



Haiti trzęsienie ziemi

Paweł Łączny

By the way

Grzegorz Klatka

Graffiti

Bartosz Mateńko

Tube

Zbigniew Osiowy

Fotokasty

Filip Springer

Snaps

Biały Dom

Michał Łuczak

Margines odmienności

Hanna Jarzabek

Dodatek specjalny:

Donosy - Polska lat 1980-1989

Mariusz **Stachowiak**

Janusz **Nowacki**

Maciej **Kuszela**

Mariusz **Forecki**

Najnowszy numer „5klatek” rozpoczynamy zdjęciami Pawła Łącznego z Haiti. Wrocławski fotoreporter poleciał na drugi koniec świata by pokazać nam rozmiary tragedii, jaka dotknęła miejscową ludność w wyniku trzęsienia ziemi.

Na drugi materiał składają się fotografie z Czech Grzegorza Klatki. Autor podgląda zza szyby ludzi w ich samochodach podczas jazdy. W kolejnych zestawach o polskich graficiarzach opowiada Bartosz Mateńko a Zbigniew Osioły łowi obrazki z londyńskiego metra.

W drugiej części oddajemy łamy autorom, którzy określają swoją fotografię mianem „streetphotography”. Z pięciu materiałów dowiadujemy się jak najzdolniejsi polscy „stritowcy” widzą Polskę z perspektywy ulicy.

Michał Łuczak oprowadza nas po „Białym Domu” na Ukrainie. Kopia waszyngtońskiej siedziby prezydentów USA to w Czernominie szkoła podstawowa. Trzecią część numeru zamykamy reportażem o lesbijkach Hanny Jarząbek.

Dopełnieniem ósmego wydania „5klatek” jest fascynująca opowieść o Polsce lat 80-tych ubiegłego wieku. Jej autorami są poznańscy dokumentaliści: Janusz Nowacki, Maciej Kuszela, Mariusz Stachowiak i Mariusz Forecki.

Zapraszamy do lektury!
redakcja „5klatek”

The latest issue of “The 5 Exposures” begins with pictures from Haiti by Paweł Łączny. The reporter from Wrocław flew to the other end of the world to show us the scale of disaster the local society had experienced due to the earthquake.

The second unit contains photographs by Grzegorz Klatka from the Czech Republic. The author spies through car window-panes on people driving their cars.

The successive sets of graffiti fouks are narrated by Bartosz Matenko while Zbigniew Osioły catches images when travelling on the London tube.

In the second part we hand our columns over to authors who call their art “streetphotography”. From five stuffs we learn how the best-skilled Polish street-guys find Poland from a perspective of the street.

Michał Łuczak shows us round “the White House” in Ukraine. The copy of Washington abode of the presidents of the USA functions in the town of Czernomin as a primary school. The third part of the edition we end with a reportage about lesbians by Hanna Jarząbek.

The suplement of the eighth issue is a fascinating story about Poland of the 80s of last century. Its authors are documentary story-makers from Poznań: Janusz Nowacki, Maciej Kuszela, Mariusz Stachowiak and Mariusz Forecki.

Enjoy the stuff!

Haiti trzęsienie ziemi

Paweł Łączny























- Z przekazów mediowych docierały do nas informacje, że dostać się tam było bardzo trudno. Pierwszeństwo miały samoloty z pomocą dla ofiar trzęsienia ziemi. W jaki sposób tam dotarłeś?

- Razem z drugim fotografem, Tomkiem Woźnym, znaleźliśmy czarter z Monachium na Dominikanę, do Punta Cana. Już wówczas lotnisko w Porto-au-Prince przyjmowało głównie wojskowe jednostki z USA. Nawet pomoc humanitarna miała problemy, by tam lądować. Następnego dnia miejscowym transportem z Punta Cana dojechaliśmy do St. Domingo, gdzie udało nam się złapać ostatni tego dnia autobus, jadący do stolicy Haiti. Niby krótka droga, a jednak jechaliśmy koło 11-13 godzin. Na miejscu byliśmy przed godziną 24.00.

- Co poruszyło cię najbardziej?

- Będąc na miejscu unikasz emocjonalnej interpretacji tego, co się dzieje wokół ciebie, lecz nie zawsze to się udaje. Zdecydowanie najbardziej poruszyło mnie kilkanaście minut, które spędziłem, obserwując pewnego chłopca w szpitalu. Zdejmowano mu opatrunki z nogi, bez znieczulenia. Rana okazała się fatalna, wdało się zakażenie i nogę trzeba było amputować. Jego krzyki i konwulsje były najcięższym momentem w czasie pobytu na Haiti.

Innym razem kierowca zawiózł nas do jed-

nego z uniwersytetów, budynek liczył sobie 7-8 pięter, jeden z wyższych w okolicy. To, co z niego zostało po trzęsieniu, miało może ze 3-4 metry wysokości i składało się z samych poziomych kondygnacji. Spomiędzy nich wisiały na wpół zmiażdżone ciała studentów. Co rusz widziało się miejsca, skąd wypływała krew, teraz już zaschnięta i czarna. Ponoć dziekan, uwięziony w środku, wołał o pomoc jeszcze przez tydzień od trzęsienia, potem ucichł. Starsz się nie myśleć o tym, jak to wszystko wyglądało w czasie trzęsienia. Jednak niekiedy wyobraźnia się zagalopuje, wówczas najlepiej pracować dalej, po prostu skupić się na czymś innym, na innym miejscu.

- Z jakimi spotkałeś się trudnościami?

- Główne trudności to pieniądze, których niewystarczająca ilość komplikuje i paraliżuje działania. Wyobraź sobie, że litr paliwa kilka dni po trzęsieniu kosztował ponad 5\$ (wcześniej niecałego dolara). Wynajęcie samochodu na dzień to koszt rzędu 150-300\$! Zaś noc w hotelu, czyli rozbicie własnego namiotu na wyboistej ziemi na terenie kompleksu hotelowego to 60\$ za dobę, bez pryszniców itp. Jest to chyba obecnie najbiedniejszy i zarazem najdroższy kraj na świecie.

Nam dopisało szczęście. W czasie, gdy mieszkaliśmy jeszcze na terenie szpitala Św. Franciszka Salezego, zaszczepił mnie

jeden Haitańczyk. Nawet nieźle mówił po angielsku. Jako, że szukaliśmy jakiegoś transportu, spytałem go, czy zna kogoś z autem. Podkreśliłem jednocześnie, że nie mamy pieniędzy by płacić "normalną" stawkę. Po szybkich negocjacjach stanęło na 50\$ za dzień. Haitańczyk nazywał się Jonas i wspólnie spędziliśmy już resztę naszego pobytu na Haiti, jeżdżąc pożyczonym od jego kuzyna, zdezelowanym pick-upem.

Jedzenie i picie to również była dość problematyczna sprawa. Na każdy wyjazd zabieram ze sobą prowiant w postaci kabanosów, który praktycznie starcza mi do końca. Tak było i w tym przypadku: zakupiliśmy kilka kilogramów wysuszonych kabanosów i żywił się praktycznie wyłącznie nimi przez prawie 3 tygodnie. Pozostają świeże, jednak przestają smakować tak gdzieś po 4-5 dniach. Wodę byliśmy zmuszeni uzdatniać i to głównie ją piliśmy, marząc o schłodzonym Żywcu, nawet Żywcu Zdrój.

Jeśli chodzi o poruszanie się wśród ludzi - nie stanowiło to żadnego problemu. Słyszeliśmy opinie, że bez ochrony, auta na włączonym silniku, nie ma, co się zapuszczać do najbardziej zniszczonych części miasta. Nieprawda. Może nie czuliśmy się najbezpieczniej, jednak nie mieliśmy żadnej sytuacji ewidentnie wskazującej na to, że ktoś chciał nas napaść itp. Słyszeliśmy,

że fotografa czy dwóch w tym czasie okradziono. Mieli po prostu pecha. Najczęściej spotykaliśmy się z serdecznością, czasem z obojętnością, ale nigdy z agresją.

Dysponując jedynie własnymi środkami, musieliśmy ciąć koszty. Dlatego pierwszą dobę spędziliśmy na lotnisku, następnie widząc, że armia USA opanowała całkowicie teren lotniska i możemy mieć problem, by wrócić wieczorem do namiotu, postanowiliśmy, że przeniesiemy się do wcześniej wspomnianego szpitala. Tam pozwolono nam spać. Zapewne pomógł fakt, że jesteśmy Polakami, a to właśnie z Polski szpital ten otrzymał największą i najszybszą pomoc. W sumie spędziliśmy tam 6 nocy, śpiąc na dachu. Niestety część szpitala się zawaliła, grzebiąc ponad 50 osób; smród dochodzący spod ruin praktycznie uniemożliwiał sen. Za zgodą dyrektora szpitala na kolejne noce przeniesiliśmy się do małej salki operacyjnej, gdzie było już znacznie lepiej. Dwa razy w czasie pobytu rozbijaliśmy nasz namiot na terenie hotelu, by trochę od wszystkiego odpocząć i w miarę możliwości zregenerować siły.

- Jak działała tam pomoc?

- Pomoc szła wielokanałowo: worki ryżu, opieka lekarska, ratownicy, ochotnicze jednostki policji i armii z różnych zakątków świata, namioty, brezenty. Pomoc trafiała bezpośrednio do ludzi, jednak nie zawsze robiono to rozsądnie.

Na przykład Amerykanie wyznaczyli osobę do tego, by w jednym z obozów rozdawała kartki na jedzenie. Naturalnie stała się ona automatycznie najbogatszą osobą w obozie, sprzedawała kartki tym, których było na to stać. Najbiedniejsi nadal pozostawali głodni.

Najbiedniejsi nadal pozostawali głodni. W jednym z obozów, w którym robiliśmy zdjęcia, rozmawialiśmy z jego opiekunem. Zgłosił się po pomoc, podając potrzeby, ilość rodzin itp. Gdy zyskał zgodę na pomoc, nie mógł z niej skorzystać - w okresie od złożenia podania do momentu uzyskania odpowiedzi, obóz rozrósł się z 400-tu osób do ponad tysiąca. Skończyłoby się zamieszkami, pomoc nie starczyłaby nawet dla połowy obozu.

Bardzo często widzieliśmy worki ryżu z pomocy humanitarnej, wystawione na sprzedaż, tak samo sprawa się miała z brezentami. Teoretycznie takie coś nie powinno mieć miejsca, każdy powinien mieć ryż na własne potrzeby, jak jedna rodzina weźmie o jeden worek więcej, dla drugiej już zabraknie itp.

Potrzeba pomocy jest wielka jednak powinniśmy pamiętać, by pomagać mądrze, by po prostu jeszcze bardziej nie szkodzić.

- Jak pracowali inni fotografowie?

- Rozmawialiśmy w sumie z kilkunastoma fotografami, dziennikarzami, z niektóry-

mi jeździliśmy kilka dni. Główna różnica między nami była zawsze ta sama: oni mieli pieniądze. Najczęściej pracowali na zlecenie. Nawet będąc wolnymi strzelcami, będąc tam na własny rachunek, dysponowali takimi sumami, by móc wyspać się w łóżku, wziąć prysznic, zjeść ciepły posiłek. Zawsze obserwowaliśmy to z zazdrością.

Sam sposób pracy - ich czy nasz - wyglądał w sumie podobnie: pobudka o 5.00, o 5:45 - już na miejscu zdjęć, o 6.00 - brzask i do 11.00 - praca przy najlepszym świetle. Potem powrót do miejsca, gdzie akurat spaliśmy, by znów, gdy słońce już przestało palić, o 15.00 wyjechać na zdjęcia aż do zachodu, koło 18.00. Wieczorem selekcja materiału i kopiowanie tego, co wartościowe na pen-drive'y. Często przewijały się telefony satelitarne, niestety nie w naszych rękach.

Sporadycznie spotykaliśmy fotografów w miejscu naszej pracy (wiemy, że było ich wielu, jednak miasto jest gigantyczne) - w szpitalu, ruinach miasta, przy masowych grobach. Sporo fotografów przemieszczała się na motorkach z kierowcą (40-60\$ za dzień) - trochę niebezpiecznie, ale zdecydowanie szybciej niż samochodem. Też o tym myśleliśmy, jednak znów górę wzięły względy finansowe. Koszt dwóch motorków to już 80-120\$, auto wychodziło prawie dwa razy taniej. No i kierowca mówił po angielsku.

Więcej zdjęć Pawła Łącznego można zobaczyć na:
www.pawel-laczny.com

rozmawiał Wojtek Sienkiewicz



Grzegorz Klatka
By the way



















- Grzegorz, okropnie cię „mało” w sieci. To celowe ignorowanie tego medium czy po prostu nawał pracy?

- To wynika z braku palącej potrzeby autopromocji. Poza tym zawsze wyskoczy jakiś ważniejszy temat, kiedy zaczynam przetrząsać archiwum pod kątem założenia strony. Skoro jesteś pierwszą osobą, która zgłasza chęć oglądania mnie w sieci, poważnie o tym pomyślę.

- Jesteś fotografem, który w pracy zawodowej dość długo opierał się „cyfrze”. Dlaczego?

- Po prostu nie było mnie stać na technologię cyfrową. Parę lat temu, kiedy pojawił się Canon cyfrowy, obliczyłem, że wymiana starych aparatów na nowe plus całe technologiczne zaplecze będzie mnie kosztować mniej więcej tyle, ile przytulna kawalerka w centrum Katowic. Notabene - dziś ten nowy Canon sprzed kilku lat można oddać do miejskiego muzeum techniki, łącznie z komputerem. Nie neguję postępu technicznego - on ułatwia nam życie, lecz nie czyni go tańszym. Pracując w redakcji Polityki na prywatnym, starym sprzęcie, na fotografowanie wydawałem tylko tyle, ile kosztował okresowy przegląd aparatów. Raz na dwa lata mechanik Wiesław Adamczyk wysypywał piasek z obu Canonów F-1 i smarował obiektywy. Do dziś mają się dobrze, czasem na nich pracuję. Są dyskretne. Ludzie nie pytają, z jakiej telewi-

zji przyjechałem. Później, gdy pracowałem w dzienniku, otrzymałem przydział sprzętu cyfrowego. Rozterki ideowe oraz ekonomiczne musiały się skończyć. Tak czy inaczej, wolę postęp w myśleniu o fotografii niż w posiadaniu przyrządów do jej wytwarzania.

- Jak ów postęp - mimo wszystko ten w przyrządach - odbił się na tych fotografiach? Nie w sensie technicznym.

- Znacznie ułatwił ich realizację. Zredukował liczbę etapów w produkcji, ponieważ kierowca mógł być jednocześnie operatorem kamery.

- ...i być jednocześnie doskonale zakamuflowanym. Ludzie na tych obrazach zdają się nie tyle nie widzieć kamery, co kompletnie o niej nie wiedzieć...

- W efekcie to jedno. Pomysł nie polegał na ukryciu kamery, ona była widoczna, ale na umieszczeniu jej w miejscu i sytuacji, w której nikt jej nie będzie oczekiwał.

- Samochód jest często traktowany jak dom, w różnym sensie. Mam wrażenie, że w wielu przypadkach wydaje się ludziom, że są w nim niewidzialni, że tak, jak w domu, ich intymność czy poczucie bezpieczeństwa jest chronione przez firany lub żaluzje. Na Twoich fotografiach uchwyciłeś ich takimi, jakimi trudno ich zobaczyć w trakcie relacji z drugim czło-

wiekiem. Nawet, gdy przedni rząd siedzeń zajmuje dwie osoby, tak naprawdę uderza mnie ich samotność.

- Samochód rozumiem jako własność prywatną w przestrzeni publicznej. Pewne zachowania, również te, z których jako ludzie nie chcemy być zapamiętani, uchodzą uwadze w tłumie użytkowników aut. Zostają sprowadzone do numeru, marki i koloru nadwozia, ale nie do konkretnej twarzy. To dlatego kierowca pozwoli sobie na więcej niż na przykład pasażer autobusu, choć w obydwu przypadkach mówimy o funkcjonowaniu we wspólnocie. Samotność... trudno mi powiedzieć czy to narodowa cecha Czechów. Na pewno znam więcej samotnych, wyobcowanych i sfrustrowanych Czechów o skłonnościach samobójczych niż Polaków, z podobnymi problemami. Ale to może być spowodowane specyfiką środowiska i czasu. Gdyby wykonać takie serie zdjęć w kilku krajach według jednego schematu, mielibyśmy materiał do analizy. A tak mamy subiektywny obraz małego wycinka społeczeństwa. To znaczy same portrety są jak najbardziej obiektywne, subiektywne jest to, że fotograf każe wierzyć, że to Czesi.

- W tych fotografiach jest jeszcze coś, co mnie bardzo do nich przyciąga. Otóż wiele powstało fotograficznych esejów o ludziach, do „grupy” których nie należy sam fotograf. Wielu dokumentalistów poświęciło lata swojej pracy na obserwację

życia mniejszości narodowych czy seksualnych, uzależnionych od narkotyków, nieuleczalnie chorych. Ty zająłeś się grupą, do której należysz - jako kierowca i użytkownik auta. Czy w związku z tym łatwiej jest dokonywać takiego szczegółowego portretu fragmentu grupy?

- Narkomani to zamknięta społeczność, do której trzeba dotrzeć i wnikać, żeby zrozumieć lub - w wersji autodestrukcyjnej - zacząć. Kierowcą stają się, wsiadając do auta i włączając do ruchu. Codzienna czynność. Dla mnie to taki rodzaj fotografii ulicznej. Jeśli opowiada się o narkomanach, na pierwszym planie zawsze będzie problem uzależnienia - to jest nieuniknione. Pokazując kierowców, wcale nie muszą opowiadać o kulturze w ruchu ulicznym. To tak duża i zróżnicowana grupa ludzi, że można ją potraktować jako pretekst. Na przykład pretekst do portretu społecznego. Pewnie, że łatwiej fotografować ludzi, z którymi się sypia. Przynajmniej w sensie dotarcia. Jednak prędzej czy później, trafimy na środowisko nam obce. Przyglądając się ludziom za kółkiem, fotografowałem Czechów. Nie utożsamiam się z tą nacją i choć przynależę do grupy kierowców, to nie wybrałem tych aut tylko dlatego, że sam prowadzę. To jest skrót, moja prywatna charakterystyka tego społeczeństwa, ludzi karnych, stłamszonych i hermetycznych. Tak ich znajduję. Jeżeli miałbym ten portret społeczny kontynuować w Polsce czy w Niemczech to według zupełnie innych wzorów.

- Czynosisz się z zamiarem dokonania jakiegoś porównania właśnie Czechów do - na przykład - Polaków? Może to nieco przekorne, ale może wzorzec Polaków trudniej jest opracować?

- Dlaczego niby trudniej scharakteryzować Polaków?

- Może dlatego, że trudniej mówić o sobie? Może dlatego, że mając do czynienia z obcą kulturą łatwiej o porównania, o pewne przekontrastowane zachowania, które dla nas mogą być na tyle egzotyczne, że zdają się bardziej widoczne i właśnie charakterystyczne?

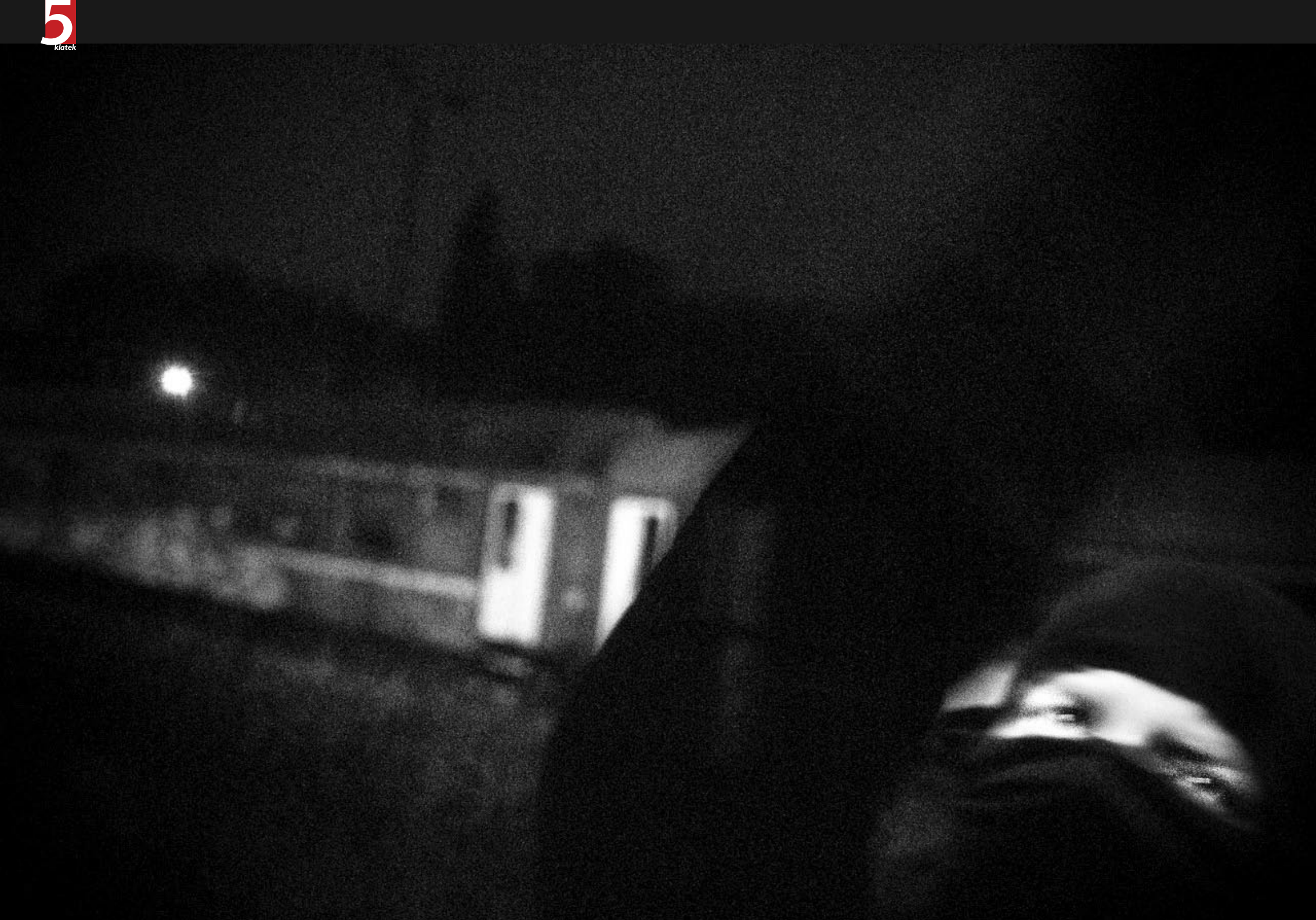
- To rzecz wiedzy z jednej strony i dystansu - z drugiej. Więcej powiem Czechowi o Polakach niż Polakowi o Czechach. Do Czechów mam większy dystans. Nie myślałem o porównywaniu nacji tylko o zinterpretowaniu przy pomocy fotografii paru cech narodowych, jako pretekst do zrobienia portretu współczesnego społeczeństwa. Tak, mam pomysł na Polaków. I na Niemców, z którymi też coś mnie łączy. Ale nie powstało jeszcze nic w tym kierunku.

rozmawiał Wojtek Sienkiewicz



Bartosz Mateńko
Graffiti



















- **Realizowałeś, Bartku, materiał, który odbieram jak korespondencję z konfliktu zbrojnego. Wystarczyło by „zamienić” puszki z farbą na koktajle Mołotowa, a szkice graffiti na szkic planu akcji, mapy. Czy bohaterowie Twoich zdjęć uosabiają wojowników, idealistów czy po prostu nonkonformistów, którzy świadomie - w myśl właścicieli zamalowanych obiektów - dokonują aktu wandalizmu?**

- Są zdecydowanie rodzajem wojowników. Są bardzo świadomi Tego, co robią i jak to robią. Poprzez swój talent i odwagę wyrażają samych siebie. Udało mi się poznać dość dobrze tych ludzi, co na pewno nie jest łatwe i z całą pewnością mogę powiedzieć, że to profesjonaliści, a to, co robią, rzeczywiście przypomina walkę partyzancką. Dlatego cieszę mnie, że tak to odbierasz, bo poniekąd też tak się czułem, realizując ten materiał. Z pewnością zaważyło to w jakimś stopniu na wyborze tematu.

- O co walczą?

- Nie o co, tylko z czym. Walczą z szarością otoczenia, w którym żyją. Z jednostronnym postrzeganiem rzeczywistości. Ze schematami, które ich otaczają. Ale tak naprawdę chodzi o wszystko i o nic. I o wyrażenie samych siebie i o pokazanie się innym.

O trochę adrenaliny, ale i udowodnienie sobie czegoś. Tak to jest, że czasem się coś robi, bo się to kocha i nie zawsze się zastanawia, dlaczego to się robi.

- Czy gdyby ktoś wskazał im miejsce, gdzie bez pośpiechu mogliby malować do woli, to nie przyjęli by tego jako substytutu - na przykład - burty pociągu?

- Pociągi to jedno, mury to drugie i obie te formy dają frajdę. Oczywiście są organizowane legalne bitwy grafficiarzy czy malowanie za zezwoleniem i oni chętnie w tym uczestniczą, bo mogą spokojnie pochwalic się swoim kunsztem i stylem a przy tym dobrze pobawić ze znajomymi przy grillu czy piwie. Tak samo chętnie wykonują komercyjne zlecenia „upiększania” sklepów, mieszkań czy przestrzeni miejskiej swoimi umiejętnościami malarskimi. Pociągi to duże wyzwanie, tak samo jak na przykład metro, dlatego są takie atrakcyjne, dają możliwość sprawdzenia się. Osoby z którymi współpracowałem, jeżdżą po całej Europie (m. in. do Niemiec, Rosji, Francji, na Ukrainę) i tam, z miejscowymi grafficiarzami, wybierają się na takie akcje razem. Wszystko też zależy od indywidualnego podejścia. Tak, jak z fotografią - jedni lubią to, inni tamto, jedni mają takie podejście, a inni - inne. Ja mogę opisać tylko to, co widziałem.

- To jasne. Ty zresztą sam raczej należysz do „niespokojnych dusz”. Fotografia i adrenalina nie są ci obce... Podobnie jak tematy, umykające codziennej prasie.

- Prasa codzienna zajmuje się ilustracją codzienności. Ja zawsze staram się szukać czegoś niecodziennego. Lubię długoterminowe projekty, a tym bardziej te z adrenaliną. Na początku czerwca jadę np. w góry albańskie. Myślę że będzie ciekawie.

- Chyba rozumiesz, że muszę cię o to zapytać: co tam będziesz robić?

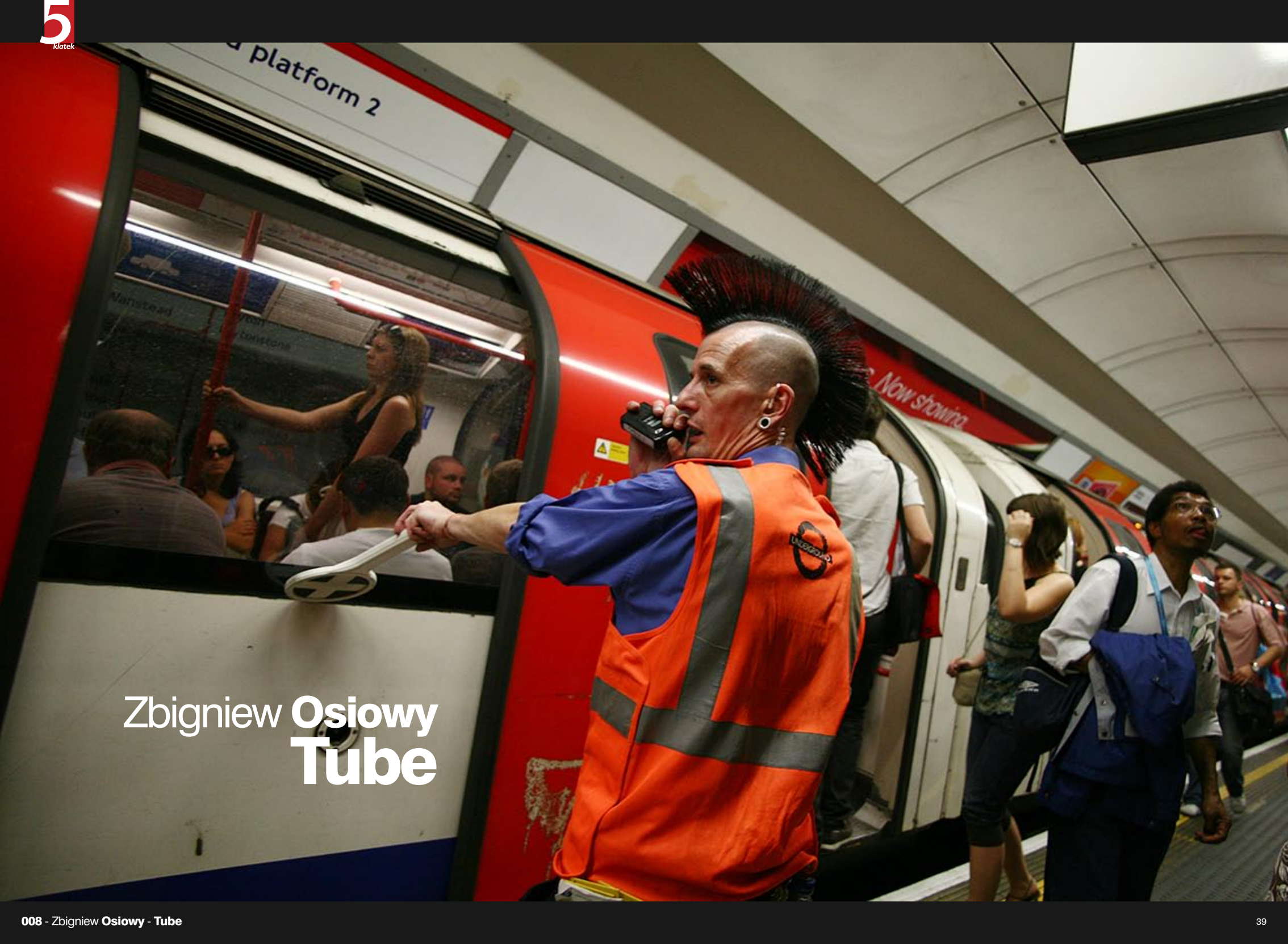
- To wyjazd organizowany przez mojego wykładowcę ze szkoły, więc podciągamy go pod plener na zaliczenie (śmiech). Ja akurat udaje się na tydzień w góry z kilkoma innymi osobami, reszta wyprawy bierze na cel stolicę i wieś. Chcemy udokumentować kondycję kraju, ale na razie wszystko jest na etapie poszukiwań kontaktów, miejsc, noclegów itp. Taki wyjazd, w takiej grupie - to nowość dla mnie, więc tym bardziej jestem podekscytowany.

- Wracając do samej fotografii - niedawno prezentowałeś coś zupełnie innego. Mam na myśli cykl „5 po północy”. To materiał dość mocno odmienny od tego, z czego znają cię nasi czytelnicy.

- Zgadza się. Realizacja tego materiału była dla mnie jakby terapią. Zawsze staram się wkładać dużo emocji i serca w fotografię, którą właśnie wykonuję. Potrzebowałem wtedy takiego klimatu, odosobnienia i samotności, bo w dużej mierze te zdjęcia to po prostu moje autoportrety. Nie wszyscy wiedzą, że działam prężnie na innych polach niż tylko reportaże. Tworzę kolaże, rayogramy, ostatnio kombinuję z holgą. Myślę, że to bardzo ważne, aby się nie zamykać. Można być ukierunkowanym i wiedzieć, jaki typ fotografii chce się uprawiać, ale wcale to nie znaczy, że nie można spróbować czegoś innego. Cały czas szukam, eksperymentuję, doświadczam czegoś nowego. Mam otwarty umysł i dlatego potrafię spojrzeć na niektóre rzeczy z kilku perspektyw. Dlatego też np. studiuje na dwóch nie związanych ze sobą kierunkach.

Więcej zdjęć
Bartosa Mateńko
można zobaczyć na:
www.bartoszmatenko.com

rozmawiał Wojtek Sienkiewicz



Zbigniew Osioły Tube

















- Z natury zapewne wnikliwie obserwujesz ludzi. Czy ich zachowanie zanim wejdą do metra różni się jakoś bardzo od tego, gdy są pod ziemią?

- Różni się zdecydowanie. Ludzie, spacerujący górą, rozglądają się dookoła, obserwują to, co ich otacza. Kiedy schodzą do podziemia, przestrzeń zaczyna się zawężać. W metrze nie ma widoku przez okno, więc ludzie zaczynają się wzajemnie obserwować. Niektórzy, aby uchronić się przed wzrokiem innych, zakładają ciemne okulary, czytają książkę czy gazetę. Bardziej nieśmiali wbijają wzrok w podłogę. Ludzie, idący drogą, są zamyśleni, spokojnie maszerują do pracy, szkoły. Ludzie, schodzący do metra, jakby zaczynają przyspieszać. Wszyscy „gonią”, aby zdążyć na pociąg, aby móc w nim usiąść. Kiedy droga jest długa a ludzie zmęczeni, nikną zasady savoir-vivre. Mało, kto zwraca uwagę na to, że mógłby ustąpić miejsce starszej osobie.

- Na twoich fotografiach im więcej ludzi w kadrze, tym wydają się bardziej skupieni na sobie, nie widać między nimi interakcji. Nie ma jej w rzeczywistości czy zależało Ci na tym, by podkreślić takie wyobcowanie?

- Nie doszukuję się w ludziach wyobcowa-

nia. W „Tube” szukam raczej sytuacji, które na co dzień nie mają miejsca. Staram się uchwycić moment, który, choć prawdziwy, nie zdarza się często. Ludzie rzeczywiście żyją tam skupieni na sobie. Tak, jak pisałem wcześniej, starają się zająć czymkolwiek, aby unikać wzroku innych. To skupisko ludzi raczej z musu niż z wyboru.

- Czy nie czułeś się tam jak intruz? Skoro wszyscy starają się unikać kontaktu, a ty ich obserwowałeś? Czy w takim miejscu trudniej stać się „niewidzialnym”?

- Na pewno trudniej pozostać niezauważonym. Już sam fakt posiadania aparatu przykuwa uwagę większości. Staram się obserwować ludzi z ukrycia. Nie ekspozuje swojego wzroku czy chęci zrobienia zdjęcia. Czasami jednak spotykam się z nieprzychylnym spojrzeniem - wtedy rzeczywiście mogę czuć się jak intruz.

Czasami uchwycenie momentu, na którym mi zależy, jest bardzo trudne. Jest to jednak wyzwanie, które przynosi ogromną satysfakcję. Oczywiście, kiedy się uda...

- A czy zdarzają się sytuacje, w których to, że się nie uda jest mniejszym problemem? Mam tu na myśli, czy spotykasz się z jakąś agresją wobec swojej osoby czy zamiarów?

- Ze strony ludzi nie spotykam się z agresją. Bywa, że ktoś patrzy na mnie wrogim spojrzeniem, a ja łagodząc sytuację pytam go o pozwolenie. Zazwyczaj działa. Czasami jest tak, że czekam na sytuację, która wydarzy się za chwilę. Dostrzegam to nie tylko ja, ale też ludzie idący obok. Uśmiechają się, bo znają moje zamiary. Odbieram to jako wyraz sympatii z ich strony.

Bardziej od ludzi w metrze obawiam się kamer i tych, którzy stoją na straży prawa. Kiedyś, gdy wyszedłem z „podziemia”, czekała na mnie policja i musiałem się tłumaczyć, dlaczego robię zdjęcia w metrze. Takie sytuacje nie należą do najprzyjemniejszych. Zostawmy ten temat...

- Fotografia uliczna ma już swoje wielkie tradycje i nazwiska. Czy masz swoich idoli w tej dziedzinie?

- Profesjoniści, jak i amatorzy mają w swoich zbiorach przynajmniej kilka dobrych prac. Nie jestem zwolennikiem wielkich nazwisk, doceniam dobrą fotografię.

Więcej zdjęć
Zbigniewa Osiewego
można zobaczyć na:
www.osiowy.pl

rozmawiał Wojtek Sienkiewicz

Fotokasty

Fotoeksperymenty

Fotokast jako nowe narzędzie prezentacji fotoreportażu jest szansą dla fotoreporterów na publikację tego, na co w papierowej prasie nie ma już miejsca. Muszą się tylko nauczyć tym narzędziem posługiwać.

Fotokasty, czyli multimedialne prezentacje zdjęć powoli zdobywają Internet. Gdy w prasie miejsca na klasyczny fotoreportaż praktycznie już nie ma, fotoreporterzy - szukając nowych przestrzeni do prezentacji swoich prac - wyruszyli na podbój sieci. Skutki tej wyprawy na razie tylko czasami zapierają dech w piersiach. Jesteśmy bowiem na początku drogi.

Fotokast to, najogólniej mówiąc, fotoreportaż wzbogacony o treści wideo, słowo mówione czy pisane. Włączając go, widz zaczyna oglądać zdjęcie po zdjęciu, nie raz przeplecione nagraniem wideo, a jednocześnie słucha jakiejś opowieści, krótkiego komentarza do zdjęć czy po prostu muzyki. Całość przypomina trochę film dokumentalny bądź reportaż telewizyjny. Taki fotokast można prezentować w sieci, ale też na płytach czy w salach kinowych. Po przejrzaniu najciekawszych krajowych i zagranicznych produkcji tego typu można wywnioskować, że podstawową cechą

fotokastu jest właśnie dźwięk podłożony pod płynnie zmontowaną prezentację fotografii. - Wciąż tak naprawdę nie wiemy, czym dokładnie jest fotokast - przyznaje fotoreporter Mariusz Forecki, założyciel agencji TAMTAM i autor fotokastów, przyciśnięty z tą formą prezentacji zdjęć zaczynał trzy lata temu - Dla mnie brak definicji to żaden problem, lecz w środowisku coraz częściej słychać pytania i apele, by to słowo zacząć definiować - dodaje.

Cel najważniejszy

Chcąc stworzyć definicję, wypadałoby więc określić, skąd mogą pochodzić dźwięki podkładane pod fotografie, czy łączenie fotografii z materiałami wideo nie pcha fotoreporterów w objęcia filmowców dokumentalistów, czy i na jakich zasadach uprawnione jest używanie tekstu pisanego i infografik. A także: jak długi powinien być fotokast, w jakiej formie i gdzie prezentowany, z ilu zdjęć powinien się składać. - Najpiękniejsze jest właśnie to, że tworząc fotokasty, mamy dziś pełną wolność. Nie rozumiem, dlaczego fotoreporterzy chcą z niej zrezygnować i ustalać sobie ramy, w których będą musieli się mieścić - stwierdza Forecki. Zdaniem Adama Lacha, współpracownika „Newsweek Polska” i współzałożyciela Napo Images, ważniejsze jest to czemu służy, a nie czym jest fotokast. - Patrząc z perspektywy człowieka muszącego opłacić

rachunki, fotokast to kolejna szansa na życie z fotografii prasowej. Widzimy przecież, co się dzieje na rynku prasy. Po prostu musimy wejść w Internet - mówi Adam Lach. - Z perspektywy twórcy wygląda to o wiele ciekawiej. Wzmocnienie przekazu fotografii za pomocą dźwięków, montażu czy materiałów wideo jest szansą na przekazanie większej dawki informacji i na wyzwolenie u odbiorcy silniejszych emocji. Fotografia wciąż jest tu najważniejsza, zmieniły się tylko narzędzia jej prezentacji - podkreśla. Nowe narzędzia i miejsca prezentacji zdjęć wywołują dyskusję o funkcji fotokastu - czy ma on być jedynie impresją uzupełniającą fotoreportaż prasowy, czy raczej autonomiczną formą prezentacji treści? - To tak, jakby dyskutować, jakie funkcje powinien pełnić autorski fotoreportaż - kwituje Rafał Milach, członek kolektywu Sputnik Photos i laureat World Press Photo z 2008 roku. - A przecież wszystko zależy od autora. Jeden będzie chciał zaoferować odbiorcy swoją subiektywną wizję czegoś, inny poprzez silny przekaz informacyjny wywołać u widza konkretne uczucia czy reakcje - dodaje. Jego zdaniem tak samo jest z fotokastem. I zauważa: - Fotografowie nie zadają sobie często podstawowych pytań: po co robię dane zdjęcie? po co realizuję ten fotoreportaż? co chcę za jego pomocą powiedzieć? Dziś do tych pytań dochodzi kolejne: czy ma sens pokazanie konkretnego fotoreportażu w formie fotokastu? I jaki

powinien on być, bym osiągnął swój cel?

Potrzebne cztery ręce

Adam Lach, pracując nad fotokastami, oprócz aparatu fotograficznego niemal zawsze wykorzystuje kamerę wideo. To odróżnia go od większości kolegów, którzy ograniczają się do prezentowania fotografii i podkładania pod nie w trakcie montażu plików audio. - Kamera pozwala mi uchwycić przebieg wydarzeń, nagrać część wywiadów, które dołączam do prezentacji, czy nawet pokazać proces powstawania kolejnych ujęć - wyjaśnia Lach. Tą ostatnią technikę zastosował np. w fotokaście na temat Kosowa. W kolejnych filmowych ujęciach widzimy drogę fotografa przemierzającego częściowo zrujnowane miasto. Gdy znajduje się w odpowiednim miejscu, by zrobić zdjęcia, kamera zostaje wyłączona, a widz ogląda już tylko fotografie. Kamera to tylko jedno z narzędzi, których obsługi muszą się nauczyć fotoreporterzy chcący realizować samodzielnie fotokasty. Istotnym narzędziem staje się też cyfrowy minidisc z mikrofonem nagrywający dźwięk w wysokiej, radiowej jakości. Dzięki niemu, robiąc zdjęcia, można jednocześnie nagrać towarzyszące wydarzeniu dźwięki i wykorzystać je jako podkład pod fotoreportaż. Tak np. w fotokaście „Freesbe Dog” Jerzego Dudka oglądając zdjęcia z zawodów psów, słuchamy komentarzy uczestników i ujadania psów.

- Często brakuje mi rąk, a przede wszystkim głowy, by pamiętać wszystko, co muszę robić. Problemem było nie tyle nauczenie się posługiwania się nowym sprzętem, co przestawienie się z postrzegania rzeczywistości z obrazowej na dźwiękową. To dwa inne światy - opowiada Rafał Milach.

W zdecydowanej większości polskich fotokastów warstwę audio stanowią bowiem właśnie dźwięki zebrane w trakcie realizowania fotokastu. To nie tylko wypowiedzi bohaterów, ale także odgłosy otoczenia. Tymczasem to tylko jedno z możliwych rozwiązań. Fotografowie słynnej agencji Magnum w swoich realizacjach często rezygnują z dźwięków zebranych na miejscu zastępując je swoimi wypowiedziami. W Polsce tylko Łukasz Trzcński z visavis.pl zdecydował się na takie rozwiązanie w swoim fotokaście z Afganistanu rządzonego przez Talibów. W swojej opowieści fotograf wyjaśnia historię konkretnych ujęć. Z kolei w fotokastach Adama Lacha najważniejszym po zdjęciach elementem budującym atmosferę jest komponowana i grana samodzielnie przez fotografa muzyka. W niektórych jego realizacjach nie pada ani jedno słowo komentarza. Jeszcze inni fotografowie rezygnując z noszenia ze sobą dyktafonu szukają dźwięków w internecie. Mariusz Forecki swoją opowieść o szale zakupów

w jednym z poznańskich centrów handlowych zobrazował dźwiękami bombardowania.

Z wykorzystaniem muzyki w fotokastach wiąże się problem praw autorskich i tantiem płaconym wykonawcom.

- Fotografowie podsyłają mi niekiedy linki do swoich fotokastów, oglądam i z przerażeniem stwierdzam, że jako podkład muzyczny zostały tam wykorzystane hity z czołówki list przebojów - mówi Adam Lach - to niedopuszczalne, nie można wykorzystywać czyjejś muzyki nawet gdy się go na końcu podpisze. To zwykła kradzież.

Rozwiązaniem mogą tu być serwisy z darmową muzyką lub takie, w których za kilka dolarów można kupić plik muzyczny z prawami do komercyjnego wykorzystania. Nie znajdzie się tam jednak przebojów podsluchanych w radio.

Z radiowcem pod rękę

Autorzy fotokastów zgodnie przyznają, że fotografowie nigdy nie staną się reporterami radiowymi. Na zorganizowanej w maju z okazji Miesiąca Fotografii w Krakowie konferencji poświęconej fotokastom dr. Jacek Szklarek, medioznawca z Wyższej Szkoły Umiejętności Społecznych, pouczał: „W pracy radiowca mamy do czynienia z zupełnie inną sensoryką, inną formą percepcji rzeczywistości niż w przypadku fotografa. Za-

ryzykuję nawet stwierdzenie, że fotograf nie jest w stanie rejestrować w profesjonalny sposób warstwy audio. A jeśli nie jest w stanie robić tego profesjonalnie, lepiej, żeby nie robił tego w ogóle”.

- Nieprawdziwe jest jednak także stwierdzenie, że fotokast to połączenie fotoreportażu z reportażem radiowym - przestrzega Rafał Milach. - Warstwa audio ma tylko uzupełniać zdjęcia, dopełniać ich przekaz, wzmacniać go. Jeśli komentarz dźwiękowy do zdjęć będzie silniejszy niż one same, fotokast się nie udał - dodaje.

Tylko nieliczni polscy fotoreporterzy - jak np. ci z Kolektywu Fotografów Visavis.pl - mają luksus współpracy z profesjonalnymi radiowcami, przygotowując fotokasty. - Przy części realizacji rzeczywiście współpracujemy z zaprzyjaźnionymi reporterami radiowymi. Oni także szkolą naszych fotografów w umiejętnym posługiwaniu się mikrofonem - mówi Przemysław Krzakiewicz, współzałożyciel agencji Visavis.pl. On sam po kilku nieudanych próbach postanowił korzystać z takiej pomocy. - Nie chcę się rozpraszać w trakcie fotografowania. Skupiam się na obrazie i wiem, że gdzieś w pobliżu kręci się radiowiec, który wie, jakie cele ma konkretny materiał i pod tym kątem realizuje ścieżkę dźwiękową - opowiada Krzakiewicz.

Na Zachodzie kooperacja radiowców

z fotografami jest już normą. Przy realizacji fotokastów dla portali MediaStorm czy Magnum InMotion pracują zespoły kilku, czy nawet kilkunastu realizatorów; praca fotografa jest tylko jednym z etapów procesu produkcyjnego. W Polsce zaś nie tylko kwestia świadomości własnych ograniczeń blokuje fotografom drogę do takiej współpracy - barierą są też pieniądze. Produkcja fotokastów balansuje na granicy opłacalności, niekiedy są realizowane po prostu przy okazji fotografowania tematów zamówionych przez redakcję, co do których wiadomo, że będą opublikowane (czyli zapłacone).

Mając świadomość tych wszystkich ograniczeń, Adam Lach, realizując swoje najnowsze fotokasty „Ostatnie tchnienie boku” czy „Święte wypędzanie” zrezygnował z jednoczesnej pracy kamerą i aparatem. - Najpierw fotografowałem, przejrzałem materiał i starałem się go ułożyć. Potem wróciłem na miejsce i dograłem kamerą klipy wideo, które weszły w skład całości. To dało mi większy komfort pracy nad fotoreportażem, który cały czas musi być na pierwszym miejscu - mówi Lach. Z kolei Mariusz Forecki z Tam Tam zrezygnował z noszenia dyktafonu. - Nie nagrywam, jestem w końcu fotografem. Odpowiedniego podkładu dźwiękowego szukam potem w Internecie.

Jeśli zgodzimy się z założeniem, że wszystko to, co dołączymy w fotokaście do zdjęć, ma tylko wzmocnić ich efekt, takie działanie uważam za całkowicie uprawnione - mówi Forecki.

Fotografia ponad wszystko

W multimedialności fotokastu wielu twórców widzi zagrożenie dla samej fotografii prasowej. „Fotokast to moim zdaniem coś pomiędzy fotografią a filmem dokumentalnym, a takie twory >>pomiędzy<< mają zwykle krótki żywot” - mówił w Krakowie Maciej Jeziorek, fotoreporter z Napo Images. „Fotokasty to forma prezentacji fotoreportażu, który właśnie utracił swoją rolę w mediach. Kłopot w tym, że fotokasty nie są uprawnione i nie mają narzędzi, by tę rolę dla fotoreportażu odzyskiwać” - wtórował mu tegoroczny laureat World Press Photo Wojciech Grzędziński z Napo Images.

Z takim podejściem polemizuje Łukasz Trzciniński z Visavis.pl.: - W fotokaście cały czas najważniejsza jest fotografia. Realizując materiał, celem jest opowiedzenie konkretnej historii czy pokazanie zjawiska. W tym celu fotograf posługuje się konkretnymi technikami obrazowania i prezentowania swoich zdjęć. Układając zestaw, wpływa na komunikat wysyłany odbiorcy. W fotokaście ma wręcz pełniejszą kontrolę nad tym komunikatem.

Inni autorzy fotokastów podkreślają, że mimo zastosowania materiałów wideo czy nagrań audio, to zdjęcia są wciąż na uprzywilejowanej pozycji. Jeśli jednak w kilkuminutowym fotokaście jest ich nawet kilkadziesiąt - pojawia się ryzyko, że nie wszystkie są na odpowiednio wysokim poziomie. To właśnie największe zagrożenie dla fotografii ze strony fotokastów i największy grzech popełniany przez mniej doświadczonych fotoreporterów: chcą pokazać jak najwięcej zdjęć, nie dbając o ich dobór. W rezultacie fotokast obnaża słabość ich warsztatu fotoreportera.

Ci bardziej doświadczeni starają się wybrnąć z tej pułapki. W „Znikającym cyrku” - pierwszym realizowanym przez Rafała Milacha fotokaście - pojawia się zaledwie kilkanaście zdjęć, choć cały materiał ma ok. 8 minut. - Uznałem, że tylko te fotografie chcę prezentować. Jednocześnie skorzystałem z możliwości wzmocnienia ich wyrazu, rozbudowując całość o liczne sekwencje wideo przeplatane muzyką - wyjaśnia Milach. Widz otrzymał materiał, w którym znane i często nagradzane fotografie emerytowanych cyrkowców zostały uzupełnione wypowiedziami bohaterów i materiałami archiwalnymi.

Zupełnie inny jest natomiast drugi fotokast Milacha, zmontowany we współpracy z Michałem Łuczakiem. Zdjęcia ukraińskiego wybrzeża Morza Czarnego

wypełniają niemal całą, pięciominutową prezentację.

- Pokusa na wstawienie do fotokastu słabszych fotografii jest tym większa, że wyświetlają się przez zaledwie kilka sekund, więc fotograf myśli, iż łatwiej będzie je ukryć - przyznaje Adam Lach. - Dlatego potrzebna jest duża samodyscyplina. Lepiej pokazać inne, dobre ujęcia nieco dłużej niż osłabiać materiał kiepskimi fotografiami - poucza.

Ślepe uliczki

Tak jak w klasycznym fotoreportażu, tak i w fotokaście jednym z najważniejszych etapów pozostaje edycja zdjęć i ich ułożenie w spójną całość. Do tego zaś potrzebne są zdolności fotoedytorskie i wiedza o montażu ujęć. Dlatego przydaje się współpraca z fachowcami. Autor fotokastu musi wybrać nie tylko zdjęcia, ale też poprawnie wyselekcjonować odpowiednie fragmenty ścieżki dźwiękowej czy klipów wideo. Nie jest to zadanie dla jednej osoby. - To dotyczy zarówno pracy w terenie, jak i późniejszej edycji. Jeśli fotograf skupi się na zbyt wielu kwestiach, istnieje ryzyko, że efekt będzie średni: nie powstaną ani wystarczająco dobre fotografie, ani kompatybilna z nimi ścieżka dźwiękowa - przestrzega Rafał Milach.

Większość fotografów swoje fotokasty układa techniką podobną do tej, jaką wykorzystują przy układaniu zestawów

publikowanych później w prasie. Tutaj jednak podstawową różnicą jest ilość zdjęć. Ułożenie ich w spójną całość, zgodne ze sztuką fotoedycji okazuje się często nie lada wyzwaniem.

W dużych, głównie amerykańskich realizacjach dość często stosowanym zabiegiem jest chronologiczne ułożenie zdjęć, taka forma prezentacji fotografii ma ten dodatkowy walor, że pozwala również prześledzić proces wnikania fotografa w temat, zaznajamiania się z nim i odkrywania w nim kolejnych warstw.

Podczas ubiegłorocznego festiwalu Fotodokumentu w Poznaniu widzowie po raz pierwszy mieli okazję zobaczyć najlepsze polskie fotokasty. Przegląd pokazał, że autorzy dopiero uczą się nie tylko techniki, ale też twórczego wykorzystania tego narzędzia komunikacji.

Jednym z największych błędów popełnianych przez fotoreporterów jest zachłystnięcie się technologią i możliwościami sprzętu i programów używanych do montażu fotokastów. - To tak, jakbym chciał użyć wszystkich filtrów i wszystkich form transformacji obrazu dostępnych w Photoshopie na jednym zdjęciu. Tymczasem z tych możliwości należy korzystać z umiarem, by forma nie przerosła treści - tłumaczy Rafał Milach.

Filip Springer

Snaps

Snaps to grupa osób jakich wiele, wyróżniająca się wyłącznie stosunkowo spójną specyfiką wykonywanych zdjęć oraz zainteresowaniami fotograficznymi skupionymi wokół street-photo. W marcu obchodzi swoje 2 urodziny. Rozszerzeniem galerii Snaps jest działalność snaps-blog, gdzie prezentowani są polscy fotografowie związani ze „streetem”, njusy o streetphoto, fotografii dokumentalnej, reportażu, a także okazjonalnie fotografie członków Snapsa. Całość ma charakter całkowicie nieformalny, niekomercyjny i niezależny.

www.snaps.pl



Agnieszka Sym
Snaps













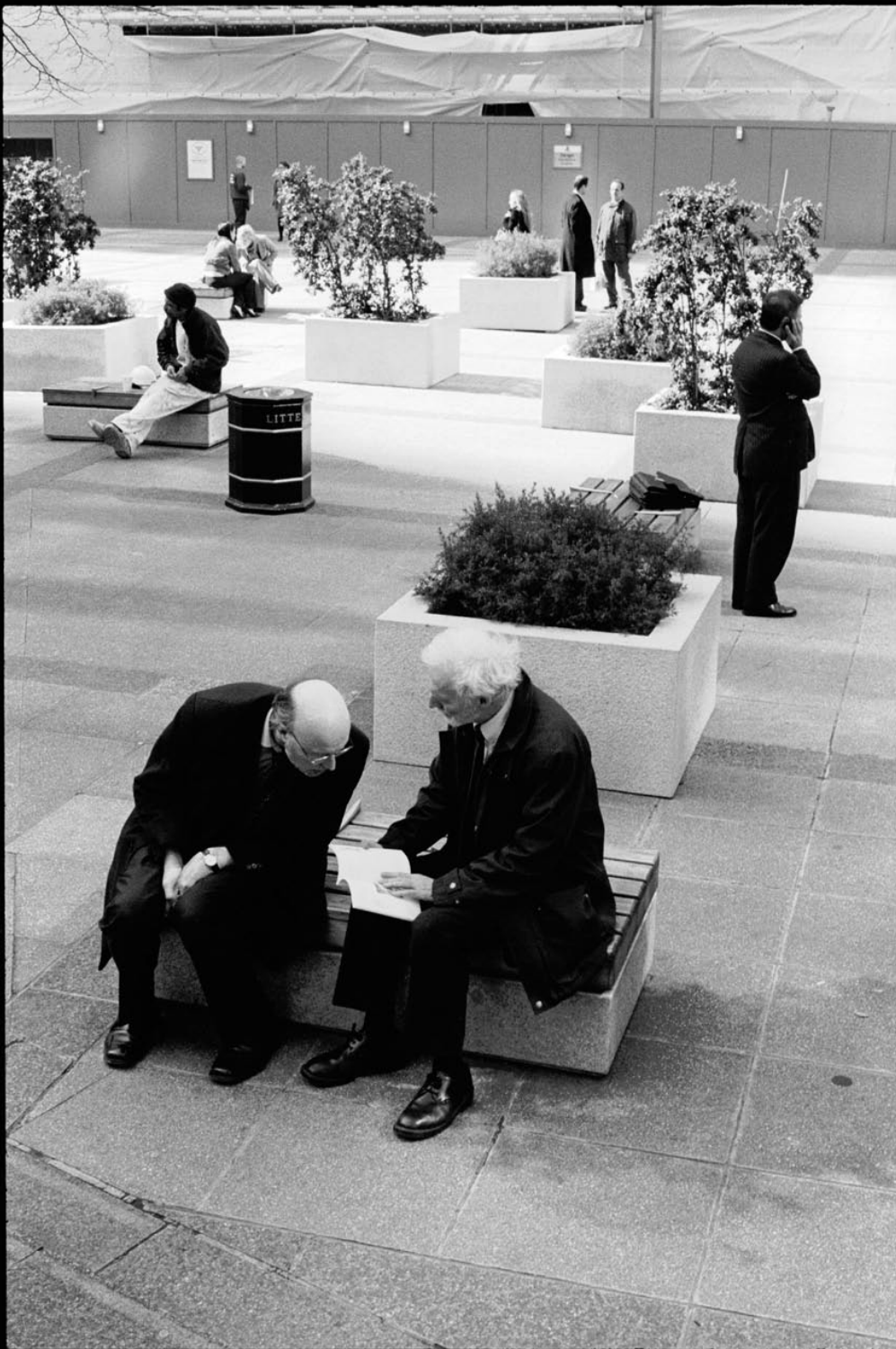


Sylwester Rozmiarek
Snaps















Michał Macioszczyk
Snaps













Robert Jaworski
Snaps

















Piotr Koszczyński
Snaps













„You press the button, we do the rest” to chyba najsłynniejsze zdanie dotyczące fotografii. Tym sloganem George Eastman promował swój wynalazek na rynku: poręczny aparat fotograficzny wykorzystujący suchą płytę. Był rok 1888 kiedy odebrano fotografującemu potrzebę znajomości budowy aparatu (podstaw optyki) oraz umiejętności wykonania samodzielnie odbitek (podstawy chemii). Po wypstrykaniu stu klatek, bo tyle liczył negatyw załadowany fabrycznie, cały aparat należało bowiem wysłać do Kodaka. Odbitki przychodziły później pocztą. Fotografia w tym nowym rozumieniu była z początku ekskluzywną rozrywką. Ale już rozrywką, nie tylko domeną sztuki czy nauki, zawodowstwa przy tworzeniu kart wizytowych czy widoków znanych miejsc. Na salonach nie dyskutowało się już tylko teoretycznie o fotografii, wprawdzie nadal oglądało się stereoskopowe zdjęcia, ale coraz więcej bywalców mogło poszczycić się własnymi pracami.

Te „samodzielnie” pomyślane ujęcia trafiały w ręce znajomych i w albumy rodzinne. Były oznaką bycia na czasie, względnego dobrobytu oraz pomysłowości właścicieli. Z czasem (i coraz szerszą dostępnością ekonomiczną) taka właśnie fotografia stanie się obowiązkowym punktem programu każdego spotkania, wyjazdu, wydarzenia.

Ta nowa fotografia?

Od 1888 roku liczy się fotografia na dużą skalę, masową i przemysłową. W ten sposób rodzi się fotografia upamiętniająca chwilę kameralną, fotografia pamiątkowa i rodzinna, która z czasem otrzymuje miano migawkowej - rodzi się snapshot. Innym jej synonimem jest fotografia amatorska, aczkolwiek na ten przydomek warto uważać. W tym samym czasie bowiem pod tą nazwą kryją się jeszcze uczestnicy kółek fotograficznych i towarzystw, nierzadko pionierzy fotografii artystycznej u siebie w kraju. Aby rozdzielić te dwie biegunowo odmienne sprawy, wystarczy zadać pytanie takiemu amatorowi o zasadę tworzenia obrazu fotograficznego. Autorzy snapshotów to pstrykacze, często nie mający pojęcia o podstawach fotografii.

Ale ich „twórczość” jest masowa. Problem leży w jej wartości. Snapshotsy to bardzo intymne, kameralne, rodzinne i pamiątkowe zdjęcia, przeznaczone praktycznie tylko dla oczu najbliższych. Stąd też snapsy są interesujące raczej z punktu widzenia socjologii niż historii fotografii. Te migawkowe kadry to po prostu czysty folklor. (por. Graham King).

Snaps przeżywa swój złoty wiek w latach 1910-1950 - tak utrzymuje Graham

King, oczywiście głównie w Stanach Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii. Snapsy robił Jacques Henri Lartigue, traktujący fotografię głównie jako zabawę, jak zresztą przystało na 8 letniego chłopca z aparatem! Ale to właśnie Lartigue jest pierwszym i najważniejszym twórcą snapshotów. Pierwszym z imienia i nazwiska znanym, którego zdjęcia - nie ze względu na ważne osoby w kadrach, ani na zarejestrowane istotne wydarzenia - ale głównie z uwagi na swoją jakość i bezpośredni obraz swoich czasów (1906-20) zostają dostrzeżone i umieszczone w galerii /Museum of Modern Art w Nowym Jorku rok 1962/.

Nobilitacja snapsa

Docenienie zdjęć Lartigue’a to jeden tylko z przykładów, dość znamienitych, zmiany funkcji fotografii migawkowej. Owszem w swojej masie pozostała tam gdzie była - w albumach rodzinnych, w ramkach na biurkach, na gwoździu na ścianie. Z drugiej jednak strony zaczęły pojawiać się naśladownictwa fotografii pamiątkowej. Troszkę jakby nieprzemysłane, ciągle chyba przypadkowe, na pozór amatorskie... Fotografia dokumentalna w latach 1950 i 60 szczególnie w Stanach Zjednoczonych znacznie chętniej wracała „do podstaw” i starała się patrzeć nieprzygotowanymi do widzenia oczami. Była jeszcze bliżej ludzi, ingerowała w świat prywatny, chciała mówić

prawdę o świecie, tak jak snapshoty. W tym zaś tkwią korzenie tego czym dziś jest snapshot - ten galeryjny, ten albumowy, ten nobilitowany.

Nowy model amatorstwa

Snapshot stał się w pewnym sensie elitarny. Przestał być zupełnie przypadkowy i bez przemyślenia. Sięgają po niego poważni dokumentaliści, chociaż z zasady snapshot jest jednostkowy, ulotny, chwilowy, nie zaś seryjny czy tworzący pewien całościowy opis-dzieło. Dziś trzeba mu wysmakowanej kompozycji i intrygującego tematu. Powinien być niedopowiedziany, zasygnalizowany, wszak przeznaczony jest do oglądania przez wtajemniczonych i przygotowanych widzów. Potrzeba ironii i sarkazmu, ale także zaangażowania.

Po klasycznej definicji w dzisiejszym snapsie została chyba tylko ta ulotność i...niezmiennie „amatorskie” traktowanie sprzętu. Snapsa nie robi się ze statywu, ani wielkim czy średnim formatem. Im mniejszy i im bardziej niepozorny aparat - tym oczywiście lepiej!

Najnowszy snaps wzoruje się na wielkich typu Eggleston, Evans, Mayerowitz, Friedlander. Dziś reprezentuje go np. Soth, Forecki, Dąbrowski i cała rzesza nowych streetphotowców: Jorgensen, Marlow, Parke, Turpin.

Jest więc dziś domeną świadomych użytkowników i naśladowców gatunku, jest przeformulowaniem zdjęcia prasowego, reporterskiego. Jest dokumentem intymnym. Spotykamy go teoretycznie pomiędzy amatorskim pstrykiem a dziełem profesjonalisty. Jest puszczeniem oka do widza, że nie wszystko musi się zgadzać, ale... jest też czymś samym w sobie. Poszukiwaniem przypadku by widza zaskoczyć, zabawić, opowiedzieć o czymś pozornie nieistotnym i ulotnym. Jest też czymś osobistym, bo w końcu możemy włożyć zawsze snapsa do albumu rodzinnego. I wreszcie, to taka manierystyczna opowieść, przy której można złożyć wyrazy podziwu dla talentu autora.

Snaps często wychodzi na ulicę, w sposób praktycznie nieuchwytny miesza się z pojęciem streetphoto. Również bawi, pokazuje i uczy; a ulica jest pretekstem, miejscem spotkania fotografa z jego zdobyczą.

Snaps na spacerze

Rejestracja ulotnych chwil, opowieść o codzienności jest dziś z kolei w orbicie zainteresowań streetphotowców. Oni dopisują niejako nowe znaczenia i poniekąd tworzą kolejny rozdział historii snapsa.

Współczesna streetphotography? Jest

wysocze już skodyfikowaną zabawą na ulicy: barw i światłocieni, powtórzeń i przypadków, upływającego czasu w dzielnicach urzędniczych, z podskórnią gorączką godziny szczytu, często zagłada wprost do świata krawatów i kostiumów biurowych w największych światowych aglomeracjach.

„Street” zaczyna się chyba na większą metę już przejechać i wyczerpywać. Interpretował już modę i kolory miast, komentował zachowania anonimowych zabieganych urzędników, wyśmiewał ich przyzwyczajenia i opisywał codzienne współczesne smaczki (2 minutowa przerwa na papierosa przed budynkiem, 15 minutowy lunch, bieg w szpilkach po ruchomych schodach, itd.) towarzyszył też najpilniejszym w pracy w nadgodzinach nocnych. Były zatem reportaże z życia korporacji (Tomasz Wiech), dokumentacja intrygujących scenek w jednym miejscu (Trent Parke), nocna zmiana (Eric Percher), portret miasta poprzez twarze przechodniów (Beat Streuli) itd. Feria światła, barw oraz doskonale wypatrzone scenki i chwile, którym towarzyszą salwy śmiechu to domena fotografów stowarzyszonych w „Inpublic” - najbardziej rozpoznawalnym, cenionym i stojącym na straży jakości fotoreportażu ulicznego kolektywu artystów z Londynu i Nowego Jorku.

„Street” doczekał się wreszcie także

przerysowań i projektów ośmieszających jego współczesne cechy charakterystyczne /potrzebę dodawać „współczesne” bo w końcu reportażem ulicznym można by ciągle nazywać też zdjęcia tegoż samego Lartigue’a/. Znakomite fotomontaże czeskiego fotografa Pavla Mateli „Reunion of Strangers” i jeszcze lepsze duńskiego artysty Petera Funcha (NY i Amsterdam) wydają się dopisywać kropkę do całości „stylu”. To czym żywi się streetphoto jest podane w niezdrowym wręcz nadmiarze.

W trakcie poszukiwania podobieństw, próby kategoryzacji czym jest dzisiaj „street”, okazuje się, że fotografowie z Berlina czy Sydney widzą bardzo podobnie. Ten międzynarodowy styl fotografii ulicznej ostatnich lat trwa pod auspicjami In-public, który z kolei nie kryje fascynacji pracami wybranych fotografów Magnum.

Pytania o sens fotografii ulicznej, o pewne mody i wytyczne postawiła ważna wystawa w Tate Modern w 2008 roku „Street & Studio”, prezentując portrety studyjne i uliczne, zestawiając historyczne zjawiska ze współczesnym stanem. Znamienne, że oprócz wystawy i znakomitego katalogu, zorganizowano także akcję na Flickrze. No właśnie, bo „street” ma się doskonale przede wszystkim jako internetowa gałąź fotografii.

A snaps? Z domeny albumów rodzinnych wyszedł kiedyś do galerii i kolekcji sztuki. Dziś - też ma się świetnie w internecie i w książkach z blurba. Oczywiście snaps w tym tradycyjnym rozumieniu rozlewa się szeroko w milionach fotoblogów - wreszcie pamiątkowe zdjęcia oglądają wszyscy znajomi! Snaps elitarny można zauważyć wszędzie tam, gdzie pojawia się inteligentna, osobista wypowiedź fotografa o jego codzienności.

Fotoreportaż uliczny /streetphotography/ i fotografia migawkowa /snapshot/ mają ciągle swoją nie za dużą literaturę teoretyczną. Są twórcy, którzy otwarcie przyznają się do przynależności do pierwszej albo drugiej, do fascynacji czy chociaż znajomości tematu. Moja próba zestawienia mody na street i snapsa z teorią, nazewnictwem i historią - jest oczywiście jednym z wielu pomysłów. Pewnym jest (i tu jest już sporo i literatury i teoretyków), że nadrzędna wymienionym - fotografia dokumentalna - jest w polu sztuki od dawna i dziś obserwujemy jej renesans. Co do jej części, trendów, gałęzi i nazewnictwa... dyskusja trwa.

Joanna Kinowska

Graham King, Say 'Cheese!
The Snapshot as Art and Social History,
wyd. William Collins Sons & Co., Glasgow 1984
Street & Studio, 2008, Tate Modern,
Londyn, Wielka Brytania:

www.tate.org.uk/modern/exhibitions/streetandstudio
www.flickr.com/groups/streetorstudio

Michał Łuczak

Biały Dom

























„Szanowny Panie Prezydencie Stanów Zjednoczonych Ameryki Barack Obama! Zwracają się do Ciebie uczniowie jednej z wiejskich szkół na Ukrainie. Przyjmij nasze najszczerze gratulacje z okazji wyboru na prezydenta USA.

Nasza szkoła leży w wiosce Czarnomina w obwodzie winnickim. Pochodzi z pierwszej połowy XIX wieku. Jej prototypem jest Biały Dom w USA. (...) Mamy też uczniowskiego Prezydenta, z jego dziecięcym ministerstwem.

Dla odbudowy piękna naszego „Białego Domu” niezbędne są duże wydatki.

Panie Prezydencie, prosimy Ciebie, abys pomógł nam odrestaurować naszą pamiątkę.

Pana pomoc wzmocni związek między wielkimi narodami: amerykańskim i ukraińskim. A nasza szkoła stanie się mostem przyjaźni dzieci z obu naszych krain. (...)

Z poważaniem, uczniowie czarnocińskiego zespołu szkół I–III stopnia”

Fragment listu do Baracka Obamy,
prezydenta USA.

Już po raz trzeci dzieci z Czarnomina próbują w ten sposób uratować budynek swojej szkoły. Dwóch poprzednich prezydentów, Bill Clinton i George W. Bush, nie było w stanie pomóc. Clinton wogóle nie odpisał, Bush twierdził, że

szkoła jest na terenie Ukrainy więc Ameryka nie może się zaangażować finansowo w remont.

Biały Dom z Czarnomina, lub jak nazywają go miejscowi „pałac z dwudziestodolarówki”, został wybudowany prawie 20 lat po oryginale. Jego pomysłodawcą i pierwszym właścicielem był polski bogacz Mikołaj Czarnomski. Wzbogacił się on na romansie z hrabiną Zofią Potocką, której był również skarbnikiem. Cały czas okradał swoją kochankę, gdy prawda wyszła na jaw romans się zakończył, a za właszczone pieniądze Czarnomski zainwestował w budowę pałacu. Architektem był Włoch, Francesco Buffo.

Pałac tętnił życiem, Mikołaj organizował wystawne bale, zapraszał dostojnych gości. W 1918 roku skończyła się sielanka. Budynek przejęli Bolszewicy i przerobili go na Dom Robotnika. W następnych latach Biały Dom z Czarnomina pełnił funkcje niemieckiego więzienia w czasie II Wojny Światowej, a potem sierocińca. Dziś mieści się w nim szkoła, w której uczy się blisko 180 uczniów.

Fotografie opowiadają o ludziach, którzy pracują i uczą się w Białym Domu na Ukrainie.

Więcej zdjęć
Michała Łuczaka
można zobaczyć na:
www.michal-luczak.com

Hanna Jarząbek

Margines odmienności



















- Nie będę pewnie pierwszą osobą, która o to zapytała, ale powiedz mi, dlaczego zajęłaś się lesbijkami? Albo w skrócie i bardziej wymownie: po co?

- Dlaczego i po co jest oczywiście ze sobą związane. Homofobię można spotkać wszędzie, z różnym natężeniem, ale co szokuje mnie w Polsce to instytucjonalizacja języka i zachowań homofobicznych w sferze publicznej. Przynajmniej taki był mój odbiór, kiedy w 2008 r. przyjechałam do kraju po długoletniej nieobecności. Wtedy zrodził się pomysł fotoreportażu. Mam również wrażenie, że w Polsce osoby homoseksualne postrzegane są w dużym stopniu tylko poprzez pryzmat ich orientacji i stąd moja chęć dokumentowania życia codziennego. Próbuję ukazać jak najszerszy wachlarz zajęć, pasji i sytuacji. Reportaż jest więc dla mnie połączeniem dwóch rzeczy. Z jednej strony jest to próba pokazania dziewczyn takimi, jakie są, poprzez to, co jest dla nich ważne i co je według nich samych naprawdę określa. Z drugiej strony jest to również chęć wyrażenia sprzeciwu wobec dyskryminacji, którą, z jakichkolwiek by ona nie występowała powodów, uważam za niedopuszczalną.

- Niedawno jeden z rodzimych homoseksualistów stwierdził, że nikt o obecnym w każdym kraju zjawisku homofobii nie mówi do momentu, gdy mniejszości seksualne nie wychodzą na ulicę, manifestując w różny sposób swoje proble-

my. Jak było w krajach (kraju), w których przebywałaś podczas nieobecności w Polsce?

- Myślę, że to niestety „ogólna zasada”, która sprawdza się nie tylko jeśli chodzi o homofobię. Zgadza się z tym, że z homofobią można się spotkać w każdym kraju, ale myślę, że trzeba rozróżnić dwie rzeczy. Z jednej strony można mówić o reakcjach wobec osób homoseksualnych na co dzień, z drugiej strony - o tym, jak reaguje ustawodawca, by zapewnić mniejszościom seksualnym normalne funkcjonowanie w społeczeństwie. Przez prawie 13 lat mieszkalam w Genewie i od ponad roku mieszkam w Barcelonie. Pod względem prawnym w obu krajach istnieje możliwość zawarcia związku partnerskiego, co ma bardzo ważne znaczenie i konsekwencje w różnych sferach codziennego bytu. Bez względu na to, czy ktoś chce z tego korzystać czy nie, zapewniona jest możliwość wyboru i osoby postronne nie mogą podejmować arbitralnych decyzji, mających wpływ na życie intymne innych. Katalonia ma za sobą długą tradycję walki o prawa mniejszości seksualnych i opozycji wobec nadużyć dyktatury (myślę tu oczywiście o dyktaturze Franco). Ogólnie Hiszpania jest jednym z wiodących państw, jeśli chodzi o regulacje prawne odnośnie osób homoseksualnych; są możliwe nie tylko związki partnerskie, lecz również zawarcie małżeństwa i adopcja. Według mnie są to podstawowe prawa i wolność wyboru,

które powinny być zapewnione każdemu. I tego w Polsce brakuje. Natomiast, jeżeli chodzi o reakcje społeczeństwa na co dzień - to, jak zorganizowane jest państwo, wyraża nie tylko tendencje społeczeństwa, ale ma również na to społeczeństwo wpływ. Poza tym Genewa i Barcelona są dużymi miastami, cechującymi się znaczną różnorodnością pod wieloma względami, co oczywiście ma wpływ na ogólną atmosferę otwartości. Zarówno w Genewie, jak i w Barcelonie, wydaje mi się, że związki homoseksualne stanowią integralną część społeczeństwa. Są jak najbardziej widoczne i myślę, że traktowane na ogół na takiej samej stopie, jak związki heteroseksualne. Nie rozmawia się o nich - tak samo, jak nie rozmawia się o związkach heteroseksualnych. Ale nie zdziwiłabym się, gdybym spotkała się z homofobią gdzieś w centrum Szwajcarii albo rozmawiając z osobami starszymi lub bardzo konserwatywnymi. To samo odnosi się do Hiszpanii. Z tym, że w tych dwóch krajach, w momencie gdy objawy homofobii zaczynają przybierać groźne rozmiary, jest prawo, które mniejszości seksualne chroni, i do którego można się uciec. W Polsce - myślę, że nie jest to takie łatwe, i w tym cała różnica.

- W twoich fotografiach wyczuwa się tę próbę odniesienia codziennego życia homoseksualnych par do życia tych „normalnych”, o której wcześniej wspomniałaś. Mówisz: zobaczcie, one też mają życie, pracę, dzieci, jedzą śniadania

I opiekują się domowymi zwierzętami.

- ...dodałabym: i występują na scenie. Dla mnie ten reportaż to próba zobrazowania życia codziennego takim, jakie jest. To, że ktoś jest orientacji homo lub bi-seksualnej, wcale nie musi być jednoznaczne z bardzo oryginalnym lub niesamowitym trybem życia. Są dziewczyny, które są typowymi domatorkami; są takie, które opiekują się bezdomnymi zwierzętami i takie, które występują w kabarecie lub jako dragkingi. W każdym przypadku ja chcę to pokazać, co - tak myślę - widać w reportażu. Każdy niezależnie ma prawo określić, co uważa w swoim życiu za normalne, a co nie. Każdy pracuje, je i rozwija pasje według własnych upodobań. Jeżeli robią to również osoby homoseksualne, czy oznacza to, że próbują się odnieść do „normalnego” życia osób heteroseksualnych? A jeżeli prowadzą całkiem inny styl życia, czy oznacza to, że wykraczają poza krąg „normalności”? W Polsce spotkałam się z bardzo różnymi reakcjami. Były osoby, które otwarcie mówiły mi, że lesbijki napawają je obawą. Spotkałam również takie, którym najwidoczniej słowo „homoseksualny” kojarzyło się automatycznie z urządzaniem co weekend orgii. Dla mnie odpowiedzią na tego typu postawy jest chęć pokazania życia takiego, jakim jest, bez prób przypodobania się komukolwiek, czy też definiowania tego, co normalne, a co nie.

- W tym kontekście nawiążę jeszcze do początku rozmowy. To o czym rozmawiamy jest oczywiste dla nas. Ale czy myślisz, że te fotografie będą potrafiły zmienić coś w głowach ludzi, którzy mają problem z tolerancją mniejszości seksualnych?

- Nie sądzę, aby jakakolwiek fotografia mogła w radykalny sposób coś zmienić, bez względu na to, co pokazuje. Gdyby tak było, już od dawna żylibyśmy w świecie bez wojen. Ale fotoreportaże są potrzebne, aby dokumentować rzeczywistość, której później zaprzeczyć nie można. Takie dokumentowanie może czasami być impulsem zmian, a czasami nie. Ja obawiam się, że osoba, która nie chce zmienić swojego toku myślenia, będzie trwała przy swojej postawie bez względu na fotografie lub dowody, jakie się jej przytoczy. I to nie tylko, jeśli chodzi o homofobię. Ale mimo tego fotoreportaże warto robić, bo pozwala to poruszać tematy tabu i - tak jak wspominałam - obrazuje to w sposób niezaprzeczalny pewną rzeczywistość. Więc choćby samo "pokazanie" lesbijek ma dla mnie sens, bo jest to równoznaczne z powiedzeniem: te osoby istnieją i bez względu na to, kto ma jakie o nich zdanie, mają prawo żyć na takich samych zasadach, jak każdy inny członek społeczeństwa.

Więcej zdjęć Hanny Jarząbek
można zobaczyć na:
www.hannajarzabek.com

rozmawiał Wojtek Sienkiewicz

DoNosy

Polska 1980-89 oczami czołówki poznkańskich dokumentalistów. Relacja z okresu dorastania (do przełomu).

Wybór fotografii z wystawy przygotowanej na 02 Festiwal Fotodokumentu, który odbył się w Poznaniu, 7-8 listopada 2009 roku.

Więcej informacji o festiwalu:
www.profotografia.pl

Rok 1980 przeciął związki polskiej fotografii z tradycją piktorializmu, który na kilkadziesiąt lat ugruntował pogląd, że „nie jest zadaniem fotografa-artysty oddanie drzewa z drobniawym rysunkiem siatki żyłek na każdym liściu, gdyż w ten sposób patrzy tylko botanik” - jak to ujął w l. 40. poznański fotograf Zygmunt Obrąpalski. Otóż w 1980 r. każdy chciał być botanikiem. Lata 1980 i 1981 były okresem gwałtownej i lawinowej rehabilitacji fotografii dokumentalnej w Polsce. Działo się coś tak wyjątkowego, że fotoreporterami zostawali często kompletni amatorzy. „Zaczęło się utrwalanie na ogromną skalę” - mówi Janusz Nowacki, jeden z liderów polskiego ruchu fotograficznego począwszy od przełomu l. 70/80. - „Ludzie” - zauważa - „chcieli mieć jak najwięcej dowodów, że to się dzieje naprawdę”.

W l. 80. powszechnym stało się też przeświadczenie, które we wstrząśniętej po rozpadzie państwa socjalnego i upadku górnictwa Wielkiej Brytanii deklarowała redakcja magazynu Camerawork: „fotografia obrazująca życie społeczności może zaktywizować ludzi, włączyć ich w proces zmiany społecznej”.

Z tą wiarą, typową dla wielkich fotoreporterów XX wieku, przeszli przez świat schyłku PRL-u czterej autorzy „DoNosów” - relacji z okresu dorastania Polaków do przełomu roku 1989.

Mariusz Stachowiak szedł tak przez życie. Zmarły przedwcześnie w 2006 r. jest zapomnianym i nie odkrytym dotąd na nowo talentem. Pozostawił po sobie kapitalne archiwum, bezceremonialny zapis rzeczywistości, pod względem formalnym - awangardowy. Wyciągane stamtąd nawet na chybił trafił negatywy zniwalały tematem i kadrem, angażują widza w motyw najkrótszą drogą. Stachowiak nieustannie sprawdzał zastany świat i dostarczał dowodów - pozbawiony nadziei a zarazem zbuntowany, rocznik '56.

Janusz Nowacki, rocznik '39, zajmujący się dokumentem od pocz. l. 70., prezentuje na wystawie nigdy nie publikowane zdjęcia z odsłonięcia pomnika ku czci ofiar poznańskiego Czerwca '56. Przyjął inną pozycję: sprawdzał emocje tłumu w czerwcu '81 wobec wydarzeń roku '56. Z dzisiejszej

perspektywy widać na nich fantastycznie zderzenie dwóch rytuałów: wyeksploatowanego święta-capstrzyku i ponadczasowej, ogromnej siły wolnych zgromadzeń, która niesie i uczestników, i obserwatorów.

Niepozorny kawalarz Maciej Kuszela przedstawia biegun przeciwny: zgromadzenie bezwolne czyli pochód pierwszomajowy w śniegu, rok 1985-ty. Jego „plejada gwiazd” - tak w portretach reporterskich ludzi prostych i „na stołkach”, jak i w dramatycznych portretach wielkich artystów i intelektualistów, to manifestacja przestrzeni wolności, jaką prywatnie mógł sobie wypracować obywatel ówczesnej PRL. Ilustracja tej niepopularnej dziś prawdy o tamtej rzeczywistości była także domeną Mariusza Foreckiego, mistrza anegdoty, zamkniętej w jednej klatce. Pokazywał stan względnej równowagi między groteską a normalnością, tę rzekomo szarą rzeczywistość, która dzięki zwyczajnej ludzkiej słabości lub zapobiegliwości była niesamowicie barwna. Uprawianie takiej właśnie sztuki absurdu stało się w 2 połowie l. 80. zjawiskiem powszechnym i pewnie w niemałym stopniu przyczyniło się do wykształcenia społeczeństwa otwartego.

Wszyscy czterej autorzy zdjęć byli związani ze środowiskiem najlepszego regionalnego tygodnika społeczno-politycznego lat 80. pt. Wprost (gdzie jego redakcja mieściła się w Poznaniu). Nowacki, który tworzył w pocz. l. 70. prekursorskie happeningi fotoreportażowe

polecał redakcji tygodnika trójkę młodszych fotoreporterów (Kuszelę, Stachowiaka, Foreckiego). Jego ówczesne zdjęcia dokumentalne wpłynęły na następne pokolenie fotografów, a padły ofiarą niepamięci, tak samo, jak i poznańska era Wprostu, choć świetny dorobek jego fotografów miał decydujący wpływ na odrodzenie fotoreportażu w Polsce dekady lat 80. Dziś stare egzemplarze tygodnika, drukowanego na najtańszym papierze makulaturowym, rozsypują się w palcach. Kapitalny, przekrojowy obraz polskiego społeczeństwa w tak znaczącym historycznie okresie, niszczyje w tych tomach i można go odzyskać tylko z prywatnych archiwów autorów, co częściowo udało się przy okazji tworzenia tej wystawy.

Monika Piotrowska
Instytut Fotografii proFOTOGRAFIA



DoNosy

Polska lat 1980-1989



















Mariusz Stachowiak

(ur. 1956 r. w Gnieźnie, zm. 2006 r.)

Rzadki typ dokumentalisty, który temat podnosił z ulicy jak kromkę chleba. Ogromny talent w zakresie fotografii społecznej, wyraziciel pokolenia, pozbawionego nadziei na lepszy świat; obalający schematy, skrajnie zaangażowany indywidualista, również jako fotograf teatralny. Od 1975 r. był uczestnikiem i wkrótce współorganizatorem Warsztatów Fotograficznych Janusza Nowackiego, poświęconych fotografii dokumentalnej (na warsztatach w Skorzęcinie powstał najśłynniejszy jego cykl z tego okresu: „Atlas pozycji plażowych”, 1980). Doskonale czuł się w ich konwencji, związanej z nurtem „fotografii poza galerią”. Z J. Nowackim współpracował też przy diaporamach, w 1978 r. został współzałożycielem (z J. Nowackim i Jackiem Śledzikowskim) studia diaporamy: Studio DIM.

W l. 1982-1990 pracował jako fotoreporter Wprost, tworząc w poważnym stopniu markę fotografii tego tygodnika. Później przeszedł do Dziennika Poznańskiego (1991-1993), gdzie zaczął poddawać swoje zdjęcia obróbce komputerowej. Odtąd tradycyjną technikę negatywową zaczął zastępować cyfrową. Od 1993 r. funkcjonował jako fotograf niezależny i na dobre związał się z teatrem (spektakle dokumentował już od 1985 r.). Od k. 1991 r.

do lutego 1992 r. dokumentował ostatnie miesiące pracy Tadeusza Łomnickiego nad spektaklem „Król Lear” w Teatrze Nowym w Poznaniu. W marcu i kwietniu 2001 r. fotografował w Licheniu budowę słynnej świątyni i jej okolice. Od 2002 r. współpracował z Teatrem im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu - zajmował się oprawą graficzną przedstawień i ich dokumentacją fot., zagrał w 2 spektaklach („Lot nad kukułczym gniazdem”, 2002, „Czyż nie dobija się koni”, 2004, w reż. Mai Kleczewskiej). Był też inicjatorem (2003) i organizatorem Ogólnopolskiego Forum Fotografii Teatralnej, odbywającego się w marcu w Wałbrzychu.

Dla Wprost tworzył fotoreportaże, portrety i awangardowe kompozycje z odrębną anegdotą, niezależne od tekstu, do którego miały być ilustracją. Jego zdjęcia były bezceremonialne, dotykające sedna problemów, spychanych na margines (odnajdywał bezdomnych, wchodził do okrytego najgorszą sławą pociągu relacji Szczecin-Przemyśl, pokazywał odartego ze skóry pudła w czasie zimy stulecia). Patrzył na człowieka ze szczególnym rodzajem litości - widział jego nieistotność w świecie otaczającym i próbował wyjść mu naprzeciw. W 1983 r. zaaranżował akcję we współpracy z Programem Pierwszym Polskiego Radia: „Jestem szczęśliwy(a)” (ogłosił w Jedynce, że sfotografuje człowieka szczęśliwego; powstał poruszający

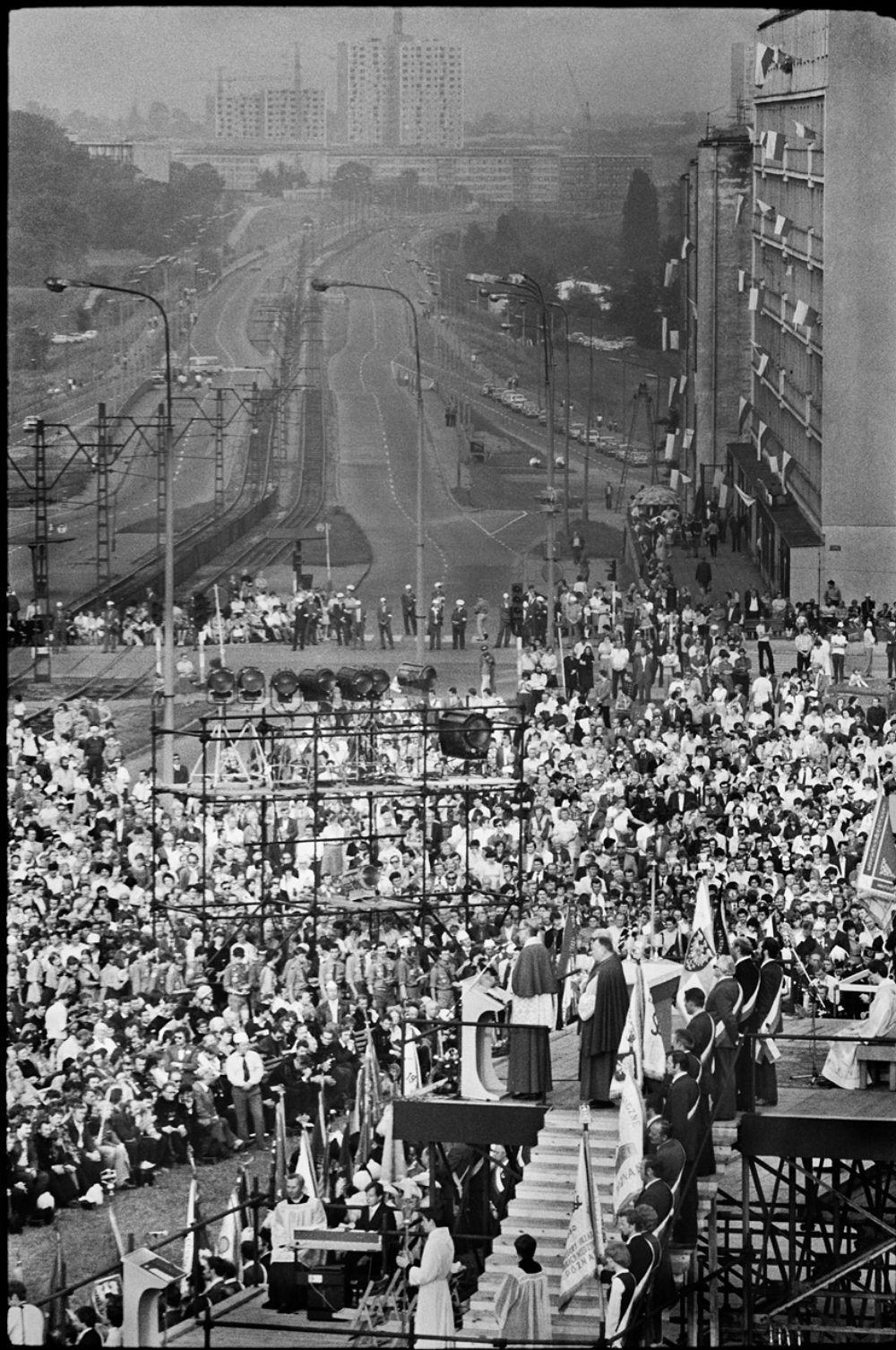
obraz średniego pokolenia, pozbawionego perspektyw, zdjęcia opublikowano we Wprostcie).

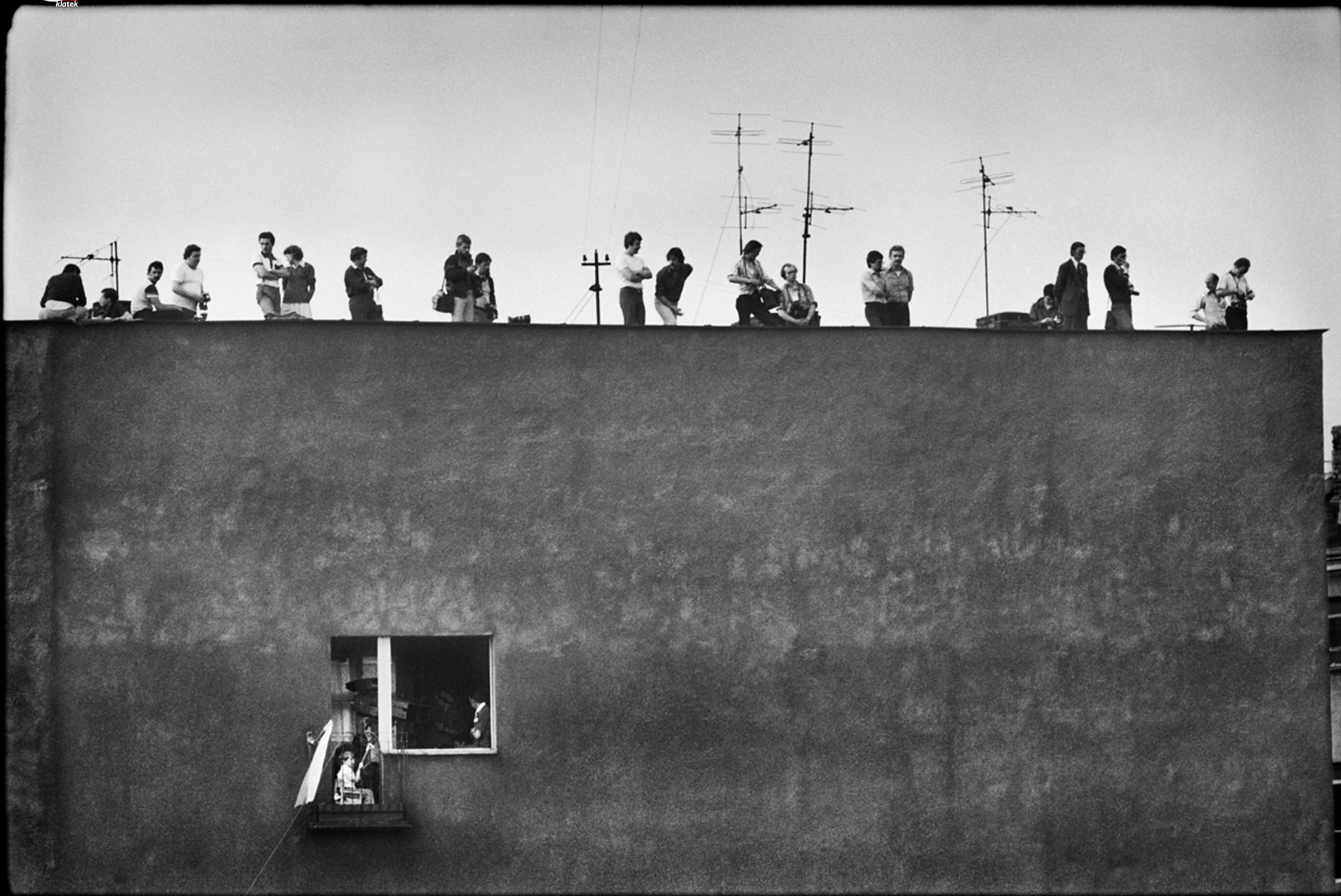
W k. l. 80. jako jeden z nielicznych polskich dziennikarzy zaczął wyjeżdżać za granicę (niezależnie od redakcji, choć Wprost drukował powstałe materiały). Był w Armenii po trzęsieniu ziemi w 1987 r. (dwa razy, z Mariuszem Foreckim i dziennikarzem Piotrem Grochmaliskim) i kilka razy w Moskwie końca epoki radzieckiej (1989, reportaże z Łuźnik, Arbatu).

Fotografując w teatrze imponował reżyserom rozwiązaniami formalnymi, wykazującymi wycucie specyfiki, klimatu i języka poszczególnych przedstawień. Za album o kreacji aktorskiej Łomnickiego zebrał przychylnie recenzje prasy i ludzi teatru oraz gratulacje od Edwarda Hartwiga za przełamanie cukierkowego stylu w tego typu publikacjach.

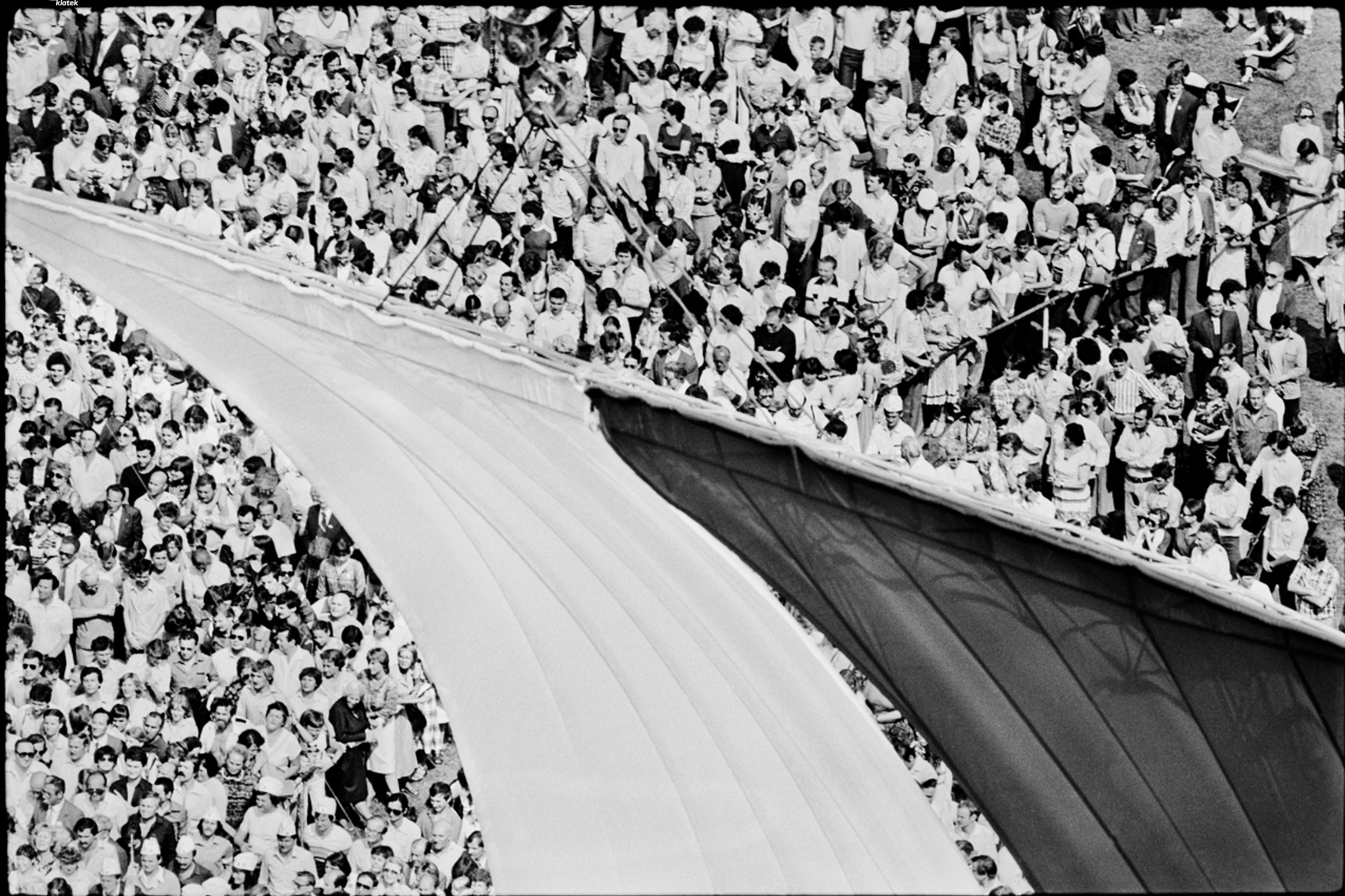
Miał zaledwie kilka wystaw (m.in. Teatr Nowy, Poznań, 1993; Galeria pF w CK Zamek, Poznań, 1993; Teatr Dramatyczny, Wałbrzych, 2006; wystawa zewnętrzna - zdjęcia z planu filmu F. Bajona „Poznań 56”, 1996). Zdążył wydać album z dokumentacją pracy T. Łomnickiego („Tadeusz Łomnicki - w stronę Leara”, 1993, Oficyna Wydawnicza „Parol”, Kraków) i o bazylice w Licheniu („Światło i znak - rzecz o Sanktuarium Maryjnym w Licheniu”,

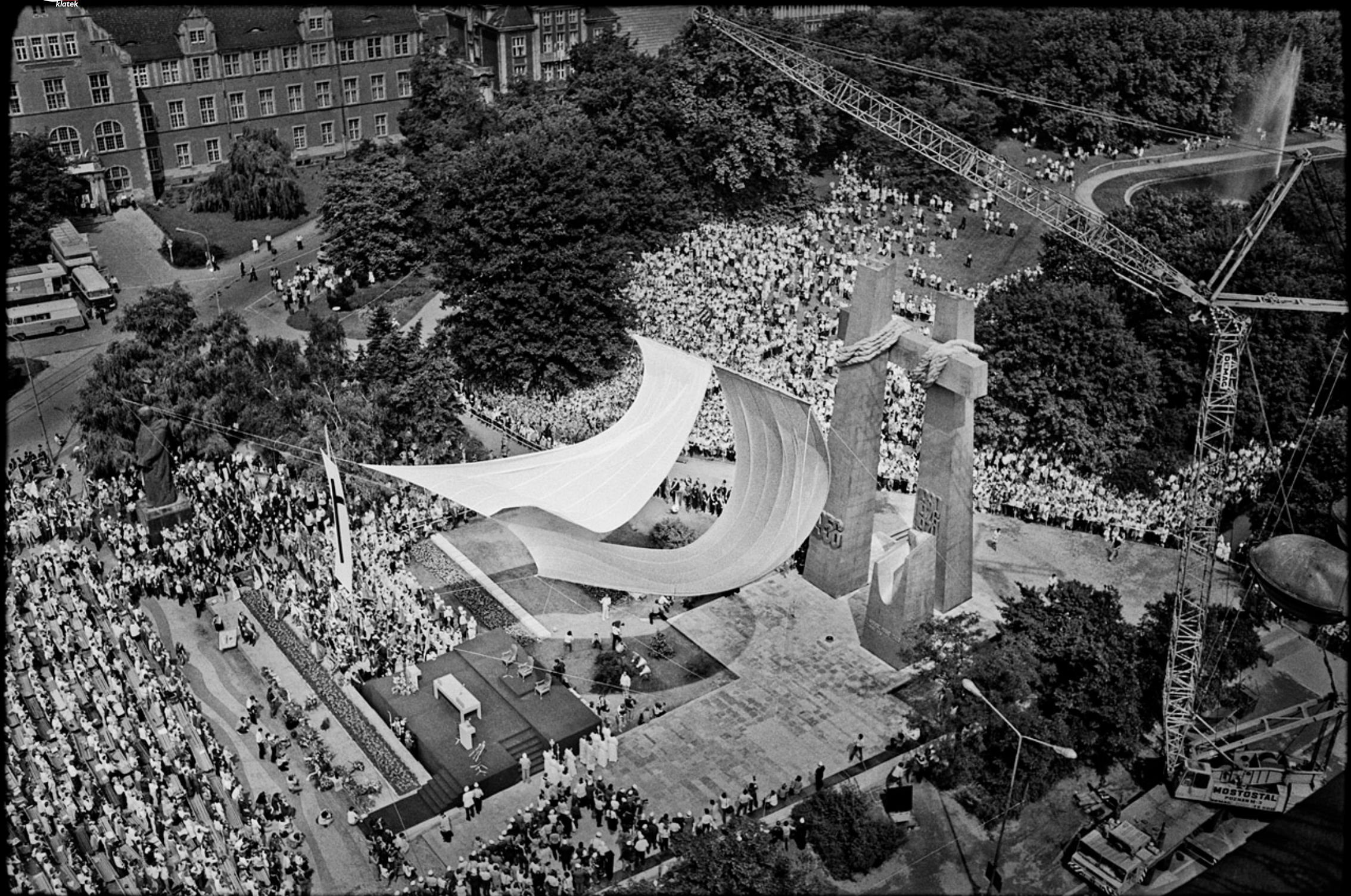
wyd. Stokrotka s.c., Poznań 1999). Został po sobie olbrzymie, nieprzebadane archiwum. Jako fotoreporter pozostaje nieznan i niedoceniony.

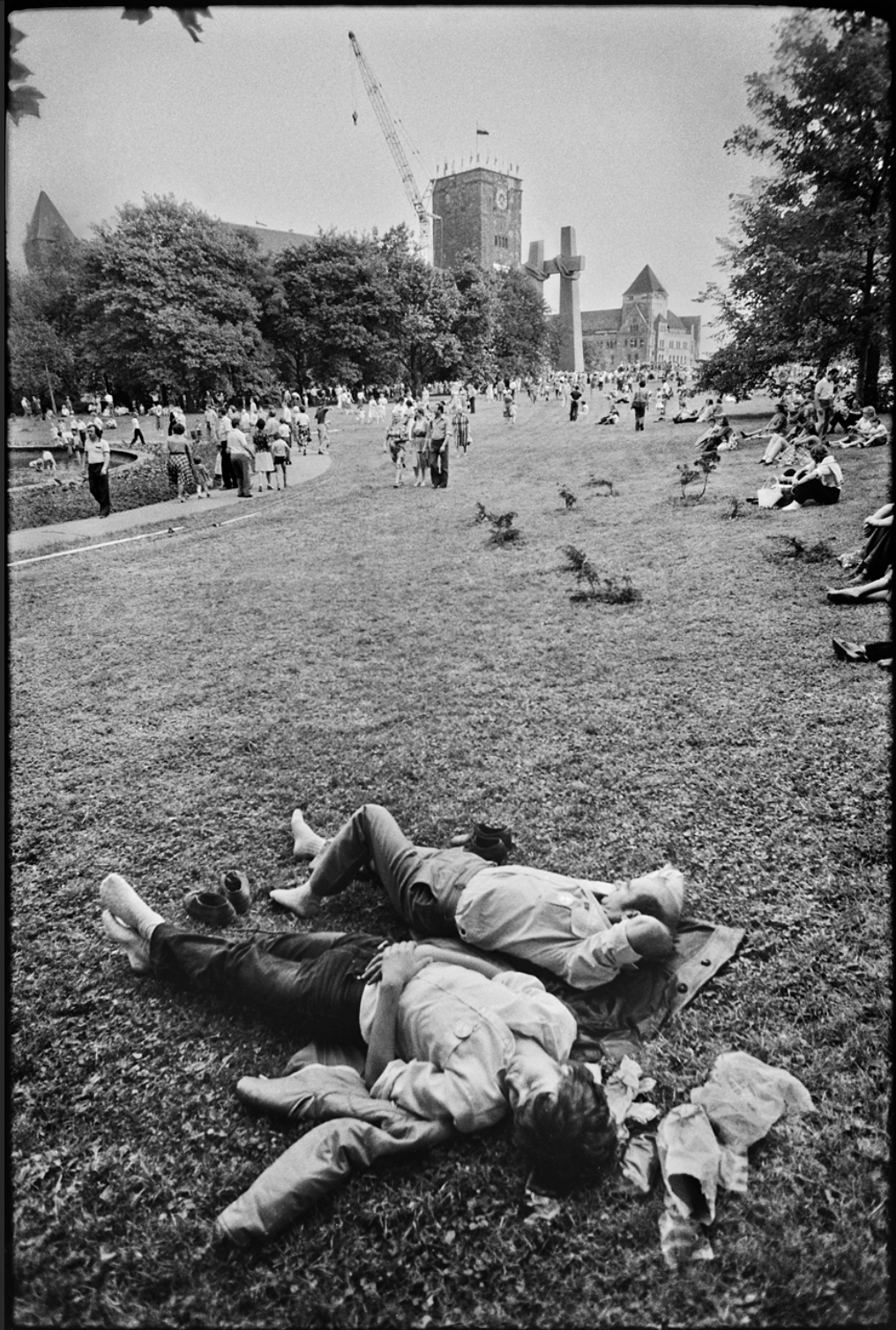












Janusz Nowacki

(ur. 1939 r. w Poznaniu)

Fotograf dźwięku i ciszy; mistrz diaporamy, autor hasła: „fotografię usłyszeć, muzykę zobaczyć”. Dokumentalista i wybitny pejzażysta został też już w l. 70. nazwany „misjonarzem fotografii”, by w l. 90. okazać się jednym z najważniejszych inicjatorów i twórców lobby fotograficznego w nowym, wolnorynkowym systemie Polski. Od 1962 r. zajął się fotografią artystyczną, portretując muzyków jazzowych na Jazz Jamboree (współpracował z prasą muzyczną). Pozostał wierny scenie jazzowej do 1973 r., zyskując uznanie krytyki (od 1964 do 1974 r. miał 11 wystaw indywidualnych). Na przełomie lat 60./70. zainteresowała go fotografia aranżowana. Wspólnie z Maciejem Mańkowskim i Stanisławem Strzyżewskim współtworzył grupę ZBLIŻENIE (1974-1979), animującą performerskie akcje fotograficzne. W l. 1973-81, jako instruktor fotografii poznańskiego Pałacu Kultury (ob. Centrum Kultury ZAMEK) realizował autorski program warsztatów fotograficznych na terenie Wielkopolski (19 edycji), oparty o zapis dokumentalny i osadzony w nurcie: „fotografia poza galerią”.

Od 1980 r. koncentruje się na pejzażu, który w jego twórczości wynika z dokumentu - najpierw utrwała pejzaż miejski (cykl „Poznań”). W l. 1982-85 powstaje 1 cz.

wielkiego cyklu „Drogi do ciszy”: „Woda”; tematem cz. 2-giej są drzewa (1983-86: „Buki”, od 1994: „Dęby”), cz. 3-ciej – góry (od 1985 w kontynuacji: „Tatry”, od 1993: „Karkonosze”). W 1977 r. zaczyna tworzyć diaporamy (pokazy zdjęć na slajdach, skomponowanych w jeden utwór, popularne w latach 70/80), w 1978 r. zakłada też z Mariuszem Stachowiakiem i Jackiem Śledzikowskim studio diaporamy: Studio DiM. Sam w latach 1977-85 skonstruował dziewięć diaporam (m.in.: Jesienna impreza, Florencja, Czerwiec 81, Bitwa na polu lodowym, Destrukcja), stając się „niekwestionowanie najlepszym /ich/ twórcą w Polsce” (St. Wojnecki).

W 1993 r. założył Galerię Fotografii „pf” w Centrum Kultury Zamek w Poznaniu - jedną z kilku najważniejszych galerii w Polsce po przemianach politycznych. Kierował nią do 2004 r. włącznie, inicjując jednocześnie coroczne sympozja pt. „Świat fotografii” (od 1992). Zorganizował ich kilkanaście. Zainicjował i współorganizował obchody 100-lecia zorganizowanego ruchu fotograficznego w Poznaniu - Poznańskie Dni Fotografii (1995; 15 wystaw w ciągu miesiąca). W „pf” prezentował konsekwentnie historię fotografii klasycznej i jej współczesną kontynuację, skutecznie edukując młode pokolenia publiczności i fotografów. Stworzył klimat dla powstania silnego lobby fotograficznego i lobbował na rzecz fotografii osobiście (już w końcu

l. 90. Poznań stał się w kraju poważnym ośrodkiem promocji fotografii). Niepokorny indywidualista; nurek, perkusista jazzowy i fotograf jednocześnie. Dzięki temu uzyskuje wyraźny ton osobisty, podejmując kolejne tematy artystyczne i in. działania. Penetrację pejzażu pozamiejskiego zaczynał z pozycji nurka, wystawy komponował jak muzyk. Jako instruktor fotografii poszedł pod prąd fali fotografii, mającej związek z plastyką: orientował wszystkie warsztaty na fotografię dokumentalną, wychowując grono świetnych dokumentalistów (m.in. Maciej Kuszela, Mariusz Stachowiak) i wywołując ogromnie emocjonalne, integracyjne reakcje społeczne. Wykorzystywał happening (z fotografią dokumentalną) nie w akcie buntu, lecz w celu objawienia społecznej roli fotografii. Trwałe i bezinteresowne zaangażowanie w popularyzację fotografii zyskało mu przydomek „misjonarza fotografii” (J. Garztecki). Skutecznie promował największe talenty (Mariusz Forecki). Miał poważny wpływ na kształtowanie się charakteru twórczości Ireneusza Zjeżdżałki.

Twórczość Nowackiego cechuje nieskazitelne rzemiosło, pracuje w tradycyjnej technice srebrnej, odbitki wykonuje na barycie. W sensie przekazu artystycznego podąża drogą metamorfozy dźwięku, od zgiełku jazzu, przez szum dokumentu, po wieczną ciszę. Jego pejzaż pokazuje przestrzeń poza czasem i konkretnym

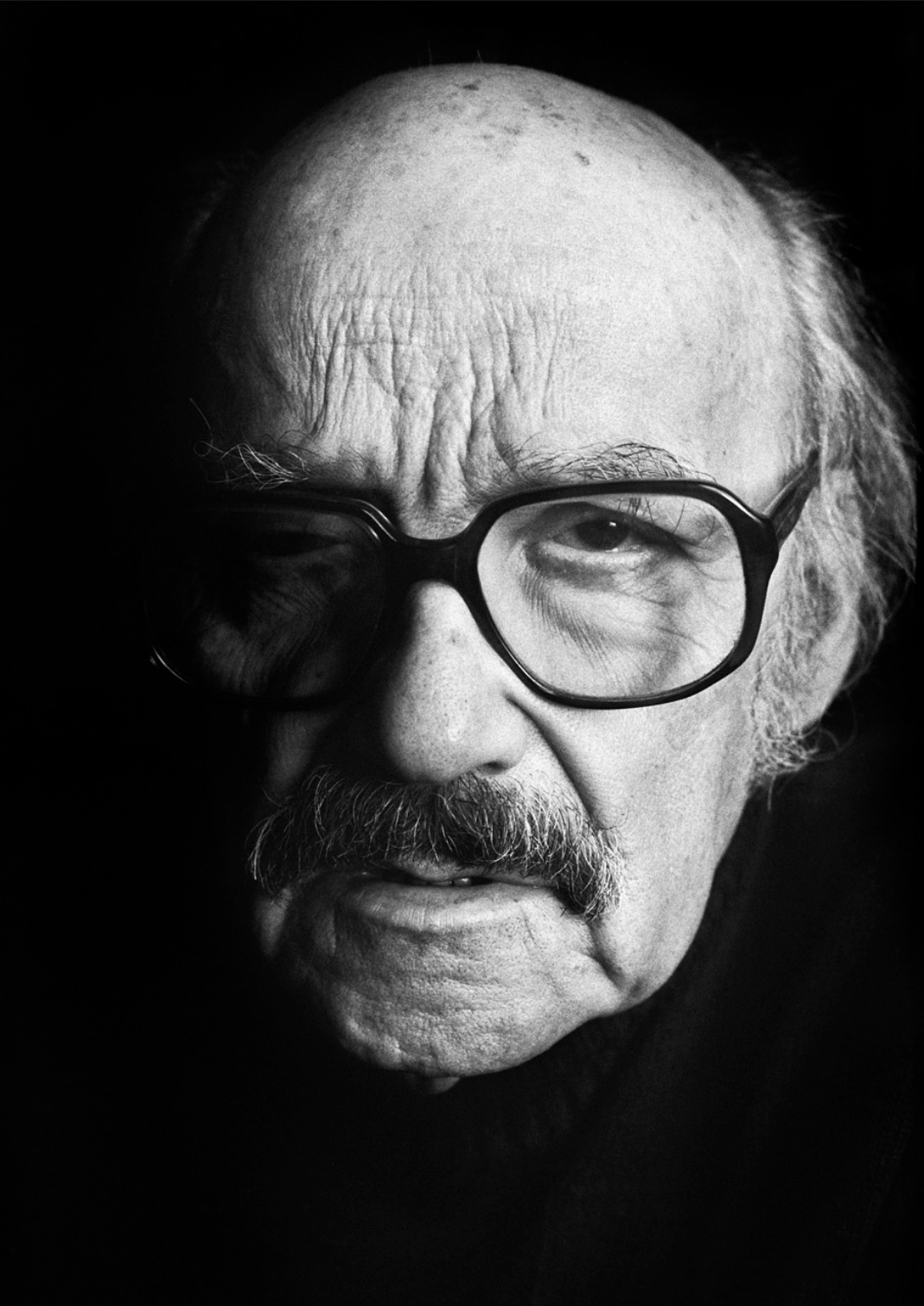
miejscem, formułując obrazy uniwersalne o wielkości natury i ludzkiej nicości, na styku nieba, ziemi, wody i światła (np. jego „Tatry” nie wywodzą się w ogóle z tradycji fotografii tatrzańskiej, pokazują fenomen „dachu świata”). Jego fotografie prezentowane były na dziesiątkach wystaw indywidualnych (41) i zbiorowych (98), znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu i Wrocławiu, Muzeum Przyrodniczym TPN w Zakopanem, Muzeum Karkonoskiego Parku Narodowego w Jeleniej Górze, Muzeum Fotografii w Charkowie /Ukraina/. Zdobywca wielu prestiżowych nagród w konkursach fotogr. i diaporamy. Laureat Nagrody Artystycznej Miasta Poznania, Nagrody Artystycznej Marszałka Wielkopolskiego, Odznaki Honorowej „Zasłużony dla Kultury Polskiej”. Członek Honorowy Związku Polskich Artystów Fotografików.





















Maciej Kuszela

Dokumentalista lat 80., pejzażysta i wybitny portrecista. W kontakcie z człowiekiem wydobywa z niego sedno osobowości, w pracy nad pejzażem zabawia się preparowaniem tajemnicy, jako dokumentalista - niepokonany kpiarz.

Jeszcze przed maturą skończył kurs instruktora fotografii i w k. l. 70. w tej roli pracował we Wrocławiu. Pod wpływem kontaktów z tamtejszą Galerią Foto-Medium-Art Jerzego Olka przeżył epizod z fotografią medialną. Na pocz. l. 80., podczas plenerów fot. w Turoszowie i Obrzycku poznał środowisko fotografów poznańskich. W rezultacie w 1981 r. pojawił się w Poznaniu, gdzie zajął się fotografią dokumentalną, podjął pracę (1982) i gdzie działa do dziś.

W l. 1984-86 pracował jako fotoreporter w tygodniku Wprost. W 1986 r. przeszedł do miesięcznika społeczno-kulturalnego NURT, gdzie pozostał aż do likwidacji czasopisma (1989). Równolegle pracował też w dziale inwentaryzacji Muzeum Rolnictwa w Szreniawie. Przez kilka miesięcy na przełomie 1989/1990 związany był z efemerycznym pismem „Naziemny obserwator”, zaczął też działalność jako fotograf niezależny. Współpracował z dziennikarzem Jackiem Kubiakiem przy materiałach dla wiedeńskiego Profil (m.in. o ostatnim zjeździe Polskiej Zjednoczonej

Partii Robotniczej PZPR). Od pocz. l. 90. zajął się fotografią studyjną, architektury (m.in. cykl „Kościoły” - w kontynuacji) i pejzażem (serie: „Anno Domini 2003”, „Ogrody”, „Mój Poznań”).

W 1994 r. został absolwentem Wyższego Studium Fotografii w Warszawie, w 1995 r. - członkiem Związku Polskich Artystów Fotografików ZPAF.

Wypracował typ bardzo mocno oddziałującego portretu, opartego na wyrazistej mimice, podkreślonej silnym kontrastem i ciemnym tłem. Dla redakcji Wprost stworzył znaczącą galerię polskich intelektualistów, artystów (Teodora Parnickiego, Romana Brandstadtera, Edwarda Hartwiga, Idefonsa Houvalta, Franciszka Starowieyskiego) i in. głośnych postaci życia publicznego (seksuolog Michaliny Wisłockiej, redaktora nac. Polityki i ostatniego premiera PRL Mieczysława Rakowskiego, pisarza niemieckiego Güntera Grassa). W fotografii dokumentalnej od początku początku okazywał skłonność do zawiązywania anegdoty, rozwiniętą w reportażach, a nawet pejzażach (połączeniem wszystkich tych składników jest rozległa opowieść „Z biegiem Warty”, zrealizowana dla NURTu, 1987).

Zarówno w portrecie jak i w pejzażach oraz w fotografii architektury wykorzystuje polaroid w połączeniu z aparatem wielko-

formatowym (i często z obiektywem ultra szerokokątnym), które determinują efekt plastyczny (częściowo rozmyty obraz). Namiętnie fotografuje pejzaż miejski (widoki z Poznania „Anno Domini 2003”, cykl „Ogrody”, 2005-06). Eksperymentując przy tym z polaroidem czarno-białym, ukrywa część szczegółów za zasłoną, igra z tajemnicą, której wcale nie ma.

Był współautorem albumów: „Poznań” (Wydawnictwo Miejskie Poznań, 2000), „Magdalena Abakanowicz - NIEROZPOZNANI” (Fundacja VOX-Artis Promocja Polskiej Sztuki Współczesnej Poznań, 2002), „Ratusz poznański” (Wydawnictwo Miejskie Poznań, 2003).

Miał kilka wystaw indywidualnych, uczestniczył m.in. w wystawach: „Twórcy poznańskiej fotografii (BWA Poznań, 1995), „Pejzaż końca wieku” (Galeria „pf”, Poznań-Wrocław-Katowice 2000/2001), „Metamorfozy fotografii” (Galeria 10, Brno 2003), „Teraz Polska” (Miesiąc Fotografii, Kraków 2006). W roku 1987 otrzymał Medal Młodej Sztuki redakcji Głosu Wielkopolskiego (wtedy największego dziennika regionalnego), w 2005 r. - I-wszą nagrodę w konkursie miesięcznika fot. POZYTYW.





















Mariusz Forecki

(ur. 1962 r. w Poznaniu)

Wielka osobowość reportażu subiektywnego i eseju społecznego. Jego surrealistyczne skojarzenia o humorystycznym wydźwięku wyznaczają nową drogę fotografii humanistycznej.

Dojrzał jako fotoreporter tygodnika „Wprost” w l. 80., pobyt w Armenii na zdjęciach z trzęsienia ziemi (1987) przesądził o sposobie postrzegania przez niego ludzi - najistotniejszych, prawdziwych bohaterów jego fotografii.

Od 1991 r. był zatrudniony przez „Poznaniaka”, w 1997 - epizodycznie przez Gazetę Wyborczą w W-wie, po czym zdecydował się na samodzielność. Uprawia wolny zawód fotografa, od 1998 r. prowadzi własną Agencję Prasową i Fotograficzną TAMTAM. Od 2003 r. pracuje w technice cyfrowej, tradycyjny negatyw wykorzystuje do niektórych projektów. Absolwent Instytutu Fotografii Twórczej Uniwersytetu Śląskiego w Opawie (Czechy).

Pierwszy raz nagrodzony w Konkursie Polskiej Fotografii Prasowej 1993 w kat. „Wydarzenia”.

Na stronie internetowej swojej agencji prowadził galerię autorską TAMTAM, od 2006 r. współredaguje i wydaje niekomercyjny,

internetowy Magazyn Fotografii Dokumentalnej 5klatek (www.5klatek.pl). Włącza się w życie fotograficzne, uczestnicząc jako prowadzący w warsztatach oraz jako członek jury w konkursach.

Zasadniczym rysem jego stylu pracy jest omijanie epicentrum. Porusza się po obrzeżach kulminacyjnych miejsc i wydarzeń, żeby uniknąć przekazów jednoznacznych a pokazać to, co najbardziej ludzkie i uniwersalne. Wykorzystuje nie eksponowane momenty: zdjęcia w Afganistanie (1988) robił tuż po wycofaniu się wojsk radzieckich, w Czeczeni (1995) - tuż przed wkroczeniem Rosjan. (Inne korespondencje zagraniczne: Ukraina - Tatarzy krymscy 2001., Białoruś - wybory prezydenta 2001; nagroda Newsweeka „Newsreportaż 2002”, Węgry - pogrzeb Imre Nagy, Litwa - zamieszki w Wilnie).

Oprócz fotoreportażu prasowych zaczął w l. 90. realizować autorskie projekty artystyczne. Wszystkie dotąd zamknięte cykle obrazują różnorodność przejawów życia społecznego w aspekcie zaskakującego rozwoju obyczajów i wspólnot: Krisznowcy (1985-1994), Blisko nas (2002), Blue Box (2003-2005), Okruchy dnia (1988-2005), Za mostem (2008). Najnowszy: I LOVE POLAND (www.polska1989.pl) podsumowuje efekty obserwacji polskiej rzeczywistości, prowadzonej od ponad dwudziestu lat.

Jego zdjęcia zawsze charakteryzuje doskonały kadr i niewymuszona estetyka. Tworzy fotografię barwną i czarno-białą. Dokumentuje przede wszystkim emocje, obrazem emocji przekazuje obraz życia. Za zdjęcie matki z trójką nieuleczalnie chorych synów na wózkach nad morzem z Okruchów dnia, otrzymał pierwszą nagrodę w Konkursie Polskiej Fotografii Prasowej 2000 w kategorii „Życie codzienne”. Za cały cykl został wyróżniony w 2005 r. przez ZPAF, jako autor jedyne długiego eseju o przemianach obyczajowych w społeczeństwie polskim l. 90./pocz. XXI w.

www.5klatek.pl
magazyn fotografii dokumentalnej

Grzegorz Dembiński

g.dembinski@tamtamagency.com.pl

+48 604 414 607

Mariusz Forecki

m.forecki@tamtamagency.com.pl

+48 601 700 111

Wojtek Sienkiewicz

w.sienkiewicz@tamtamagency.com.pl

+48 500 116 401

Andrzej Marczuk

a.marczuk@tamtamagency.com.pl

+48 697 292 429

© 2010

PATRONAT MEDIALNY



www.tamtamagency.com.pl

WSPÓŁPRACA:



www.profotografia.pl