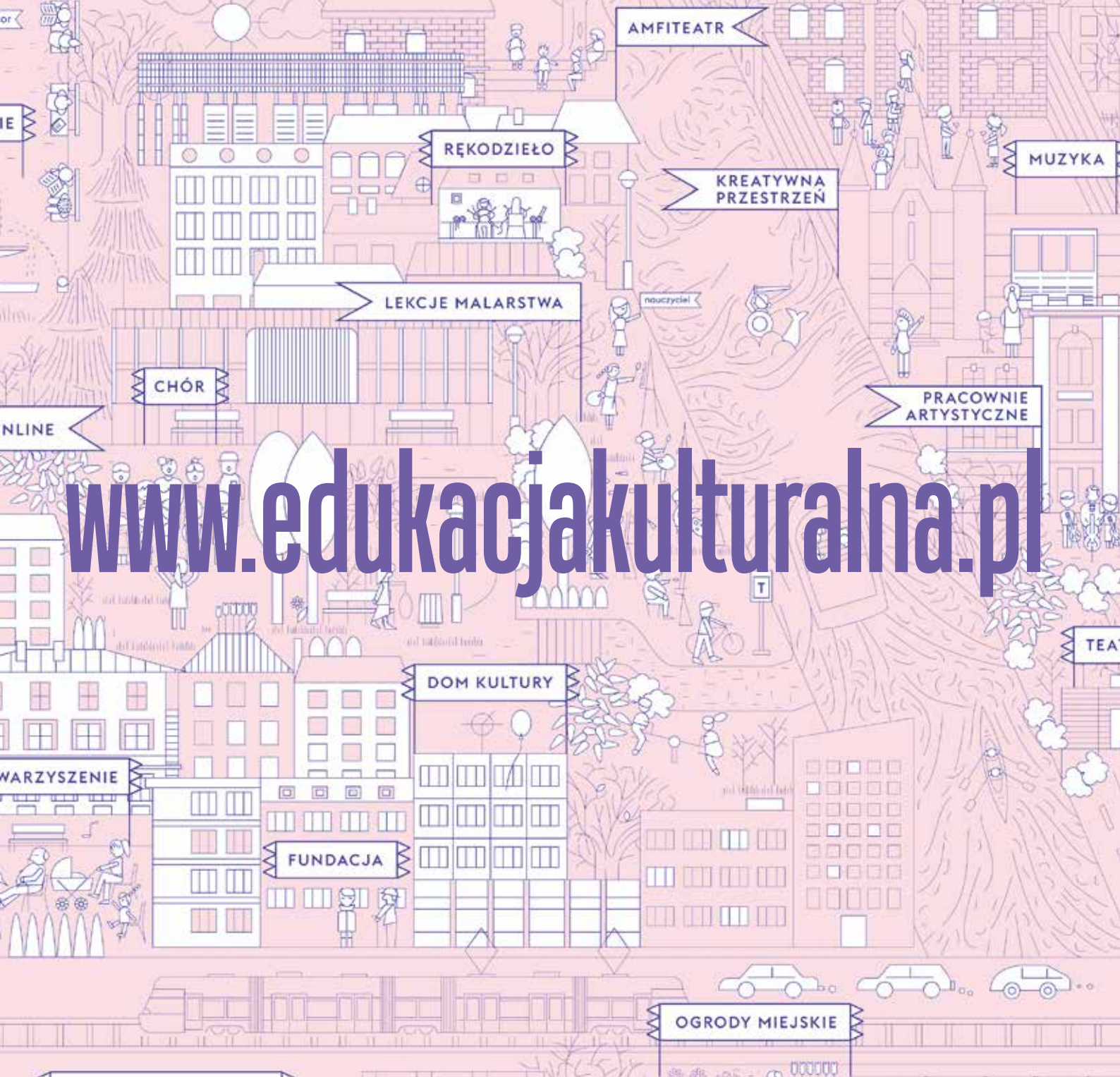
SŁUŻEWSKI DOM KULTURY

ISBN 978-83-955495-2-6
Warszawa 2020

Publikacja książkowa sfinansowana ze środków m.st. Warszawy

zakochaj się w Warszawie

Publikacja dostępna na licencji Creative Commons. Uznanie autorstwa 4.0.
Pewne prawa zastrzeżone na rzecz autorów i Warszawskiego Programu Edukacji Kulturalnej.
Pełna treść licencji dostępna na stronie https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pl.
Zezwala się na dowolne wykorzystanie treści publikacji pod warunkiem wskazania autorów
oraz podania informacji o licencji.


AMFITEATR
RĘKODZIEŁO
KREATYWNA PRZESTRZEŃ
MUZYKA
LEKCJE MALARSTWA
nauczyciel
CHÓR
PRACOWNIE ARTYSTYCZNE
www.edukacjakulturalna.pl
DOM KULTURY
FUNDACJA
OGRODY MIEJSKIE