

#30

Zeszyty Artystyczne

Edukacyjny potencjał fotografii



Uniwersytet Artystyczny
w Poznaniu

1(30)2017

Zdjęcie na okładce

Jedna z fotografii użytej w pracy Powiększenie

foto. Piotr Wołyński



Edukacyjny potencjał fotografii

Spis treści

<u>Marianna Michałowska</u>	9		
<u>Justyna Ryczek / Maciej Szymanowicz</u>			
Wstęp			
I. Edukacja			
<u>Marianna Michałowska</u>	13		
Uczyć fotografii, uczyć fotografią			
<u>Katarzyna Napierała-Rydz</u>	37		
Warunki skuteczności wykorzystania fotografii w edukacji			
•			
<u>Piotr Wołyński</u>	45		
Powiększenie. Przechodnie obrazy – teoria i praktyka rozumienia fotografii			
II. Interpretacja			
<u>Małgorzata Radkiewicz</u>	55		
Między kreacją a dokumentacją – naukowe fotografie zabytków Janiny Mierzeckiej			
<u>Joanna Szyłko-Kwas</u>	69		
Między informacją a obrazem – o funkcji fotografii w prasie			
•			
<u>Joanna Hoffmann-Dietrich</u>	83		
Poza Powierzchnię: Res Invisibles			
		III. Edukacja	
		<u>Tomasz Bielak</u>	99
		Notoryczne 'zawieszanie' – foto-obrazy usieciowione	
		<u>Marta Smoleń-Sidyk</u>	111
		Visual Storytelling – jak za pomocą obrazu opowiadać historie na odległość?	
		IV. Praktyka	
		<u>Aneta Kopczacka / Monika Kozieln-Świca</u>	123
		Edukacyjne laboratorium Muzeum Historii Fotografii w Krakowie	
		<u>Recenzje</u>	131
		<u>Kalendarium</u>	146
		<u>Abstracts</u>	174

Marianna Michałowska
Justyna Ryczek
Maciej Szymanowicz

Edukacyjny potencjał fotografii

Kolejny numer „Zeszytów Artystycznych” poświęcamy niejednoznacznemu statusowi fotografii w praktykach edukacyjnych: z jednej strony jest ona narzędziem (wizualizacją, ilustracją, techniką) w pracy edukacyjnej, z drugiej – sama jest przedmiotem nauki i metadyskursem teoretycznym. Wiedza o tym, czym jest fotografia jako specyficzne medium pośredniczące między ludzkim doświadczeniem świata i rzeczywistością, jest niezbędna we współczesności posługującej się w dużej mierze komunikatami wizualnymi. Bez umiejętności ich konstruowania oraz interpretowania zarówno twórcy, jak i użytkownicy obrazów są bezbronni.

Wiele lat temu Walter Benjamin pytał: „czyż nie jest gorszy od analfabety fotograf nie umiejący odczytać własnych zdjęć?” Niemal sto lat później problem analfabetyzmu wizualnego (także cyfrowego) nie stracił na znaczeniu. Dlatego też zwracamy uwagę na rolę edukacji fotograficznej i fotografii w edukacji. Temat ten jest bardzo ważny również z prozaicznego, aczkolwiek istotnego, powodu: w dzisiejszym świecie produkowanie i używanie fotografii jest powszechne. Tym bardziej więc uzasadniony jest przywołany przez nas kontekst edukacyjny.

Zapraszamy do lektury artykułów i przemyślenia przykładów zastosowania fotografii w edukacji naukowej i artystycznej, jak też do rozpoznania metod poszerzania wiedzy o wizualnym potencjale obrazów fotograficznych. Konfrontujemy stanowiska badaczy z różnych obszarów nauk ścisłych i humanistycznych oraz sposoby postrzegania rozważanego zagadnienia przez artystów.

W zebranych tekstach przejawiają się następujące tematy: (1) fotografia jako narzędzie edukacji; (2) fotografia naukowa jako materiał artystyczny; (3) obraz – narzędzie nauki; (4) cyfrowe doświadczenia obrazu; (5) historia fotografii w kontekście płci; (6) fotografia prasowa – odmienny sposób używania obrazu. Powyższe zagadnienia zostały rozwinięte w zgromadzonych materiałach.

Edukacyjne uwikłania fotografii przywołują trzy teksty. Marianna Michałowska w artykule *Uczyć fotografię, uczyć fotografią*, odnosząc się

do badań naukowych, warsztatów edukacyjnych oraz realizacji studentów kierunków: fotografia na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu i kulturoznawstwo na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, analizuje trzy wymiary edukacji fotograficznej: (1) praktyczny, odnoszący się do nauki technologii fotograficznych oraz poznawania estetycznych i stylistycznych konwencji wizualnych; (2) refleksyjny, dotyczący świadomości funkcjonowania obrazów w kulturze i ich społecznej cyrkulacji; (3) wspólnotowy, związany z rozwijaniem zdolności do społecznego komunikowania za pomocą działań z użyciem fotografii. Ważnym zadaniem, które autorka stawia przed edukacją fotograficzną, jest wykształcenie u użytkowników i odbiorców umiejętności konstruowania oraz interpretowania komunikatów wizualnych.

Katarzyna Napierała-Rydz w tekście *Warunki skuteczności wykorzystania fotografii w edukacji* ukazuje istotne czynniki determinujące skuteczność wykorzystania fotografii w edukacji w odniesieniu do wiedzy psychologicznej o uczeniu się i nauczaniu. Autorka zwraca uwagę na swoistość fotografii i pokazuje, jak można najlepiej zastosować ją dla dobra uczniów.

Zarówno cykl edukacyjny, jak i cały numer „Zeszytów Artystycznych” wieńczy tekst o charakterze sprawozdawczym. Aneta Kopczacka i Monika Kozielnik-Świca w artykule zatytułowanym *Edukacyjne laboratorium Muzeum Historii Fotografii w Krakowie* zdają relację z praktyk edukacyjnych prowadzonych w Muzeum. Kilkuletnie doświadczenie w prowadzeniu warsztatów i projektów pozwala zwrócić uwagę na specyficzne współczesne zainteresowanie fotografią przez nieprofesjonalistów.

Nurt interpretacyjny wypełniają teksty przywołujące dwa odmienne konteksty. Zestawienie ich pokazuje, o jak szerokich aspektach możemy, a nawet powinniśmy, myśleć, zwracając uwagę na wykorzystywanie fotografii. Małgorzata Radkiewicz w artykule *Między kreacją a dokumentacją – naukowe fotografie zabytków Janiny Mierzeckiej* przywołuje postać znanej polskiej fotografki Janiny Mierzeckiej w kontekście fotografowania zabytków jako dzieła sztuki, a właściwie poszukiwania jak najlepszej techniki przybliżania innym dzieła sztuki poprzez fotografię.

Joanna Szyłko-Kwas w artykule *Między informacją a obrazem – o funkcji fotografii w prasie* sięga do naszego codziennego doświadczenia poprzez analizę fenomenu fotografii prasowej. Zwraca uwagę na jej nieokreślony status, z jednej strony bywa ona często lekceważona przez krytyków, a z drugiej pozostaje ważnym źródłem wiedzy o otaczającym nas świecie.

Gdy współcześnie podejmujemy badania nad kulturą, nie możemy pomijać jeszcze jednej sfery naszej codzienności – kultury cyfrowej. Kolejne dwa teksty właśnie w tym kontekście analizują obraz fotograficzny.

Tomasz Bielak *Notoryczne „zawieszanie” – foto-obrazy usieciowione* wskazuje na moc obrazów i ich różnorodne oddziaływanie na nasze życie.

Marta Smoleń-Sidyk w artykule *Visual Storytelling – jak za pomocą obrazu opowiadać historie na odległość?* wskazuje na wpływ mediów cyfrowych na zmiany, które dokonują się w humanistyce, wspomina też o prognozach, jakie możemy formułować. Tekst ma praktyczne odniesienie do konkretnych Konzernów technologicznych i ich czołowych produktów.

Bardzo ważnym dopełnieniem tego numeru „Zeszytów Artystycznych” są dwa teksty artystów, którzy w świetle swojej własnej praktyki twórczej podejmują refleksję nad obrazem.

Piotr Wołyński w tekście *Powiększenie. Przechodnie obrazy – teoria i praktyka rozumienia fotografii* tworzy syntetyczną diagnozę miejsca fotografii wobec teorii współczesnego obrazowania we współczesnym świecie i przywołuje pojęcie obrazy przechodnie. W drugiej części opisuje swój performans *Powiększenie*, który – zdaniem autora – „jest przykładem odmiennej praktyki koncentracji uwagi i porządkowania znaczeń – sposobów pojawiania się przechodniości w obrazach”.

Joanna Hoffmann-Dietrich w artykule *Poza Powierzchnię: Res Invisibles* kieruje naszą uwagę w stronę naukowego i poznawczego działania fotografii, przywołując zmiany, jakie dokonywały się od początku XX wieku w technicznych możliwościach tworzenia obrazu, co ma przełożenie na zmiany w sztuce. Tak szeroko zarysowany kontekst służy do analizy przywołanych przykładów działalności artystycznej autorki i innych współczesnych artystów.

*

Wszystkie umieszczone w tym numerze artykuły odnoszą się do wieloletniej obecności fotografii we współczesnej kulturze, zwracając uwagę na jej edukacyjny potencjał. Uzupełniamy je relacjami z dwóch odmiennych wydarzeń artystycznych Tytus Szablewski recenzuje POZNAŃ PHOTO DIPLOMA AWARD 2015, a twórcy Festiwalu Fotografii im. Ireneusza Zjeżdżałki – Władysław Nielipiński i Wojciech Biedak – opisują jego ostatnią edycję. ●

pracuje w Instytucie Kulturoznawstwa UAM. Absolwentka UAM oraz Studium Fotografii Profesjonalnej ASP (obecnie Uniwersytet Artystyczny) w Poznaniu. Prowadzi badania nad sferą wizualną współczesnej kultury artystycznej i kultury codzienności (fotografia, studia miejskie). Autorka realizacji wykorzystujących fotografię i kuratorka wystaw. Jest autorką książek: *Niepewność przedstawienia. Od kamery obskury do współczesnej fotografii* (Rabid, Kraków 2004), *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci* (Galeria i księgarnia f5, Kraków 2007), *Fototeksty. Związki fotografii z narracją* (Wydawnictwo Naukowe UAM, Galeria Miejska „Arsenał” w Poznaniu 2012).

Uczyć fotografii, uczyć fotografią

Od wielu lat dla studentów Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (dalej UAM) i Uniwersytetu Artystycznego (dalej UAP) prowadzę zajęcia, których tematem jest szeroko rozumiana wizualność. W zależności od profilu zajęć prezentuję i omawiam tematy związane z kulturą historią fotografii, jej teoriami, ale także prowadzeniem badań z wykorzystaniem metod wizualnych. Każda grupa studentów wymaga innego podejścia i położenia nacisku na inne elementy, jednak zauważam od wielu lat, że to, co w edukacji fotograficznej jest elementarne dla wszystkich grup, dotyczy wykształcenia u słuchaczy świadomości kontekstu fotograficznego. W dzisiejszej rzeczywistości wizualnej lepiej lub gorzej robić zdjęcia umie każdy – należy jedynie rozwinąć pewne praktyczne umiejętności związane z ich realizacją, ale odpowiedzieć na pytanie: „po co zrobiłaś/eś to zdjęcie?”, potrafi niewielu.

Za teoretykami fotografii, takimi jak John Berger, Allan Sekula i inni, zakładam, że fotografia zawsze działa w pewnym społeczno-kulturowym kontekście, zaś na jej użycie wpływa cel, jakim jest komunikowanie znaczeń. Zarówno sposobu budowania tego komunikatu, jak i jego dekodowania uczymy się przez całe nasze (zaczynające się dzisiaj coraz wcześniej) życie w kulturze. By to komunikowanie było efektywne, powinniśmy poznać rządzące nim zasady. Fotografie są obrazami i materialnymi obiektami, a tym samym aktywnymi aktorami, którzy wpływają na nasze działania (np. budząc emocje związane z przeszłością lub bulwersując politycznym przekazem) i za pomocą których można na widzów wpływać (fotografie nie biorą się znikąd, zawsze mają swojego nadawcę). Są też podstępne, bo tegoż nadawcę „zakrywają” (nie mam tu na myśli tylko fotografa, ale kogoś, kto umieszcza jego dzieło w określonym kontekście – fotoedytora, ale też, chociażby, użytkownika Pinterestu, „podczepiającego” zdjęcie do własnej „tablicy”) i naturalizują przekaz (postępując tropem koncepcji semiologicznej Rolanda Barthes’a, mam na myśli to, że nie ujawniają tego, że są skonstruowanym – przez wybór tematu, kadrowanie etc. komunikatem)¹.

» 1 R. Barthes, *Retoryka obrazu*, przeł. Z. Kruszyński, [w:] *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wysłouch, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006.

W rezultacie, przypisujemy obrazom cechy animistyczne – zdaje się nam, że obrazy czegoś od nas chcą. To, zadawane przez W.J.T. Mitchella w jego głośnej książce, pytanie jest jednak przewrotne. Autor stwierdza: „Obraz przypomina mniej stwierdzenie czy akt mowy, a bardziej mówcę zdolnego do wydawania nieskończonej ilości głosów. Obraz nie jest tekstem do przeczytania, ale lalką bruchomówcy, na którą projektujemy nasz własny głos”². Ta wielogłosowość jest szczególnie wyraźna w fotografii, w której trudniej dostrzec warstwę metaforyczną obrazu niż metonimiczną (mówiąc najprościej „jeśli sfotografowano – to coś istniało”³). Kto bowiem pokazuje? Aparat? Fotograf? Edytor? Interpretator? Czyj głos w fotografii służyć najmocniej? Czy też może raczej, powinnam zapytać: „czyje spojrzenie jest tu najwyraźniejsze”?

Dlatego podstawowym celem edukacji fotograficznej dzisiaj, powinno być, jak sądzę, to, co nazywane jest „wizualnym alfabetyzmem” (ang. *visual literacy*). W jednym z poprzednich numerów „Zeszytów Artystycznych” Natalia Pater-Ejgierd definiowała go następująco: „współczesne rozumienie alfabetyzmu nie ogranicza się do definiowania tego zjawiska jako konkretnej umiejętności czy procesu nabywania określonej wiedzy, lecz rozszerza pojęcie do kulturowo zdefiniowanego zbioru praktyk i procedur”⁴. Częścią współczesnej wiedzy o obrazach powinno być zatem wykształcenie nieufności do przekazu i nauczenie szczególnego rodzaju patrzenia „z ukosa”, tak by dostrzec także to, co fotografujący chciał ukryć⁵. Edukowanie, którego narzędziem jest fotografia, oraz uczenie samej fotografii proponuje zatem wpisać w nurt „alfabetyzmu krytycznego” (lub emancypacyjnego), który wskazuje „wagę przyjęcia świadomej, a zatem krytycznej postawy wobec tekstu i świata”⁶.

W tekście przedstawię założenia teoretyczne i przykłady działań, w których słuchacze mogą poznać sposoby funkcjonowania fotografii we współczesnej kulturze: artystycznej, naukowej, codziennej. Z mojej perspektywy należałoby wyróżnić trzy wymiary edukacji fotograficznej: (1) praktyczny, w którym przekazujemy wiedzę o historycznych i współczesnych aspektach technologii fotograficznych oraz zmieniających się konwencjach wizualnych (mam tu na myśli zarówno kwestie kompozycyjne,

» 2 W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, The University of Chicago Press, Chicago–London 2005, s. 140.

» 3 Z tego też powodu tak dobrze trafia do odbiorców fenomenologiczna koncepcja „późnego” Barthes’a, kładąca nacisk na metonimiczny charakter obrazu (fotografia jako „to było”). Zob. R. Barthes, *Światło obrazu*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008.

» 4 N. Pater-Ejgierd, *Spoleczne formy alfabetyzmu i ich społeczne reperkusje*, „Zeszyty Artystyczne” 2013, nr 24, s. 9.

» 5 Koncepcję fotografii jako Foucaultowskiej „powierzchni widzialnego” rozwija Ariella Azoulay, zob. A. Azoulay, *The Civil Contract of Photography*, Zone Books, New York 2008; A. Azoulay, *Photography*, „Mafté’akh” 2011/ 2e.

» 6 N. Pater-Ejgierd, *Spoleczne...*, s. 10.

jak też ich związek z estetyką), (2) refleksyjny, dzięki któremu mamy krytyczną świadomość tego, jak zmieniał się status fotografii w kulturze oraz jakim ideologicznym manipulacjom może podlegać, a także (3) wspólnotowy, zdający sprawę z roli fotografii jako społecznej pamięci o jednostkach i miejscach, ale również pozwalający rozwijać umiejętności społecznego komunikowania. Niewątpliwie, do wymienionych wymiarów należałoby dodać jeszcze wymiar etyczny i prawny, które jednak – za względu na złożoność problemów – w tym tekście pominię.

Na ten podstawowy podział można nałożyć kolejny, związany z pytaniem o przedmiotowy i podmiotowy charakter fotografii. Sfera przedmiotowa odnosić się będzie do badania gotowej fotografii (materialności i obrazu), sfera podmiotowa do wykonywania fotografii (czyli tego, kto i w jakim celu fotografuje). Badacz często, choć nie zawsze, odnosić może się do obu. Może interpretować zdjęcia zrobione przez innych, ale często poddaje też analizie i interpretacji obrazy wykonane przez siebie. Zauważmy zresztą, że zaproponowany tu podział przypomina nieco zaproponowaną przez Ariellę Azoulay klasyfikację obrazu na „sfotografowane zdarzenie” (*photographed event*) i „zdarzenie fotografii” (*event of photography*)⁷. Żaden ze wspomnianych tu wymiarów, o czym trzeba jednak pamiętać, nie działa oddzielnie, wobec czego – wykonując zdjęcie dla celów naukowych, badacze dbają o jego techniczną jakość, ale zabiegają też o to, by zdjęcia były wizualnie atrakcyjne. Z kolei artyści coraz częściej chcą, by ich obrazy nie tylko spełniały obowiązujące aktualnie kryteria estetyczne i techniczne, ale też by niosły jakąś istotną treść. Zanim podam przykłady działań edukacyjnych, które miałam okazję prowadzić, przyjrę się problemom edukowania w szerszym kontekście. Dlatego też prace, którymi posłużę się w tekście, chociaż będą pochodzić z różnych dziedzin: nauki, sztuki i animacji kulturalnej, w istocie dadzą się rozpatrywać na każdym z wymienionych wcześniej poziomów.

Narzędzie – fotografia w naukach przyrodniczych

O tym, że fotografia pozwala zobaczyć nieznanego wcześniej świat oraz dostrzec do jej nieodkrytych aspektów, fotografowie i teoretycy obrazu byli przekonani od początku istnienia wynalazku. Metafory „chirurga rzeczywistości” (Benjamin) i „nowego widzenia” (Moholy-Nagy) najlepiej o tym świadczą. Z drugiej strony w fotografii dostrzegano potencjał dostarczania wiedzy, ale jego miejsce w badaniach naukowych z reguły było dwuznaczne. Z jednej strony – uznawanej za obiektywny zapis rzeczywistości, przypisywano wartość dowodową, z drugiej – naukowcy zdawali sobie sprawę z jej „impresyjności”, a przez to z konieczności wy-

» 7 A. Azoulay, *Photography...*, s. 74.

pracowania takich procedur, które obraz w świadectwo zmieniają. Berndt Stiegler przypomina, że to uznanie obrazu za dowód było konsekwencją, dziewiętnastowiecznego jeszcze, przekonania o tym, że fotografia jest „językiem uniwersalnym”, a więc zrozumiałym dla każdego bez względu na jego kulturowe ukształtowanie. „Dzięki wynalazkowi fotografii – pisał, komentując założenia swojej *Rodziny człowieczej* Edward Steichen – komunikacja wizualna otrzymała swój najprostsz i najbardziej bezpośredni i najbardziej uniwersalny język”⁸. Autor *Obrazów fotografii*, przywołując słowa Steichena, pokazuje, że myślenie o fotografii jako powszechnym języku utrzymywało się jeszcze w latach 60. ubiegłego wieku. Równocześnie jednak fotografii jako dokumentowi stanów rzeczy stawia się coraz większe wymagania.

Rudolf Arnheim, tworząc podwaliny psychologii sztuki w latach 60. i opowiadając się za uznaniem percepcji wzrokowej za czynność poznawczą, miał wątpliwości związane z realistycznie przedstawiającą świat fotografią. Pisał: „zwykła prezentacja omawianego materiału – za pomocą fotografii, rysunków, modeli czy pokazów – nie gwarantuje jeszcze rozumnego ujęcia tematu”⁹. Konieczne jest wykształcenie u odbiorcy zdolności wizualizacji danych. „Edukacja wizualna musi opierać się na założeniu, że każdy obraz jest twierdzeniem. Obraz nie przedstawia samego obiektu, lecz zbiór konstatacji na jego temat; można też powiedzieć, że przedstawia on obiekt jako zbiór konstatacji”¹⁰. Czy takiego widzenia można nauczyć się przez fotografię?

Pierwszym przykładem uczyńmy tu studia refotograficzne¹¹ podejmujące temat zmian klimatycznych, drugim – prace z dziedziny archeologii lotniczej. W pierwszym z wymienionych obszarów badań można przywołać techniki refotografii i fotogrametrii opracowywane od lat 80. XIX wieku przez prekursora glaciologii, Sebastiana Finsterwaldera. Badacz alpejskich lodowców zaczynał od fotografowania i porównywania pejzaży wykonywanych kolejno w latach 1888 i 1889, stopniowo – już w nowym stuleciu – opracowywał coraz bardziej systematyczne metody fotogrametryczne

» 8 B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przeł. J. Czudec, Universitas, Kraków 2009.

» 9 R. Arnheim, *Myślenie wzrokowe*, przeł. M. Chojnacki, słowo/ obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 361.

» 10 Ibid., s. 361.

» 11 Mark Klett pisze: „Powtórzona fotografia, lub re-fotografia [*rephotograph*] jest fotografią zrobioną specjalnie dla zduplikowania wybranych aspektów innej, wcześniej istniejącej fotografii” – M. Klett, *Repeat Photography in Landscape Research*, [w:] *The Sage Handbook of Visual Research Methods*, red. E. Margolis, L. Pauwels, Sage: London Thousand Oaks 2011, s. 114.

i fotointerpretacyjne z wykorzystaniem fotografii lotniczej¹², których interpretacja pozwalała opracowywać mapy pokazujące zmiany w pokrywie lodu. Metody Finsterwaldera współcześnie są unowocześniane, oparte na technikach fotografii satelitarnej, obrazowania cyfrowego i metodach komputerowego przetwarzania danych, ale nadal materiałem interpretacji są fotografie. Patrząc z perspektywy teoretyka fotografii, można być zaskoczonym, że opublikowane raporty z badań, które oparte przecież były na materiale fotograficznym, rzadko zawierają zdjęcia, a jeśli już są, to pełnią raczej funkcję wprowadzającą lub ilustracyjną¹³. Brak fotografii w periodykach naukowych tłumaczyć może kilka przyczyn, z których zachowawczość środowiska wobec obrazów jest tylko jedną z wielu (inne to chociażby koszty publikacji lub trudność zdobycia praw autorskich).

Inaczej dzieje się wtedy, gdy odbiorcą nie jest wąskie grono specjalistów w danej dziedzinie, lecz szersze grono osób zainteresowanych nauką. Przykładem są geograficzno-kulturowe badania Tyrone’a Martinssona nad północnym krańcem Svalbardu, przedstawione w albumie *Arctic Views. Passages in Time* (2015). Fotograf i badacz środowiska prezentuje w nim historię badań polarnych i ekspedycji badawczych od schyłku XVI wieku do dzisiaj oraz konfrontuje je z własnymi doświadczeniami podróżnika. Jednak, z prezentowanej tu perspektywy najważniejsze jest użycie fotografii, które ma być nie tylko udokumentowaniem współczesnej wyprawy, lecz przede wszystkim starannym zestawieniem dawnego obrazu (nieraz jeszcze rysunkowego i litograficznego) z fotografią. Martinsson przestrzega reguł refotografii: pilnuje, by obraz wykonywać z porównywalnego punktu widzenia, o tej samej porze roku. Otrzymujemy zestawienie pokazujące skalę zmian klimatycznych, ale także opowieść o ingerencji ludzkiej w Arktyce. Autor następująco określa własne stanowisko wobec fotografii:

„W re-fotografii, fotografia jest dialogiem z czasem, historią i pamięcią. W odniesieniu do zmiennych takich jak globalne ocieplenie i zmiany klimatu fotografia może służyć jako narzędzie dla studiów porównawczych, w których zdjęcia dostarczają jasnych dowodów zmiany w czasie i w połączeniu z danymi naukowymi mogą być kierowane do polityków, twórców polityki i do opinii społecznej”¹⁴.

Zauważmy, że fotografia, żeby stać się naukowym argumentem na rzecz ochrony Arktyki, musi zostać zinterpretowana. Odbiorcą albumu ma być nie tylko środowisko naukowe, ale przede wszystkim opinia publiczna,

» 12 *Repeat Photography: Methods and Applications in the Natural Sciences*, red. D.E. Boyer, R.M. Turner, R.H. Webb, Island Press, Washington, Covelo, London 2010, s. 3-4; J. Jania, *Dynamiczne procesy glacialne na południowym Spitsbergenie w świetle badań fotointerpretacyjnych i fotogrametrycznych*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1988, s. 110.

» 13 Por. chociażby J. Jania, *Dynamiczne...*

» 14 T. Martinsson, *Arctic Views. Passages in Time*, University of Gothenburg, Art and Theory Publishing, Göteborg–Stockholm 2015, s. 9.

którą zainteresuje zarówno wysoka jakość i wizualna atrakcyjność albumu fotograficznego, ale także przekona jego podróżniczo-historyczna narracja. W tym sensie *Widoki Arktyki* są fascynującą opowieścią o eksploracji krańców Ziemi.

Przyjrzyjmy się teraz miejscu fotografii w archeologii lotniczej. Choć tutaj też punktem wyjścia jest fotografia, to kluczową sprawą jest jej interpretacja. Włodzimierz Rączkowski tłumaczy kłopoty z obrazem fotograficznym niezwykle prosto: „zdjęcie lotnicze zawiera znacznie więcej informacji niż mapa, a to powoduje, że nie jest łatwo z niego korzystać”¹⁵. Należy bowiem, by powrócić do konstatacji Arnheima, wyeliminować z niego to, co nie jest ważne w danym wypadku. Fotografia ponownie okazuje się ambiwalentna – pozwala dostrzec to, czego w danej przestrzeni nie dostrzeżliśmy „gołym okiem”, ale jednocześnie może – z powodu złudzenia, zwieść na manowce. Rączkowski może zatem stwierdzić: „umiejętność czytania czy to mapy, czy zdjęcia to efekt procesu uczenia”¹⁶. Zdjęcie podlega interpretacji, a do tego konieczna jest wiedza na temat wzorów i kształtów, które należałoby rozpoznać. Dlatego też brytyjski archeolog Peter Halken, przywołując własne badania prowadzone w okolicach Yorku w Wielkiej Brytanii, podkreśla efektywność konfrontacji zdjęć z mapami oraz badaniami terenowymi, które nie tylko dostarczają wiedzy, lecz także – przeprowadzane w środowisku lokalnym – poszerzają zainteresowanie uczestniczących przeszłością¹⁷. Halken proponował uczestnikom (studentom, ale także dzieciom i osobom starszym) wycieczki terenowe w miejscach wyznaczonych na podstawie fotografii. Następnie uczestnicy przeszukiwali teren w poszukiwaniu pozostałości historycznych. W efekcie nie tylko znajdowano obiekty, ale u uczestników kształtowano rodzaj wyobraźni przestrzennej, pozwalającej „przekładać” dane z dwuwymiarowej, „płaskiej” fotografii na fizyczną, trójwymiarową przestrzeń, a także rozpoznawać konkretne obiekty.

Podsumowując dotychczas przedstawione wykorzystania fotografii w badaniach naukowych, można powiedzieć, że „uczenie fotografii” przebiega na dwóch poziomach: pierwszy (nazwany wcześniej „praktycznym”) jest przekazaniem wiedzy o technicznej stronie procedury, dopilnowaniem jej staranności i powtarzalności. Drugi, w mojej opinii, trudniejszy, jest przede wszystkim „oduczeniem” myślenia o obrazie fotograficznym jako o realistycznym przedstawieniu rzeczywistości. Wykształcenie u badacza umiejętności interpretowania obrazu wymaga długiej praktyki, ale także

» 15 W. Rączkowski, *Fotografia w poznaniu historycznym*, [w:] *Foto-historia. Fotografia w przedstawianiu przeszłości*, red. V. Julkowska, Instytut Historii UAM, Poznań 2012, s. 89.

» 16 Ibid., s. 89.

» 17 P. Halken, *Using Aerial photography in teaching and research: A case study from East Yorkshire UK*, w: *Foto-historia...*

wyobraźni wizualnej, Arnheimowskiej zdolności rozpoznawania w obrazie prawidłowości i nieregularności.

Do podobnych wniosków doszlibyśmy, zastanawiając się nad tym, czym jest interpretacja fotografii rentgenowskiej czy tomograficznej w medycynie. Niewątpliwie, traktują obraz jako zapis pewnego stanu rzeczy, jednak następnie poddają go procesom starannej falsyfikacji i interpretacji. Prowadzi nas to w kierunku uznania ważności „czytania” fotografii. W zależności od dziedziny, w której fotografia używana jest w nauce (czy będą to geologia, glaciologia, archeologia czy medycyna), konieczna jest, z jednej strony, nauka rozpoznawania wzorów i schematów, zakodowanych w obrazie fotograficznym, z drugiej – eliminacja tych elementów, które obraz zakłócają.

Medium – fotografia jako refleksja kulturowa

O edukację fotograficzną upominają się także zwolennicy badań wizualnych w naukach społecznych. O znaczeniu rozwijania kompetencji wizualnych w naukach społecznych pisze Luc Pauwels. „Badacze nie tylko potrzebują wystarczającej wiedzy technicznej, pozwalającej im na wytwarzanie obrazów czytelnych i bogatych w informacje, ale powinni sobie również zdawać sprawę z konwencji odnoszących się do wszystkich aspektów medium, którym się posługują: także z percepcyjnych kultur audytoriów (akademickich albo pozaakademickich), do których starają się dotrzeć”¹⁸. Słowa Belga zawierają kilka istotnych spostrzeżeń. Po pierwsze, naukowców dzisiaj nic nie zwalnia od obowiązku posiadania podstawowych kompetencji technicznych, potrzebnych do realizowania materiału wizualnego (tak jak muszą znać metodologie własnych badań, ale też – poprawnie i sprawnie referować własne badania), po drugie – powinni umieć komunikować się zarówno z przedstawicielami własnej dziedziny, jak i przedstawiać wyniki własnych badań innym. Do tego właśnie potrzebna jest pogłębiona refleksja nad używanymi środkami audiowizualnymi i odpowiedź na pytania – do czego potrzebne w badaniach jest dane narzędzie wizualne oraz jakie są kulturowe uwarunkowania jego użycia.

Ciekawego przykładu takiego „ukośnego” spojrzenia na fotografię dostarczają badania prowadzone przez trójkę geografów: Jamesa Tynera, Sokvisala Kimsroya i Savinę Sirik, poświęcone interpretacji neutralnych, zdawałoby się, pejzaży i fotografii pokazujących życie codzienne w Kampuczy w latach 70. XX wieku. Autorzy wprowadzają dla opisanego rodzaju fotografii kategorię „autentycznych symulaków” (*authentic simulacra*), stanowiących odniesienie do fotografii zarówno jako jednocześnie zapisu

» 18 L. Pauwels, *Zwrot wizualny w badaniach i komunikacji wiedzy*, [w:] *Badania wizualne w działaniu*, red. M. Frąckowiak, K. Olechnicki, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2011, s. 34.

dokumentalnego, jak i dyskursu propagandowego. Geografowie stawiają tezę, że nie istnieje jedna „geografia” oderwana od kulturowego kontekstu jej istnienia. Środkiem do ukazania owej kulturowej zależności fizycznej przestrzeni od politycznego dyskursu mogą być fotograficzne sposoby jej zobrazowania. Badacze przekonują zatem, że geografie są tworzone, „wyobrażone” (by użyć tego terminu Arjuna Appaduraia¹⁹). Za interpretacją fotografii, odczytywaniem tego, co pozornie niewidoczne, ukryte są edukacyjne założenia. Czytamy: „Inaczej niż w bardziej konwencjonalnych ujęciach, które odnoszą się do «uczenia» geografii, rozważamy polityczne konsekwencje pedagogiki i produkcji wiedzy geograficznej poprzez użycie fotografii”²⁰. Kontekstualizowanie fotografii, zadawanie pytania o motywacje fotografa i edytora ujawnia w analizowanym wypadku polityczny kontekst wykorzystywania obrazu, nie przekreślając tego, że pokazywano przecież ówczesną rzeczywistość Kampuczy. (Podobnie „przeczytać” można zresztą każdą z fotografii polskiego socrealizmu).

Ważną częścią edukacji fotograficznej w praktyce naukowej jest to, by samemu zobaczyć (ale także pokazać innym) wiedzę, którą się produkuje. Nie dotyczy to jedynie geografii kulturowej czy też antropologii i etnografii, które to dziedziny (co najmniej od czasów Margaret Mead) mają najdłuższą tradycję refleksowania nad wytwarzanym przez siebie obrazem. Coraz częściej pytanie o obraz zdawane jest w naukach ścisłych i inżynierskich. Takie też założenia miał warsztat edukacyjno-naukowy realizowany przez Felice Frankela w Department of Chemical Engineering Massachusetts Institute of Technology. Badacz i fotograf zaproponował studentom udokumentowanie własnej pracy, z naciskiem na stworzenie obrazu nie tylko komunikującego rezultaty badawcze, lecz przede wszystkim atrakcyjnego wizualnie. *Seeing Science*²¹, bo tak nazywał się projekt, wykraczał poza typowe notatki terenowe, które prowadzone są przez większość badaczy dziedzin przyrodniczych i społecznych. Meg Murphy, przedstawiając założenia projektu, pyta: „Co widzą inżynierowie, kiedy patrzą na własne nanokryształy, igły do mikromanipulacji, i eksperymenty z kropkami kwantowymi? Wyniki, oczywiście”²².

A jednak to wcale nie takie oczywiste, bez różnicy bowiem, czy czytamy wypowiedź naukowca, czy fotografa, to – podobnie jak w słowach

pierwszych odkrywców fotografii słyhać przede wszystkim zachwyt nad odkrywanym przez siebie światem. Ten zachwyt przekazali także studenci w swoich fotografiach.

Oglądamy niezwykle atrakcyjne wizualnie obrazy, które na pierwszy rzut oka można przyporządkować do dziedziny fotografii reklamowej lub dokumentalnej. Na co jednak patrzymy? Wyjaśnijmy to studenci:

To są nanokryształy półprzewodników – nazywane także kropkami kwantowymi – zawieszona w roztworze koloidowym rozpuszczalnika. Nasza grupa bada to, jak nanokryształy gromadzą się, kiedy rozpuszczalnik odparowuje i jak energia jest między nimi przekazywana. Na zdjęciu, pobudziliśmy nanokryształy lampą ultrafioletową. Zaabsorbowały światło ultrafioletowe i wyemitowały własne, którego kolor jest odbiciem rozmiaru nanokryształów²³.

Można powiedzieć, że to nieco skomplikowany opis dla laika, nieprawdaż? Jednak fotografia sprawia, że ten, zniechęcający niespecjalistę, opis jest ciekawy. Pamiętajmy, nie chodzi tu jedynie o to, by pokazać skomplikowaną współczesną naukę jako (mówiąc potocznie) „fajną”, lecz by przedstawić jasno to, co dzieje się w laboratorium i by móc zaprezentować innym naukowcom opracowane przez siebie metody. Dlatego Aaron Goodman i Mark Weidman poddają autorefleksji także własną pracę: „Nauczyłem się, jak fotografować próbki emisyjne, jak poprawnie kadrować obraz i tło, i jak lepiej wydobyć kształt ampulek, dzięki użyciu kierunkowego białego światła z góry, która dodaje świetlistości”²⁴. Robią dokładnie to, czego domagał się Pauwels – uczyć się tworzyć obrazy czytelne i dobrze powiązane z informacjami, dostarczanymi przez opis.

Cynicznie można by powiedzieć, że projekty tworzone w celu promocji wiedzy mają wymiar przede wszystkim komercyjny – mają dostarczać studentów uczelniom²⁵, jednak to zainteresowanie pracą w laboratorium proponowałabym umieścić w szerszym kontekście kulturowym: z jednej strony, wywodzącym się jeszcze ze scjentyistycznej tradycji XIX wieku, z drugiej – z idei wnoszonych m.in. przez Brunona Latoura przedstawionych w głośnej książce *Laboratory Life*²⁶. Przypomnijmy, że autor stawił

» 19 „Wyobraźnia ma znaczenie projekcyjne” pisze Appadurai, mając na myśli, że zdolność wyobrażenia sobie geografii świata w połączeniu m.in. z wiedzą płynącą z mediów może skłaniać zbiorowość do działania (np. do migracji), A. Appadurai, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, przeł. Z. Pucek, Universitas, Kraków 2005, s. 16-17.

» 20 J. Tyner, S. Komsroy, S. Sirik, *Landscape Photography, Geographic Education, and Nation-Building in Democratic Kampuchea, 1975-1979*, „Geographical Review” 105 (4): 566-580, October 2015, s. 568.

» 21 M. Murphy, *Seeing science*, „MIT News” 2016, 1 July, <http://news.mit.edu/2016/seeing-science-felice-frankel-0628> [dostęp: 20.08.2016].

» 22 Ibid.

» 23 Ibid.

» 24 Ibid.

» 25 W Polsce organizowany jest konkurs (o nieco podobnym charakterze) Fundacji Rozwoju Systemu Edukacji, finansowany przez Mechanizmy Finansowe EOG i Norweskie Mechanizmy Finansowe. Zadaniem uczestników jest zdanie relacji środkami literackimi lub wizualnymi z pobytów stypendialnych, przyznawanych przez FRSE (http://www.fss.org.pl/sites/fss.org.pl/files/fss_konkursy.pdf) [dostęp: 9.06.2017].

» 26 B. Latour, S. Woolgar, *Laboratory Life. The Construction of Scientific Facts*, Princeton University Press, Princeton 1986.

tezę o radykalnym rozejściu się światów nauki i nienauki oraz proponował spojrzenie na świat naukowy jako specyficzny społeczny system, którego zadaniem jest konstruowanie faktów naukowych.

Co paradoksalne, przy obecnym stanie wiedzy laboratoria w popularnej wyobraźni traktowane są jako teren nieznan – niczym odległe wyspy, zaś zwyczajnie ich mieszkańców-naukowców jak rytuały obserwowanych przez Malinowskiego Triobriandczyków. Dobrze w tę próbę odmiennego spojrzenia na laboratorium wpisuje się także, ogłaszany jako fenomen literacki, Neandertalczyk genetyka Svante Pääbo, opowiadający w równym stopniu o rozpoznawaniu kodu genetycznego naszych ewolucyjnych poprzedników, jak też o mechanizmach życia akademickiego.

Wróćmy jednak do fotografii. W 2016 roku Thomas Struth zaprezentował w berlińskim Martin-Gropius-Bau wystawę *Nature & Politics*²⁷, złożoną ze zdjęć krajobrazów, miast, parków rozrywki i najbardziej zaawansowanych technologicznie laboratoriów naukowych. Ukazane w neutralnym, dokumentalnym stylu obiekty (m.in. komora próżniowa, zbiorniki do badania fal czy sala kinowa) stają się do siebie podobne. Wyjęte z kontekstu swojego wykorzystania wydają się niezrozumiałe i dziwaczne jak porzucone dekoracje filmowe. Potrzebują interpretacji (kto wie, może rodzaju, stosowanego w naukach i badaniach kulturowych i społecznych „współczynnika humanistycznego” Znanieckiego), by zrozumieć, jaka jest ich funkcja. Struth pokazuje jednoznacznie kulturowy charakter badań naukowych.

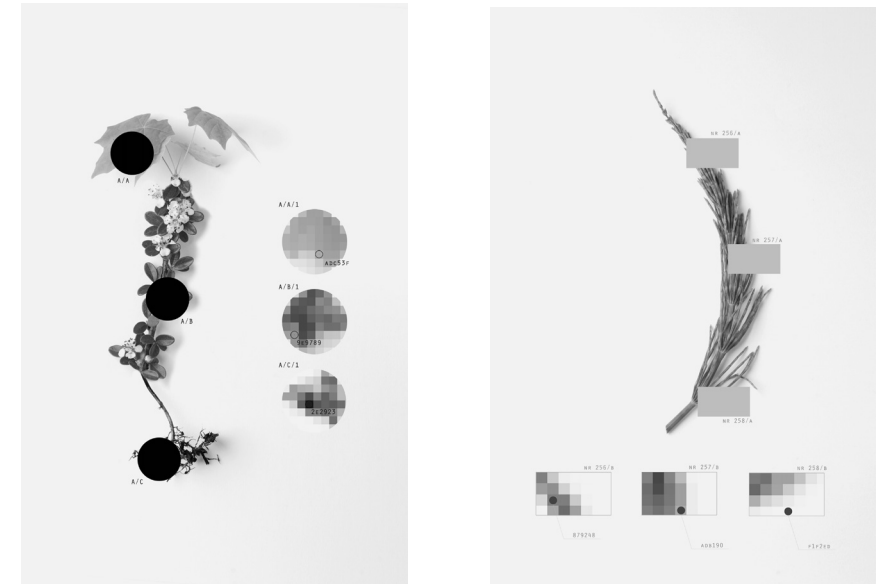
Ukazywanie nauki przez fotografię jest zatem problematyczne. Dystrans do referowanych przez zdjęcia rezultatów badawczych zalecał już Rudolf Arnheim. Psycholog pisał: „nawet fotografie i filmy pokazujące prawdziwe laboratoria czy autentyczne sytuacje zasadniczo się różnią od bezpośrednich doświadczeń, które zastępują”²⁸.

Czy zatem te obrazy laboratoriów, których często dostarczają nam popularne powieści kryminalne, filmy czy dzieła artystyczne, mają coś wspólnego z realną pracą w laboratoriach naukowych, czy też odbieramy je głównie jako atrakcyjne, a czasem dziwaczne przykłady designu? By odpowiedzieć na to pytanie, spróbuję odpowiedzieć, przywołując własne doświadczenie wykładowczynie. Prowadzę zajęcia zarówno dla studentów kulturoznawstwa UAM, jak też fotografii UAP i dostrzegam, że każda z grup wymaga innego podejścia. U studentów UAP dominuje myślenie estetyczne (w wąskim sensie znajomości konwencji wizualnej), ale niezadko brakuje im umiejętności myślenia teoretycznego. Z kolei studenci kulturoznawstwa niezadko nie potrafią powiązać teorii z praktyką. Dlatego też, prowadząc zajęcia z każdą z grup, należy stawiać inne zadania.

» 27 Thomas Struth. *Nature & Politics*, Martin-Gropius-Bau, Berlin, czerwiec-wrzesień 2016.

» 28 R. Arnheim, *Myślenie wzrokowe...*, s. 360.

Od kilku lat zadaniem zaliczeniowym, realizowanym w ramach przedmiotu „Teoria fotografii” dla studentów fotografii UAP jest realizacja fotografii, będącej odpowiedzią na teoretycznie przedstawiony problem – literacki lub filozoficzny. W ubiegłym roku (2015/2016) studenci mieli skomentować wizualnie fragmenty książki Berndta Stieglera *Obrazy fotografii*. Oto dwie odpowiedzi na postawiony problem.



Il. 2.
Agnieszka Talaśka, ..._01.jpg, ..._02.jpg, 2016

Agnieszka Talaśka odniosła się do problemów opisanych pod hasłami Archiwum i Symulakrum²⁹. Postanowiła pokazać fotografie, które jednocześnie stanowią część dokumentacji naukowej, jak też są nad jej charakterem dyskusją.

Autorka starannie wyjaśnia założenia obrazu, w podobny sposób do studentów MIT. Wprowadza nas jednak nie tyle do wiedzy o świecie przyrodniczym, ile o strukturze realizowanego obrazu.

Zainteresowało mnie podejście do badań Roberta Kocha, który wykorzystywał fotografię do analizy mikroskopowej preparatów, na których hodował bakterie. Poskutkowało to tym, że zaprzestał korzystać z preparatów i swoje poszukiwania prowadził dalej w oparciu o ich obrazy. Koch postanowił zastąpić rzeczywistość fotografią.

» 29 B. Stiegler, *Obrazy...*, s. 21-25, 219-221.

W swojej pracy postanowiłam zatem skupić się na badaniu samego cyfrowego obrazu fotograficznego. Przeanalizowałam dwa zdjęcia: pierwsze będące fotografią naturalnej części rośliny (..._01.jpg) i drugie będące sztucznym wizerunkiem rośliny powstałej z dwóch naturalnych części roślin (..._02.jpg)³⁰.

Co istotne, autorka ma doświadczenie w badaniach przyrodniczych i pracy w laboratorium, jej wykorzystanie „naukowych” metod, wzorowanych na metodologiach biologicznych prowadzi nas jednak w stronę gry z wiedzą. Fotografia prowadzi nas do samej fotografii, a nie do przedmiotu odniesienia. Otrzymujemy zatem informacje o rozdzielczości, danych barwowych. Autorka konstatuje: „Nieważny okazuje się zatem obraz, który badam. Wynik uzyskam zawsze podobny i jak dla analogowej mnie wciąż nieczytelny”³¹. Czy zatem badanie obrazu jest nieskuteczne w badaniach natury? Dochodzimy tu do sytuacji podobnej do tej, z którą mieliśmy do czynienia w badaniach fotografii z Kampuczy. Talaśka nie pisze, co prawda, o „autentycznych symulakrach”, lecz o „nowej rzeczywistości”, jednak sens wyrażenia jest podobny. Obraz uwalnia się od fizycznego obiektu, ale go nie zastępuje.

Drugi projekt, do którego chciałabym się tu odwołać, zrealizowała studentka fotografii Dorota Stolarska. W komentarzu do pracy napisała: „zainspirowało mnie pierwsze zdanie tekstu poświęconego tematyce archiwum, które w znacznym stopniu dotyka także tematu pamięci. Stiegler napisał: «archiwum to nie tylko miejsce służące do przechowywania, ale także miejsce zapomnienia, wymazywania z pamięci i znikania»”³². Młoda artystka manipuluje fotografiami z albumu rodzinnego. Wybrała ujęcia krajobrazowe i następnie cyfrowo usunęła z nich ludzkie postaci. Przy dokładnej analizie obrazu można dostrzec, że został przekształcony, chociaż nie mamy pewności, co zmieniono. Stolarska w ten sposób sprawnie rozgrywa poczucie „nieswojności” obrazu i pokazuje, jak zwodnicza może być wiara, że możemy rozpoznać, co w istocie pokazują zdjęcia. Studentka pisze: „Usuwając ludzi z plenerowych fotografii, chciałam przywrócić pamięć o krajobrazie i pamięć krajobrazu zarazem”³³. Co pamięta przestrzeń? Czy obecność ludzi zostawia w niej swój ślad?

Przykłady prac studentek fotografii pokazują, że w ich wypadku edukacja dotyczy przede wszystkim pokazania, iż tworzenie obrazu fotograficznego powinno być polem refleksji o jej kulturowych znaczeniach. Taka refleksja zaczyna się na poziomie analizy samego materiału fotograficz-

» 30 A. Talaśka, fragment opisu pracy, niepublikowany.

» 31 Ibid.

» 32 D. Stolarska, fragment opisu pracy, niepublikowany, cytata za: B. Stiegler, *Obrazy...*, s. 21.

» 33 Ibid.

nego (np. dokumentu naukowego u Talaśki lub fotografii archiwalnych u Stolarskiej), a następnie staje się podłożem interpretacji artystycznej. Dzięki temu fotografia może stać się źródłem kolejnych przemyśleń odbiorcy obrazu. Eksperyment artystyczny dotyczy nie tylko technicznej sfery obróbki obrazu (choć niewątpliwie ważne jest, jak sprawnie obie artystki posługują się fotografią), ale przede wszystkim jest krytycznym myśleniem, o które upomina się zwolenniczka badań opartych na sztuce (Art-Based-Research) Patricia Leavy. Autorka pisze: „Edukacja medialna wspiera ludzi w rozumieniu sposobów komunikowania przekazów do odbiorców za pomocą reklam, narracji i obrazów w mediach”³⁴. Po lekcji udzielonej widzom przez młode fotografki w obraz będziemy wątpić.



Il. 3.

Dorota Stolarska, *Archiwum*, 2016

Napisałam wcześniej, że każdy rodzaj wykształcenia wymaga innego wprowadzenia do problemów wizualnych. Doświadczyłam tego, prowadząc m.in. przedmiot „Badania wizualne w praktyce” dla studentów kultu-

» 34 P. Leavy, *Arts-Based Research as a Pedagogical Tool for Teaching Media Literacy: Reflections From an Undergraduate Classroom*, „LEARNING Landscapes”, 2009 3(1), s. 228.

roznawstwa. Po pierwsze, większe kłopoty sprawiają tu same kompetencje techniczne: część studentów znakomicie radzi sobie zarówno z realizacją zdjęć i filmów, jak też ich cyfrową obróbką, innym jednak realizacja materiału fotograficznego sprawia trudność. Najważniejsze jednak, że metody wizualne powinny być przez nich używane w innym celu. Kulturoznawcy nie muszą być artystami, powinni jednak umieć interpretować i stosować materiał wizualny w projektach badawczych oraz realizować z jego pomocą działania o charakterze edukacyjnym i animacyjnym. Projekty tego rodzaju przywołam w ostatniej części artykułu.

Uczestnictwo – fotografia jako dialog z innymi

Markus Banks wyróżnia dwa typy badań wizualnych stosowanych w naukach społecznych. Są to: „wykorzystanie obrazów w badaniu społeczeństwa” oraz „socjologiczne badanie obrazów”³⁵. Do tego dochodzi trzeci rodzaj: współpraca „badaczy i badanych zarówno przy tworzeniu nowych obrazów, jak i przy analizie już istniejących”³⁶. Dwie pierwsze metody odnajdziemy nie tylko w socjologii, ale też w innych dziedzinach nauk. Opisane dotychczas w artykule sposoby wykorzystania obrazu fotograficznego w glaciologii i archeologii to przecież nic innego, jak „wykorzystanie obrazów w badaniu środowiska (lub przeszłości)”, zaś eksperymenty wizualne studentek fotografii to „kulturowe badanie obrazów”. Banks pokazuje zatem, jak zaaplikować generalnie dość podstawowe metody badań wizualnych do uprawianej przez siebie dziedziny. Najciekawszy wydaje się trzeci rodzaj, wskazujący na głęboką zmianę myślenia o miejscu fotografii w społeczeństwie – obrazie codziennym i medium komunikacji. W tej części odwrócimy zatem perspektywę i pokażemy, jak metody proponowane przez Banksa wykorzystywać w badaniach kulturowych.

Jednym z projektów przygotowywanych przez studentów kulturoznawstwa UAM w ramach projektu: „Mobilność: media, praktyki miejskie i kultura studencka”, była obserwacja sposobów wykorzystywania technologii mobilnych. Autorki: Martyna Drohomirecka, Justyna Glińska i Agata Ziomek, zrealizowały fotoesej, w którym zawarły zarówno dokumentację własnych obserwacji w przestrzeni miejskiej, jak też ich interpretację. Zapropionowana forma realizacji, coraz częściej stosowana w badaniach społecznych, nie tylko umożliwia dostarczenie i porządkowanie informacji

» 35 M. Banks, *Materiały wizualne w badaniach jakościowych*, przeł. P. Tomanek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 28.

» 36 Ibid., s. 29.

innego rodzaju, niż czyni to raport badawczy³⁷, ale także – co przydatne jest w pracy ze studentami – jego forma pozwala budować swobodne wypowiedzi autorom, niemającym wcześniejszego doświadczenia w wykorzystywaniu metod wizualnych. Praca nad projektem obejmowała kolejne etapy analizy sfery wizualnej: obserwację zjawisk wizualnych w fizycznej przestrzeni, realizację notatek terenowych, dokumentację, analizę zaobserwowanych zachowań i wreszcie interpretację fotografii wybranych do projektu. Spójrzmy na dwa wybrane fragmenty fotoeseju.



Il. 4.
Martyna Drohomirecka, Justyna Glińska, Agata Ziomek, *Użycie technologii mobilnych w sferze publicznej*, 2016

Komentarz: „Często technologia w przestrzeni miejskiej służy robieniu zdjęć. Chociaż tradycyjne aparaty fotograficzne wciąż są używane, coraz częściej do fotografowania służą telefony komórkowe. Nowa technologia powoli wypiera starą.

Ludzie czasami wykonują zdjęcia bezmyślnie, naśladując to, co robią inni. Mogli pierwotnie nie planować wykonania jakiejś fotografii, jednak kiedy ktoś inny robi zdjęcie obiektowi uznają, że oni również je zrobią”³⁸.

» 37 L. Pauwels, *Conceptualising the 'Visual Essay' as a Way of Generating and Imparting Sociological Insight: Issues, Formats and Realisation*, „Sociological Research Online”, 17 (1) 2012, 2-11, <http://www.socresonline.org.uk/17/1/1.html>. doi: 10.5153/sro.2575 [dostęp: 22.08.2016].

» 38 M. Drohomirecka, J. Glińska, A. Ziomek, *Użycie technologii mobilnych w sferze publicznej*, 2016, fragment eseju wizualnego realizowanego na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza, w ramach projektu badawczego Narodowego Centrum Nauki „Mobilność: media, praktyki

Komentarz: „Niekiedy potrzeba wykonania zdjęcia jest tak silna, że ludzie nie zwracają uwagi na okoliczności, w których się znajdują. Nie biorą pod uwagę konsekwencji i zagrożeń związanych z odruchem fotografowania”³⁹.



Il. 5.
Martyna Drohomirecka, Justyna Glińska, Agata Ziomek, *Użycie technologii mobilnych w sferze publicznej*, 2016

Kadry nie mają tu artystycznej jakości prac studentek fotografii – są raczej pochwyconymi notatkami, które prowadzą nas do sensu obserwowanej sceny (w koncepcji antropologa wizualnego Terence’a Wrighta byłoby to socjologiczne „patrzenie «przez» fotografię”, dla uzyskania wiedzy o tym, co jest na zdjęciu⁴⁰). Są jednak poprawnie skomponowane i, co najważniejsze, czytelne – pokazują zatem to, o czym autorki chciały powiedzieć. Także komentarze pewnie można by dopracować językowo, jednak ich sens jest jasny. Fotoesej pokazuje ludzkie zachowania, ale przede wszystkim jest próbą zastanowienia się nad tym, jakie są powody i konsekwencje używania technologii. Co ciekawe, większość praktyk fotograficznych dzisiejszych użytkowników jest przez kulturoznawczynie

interpretowana jako „odruchowa”, wynikająca z kulturowej konwencjonalizacji narzędzia. Użytkownicy powtarzają w ich opinii wzory innych lub fotografowanie przypomina nerwicę natręctw – trzeba zrobić zdjęcie.

Pytając zatem o to, jakie efekty poznawcze przynieść może realizacja fotoeseju, należałoby zwrócić uwagę na kilka elementów; pozwala: (1) spojrzeć na używane medium z dystansu, przestać traktować aparat jako współczesną „protezę”, której odmienności już się nie zauważa, (2) zaobserwować zachowania ludzkie, (3) poddać własną pracę autorefleksji.

Fotoesej Drohomireckiej, Glińskiej i Ziomek spełniał założenia dwóch pierwszych metod wymienionych przez Marcusa Banksa – autorki zarówno wykorzystywały obrazy w badaniu, jak też badały obrazy. Wydaje się jednak, że bardziej innowacyjny charakter mają popularne współcześnie w naukach humanistycznych „projekty uczestniczące”. Także w tej grupie metod znajdziemy badania oparte na fotografii. Teoretycy używają tu takich terminów jak: fotografia uczestnicząca (*participatory photography*), fotogłos (*photovoice*), fotoopowiadanie (*photonovella*), fotonarracja (*photonarrative*), fotografia wspólnotowa (*community photography*), fotografia pluralistyczna (*pluralist photography*)⁴¹. Te nieścisłe terminy określają grupę praktyk, które mają jednak wspólny cel. Ian Kaplan, Susie Miles i Andy Howes określają go jako „poszukiwanie zmiany konstrukcji tradycyjnych metod jakościowych, w których «zewnątrzny» badacz bada i ocenia życie «wewnętrznych» podmiotów badania”⁴².

W badaniach tego rodzaju obrazów własnego życia dostarczają sami uczestnicy. Mogą one pochodzić z prywatnych archiwów (w badaniach psychologicznych i tożsamościowych) lub być wykonywane przez uczestników (w badaniach społecznych, kulturowych, terapiach⁴³). Co najważniejsze, dają wgląd w doświadczenie innych i nie pozwalają badaczowi utrzymać zdystansowanego poczucia „wszechwiedzy”. Wiedza uzyskiwana jest wspólnie i chociaż także do tej metody należy podchodzić krytycznie (teoretycy zauważają, że popularność „metod partycypacyjnych” jest nową modą, na którą stosunkowo łatwo uzyskać finansowanie⁴⁴), to niewątpliwie może ona przynieść interesujące rezultaty, zwłaszcza jeśli chodzi o edukację fotograficzną (i szerzej – wizualną).

» 41 I. Kaplan, S. Miles, A. Howes, *Images and the ethics of inclusion and exclusion: learning through participatory photography in education*, „Journal of Research in Special Educational Needs”, 2011, Vol. 11, Nr 3, s. 195-202, doi: 10.1111/j.1471-3802.2010.01192.x [dostęp: 22.08.2016].

» 42 Ibid., s. 195.

» 43 Ciekawym przykładem mogą być badania metodą foto-wywiadu, prowadzone przez Marcelę Kościańczuk z osobami doświadczającymi choroby i niepełnosprawności. Zob. M. Kościańczuk, *Taktyki radzenia sobie z chorobą i niepełnosprawnością. Między perspektywą chorującego a wyobrażeniami otoczenia*, w: *Taktyki wizualne*, red. eadem, Wydawnictwo UJ, Kraków 2016.

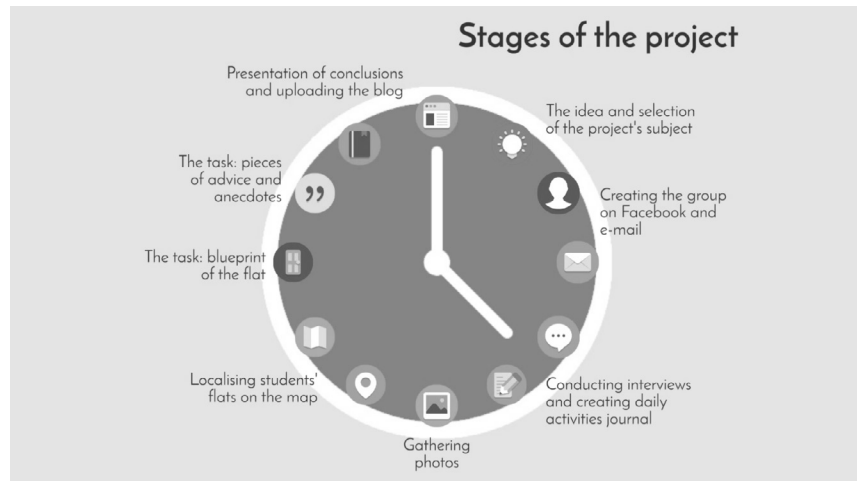
» 44 I. Kaplan, S. Miles, A. Howes, *Images...*, s. 196.

miejskie i kultura studencka” nr 2014/13/B/HS2/00109.

» 39 Ibid.

» 40 Za: R. Drozdowski, M. Krajewski, *Za fotografię! W stronę radykalnego programu socjologii wizualnej*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2010, s. 9.

Niezwykle rozbudowany projekt poświęcony sposobom organizacji mieszkań studenckich przygotowała grupa studentów kulturoznawstwa⁴⁵. Nad projektem pracowały trzy zespoły, zdjęć dostarczyło 27 osób. Materiałowi wizualnemu towarzyszyły wywiady i komentarze nadsyłających. Realizowany za pośrednictwem mediów społecznościowych, umożliwił uzyskanie szerokiego dostępu do zdjęć wykonywanych przez chętnych do uczestnictwa w projekcie. Materiały wizualne i informacje uzyskane w trakcie wywiadów zostały starannie sklasyfikowane i uporządkowane. Warto zauważyć także, że wybrana przez autorów projektu sieciowa forma prezentacji umożliwia publikację bogatego ilościowo i jakościowo materiału wizualnego.



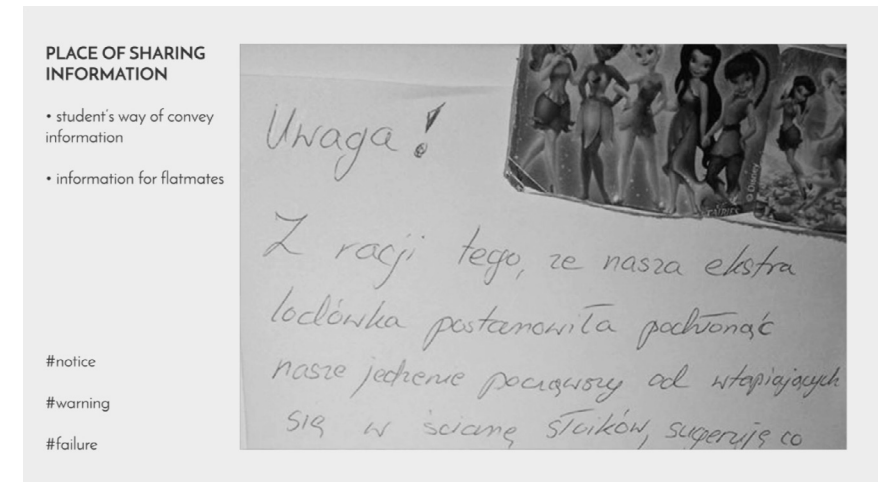
Il. 6.

Dominik Brzycki, Laura Foremska, Paula Michalska, Rafał Szczepaniak, Aleksandra Wachowiak, *Mieszkanie studenckie*, 2016

W projekcie widać, jak swobodnie autorzy korzystają z metod wizualnych oraz jak sprawnie funkcjonują w cyfrowym świecie, łącząc wiedzę teoretyczną ze skrótową, wizualną jej prezentacją (m.in. samodzielnie wymyślając ikonki-hasła oznaczające poszczególne etapy pracy). W finalnej prezentacji materiały zostały uporządkowane według wyróżnionych przez autorów kategorii, ale także według tagowania zaproponowanego przez autorów zdjęć. W ten sposób uporządkowano codzienne zamieszkiwanie studentów, stosownie do haseł takich, jak: współdzielenie (przestrzeni,

» 45 D. Brzycki, L. Foremska, P. Michalska, R. Szczepaniak, A. Wachowiak, *Mieszkanie studenckie*, opieka naukowa A. Skórzyńska, projekt badawczy realizowany na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza, w ramach programu Narodowego Centrum Nauki „Mobilność: media, praktyki miejskie i kultura studencka” nr 2014/13/B/HS2/00109.

przedmiotów i informacji), „improwizorka”, tymczasowość, sposoby personalizacji przestrzeni i inne. Każde z haseł zostało zilustrowane zdjęciami-notatkami.



Il. 7.

Dominik Brzycki, Laura Foremska, Paula Michalska, Rafał Szczepaniak, Aleksandra Wachowiak, *Mieszkanie studenckie*, 2016

Ponownie, tak jak w projekcie wcześniej omawianym, ostateczna jakość fotografii jest drugorzędna wobec informacji, które zawierają. Stylistyka samych zdjęć wzorowana jest na tym rodzaju codziennej fotografii, które znajdujemy na blogach czy portalach społecznościowych. Mają one być „wygodne” (czyli czytelne) w komunikacji oraz „podręczne” (wykonywane

szybko) – stąd często mała rozdzielczość czy lekka nieostrość wynikająca z fotografowania w słabych warunkach oświetleniowych aparatem, który na ogół mamy pod ręką (a więc najczęściej smartfonem).

Czy takie użycie fotografii możemy zaliczyć do technik „uczestniczących”? Wydaje się, że najważniejsza jest tu pewnego rodzaju wspólnotowość. Studenci w istocie badają siebie, korzystając z pomocy swoich rówieśników. Profesjonalny badacz wizualny mógłby powiedzieć, że brakuje w projekcie, być może, samej refleksji nad używanym medium, zauważmy jednak, że w tym przypadku inaczej określono miejsce fotografii: stającą się użyteczne i codzienne narzędzie, przekazujące większą ilość danych, niż uczyniłby to językowy opis.

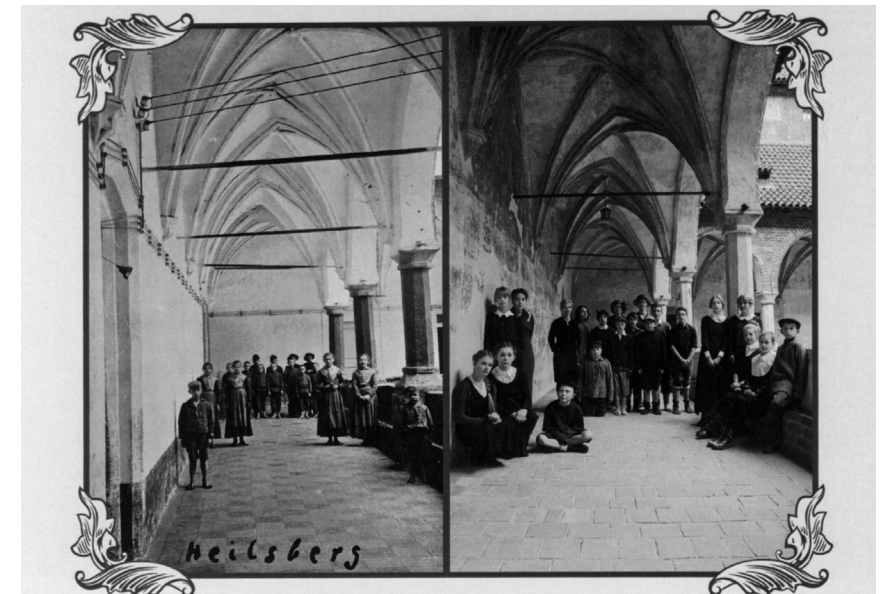
Na zakończenie powrócę raz jeszcze do prac studentów UAP, by pokazać, jak fotografia użyta w projekcie animacyjno-kulturowym może być narzędziem przekazywania wiedzy o przeszłości miasta, ale też czynnikiem tworzącym współczesną wspólnotę jego mieszkańców. *Lidzbark Warmiński – Dwa oblicza – od przeszłości do teraźniejszości – w słowie i obrazie* to projekt koordynowany w latach 2014-2015 przez grupę aktywistek z Lidzbarka⁴⁶. Celem projektu było zachęcenie mieszkańców do zainteresowania lokalną historią oraz do uczestnictwa w kulturowej sferze życia miasta⁴⁷. W tym celu postanowiono zaproponować mieszkańcom uczestnictwo w warsztatach refotograficznych. Kolejne etapy projektu obejmowały: (1) wspólną (pomysłodawczyń i uczestników) interpretację archiwalnych fotografii; (2) spacerów do miejsc przedstawionych na pocztówkach; (3) wspólne pozowanie do fotografii, wzorowane na pierwotnych obrazach.

Fotografowania podjęła się absolwentka fotografii UAP Zofia Puszcz, jednak działanie nie ograniczało się do wykonania gotowych zdjęć. Puszcz pisze: „Punktem wyjściowym były kartki pocztowe i zdjęcia z widokiem architektonicznych perełek miasta wraz z postaciami. Materiały archiwalne pozyskałyśmy od Eugeniusza Borodija – znawcy historii regionu i kolekcjonera dawnych pocztówek”⁴⁸. Rozpoznane na fotografiach obiekty stały się tłem dla refotografii. Autorki, zachęcając mieszkańców do włączenia się w projekt, rozpowszechniły pocztówki, pozwalając uczestnikom na swobodną interpretację pokazanych na nich postaci. Zrezygnowano też z refotograficznej techniki identycznego odwzorowywania przestrzeni. Dlatego też powtórzone fotografie nieco różnią się od oryginałów. Jednak, jak zapewniają autorki, najważniejsze było dla nich tworzenie wspólnoty oraz

wytworzenie więzi z pokazanymi na fotografiach miejscami.

O charakterze „uczestniczącym” (czy też jak chcieliby inni – partycypacyjnym) projektu przesądza sposób pracy: animatorki i wolontariusze wspólnie działają, dzięki czemu – zarówno autorki mogą poznać np. prywatne historie mieszkańców, lecz także uczestnicy dowiadują się o przeszłości Lidzbarka.

Jaką funkcję pełni tu fotografia? Po pierwsze, jest świadectwem przeszłości, ale też łącznikiem z teraźniejszością, po drugie, jest zwornikiem społecznym, tzn. pozwala mieszkańcom „poczuć”, że przynależą do miasta. Może stać się też punktem wyjścia do dyskusji o dziedzictwie trudnej, historycznej przeszłości miasta. Teoretycy metod partycypacyjnych zwracają uwagę, że ich zaletą jest łatwość zaangażowania – zarówno badacza, jak i badanego – w proces powstawania zdjęć, co jest dobrym początkiem dyskusji o realizowanym materiale. Równie ważna jest publiczna prezentacja projektów, która pozwala krytycznie ocenić dobre strony pracy oraz niedociągnięcia⁴⁹. Projekt lidzbarski zyskał taką popularność wśród mieszkańców, że postanowiono go kontynuować w kolejnym roku, co dowodzi, że pozornie łatwa „zabawa” z fotografiami archiwalnymi może zyskać znaczący wymiar.



Il. 8.

Zofia A. Puszcz, *Kolaż stworzony na potrzeby projektu Lidzbark Warmiński – Dwa oblicza – od przeszłości do teraźniejszości – w słowie i obrazie*, 2014 (dzięki uprzejmości autorki)

» 46 Były to: Anna Puszcz – główna inicjatorka projektu, prezes Stowarzyszenia Kobiet *Miej Marzenia*, Zofia Puszcz – fotograf, Izabela Treutle – przewodnicząca i dziennikarka, Aleksandra Ostrowska-Górecka – historyczka i Joanna Miskiewicz – polonistka.

» 47 Z.A. Puszcz, *Lidzbark Warmiński w perspektywie archiwalnych i współczesnych zapisów wizualnych*, licencjacka praca dyplomowa napisana pod kierunkiem Marianny Michałowskiej, UAP w Poznaniu, 2015 (niepublikowana), s. 21.

» 48 Ibid.

» 49 I. Kaplan, S. Miles, A. Howes, *Images...*, s. 201.

Dyskusja i wnioski: edukacja przez działanie

Analizowane w tekście przykłady wykorzystania fotografii w praktyce naukowej i społecznej jednoznacznie dowodzą, że fotografia może być skutecznym narzędziem edukacyjnym. Nie zwalnia nas to jednak z jej krytycznej analizy. Fotografia jest zbyt wieloznaczna, by można było pozostawić ją wolną od komentarza lub nie poddać jej rygorom metodycznych reguł.

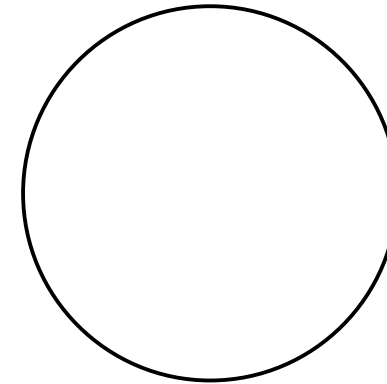
Przywoływane w artykule badania z obszaru nauk przyrodniczych (Frankela czy Martinssona) dowodziły, jak starannie powinny być one zaplanowane oraz jak dokładnie powinno być w nich wyznaczone miejsce dla fotografii. Z kolei, w badaniach artystycznych na pierwszy plan wysuwa się potrzeba przekroczenia ram, w których tradycyjnie umieszcza się fotografię (nazywania ją piękną lub technicznie poprawną). Chodzi zatem o nauczenie nie tylko przestrzegania konwencji stylistycznych, ale także ich łamania, by przekazać wiedzę o przedmiocie i kontekście obrazu.

Warto też na zakończenie przypomnieć o tym, co w tekście pojawiło się jedynie między wierszami – o etycznym wymiarze fotografii i łatwości jej wpisania w polityczny kontekst (o czym przekonywali twórcy projektu poświęconego *Kampuczy*). Tej świadomości potrzebujemy, realizując działania angażujące innych. Jak znakomicie wiemy, nie wystarczy rozdać aparaty fotograficzne uczestnikom, by zrealizować „projekt partycypacyjny”. Środki wizualne są niezwykle wrażliwe, łatwo zranić drugą osobę, publikując jej wizerunek, i równie łatwo potraktować obraz jak karykaturę. Należy zatem zadać sobie pytanie podstawowe, w jakim celu chcę użyć fotografii? I czy moje jej użycie nie będzie nieetyczne (na co nacisk kładzie Azoulay)?

Jeśli ma być językiem i narzędziem komunikacji, jak chcieli jej pierwsi twórcy, to musimy poznać i nauczyć innych jego słownika i gramatyki. Tego zaś najłatwiej nauczyć przez praktyczne działania – zachęcając do świadomego fotografowania, ale też do rozmowy o obrazach.

*

W artykule wykorzystano badania prowadzone w ramach projektu badawczego NCN nr 2014/13/B/HS2/00109 pt. *Mobilność: media, praktyki miejskie i kultura studencka*. ●



Warunki skuteczności wykorzystania fotografii w edukacji

Celem opracowania jest: (1) ukazanie istotnych czynników determinujących skuteczność wykorzystania fotografii w edukacji na tle ogólnych ustaleń dotyczących podstawowych prawidłowości uczenia się i nauczania oraz (2) określenie podstawowych warunków sprzyjających najlepszemu zastosowaniu fotografii wynikających z jej specyfiki jako środka dydaktycznego.

Czynniki te zaprezentowano z uwzględnieniem przyjętego w literaturze przedmiotu podziału na dwie grupy zwane: podmiotowymi (wewnętrznymi) i pozapodmiotowymi (zewnętrznymi), których rola została zbadana w różnym stopniu. Omówiono je z perspektywy istotnych dla zwiększenia skuteczności oddziaływania fotografii w edukacji ustaleń z zakresu klasycznych badań w obszarze psychologii rozwoju i dydaktyki z uwzględnieniem swoistych cech fotografii.

Uwarunkowania podmiotowe

Ta grupa czynników, zwana także właściwościami ucznia, obejmuje przede wszystkim czynniki związane z ogólnym rozwojem (tzn. rozwojowe) oraz cechy indywidualne ucznia, takie jak: płeć, wiek, zdolności specjalne, zainteresowania, motywacja. Ich rola w odniesieniu do skuteczności działań edukacyjnych obejmujących wykorzystanie fotografii jest zróżnicowana. Podczas stosowania fotografii w edukacji powinno się uwzględniać poziom rozwoju uczniów, a zwłaszcza poziom rozwoju myślenia, zdeterminowany na ogół wiekiem.

Fotografia to szczególny rodzaj obrazu, a obrazy stanowią jedną z podstawowych reprezentacji świata wykorzystywaną w procesach poznawczych, de facto ontogenetycznie wyprzedzającą reprezentację werbalną¹. Aby zrozumieć wpływ obrazu, a więc i fotografii, na proces przyswaja-

doktor, jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół fenomenu fotografii i możliwości jego wykorzystania w dydaktyce. Miejsce pracy: UAM, Wydział Studiów Edukacyjnych – Zakład Edukacji Artystycznej; PP, Wydział Edukacji Artystycznej. Publikacje: *Fotografia w edukacji*, Libron, Kraków 2015; *Dziedzictwo audiowizualne w warsztacie badawczym historyka i procesie dydaktycznym*, IPN, Poznań 2015; Recenzja książki François Sulages (2007) *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, TAIWPN Universitas, Kraków, w „Neodidagmata” 2008, s. 205-207.

» 1 Por. M. Jagodzińska, *Obraz w procesach poznania i uczenia się*, WSIP, Warszawa 1991, s. 3.

nia wiadomości i wykorzystać go w celu polepszenia wyników nauczania i uczenia się, niezbędne jest ukazanie specyfiki funkcjonowania obrazów w procesach poznawczych.

Nawiązując do teorii Jeana Piageta, jednego z najwybitniejszych badaczy rozwoju poznawczego, działalność intelektualną człowieka można opisać jako trzy podstawowe rodzaje myślenia, są to: (1) myślenie sensoryczno-motoryczne (zmysłowo-ruchowe) charakterystyczne dla wczesnych faz rozwojowych, (2) myślenie konkretno-wyobrażeniowe (charakterystyczne dla uczniów objętych wczesną edukacją szkolną), którego rozwój w dużym stopniu uwarunkowany jest koniecznością posługiwania się konkretem (obrazem), oraz (3) słowno-logiczne (charakterystyczne dla uczniów w okresie dorastania)². Etap późniejszy obejmujący lata od 11-15/16 to okres kształtowania się operacji formalnych, w którym czynności myślowe uczniów mogą stopniowo uwalniać się od konieczności posługiwania się konkretem (bądź jego wyobrażeniem i przypomnieniem konkretnie wykonanych działań) i uniezależnić od niego. Można powiedzieć, że wykorzystując oddziaływanie obrazu (fotografii) dla zwiększenia skuteczności uczenia, należy uwzględnić etap rozwoju myślenia ucznia (odbiorcy), a więc specyfikę struktur poznawczych (do kwestii tej nawijemy w dalszej części rozważań). Biorąc pod uwagę powyższe ustalenia, najbardziej wskazane byłoby stosowanie fotografii w edukacji uczniów znajdujących się na poziomie myślenia konkretnego i faz wcześniejszych, co nie wyklucza zasadności jej wykorzystania także wobec (uczniów) osób znajdujących się na wyższych etapach rozwoju myślenia.

Ponadto na wyniki procesu uczenia się mają wpływ także zdolności specjalne, czyli takie, które wpływają na sposób spostrzegania i zapamiętywania materiału. Najbardziej podstawowe rozróżnienie dzieli ludzi na dwa typy: wzrokowców i słuchowców. Wiąże się to z preferencją „kanału”, poprzez który przyswajany jest materiał. Środki dydaktyczne określane jako audiowizualne (m.in. fotografia) przystosowane są do wykorzystania tych właśnie zdolności.

Rola zainteresowań nie sprowadza się tylko do selektywnego odbioru i wybiórczych spostrzeżeń. W procesie uczenia się zainteresowania oddziałują we wszystkich obszarach rozwojowych, różnicując także skuteczność przyswajania wiedzy w zależności od płci.

Badania ukazują, że płeć nie stanowi czynnika, od którego zależą bezpośrednio wyniki uczenia się³. Wydaje się, że różnice w przebiegu tego procesu są efektem wtórnym mającym związek z odmiennością zainteresowań

i doświadczeń dziewcząt i chłopców, a także specyfiką toku ich rozwoju indywidualnego w pewnych obszarach (np. u dziewcząt szybciej rozwijają się zdolności społeczno-komunikacyjne, u chłopców motoryczne). Ilustracją tych różnic mogą być np. odpowiedzi uczniów dotyczące rodzajów fotografii, które najbardziej pomagają im w lepszym zapamiętaniu tekstu z podręcznika historii. W przypadku dziewcząt są to przede wszystkim sceny rodzajowe, podczas gdy u chłopców sceny bitewne⁴.

Skuteczność nauczania determinują również tzw. czynniki motywacyjne, takie jak: (1) pracowitość, (2) zaangażowanie, (3) pilność, którym przypisuje się rolę rekompensującą niedostatki, np. w zakresie braku umiejętności usprawniających uczenie się (nieumiejętność organizowania materiału), pozostające między innymi w związku ze stylem pracy nauczyciela z uczniami⁵.

Uwarunkowania pozapodmiotowe

Ten zespół czynników dotyczy kwestii wiążących się z sytuacją, w której zachodzi proces uczenia się.

Pierwszą grupę stanowią czynniki związane z sytuacją uczenia się, gdzie szczególnie istotne są: sposoby zapoznawania się z materiałem przez ucznia oraz związane ze specyfiką przekazu tego materiału. Przyjmuje się, że najkorzystniejsze jest zapoznawanie się z materiałem przy udziale tych analizatorów, które zaangażowane będą później bezpośrednio w wykonanie czynności, w której dany materiał występuje. Istotne jest zagadnienie wzajemnego stosunku treści obrazowych i słownych. U małych dzieci dominuje spostrzeganie obrazowo-ruchowe, z wiekiem wzrasta znaczenie słowa. Stąd w edukacji młodszych dzieci w większym stopniu wykorzystuje się obraz (obowiązuje zasada: dużo ilustracji, mało tekstu), a następnie stopniowo wzbogacane są partie tekstu. Bardzo istotne są dbałość o łączenie obrazu i słowa w odpowiednich proporcjach w zależności od wieku ucznia i zwrócenie uwagi na to, aby określenia słowne obrazu pozostawały w stosunku do niego adekwatne i vice versa. Szczególne znaczenie dla skuteczności procesu edukacyjnego ma problem doboru ilustracji w podręcznikach. Powinny one odnosić się do najistotniejszych treści oraz wpłynąć na pobudzenie wyobraźni i kreatywności ucznia. Fotografia może ułatwić uczniowi uchwycenie złożonych uwarunkowań skomplikowanych treści, które w przypadku posłużenia się opisem mogłyby okazać się nadmiernie skomplikowane czy rozbudowane. Obraz jest zwięzły i dobitny, zatem nie tylko może być łatwiejszy do przyswojenia, ale też nieść dodatkowy prze-

» 2 Por. R. Vasta, M.M. Haith, S.A. Miller, *Psychologia dziecka*, przeł. M. Babiuch, WSiP, Warszawa 1995, s. 219-441. Na wyraźne tendencje rozwojowe w kształtowaniu myślenia pojęciowego wskazał także L. Wygotski, *Wybrane prace psychologiczne*, A. Brzezińska i in., PWN, Warszawa 2004, s. 118-158.

» 3 Z. Włodarski, *Psychologiczne prawidłowości uczenia się i nauczania*, WSiP, Warszawa 1974, s. 48.

» 4 K. Napierała-Rydz, *Fotografia w edukacji*, Libron, Kraków 2015.

» 5 Z. Włodarski, *Determinanty uczenia się*, [w:] Z. Włodarski, A. Matczak, *Wprowadzenie do psychologii. Podręcznik dla nauczycieli*, WSiP, Warszawa 1992, s. 137.

kaz emocjonalny i estetyczny, który może wpłynąć na jakość przyswojenia i odtwarzania materiału. Ważne jest, by fotografia była właściwie dobrana, aby specyfika tekstu narzucała wybór odpowiedniego obrazu.

Znacząca grupa czynników determinujących skuteczność oddziaływania edukacyjnego dotyczy osoby nauczyciela (sposobu, w jaki odgrywa on swoją rolę zawodową) i obejmuje przede wszystkim takie cechy jak: posiadanie autorytetu, uwzględnianie rozwoju uczniów i zainteresowanie nim, takt pedagogiczny, zdolności organizacyjne i wyobraźnia. Wśród tych czynników szczególnego znaczenia nabiera sposób komunikacji pomiędzy nauczycielem a uczniami (mający swoje źródło w cechach osobowości nauczyciela) w procesie nauczania (czasem określane jako czynniki interakcyjne). Ich wyjątkowe znaczenie daje się zauważyć zwłaszcza w przypadku wzbudzania określonego poziomu motywacji ucznia (do uczenia się) oraz w związku ze specyfiką i zakresem wyzwalania aktywności uczniów (w zależności od preferowanego przez nauczyciela stylu pracy z uczniami). Ważne, by fotografie spełniały istotną funkcję edukacyjną, by ich treść stanowiła przedmiot dyskusji z uczniami. Komunikacja nauczyciela z uczniami ma swoistą formę wynikającą z jej międzypokoleniowego charakteru. Pożądana w niej rola nauczyciela jako przewodnika i doradcy jest zdeterminowana umiejętnością jego otwartego i życzliwego dialogu z uczniami⁶.

Jak wynika z dotychczasowych rozważań, do najistotniejszych czynników decydujących o skuteczności wykorzystania fotografii w edukacji należą: uwzględnienie poziomu rozwoju uczniów, ich zainteresowań, motywacji, właściwy dobór fotografii (adekwatny do prezentowanych treści) oraz styl pracy nauczyciela z uczniami.

Przechodząc do określenia podstawowych warunków sprzyjających najlepszemu wykorzystaniu fotografii w nauczaniu, należy nawiązać do definicji fotografii. Fotografia rozumiana zarówno jako zjawisko, jak i jego konkretne przejawy (zdjęcia), jest wizualnym śladem rzeczywistości niosącym zróżnicowane (mniej lub bardziej złożone) informacje o określonych, minionych fragmentach tej rzeczywistości⁷. Zawiera potencjalne możliwości dwupłaszczyznowego oddziaływania na odbiorcę, obejmujące zarówno jego sferę poznawczą, jak i estetyczno-emocjonalną. Posługując się terminologią Rolanda Barthes'a, możemy określić je pojęciami *studium* i *punctum*⁸.

Studium określa obszar związany z kulturą ogólną. W wyniku istnienia studium i „zanurzenia go” w kulturze możemy odbierać zdjęcia jako

świadczenia polityczne czy historyczne, uczestniczyć w realiach i gestach utrwalonych na zdjęciu. Studium, tak jak kultura, wiąże się ze wspólnotą, przechodzi przez kod. Jest spotkaniem z fotografią według fotografa, z mitami wyposażającymi zdjęcie w funkcje: informowania, przedstawiania, zaskakiwania, nadawania znaczenia, budzenia pożądania.

Drugi czynnik, *punctum* przynależy do widza-spectatora, jest według określenia R. Barthes'a jego „prywatną raną”, o jednostkowej naturze, ponieważ znajduje swój punkt odniesienia w spostrzeżeniu lub doświadczeniu konkretnej jednostki. *Punctum* może się przejawiać na kilka sposobów, jako: pewna dwoistość, zdjęcia przypadkowe, współlistnienie kontrastowych elementów, może być też drobnym szczegółem, który tak zaskakuje widza, że pochłania całą jego uwagę lub odsyła go do jakiegoś osobistego doświadczenia, które w jakiś sposób wiąże widza z tym szczegółem. Celowe zestawienia, mające wywołać szok kontrasty, nie przynależą do *punctum*. *Punctum* nie jest kodowane, nie daje się nazwać i to stanowi miarę jego zdolności wzruszania. Każda fotografii ma *studium*, tylko w niewielu „odnajduje nas” – gdyż to jemu przypisana jest rola czynna – *punctum*.

Opisane powyżej właściwości fotografii (*studium* i *punctum*) warto wykorzystać w działaniach edukacyjnych. Wydaje się, że w procesie nauczania należy uwzględnić obie wspomniane właściwości, dyskusyjna jest jedynie kwestia ustalenia proporcji. W takim wypadku rozstrzygający byłby cel, w jakim wykorzystuje się fotografie. Jeśli celem byłoby działanie dydaktyczno-poznawcze, najbardziej istotny byłby aspekt *studium*, ponieważ niesie informacje faktyczne: jest obrazem pewnej konkretnej rzeczywistości. Studium można uznać za synonim źródła. Jeśli efekty działania poznawczego miałyby pozostać długotrwałe lub jako cel oddziaływania określono skutek wychowawczy, nacisk powinien być położony na *punctum*. Jest to jednak zadanie skomplikowane, tylko *studium* jest niezmiennie obecne w każdej fotografii. *Punctum* to właściwość fotografii nielicznych, w dodatku o specyficznym działaniu i całkowicie indywidualnej naturze, gdyż każdego widza-spectatora dotyka inne *punctum*. W tym miejscu fotografia może zmienić sposób funkcjonowania i z odnośnika do realnej rzeczywistości zmienia się w odnośnik do świata sztuki. *Punctum* może wiązać się z przeżyciem estetycznym, stanowiąc swoistego rodzaju zapalnik, początek gry, miejsce niedookreślenia, w którym zaczyna się wzajemne oddziaływanie dzieła sztuki i widza.

Stosując fotografię w procesie edukacyjnym, świadomie można wykorzystać tylko *studium*. Kwestia „zranienia” (przeżycia estetycznego) pozostanie w gestii każdego odbiorcy (ucznia). Można na nią wpływać jedynie pośrednio, poprzez dobór odpowiednich (zdaniem nauczyciela) fotografii. Najlepsze efekty dydaktyczne (ogólnorozwojowe) zostaną osiągnięte

» 6 Por. V. Julkowska, *Naprzeciw siebie. Komunikacja międzypokoleniowa na gruncie edukacji historycznej*, [w:] *Uczeń a nowa humanistyka*, red. M. Kujawska, Instytut Historii UAM, Poznań 2000, s. 105-113.

» 7 Por. K. Napierała-Rydz, *Fotografia w edukacji*, s. 71.

» 8 R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.

w wyniku oddziaływania zarówno na intelekt, jak i emocje oraz odczucia estetyczne. Będą one też najtrwalsze.

W intelektualnej analizie fotografii najbardziej pomocne wydaje się podejście hermeneutyczne. Przez stawianie kolejnych pytań (w sensie hermeneutycznym) umożliwia „wyłuskanie” ze zdjęcia określonych wiadomości, czyli potraktowanie go jako źródła wiedzy. W takim ujęciu fotografia stanowi pewien tekst, który musi być odczytany i zrozumiany, aby przekaz w nim zawarty stał się jasny i dostarczył informacji. „Zrozumienie” fotografii wydaje się jednoznaczne z rozpoznaniem w niej źródła wiedzy⁹. Dążenie do zrozumienia wymaga aktywnej postawy podmiotu poznającego – musi sformułować i postawić pytania; otrzymane na nie odpowiedzi to wiedza, którą ze zdjęcia możemy uzyskać. Jednakże fotografia niesie wartości, które wymykają się pojęciu wiedzy. W ten sposób ujawnia się jej „druga natura” – byt dzieła sztuki. Staje się ona doświadczeniem estetycznym, oddziałuje na zmysły, budzi emocje, co składa się na proces określany mianem przeżycia estetycznego.

Również w tym wypadku warunkiem pełnego przeżywania fotografii jako dzieła sztuki jest aktywność podmiotu. Dzieło sztuki oddziałuje na wyobraźnię widza poprzez – jak to ujmują Roman Ingarden – „miejsca niedookreślenia”, czyli to, co jest w dziele zaledwie zasygnalizowane przez autora; nie wszystkie właściwości dzieła sztuki znajdują się w stanie aktualności, niektóre z nich są w stanie potencjalnym. Aktywność odbiorcy polega na wypełnianiu, konkretyzowaniu „miejsc niedookreślenia”¹⁰.

Zatem warunkiem aktualizowania się potencjalności oddziaływania fotografii w procesie edukacyjnym jest aktywność odbiorcy (ucznia) oraz swoista aktywność nauczyciela polegająca na właściwym kontekście prezentacji fotografii (tj. odpowiedniego ich doboru względem omawianych treści), co wiąże się ze znajomością specyfiki wykorzystywanego medium.

Do mało zbadanych czynników determinujących skuteczność oddziaływania fotografii w edukacji należy profil kształcenia uczniów. Nawiązując do przeprowadzonego przeze mnie w Poznaniu (Liceum św. Marii Magdaleny) w latach 2009-2012 eksperymentu dydaktycznego, można przyjąć, że zarysowuje się szczególna potrzeba stosowania zdjęć w klasach o ścisłym profilu kształcenia. W wyniku tego eksperymentu, w którym zastosowano fotografie wzbogacające prezentację tematu „Kultura 20-lecia międzywojennego” dokonaną w formie wykładu przez nauczyciela historii (grupy eksperymentalne) bądź ich nie zastosowano (grupy kontrolne), okazało się m.in., że w przypadku uczniów z klas o profilu matematyczno-fizycznym

pomimo zastosowania fotografii wynik testu sprawdzającego przyswojone informacje jest niższy niż w klasie o profilu humanistycznym, w której zdjęć nie wykorzystywano¹¹. Rezultat ten może świadczyć o istotnej roli posiadanej już wiedzy (schematów poznawczych) warunkujących skuteczność uczenia się, na co zwraca uwagę wspomniany Jean Piaget¹².

Podsumowując powyższe rozważania, można powiedzieć, że skuteczność wykorzystania fotografii zależy przede wszystkim od:

1. jasnego sformułowania celu jej zastosowania (np. czy bardziej ma służyć zapamiętaniu określonych informacji, czy wywołaniu przeżycia estetycznego);
2. właściwego doboru fotografii, tzn. jej adekwatności w stosunku do prezentowanych treści;
3. znajomości specyfiki medium, jakim jest fotografia, przez nauczyciela; nauczyciel wykorzystujący fotografię jako środek dydaktyczny powinien mieć świadomość wieloznacznej natury fotografii, jej cech, które mogą mieć charakter walorów, lecz także zagrożeń (choćby dla obiektywności przekazu);
4. stylu pracy nauczyciela, w szczególności umiejętności komunikowania się z uczniami i wzbudzania aktywności poznawczej uczniów oraz sposobu konstruowania sytuacji edukacyjnej. ●

» 9 Analizę fotografii jako przedmiotu podlegającego interpretacji z różnych punktów widzenia: hermeneutycznego, semiologicznego, strukturalistycznego i dyskursywnego, przedstawił Piotr Sztompka w: P. Sztompka, *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*, PWN, Warszawa 2006, rozdz. V, s. 70-95.

» 10 R. Ingarden, *Wykłady i dyskusje z estetyki*, PWN, Warszawa 1981, s. 27-29, 239-244.

» 11 K. Napierała-Rydz, *Fotografia w edukacji*, s. 115-164.

» 12 J. Piaget, *Równoważenie struktur poznawczych: centralny problem rozwoju*, przeł. Z. Zakrzewska, PWN, Warszawa 1981.

Powiększenie Przechodnie obrazy – teoria i praktyka rozumienia fotografii

(ur. w 1959 r. w Poznaniu) – artysta wizualny, od końca lat 70. zajmuje się fotografią w obszarze sztuki. Profesor zwyczajny. Studiował filozofię i kulturoznawstwo na UAM. Oprócz działalności artystycznej pisze teksty o sztuce oraz inicjuje i organizuje wystawy i inne przedsięwzięcia artystyczne. Od 1985 r. związany z ASP w Poznaniu; początkowo jako asystent w pracowni prof. Stefana Wojneckiego, od lat 90. prowadzi własną pracownię. Autor kilkunastu wystaw indywidualnych i uczestnik kilkudziesięciu zbiorowych. Ważniejsze wystawy indywidualne: *Fotografie*, Galeria FF, Łódź, 1992; *Przejrzystość*, Galeria FF, Łódź, 1994; *Apotropeje*, BWA Wrocław, 2003; *Ausgewählte Photographien*, Kunst - und Kulturzentrum, Monschau (Niemcy), 2005; *Formy i mimoformy*, Muzeum Stanisława Staszica, Piła, 2008; *W cztery oczy*, Galeria PF, Poznań, 2009; *Jak podłączysz...*, Galeria Rotunda, Poznań, 2011; *Oddalenie (prace z lat 2009-2012)*, Galeria FF, Łódź, 2012; *Oddalenie*, galeria Miejska Arsenał, Poznań, 2013; *Autorytety*, Galeria BWA, Gorzów Wlkp., 2015.

Wszystkie obrazy powstają dziś w wyniku użycia urządzeń optycznych lub są od ich użycia zależne.

W środowisku zawłaszczonym przez jeden rodzaj obrazów wszystkie pozostałe upodobniają swoje cechy do dominującego wzorca.

Odczytujemy je w taki sposób, w jaki rozumiemy sensory technologii, którymi obudowany jest fizyczny proces zjawiania się obrazów.

Zmienna, technologiczna „nadbudowa” nadaje różnorakie sensory temu, co możemy zobaczyć.

Historycznie i społecznie zmienne, a przede wszystkim, uzależnione od aktualnej technologii, są znaczenia wszystkich obrazów.

W epoce fotografii każdy obraz był fotograficzny.

Dziś mamy do czynienia z wieloma sposobami zjawiania się obrazów, żaden z nich nie zdominował sfery obrazowania.

Tradycyjny fotograficzny wzorzec przestaje obowiązywać.

Fotografia, zapisy filmowe, rejestracje wideo, transmisje obrazu i dźwięku, optyczne i wzorujące się na nich cyfrowe symulacje tworzą wspólne, z pozoru spójne pole doświadczenia.

Złudzenie obrazowej spójności wynika z łatwego do zaobserwowania zjawiska medialnej konwergencji.

Miejsca i czasy (przeszłe, obecne lub przyszłe) dominacji jednego sposobu obrazowania posługują się wzorcem obrazowym – nazywam go obrazem stabilnym.

Czasy i miejsca pozbawione przewagi jednego sposobu obrazowania (obecne i przyszłe) to te, w których każdy powstający obraz ma szansę na zaistnienie według własnych kryteriów – nazywam go obrazem przechodnim (tranzytowym).

Ślady początków szerokiego wykorzystania optycznego instrumentarium odnajdziemy w obrazowaniu opartym na centralnej perspektywie

stworzyły formę społecznej dyscypliny obrazu – to w nią wcielił się mit rzetelnej fotografii.

Rygoryzm form

„Fotografia jest równoczesnym rozpoznaniem w ułamku sekundy z jednej strony – znaczenia faktu, a z drugiej strony – rygorystycznej organizacji dostrzeżonych form, które ten fakt wyrażają”².

Zatrzymanie czasu

„Ze wszystkich środków wyrazu fotografia jest jedynym, który dokładnie utrwala chwilę. Obcujemy ze sprawami, które znikają, a kiedy już znikły, nie można ich wskrzesić”³.

Emblematyczność przedstawień

„Rzeczywistość oferuje nam taką obfitość wydarzeń, że trzeba zdecydować się szybko na uproszczone ujęcie [...]”⁴.

W epoce nadmiaru wizerunków i technik symulacji powyższe cechy tracą na znaczeniu, podtrzymują jednak mit prawdziwości mechanicznego obrazowania.

Zasada przechodniości obrazów nie respektuje już fotograficznego wzorca – obrazu stabilnego.

Przewagę zyskują dziś obrazy, które nie mają swojej jedynej, ostatecznej formy, zawsze gotowe do przekształceń w procesie ich eksploatacji – obrazy przechodnie.

Wartość poznawcza i edukacyjna fotografii tkwi dziś nie w obrazach, ale w zrozumieniu procesu ich powstawania i przekształceń – co w konsekwencji prowadzi do uruchamiania odmiennych praktyk koncentracji uwagi i porządkowania znaczeń.

Obrazy widzimy dziś w procesie rejestracji, transmisji, symulacji, przekształcania... – stale obserwując ich zmienną naturę. Nigdy jako ostateczne wytwory tych procesów.

Obrazy przechodnie rozpoznajemy i rozumiemy poprzez obserwację dróg ich wędrówek po świecie.

Sztuka generuje wciąż odmienne praktyki koncentracji uwagi i porządkowania znaczeń – sposoby pojawiania się przechodniości w obrazach.

» 2 H. Cartier-Bresson, *Decydujący moment*, przeł. K. Łyczywek, „Format” 2005, nr 1 (46), s. 4.

» 3 Ibid., s. 2.

» 4 Ibid.

Exemplum

Piotr Wołyński

P O W I Ę K S Z E N I E (performans)

motto

„To, co robię jest niczym innym
jak zastawianiem pułapek na TO, CO ISTNIEJE”⁵.

Wojciech Bruszewski

Widzowie performansu Powiększenie⁶ (il. 1) są uczestnikami uruchomienia pewnego urządzenia – ma ono charakter spekulatywny i służy do powiększania przedmiotów (il. 2).

Urządzenie wykorzystuje efekt łączenia i przenikania obrazów, będący jednym z podstawowych zabiegów w cybersfrze.

Spekulacja opiera się na dwóch przesłankach.

Przesłanka pierwsza

Seria spojrzeń podmiotu znajdującego się w ruchu jest jednym wieloobrazowym spojrzeniem.

Pojęcie ruchu należy rozumieć szeroko i swobodnie – od ruchu gałki ocznej po wyprawę w kosmos. To właśnie przepływy spojrzeń wyznaczają trasy przechodnich obrazów.

Przesłanka druga

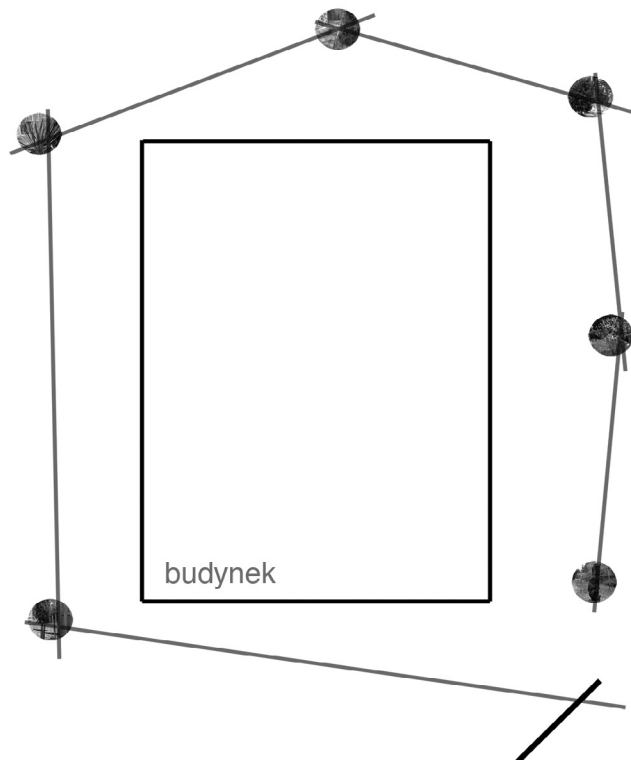
Przedmioty zwiększają swoje rozmiary w miarę oddalania się obserwatora.

Przedmioty powinniśmy powiększać, aby wynagrodzić powszechne złudzenie polegające na nieustannym ich pomniejszaniu. Nieprzydatne

» 5 W. Bruszewski, *Praktyka pułapek*, Łódź 1976. cyt. za: Wojciech Bruszewski, *Fenomeny percepcji*, katalog wystawy, red. E. Fuchs, J. Zagrodzki, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 2010, s. 112.

» 6 Pierwsze wykonanie odbyło się 12.12. 2014 roku w Galerii Piekary w Poznaniu podczas wernisażu wystawy 6x3=25.

okazują się tutaj wszelkie zdroworozsądkowe nawoływania, że przedmioty są takie, jakie są – i tak o tym zapominamy. Potrzebna jest równowaga, którą zaprowadzi zasada: mniejszy w złudzeniu – większy w pomyśleniu.



Il.3.
Fragment schematu ideowego użytego w pracy *Powiększenie*

Urządzenie zajmie się na początek jednym z najbliższych nam rodzajów ruchu: chodzeniem, a ściślej – okrążaniem wybranego obiektu, czyli chodzeniem w kółko – obchodzę budynek dookoła (il. 3).

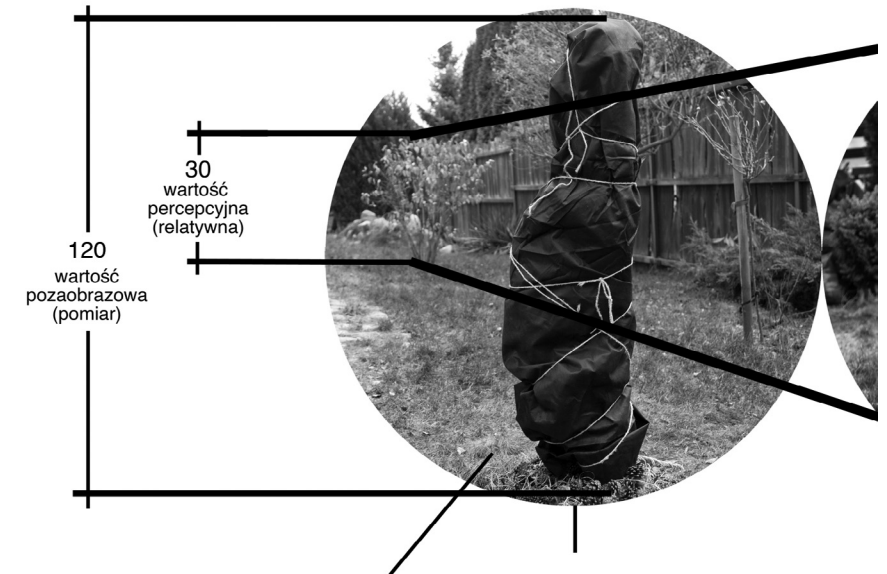
W zasięgu mojego wzroku pojawiają się rozliczne przedmioty o wciąż zmieniających się kształtach i rozmiarach (il. 4) – jednym z nich jest rower.

Moje kręcenie się w kółko wyostreza wrażenie rozdzielania wszystkiego na pojedyncze obrazy wypełnione powtarzającymi się w różnych wielkościach obiektami.

Jak dotąd, tkwimy w iluzji rozdzielnych, pojedynczych spojrzeń i uciekających w nieskończoną małość przedmiotów.



Il.4.
Jedna z fotografii użytej w pracy *Powiększenie*



Il.5.
Fragment schematu ideowego użytego w pracy *Powiększenie*

Biorąc pod uwagę początek mojego spojrzenia, przystępuję do rzeczy: do kontroli procesu potrzebne nam będą dwie dane wyjściowe: 120 i 30 (il. 5). To najprostsze, empiryczne pomiary odpowiadające potrzebie nieustannego pomniejszania przedmiotów.



Il.6.
Piotr Wołyński, performans *Powiększenie*, Galeria Piekary, 12.12.2014.

Po ich ustaleniu mogę zrezygnować z pierwszego obrazu – eliminuję go i zaznaczam czarną farbą miejsce, w którym się znajdował (il. 6).

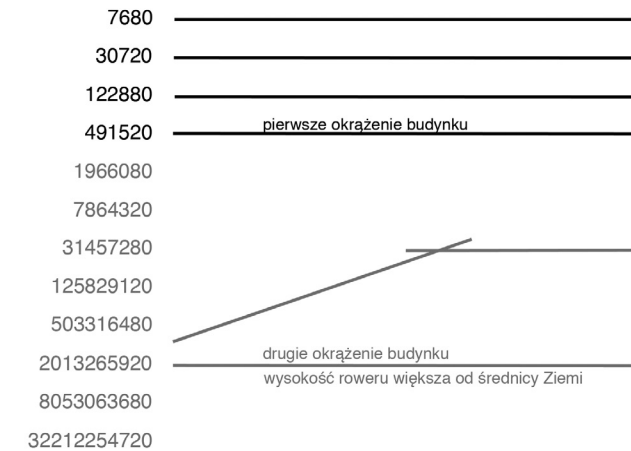
Pokusa skierowana uruchomionego urządzenia na pozaspekulatywne obszary doświadczania powinna zostać wyeliminowana – stawiamy pomyślenie ponad złudzenie oczywistości.

Dalsze działania można pozostawić samemu urządzeniu. Zademonstruję tutaj tylko dokonujący się proces:

480 (zaznaczam czarną farbą miejsce, w którym znajdował się obraz),
1920 (zaznaczam czarną farbą miejsce, w którym znajdował się obraz),
7680 (zaznaczam czarną farbą miejsce, w którym znajdował się obraz),
30 720 (zaznaczam czarną farbą miejsce, w którym znajdował się obraz),
122 880 (zaznaczam czarną farbą miejsce, w którym znajdował się obraz).

Podczas obliczeń może ponownie pojawić się pokusa przełożenia tego doświadczenia na rozumienie obrazów według stabilnego wzorca. Kieruje-

my wtedy uwagę na któryś z zauważonych podczas spaceru przedmiotów. Stojący w pobliżu rower osiągnął imponujące rozmiary. Przy drugim okrążeniu budynku jego wysokość przekroczyła średnicę kuli ziemskiej (il. 7).



Il.7.

Fragment schematu ideowego użytego w pracy *Powiększenie*

Praktyka koncentracji uwagi i porządkowania znaczeń wobec obrazów przechodnych wymaga długotrwałych i regularnych ćwiczeń. ●

Między kreacją a dokumentacją – naukowe fotografie zabytków Janiny Mierzeckiej

dr hab. prof. UJ filmoznawczyni,
profesor w Instytucie Sztuk
Audiowizualnych UJ. Zajmuje się
problematyką tożsamości kulturowej
we współczesnym kinie i w sztukach
wizualnych. Prowadzi badania nad
twórczością kobiet w kinie, fotografii
i w sztuce. Wyrazem jej zainteresowań
są publikacje: „Władczynie spojrzenia”.
*Teoria filmu a praktyka reżyserek
i artystek* (2010) oraz jej najnowsza
książka: *Oblicza kina queer* (2014).
Autorka książek: *W poszukiwaniu
sposobu ekspresji. O filmach Jane
Campion i Sally Potter* (2001), *Derek
Jarman. Portret indywidualisty* (2003),
*„Młode wilki” polskiego kina. Kategoria
gender a debiuty lat 90.* (2006). Jako
redaktorka przygotowała
pięć tomów z serii *Gender. Perspektywa
antropologiczna* Wydawnictwa
Uniwersytetu Warszawskiego.
W latach 2015-2018 koordynatorka
projektu badawczego NCN: *Pionierki
kina i fotografii w Galicji 1896-1945.*
Stypendystka Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego w roku
2015, wynikiem przeprowadzonego
projektu jest książka: *Modernistki
o kinie. Kobiety w polskiej krytyce
i publicystyce filmowej 1918-1939*
(2016). Członkini Polskiego Towarzystwa
Kulturoznawczego, którego jest
wiceprezeską oraz Polskiego
Towarzystwa Badań nad Filmem
i Mediami.

Idea fotografowania w celach naukowych była Janinie Mierzeckiej zawsze bliska, o czym świadczy uwaga zamieszczona w autobiografii: „Znaczną rolę w mojej pracy zawodowej odegrała fotografia naukowa. Nie miałam w tym kierunku żadnego przygotowania, byłam [...] zupełnym samoukiem”¹. Efektem zdobywanej wiedzy i doskonalonych umiejętności był podręcznik *Fotografia zabytków i dzieł sztuki*, jaki Mierzecka opublikowała w 1959 r. w wydawnictwie Arkady². Na kształt publikacji wpłynął zarówno styl twórczości autorki, doceniany na międzynarodowych wystawach fotograficznych, jak i jej kompetencje dotyczące zdjęć naukowych. Artystka podkreślała w swoich wspomnieniach, że utrwalanie w obiektywie dzieł sztuki interesowało ją na tyle, iż sama postanowiła wypracować swoją technikę: „Ćwiczyłam się samorzutnie na znajdujących się w domu obiektach, jak obrazy, drobne przedmioty przemysłu zdobniczego. Znow próbowałam najlepszych rozwiązań drogą tła, układu, oświetlenia”³.

Po wybuchu II wojny światowej Mierzecka złożyła propozycję lwowskiemu Muzeum Przemysłowemu stworzenia w nim pracowni, którą mogłaby poprowadzić. Inicjatywę przyjęto, lecz sytuacja nie pozwoliła na długotrwałą współpracę, trwającą ostatecznie od stycznia 1940 r., aż do wkroczenia Niemców do Lwowa w czerwcu 1941 r. W okresie tym fotografka prowadziła systematyczne prace inwentaryzacyjne. Całymi seriami robiła zdjęcia, równocześnie opisując zgromadzone, nigdy niedokumentowane zabytki: „od wielometrowych gobelinów począwszy, aż po drob-

» 1 J. Mierzecka, *Całe życie z fotografią*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981, s. 129.

» 2 J. Mierzecka, *Fotografia zabytków i dzieł sztuki*, wydanie drugie poprawione i uzupełnione, Arkady, Warszawa 1972.

» 3 J. Mierzecka, *Całe życie z fotografią*, s. 129.

ne przedmioty przemysłu artystycznego, i znów uczyłam się na własnych błędach”⁴.

Jako praktykująca „muzealniczka” podsumowała swoje działania w kontekście różnorodnych funkcji fotografii we współczesnym świecie, stwierdzając, że: „Fotografia dla celów nauki o zabytkach i dziełach sztuki jest jedynym z jej wielu zastosowań. Doświadczenie, które nabyłam w początkach lat czterdziestych, nie poszło na marne. Praca ta była pierwszym krokiem w mojej późniejszej 30-letniej działalności i specjalizacji na tym polu”⁵.

Wypowiedzi Mierzeckiej odnoszące się do kwestii fotografowania zabytków pokazują, że dla analizy edukacyjnego znaczenia jej dorobku potrzebne są co najmniej dwie perspektywy. Pierwsza, historyczna, pozwala usytuować jej dokonania w tradycji badań naukowych uprawianych przez kobiety. Druga, biograficzna, daje możliwość spojrzenia na twórczość artystki przez pryzmat jej przynależności do polskiego środowiska fotograficznego – najpierw we Lwowie, a po II wojnie światowej we Wrocławiu – będącego dla niej wsparciem i inspiracją.

Fotografujące badaczki z przełomu XIX i XX wieku

Dokonania Mierzeckiej na polu fotografii oraz muzealnej dokumentacji pozwalają zestawić jej sylwetkę z innymi fotografującymi badaczkami z przełomu XIX i XX wieku, będącymi pionierkami w swoich dziedzinach. Lektura ich autobiograficznych zapisków oraz relacji z naukowych działań każe dostrzec cechującą je pasję i wytrwałość, z jaką realizowały swoje projekty, nie bacząc na krytykę stosowanych środków i podjąć. W postawie badaczek-fotografek zwraca uwagę przede wszystkim ich profesjonalizm i zaangażowanie, dzięki któremu nie bały się sięgać po nowatorskie narzędzia i technologie. Kobiety te, mimo pionierskości podejmowanych działań, cechowała ogromna świadomość medium fotograficznego, walorów poznawczych i estetycznych, które zresztą potrafiły umiejętnie wykorzystać i wyeksponować.

O związkach między fotografowaniem a dokumentowaniem zabytków oraz sztuki przez kobiety świadczą opracowania poświęcone pionierskim archeolożkom, których obecność wyraźnie zaznacza się w drugiej połowie XIX wieku. Wraz z nastaniem nowoczesnej archeologii rozpoczęła swoje prace Esther B. Van Deman⁶, która wykorzystywała w nich nowa-

torskie techniki dokumentacji. Wprowadziła przejrzyste formy pomiarów i datowania odkrytych budowli, które starannie fotografowała, by zapewnić materiał do przyszłych analiz i publikacji. Jak podkreśla autorka jej biografii Katherina Welch, zdjęcia amerykańskiej archeolożki były na tyle profesjonalne i oryginalne, że wykorzystywała je nie tylko jako ilustrację do artykułów i książek naukowych, ale także pokazywała na publicznych wystawach. Prezentowane fotografie miały charakter i poznawczy, i artystyczny, a oglądający zachwycali się ich walorem estetycznym, o czym świadczy recenzja z „New York Times’a”: „Wykonane przez Van Deman, dwa studia światła i cienia, pokazujące pozostałości kamiennych łuków, odzwierciedlają jej wyrafinowanie i zrozumienie tego, jak aparat może uprzyjemniać rejestrację, bardziej niż nagie oko, wtedy, gdy do ciemnych, na wpół zamkniętych pomieszczeń przenika na moment światło”⁷.

Z naukowego punktu widzenia najcenniejsze w fotografiach Van Deman oraz innych archeolożek było to, że towarzyszyły im dokładne opisy, informujące o miejscu i czasie ich wykonania oraz o pomiarach i innych szczegółach archeologicznych. Perspektywa czasu pozwala docenić skrupulatność i dokładność fotografek, których archiwa są często jedyną dokumentacją zabytków i obszarów, później zniszczonych lub zabudowanych.

Interesujące jest, że Van Deman, mimo ściśle archeologicznych zainteresowań, dużo uwagi poświęcała ludziom, zwłaszcza wiejskim kobietom, których zdjęcia dają historyczny obraz stosunków społecznych, życia rodzinnego i ról płciowych. Podobnie postępowała Gertrude Bell, brytyjska podróżniczka i badaczka Orientu⁸, utrwalająca swoje wrażenia w listach, pamiętnikach oraz na fotografiach. Podczas swoich pionierskich wypraw nieustannie robiła zdjęcia, używając najnowocześniejszego wówczas sprzętu: Kodaka, dla tak zwanych 4-centymetrowych filmów, dających obrazy 4 x 4, oraz aparatu panoramicznego. Pragnęła utrwalić świat, który zanikał na jej oczach wraz z ekspansją nowoczesności pod wpływem polityki kolonialnej (której sama była częścią) czy konfliktów lokalnych. Nawet w popularnych biografiiach podkreśla się jej profesjonalizm jako fotografki-dokumentalistki, dzięki której zachowało się wizualne świadectwo tego, jak wyglądały historyczne budowle, zanim uległy erozji lub całkowitemu zniszczeniu w wyniku działań zbrojnych czy innych zdarzeń.

W przedmowie do dzienników Bell redaktorka Rosemary O’Brien podkreśla, że pełnię ich znaczenia można odczytać dopiero wówczas, gdy sięgnie się także po archiwum fotograficzne podróżniczki, zwłaszcza że prowadziła je z pasją i typową dla kolonialnych eksploratorów dbałością

» 4 Ibid., s. 198.

» 5 Ibid., s. 131.

» 6 E.B. Van Deman (1862-1937), amerykańska pionierka w wykopaliskach z okresu rzymskiego. Zob.: *Preface*, [w:] *Breaking Ground. Pioneering Women Archeologists*, red. G.M. Cohen, M. Sharp Joukowsky, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2004, s. vii.

» 7 M. Loke, *Studying Ancient Ruins with the Eye of a Poet*, „New York Times” 28 grudnia, 2001, s. 1. Cyt. za: Katherina Welch, *Esther B. Van Deman*, [w:] *ibid.*, s. 92.

» 8 Gertrude Bell (14.07.1868-12.07.1926). Członkini ekspedycji na Bliski Wschód, przyjaciółka T.E. Lawrence’a, pracowała jako doradczyni polityczna dla Imperium Brytyjskiego.

o szczegóły, zarówno w trakcie rejestracji, jak i w późniejszych opisach. O'Brien stwierdza, że chociaż zdjęcia zrobione przez Bell mają raczej charakter „deskryptyczny a nie kompozycyjny”⁹, co wynikało z ich funkcji dokumentacyjnej, określonej przez potrzeby badań archeologicznych, to jednak widać w nich element kreatywny. Daje się zauważyć, że Bell miała dobre oko, jeśli chodzi o kompozycję, a ponadto wyczuła „estetycznego potencjału, jaki zwierzał się w relacji między czernią a bielą”¹⁰. Z pełną świadomością wybierała miejsce, z którego robiła zdjęcia, oraz porę dnia – najczęściej o wschodzie lub zachodzie słońca – by uzyskać jak najlepsze oświetlenie wybranych obiektów. Podczas wyprawy w grudniu 1913 r. zanotowała w dzienniku: „Fotografując wspierałam się na szczyt Jebel, który jest doskonale okrągłym wulkanem, zrobiłam szkice i zdjęcia”¹¹.

W swoich dziennikach oraz korespondencji Bell podaje liczne szczegóły dotyczące oglądanych przez siebie miejsc i ludzi – dokładnie fotografowanych, nawet jeśli wymagało to specjalnych, dłuższych postojów. W jednym z listów pisze, że dotarła do obozu szejka Harba: „Szejka w nim nie ma [...], ale ja zatrzymałam się na pół godziny, napiłam kawy i sfotografowałam jego namiot oraz kobiety – głównie jego bardzo przystojną siostrę Aliyah”¹².

Robienie zdjęć było pasją Gertrudy oraz – jak uważała – jej obowiązkiem, podyktowanym wymogami dokumentacji podróży. Nie zawsze jednak spotkało się to z akceptacją lokalnej ludności: „Początkowo moje fotografowanie wzbudzało sprzeciw [wśród Awali], ale podróżujący ze mną Shammarowie zachęcili mnie do kontynuowania”¹³. Każdy z postojów oznaczał taki sposób rejestracji zabytków, by uchwycić ich szczegóły architektoniczne oraz piękno, jak w przypadku zwiedzanego meczetu: „Wróciliśmy na dziedziniec [...], gdzie fotografowałam [...]. Potem z powrotem do bramy [...] niezwykle pięknej, ze stojącymi w niej niewolnikami w barwnych bawełnianych strojach. Fotografowałam na zewnątrz oraz wewnątrz meczetu z kolumnami, a następnie poszłam [...] na kawę”¹⁴. Jednego dnia w dzienniku zanotowała wyłącznie trzy zdania: „Pisałam. Poszłam nad rzekę i fotografowałam. Poszłam do różanego ogrodu”¹⁵. Robienie zdjęć było więc dla niej czynnością nierozdzielnie związaną z poznawaniem miejsc i ludzi oraz integralną częścią podróżniczej rutyny. Stanowiło również źródło materiałów wizualnych, które publikowała w swoich książkach jako

» 9 R. O'Brien, *Gertrude Bell on route*, [w:] G. Bell, *The Arabian Diaries, 1913-1914*, red. eadem, Syracuse University Press, Syracuse, New York 2000, s. 24.

» 10 Ibid.

» 11 Zapiski z 20 grudnia 1913 roku. Gertrude Bell, *The Arabian Diaries, 1913-1914*, s. 145.

» 12 List z 29 stycznia 1914 roku. Ibid., s. 59.

» 13 Zapiski z 14 lutego 1914 roku. Ibid., s. 184.

» 14 Zapiski z 7 marca 1914 roku. Ibid., s. 206.

» 15 Zapiski z 6 kwietnia 1914 roku. Ibid., s. 227.

ilustrację, a zarazem znaczącą część wiedzy o eksplorowanych obszarach.

Zawodowa pasja i zaangażowanie w eksplorację interesujących tematów, jaką można odnaleźć w zapiskach pierwszych badaczek, widoczne są również w podejściu Mierzeckiej do sztuki, zabytków i do zadania – a często wyzwania – jakim było utrwalenie ich na fotografii. Autentyczny podziw wzbudzały w niej oryginalne dzieła, znalezione w lwowskim Muzeum Przemysłowym, których walory starała się utrwalić w kadrze: „Z kilkudziesięciu bogato rzeźbionych gard (jelców) ze wschodnich mieczy zrobiłam oprócz negatywów także przezrocza do wykładów i te małe, kunsztowne przedmioty rzucone na ekran nieraz 2-metrowy wyglądały zupełnie fantastycznie! Nigdy już nie widziałam w żadnym muzeum takich pięknych przedmiotów”¹⁶.

Wrażliwość estetyczna kazała jej zwracać uwagę na obiekty i ich otoczenie, zwłaszcza jeśli było tłem równie godnym zainteresowania. Jak Gertrude Bell, gotowa była na dłuższy pobyt w danym miejscu, by dokładnie sfotografować to, co uznała za warte utrwalenia: „[...] zostałam jeszcze 2 czy 3 dni w Poznaniu i dojeżdżałam do Kórnik. Byłam oczarowana bogatą architekturą zabytkowych wnętrz, rzadkimi meblami, mnóstwem świetnych obrazów z różnych epok [...]. Ponieważ miałam wolną rękę w wyborze tematów i przedmiotów do zdjęć, wprost trudno było się zdecydować”¹⁷. Dokonywany wybór był zazwyczaj kompromisem między artystycznymi fascynacjami a solidnością dokumentalistyki, kierującej się wskazówkami muzeów lub konserwatorów.

Lwowskie doświadczenia fotograficzne

Początek kariery Mierzeckiej¹⁸ związany jest ze Lwowem, gdzie zaczęła amatorsko robić zdjęcia, gdy w 1910 r. otrzymała własny aparat. Pierwszych wskazówek dotyczących technologii i praktyki udzielił jej Jan Bujak – inżynier i sprzedawca. O swoim najwcześniejszym doświadczeniu fotograficznym Mierzecka pisze we wspomnieniach, że: „Dzięki utrwalaniu za pomocą fotografii wszystkiego co działo się wokół mnie, przede wszystkim ludzi i zdarzeń, przeżywałam znacznie intensywniej otaczający mnie świat”¹⁹. Okazją do udoskonalenia warsztatu były dla niej kursy Henryka Mikolascha, który z czasem zaproponował jej prowadzenie wspólnej pracowni przy lwowskiej Politechnice. O spotkaniach z tym „niestrudzonym

» 16 J. Mierzecka, *Cafe życie z fotografią*, s. 131.

» 17 Ibid., s. 196.

» 18 Omówienie twórczości Mierzeckiej na tle innych fotografek przełomu XIX i XX wieku w tekście: M. Radkiewicz, *Pionierki fotografii początku XX wieku*, „Kultura Współczesna” 2014, nr 2, s. 22-36.

» 19 J. Mierzecka, *Mój świat i moje czasy*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1989, s. 7.

artystą”, jak go nazywała, fotografka napisała, że wydawały jej się „odkrywaniami nieznanego, a bliskiego, nieprzeczuwalnego ma podstawie dotychczasowych doświadczeń, cudownego objawienia”²⁰.

Lektura broszury opublikowanej przez Mikolascha w 1926 r. daje wyobrażenie o zasadach, nie tylko estetycznych, ale i etycznych oraz zawodowych, jakich Mierzecka mogła się nauczyć od swojego mistrza, przejmując od niego także idee dotyczące edukacji. Na samym wstępie fotograf wyjaśnił specyfikę swojego podręcznika, zaznaczając, że wszystkie zawarte w nim informacje są „zwięzłym wyciągiem długoletnich prób i doświadczeń własnych [podkreślenie H. M.]; ani jednego szczegółu nie zaczerpnąłem z wiedzy innych. Postępuję tak a tak, tak uczę i tak napisałem”²¹. Długoletnia praktyka nauczyciela i artysty pozwoliła mu na wypracowanie techniki, o której wiedzę chciał przekazać nowym adeptom fotografii, by mogli „najmniejszym nakładem czasu i pracy wstępnej dojść do opanowania techniki, aby mogła posłużyć celom wyższym, aby, nie będąc celem, była środkiem do dopięcia celu”²². Zależało mu, by praktyczne wiadomości, chroniące początkujących „od rozczarowań”, inspirowały ich do dalszych, fachowych lektur oraz do poszukiwań, trwających tak długo, aż każdy z nich „wreszcie ukształtuje sobie własną technikę, indywidualną, najlepiej celowi artystycznemu odpowiadającą”²³.

Mierzecka, która przez trzy lata partnerowała Mikolaschowi w prowadzeniu pracowni, miała okazję nauczyć się od niego, że fotografowanie nie sprowadza się jedynie do opanowania umiejętności technicznych, ale jest pracą „nad sobą samym, nad swą estetyczną kulturą, nad wyszkoleniem malarskiego oka”²⁴. Dzięki solidnej praktyce fotografka przyswoiła sobie wiedzę, że aby osiągnąć na zdjęciu zamierzony efekt, musi nieustannie zdawać sobie sprawę „z kompozycji motywu, z prowadzenia linii, z rozmieszczenia płaszczyzn światłocienia, wyboru [...] tonów, wyboru barw wprowadzających do motywu nastrój itp.” Jak wyjaśnił Mikolasch, to właśnie ta żmudna i trudna praca leży u podstaw stworzenia dobrej fotografii, a nawet arcydzieła. Dlatego, robiąc zdjęcia, nie można zapominać, że: „Nie technika tworzy dzieło sztuki, ale stworzy je artysta, jeśli znajdzie środki techniczne tak giętkie i podatne dla swoich zmysłów i celów, że nie będzie się musiał na każdym kroku z nimi borykać, zatracając w końcu swój cel, ideał, koncepcję”²⁵.

» 20 Ibid., s. 8.

» 21 H. Mikolasch, *Moja technika olejna i bromoolejna*, Nakładem firmy Jana Bujaka, Lwów 1926, s. 5.

» 22 Ibid.

» 23 Ibid.

» 24 Ibid., s. 69.

» 25 Ibid., s. 70.

Komfort pracy w lwowskiej pracowni pozwolił Mierzeckiej na to, by przy wykorzystaniu techniki bromoolejnej i gumy, konsekwentnie i umiejętnie stosowanych przez Mikolascha, uformować własny styl, określony przez preferencje warsztatowe i tematyczne.

Sztuka fotografowania zabytków

Fotografując, Mierzecka realizowała swoje dwie zawodowe pasje. Pierwszą było eksperymentowanie i „nieskrępowana praca w dziedzinie fotografii artystycznej”²⁶. Drugą dokumentowanie otoczenia, które zawsze budziło jej zainteresowanie: krajobrazu, architektury, ciekawych typów ludzi na ulicach, tragach miejskich i wiejskich. Aparat dawał jej możliwość natychmiastowego zarejestrowania tego, co przyciągnęło jej uwagę, jeśli tylko wykazała się błyskawicznym refleksem. Jako artystka świadoma była ulotności wrażeń, dlatego kierowała się zasadą, że „fotograf musi uchwycić teraz, zaraz, już – właściwy moment, ponieważ ta sytuacja może zdarzyć się tylko raz, jeden jedyny raz i więcej się nie powtórzy”²⁷. Wydarzenia historyczne sprawiły, że również kultura materialna okazała się kruchą i ulotną częścią dziedzictwa, dla którego formą przetrwania stała się dokumentacja fotograficzna.

Mierzecka zaznaczyła, że przystępując do fotografowania zabytków, nie mogła opierać się na żadnych wskazówkach, bowiem, jak stwierdziła, „w prasie fotograficznej, jak i w dostępnych mi podręcznikach, zagadnienia fotografii naukowej były tylko sporadycznie uwzględniane”²⁸. Dopiero po latach odnalazła artykuł Stanisława Lachowskiego²⁹ z 1903 r. i mimo że od czasu jego powstania dokonał się olbrzymi postęp technologii, to i tak wykorzystywała niektóre z zawartych w nim wskazówek. Stosowała też rady doświadczonych konserwatorów i fotografików – jak prof. Bohdan Marconi – ucząc się na przykład, „jak się otrzymuje tzw. zdjęcia bezcieniowe, jak fotografować wazy greckie, aby odbitymi światłami nie niszczyć ich delikatnego rysunku”³⁰.

Techniczna perfekcja obrazu była dla niej równie ważna jak walor estetyczny, podkreślany w opisie unikatowych obiektów – jak na przykład posąg króla Zygmunta III przed rekonstrukcją w 1949 r.: „Po zamknięciu wystawy miałam jeden (!) dzień na zdjęcia, i to rozmiarów 13 × 18 cm. [...] Zrobiłam tego dnia, ile tylko mogłam [...]. Co za nieprawdopodobne

» 26 J. Mierzecka, *Mój świat i moje czasy*, s. 9.

» 27 Ibid., s. 10.

» 28 J. Mierzecka, *Cale życie z fotografią*, s. 126.

» 29 S. Lachowski, *Fotografia na usługach nauki*, „Wiadomości Fotograficzne” 1903. Zob.: ibid.

» 30 Ibid., s. 152.

bogactwo form, rzeźby, płaskorzeźby, [...] każda najmniejsza płaszczyzna pracowicie wyczelowana!³¹.

To właśnie pasja oraz umiejętność fotografowania zabytków sprawiła, że po wojnie Mierzeckiej zaproponowano stworzenie pracowni fotograficznej najpierw w Muzeum Narodowym w Warszawie, a następnie w Muzeum Śląskim (później Narodowym) we Wrocławiu. Praca w warszawskim oddziale, podjęta w 1945 r., polegała głównie na zdjęciowej dokumentacji eksponatów oraz prac konserwatorskich, ale także powojennych zniszczeń: „Niemal od samego początku, gdy wzięłam aparat do ręki, uwieczniłam chodząc po mieście potworne zniszczenia, ciągi zrujnowanych ulic, wstrząsające i fascynujące ruiny i gruzy miasta”³².

Doświadczenie obcowania z ruinami naznaczyło też pierwsze wrażenia Mierzeckiej z pobytu we Wrocławiu, który odwiedziła zaraz po wojnie, zanim jeszcze w 1949 r. przeprowadziła się tam z mężem Henrykiem i zaczęła pracować w muzeum. Jak wspominała: „pierwsze moje spotkanie z Wrocławiem odbyło się jeszcze w 1946 roku w sposób dosyć brutalny”, miasto było bowiem prawie wyludnione, pełne „monumentalnych, przerażających, a równocześnie swoiście pięknych gruzów”³³. Doznania te odżyły na nowo, wyostrowając jej zmysł obserwacji, gdy już jako mieszkanka Wrocławia dokumentowała aparatem przestrzeń miasta. Efektem spacerów po okolicach Starego Rynku oraz po Ostrowie Tumskim były zdjęcia oraz filmowe obrazy zniszczonych, wyburzanych lub właśnie remontowanych obiektów, pokazywane podczas muzealnych spotkań i publicznych odczytów.

W okresie powojennym Mierzecka z ogromnym zaangażowaniem podchodziła i do pracy zawodowej, i do swojej działalności społeczno-edukacyjnej. Jednak największą wagę przywiązywała do twórczości fotograficznej, której nie chciała podporządkować żadnym obowiązującym tendencjom. Kierowała się bowiem przekonaniem, że: „W żadnej dyscyplinie sztuki kierunek narzucony odgórnie nie może utrzymać się na dłuższą metę. Powoduje on wypaczenie stylu i formy, daje dzieło martwe, nieprzebyte, bezduszne. [...] Sztuka musi wypływać z głębi naszej jaźni, ale musi być powiązana z życiem i wykorzystać swe możliwości”³⁴.

Efektem pracy dokumentacyjno-fotograficznej Mierzeckiej na Dolnym Śląsku była książka *Stary i nowy Wrocław* (1961) oraz albumy: *Wrocławski Ostrów Tumski* (1964) i *Wrocław stary i nowy* (1967). Ostatnia z tych publikacji zawiera reprodukcje zdjęć wykonanych przez Mierzecką na przestrzeni dwóch lat: 1964-1965, pokazujących zarówno odrestau-

» 31 Ibid., s. 153.

» 32 J. Mierzecka, *Mój świat, moje czasy*, s. 12.

» 33 Ibid., s. 14.

» 34 J. Mierzecka, *Całe życie z fotografią*, s. 198.

rowane dziedzictwo Wrocławia, jak i jego nowe oblicze³⁵. W obrazach Wrocławia widoczne jest nastawienie Mierzeckiej do fotografii, o której mówiła, że „jest niejako predestynowana do dokumentacji zjawisk przemijających bezpowrotnie”, a jednocześnie służy temu, by „nadążyć za chwilą bieżącą”³⁶. Dokumentalny wymiar fotografii nie przysłał Mierzeckiej celów artystycznych, związanych z eksplorowaniem technik stosowanych w okresie międzywojennym (technik swobodnych, inwersji), choć w epoce socrealizmu uznawano je za „odstępstwo od «czystej» fotografii”³⁷. Artystka pozostała im wierna, znajdując w nich możliwość swobodnej, twórczej wypowiedzi, zgodnie z przekonaniem, że: „Ta sama rzeczywistość, zarejestrowana analitycznie, jest urzędowym, martwym dokumentem, natomiast odpowiednio skomponowana i oświetlona staje się piękna, wywiera wrażenie, pomaga zapamiętaniu i zrozumieniu przedstawionego przedmiotu”³⁸.

W okresie intensywnego dokumentowania architektury miejskiej czy sakralnej oraz dzieł o unikatowym charakterze zrodził się w niej pomysł podręcznika o fotografowaniu zabytkowych obiektów. Ideą przewodnią tego edukacyjnego projektu wydawniczego było podzielenie się własnymi doświadczeniami i zhumnie zdobywanymi umiejętnościami, na podstawie własnych materiałów: „A miałam już w swoim dorobku mnóstwo przykładów we wszystkich działach, od zdjęć architektury począwszy, poprzez rzeźbę, malarstwo, grafikę, do różnorodnych, a przy tym może i najtrudniejszych przedmiotów przemysłu artystycznego, jak meble, tkaniny, szkło, ceramika i szereg innych”³⁹.

Kiedy wreszcie Mierzecka zyskała możliwość wydania podręcznika *Fotografowanie zabytków i dzieł sztuki*, zamieściła w nim 200 swoich przykładów, podsumowujących niejako swoją długoletnią pracę nad warsztatem. Wybrane zdjęcia były świadectwem profesjonalizmu autorki w dziedzinie fotografii naukowej, a jednocześnie stanowiły rejestrację jej twórczych dokonań, równie cennych, jak te czysto artystyczne. Dydaktyczna wartość publikacji zawierała się w tym, że fotografka przystępnie opisywała w niej sposoby robienia zdjęć poznawczo-dokumentacyjnych, łącząc wskazówki praktyczne z wiadomościami zaczerpniętymi z tekstów instruktażowych i teoretycznych opracowań.

We wstępie Mierzecka podkreśliła unikatowość swojej książki na polskim rynku wydawniczym, na którym nie ma bogatej tradycji pisania o fotografii, zwłaszcza o jej wykorzystaniu w nauce, a opracowania o foto-

» 35 J. Mierzecka, *Wrocław stary i nowy*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1967.

» 36 Ibid., s. 165.

» 37 J. Mierzecka, *Mój świat i moje czasy*, s. 16.

» 38 J. Mierzecka, *Całe życie z fotografią*, s. 166.

» 39 Ibid., s. 205.

grafowaniu zabytków i dzieł sztuki pojawiają się tylko w specjalistycznych periodykach, i to sporadycznie. Jej podręcznik zbierał i systematyzował wiedzę na ten temat, łącząc różnorodne zagadnienia techniczne i artystyczne, by „wypełnić tę lukę w naszym piśmiennictwie”⁴⁰. Omawiając profil i zawartość poszczególnych rozdziałów, podkreśliła, jak duże znaczenie ma świadomość funkcji, które mają pełnić zdjęcia. Wyjaśniła, że „opierając się na ogólnych zasadach teorii i praktyki fotograficznej, uwzględnić należy specjalne zadania, jakie mają spełniać zdjęcia wykonane dla celów badawczych (dokumentacyjnych, inwentaryzacyjnych) czy artystycznych”⁴¹. Dokumentacja wydaje się zasadniczym celem fotografowania zabytków i dzieł sztuki, nie należy jednak zapominać o kreatywnym aspekcie pracy z aparatem. Zdaniem autorki, zdjęcia muszą mieć rys oryginalny: „Nie można ich wykonywać według ustalonych schematów, ale należy każdorazowo w inny sposób stosować zasób osiągniętej wiedzy i doświadczenia dla osiągnięcia odpowiednich wyników”⁴².

Dla Mierzeckiej ważny był osobisty charakter publikacji, dlatego zaznaczała: „Materiały w niniejszej pracy będą dla niektórych ludzi zajmujących się fotografią powtórzeniem ich osobistych doświadczeń, dla innych staną się pomocą w pracach naukowych i zawodowych. Inni znów będą realizować własnymi metodami poruszane tu zagadnienia i znajdują dla nich nowe rozwiązania”⁴³.

Edukacyjny charakter podręcznika zawierający się w zwięzłych wskazówkach, ujętych tematycznie, uniemożliwiał dzielenie się w niej komentarzami i wspomnieniami, związanymi z fotografowaniem. W rozdziale o płaskorzeźbach Mierzecka wyjaśniła: „Zdjęcia płaskorzeźb, a więc rzeźb wypukłych, wymagają oświetlenia najbardziej bocznego, ślizgającego się po powierzchni przedmiotu. [...] Naturalne ich oświetlenie zależy od warunków atmosferycznych. W bardzo trudnej sytuacji oświetleniowej można pomóc sobie oświetleniem sztucznym”⁴⁴. W innym miejscu napisała: „Często zachodzi konieczność uzyskania zdjęć bez skrótów, przy ustawieniu aparatu na poziomie rzeźb. Ażeby stworzyć warunki do poprawnego wykonania technicznego, należy koniecznie użyć statywu i umieścić go na solidnym, niewyrotnym podłożu. Jeżeli to jest możliwe, dobrze jest stanąć na stole lub drabinie z platformą”⁴⁵.

» 40 J. Mierzecka, *Fotografia zabytków i dzieł sztuki*. Wydanie drugie poprawione i uzupełnione, Arkady, Warszawa 1972, s. 9.

» 41 Ibid., s. 9.

» 42 Ibid.

» 43 Ibid., s. 10.

» 44 Ibid., s. 73.

» 45 Ibid., s. 63.

Szczegółowy opis podobnych sytuacji znaleźć można w relacjach fotografki, wspominającej „zdjęcia wykonane z karkołomnych nieraz pozycji, z drabin strażackich i rusztowań oraz wież, z zakurzonych, od dziesięcioleci często nietkniętych stopą ludzką galerii kościelnych, czy to z piramidy dwóch stołów lub kiwającej się szafy gdańskiej”⁴⁶.

Zgromadzone zdjęcia zabytków oraz dzieł sztuki pokazują, że Mierzecka wkładała w swoją pracę zapał i wysiłek fizyczny, jakiego wymagało robienie fotografii w przestrzeniach architektonicznych, w trudnych warunkach, nie tylko oświetleniowych. Narzekała przy tym na brak sił i niski wzrost, podkreślając, że trudności bycia fotografką wynikały wyłącznie z fizjonomii, a nie z płci: „Gdy patrzę wstecz na wieloletnią pracę fotograficzną w tzw. terenie, gdy oglądam swe zdjęcia z karkołomnych nieraz pozycji [...] – sama sobie nie wierzę, że mogłam tego dokonać. Nie, nie dlatego, że jestem kobietą – nie, nigdy mi to nie przysparzało trudności, ale dlatego, że nigdy nie dysponowałam nadmiarem sił, a mój wzrost pozostawiał wiele do życzenia”⁴⁷.

W kolejnych rozdziałach podręcznika Mierzecka uporządkowała wiedzę techniczną, dotyczącą naukowego fotografowania zabytków, wspominając o jego ekspresyjnym i artystycznym aspekcie, pozwalającym na większą swobodę twórczą: „Každą fotografia architektury powinna tworzyć zamkniętą dla siebie całość. Zdjęcia tego typu – o ile nie mają służyć celom tylko artystycznym – muszą wykazywać pełną ostrość tak pierwszego, jak i dalszego planu”⁴⁸.

Jako autorce bliskie były jej bowiem poglądy, jakie wyrażał między innymi historyk Helmut Gernsheim czy fotograf Jean Roubier, zdaniem których, dokumentalizm nie wyklucza kreacji. Odwołała się do nich w swoim podręczniku, stwierdzając: „Zdjęcie architektury może być [...] nie tylko wiernym dokumentem. Inwencja twórcza i talent techniczny, zdaniem tych autorów, wspomagają się wzajemnie. O zdjęciu decyduje osobowość artystyczna i kultura fotografa”⁴⁹.

Obrazy zabytkowych obiektów, utrwalone przez Mierzecką, godzą kreatywny i dokumentacyjny aspekt fotografowania, łączącego założenia naukowe, poznawcze i utylitarne, z funkcją estetyczną. W swojej autobiografii fotografka podkreśliła, że w trakcie pracy dokumentacyjnej w muzeach, wciąż równie mocno jak we Lwowie, absorbowala ją własna twórczość i artystyczne poszukiwania. Zwłaszcza, że – jak napisała – w okresie powojennym „nigdy nie pogodziłam się ze współczesną tendencją realistyczną.

» 46 J. Mierzecka, *Całe życie z fotografią*, dz. cyt., s. 219.

» 47 Ibid., s. 219.

» 48 J. Mierzecka, *Fotografia zabytków i dzieł sztuki*, dz. cyt., s. 45.

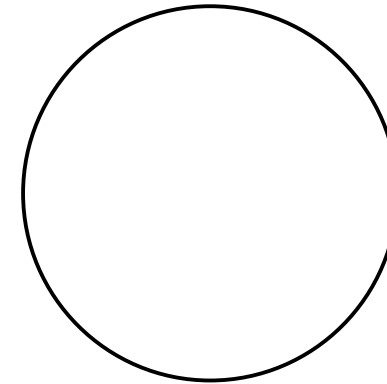
» 49 Ibid., s. 44.

[...] nie porzuciłam dawniej stosowanych technik⁵⁰. Nadal używała bromu i wykonywała zdjęcia na gumie, uważając, że to podłoże daje jej najwięcej swobody w wyrażaniu intencji twórczych, także gdy fotografowała zabytkowe budowle, miejskie pejzaże i dzieła sztuki.

O warsztacie Mierzeckiej pisze Lech Grabowski w monografii jej twórczości, zaznaczając, że używanie przez nią techniki bromowej wiązało się ze sposobem rozumienia roli i funkcji fotografii w dwudziestoleciu międzywojennym. W środowisku lwowskim, w którym pracowała artystka, fotografowanie stało się wówczas formą „zapisu, dokumentacji i rejestracji złożonej struktury rzeczywistości [...] Czarodziejskim przyrządem, umożliwiającym podróż w czasie i w przestrzeni”⁵¹.

Wszystkim projektom Mierzeckiej, artystycznym i naukowym, towarzyszyło przekonanie, że „najważniejszą sprawą jest pracować i tworzyć wedle naszego własnego sumienia i założeń twórczych. [...] Każdy winien stosować taką formę wypowiedzi, która mu najlepiej odpowiada. Na tym polega wolność artysty. Jeżeli istnieje prawo rozwoju sztuki, musi istnieć również prawo rozwoju środków technicznych w każdej dziedzinie”⁵². Jej podręcznik *Fotografowanie zabytków i dzieł sztuki* oraz zawarte w nim zdjęcia pokazują, że konsekwentnie korzystała z twórczej swobody, pamiętając jednocześnie, iż w fotografii, nie tylko reportażowej, liczy się zmysł obserwacji i pewna pokora wobec obiektu – jego historycznej wartości i piękna. Błyskawiczny refleks pozwala uchwycić w ułamku sekundy, to co najistotniejsze: wyraz, ruch, oświetlenie, „ale żeby uchwycić – trzeba zobaczyć. I to jest istotą fotografii i jej siłą”⁵³. Pozostawione przez nią obrazy zabytkowych budowli i eksponatów są świadectwem dziejowej tradycji, z trudem odzyskiwanej po II wojnie światowej, a równocześnie zapisem wysiłków związanych z tworzeniem kolekcji muzealnych, ich konserwacją oraz dokumentacją, w której fotografia, między innymi za sprawą Mierzeckiej, miała znaczący wkład.

Tekst jest efektem badań prowadzonych w ramach kierowanego przeze mnie projektu: *Pionierki z kamerą: kobiety w kinie i w fotografii* w Galicji 1896-1945 finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (nr projektu 2014/13/B/HS2/00908) i realizowanego w latach 2015-2018 na Uniwersytecie Jagiellońskim. ●



» 50 J. Mierzecka, *Całe życie z fotografią*, s. 197.

» 51 L. Grabowski, *Janina Mierzecka*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1969, s. 13.

» 52 J. Mierzecka, *Całe życie z fotografią*, s. 198.

» 53 J. Mierzecka, *Mój świat i moje czasy*, s. 10.

doktor nauk humanistycznych,
medioznawca, adiunkt w Katedrze
Genologii Dziennikarskiej i Fotografii
UW, redaktor czasopisma naukowego
„Studia Medioznawcze”.
Zainteresowania badawcze: gatunki
dziennikarskie (szczególnie wywiad
telewizyjny, a także *talk-show*) oraz
fotografia prasowa jako materiał
informacyjny i publicystyczny.

Między informacją a obrazem – o funkcji fotografii w prasie

Fotografia prasowa nie ma wyraźnie określonego miejsca w dyskursie o fotografii. Chociaż fotografia reportażowa, będąca częścią przekazu prasowego, to ceniony gatunek dziennikarski z ugruntowaną tradycją praktyczną oraz zapleczem teoretycznym, to pozostałe typy zdjęć dziennikarskich funkcjonują na pograniczu nauki o mediach oraz socjologii obrazu. Wpływa to na niski status naukowy fotografii prasowej oraz jednocześnie na małą liczbę publikacji poświęconych temu tematowi¹. Jest to o tyle zaskakujące, że już w publikacji wydanej w 1925 r. *Zaranie fotografii dziennikarskiej w Polsce. 1910-1925* znajdujemy stwierdzenie „[...] fotografia dziennikarska jest sztuką samodzielną”². Tak postawiona teza powinna implikować działania zmierzające do opisu i analizy tej niezależnej dziedziny fotografii.

Fotografia prasowa to specyficzny rodzaj zdjęcia. O jej wyjątkowości świadczy funkcja, jaką pełni zdjęcie w prasie. Świadomie użyte zostało określenie „w prasie”, co oznacza wyłącznie tradycyjne medium. Różnica pomiędzy fotografią drukowaną a internetową jest na tyle duża, nawet jeśli mówimy o redakcji tego samego tytułu prasowego, że na potrzeby niniejszego artykułu omówiona zostanie wyłącznie tradycyjna forma fotografii dziennikarskiej. Decyzja ta nie wynika z deprecjonowania znaczenia zdjęcia publikowanego w Internecie, a wyłącznie z konieczności skupienia się na wybranym rodzaju obrazu i jego specyfice.

» 1 Mowa tu o publikacjach naukowych, a nie albumach, które są najczęstszą formą popularyzacji fotografii określanej jako prasowa czy dziennikarska.

» 2 *Zaranie fotografii dziennikarskiej w Polsce. 1910-1925*, Druk. J. Cotty, Warszawa 1925, s. 5, <http://mbc.cyfrowemazowsze.pl/dlibra/docmetadata?id=5089&from=publication> [dostęp: 08.09.2016].

Fotografia prasowa

Czym jest fotografia prasowa? Rozpoczynając rozważania o niej, warto wyjść od stwierdzeń Marii Anny Potockiej, mówiących, że „fotografia jest medium rejestrującym”³, „zatrzymuje akcję rzeczywistości na wybranym lub przypadkowo uchwyconym momencie”⁴. Nie wchodząc w tym miejscu w szeroko dyskutowany temat prawdy w fotografii, warto zauważyć już w tej chwili, że nawet w ogólnych – wprowadzających w temat – stwierdzeniach autorka zaznacza element kreacji. Wyraźnie podkreśla, że zdjęcie powstaje we współpracy samego medium fotograficznego z fotografem, który decyduje, jak przedstawić rzeczywistość, z podkreśleniem, że jest to nadal „rzeczywistość”⁵. Pierre Bourdieu mówi natomiast o „aspekcie rzeczywistości” wynikającym z arbitralnej selekcji momentu wykonania zdjęcia oraz punktu widzenia fotografa⁶. Takie spojrzenie ma także wpływ na charakteryzowanie fotografii prasowej.

W przypadku budowania podstaw definicji fotografii prasowej zawsze na pierwsze miejsce wysuwa się informowanie odbiorcy. Katarzyna Kobylarczyk pisze o niej przez pryzmat powiadamiania o aktualnych wydarzeniach⁷. Kazimierz Wolny-Zmorzyński określa fotografię dziennikarską jako „dokument dziejących się spraw”, który prezentuje świat zgodnie z jego prawdziwym wyglądem⁸. Jest to swoiste archiwum wydarzeń utrwalone w formie zdjęcia przez fotoreportera⁹. Również Marcin Krzanicki podkreśla brak zabiegów reżyserskich w ukazywaniu „przebiegu wydarzeń i stanu przedmiotów” na fotografii prasowej¹⁰. Autor podkreśla także praktyczny wymiar zdjęcia oraz pracy wykonanej w celu jego realizacji. Definiuje on fotografię prasową jako zdjęcie wy-

konane z zamiarem publikacji w prasie¹¹. Jeśli przyjąć tę perspektywę, należałoby dodać: oraz w prasowych serwisach internetowych lub też dla agencji fotograficznej w celu sprzedaży zdjęć redakcjom prasowym i internetowym. W przewodniku dla fotoreporterów wydanym przez agencję Associated Press można znaleźć określenie fotografii prasowej jako historii opowiedzianej za pomocą zdjęcia. Jest to obrazowanie rzeczywistości za pośrednictwem aparatu fotograficznego, rejestrowanie ulotnego momentu w chwili, która najlepiej pokazuje dane zdarzenie¹².

Według Przemysława Ruty „fotografia prasowa znajduje się między sztuką i fotografią użytkową”¹³. To „pomiędzy” określa przestrzeń, w której zdjęcie jest wykonane w sposób technicznie nienaganny, zachowując walory artystyczne, ale w treści osadzone w konkretnym miejscu, z konkretną osobą i – co najważniejsze – informacją zawartą w obrazie. Wspomniana już wcześniej M.A. Potocka trafnie charakteryzuje tę przestrzeń, mówiąc, że „ambicją [fotografii – przyp. Autora] jest przekazanie faktów i nastrojów. Niekoniecznie wprost, ale za to w miarę jednoznacznie. W przeciwieństwie do dzieł sztuki, fotografia prasowa jest komunikatem”¹⁴. I jest to komunikat istotny zarówno ze względu na przekaz treści, jak i walor estetyczny. Terry Barrett, kategoryzując fotografię ze względu na funkcję i sposób wykorzystania, zdjęcia prasowe umieścił w kategorii objaśniającej oraz wartościującej¹⁵. Według autora fotografia w prasie wizualnie opisuje i wyjaśnia zjawiska oraz wydarzenia (autor mówi o tematach) charakterystyczne dla danego miejsca i czasu, będące jednocześnie wartościową informacją dla odbiorcy. Równocześnie zdjęcia te stanowią ocenę, potępiając lub dowartościowując obrazowane treści.

Podsumowując rozważania dotyczące definicji, można stwierdzić, że fotografia prasowa to rodzaj zdjęcia, którego podstawowym celem jest przekazanie informacji odbiorcy. Treść zawarta w fotografii może być samodzielną wypowiedzią uzupełnioną jedynie podpisem lub tytułem bądź też częścią pisanego materiału dziennikarskiego. Fotografia prasowa powstaje w celu rejestracji zdarzeń istotnych dla szerokiego grona odbiorców lub opisu ludzi będących bohaterami artykułu prasowego. Z definicji

» 3 M.A. Potocka, *Fotografia*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2010, s. 23.

» 4 Ibid., s. 19.

» 5 Ibid., s. 17.

» 6 P. Bourdieu, *Spoleczna definicja fotografii*, [w:] *Fotospoleczenstwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. M. Boguni-Borowska, P. Sztompka, Znak, Kraków 2012, s. 239.

» 7 K. Kobylarczyk, *Fotografia jako mit. Zdjęcia streszczają stulecie*, „Zeszyty Prasoznawcze” 2005, nr 1-2, s. 79.

» 8 K. Wolny-Zmorzyński, *Jaka informacja? Rzecz o percepcji fotografii dziennikarskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 74.

» 9 K. Wolny-Zmorzyński, *Dyskusje o sztuce i wartościowaniu fotografii dziennikarskiej*, „Naukowy Przegląd Dziennikarski” 2014, nr 1, s. 60.

» 10 M. Krzanicki, *Fotografia i propaganda. Polski fotoreportaż prasowy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Universitas, Kraków 2013, s. 30.

» 11 Definicje takie można znaleźć m.in. w *Słowniku terminologii medialnej*, Universitas, Kraków 2006, s. 61; S.L. Paris, *Raising Press Photography to Visual Communication in American Schools of Journalism, with Attention to the Universities of Missouri and Texas, 1880's-1990's*, ProQuest 2007, s. 180, <https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/16022> [dostęp: 01.09.2016]; R. Mariański, *Fotografia w polskim systemie prasowym*, s. 150, https://wnpid.amu.edu.pl/images/stories/ssp/ssp_2003_2/sp-3-2-08.pdf [dostęp: 01.09.2016].

» 12 B. Horton, *Associated Press Guide to Photojournalism*, McGraw-Hill NY 2001, s. 14.

» 13 P. Ruta, *Fotografia prasowa. Wybrane aspekty praktyczne*, „Rocznik Prasoznawczy” 2009, Rok III, s. 139.

» 14 M.A. Potocka, *Fotografia...*, s. 148.

» 15 T. Barrett, *Krytyka fotografii. Jak rozumieć obrazy*, przeł. J. Jedliński, Universitas, Kraków 2014, s. 84.

tej wynika, że nie każdy obraz fotograficzny obecny w prasie jest fotografią prasową. Wykluczyć z tego zbioru należy fotografię reklamową (co oczywiste), ale także coraz częściej wykorzystywane zdjęcia stockowe, fotografie z albumów rodzinnych czy też zdjęcia promujące premiery filmowe, teatralne lub koncerty.

Funkcja fotografii prasowej

Fotografia prasowa najczęściej powstaje w konkretnym celu – publikacji. W związku z tym jej rola i funkcja są wyraźnie określone. Wydaje się, że na podstawie definicji pojęcia można nawet postawić tezę, że o fotografii prasowej stanowi właśnie funkcja, którą pełni. To ona determinuje te fotografie, które – spośród wielu dostępnych – zostają wybrane przez fotoedytorów do publikacji. W literaturze tematu można spotkać kilka typologii funkcji fotografii prasowej¹⁶. Każda z nich rozpoczyna się jednak od podstawowej roli zdjęcia w prasie – informowania¹⁷. Kazimierz Wolny-Zmorzyński wyróżnił także oprócz funkcji informacyjnej (nazwanej przez autora informatywną) funkcję ekspresywną, impresywną oraz estetyczną¹⁸. Ervin Goffman mówi z kolei o informowaniu oraz wzbudzaniu zainteresowania¹⁹. Analizując współczesną prasę codzienną (poza tytułami tabloidowymi), warto doprecyzować opisywaną typologię i ograniczyć ją do trzech funkcji: informacyjnej, perswazyjnej i ilustracyjnej. Wyraźnie jednak należy podkreślić, że funkcje te na poszczególnych fotografiach nie wykluczają się wzajemnie. Właściwie nie istnieją sytuacje, w których fotografia odgrywa wyłącznie jedną rolę. Każdy bowiem obraz jest ilustracją ubogacającą tekst. Z każdego zdjęcia odbiorca jest w stanie odczytać pewne informacje, mniej lub bardziej istotne z punktu widzenia przekazu, któremu towarzyszy. Podkreślić jednak trzeba, że zawsze jedna z tych funkcji jest wyraźnie dominująca, a pozostałe ją uzupełniają.

Zaproponowana w niniejszym artykule kategoryzacja funkcji fotografii prasowej powstała na podstawie obserwacji dwóch ogólnopolskich dzienników informacyjnych – „Gazety Wyborczej” oraz „Rzeczpospoli-

» 16 Kazimierz Wolny-Zmorzyński, pisząc o funkcji fotografii dziennikarskiej, dokonał bogatego przeglądu literatury tematu, opisując historyczne klasyfikacje z lat 1965-2002. Więcej informacji na ten temat można znaleźć w publikacji autora *Fotograficzne gatunki dziennikarskie*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007, s. 42.

» 17 P. Sztompka, *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005, s. 94; M.A. Potocka, *Fotografia...*, s. 136; K. Kobylarczyk, *Fotografia jako...*, s. 79; E. Modrzejewska, *Retoryczna strategia sporu a fotograficzne gatunki dziennikarskie – przykłady realizacji*, „*Studia Medioznawcze*” 2013, nr 2 (54), s. 76.

» 18 K. Wolny-Zmorzyński, *Fotograficzne...*, s. 42-43.

» 19 E. Goffman, *Ramy fotografii*, przeł. M. Korzewski, [w:] *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. M. Boguni-Borowska, P. Sztompka, Znak, Kraków 2012, s. 267-270.

tej”. Analiza dotyczyła wszystkich numerów opublikowanych w roku 2015 bez dodatków lokalnych, tematycznych i innych.

Funkcja informacyjna

Informowanie to podstawowa rola każdego materiału prasowego, podobnie jest w przypadku fotografii. Jak wspomniano wcześniej, funkcja informacyjna jest prymarna. Dlatego od fotografii prasowej oczekujemy aktualności prezentowanych faktów, wierności w przedstawianiu zdarzeń i ludzi, a – co za tym idzie – braku manipulacji. Podobnie jak od informacji pisanej, tak również od zdjęcia oczekujemy zwięzłości przekazu, braku chaosu interpretacyjnego lub – jak to określiła M.A. Potocka – „ograniczenia swobody interpretacyjnej”²⁰. Fotografia w prasie powinna być zrozumiała dla odbiorcy, wpisana w kontekst tekstu i dostosowana do możliwości percepcyjnych czytelnika. Zdjęcie w prasie właściwie nie funkcjonuje bez tekstu. Opis może mieć wyłącznie formę tytułu lub podpisu pod zdjęciem bądź też być dowolnym gatunkiem prasowym²¹, którego częścią jest obraz. Fotografia powinna być elementem poznawczym, który rozbudowuje tekst o informacje zawarte na zdjęciu. Wspomniana M.A. Potocka twierdzi nawet, że rolą zdjęcia prasowego nie jest prawdziwe obrazowanie świata, lecz właśnie dopełnianie tekstu, i tylko razem te elementy są w stanie być prawdziwą informacją²². Polemizując z tym twierdzeniem, lepiej postawić tezę, że fotografia prasowa pokazuje wybrany fragment świata, który jest uzupełniony przez materiał pisany. Nadal jest to prawdziwy obraz, choć niepełny.



Rys. 1.
„Gazeta Wyborcza” 08.01.2015 s. 8.



Rys. 2.
„Rzeczpospolita” 09.01.2015 s. A4

» 20 M.A. Potocka, *Fotografia...*, s. 148.

» 21 Mowa tu zarówno o gatunkach informacyjnych, jak m.in.: wiadomość, notatka, wzmianka czy sprawozdanie, jak również publicystycznych, jak np. reportaż, wywiad czy komentarz.

» 22 M.A. Potocka, *Fotografia...*, s. 154.

Dobrym przykładem tego typu fotografii były relacje z ataku na redakcję satyrycznego tygodnika „Charlie Hebdo”, który miał miejsce 7 stycznia 2015 r. Zarówno „Gazeta Wyborcza”, jak i „Rzeczpospolita” wydanie to prezentowała głównie poprzez fotografie ratowników niosących pomoc ofiarom, żołnierzy ścigających napastników oraz polityków podczas marszu w Paryżu manifestujących poparcie dla ofiar tragedii i sprzeciwiających się terroryzmowi.

Fotografia opublikowana w „Gazecie Wyborczej” (rys. 1) wraz z podpisem („Jedna z rannych ofiar strzelaniny w redakcji tygodnika transportowana do karetki”) obrazuje sytuację w stolicy Francji tuż po zamachu. Tragedia pokazana jest poprzez obraz będących na pierwszym planie ratowników oraz mało widocznej ofiary, która po udzieleniu pierwszej pomocy przewożona jest do karetki, o czym informuje nas podpis. Widzimy skupione twarze osób niosących pomoc, specjalistyczny sprzęt medyczny, ale nie widać obrażeń ciała, fotografia bezpośrednio nie epatuje bólem i cierpieniem. Z obrazu oraz towarzyszącego mu tekstu można odczytać jasną informację o tym, jak wyglądał czas tuż po zamachu, jakie działania wykonywane były w pierwszej kolejności, co działo się w sąsiedztwie budynku redakcji „Charlie Hebdo”. Zaznaczyć należy, że fotografia miała bardziej informacyjny charakter niż nagłówek, w którym tytuł mówił o „strachu po zamachu na redakcję tygodnika satyrycznego”, a podtytuł o „szoku Francuzów”. Drugim wątkiem obecnym na fotografiach towarzyszących materiałom prasowym dotyczącym tego tematu są poszukiwania sprawców ataku przez służby mundurowe. Fotografia opublikowana w „Rzeczpospolitej” (rys. 2) wraz z podpisem („Specjalny oddział policji na przedmieściach Paryża, gdzie została zabita w czwartek rano policjantka”) pokazuje drugi ważny aspekt wydarzeń we Francji – poszukiwanie autorów zamachu. Ponownie nie widać na fotografiach strachu, cierpienia ofiar czy też bezpośredniej walki z zamachowcami. Ze zdjęcia można odczytać, jakie działania podjęły władze, aby ująć sprawców ataku, jakie jednostki zaangażowały do tej walki. Widzimy broń, ale nie jest ona pokazana, aby przestraszyć odbiorcę, tylko jako element wyposażenia policjantów przygotowujących się do działań antyterrorystycznych. Wraz z tytułem *Cala Francja ściga zabójców* oraz informacją o pościgu za sprawcami zamachu zawartą w lidzie fotografia przekazuje informacje o wydarzeniach i działaniach podejmowanych po ataku na redakcję tygodnika.

W fotografiach opisujących wybrane wydarzenie dominuje więc funkcja informacyjna. Zdjęcia poszerzają przede wszystkim zakres wiadomości zawartych w tekście. Nie kładą głównego nacisku na emocje, choć można było np. wykorzystać strach lub złość w opowieści o ataku. Przekaz emocjonalny jest tutaj drugoplanowy. Zdjęcia prezentowane są częściej w planie ogólnym, bez eksponowania szczegółu. Brak jest zabiegów arty-

stycznych, które często wzmacniają przekaz emocjonalny. Obraz wyraźnie i bezpośrednio koresponduje z treścią pisaną. Informacja zawarta w fotografii jest jednoznaczna.

Funkcja perswazyjna

Kazimierz Wolny-Zmorzyński wyróżnia dwa rodzaje funkcji opartych na emocjach: ekspresywną oraz impresywną. Pierwsza jest wyrazem zaangażowania autora w prezentowany temat, jego sądów i sympatii, co może wpływać na sposób prezentacji tematu. Druga to celowe ujęcie obrazu w taki sposób, aby wpłynąć na emocje odbiorcy, jego przekonania i opinie²³. Warto zauważyć jednak, że najczęściej te fotografie, które wykonane są z pewnym ładunkiem emocjonalnym fotoreportera, są jednocześnie tymi, które pobudzają uczucia odbiorcy. Stąd propozycja wspólnej nazwy dla obu funkcji. Rozdzielenie funkcji ekspresywnej i impresywnej jest często niemożliwe, a czasami także bezcelowe.

Funkcja perswazyjna, podobnie jak publicystyka, to obrazowe, dociekliwe, agitacyjne i często właśnie nacechowane emocjonalnie przedstawienie ludzi i zdarzeń. Jest to świadome wpływanie na odbiorcę, jego uczucia oraz przekonania. Jest to zachęcenie do działania, pobudzenie do refleksji, zaangażowanie w sprawę. Przykładem fotografii realizujących tę funkcję są zdjęcia pokazujące syryjskich imigrantów próbujących dostać się do Europy. Cykle zdjęć, które ukazały się w obu obserwowanych dziennikach, bardzo podobnie prezentują ten problem. Najczęściej są to obrazy pokazujące przestraszone lub płaczące dzieci, uciekające rodziny, przerażone kobiety.



Rys. 3.
„Gazeta Wyborcza” 05.09.2015 s. 2



Rys. 4.
„Rzeczpospolita” 28.08.2015 s. A1

Tematyka uchodźców przedstawiana jest przede wszystkim poprzez emocje. Na głównym planie fotografii opublikowanej w „Gazecie Wyborczej” (rys. 3) widzimy troje dzieci. Każde z nich płacze, a najmłodsze prawdopodobnie krzyczy. Ze wskazanego zdjęcia można odczytać głównie cierpienie i strach. Obraz, oprócz treści zawartej na fotografii, ma głębszy przekaz – ma pobudzić do działania, do zajęcia stanowiska. Zadaniem zdjęcia jest przekonanie odbiorcy do pewnych poglądów. Treść artykułu, a szczególnie nagłówek, mają wzmocnić ten przekaz. Stąd widzimy przy zdjęciu nadtytuł *Dramat uchodźców*, a w tytule, obok obrazu przerażonych i płaczących dzieci, umieszczone zostało metaforyczne określenie *Polski czyścić*. Podtytuł, nawiązujący do historii Polaków, którzy ponad 30 lat temu również byli uchodźcami, przekonuje odbiorcę do przyjęcia w naszym kraju tych, którzy – tak jak my kiedyś – szukają wolności i pokoju. Odwołując się do doświadczeń historycznych, współczucia i empatii, autorzy sugerują właściwe według nich postawy wobec napływających do Europy Syryjczyków. Podobny przekaz widoczny jest na fotografii opublikowanej w „Rzeczpospolitej” (rys. 4). Tutaj tematem zdjęcia jest rodzina przedzierająca się przez zasieki z drutu kolczastego na granicy węgiersko-serbskiej. Widać zdeterminowanych ludzi, którzy pomimo fizycznej przeszkody granicznej i formalnego zakazu zdecydowali się przedostać do Europy. Po pokonaniu zasieków biegną do wybranego przez siebie kraju, licząc, że nie zostaną zatrzymani i cofnięci. Znowu widać płaczące dziecko niesione tu przez ojca oraz strach biegnącego małżeństwa. W stosunku do poprzedniego zdjęcia walor informacyjny jest w tym przypadku większy, gdyż widoczna jest granica wykonana z drutu kolczastego oraz na drugim planie sposób pokonywania zasieków, jednak na pierwszy plan wysuwa się determinacja i silna wola ucieczki emigrantów. Dołączając do obrazu tytuł mówiący o bezradności Europy oraz w tekście informacje o osobach, które zginęły podczas próby przekroczenia granicy, a także o konieczności „solidarnego podziału uchodźców między kraje UE”, ponownie narzucone jest myślenie o przyjęciu tych, którzy cierpią i giną w drodze do Europy.



Rys. 5.
„Rzeczpospolita” 11.09.2015 s. A8



Rys. 6.
„Gazeta Wyborcza” 10.09.2015 s. 7

Dodatkowym zabiegiem, którego celem jest wzmocnienie emocjonalnego charakteru przekazu, jest stosowanie planów bliskich (rys. 5). Widok rąk, w tym dziecięcych, trzymających kratę to wołanie o pomoc. W przypadku wskazanego zdjęcia interesujące jest to, że nie jest ono bezpośrednio tematycznie związane z towarzyszącym mu tekstem. Nagłówek *Kto się zajmie przybyszami* oraz podpis „W polskich ośrodkach dla uchodźców dochodzi do konfliktów”, a także cały artykuł, mówiący o trudnościach administracyjnych, jakie napotkają urzędnicy, którzy hipotetycznie zajmować się będą rejestrowaniem imigrantów w Polsce, nie uzupełniają treści fotografii. Także zdjęcie nie poszerza wiedzy odbiorcy o nowe, ale tematycznie zbieżne ze słowem pisanym fakty. Pozostaje więc tylko jedna intencja umieszczenia takiej fotografii – wywołanie emocji. W tym samym celu wykorzystane zostało kolejne zdjęcie (rys. 6), które, w przeciwieństwie do fotografii informacyjnych, korzysta z większej liczby środków artystycznych. Policjanci szukający w kukurydzy uchodźców (podpis pod zdjęciem: „Węgierska policja przeczesuje pola kukurydzy w poszukiwaniu uchodźców”) to rodzaj komentarza do tekstu o korzyściach przyjmowania uchodźców do Polski oraz konieczności wypracowania systemu prawnego regulującego ten proceder, a także minimalizującego zagrożenie, a więc strach Polaków. Ponownie fotografia jest tu dodatkiem tematycznie odległym i pokazuje, jak skomplikowane i upokarzające może być życie imigranta, który starając się uciec z ogarniętej wojną Syrii, gotowy jest chować się w kukurydzy, aby uniknąć deportacji. Jest to jednocześnie prezentacja metod, także dosyć prymitywnych, stosowanych przez europejskie służby graniczne próbujące zatrzymać falę uchodźców. Wszystkie te fakty pokazują, nie informują wprost, tylko pośrednio prezentują skomplikowany charakter omawianego tematu.

Funkcja ilustracyjna

Fotografia niezmiennie realizuje funkcję ilustracyjną. Stanowi dodatek do tekstu, jest jego ilustracją, poprawiając estetykę gazety. Dodatkowo, co równie istotne, dynamizuje układ periodyku, zwiększając przystępność i atrakcyjność przekazu. Dziś, w kulturze obrazkowej, w której komunikacja wizualna odgrywa bardzo ważną rolę, fotografia to niezbędne minimum komunikacji masowej. Jest to swoisty powrót do początków prasy, kiedy elementy graficzne miały charakter wyłącznie dekoracyjny. Niestety, współczesne tytuły prasowe często korzystają również z obrazów tylko w celu wypełnienia przestrzeni, nadania lekkości gazecie, skrócenia treści pisanej. I nie jest tu mowa o tytułach tabloidowych, ale o dziennikach i tygodnikach, które np. wykorzystują zdjęcia stockowe.

Wśród wielu fotografii w „Gazecie Wyborczej” i „Rzeczpospolitej” cykl, który dobrze prezentuje funkcję ilustracyjną, to zdjęcia z ostatniej

kampanii prezydenckiej. Zaskakujące wydaje się, że podczas tego ważnego wydarzenia politycznego fotografie w obu dziennikach nie pokazywały „temperatury” wydarzeń, nie oddawały atmosfery ani dynamiki wyborczej. Zdjęcia prezentowały kandydatów głównie w sposób statyczny (rys. 7), pokazując jedynie ich wygląd. Funkcja informacyjna miała tu charakter drugorzędny, gdyż fotografia prezentuje wyłącznie wygląd obu kandydatów, a w tym przypadku nie można zakładać, że właśnie o nim chcieli poinformować odbiorcę autorzy artykułu. Zdjęcie nie wywołuje także żadnych emocji, nie przekonuje i nie agituje na rzecz żadnego z kandydatów. Fotografie z wyborcami były również mało dynamiczne (rys. 8). Perspektywa, rodzaj kadru nie dawały informacji o powodzeniu wiecu wyborczego. Nie widać, ile osób uczestniczyło w spotkaniu ani np. w jakim były wieku (plan średni), nie widać także atmosfery spotkania. Brak jest zarówno emocji wyrażonych przez kandydata, jak i przez uczestników. Na pierwszy plan wysuwa się czysto informacyjny charakter tytułu *Komorowski i Duda w Polsce* oraz informacje o miejscu wiecu każdego z kandydatów umieszczone pod zdjęciem. Fotografia właściwie ilustruje jedynie, że spotkanie się odbyło. Jest elementem zwiększającym atrakcyjność wiadomości, której towarzyszy. Podobnie jak w przypadku poprzedniego przykładu, nie wpływa na emocje odbiorcy i nie sugeruje zajęcia stanowiska ani przyjęcia założonych poglądów.



Rys. 7.
„Rzeczpospolita” 21.05.2015 s. B5



Rys. 8.
„Gazeta Wyborcza” 19.05.2015 s. 4

Funkcja ilustracyjna nie przekazuje żadnej treści poza obrazem obiektu, który prezentuje. Ujęcia są zazwyczaj mało interesujące, a fotografie prasowe należą głównie do kategorii rodzajowe²⁴. Właściwa treść znajduje się w tekście, a zdjęcie jest jedynie dodatkiem zwiększającym atrakcyjność słowa.

» 24 Zdjęcie rodzajowe to fotografia o tematyce uniwersalnej. Można ją wykorzystać przy wielu tekstach ze względu na brak obrazowania konkretnego wydarzenia lub prezentowanie go w sposób ogólny.

Podsumowanie

„Historia fotografii zmienia się z historii obrazów «wielkich fotografów», w historię wykorzystania fotografii i całych tradycji fotograficznych”²⁵. To właśnie użycie zdjęcia w prasie, a więc także jego funkcja, determinuje znaczenie fotografii dziennikarskiej. Podkreśla ona także różnicę pomiędzy fotografią prasową (użytkową) a fotografią artystyczną. Fotografia to przecież znak lub inaczej kod, a w przypadku fotografii prasowej treść, która powinna odpowiadać cechom artykułu prasowego.

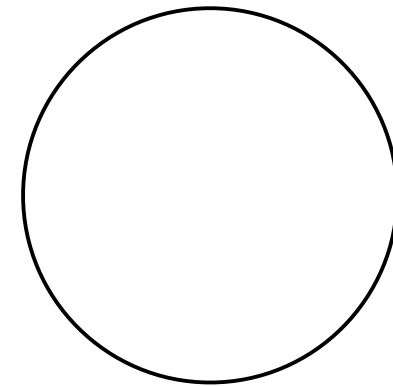
Analizując zdjęcia publikowane przez cały rok w obu wskazanych tytułach, nie można stwierdzić, że któraś ze wskazanych funkcji jest dominująca. Częstotliwość ich występowania jest podobna. Nie można także jednoznacznie orzec, że istnieje tematyka przypisana do jednego rodzaju funkcji, jakkolwiek pewne konotacje są oczywiste. Fotografie o dominującej funkcji informacyjnej towarzyszyły głównie tekstom informacyjnym, częściej notatkom i wzmiankom niż wiadomościom. Zdjęcia o dominującej funkcji perswazyjnej występowały jako uzupełnienie materiałów publicystycznych. Zaskakujący był jednak wybór tematyki do zobrazowania funkcji ilustracyjnej. Przy utrzymujących się zarzutach tabloidyzacji prasy bądź też upolitycznienia tytułów ogólnoinformacyjnych kampania prezydencka pomimo dużej temperatury politycznej na fotografii prasowej w wybranych dziennikach była bezemocjonalna i mało informacyjna. Podkreślić jednak trzeba ponownie celowość użycia określenia „dominująca” funkcja. Każda z fotografii prasowych realizuje bowiem wszystkie trzy funkcje, ale jedna jest zawsze wyraźnie główna.

Zdjęcie w periodykach, podobnie jak u początków historii fotografii w prasie drukowanej, stanowi głównie dodatek do tekstu. Dynamizuje układ gazety, zwiększa przystępność treści pisanej, jest odpowiedzią na potrzebę komunikacji wizualnej. Niestety, coraz częściej porzucana jest zasada, która zakładała, że fotografia ma być dopełnieniem materiału dziennikarskiego lub odwrotnie. Treść na obrazie jest przecież pełnoprawnym materiałem dziennikarskim i w taki sposób powinna być wykorzystana. Coraz częściej jednak fotografia jest repliką artykułu, co oznacza, że przestaje pełnić funkcję poznawczą. Być może powodem takiego stanu rzeczy jest upowszechnienie się fotografii, co spowodowało, że odbiorcy nie umieją jej czytać. Nastawieni są na prosty przekaz wizualny, wybierając ten niewymagający zaangażowania i interpretacji.

Wydawać by się mogło, że przy tak dużej dostępności zarówno do materiałów pisanych (drukowanych na papierze oraz internetowych),

» 25 D. Harper, *Argument za socjologią wizualną*, przet. M. Krywult-Albańska, [w:] *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. M. Boguni-Borowska, P. Sztompka, Znak, Kraków 2012, s. 205.

jak i wizualnych, fotografia będzie dążyła do wykorzystania elementów emocjonalnych w celu wyróżnienia danego komunikatu. Słuszna jest przecież teza, że „obecnie energia obrazu musi przewyciężyć znużenie nim”²⁶. Na podstawie przeprowadzonej analizy nie można jednoznacznie potwierdzić, że proces taki zachodzi. Dzieje się wręcz odwrotnie. Obraz niezmiennie obecny w prasie informacyjnej to często pojedyncze zdjęcia reportażowe. Nie jest to stwierdzenie zaskakujące ze względu na rezygnację redakcji prasowych z własnych działów foto i zakup fotografii z agencji prasowych. ●



dr hab. prof. nadzw. UAP – artysta,
nauczyciel akademicki, kurator,
kierownik Pracowni Projektów i Badań
Transdyscyplinarnych na Wydziale
Edukacji Artystycznej UAP, kierownik
Klubu Nauki i Sztuki oraz Galerii
KNS w Collegium Biologicum UAM
w Poznaniu, Dyrektor Art & Science
Node w Berlinie.

Jej prace prezentowane były m.in.
w: Centrum Sztuki Współczesnej
w Warszawie, Science Museum/
Dana Centre w Londynie, MOCA
w Londynie; Transmediale Festival of
Digital Culture Berlin; EPO European
Patent Office, Berlin; WRO Biennale
Nowych Mediów we Wrocławiu;
MUSE Centre of Photography and
Moving Image New York, ISEA
International Symposium of Electronic
Arts in Singapore (Sydney) Istambul.
Rezydencje artystyczne obejmują m.in.:
DKFZ /Heidelberg University; KW
Film University Potsdam-Babelsberg;
CEMA/Srishti College & NCBS National
Centre of Biological Science, Bangalore;
KHOJ & ICGEB International Centre for
Genetic Engineering and Biotechnology
New Delhi.

www.johoffmann.com

Poza powierzchnię: *res invisibles*

Jednym z atutów sztuki, w tym także fotografii, jest to, że kształci ona uwagę poznawczą: rozwija wrażliwość oraz intelektualne predyspozycje niezbędne do indywidualnej interpretacji otaczającej nas rzeczywistości i współtworzenia wiedzy o świecie, w jakim żyjemy.

Wizjoner pierwszej awangardy, Aleksander Rodcenko, przypisywał sztuce misję edukatora percepcji, który ukazuje dynamikę zmieniającego się świata, odsłania różne perspektywy i pola jego widzenia.

Misja ta wynika zarówno z tradycji artystycznych poszukiwań, jak i postępu technologicznego i naukowego, który leży u podstaw społecznych i kulturowych przeobrażeń.

Fotografia, praktyka obrazowania oparta na zapisie promieniowania elektromagnetycznego, łączy doświadczenia oraz poszukiwania nauki i sztuki. Zrazu ograniczona była widmem światła widzialnego oraz chemicznymi reakcjami zachodzącymi na materialnej powierzchni. Dziś otwierają się przed nią nowe możliwości i wyzwania, a technologiczny charakter obrazu sprawia, że reprezentuje on nieskończone opcje manipulacji oraz zdolność nie tylko interaktywnej, ale i autonomicznej ewolucji.

Rozważając historyczne czynniki, które przygotowały grunt dla obecnych artystycznych postaw i trendów, należałoby zacząć od zmiany statusu i emancypacji samego obrazu na przełomie XIX i XX wieku. Najpierw wynalazek fotografii uwolnił artystów z obowiązku reprezentacji widzialnej rzeczywistości, co wykorzystali abstrakcyjni, nadając samym środkom artystycznej kreacji, takim jak: punkt, linia i płaszczyzna, wartość samą w sobie¹. Następnie, wyjście poza tradycyjną formę zamkniętego, „skończonego” dzieła oraz nadanie mu obiektowej tożsamości sprawiło, że obraz przestał być „oknem na świat”, czymś wobec tego świata osobnym, ale stał się jego integralną częścią. Stąd był już tylko krok do całkowitego zrezygnowania z reprezentacji na rzecz samej rzeczywistości, z opisywania do uczestnictwa. Pejzaż, poprzez sztukę ziemi ewoluował w ekologiczny arty-

» 1 W. Kandinsky, *Punkt i linia a płaszczyzna*, przeł. S. Fijałkowski, Wydawnictwo: Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986.

wizm, sceny rodzajowe zamieniły się w happening i sztukę zaangażowaną społecznie, a portret, ucieleśniony w performansie, nabrał nowego „życia” w wirtualnym świecie awatarów. Sztuka z reprezentacji rzeczywistości znalazła się w samym sercu przemian zachodzących w relacjach między człowiekiem a jego środowiskiem.

Motorem tych przemian jest gwałtowny rozwój naukowy i technologiczny, który zmienia naszą rzeczywistość w niezwykle czuły, dynamiczny system – globalną sieć powiązań ekonomicznych, politycznych, społecznych i kulturowych. Sieć ta zdominowana jest przez obrazy. Docierają one do nas poprzez Flickr, Facebook, YouTube, tysiące kanałów telewizyjnych, gry cyfrowe i wirtualne światy, przemawiają poprzez media, sztukę i naukę. W odróżnieniu od poprzednich epok źródłem wytwarzanych dzisiaj obrazów jest nie tylko bezpośrednia obserwacja otaczającej rzeczywistości, ale przede wszystkim informacyjna eksplozja, która bez nowych narzędzi wizualizacyjnych byłaby dla nas niedostępna. Trudno przecenić rolę fotografii w ich ewolucji. To właśnie wynalezienie około 1840 roku techniki umożliwiającej zapis fotograficzny zapoczątkowało rozwój nowych systemów reprezentacji, takich jak: film, telewizja, wideo i komputery.

Dynamiczny postęp i ekspansja technologicznych mediów sprawiły, że przestały być one tylko środkami do rejestracji lub wytwarzania i przetwarzania obrazu i dźwięku. Zaczęły odgrywać rolę podstawowych interfejsów w konstruowaniu rzeczywistości i nowych form komunikacji, nie tylko międzyludzkiej.

Sytuacja ta leży u podstaw toczącej się do dzisiaj dyskusji o granice rzeczywistości naturalnej i technologicznej, aktywizując odwieczne filozoficzne rozważania nad samą rzeczywistością.

W drugiej połowie XX wieku w refleksji na temat relacji pomiędzy światem rzeczywistym a jego medialną reprezentacją dominowały rozważania francuskich filozofów² wokół pojęcia *simulacrum* (łac. ‘podobieństwo’, ‘obraz’, ‘pozór’), z jego licznymi wariantami: symulacji, symultaniczności, *similitude* (‘podobieństwa’, ‘odbicia’) czy *dissimulation* (‘udawanie’).

Szczególnością popularność zyskało postmodernistyczne ujęcie Jeana Baudrillarda³ oraz przywołana przez niego metafora mapy z opowiadania Jorge Luisa Borgesa⁴. Samo pojęcie *simulacrum* (gr. *phantasmata*) znane już było w starożytności. W *Sofistach* Platon pisał o dwóch rodzajach obrazowania: pierwszy stanowi reprodukcja, kopia, próba wiernego od-

tworzenia oryginału. Drugi to intencjonalne przekłamanie, zniekształcenie mające na celu dopasowanie do naszych zmysłów, by to, co przedstawiane, jawiło się nam jako wierne rzeczywistości. Jean Baudrillard do platońskich dorzucił jeszcze dwa typy reprezentacji: taki, który udaje rzeczywistość, oraz taki, który nie ma nic wspólnego z żadną rzeczywistością. W tym ostatnim przypadku *simulacrum* nie jest już kopią rzeczywistości, ale stanowi prawdę samą w sobie, stając się hiperrzeczywistością.

Nietrudno zauważyć, że współczesne „mapy” – technologiczne media reprezentacji – nie tylko zastępują, ale i konstruują pejzaż, pomijając przy tym zasadę Borgesowej proporcji 1:1. Stąd w wielu współczesnych wypowiedziach zawarty jest niepokój o przyszłość i jakość naszego życia w świecie, w którym środowiska symulowane konkurują o dominację w świecie rzeczywistym. Niepokój ten wzrasta proporcjonalnie do nieustannie rosnących, złożonych zbiorów Big Data; nikt nie jest dziś w stanie ani ich kontrolować, ani nimi zarządzać.

Pojęcie *simulacrum* niekoniecznie jednak musi mieć zabarwienie negatywne i ograniczać się do związków reprezentacji z oryginałem. Owszem, Platońskie rozróżnienie między kopiami i ikonami (*eikones*) dotyczyło ich wewnętrznego podobieństwa, jako medium, do transcendentnej, niedoścignionej Idei (prawdziwej rzeczywistości niedostępnej naszym ograniczonym zmysłom). Jednakże *simulacra* (*phantasmata*) były czymś odmiennym, jak fałszywe roszczenie, niemające nic wspólnego z Ideą, a pociągające za sobą zasadnicze wypaczenie i odbiegnięcie od Idei. Nic dziwnego w tym, że platonizm dążył do triumfu ikon nad symulakrami. Natomiast dla Gilles’a Deleuze’a właśnie owa różność, niewspółmierność, wewnętrzna odmienność, tworzy istotę i wartość dodatnią *simulacrum* oraz podstawę jego autonomii. Współczesne *simulacra* to abstrakcyjne systemy, w których wewnętrzne relacje między elementami tworzą się poprzez samo ich zróżnicowanie⁵. Nie znajdziemy w nich żadnych wcześniejszych tożsamości i podobieństw, żadnych wypracowanych przez nasz umysł interpretacyjnych ścieżek i sensów. By móc zrozumieć i w konsekwencji kontrolować powstałą „różność”, musimy pozbyć się schematów i przyzwyczajęń myślenia, wyjść poza mentalne ograniczenia, poza to, co dziś zdolni jesteśmy sobie kulturowo wyobrazić i pojąć.

Historia zarówno nauki, jak i sztuki, pokazuje, że przełamywanie tych granic jest o wiele trudniejsze niż fizycznych ograniczeń poznania. Te bowiem coraz bardziej efektywnie pokonujemy za pomocą technologii.

Jest to jednak wyzwanie, które nieustannie podejmujemy w nadziei, że uda nam się kiedyś przejrzeć przez zasłonę *Mai*, dotrzeć do źródła *res invisibles* – jakiejś potencjalnej pierwotnej informacji, z której, jak sugere-

» 2 Pierre Klossowski, Gilles Deleuze i Jean Baurillard.

» 3 J. Baudrillard, *Simulacres et simulation* (1981), *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005.

» 4 J.L. Borges, *Del rigor en la ciencia* (1946) / *Of Exactitude in Science*, [w:] *A Universal History of Infamy*, przeł. N. Thomas di Giovanni, Penguin Books, 1975, s. 131.

» 5 G. Deleuze, *Différence et répétition* (1968); *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Wydawnictwo Warszawa KR, Warszawa 1997.

rował Stanisław Lem⁶, powstał nasz widzialny i niewidzialny wszechświat – do samego serca Idei, nie jako bytu samego w sobie, ale sieci zmiennych, które są źródłem jej mutacji i przeobrażeń.

W relacjach między rzeczywistością naturalną a technologiczną nie chodzi zatem o redukcję elementu ludzkiego, ale wręcz przeciwnie: o twórczy udział ludzkiej percepcji, wyobraźni i komunikacji w konstruowaniu świata. Wymaga on jednak nowego podejścia do wytwarzanej wiedzy i jej komunikacji, a także wypracowania nowych struktur kulturowych, które mogłyby zastąpić instytucjonalne porządki odziedziczone po poprzednich epokach. Nie można bowiem, jak mawiał Rodczenko, ukazać nowego świata starym oczom.

Sztuka nie jest dziś jedynym edukatorem percepcji. Dzięki technologicznym mediom, od fotografii, filmu, wideo po komputer, ale także mikroskopy, teleskopy, rentgen, ultrasonografię, tomografię i wiele innych wizualnych narzędzi badawczych, domena obrazu w znaczący sposób rozprzestrzeniła się poza sztukę, która sama stała się jedynie częścią wizualnej kultury. Sztuka straciła monopol na wytwarzanie obrazów, ale w dzisiejszej rzeczywistości cyfrowych mediów to właśnie obraz: technologiczny, wielowymiarowy, dynamiczny, interaktywny i autonomiczny, otwiera drogi interdyscyplinarnej i międzykulturowej komunikacji, porozumienia i wzajemnych inspiracji. Również na skrzyżowaniu dróg sztuki i nauki.

Res invisibles – szuka i nauka

W *Trattato della pittura*, pismach zebranych po śmierci artysty w 1519 roku, Leonardo da Vinci zdefiniował obraz jako reprezentację na powierzchni wszystkich widzialnych rzeczy, czyli obiektów i kształtów. Podstawą tej reprezentacji ustanowił punkt, linię i płaszczyznę oraz ujęty w owych płaszczyznach obiekt.

Tym samym ustanowił normę, która zdominowała sztukę obrazu przez następnych 500 lat. Artyści niejako „utknęli” na powierzchni rzeczy, oddając grę światła na powierzchniach kwiatów, liści, roślin, lasów, zwierząt, chmur, morza, łąk, domów, miast... i oczywiście ludzi. Dopiero na początku XX wieku artyści zaczęli interesować się tym, co jest „pod powierzchnią”. Skupiali się jednak nie na eksploracji fizycznego świata, ale na swoich stanach psychicznych i emocjonalnych. Słynne słowa Paula Klee, że sztuka nie odtwarza tego, co jest widzialne, ale raczej czyni widzialnym to, czego nie można zobaczyć, odnoszą się do tego psychologicznego kontekstu.

W międzyczasie nauka coraz bardziej zagłębiała się pod powierzchnię rzeczy widzialnych. Pierwszymi mistrzami *res invisibles* byli Antoni van

Leeuwenhoek (1612-1723) i Robert Hooke (1635-1703). Leeuwenhoek, zwany „ojcem mikrobiologii”, zapisał się w historii konstrukcją pierwszych mikroskopów, dzięki którym obserwował w około 200-krotnym powiększeniu m.in.: strukturę kości i mięśni, czerwone krwinki i plemniki i jako pierwszy opisał bakterię. Natomiast Robert Hooke, oglądając pod mikroskopem korek, wprowadził pojęcie komórki.

Trudno przecenić nie tylko naukowe, ale też kulturowe i społeczne konsekwencje tego pierwszego zagłębienia się w *res invisibles*. Od czasów starożytnych choroby były traktowane jako kara Boża. Mikrobiologia, odkrywając mikroorganizmy będące patogenami, dostarczyła innych wyjaśnień. Na marginesie można wspomnieć, że Leeuwenhoe, znajdując jaja much, zakwestionował także teorię samoródtwa.

Kolejnym przełomem w eksploracji *res invisibles* było odkrycie w połowie XIX wieku przez Rudolfa Virchowa zasady *omnis cellula e cellula*, według której wszystkie komórki powstają z komórek. Ciało człowieka składa się z ponad trylionu komórek (które powstają nieustannie z innych komórek). Można się zastanawiać, dlaczego dopiero dzisiaj stają się one przedmiotem fascynacji artystów.

Od prawie 400 lat obrazy uzyskiwane za pomocą technologicznych narzędzi odgrywają centralną rolę w badaniach naukowych, nie tylko stymulując rozwój nauki i medycyny, ale diametralnie zmieniając percepcję ludzkiego ciała i rzeczywistości.

W 1783 roku Antoine Laurent de Lavoisier, zwany ojcem współczesnej chemii, zademonstrował, że woda nie jest jednym z czterech podstawowych alchemicznych elementów, ale kombinacją cząsteczek tlenu i wodoru. Poziom molekularny jest oczywiście zbyt mały, aby można obserwować go bezpośrednio pod mikroskopem i opisywać jedynie za pomocą technologicznych urządzeń. To nagromadzona dzięki nim wiedza pozwala docierać na coraz niższe poziomy *res invisibles*.

Kiedy w 1895 roku Wilhelm Roentgen odkrył promienie X, od razu znalazły one zastosowanie medyczne, dając początek diagnostyce lekarskiej opartej na obrazie. Zanim odkryto ich negatywne skutki, nowe narzędzia obrazowania, pozwalające przejrzeć przez niepokonaną dotąd barierę powierzchni rzeczy widzialnych, szybko przeniknęły do codziennego życia i rozrywki. Pierwszym obrazem powstałym za pomocą promieni X była prześwietlona ręka żony Roentgena, która ponoć na ten widok krzyknęła, że zobaczyła swoją śmierć. Na początku XX wieku popularne stały się publiczne pokazy, które oferowały podobne emocje. Radiografia, wykorzystująca spektrum elektromagnetyczne, o długości fal krótszej od światła widzialnego, znalazła również swoje miejsce w obszarze sztuk wizualnych. Pierwsze obrazy kwiatów (*floral radiography*) opublikowane zostały już w 1910 roku przez P. Goby i zaraziły fascynacją tym medium nie tylko

» 6 S. Lem, *Bomba Megabitowa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999.

artystów, ale samych naukowców (dysponujących dostępem do maszyn rentgenowskich), którzy już w latach 20. ubiegłego wieku zaczęli produkować obrazy dla celów artystycznych. Chociaż wielu krytyków uważa dziś sztukę radiografii za twórczo wyczerpaną, warto wspomnieć o monumentalnych realizacjach amerykańskiego artysty Nicka Veaseya lub zajrzeć na strony Flickr *Surfactant* (www.flickr.com/photos/roentgenator) czy *Theorem* (www.flickr.com/photos/theorem).

Natomiast zastosowanie naukowe, które zrewolucjonizowało nauki przyrodnicze i pozwoliło jeszcze głębiej zajrzeć w tajemnice *res invisibles*, nastąpiło w roku 1912, kiedy Max von Laue przepuścił promienie rentgenowskie przez kryształ. Obraz dyfrakcji pozwolił odkryć m.in. falową naturę promieniowania, periodyczność budowy kryształu i odległość między atomami. Na marginesie można wspomnieć o poznańskim wątku biografii noblisty, który szkolne lata spędził w Poznaniu, uczęszczając do Królewskiego Gimnazjum Fryderyka Wilhelma przy ul. Strzeleckiej, w którego gmachu dziś znajduje się III Liceum Ogólnokształcące. Badania Lauego miały duży wkład w rozwój krystalografii, optyki kwantowej, teorii nadprzewodnictwa i teorii względności⁷, ale nie tylko.

Jeżeli przeprowadzilibyśmy plebiscyt na najważniejsze obrazy XX wieku, jednym z nich będzie zdjęcie rentgenowskie kryształu kwasu deoksyrybonukleinowego (DNA) wykonane w maju 1952 roku przez Rosalind Franklin i Raymonda Goslinga (*Photo 51*). Pozwoliło ono na odkrycie przez Jamesa Watsona i Francis Cricka struktury DNA, zmieniając nasze postrzeganie fenomenu życia i jego ewolucji. Ogłoszenie cztery lata później przez Francis Cricka „centralnej dogmy” biologii molekularnej, ustalającej relacje między DNA, RNA i białkami, dało początek dzisiejszej rewolucji molekularnej. Gwałtowny rozwój biologii molekularnej, bioinformatyki i biotechnologii sprawił, że podwójna helisa stała się ikoną naszych czasów, symbolem nie tylko tajemnic natury, ale także osiągnięć ludzkiej cywilizacji, ucieleśnieniem ludzkiej dumy, pragnień i obaw. Naukowa ikonografia kodu genetycznego w postaci podwójnej helisy, chromosomu czy autoradiografu, stała się jednym z głównych motywów sztuki XX wieku od malarstwa, rzeźby, fotografii, wideoinstalacji po taniec, muzykę, a nawet architekturę. Artyści nawiązywali do formalnych tradycji sztuki abstrakcyjnej (np. Kevin Clarke, Dennis Asbaugh, Inigo Mangano-Ovalle, Steve Miller czy Benjamin Fry), kaligrafii (np. Suzanne Anker i Olivia Parker) lub portretu (np. Gary Schneider lub Zhang Huan). Ich prace wyrażały nie tylko entuzjazm, ale także niepokój związany z wpływem odkryć naukowych oraz naukowej redukcjonistycznej metodologii na m.in. kwestie psychosomatycznej tożsamości człowieka i przyszłej jego reprodukcji.

Białka, zwane podstawowymi cegiełkami życia, również znalazły swoje miejsce w obszarze kultury, stając się inspiracją do formalnych i strukturalnych poszukiwań, jak np. w *Angel of the West (Vitruvian Antibody)* Juliana Voss-Andreae, a nawet przesłaniem do odległych cywilizacji w *RuBisCo Stars* Joe Davisa.

W 1971 roku oprócz struktury DNA poznano siedem struktur białkowych i powołano wirtualny Protein Data Bank (PDB). Dzisiaj liczy on już ponad 120 000 struktur makromolekularnych i powiększa się o 10 000 rocznie. Przyrost ten związany jest nie tylko z rozwojem technologii komputerowych i inżynierii genetycznej, ale przede wszystkim z zastosowaniem nowych źródeł promieni rentgena: promieniowania synchrotronowego.

Aby uzyskać model struktury makrocząsteczki, trzeba ją najpierw wyprodukować (z reguły służą do tego laboratoryjne bakterie *E-coli*), a następnie wyhodować z niej kryształy, które poddaje się promieniowaniu rentgenowskiemu w synchrotronach⁸. Promienie X rozpraszają się na elektronach molekuł budujących kryształ, a zarejestrowany obraz dyfrakcji po skomplikowanych obliczeniach ujawnia mapę gęstości elektronowej, w którą krystalografowie „wbudowują” mapę atomów.

Dzięki promieniowaniu synchrotronowemu naukowcy odkrywają i badają nie tylko struktury molekularne, ale także procesy na poziomie molekularnym, transkrypcję DNA na RNA, struktury wirusów czy maszynę rybosomów.

Obecnie wyczekują oni niecierpliwie zastosowania laserów rentgenowskich na swobodnych elektronach EXFEL, dzięki którym będzie można zrezygnować z hodowli kryształów i otrzymać obraz dyfrakcyjny przez wstrzyknięcie w wiązkę laserową pojedynczej cząsteczki.

Nowe potężne narzędzie badawcze niewątpliwie wpłynie na tempo pozyskiwania danych, chociaż zapewne część naukowców zatęskni za optycznym pięknem zamrożonych w kropli wody delikatnych *res invisibles*.

Res invisibles – sztuka w labiryncie wiedzy

Co zatem widzą „technologiczne oczy” nieograniczone do zakresu światła widzialnego, które potrafią dziś penetrować dalekie zakątki kosmosu i najmniejsze drobinki jego materii? Przede wszystkim ogromne chmury danych, w których nasz mózg poszukuje wzorców, symetrii, reguł.

Jeżeli spojrzymy na dyfrakcyjną mapę białka, trudno nam będzie ją odróżnić od fraktala rozgwieźdzonego nieba. Jednakże w świetlnych

» 8 Synchrotron to typ cyklotronu, w którym krążą elektrony rozpędzone do prędkości bliskiej prędkości światła. Krążąc, przechodzą co chwilę przez bardzo silne pola magnetyczne i przechodząc, emitują fotony rentgenowskie, które wykorzystuje się do dyfrakcji.

refleksach nie znajdziemy historii starożytnych bogów, ale zaszyfrowaną informację o współrzędnych x , y , z wszystkich atomów tworzących przestrzeń makrocząsteczki⁹. Układają się one w długie łańcuchy aminokwasów (50-2000), które związają się w skomplikowaną trójwymiarową strukturę, określającą jej funkcję. Białka są nie tylko głównym materiałem budulcowym komórek, ale odgrywają kluczową rolę we wszystkich procesach biologicznych. Stąd te „podstawowe cegiełki życia” kojarzone są najczęściej z robotami w komórkowej maszynierii. Dla mnie jednak, jako artysty, stały się one podstawowymi jednostkami mojej czasoprzestrzeni i kluczem do poszukiwań relacji między jej mikro- i makroskalami. Tym poszukiwaniom poświęcam cykl multimedialnych realizacji „Ukryte Topologie Istnienia”¹⁰ zapoczątkowany podczas artystycznej rezydencji National Centre for Biological Sciences w kooperacji z CEMA/Srishti College of Art & Design w Bangalore w Indiach w 2009 roku. [1]

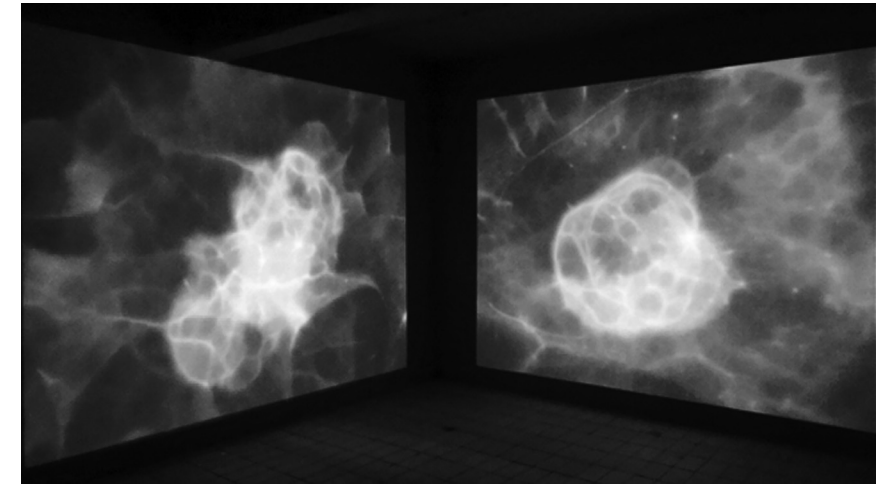
Cząsteczki białka zbudowane są z elementarnych składników kosmicznej materii: głównie z węgla, tlenu, wodoru i azotu. Ich podróż z wnętrza gwiazd do naszych tkanek była niewyobrażalnie długa i skomplikowana. Na końcowym, ziemskim etapie tej drogi każdy atom węgla musiał zostać związany w fotosyntezie, każdy atom tlenu był częścią ziemskiego oceanu. Stąd nasze komórki zawierają nie tylko informację genetyczną (kodującą białka), ale także informacje o środowisku, które czyni nasze życie możliwym.

Jednak sam skład łańcucha polipeptydowego nie mówi nic o złożonej topologii makrocząsteczki. Urzeka ona swoim skomplikowanym pięknem helis alfa i płaszczyzn Beta, przywodząc na myśl tajemnicze geometryczne twory zwane przestrzeniami Calabi-Yau, w których, według teorii superstrun, zwinięte są na poziomie subatomowym dodatkowe wymiary naszego świata. Na tym poziomie nie ma już ani cząsteczek, ani atomów, istnieją jedynie relacje. W nich spełnia się Pitagorejski sen o uniwersalnej harmonii, ujętej w liczbach i proporcjach muzycznej esencji naszego świata. *Harmonia Mundi*, uznana za jedną z najpiękniejszych i najbardziej wpływowych koncepcji, jakie zrodził umysł człowieka, nie straciła na swojej aktualności również dzisiaj. Rezonuje ona w holistycznych koncepcjach poznania, w matematycznych imperatywach zasady antropicznej, w poszukiwaniach M-teorii czy postkwantowych teoriach, które przedstawiają świat jako niepodzielną sieć skomplikowanych wzorów energii.

Być może kiedyś nasz umysł będzie zdolny pojąć, jak istniejemy

» 9 Liczba przestrzennych parametrów potrzebnych do opisanie struktury białka to $3Dn$, gdzie n to liczba atomów. Dla średniej wielkości białka, o masie cząsteczkowej ok. 60 tys. daltonów, liczba parametrów wynosi 16 tys., a jeżeli uwzględnimy też wodór, ok. 70 tys. (patrz: M. Jaskólski, *Krystalografia białek w Międzynarodowym Roku Krystalografii*, „Nauka” 2014, nr 4, s. 171-181.

» 10 www.johoffmann.com, [dostęp: 01.09.2016].



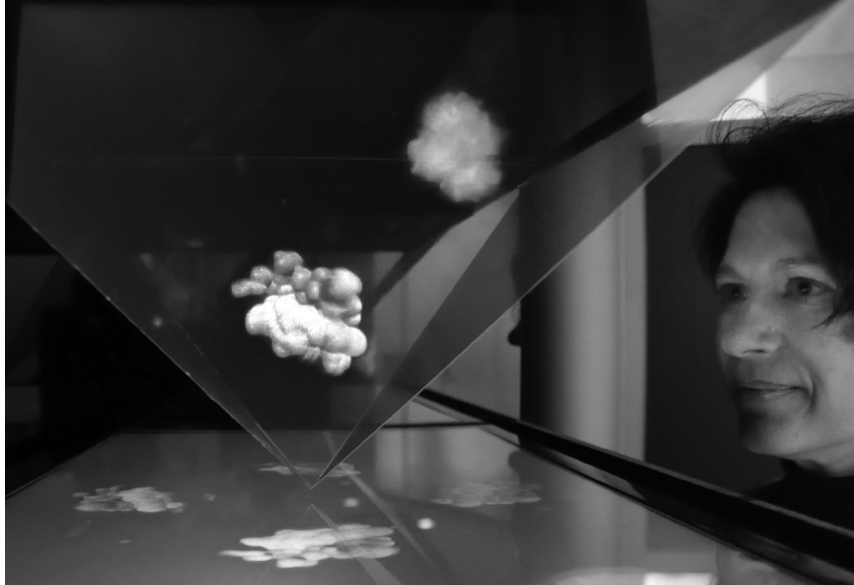
Il.1.

Hidden Topologies of Being, instalacja wideo, Mediations Biennale Poznań, 2012

w wielowymiarowym świecie czy nawet w multiświecie. Na razie mamy do dyspozycji jedynie naszą wyobraźnię, wspomaganą przez ogromną różnorodność białkowych globulek, z których każda może sugerować, w innej skali, zarodek jakiegoś świata. Zadając pytanie o narzędzia, jakimi dysponujemy, by pojąć niepoznawalne, „Ukryte Topologie Istnienia” odwołują się do naukowej i kulturowej wyobraźni, do technologicznych wizualizacji i artystycznych strategii, do obrazu, muzyki i poezji.

Jednym z utworów w tej serii jest *Proteo*, zrealizowany na wystawę *Not Invented by Nature* towarzyszącą konferencji: *Synthetic Biology – from Understanding to Application* w BioQuant Centrum Uniwersytetu w Heidelbergu [2, 3]. Sam tytuł pracy odnosi się do greckiej etymologii pojęcia białka (gr: *πρωτεϊος*, *proteios* ‘podstawowy’) i poszukiwań *arche* – esencji natury. W animacji, stanowiącej centrum instalacji, chmura cząsteczek tworzy miniwszechświat. Rodzi on zwiniętą cząsteczkę białka, której dynamiczny, molekularny „taniec życia” w metaforyczny sposób przywołuje pytanie o relacje między energią, materią i formą. Animacja tworzy efekt hologramu wewnątrz transparentnej piramidy, będącej rodzajem wirtualnego inkubatora. Jej iluzoryczność sygnalizuje, jak daleko nam jeszcze, pomimo ogromnego postępu nauki, do spełnienia ambicji zrozumienia życia i jego kreacji.

Ogromnym wyzwaniem jest nadal sama definicja życia, nie tylko dlatego, że jest ono procesem, a nie substancją, ale także dlatego, że pojęcie to obejmuje wszystkie znane i nieznane jeszcze jego formy, mogące różnić się od życia, jakie znamy na Ziemi.



Il.2.
Proteo, instalacja multimedialna, Bioquant Centre Heidelberg University, 2013

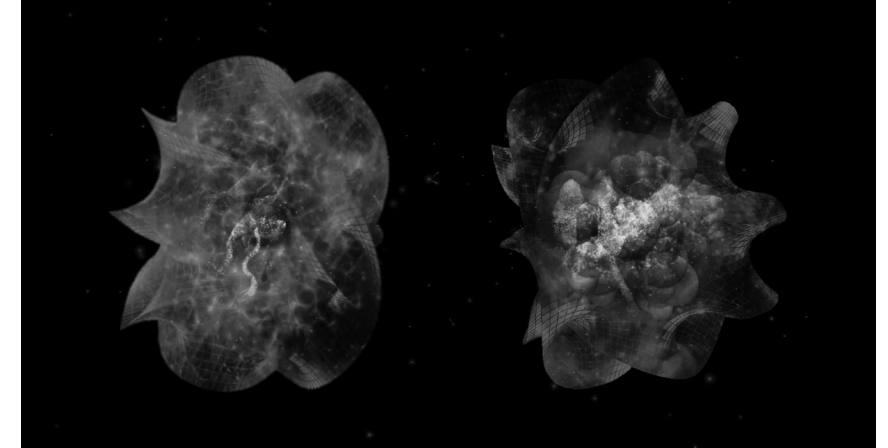
Faktycznie istnieje dziś wiele definicji życia, skupiających się na różnych jego aspektach, od termodynamicznej poprzez informatyczną aż po bliżej nieokreślony *life imprint* – hipotetyczny wzór odcisnięty w fizycznym i chemicznym środowisku, świadczący o wysokiej organizacji procesów, które moglibyśmy rozpoznać jako życie.

Do tych prób warto dołączyć jeszcze jedną, „przestrzenną” definicję, która określa życie jako formę istnienia przestrzeni, a przestrzeń jako formę istnienia życia¹¹.

Przestrzeń (i jej czwarty wymiar: czas) to oczywiście sama esencja *res invisibles*. Jej tajemnice ujawniają się w wijących helisach kwasów rybonukleinowych, pętlach i fałdach, komplementarności struktur prawo- i lewoskrętnych, złożonych symetriach, w atomowych upakowaniach kryształów i skomplikowanych oddziaływaniach.

Według najnowszych badań to właśnie skręcona nić pre-mRNA, nukleotydowa „spinka” legła u źródeł życia i ewolucji, która zmieniła tę pierwszą fałdę biomaterii w rozbudowaną i ciągłą, nieprzerwaną Wielką Sieć Życia. Dziś RNA występuje we wszystkich organizmach, pełniąc nie tylko centralną funkcję w kodzie genetycznym, ale także regulując większość procesów metabolicznych.

» 11 J. Semiotuk, *Filozoficzne aspekty przestrzeni*, [w:] *Przestrzeń w nauce współczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu M. Curie-Skłodowskiej, Lublin 1998, s. 9-29.



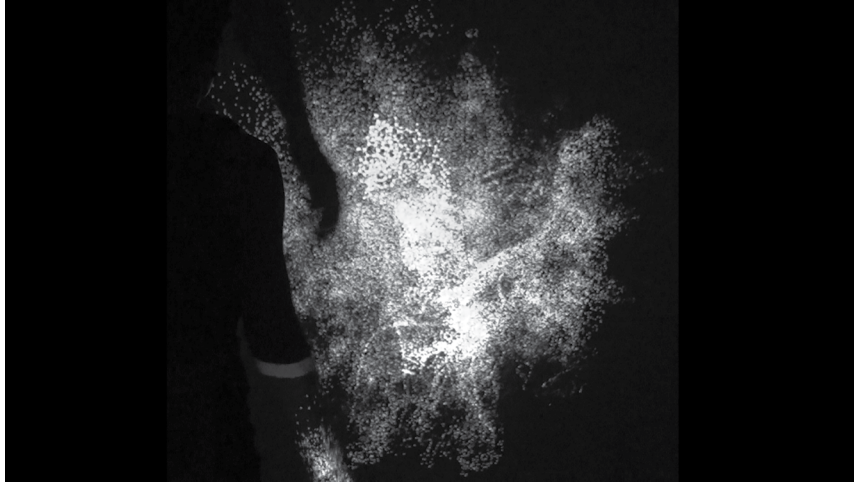
Il.3.
Proteo, klatki animacji 3D, 2013

Obecne eksperymenty, pozwalające na łączenie naturalnych i zsyntetyzowanych struktur, otwierają nowy rozdział w historii życia, którego molekularny język zaczynamy dopiero odkrywać. Zrozumienie przesłania zakodowanego w molekularnych sekwencjach oraz zdobycie umiejętności posługiwania się strukturalnym alfabetem życia, to wyzwanie, które inspirowało wyobraźnię nie tylko naukowców.

Strukturalna zmienność, będąca jedną z prymarnych biochemicznych mechanizmów, stała się inspiracją mojej współpracy z Genesilico Lab prof. Janusza Bujnickiego z Międzynarodowego Centrum Biologii Molekularnej i Komórkowej w Warszawie. Osiają projektu są hybrydowe cząsteczki RNA, które jak molekularny wilkołak mogą przełączać się między różnymi konformacjami i funkcjami [4].

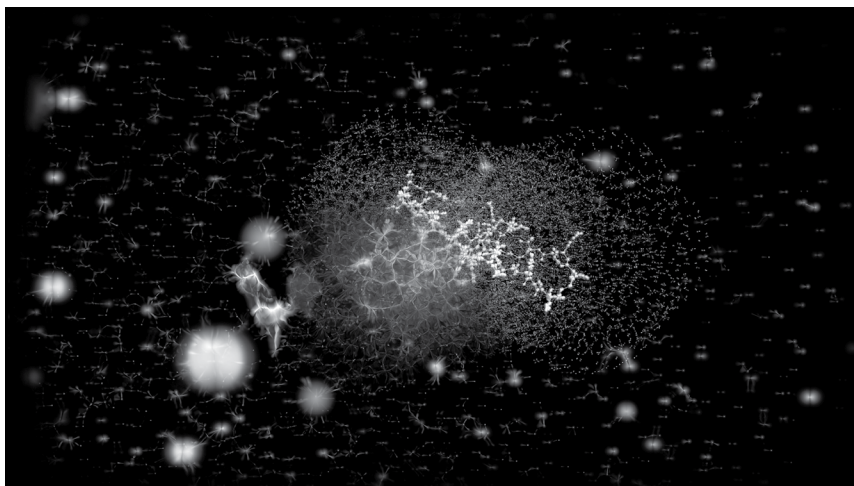
Faktycznie każda biocząsteczka może być postrzegana jako labirynt swoich własnych konformacji, który musi „przejść”, by uzyskać ostateczną formę i funkcję. Labirynt ten nie jest narzucony z „zewnątrz”, jak w większości znanych nam mitów, ale stanowi jej immanentną cechę i emanację. Jego pejzaż, poddany przepływowi i wymianie energii, tworzy zakamarki, wzgórza i doliny. Każdy jego punkt stanowi inną formę, chwilową tożsamość, z jej unikalną pozycją i „polem widzenia”.

Jako forma labirynt jest ograniczeniem i organizacją czasoprzestrzeni, której każdy fragment ma sens jedynie w relacji do całości; jest czymś więcej niż sumą jego części. Jest on modelem samoorganizującego się, nieliniowego dynamicznego systemu. Zrozumienie takich systemów i uzyskanie holistycznego spojrzenia na złożone interakcje, które czynią nasze życie możliwym, są jednymi z najbardziej pilnych wyzwań nie tylko współczesnej nauki.



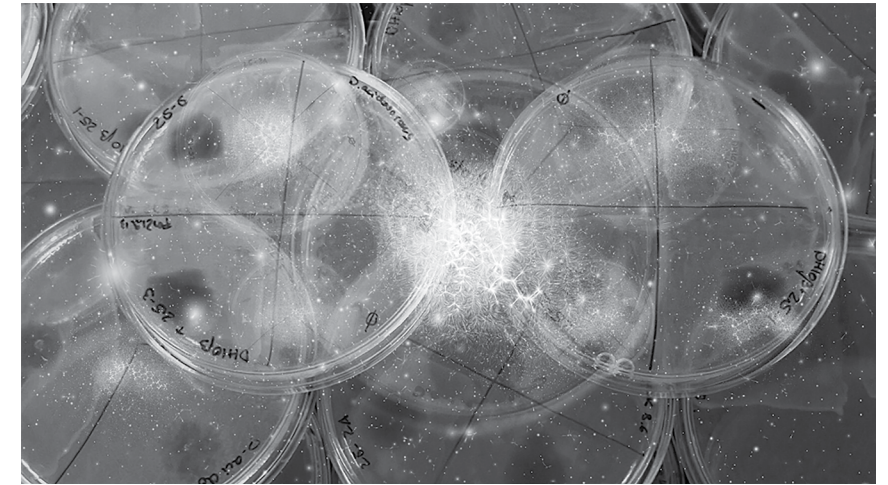
Il.4.
Warewolf_thrs8.00A_clust03-000001_AA, 3D animacja interaktywna, 2016

Mimo ogromnego postępu w technologiach informatycznych, globalnych banków danych i interdyscyplinarnych sieci współpracy nadal nie potrafimy zarządzać ogromną ilością informacji, jaką dostarczają badania naukowe, ani połączyć ich w koherentny labirynt wiedzy, w koherentną całość. W mojej multimedialnej instalacji *Microscape* [5], towarzyszącej konferencji *Multidisciplinary Approach to Structural Biology; From Macromolecules to Cells* w Centrum Nauki PAN w Poznaniu (2015), prze-



Il.5.
Microscape – 3D animacja wielokanałowa, 2015

strzeń ekspozycji wypełniają molekularne struktury, zawieszane w swojej funkcjonalności i skazane na szaleńczy taniec pozbawiony grawitacji i celu. Pojawiają się jak wyspy porządku „z fluktuacji morza chaosu”, używając określenia Ludwiga Boltzmana. Instalacja daje widzowi poczucie bycia zanurzonym w jakimś wszechobejmującym eksperymencie, o niejasnych przesłankach i znaczeniu; w świecie fraktalnych tożsamości, zadając pytanie o esencję i przyszłość naszych mikro- i makropejzaży¹².



Il.6.
Philosophers' Stone, 3D video-animacja, 2014/5

W dzisiejszym społeczeństwie wiedzy *res invisibles* coraz silniej obecne są w naszym życiu, a naukowe wizualizacje i komputerowe symulacje przejmują wiodącą rolę w złożonej, globalnej grze kulturowej, niosąc ze sobą nowe wyzwania społeczne, etyczne i estetyczne¹³.

Oczywiście, obrazowanie w naukach przyrodniczych nigdy nie było i nie jest wierną kopią, *eikonem* skomplikowanych zjawisk natury, ale reprezentacją ograniczoną/wyznaczaną w równym stopniu poprzez narzędzia badawcze, jak i konwencje estetyczne oraz pojęciowe danej epoki. To kulturowe „osadzenie” sprawia, że postęp naukowy i technologiczny jest podstawą zmian zachodzących w tworzonych przez nas modelach rzeczywistości i wyrażanych poprzez nie wartościach [6]. Kiedyś była to architektura Boskiej Świątyni, dzieło Wielkiego Architekta, którego Newton zastą-

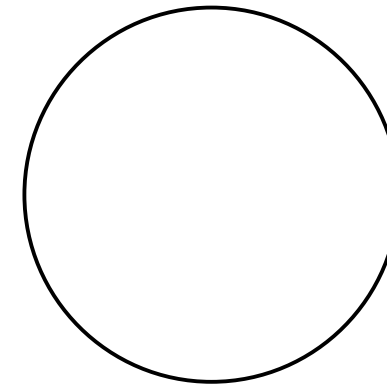
» 12 www.johoffmann.com/microscape.pas.htm, [dostęp: 01.09.2016].

» 13 *Atlas der Weltbilder*, red. Ch. Marksches, I. Reichle, J. Bruening, P. Deuffhard, Wydawnictwo Akademie Verlag, Berlin 2011.

pł Wielkim Zegarmistrzem. W XIX wieku mechanizm wszechwiecznego Zegara, rewolucja industrialna zamieniła na tryby Maszyny. Wyobraźnię wieku XX z kolei zdominował Superkomputer i potęga Kodu.

Jaki model rzeczywistości wylania się dzisiaj z rosnącej chmury Big Data, wytwarzanej przez naukę i technologie, które pozwalają nam dotrzeć do poziomów rzeczywistości i zjawisk do tej pory niedostępnych nie tylko bezpośredniemu doświadczeniu, ale także naszej wyobraźni?

Jakie metodologie, naukowe i kulturowe, mamy lub musimy wytworzyć, aby przekształcić ją w jakąś koherentną całość? Jak możemy, jako artyści, partycypować w jej formowaniu? ●



doktor, adiunkt w Katedrze Teorii i Praktyk Komunikacji ATH w Bielsku-Białej. Specjalizuje się w zagadnieniach związanych z szeroko rozumianym medioznawstwem i kulturoznawstwem. Autor ponad 40 artykułów, monografii poświęconej prozatorskiej twórczości Macieja Słomczyńskiego (2008) oraz zbioru esejów krytycznych *Opcje odbioru* (2012); redaktor kilku książek, w tym: *Zmierzchu telewizji. Przemiany medium* – antologii tłumaczeń tekstów poświęconych telewizji, przygotowanej razem z Mirosławem Filiciakiem (SWPS) i Grzegorzem Ptaszkiem (AGH). Aktualnie pracuje nad rozprawą habilitacyjną poświęconą zagadnieniom związanym z praktykami wizualnymi oraz nad antologią tekstów wybitnych polskich badaczy mediów.

Notoryczne „zawieszanie” – foto-obrazy usieciowione

Wprowadzenie

„Albowiem odwrócenie to – przedmioty posiadają władzę nad ludźmi, obrazy są wyjątkowo przebiegłymi przedmiotami, hipnotyzującymi istoty ludzkie, zaślepione popędem naśladowczym albo mylące przedstawienia z rzeczywistością – prowadzić może najwyżej do ikonoklastycznych oskarżeń. Wówczas przyznając obrazom potęgę, łatwo zmienić je w kozła ofiarnego i prowokować do ich zwalczania, co nierzadko jest działaniem próżnym, pozornym lub zaledwie zastępczym. Błędu tego da się uniknąć na wiele sposobów, choćby odrzucając w ogóle pojęcia władzy czy panowania (jak chce na przykład Latour). Ale można też przez pryzmat władzy przyrzeć się obrazom jako złożonej i niejednorodnej grupie, oceniając różnice w ich sprawczych możliwościach, a także odmienne sposoby działania. Może wówczas okazać się, że podział władzy w ikonosferze nie będzie odpowiadał ani tradycyjnym hierarchiom wysokie-niskie, ani podziałom medialnym” – pisze w jednym rozdziałów dysertacji doktorskiej Łukasz Zaremba¹. Warszawski badacz wizualności wychwytuje to, co znamienne dla fotografii, o których będzie mowa w niniejszym tekście. Chciałbym się przyrzeć intrygującemu (z perspektywy kulturoznawczego nurtu badań nad mediami) zjawisku budowania znaczeń poprzez określoną kompozycję obrazów-zdjęć, ich umiejscowienie w makrostrukturze strony internetowej, liczbę dopowiedzeń (hashtagów, komentarzy, znaczników popularności wyrażonych w postaci tradycyjnej i emoji), które wpływają na tzw. łańcuch znaczeń lub krystalizują go. Na specyfikę omawianego zjawiska oddziałują przede wszystkim i miejsce, i pułap obserwacji: poziom komplikacji rozumienia obrazu będzie w dużej mierze zależny nie tylko od „spostzegawczości” obserwatora (rozumianej nawet w sposób wyjątkowo ogólny), ale również od poziomu kompetencji medialnych (nabytych w drodze

¹ Ł. Zaremba, *Obraz jako przedmiot sporu w kulturze polskiej po 1989 roku w ujęciu studiów nad kulturą wizualną*, Warszawa 2015, s. 170. Korzystam z maszynopisu udostępnionego przez autora.

świadomej edukacji lub pozyskiwanych w drodze doświadczenia), a także wzrastającej potrzeby interpretacji otaczającej go przestrzeni wypełnionej obrazami o różnej genezie – czasem rozumianej wyłącznie jako miejsce „zawieszania” różnorodnych obrazów (statycznych, ale i ruchomych) oraz określonej pozycją (sytuacją) społeczną uczestników odbywającej się wymiany. Kłopotliwy jest, oczywiście, sposób doboru przykładów – jako materiał wstępny posłużyły mi obrazy zrywające kanoniczny pakt faktograficzny oraz stale popularne i ewoluujące w stronę fotofetyszu – selfie.

Pole operacji – w stronę foto-obrazów usieciowionych

Rozpatrując problemy wizualności sieciowej, które pojawiły się w ostatnich latach, należy rozpocząć od wyjaśnienia kilku (wydawałoby się) znanych i zapoznanych kwestii z obszaru tzw. „nowych mediów”. Nie będę rozwiązywał problemu „nowomediowości” czy „nowości” – zwracam jedynie uwagę, że operuję tym terminem wyłącznie z braku lepszego, mając na uwadze zastrzeżenia estetyków mediów, którzy sprzeciwiają się takiej kategoryzacji, przytaczając dwa argumenty: kłopotliwą klasyfikację historyczną (rozwój mediów na świecie²) i logiczną („każde media były kiedyś nowe”³). Zjawisko, które stanowi dzisiaj podstawowy kłopot badawczy, za Marcinem Składankiem⁴ należałoby nazwać problematycznym spletem dyskursów granicznych. W zasadzie wyjątkowo trudno odpowiedzieć dzisiaj na pytanie: Gdzie są media? Głównie dlatego, że – myśląc o nich – wielu z nas operuje w zupełnie innych obszarach, w których media pracują, współpracują lub funkcjonują.

Odejście od aspiracyjnego modelu kultury wytworzyło możliwość dyskusowania o mediach wyłącznie z poczuciem pewnego niespełnienia teoretycznego. Łódzki badacz nazywa to zjawisko: inflacyjnym charakterem teorii, które porządkować powinny zarówno typologię, jak i własności medialne. Innymi słowy – dla współczesnego odbiorcy/użytkownika/twórcy medium będzie zarówno nośnik (co wydaje się najbardziej bazowym rozumieniem tego pojęcia), ale również tworzywo (bez właściwości). Nie jest to prosta opozycja binarna, ale stwarzanie kolejnej możliwości: medium to również technologia, a dalej – instytucja. Wydaje się, że w ta-

» 2 Mam na myśli dosyć powszechny błąd: często w przypadku zjawisk związanych z epoką cyfrową (nośników, dynamiki zmian sprzętowych, wreszcie – pojawienia się światłowodów i upowszechnienia telematyki) przyjmuje się cezurę 1989 roku jako moment dostępności w Polsce. Daje to fałszywy obraz wydarzeń, np. twierdzeń takich jak: „płyta kompaktowa dominowała w latach dziewięćdziesiątych” lub „telewizja kablowa najbardziej popularna była na przełomie wieków XX i XXI”.

» 3 Zob. szerzej: L. Gitelman, *Always Already New. Media, History and the Data of Culture*, Cambridge MA, London 2006, s. 205.

» 4 M. Składanek, *Tworzywo bez właściwości – technologia cyfrowa jako metamedium*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2011, nr 1(9), s. 37-45.

kim układzie zastrzeżenia wobec niezbyt fortunnej klasyfikacji Levinsona⁵ (przypomnijmy: „nowe nowe media” to w zasadzie kategoria umożliwiająca pełną dowolność typologiczną i genologiczną) to dopiero początek sporu. Jeśli użytkownik traktuje media w zasadzie jako wszystko lub odwrotnie: wszystko daje się w zasadzie z mediami połączyć – to nasuwa się kolejna rozterka badawcza: Co podlegałoby analizom badawczym, np. jakie obrazy stanowiłyby fundament mediów wizualnych, czy wyłącznie takie, które powstały za pomocą mediów elektronicznych (np. wideomalarstwo Wasilewskiego, Kuzyszyna czy Ogórka)⁶, czy może takie, które zapośredniczone medialnie (poprzez specyficzną technologię – np. sampling, *mash-up*, geolokalizację⁷) zyskały nowe znaczenia? Do tych kłopotów dojdzie jeszcze jeden – właśnie instytucjonalny – co zrobić z zespołem, zbiorem wytworów wizualnych, które w pewien sposób (często mglisty...) zostały włączone w tzw. kanon (czy bardziej *must have* praktyków wizualności)?

Każde z postawionych pytań jest rozwiązywane przez badaczy audiowizualności z wykorzystaniem różnych metod – od ilościowych po opisowe. Z większości analiz wyłania się jednak ciekawy schemat funkcjonowania użytkownika w omawianym obszarze.

W wielu przypadkach owa złożoność i proliferacja praktyk medialnych jest efektem wyjątkowo przemyślanego doboru kolejności działań użytkownika. Strategii działania (formie wyrazu) zawsze towarzyszy refleksja dotycząca wyboru narzędzia, za pomocą którego użytkownik manifestuje swoje działanie medialne. Co ciekawe, dobór ten nie jest jedynie podyktowany potencjalną atrakcyjnością wytworu, ale w równym stopniu uwzględnia w tym splocie również konsekwencje odbiorcze (czy zostanie zauważony, jak zostanie zauważony, czy warto, aby został zauważony), ponieważ właśnie od natężenia interakcji będzie zależeć ewentualne trwanie obrazu. By zobrazować to przykładem: blogerki lifestylowe nie wybrały formuły bloga wyłącznie dlatego, że jest wyjątkowo popularnym modelem internetowej komunikacji, lub dlatego, że wyłącznie blog nadaje się do prezentacji kolejnych odkryć „second-handowych” czy „sieciówkowych” stylizacji. Wybrały go, ponieważ dla określonej publiczności blog modowy (bez względu na to, co się w nim znajduje) jest określonym typem obrazów, które zostały społecznie zweryfikowane i zaakceptowane, konstytuując określony poziom popularności. Różnice

» 5 P. Levinson, *Nowe nowe media*, przeł. M. Zawadzka, Wydawnictwo WAM, Kraków 2010, s. 327.

» 6 *Obrazy jak malowane*, red. J. Lubiak, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 2006, s. 88.

» 7 Mam na myśli: projekt Briana Eno, fenomen Muzaka, działalność Kutimana, usługi lokalizacyjne, wiadomości *push* z obrazami reklamowymi.

w odbiorze poszczególnych blogerek czy blogerów wynikają nie tylko z innych czynników (można by napisać pozablogowych, takich jak: atrakcyjność fizyczna czy lepsze wsparcie mediów społecznościowych), ale z samego sposobu konstrukcji bloga (doboru *layoutu*, pozycjonowania, sposobu umieszczenia zdjęć i reklam). To jeden z przejawów modelu edukacyjnego, który można chyba zaliczyć do tzw. *self-explanatory*: na wspomnianą jakość bloga wpływać będzie właśnie specyficzny rodzaj wiedzy związanej z obrazowaniem – dodajmy, wiedzy uzyskiwanej (to proces) w wyniku własnych doświadczeń z niewielkim wsparciem instytucji: szkoły, krytyki artystycznej, wreszcie – studiów. Edukacja medialna (ściślej: fotograficzna) przebiega w takim przypadku na styku różnych dyscyplin i doświadczeń: umiejętność robienia zdjęć warunkowana jest popularnością wpisów obserwatorów, samoświadomość fotograficzna rośnie wraz z rozwojem technologicznym manifestowanym przez nowe funkcjonalności kolejnych generacji urządzeń. Najbardziej fascynująca w epoce dominacji obrazów (znakomicie opisanej przez Williama J.T. Mitchella⁸) wydaje się próba opisu wyjątkowych „szczelin sensu”, kodyfikacja myślenia o totalnej dominacji obrazu (w myśli hiperbolizującej zasady: wszystko jest obrazem). Otwiera to nowe (?) możliwości interpretacji działań userskich – trochę obok (wciąż popularnych i potrzebnych) analiz treści, stopnia „agregacji kontentu” czy różnych sposobów operowania wizerunkiem, zarządzania marką i swobodnego przemieszczania się między dziennikarskim profesjonalizmem a działalnością o charakterze *public relations*.

Na tak zarysowanym tle widziałbym trzy problemy z postrzeganiem obrazu, a zwłaszcza fotografii w prezentowanym schemacie komunikacyjnym.

Problem pierwszy – autogeneratywność mediów



» 8 W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy*, przeł. Ł. Zaremba, NCK, Warszawa 2015, s. 416.

O działaniach mash-upowych czy szeroko rozumianym remiksie już wspominałem – pragnę zaznaczyć jedynie, że traktuję operacje wykonywane na zdjęciach nie tylko jako: zmieniające kontrast, nasycenie kolorów czy wielkość fotografii, ale również jako stworzenie nowej funkcjonalności. Dodajmy – funkcjonalności, która wymaga nieco innego typu wiedzy czy kompetencji medialnych, swoistej nowej „świadomości” mediów i obrazu. Fotografia, którą skrojono pod określoną strategię autoprezentacyjną użytkownika na Facebooku (mam na myśli *check-in* lub oznaczanie osób), przestaje być jedynie prywatnym (przy całej fałszywej „masowości” FB) zapisem wydarzenia – a staje się częścią szerszego komunikatu generującego inną możliwość odbiorczą.

Myśląc o fotografii cyfrowej w ogóle, dokonujemy określonego przesunięcia interpretacji medium (aparatu, albumu, galerii) w przestrzeń programu korygującego jednostkowe działania fotograficzne. Oczywiście, stopień działania będzie uzależniony od umiejętności operowania programem (np. *Adobe CS*), a nie – wiedzą na temat wykonywania zdjęć. Połączenie obu jest możliwe i występuje w działaniach artystycznych nader często (by wspomnieć choćby serie fotografii cyfrowych Daniela Lee *Manimals*⁹). Jednak w znacznej mierze świadomość fotografii w wielu przypadkach sprowadza się do świadomości oczekiwanej rozdzielczości zdjęcia, sposobów jego redystrybucji, podążania za aktualną modą (np. popularnymi filtrami, użyciem odpowiedniej aplikacji, wpisaniem się w specyficzny nurt alternatywny taki jak *łomografia*, wspierania praktyk aplikacjami takimi jak *Hipstamatic*, umożliwiającą uzyskanie zdjęć stylizowanych na te wykonane przez aparaty Holga czy SuperSampler¹⁰). Można chyba założyć, że znaczna część działań fotograficznych ma dziś wśród użytkowników jedną dominantę – jest nią migracja w stronę czytelności, uobecniania tego, co nieobecne w zdjęciu – koncepcji, założenia estetycznego, wpisania fotografii w określony model narracji. Wiąże się z tym problem drugi.

Pozorna dominacja obrazu

„Wykształcenie w drugiej połowie XX wieku nowych dziedzin, takich jak socjologia wizualna (rozwijane dzięki przełomowym tezęm m.in. Pierre’a Bourdieu) czy antropologia wizualna, nie rozwiązało jej dylematów: bez względu na to, jak ważne są ich rozpoznania w obszarze fotografii, w dużej mierze stanowią one przybudówki dziedzin, dla potrzeb których

» 9 Zob. szerzej: P. Zawojski, *Daniel Lee, czyli hybrydyczności fotografii cyfrowej. Teoria i praktyka*, „Rocznik Historii Sztuki PAN” 2006. Korzystam z wydania internetowego – dostępnego na stronie autora: www.zawojski.com [dostęp: 30.11.2015].

» 10 Warto zwrócić uwagę na ciekawe (również z historycznej perspektywy) ustalenia Jakuba Dziewita zawarte w książce: J. Dziewit, *Aparaty i obrazy. W stronę kulturowej historii fotografii*, Wydawnictwo grupakulturalna.pl, Katowice 2014, s. 116-133.

powstały. Medium służy w nich jako instrument pozyskiwania danych czy np. metoda terapeutyczna, a nie cel. Mówi się o fotografii jako tekście, kulturowej «grze metaforami» czy też – jako literaturze. Dostrzegli to badacze opowiadający się za kulturą wizualną¹¹.

I chociaż autorka tych słów – wybitna znawczyni fotografii nie do końca akceptuje wszystkie propozycje badawcze oferowane przez kulturoznawstwo wizualne, to zauważa i docenia część możliwości, jakie stwarzają zawarte w nim metody badawcze. Obecnie widoczna jest tzw. nadwyżka obrazów, która wyjątkowo mocno utrudnia percepcję („widzimy więcej niż nam się wydaje”, co szczególnie wyraźne jest podczas badań w pracowniach focusowych). Z dużą łatwością można zaobserwować to zjawisko w powszechnie uznawanej nobilitacji pomysłu przy jednoczesnej deprecjacji spójności poszczególnych zdjęć. Warto zauważyć, że nie są to działania świadome artystycznie, jak choćby opisywany przez autorkę *Obrazu utajonego* projekt Johna Mohra i Jeana Bergera *If each time* (tu problemem jest również swoista filmowość zestawienia) – bardziej chodzi o nieumiejętność rozpoznawania prezentowanego obrazu, czytania go w szerszym kontekście całej wypowiedzi, np. w obszarze znanego portalu informacyjnego czy społecznościowego. Za przykład może w tym miejscu posłużyć swoisty fenomen ostatnich miesięcy – serwis (i jednocześnie Facebookowy profil) „ASZDziennik”¹². Nieistotne będą w tym przypadku konkretne informacje (o ich popularności można by pisać osobne teksty), ale generalna zasada, która przyświeca twórcy serwisu: Rafałowi Madajczakowi. *Webwriter* ilustruje wymyślane przez siebie artykuły¹³ zdjęciami pochodzącymi z zasobów Internetu (np. serwisu *shutterstock*) lub oficjalnymi fotografiami (wykorzystywanymi na zasadach cytatu) z serwisów takich jak: *gazeta.pl*, *rp.pl*, *newsweek.pl*, *tvn24.pl*. Dla użytkownika osadzonego w wielokontekstowym świecie wędrujących fotografii internetowych „ASZ” ma charakter kolejnego *content curatora*, niewiele różniącego się od serwisu *onet.pl*. Wspomniana przeze mnie czytelność fotografii zaspokaja potrzebę update’u informacji. Wykorzystane zdjęcia ustanawiają niejako osobny pakt faktograficzny (nie szkodzi, że poddawane są regu-

larnej manipulacji techniczno-symbolicznej¹⁴). Stwarza możliwość prawdy (trawestując ustalenia Allana Sekuli) czy bardziej przechodzi przez „służbę prawdy”¹⁵, wreszcie wybawia odbiorcę (widza-czytelnika) z wszechobecnej infoopersji w myśli zasady – jeśli artykuł ma tak profesjonalne zdjęcie (prawdziwe) – na pewno również jest prawdziwy. Takie realizacje dały zaskakujące rezultaty: jeden z najpopularniejszych wpisów, traktujący o stanowisku biskupów w sprawie zakazu karmienia piersią, wywołał lawinę komentarzy, sprzeciwów, ostentacyjnych ataków na forach baby-bomowych. Zdjęcie w artykule wzmacniało poczucie wspólnoty interpretacyjnej¹⁶. Nie traktowałbym jej jednak inaczej niż grupy prosumentów (celowo oszczędnie stosując pojęcie internauta, bo nie za bardzo wiadomo, kim jest) internetowych, których opinie, sądy, oceny legitymizują określone odczytanie (lub odczytanie błędne, odczytanie wbrew). Sądzę, że istotne mogłoby być tutaj dopowiedzenie o politycznym charakterze takich sądów – dzięki takiemu ustawieniu pojawia się jeszcze schemat „rozczytania” fotografii, zatem wpisania jej w określony nurt czy szerszy kontekst kulturowy. Działania takie jak „ASZ” (wzorowany na amerykańskim *The Onion*) pozwalają zauważać dominującą rolę zdjęcia, gifu, klipu nad instytucją tekstu. Logocentryczny model kultury w całości ustępuje dobrowolnej omniwizji (opartej na zapośredniczeniu medialnym), która u podstaw ma przecież fałszywe i niebezpieczne przekonanie o łatwiejszym i szybszym zrozumieniu intencji fotografii.

Problem trzeci: dominująca maszyna

„[...] aparat fotograficzny okazuje się maszyną, która przeinacza każde pragnienie, znosi każdą intencjonalność, poza samym odruchem pstrykania zdjęć. [...] wymazuje nawet spojrzenie, bo zastępuje je obiektywem, który z kolei jest poplecznikiem przedmiotu”¹⁷.

Mimo że słowa odnoszą się do techniki polaroidowej, w dużym stopniu możemy je potraktować jak zapowiedź ery cyfrowych *selfie*. I tak jak kiedyś Polaroid (poza społeczną namiastką intymności – zdjęcie wytwarzane bez współpracy instytucjonalnej, technika niewymagająca

» 11 M. Michałowska, *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012, s. 19.

» 12 Genezie „ASZDziennika” poświęciłem osobny artykuł: zob. szerzej: T. Bielak, *Antyklerykalizm x.0 – komunikacje w mediach społecznościowych na przykładzie „ASZDziennika” i Antykleryka*, „Świat i Słowo” 2(23) 2014, s. 313-325.

» 13 Oto kilka przykładów z ostatnich dni: *Dramat Antysystemowca. Chciał przetłumaczyć „Fuck the System”, wyszło mu „Głosuj z rządem”*; *Bydgoszcz zlikwidował komunikację miejską*. „Taka sama jest w Toruniu. Nie będziemy jej papugować”; *Dramat Platformy. Już trzy dni stoją na sejmowych schodach, a władza do nich nie wróciła*; *Black Friday w Miasteczku Wilanów. Przenicili kajzerki o 13%*. „Kolejki ustawiły się już w nocy”.

» 14 Zob. szerzej: T. Piekot, *Wербalizacja i wizualizacja w dyskursie wiadomości prasowych*, [w:] *Ikoniczność znaku: słowo – przedmiot – obraz – gest*, red. E. Tabakowska, Universitas, Kraków 2006, s. 99-116.

» 15 A.M. Potocka, *Fotografia. Ewolucja medium sztuki*, Aletheia, Warszawa 2010, s. 43.

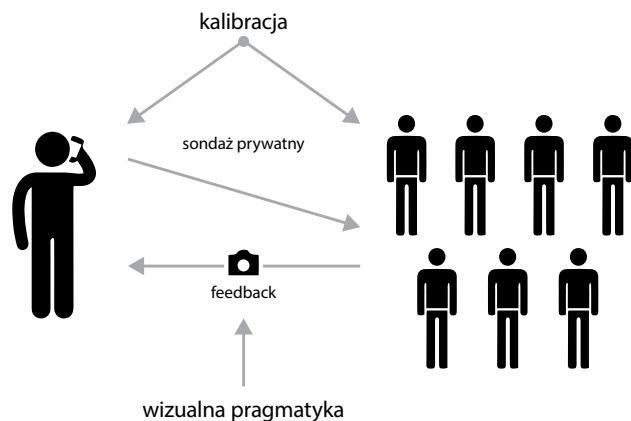
» 16 J. Feuer, *HBO i pojęcie telewizji jakościowej*, [w:] *Zmierzch telewizji. Przemiany medium*. *Antologia*, red. T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2011, s. 114-115.

» 17 J. Baudrillard, *Świat wideo i podmiot fraktalny*, tłum. A. Gwóźdź, [w:] *Po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, red. A. Gwóźdź, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010, s. 253.

znajomości procesu naświetlania kliszy) spełniał odwieczne marzenie o możliwości niemal jednoczesnego dysponowania zarówno przedmiotem, jak i obrazem, tak obecnie szaleństwo *selfiozy* w zasadzie potrzebę przedmiotu znosi całkowicie. O ile niespecjalnie należy przejmować się kolejnymi doniesieniami Amerykańskiego Towarzystwa Psychologicznego o wpisaniu tej praktyki na listę chorób o charakterze kompulsywno-obsesyjnym¹⁸, o tyle trudno dyskutować ze statystyką, np. Instagramu: 60 milionów zdjęć dziennie, ponad 230 milionów udostępnionych publicznie zdjęć oznaczonych hashtagiem *selfie* [stan na 29.11.2015], a przecież liczby te można zwielokrotnić nawet siedmiokrotnie.

O *selfie* jako praktyce kulturowej w zasadzie pisano już wielokrotnie, ale wydaje się, że nadal nie mamy ustalonego mechanizmu powstania tej koncepcji. Odwołania historyczne (pierwsze „samokliki”: Robert Cornelius w 1839, Joseph Byron w 1909) lub związane z dobrymi praktykami fotograficznymi (zdjęcia z samowyzwalaczem, aparaty sterowane zdalnie) ostudzą zapał badaczy zjawiska, ale nie wyjaśniają w pełni mechanizmu wytwarzania swoistej potrzeby.

Wydaje się, że problematykę popularności można osadzić w specyficznej konstrukcji nie tyle „robienia *selfie*”, ile „myślenia *selfie*”.



» 18 Zob. szerzej: *Psychiatrzy uznali selfie za zaburzenie psychiczne*, <http://wolnemediamedia.net/wiadomosci-ze-swiatea/psychiatrzy-uznali-robienie-selfie-za-zaburzenie-psychiczne/> [dostęp: 29.11.2015].

Angelica Svelander i Mikael Wiberg¹⁹ charakteryzują fenomen na trzech poziomach, a punktem wyjścia jest założenie, że połączenie technologii i procesów społecznych wzajemnie motywowało do upowszechnienia tej praktyki. Trudno rozpatrywać zjawisko wyłącznie w perspektywie indywidualnej czy psychologicznej. W ujęciu tym decyzja o zrobieniu fotki wypływa nie tyle z narcystycznej potrzeby prywatnego *broadcastingu* (dla świadomego użytkownika działanie algorytmu EdgeRank będzie wystarczającym stoperem²⁰), ile ukrywającej się za łatwością wykonania świadomej decyzji o katalizowaniu za pomocą *selfie* skomplikowanego procesu kalibracji i autokalibracji społecznej, wykraczającej daleko poza ramy tradycyjnej edukacji wizualnej.

Kalibracja dokonuje się jako porównanie oglądanych zdjęć, specyfiki kontekstu, w jakim są osadzone, sytuacji, czasu, a nawet czynników niewpisujących się w schemat badania naukowego („samoklik” jako terapia na nudę). Obserwacje zdjęć pozwalają na wypracowanie mechanizmu, nawyku rejestracji rzeczywistości z sobą w roli głównej. Nie chodzi tu o interakcje z otoczeniem, wirtualną publiką (*followers*)²¹, a bardziej o wypracowanie określonego rytmu nie tylko robienia zdjęć (tych może być nieskończona liczba), ale przede wszystkim ich publikowania. Publikowanie zdradza bowiem poziom edukacji wizualnej użytkownika – jeśli regularnie postuje i odnosi sukcesy – jest znawcą obszaru, dominuje w określonej grupie hashtagów czy udostępnień. Co ciekawe, niezbyt istotna wydaje się zmiana stylu, łączenie technik reorganizacji obrazu – słowem: kolejny raz tradycyjna wiedza fotograficzna musi zostać uzupełniona przez strategię z zakresu *public relations* czy wręcz – marketingu. Za pomocą *selfie* użytkownik mierzy niejako potrzebę obecności w określonej wspólnotcie, co ciekawe – zdjęcia wpisują się w poetykę „przydatności kulturowej” – znikają, przestają być istotne albo – odwrotnie – przeżywają swoisty renesans zainteresowania, stają się bazą dla tworzenia popularnych memów, gifów czy komentarzy do aktualnych wydarzeń politycznych, społecznych oraz sportowych.

Kolejny etap można nazwać sondażem prywatnym (A. Svelander i M. Wiberg używają terminu *probing*). Autor zdjęcia symuluje własne do-

» 19 A. Svelander, M. Wiberg, *The practice of selfies*, „Interactions” XXII (4), lipiec-sierpień 2015, s. 34-38.

» 20 Zob. szerzej: M. Halawa, *Platforma algorytmicznej towarzyskości i technologia siebie*, „Kultura i Społeczeństwo” (Konsumpcja i kultura popularna) 2013, nr 4, s. 117-144.

» 21 Znaczna liczba publikacji dotyczy właśnie problemów autoekspresji, zob. szerzej: D.C. Murray, *Notes to self: the visual cultures of selfie in the age of social media*, „Consumption Markets Culture” 18(6) 2015, s. 490-516; L.E. Buffardi, W.K. Campbell, *Narcissism and social networking web sites*, „Personality and Social Psychology Bulletin” 34” 10 (2008), s. 1303-1314; S.M. Bergman, M.E. Fearington, S.W. Davenport, J.Z. Bergman, *Millennials, narcissism, and social networking: What narcissists do on social networking sites and why*, „Personality and Individual Differences” 50” 5 (2011), s. 706-711.

łączenie do wspólnoty – właśnie poprzez publikację zdjęcia. Najciekawsza jest jednak faza trzecia, w której do czynienia mamy z (wydawałoby się) oczywistym *feedbackiem*. Tyle tylko, że ów *feedback* nie dotyczy osoby postępującej, publikującej własny wizerunek, a typu zdjęcia, określonej liczby hashtagów oraz warunków, w jakich zdjęcie zostało wykonane, a nawet (co wiąże się następnie z komercjalizacją popularnych praktyk) przy użyciu jakiego programu, aplikacji zostało zrobione, poprawione i dystrybuowane w przestrzeń popularnych portali społecznościowych.

Ustalenia badaczy z uniwersytetu w Umeå mogą służyć przede wszystkim do działań związanych z designem komunikacji (poprawa statystyk w przestrzeni serwisu społecznościowego, większa świadomość określonych decyzji poszczególnych użytkowników). Najistotniejsze wydaje się jednak uświadomienie faktu, że w zaprezentowanym modelu proces kolekcjonowania wyników, efektów, odczuć (choćby w obszarze komentowania) może odbywać się z pominięciem uwiecznionej sytuacji lub bohatera. Oznacza to, że poetyka *selfie* musi zawierać w sobie świadomość utraty dominacji właściciela nad udostępnioną treścią. Rzecz nie dotyczy praw autorskich, a niekończących się interpretacji zdjęć. Być może to jeden z markerów, który pozwoli tłumaczyć fenomen hejtu w Sieci czy bardziej „walczących obrazów” (na wzór „walczących słów” Judith Butler²²).

Estetyzacja informacji

W ramy wizualnej pragmatyki (trochę na wzór propozycji Richarda Rorty’ego) zostaje wrzuconych wiele zagadnień. Okazuje się bowiem, że fotografia wpisana w schematy interpretacyjne portalu społecznościowego traci swój prymat na rzecz znaczników jej popularności. W zasadzie nieważne, jaki typ informacji zawierają zdjęcia, ważne są dynamiczne „znaki” jej ważności (liczba „lajków”, udostępnień, komentarzy) wpisane w zjawisko, które Isaac Mao nazwa *sharism*. Operowanie na obrzeżach istoty fotografii może również tłumaczyć fenomen popularności filtrów dostępnych w popularnych aplikacjach. Nathan Jurgenson nazywa to „tęsknotą za terażniejszością” (*nostalgia of the present*) – stanem, w którym wykorzystanie filtra niejako odkleja nas od czasu i świadomości przemijania²³. Fotografia taka zyskała nazwę *faux-vintage* („fałszywy zabytek”) i staje się w takim ujęciu kolejnym sposobem na trwanie. Wraz ze zdemolowanym poprzez „twory”, takie jak „ASZDziennik”, paktem faktograficznym sta-

nowi nowy rozdział w dyskusjach nad statusem mediów postkonwergencyjnych.

Obecnie należy chyba raczej kierować namysł badawczy na działania addytywne będące kontekstem lub wsparciem kultury indywidualizmu, dla której najistotniejszym rozwiązaniem (i zarazem wyzwaniem edukacyjnym) będzie wyposażenie uczestników na każdym etapie edukacji w odpowiedni katalog kompetencji medialnych. Dotyczyć będzie widzialności zdarzeń lub świadomości operacji, jakie zostały wykonane od zapisu zdjęcia przez jego edycję, aż po wybór momentu i miejsca jego publikacji.

W dużej mierze edukacja fotograficzna (nawet jeśli alfabetizm fotograficzny nie do końca jest wyuczony...) właśnie obecnie wprowadza nas w kolejny etap medialnej ewolucji określanej jako media mnie (*me media*)... ●

» 22 Na problem ten wskazywałem w: T. Bielak, *Walczące obrazy: medialne strategie i społeczeństwo lęku*, „Kultura Współczesna” 2012, nr 4, s. 132-141.

» 23 N. Jurgenson, *The Faux-Vintage Photo: Full Essay (Parts I, II, and III)*, www.thesocietypages.com 14.05.2011, [dostęp: 30.11.2015].

Visual Storytelling

Jak za pomocą obrazu opowiadać historie na odległość?

magister sztuk plastycznych. Absolwentka Edukacji w Zakresie Sztuk Plastycznych (Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie) oraz Grafiki Komputerowej (Polsko-Japońska Wyższa Szkoła Technik Komputerowych). Obecnie doktorantka na kierunku Kulturoznawstwo (UMCS) i wykładowca akademicki w Instytucie Sztuk Pięknych Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Wydaje zarówno teksty poetyckie (m.in. autorski tomik wierszy *Imago*, publikacja w antologii *potencjometr*), jak i liczne artykuły naukowe m.in. w czasopiśmie naukowym „Kultura i Historia”). Współautorka i realizatorka teledysku dla Formacji Nieżywych Schabuff (Ty). Fotografik i projektant mediów interaktywnych, webdesigner. W swojej interdyscyplinarnej pracy badawczej zajmuje się formami popularyzacji nauki, nowymi odmianami narracji cyfrowej i wizualnej oraz szeroko pojętą interakcją z czytelnikiem/użytkownikiem nowych mediów.

Świat nieustannie przyspiesza

Zdanie to tak często pojawia się we współczesnych mediach, że zdążyło stać się już czymś oczywistym.¹ Owo przyspieszenie bynajmniej nie wynika z naszego opóźnienia – wprost przeciwnie – wraz z pojawieniem się **mediów cyfrowych** i towarzyszących im nowych form wyrazu, cywilizacja rozpoczęła nowy etap swojego rozwoju – niepoohamowany pęd ku coraz bardziej nieprzewidywalnej przyszłości. Nowe media przestały być „nowe”, a wraz z pojawieniem się innowacyjnych rozwiązań pojawiła się potrzeba redefinicji,² lub wręcz przewartościowania tego, co wcześniej rozumieliśmy pod pojęciem „nowych mediów”.³ Każdej przemianie o podobnej skali i równie szerokim zasięgu oddziaływania, towarzyszyła zawsze (mniej lub bardziej trafna i mniej lub bardziej obiektywna) ewaluacja dokonana przez współczesnych badaczy oraz (jakże śmiała, a czasem wręcz zuchwałe) prognozy na przyszłość wysnuwane przez futurologów.

Z owego przyspieszenia, mnogości otaczających nas informacji i dostępności różnorodnych dóbr, wynika kilka istotnych konsekwencji; między innymi coraz bardziej skraca się czas, który gotowi jesteśmy

» 1 Zob. J. Gleick, *Szybciej: Przyspieszenie niemal wszystkiego*, przekł. J. Pienioń, Poznań 2003.

» 2 Zob. P. Levinson, *Nowe, nowe media: Rewolucja w komunikacji*, Poznań 2015, http://www.wydawnictwowam.pl/?Page=info&Id=Nowe_nowe_media_Rewolucja_w_komunikacji [dostęp: 11.11.2015].

» 3 “New media is dead. Welcome to digital presence (Nowe media są martwe. Witaj w cyfrowej terażniejszości) – tak Monique Sinnard z kanadyjskiego Sodec rozpoczęła swoje wystąpienie na konferencji Immersive Reality.” K. Boratyn, *Cyfrowa terażniejszość i narodziny nowego medium. Raport z IDFA DocLab* [w:] LoveTheDoc.com, <http://lovethedoc.com/cyfrowa-terazniejszosc-i-narodziny-nowego-medium-raport-z-idfa-doclab> [dostęp: 11.11.2015].

poświęcić na recepcję przypadkowego komunikatu.⁴ Odbiorcy stają się coraz bardziej niecierpliwi, co Michael Erard w *Krótkim manifestcie o przyszłości uwagi* określa jako **kulturowe ADHD**.⁵ Dlatego potencjalnym nadawcom wszelkich komunikatów coraz bardziej zależeć będzie, aby maksymalnie zaabsorbować swoich odbiorców.⁶ Im więcej informacji nas otacza, tym bardziej spada nasza wrażliwość, dlatego ciągła generowanie kolejnych sygnałów, prowadzi wprost do powstania **szumu informacyjnego**. Należy zatem raczej nadać odpowiednio przemyślany sens (ang. *meaning*) temu, co już zostało wcześniej powiedziane lub pokazane. Sens jest nieodłączną domeną ludzkiego umysłu – z niego, a także z naszego własnego życia i doświadczenia, czerpiemy niewyczerpane źródło znaczeń. W efekcie mamy do czynienia z rosnącym zapotrzebowaniem na maksymalne **skondensowanie treści**, by mogły być przyswajane jak najefektywniej, a najlepiej natychmiast. Takie możliwości oferuje **potęga obrazu**, który nie tylko bardziej zwraca i przyciąga uwagę, ale szybciej i łatwiej umocowuje się w pamięci długotrwałej odbiorcy.

Inną kwestią, ważną z perspektywy poruszanych tu zagadnień, jest potrzeba zaakcentowania różnic międzypokoleniowych w żyjącej współcześnie populacji. Na początku lat 90. XX wieku pojawiła się propozycja kanadyjskiego powieściopisarza, Douglasa Couplanda, aby nadać pokoleniu ludzi urodzonych między 61. a 83. miano „**Generacji X**”.⁷ Ich cechą konstytutywną miało być zagubienie, bezsilność wobec korporacyjnego „wyścigu szczurów” oraz stawianie ważkich pytań, m.in. o sens życia, konsumpcjonizm i nowe obyczaje seksualne. Ich potomkowie (zwani także „**Generacją Y**”), zostali ukształtowani już nie przez przemiany polityczne i rewolucję gospodarczą, lecz przede wszystkim technologią informacyjną. Wraz z początkiem pierwszej dekady XXI wieku na świat zaczęły przychodzić dzieci, które w chwili obecnej są nastolatkami. Niemieccy badacze nadali tej grupie społecznej nowy przydomek, określając ich mianem „**Pokolenia R**”.⁸ „Dla przebadanych młodych Niem-

» 4 Z danych Statistic Brain Research Institute wynika, że czas poświęcony pojedynczemu komunikatowi spadł obecnie do 8 sekund. Według podobnych badań przeprowadzonych w 2010 r. wynosił on 12 sekund.
Zob. <http://www.statisticbrain.com/attention-span-statistics> [dostęp: 13.11.2015].

» 5 M. Erard, *A Short Manifesto on the Future of Attention* [w:] *The Design Observer Group* 09.12.2009, cyt. za: M. Filiciak, *Kulturowe ADHD a ekonomia* [w:] *Kultura 2.0*, 24.09.2009, <http://kultura20.blog.polityka.pl/2009/08/24/kulturowe-adhd-a-ekonomia> [dostęp: 04.11.2015].

» 6 „Inflacja informacji dotkliwie doświadczają (również) współczesną humanistykę.” P. Abriszewska, *Stereotyp zwrotu, inflacja przełomów we współczesnej humanistyce* [w:] „Zwroty” badawcze w humanistyce: Konteksty poznawcze, kulturowe i społeczno-instytucjonalne, pod. red. J. Kowalewskiego, W. Piaska, Olsztyn 2010, s. 47.

» 7 D. Coupland, *Pokolenie X:bb Opowieści na czasy przyspieszającej kultury*, przekł. J. Rybicki, Warszawa 2008.

» 8 M. Albert, K. Hurrelmann, G. Quenzel, *17th shell youth study: Youth 2015*, Hamburg 2015, <http://s05.static-shell.com/content/dam/shell-new/local/country/deu/downloads/pdf/flyer-zur-shell-jugendstudie-2015-auf-englisch.pdf> [dostęp: 04.11.2015].

ców w wieku od 12 do 25 lat ważni są przyjaciele, partnerskie relacje i rodzina. Nowe pokolenie uważa się za otwarte i tolerancyjne. Dzisiejsi nastolatki spędzają w internecie średnio po kilkanaście godzin tygodniowo, choć są zarazem świadomi znaczenia ochrony ich prywatności w sieci. Smartfon czy inne podręczne urządzenie z dostępem do internetu towarzyszy im niemal non stop. Młodzi Niemcy interesują się polityką i nie ufają wielkim korporacjom, kościołom oraz bankom. Ufają za to policji, sądom, organizacjom praw człowieka i ochrony środowiska”.⁹

Jak zaangażować innych w cyfrową narrację za pomocą obrazu?

Odpowiedzią na to pytanie jest **Visual Storytelling**,¹⁰ czyli kombinacja dwóch w pewnym sensie przeciwstawnych koncepcji: narracji werbalnej (związanej bezpośrednio z tradycyjną ekspresją linearnej fabuły) oraz treści obrazowej (charakterystycznej dla „początkowych” mediów interaktywnych). Zapewne z tego względu *Visual Storytelling* został okrzyknięty „najbardziej efektywnym medium we współczesnej komunikacji internetowej”.¹¹

Choć takie zestawienia nie mają znamion naukowej analizy, do ciekawych wniosków można dojść studiując dane statystyczne, dotyczące serwisów społecznościowych. Według badań pochodzących z listopada 2015 roku, a opublikowanych na stronie Global Web Index,¹² popularność mediów opartych przede wszystkim na obrazie (takich jak Pinterest, Tumblr i Instagram) wzrosła wykładniczo, w stosunku do tradycyjnych platform opartych na tekście (jak np. Facebook) i przekroczyła ich zasięg co najmniej kilkakrotnie.¹³ Automatycznie zwiększyła się również rola obrazu na samym Facebooku, co wynika z algorytmów decydujących o pierwszeństwie wyświetlanych powiadomień. Dotyczy to zwłaszcza zdjęć i filmów, dodanych do serwisu przez użytkownika, a nie udostępnionych z innych stron).¹⁴ Wytlumaczenie tej tendencji również jest bardzo proste i wynika

» 9 H. Rabięga, *Już nie pokolenie X czy Y. Nadchodzi pokolenie R* [w:] *GazetaPrawna.pl*, <http://serwis.gazetaprawna.pl/edukacja/artykuly/902573,juz-nie-pokolenie-x-czy-y-nadchodzi-pokolenie-r.html> [dostęp: 04.11.2015].

» 10 Zob. np. J. Moon, *30 Compelling Examples of Visual Storytelling on the Web* [w:] *Digital telepathy*, 24.10.2012, <http://www.dtelepathy.com/blog/inspiration/30-compelling-examples-of-visual-storytelling-on-the-web> [dostęp: 05.11.2015].

» 11 *18 Stats To Prove Visual Content Is King* [w:] *weRsm.com*, <http://wersm.com/18-stats-to-prove-visual-content-is-king>, 5 Visual Storytelling Trends to Watch Out For in 2016, <http://blog.visme.co/visual-storytelling-trends-2016/#62Vvs1bPHCukptF.99> [dostęp: 13.10.2015].

» 12 *GlobalWebIndex*, <http://www.globalwebindex.net> [dostęp: 13.10.2015].

» 13 Por. *GlobalWebIndex – Know your audience, Pinterest and Tumblr are the fastest growing social networks* [w:] *Chart of the day*, 11.05.2015, <http://blog.visme.co/wp-content/uploads/2015/10/11th-May-2015-Pinterest-and-Tumblr-are-the-fastest-growing-social-networks.png>; <http://i0.wp.com/wersm.com/wp-content/uploads/2015/01/screen-shot-2014-11-25-at-16-57-16.png?resize=355%2C586> [dostęp: 13.10.2015].

» 14 *Image is the king, czyli krótka historia facebookowej dominacji obrazu* [w:] *SpidersWeb.pl*, <http://www.spidersweb.pl/2012/07/image-king-czyli-krotka-historia-facebookowej-dominacji-obrazu.html> [dostęp: 13.10.2015].

z istotnych przemian we współczesnej kulturze, do jakich można zaliczyć także tzw. zwrot obrazowy, który już w 2006 r. przepowiedział Lev Manovich w swym artykule *After Effects or Velvet Revolution in Modern Culture. Part 1*.¹⁵ Starał się prześledzić proces powstawania nowego, hybrydycznego języka wizualnej wypowiedzi, którego pojawienie się postrzega jako rezultat digitalizacji tradycyjnych mediów. Gwałtowna inflacja liczby zwrotów jest efektem próby odnalezienia się współczesnej humanistyki w (opisywanym wcześniej i nieustannie zwiększającym tempo przemian) społeczeństwie informacyjnym.¹⁶ Tego typu „przełomy” są wyznaczone z reguły w sposób dość arbitralny. Niektóre zjawiska bywają pomijane, inne przesadnie akcentowane – w zależności od dominujących tendencji, kontekstu i pola badawczego. Jednak napięcie na linii obraz-słowo zdaje się być problemem dotyczącym prawie każdej możliwej dziedziny, na przestrzeni całych dziejów ludzkości.¹⁷ Przewaga pod tym względem zmieniała się stosownie do aktualnie panującego paradygmatu.¹⁸ Mimo że dominacja form obrazowych, jako bardziej prymarnych, bywa niestety pod wieloma względami definitywna,¹⁹ to w dobie rosnącego szumu informacyjnego sam obraz może okazać się niewystarczającym środkiem wyrazu, a jego z pozoru oczywista wymowa – nie dość czytelna. Dlatego poza obrazem liczy się również odpowiednio zastosowana warstwa lingwistyczna, czyli w tym wypadku np. narracja.

Storytelling 2.0: nowy wymiar opowieści

Sztuka narracji towarzyszy człowiekowi od niepamiętnych czasów i zawsze pomagała łączyć z pozoru niepowiązane ze sobą fakty, w jedną, spójną fabułę. Kognitywiści konstatują wręcz, że ludzka wiedza i doświadczenie organizowane są w postaci wewnętrznej narracji, na której opiera się cała nasza tożsamość.²⁰

Dzięki technologicznym innowacjom, a właściwie dzięki rosnącej ich dostępności, zmienia się paradygmat kulturowy i dominujące tendencje w sferze komunikacji. Nieuchronnie wiąże się to z koniecznością – ale i przywilejem – poszukiwania nowych rozwiązań przez naukowców oraz specjalistów od marketingu i Public Relations. Dzięki nim można nie tylko

» 15 L. Manovich, *After Effects, or Velvet Revolution in Modern Culture. Part 1*, spring 2006, http://digital.uncg.edu/courses/manovich_ae.pdf [dostęp: 05.11.2015].

» 16 „Zwroty” badawcze w humanistyce: Konteksty poznawcze, kulturowe i społeczno-instytucjonalne, pod. red. J. Kowalewskiego, W. Piaska, Olsztyn 2010, s. 52.

» 17 Zob. *Almanach antropologiczny: Communicare*, t. 3, *Słowo/obraz*, pod red. G. Godlewskiego i in., Warszawa 2010.

» 18 P. Abriszewska, *Stereotyp zwrotu, inflacja przełomów we współczesnej humanistyce* [w:] „Zwroty” badawcze w humanistyce, Olsztyn 2010, s. 50.

» 19 *Why Visual Teaching?* [w:] *Visual Teaching Alliance*, <http://visualteachingalliance.com> [dostęp: 13.11.2015].

» 20 Zob. P. Stockwell, *Poetyka kognitywna*, Kraków 2006.

zasygnalizować problem, lub uświadomić jakąś potrzebę, ale także nawiązać dialog z potencjalnym odbiorcą i jeszcze skuteczniej uzyskać komunikat zwrotny.

Wśród najważniejszych w roku 2016 innowacji technologicznych, które zmieniły oblicze cyfrowego Visual Storytellingu, umożliwiając nieosiągalny nigdy wcześniej stopień immersji, miały się według opinii futurologów i medioznawców znaleźć:

- cyfrowa i wizualna **narracja interaktywna** (response storytelling), komercjalizacja i masowe upowszechnienie technologii **Virtual Reality** (np. Oculus Rift),
- mobilne, multimedialne, **interaktywne przewodniki** wykorzystujące poszerzoną rzeczywistość (*Augmented Reality*),
- wykorzystanie technologii cyfrowych w celu optymalizacji indywidualnych doświadczeń (**smart space, design experience**),
- interaktywny i społecznościowy wymiar **mediów strumieniowych** (life streaming i on-demand streaming),
- komercjalizacja **technologii ubieralnych** (Google Glass, HoloLens, Apple Watch).

Inter-aktywiści

Narracja w tradycyjnym, linearnym rozumieniu stoi w zasadniczej sprzeczności do interakcji. Interaktywna narracja wykorzystuje technologię cyfrową jako narzędzie kreacji, platformę dystrybucji oraz oferuje autorowi możliwość komunikacji z odbiorcą. Opowiadanie w erze cyfrowej, najpowszechniej kojarzone jest z grami komputerowymi czy filmem, jednak coraz częściej bywa wykorzystywane w wielu eksperymentalnych inicjatywach artystycznych i społecznych.²¹

Według Erica Zimmermana²² *interactive storytelling*,²³ lub tzw. *responsive storytelling*²⁴ jest rodzajem kompromisu w konflikcie pomiędzy zasadami obowiązującymi w społecznych formach rozrywki (np. w grach), czyli ludologią,²⁵ a sposobami kształtowania fabuły dyktowanymi przez

» 21 Autorka artykułu wymienia liczne autorskie projekty wykorzystujące interaktywność w procesie narracyjnym: K. Boratyn, *Co to jest dokument interaktywny i czym się różni i-doc od webdoka?* [w:] *LoveTheDoc.com*, 22.04.2014, <http://lovethe.doc.com/co-to-jest-dokument-interaktywny-i-czym-sie-rozni-i-doc-od-webdoka> [dostęp: 11.11.2015].

» 22 Zob. E. Zimmerman, *Narrative, Interactivity, Play and Game: Four Naughty Concepts in Need of Discipline* [w:] *First Person. New Media as Story, Performance and Game*, Wardrib-Fruin Noah, Pat Harrigan, London 2004, cyt. za: R.W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna: Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2010, s. 161.

» 23 ICIDS – Interactive Storytelling, <http://icids.org> [dostęp: 05.11.2015].

» 24 Propoint, *2015 Design Trend to Watch: Responsive Storytelling* [w:] *Forbes.com*, 27.01.2015, <http://www.forbes.com/sites/propointgraphics/2015/01/27/2015-design-trend-to-watch-responsive-storytelling> [dostęp: 05.11.2015].

» 25 „Ludologia stara się pokazać, że gry nie są jedynie oglądane lub opowiadane, ale przede wszystkim – grane, dlatego też podkreśla się tu znaczenie działań podejmowanych przez gracza

klasyczne zasady narratologii.²⁶ Narracja bowiem polega na mniej lub bardziej biernym odbiorze sprawozdania z wydarzenia, w którym nie można realnie uczestniczyć, podczas gdy podstawowym wyznacznikiem interaktywności, jest złudzenie bezpośredniego udziału (a faktycznie udziału za pośrednictwem przez media cyfrowe) oraz posiadania wpływu na bieg wydarzeń. Interaktywna narracja jest zatem opowieścią o wydarzeniu, w którym nie można uczestniczyć, ale mimo to ma się wpływ na jego przebieg i ostateczny rezultat (niejako *post factum*).²⁷

Interaktywna narracja obrazowa jest ponadto formą hybrydyczną, opartą na konwergencji różnych mediów – od słowa pisanego i zdjęć, interaktywnych wykresów i map, aż po rozbudowane struktury audiowizualne. Z tego względu bywa określana też jako *crossmedia* (synergia między poszczególnymi wersjami tej samej opowieści) lub *transmedia* (kiedy ta sama opowieść przekazywana jest za pomocą różnych mediów, ale jej pełne zrozumienie wymaga poznania wszystkich elementów).²⁸

Pierwszymi próbami interaktywnej fabuły raczyła nas telewizja publiczna w latach 90. Co tydzień emitowany był kolejny odcinek serialu o niezbyt skomplikowanej fabule, a każdy z epizodów kończył się pytaniem do widzów o wybór dalszego ciągu historii. Sama idea partycypacji narodziła się wprost z ludzkiej potrzeby jak najbardziej sugestywnego obcowaniem z rzeczywistością przedstawioną. Najprostszą formą interaktywności jest już sama możliwość dokonywania wyboru co chcemy czytać, słuchać lub oglądać oraz w jakiej kolejności. Najpierw obraz, a potem również multimedia, wzbogaciły to doświadczenie, jednak prawdziwym przełomem okazała się możliwość wcielania się w role poszczególnych bohaterów, dokonywania w ich imieniu wyborów, a tym samym wpływania na przebieg intrygi oraz udziału w samym procesie twórczym.

Virtual Reality – rzeczywistość immersyjna

Oculus Rift, czyli po polsku okulary/hełm wirtualnej rzeczywistości, to urządzenie przypominające swoją budową obszerne gogle narciarskie. Oferuje ono możliwość stereoskopowego (czyli realistycznie przestrzen-

nego) widzenia specjalnie do tego celu zaprojektowanej i wygenerowanej w specjalnym programie wielowymiarowej przestrzeni wirtualnej.

Technologia ta jeszcze do niedawna znajdowała się w fazie testów (tzw. wersja deweloperska, przeznaczona głównie dla koncernów produkujących oprogramowanie), a jej komercyjna premiera miała miejsce w roku 2016.²⁹ Do tego czasu niecierpliwi ciekawscy mieli do dyspozycji tekturową, maksymalnie uproszczoną wersję – **Google Cardboard** – zaopatrzoną w specjalną poziomnicę i przeznaczoną do odbierania trójwymiarowej rzeczywistości za pomocą odpowiedniej aplikacji na prywatnego smartfona.³⁰

W marcu 2014 r. wynalazek został wykupiony za sumę 2 mln dolarów od firmy Oculus VR przez dwie korporacje: Facebook i Samsung. Nie wiadomo jeszcze w jaki sposób zamierzają one wykorzystać swój na- bytek, ani jak wpłynie to na jego rozwój oraz czy zmieni jego zastosowanie. Wiadomo natomiast, że technologia VR oferuje niespotykane dotąd możliwości obcowania z fabułą, czyniąc świat przedstawiony bardziej realistycznym i niemal namacalnym (tzw. zjawisko immersji, fenomen obrazoświatów, itd.).³¹ Głosom optymistów wtóruje chłodna krytyczna ocena ludzkiej możliwości adaptacji do nowej sytuacji. „Jeśli [bowiem] VR ma służyć opowiadaniu historii, to pytanie, w jaki sposób budować narrację, skoro widz nie jest już widzem, a uczestnikiem wydarzeń, umieszczonym w samym ich centrum”.³²

Podróż Interaktywna

Multimedialne przewodniki nie są współcześnie żadną nowością, a ich korzenie sięgają początków technologii mobilnej,³³ połączonej z możliwością geolokalizacji i tzw. gier symulacyjnych. W ostatnich latach dzięki połączeniu jej z zaawansowanymi wizualizacjami 3D i tzw. rzeczywistością poszerzoną (*Augmented Reality*), udało się nadać im zupełnie nowy wymiar.

Przykładem projektów tego typu są realizacje Teatru NN, pod wspólnym szyldem Lublin 2.0,³⁴ obejmujące interaktywne mapy, przewodniki filmowe, multimedialne makiety 3D, a także owoce mariażu wszystkich

i symulowanego przez gry środowiska, w którym mają one miejsce.” R. Bomba, *Ludologia* [w:] Radosław Bomba Blog, <http://rbomba.pl/archives/89> [dostęp: 17.10.2015].

» 26 Zob. M. Bal, *Narratologia: Wprowadzenie do teorii narracji*, Kraków 2012, s. 3-4.

» 27 „[Realizacje te] proponują doświadczenia wizualne bądź audiowizualne, które z racji uwarunkowań medialnych są uporządkowane w linearnie sekwencje następujących sukcesywnie po sobie obrazów, ale które zarazem, ze względu na ich jakość oraz organizację wzajemnych odniesień, nakłaniają do nielinearnej lektury. W strukturze takich doświadczeń filmowych występuje więc wyraźny konflikt pomiędzy wymuszoną linearną percepcją a prowokowaną nielinearną recepcją.” R.W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna...*, s. 173.

» 28 „Przed końcem dekady – pisze Manovich – czyste media ruchomego obrazu stają się wyjątkiem, zaś media hybrydyczne – normą”. K. Prajzner, *Nowe media i aksamitna rewolucja*, [w:] KulturaWspolczesna.pl, http://www.wydawnictwowam.pl/?Page=info&Id=Nowe_nowe_media_Rewolucja_w_komunikacji [dostęp: 05.11.2015].

» 29 Oculus Rift FAQ [w:] vrHunters, <http://www.vrhunters.pl/oculus-rift-faq-najczesciej-zadawane-pytania1> [dostęp: 18.10.2015].

» 30 Google Cardboard, <https://www.google.com/get/cardboard> [dostęp: 11.11.2015].

» 31 Zob. P. Zawojski, *Elektroniczne obrazoświaty: Między sztuką a technologią*, Kielce 2000.

» 32 K. Boratyn, *Co to jest dokument interaktywny* [dostęp: 11.11.2015].

» 33 „Pierwsza koncepcja komputera, który można by określić mianem PDA [Personal Digital Assistant – przyp. wf.], to zapewne Dynabook, wymyślony przez Alana Kaya w laboratorium Xerox PARC w 1971 roku.” P. Gawrysiak, *Cyfrowa rewolucja: Rozwój cywilizacji informacyjnej*, Warszawa 2008, s. 261. Wspólnych korzeni przewodników cyfrowych należy jednak upatrywać nie tylko w idei mobilności, ale także w licznych tendencjach, które pojawiły się dzięki nowym mediom w latach 90 XX-wieku: PC (Personal Computer), grach symulacyjnych (wykorzystywanych na początku przez wojsko, a do dziś szeroko w szkoleniach specjalistycznych) oraz zwiększeniu nacisku na indywidualne potrzeby potencjalnego „konsumenta informacji”.

» 34 *Przewodniki Lublin 2.0* [w:] TeatrNN.pl <http://teatrnn.pl/przewodniki> [dostęp: 05.11.2015].

wymienionych form wyrazu. W owych konwergentnych tworach narracja obrazowa współgra z dawną gawędą ustną, a tradycja i historia z nowymi technologiami. Za przykład tego typu aplikacji może posłużyć np. interaktywny, multimedialny przewodnik „Lublin Czechowiczka”, stanowiący rodzaj wyjątkowo sugestywnej, wirtualnej wycieczki po (odtworzonej dzięki nowej technologii) historycznej zabudowie tego miasta.

Szczególony rodzaj przewodników stanowią również interaktywne mobilne informatory (do pobrania na telefon komórkowy), uwzględniające kontekst historyczny w lokalnej przestrzeni oraz umieszczające wygenerowane przez twórców serwisu wizualizacje w realnej przestrzeni miasta (oglądanej dzięki kamerze oraz za pomocą monitora smartfona lub tabletu).

Takie wykorzystanie współczesnej technologii oraz immersyjności, którą umożliwia, stanowi przyszłość turystyki lokalnej i przyszłość edukacji historycznej (mikrohistoria) i środowiskowej (rola wychowawcza).

Smart Space, a projektowanie cudzych doświadczeń

Chodzi dokładnie o nową interdyscyplinarną dziedzinę, opartą nie tylko na bieglej znajomości współczesnej technologii, ale także etnografii, strategii marketingowej, architektury i np. teatru. Wspólnym mianownikiem wszystkich wymienionych dziedzin byłaby w tym wypadku znajomość zasad rządzących ludzkimi emocjami i percepcją.³⁵ *Design experience* polega na świadomym, przemyślanym i intencjonalnym projektowaniu i implementacji wszelkich innowacyjnych rozwiązań, tj. konkretnych produktów użytkowych, obiektów architektonicznych, szeroko pojętych usług, wydarzeń (ang. *events*), planując je z myślą o indywidualnych, subiektywnych doświadczeniach przyszłego konsumenta.³⁶ To wychodzenie naprzeciw powszechnym oczekiwaniom oraz podporządkowywanie otoczenia człowieka jego woli, za pomocą obiektów fizycznych, zintegrowanych z systemami komputerowymi.³⁷ Idea ta zaprowadziła nas wprost do coraz bardziej śmiałego projektowania i aranżacji tzw. „inteligentnych domów” i „myślącej przestrzeni”, które mają dbać nie tylko o nasze bezpieczeństwo, ale i komfort.³⁸

» 35 Obecnie (od 2012 r.) najpopularniejszą aplikacją tego typu jest GoogleNow, która umożliwia nie tylko dostęp zautomatyzowanym reklamom behawioralnym, ale dzięki analizowaniu zebranych na nasz temat informacji (dokładna lokalizacja, wyszukiwane hasła, otwierane ostatnio strony, itd.) stara się przewidywać nasze działania i wychodzić naprzeciw oczekiwaniom. Por.: <http://www.google.com/landing/now> [dostęp: 26.10.2015].

» 36 Marc Hassenzahl, *User Experience and Experience Design* [w:] Interaction Design Foundation, <https://www.interaction-design.org/literature/book/the-encyclopedia-of-human-computer-interaction-2nd-ed/user-experience-and-experience-design> [dostęp: 16.10.2015].

» 37 A. Perski, *Myślący dom, czyli inteligentne instalacje* [w:] MuratorDom.pl, http://muratordom.pl/instalacje/alarm-i-ochrona/myslacy-dom-czyli-inteligentne-instalacje,42_206.html.

» 38 *Inteligentne wnętrza – nowoczesne technologie na domowy użytek* [w:] PerfectSpace.pl, <http://perfectspace.pl/inteligentne-wnetrza-nowoczesne-technologie-na-domowy-uzYTEK> [dostęp: 05.11.2015].

Według Joanny Bach-Głowińskiej tzw. trzeci wymiar innowacji to „nowa kulturowość człowieka osadzonego w inteligentnej przestrzeni, oparta na kreatywności człowieka w stosunku do otaczającej go rzeczywistości materialnej [...]”.³⁹ W takim ujęciu należałoby rozpatrywać model wspomnianego Smart Space, jako nie tylko tło immersyjnych doznań dla odbiorców cyfrowej narracji wizualnej, ale także jako źródło inspiracji, wspierające ludzką kreatywność.

Narracja strumieniowa – w czasie rzeczywistym bądź na żądanie

Mimo że media strumieniowe (ang. *streaming*) nie są nowym zjawiskiem, a ich korzenie sięgają niemal sto lat wstecz,⁴⁰ to pierwsza taka transmisja wideo miała miejsce dopiero w 1997 r.⁴¹

W czerwcu 2014 r. firma Google wykupiła za sumę przeszło pół miliarda dolarów aplikację **DropCam** przeznaczoną do domowego monitoringu. Rozwiązanie (dziś jako **NestCam**⁴²) cieszy się szczególnym zainteresowaniem wśród amerykańskich posiadaczy domków jednorodzinnych, którzy nie tylko mają prawo obawiać się włamania, wybuchu, czy pożaru, ale mogą chcieć kontrolować np. temperaturę czy oświetlenie wewnątrz pomieszczeń, będąc jednocześnie daleko od domu. Innym przykładem tego typu „inteligentnej” kamery jest **Ulo**.⁴³

Niekwestionowanym *novum* w dziedzinie *streamingu* jest jego innowacyjny wymiar społecznościowy, który zapoczątkowały w 2016 r. między innymi Facebook i Twitter. Aplikacje takie jak Periscope⁴⁴ i Meerkat⁴⁵ umożliwiają nie tylko natychmiastowe i płynne publikowanie pozyskiwanych samodzielnie treści multimedialnych (na identycznej zasadzie jak np. telewizja internetowa), ale także połączenie ich z osobistym kontem w mediach społecznościowych. Umożliwia to każdemu użytkownikowi wspomnianych serwisów tworzenie spójnej, osobistej, niefikcyjnej opowieści autobiograficznej. Narracja taka ma szansę zaistnieć na szeroka skalę (tzw. telewizja „na życzenie” – ang. *on-demand streaming*) i niezależnie od ograniczeń hamujących media tradycyjne.⁴⁶

» 39 *Serwis samorządowy* [w:] Lex: a Wolters Kluwer business, <http://www.samorzad.lex.pl/czytaj/-/artykul/trzeci-wymiar-innowacyjnosci-czyli-czlowiek-osadzony-w-inteligentnej-przestrzeni-recenzja> [dostęp: 06.11.2015].

» 40 *Amerykański Patent 1,641,608* [w:] *Google Patents*, zgłoszony 24.06.1922 r., opublikowany 06.09.1927 r., <http://www.google.com/patents/US1641608?hl=pl&dq=1641608> [dostęp: 16.10.2015].

» 41 J. Otzer, *What is streaming? A high-level view of streaming media technology, history, and the online video market landscape* [w:] *Streaming Media Magazine*, https://en.wikipedia.org/wiki/Streaming_media [dostęp: 16.10.2015].

» 42 *NestCam*, <https://nest.com/camera> [dostęp: 26.10.2015].

» 43 *Ulo: an interactive home monitoring* [w:] YouTube.com, <https://youtu.be/JEpOLsT6ViQ> [dostęp: 01.11.2015].

» 44 *Periscope*, <https://www.periscope.tv> [dostęp: 16.10.2015].

» 45 *Meerkat*, <https://meerkatapp.co> [dostęp: 16.10.2015].

» 46 *Media strumieniowe* [w:] Wikipedia https://en.wikipedia.org/wiki/Streaming_media [dostęp: 16.10.2015].

Odziani w technologię⁴⁷

Wszystko zaczęło się w kwietniu 2012 w Stanach, gdy firma Google ujawniła pierwsze szczegóły dotyczące innowacyjnej technologii **Google Glass**.⁴⁸ W międzyczasie, we wrześniu 2014 r. Tim Cook z firmy Apple zapowiedział pojawienie się nowego zegarka z niektórymi funkcjami smartfona, czyli **Apple Watch**.⁴⁹ Oba urządzenia w zamysle miały zrewolucjonizować sposób opowiadania historii na odległość za pomocą obrazu, jednak oczątek tego procesu łączono dopiero z wprowadzeniem ich w skali masowej na komercyjny rynek.⁵⁰

Premiera Google Glass miała nastąpić najpierw w 2014 r., później przesunięto ją na 2015, a potem właśnie na 2016 r. Tymczasem w czwartek 15 stycznia 2015 r. świat obiegnęła piorunująca wiadomość o wycofaniu z produkcji Google Glass. Projekt trafił do nowego działu i pod skrzydła nowego szefa.⁵¹ Wśród licznych spekulacji na temat „klęski Google Glass” najczęściej wymienia się kwestie prawne (a mianowicie spór na temat ochrony prawa prywatności). Drugą istotną przyczyną była zapewne niekonsekwencja i zbyt długie odkładanie premiery projektu. Google Glass stało się zwyczajnie bezużyteczne, przestarzałe i wtórne, a praca deweloperów przygotowujących oprogramowanie dla tego sprzętu, zdawała się pójść na marne. Podsumowując krótką karierę tego przełomowego wynalazku można za redaktorami Wyborczej.pl potwierdzić: „Zaczął się od czegoś, co niemal wszyscy chcieli wypróbować. Kończy się na czymś, z czego niemal wszyscy się śmieją”.⁵²

Jednak mimo wszystko nadal zdarzają się również entuzjaści i obrońcy tego wynalazku.⁵³

» 47 Nosidla (ang. Wearable Tech) – tzw. technologie ubieralne, nazwa segmentu inteligentnych urządzeń analizujących styl naszego życia i umożliwiających stały dostęp do mediów i nowego obszaru informacji. TVN24bis.pl, <http://tvn24bis.pl/tech-moto,80/nosidla-czyli-polska-wersja-wearables,575996.html> [dostęp: 2015].

» 48 Google Glass, <http://www.google.com/glass/start> [dostęp: 11.11.2015].

» 49 Wszystko o Apple Watch [w:] Thinkapple, <http://thinkapple.pl/tag/iwatch> [dostęp: 19.10.2015].

» 50 „Według analiz, rynek technologii wearables w ciągu najbliższych trzech, maksymalnie pięciu lat ma ulec aż dziesięciokrotnemu wzrostowi – jego wartość za pięć lat ma wynosić aż 50 miliardów dolarów.” E. Topolska, *Ubieralna rewolucja trwa – raport Raconteur: Wearable Technologies* [w:] Mobile Trends, 30.09.2014 r. <http://www.mobiletrends.pl/ubieralna-rewolucja-trwa-raport-raconteur-wearable-technologies> [dostęp: 19.10.2015].

» 51 Tony Fadell – były pracownik firmy Apple, współtwórca między innymi inteligentnego termostatu Nest.

» 52 J. Sosnowska, Ł. Józefowicz, P. Stanisławski, *Google wycofuje Google Glass – wszystko nie tak. Najbardziej zmarnowany projekt XXI wieku?* [w:] Wyborcza.pl, <http://wyborcza.pl/10,82983,17280909.html#ixzz3qj4dvdwC> [dostęp: 05.11.2015].

» 53 P. Pająk, *Nie uważam, by projekt Google Glass był jakąkolwiek porażką* [w:] SpidersWeb: Opinie i analizy na tema technologii, <http://www.spidersweb.pl/2015/01/google-glass-porazka.html> [dostęp: 05.11.2015].

Warto wspomnieć o jeszcze jednej inicjatywie, tym razem firmy Microsoft, która w styczniu 2015 r. zapowiedziała wprowadzenie na rynek (w pierwszej połowie 2016 r.) własnej wersji Google Glass, czyli **HoloLens**.⁵⁴

Przydatność tego typu urządzeń dla praktykowania cyfrowej narracji wizualnej polegać ma przede wszystkim na możliwości włączania w jej unikalny odbiór niezliczonego grona potencjalnych widzów. Urządzenie pozwala również różnicować zakres informacji przekazywanych różnym osobom, subiektywizując ich recepcję w nieograniczonym dotychczas stopniu. Oznacza to, że ludzie znajdujący się fizycznie w namacalnej, bezpośredniej bliskości, będą mogli za pośrednictwem „nosideł” (ang. *wearables*) poznać tę samą historię z zupełnie różnych stron.

Co wypada powiedzieć na zakończenie, po tak obszernym wstępie i wobec tak olbrzymiego natężenia wywrotowych nowości? Należałoby zapewne odwołać się do... sceptycznego osądu.

Pierwszą barierą będzie na pewno dostępność sprzętu na polskim rynku – to że będzie można go bez problemu kupić w Stanach nie oznacza, że tak samo będzie po drugiej stronie oceanu – w Europie, o Polsce nie wspominając.

Po drugie jak zwykle barierą może być cena, która nie zawsze okaże się zapewne wprost proporcjonalna do użyteczności danego wynalazku. Bardziej interesujące (bo bardziej osiągalne) wydają się uproszczone zamienniki (np. Google Cardboard) i własne ich kopie, które zapewne pojawią się jako naturalna odpowiedź na ludzką potrzebę posiadania.

Po trzecie wreszcie, trzeba mieć na uwadze bariery technologiczne. Tego typu innowacje wymagają zawsze sporego nakładu pracy ze strony niezwiązanych z producentem technologii programistów. Chodzi oczywiście o kompatybilne (a najlepiej dedykowane) oprogramowanie i wdrożenie różnego rodzaju aplikacji. Dopiero one bowiem zapewnią faktyczną możliwość korzystania z dóbr, jakie niesie z sobą nowa technologia.

Koniec końców należy powiedzieć również zupełnie wprost, że nie do każdej technologii zdążyliśmy dojrzeć w wymiarze społecznym. Mowa tutaj np. o kwestiach zdrowotnych (zachowanie ludzkiego błędnika w okularach do VR), prawnych (prawo do prywatności, a np. Google Glass) i etycznych, które często pozostają w konflikcie z komercyjnymi mechanizmami rynku. ●

» 54 Ł. Michalik, *Microsoft HoloLens – rozszerzona rzeczywistość w końcu ma sens. I wygląda wspaniale!* [w:] Gadzetomania.pl, <http://gadzetomania.pl/56877,microsoft-hololens-rozszerzona-rzeczywistosc-w-koncu-ma-sens-i-wyglada-wspaniale> [dostęp: 11.11.2015].

Aneta Kopczacka
filozof i kulturoznawca (UMCS);
adiunkt w Muzeum Historii Fotografii
w Krakowie, gdzie koordynuje prace
Działu Upowszechniania; koordynatorka
prac MHF w ramach projektu
EuropeanaPhotography. Współautorka
programu edukacyjnego „Szkoła
widzenia”.

Monika Kozień-Świca
historyk sztuki (UJ); kustosz w Muzeum
Historii Fotografii w Krakowie;
wykładowca Akademii Sztuk Pięknych
w Krakowie; członek AICA; kuratorka
wystaw, autorka licznych publikacji
dotyczących sztuki współczesnej i
historii oraz teorii obrazu, w tym
obrazu fotograficznego. Współautorka
prowadzonego od 2012 r. programu
edukacyjnego „Szkoła widzenia”.

Edukacyjne laboratorium Muzeum Historii Fotografii w Krakowie

„Umieszczenie sztafażu profilem w kierunku najbliższego brzegu obrazu, a więc tyłem do tematu głównego, jest z reguły wadliwe. Sztafaż powinien sylwetą odcinać się mocno od tła dalszych planów krajobrazu i może liczyć najwyżej 3-4 osoby, gdyż większe grupy ludzi mają już tylko charakter prywatno-pamiątkowy i nie działają estetycznie. Wreszcie sztafaż górski, bez względu czy nim będzie góral, czy turysta, musi być stylowy, gdyż inaczej nie wiąże się z górami. Jeżeli góral, to prawdziwy, a nie przebrany przybysz z nizin, jeżeli turysta, to o zgrabnej, smukłej sylwetce, ubrany nie pretensjonalnie, ale i nie nizinnie, lecz w myśl wymagań turystyki górskiej”¹.

Kilkadziesiąt lat temu sprawa była prosta. Żeby dołączyć do grona wtajemniczonych w dziedzinie fotografii, wystarczyło pilnie wsłuchać się w porady fachowców, odtworzyć ich zalecenia techniczne i kompozycyjne. Wiele zmieniło się od tamtego czasu. Zaawansowana technologia, dzięki szybkości i łatwości robienia tak pożądanym „estetycznym” zdjęć, napompowała do granic możliwości zainteresowanie fotografowaniem. Świat zalały obrazy, których wykorzystanie stało się jednym z ważniejszych współczesnej perswazji. Co ciekawe nadobecność obrazów nie idzie w parze z rosnącą świadomością znaczeń, które niosą, ani taktyk, którymi się posługują. W Krakowie działa wiele szkół fotograficznych, a także organizuje się liczne kursy uczące prawidłowego fotografowania. Skromnie natomiast wygląda oferta edukacyjna skupiająca się na przybliżeniu specyfiki widzenia i teorii obrazu. Tę lukę od kilku lat stara się wypełnić Muzeum Historii Fotografii.

» 1 A. M. Wieczorek, *Fotografowanie w górach*, Księgarnia Wł. Wilak w Poznaniu, Poznań 1938, s. 17.

Początek XXI wieku to bardzo interesujący czas w muzealnictwie polskim.

Obserwując działalność naszych muzeów na przestrzeni ostatnich kilkunastu lat nie sposób nie zauważyć przemian jakie w nich następują. Są coraz bardziej otwarte i przyjazne widzowi, wchodzą z nim w dialog, zachęcają do aktywności i eksperymentu. Do niedawna za pierwszoplanową rolę muzeów uchodziło gromadzenie zbiorów. Obecnie, obok tego niezwykle istotnego zadania, kładzie się nacisk na funkcje edukacyjne. We współczesnej interpretacji muzeum ma być nie tylko prestiżowym skarbem spuścizny kulturowej, ale także, a może przede wszystkim, ważnym czynnikiem kulturotwórczym społeczeństwa. Dawne postrzeganie muzealników jako strażników kolekcji zostało uzupełnione figurą interpretatora i popularyzatora zbiorów.

Rozumiana w ten sposób edukacja funkcjonuje także coraz wyraźniej w MHF. Jej najbardziej kompleksową realizacją jest niewątpliwie trwający od 2012 roku program „**Szkoła widzenia**”². Każdy z czterech elementów składających się na program jest autonomiczny, ale jednocześnie skonstruowany tak, aby mógł wzbogacać i uzupełniać pozostałe, w efekcie czego tworzą spójną całość. Wszystkie człony, tj.: strona internetowa, publikacja książkowa, warsztaty edukacyjne oraz wystawa „My(d)lenie oczu”, skupiają się na zagadnieniach dotyczących widzenia i postrzegania rzeczywistości, a także tworzenia obrazów oraz ich dekodowania. Problem poznawany jest z różnych perspektyw - tak z perspektywy optyki, jak i psychologii widzenia oraz technologii tworzenia obrazu fotograficznego.

Strona www.szkolawidzenia.pl

Pierwszym modulem zrealizowanym w ramach programu była strona internetowa, która została udostępniona w 2012 roku. Muzeum Historii Fotografii wcześniej doceniło rolę sieci jako nowoczesnego i atrakcyjnego narzędzia służącego do kontaktowania się z odbiorcami, tworząc już w 1997 roku pierwszą stronę muzeum, a następnie modernizując ją gruntownie w 2010 roku. O ile główna strona MHF skierowana jest przede wszystkim do osób dorosłych poszukujących konkretnych informacji bieżących i pogłębionej wiedzy podawanej w klasycznej formie, o tyle witrynę „Szkoły widzenia” sprofilowano na młodego odbiorcę wypełniając ją grami i zabawami wizualnymi pokazującymi zjawiska związane z szeroko rozumianym widzeniem, całość wzbogacając objaśnieniami. W jej ofercie znalazły się klasyczne wręcz pozycje jak „Porusz pamięć”, czyli wersja znanej gry „Memory”, sprawdzająca pamięć wzrokową i spostrzegawczość. Także do-

² Program został stworzony przez Monikę Kozień, a następnie realizowany i rozwijany przy współpracy z Huberem Francuzem (2012 r.), a następnie z Anetą Kopczacką (od 2013 r.)

skonałym treningiem tej ostatniej są pozostałe gry z serii „Fotodetektyw” – „Znajdź różnicę”, gdzie grający muszą znaleźć określoną ilość różnic pomiędzy dwoma zestawionymi fotografiami albo zdecydować, do którego zdjęcia z kilku pokazanych należy wybrany fragment. W zabawie z mieszaniem kolorów można natomiast zapoznać się teoretycznie i praktycznie z niełatwą sztuką addytywnej i subtraktywnej syntezy barw. Strona oferuje także krótki kurs tworzenia animacji, zabawy z iluzjami optycznymi oraz „Wehikuł czasu”, w którym możemy sprawdzić jak wyglądałobyśmy w XIX-tym wieku.

Na początku drugiego dziesięciolecia XXI wieku, kiedy niektóre muzea w ogóle nie posiadały jeszcze stron internetowych, tego typu przedsięwzięcie edukacyjne realizujące kształcenie na odległość poprzez internet było rzadkością.³

Interaktywna publikacja książkowa

Kolejnym elementem programu, zrealizowanym w 2015 roku, była książka „Szkoła widzenia”, pomyślana jako przystępne i atrakcyjne źródło wieloaspektowej wiedzy dotyczącej widzenia. Jej głównym odbiorcą są dzieci i młodzież, ale została zaprojektowana w taki sposób, aby być atrakcyjną dla dorosłych odbiorców. Publikacja, oprócz treści merytorycznych, zawiera całą serię zadań, zaopatrzona jest w dodatkowe elementy (klisze/filtry, klisza z czarnymi paskami do animowania obrazów). Książkę uzupełnia także notatnik/flipbook. Wydawnictwo, podobnie jak całość programu opiera się na aktywizowaniu odbiorców. Już sam układ książki zrywający z linearnością, spełnia takie zadanie, pozwalając, zgodnie z osobistymi zainteresowaniami lub poziomem już posiadanej wiedzy, na samodzielne decydowanie o kolejności poznawanych zagadnień. Zadania i quizy proponowane w publikacji dotyczą optyki (barwy, światła), badają spostrzegawczość czytelnika, wprowadzają w błąd zmysł wzroku, zapoznają z różnymi sposobami utrwalania wizerunków rzeczywistości, w tym z eksperymentami dotyczącymi obrazów 3D i filmu, prowokują interpretację przedstawionych fotografii.

³ Jak pisze Grzegorz Żuk w tekście „Twórcze aspekty działalności muzeów” w pierwszym dziesięcioleciu XXI wieku tylko 70% muzeów miało strony, a typowo edukacyjnych nie było prawie wcale (zadeklarowało ich posiadanie jedynie 10 na 418 ankietowanych placówek) G. Żuk, *Twórcze aspekty działalności muzeów [w:] Twórczość w szkole. Rzeczywiste i możliwe aspekty zagadnienia*, red. Barbara Myrdzik i Małgorzata Karwatowska, Lublin 2011, s. 178. Podobne minimalne wykorzystanie internetu jako narzędzia edukacyjnego odnotowane zostało w „Raporcie o stanie edukacji muzealnej w Polsce” opracowanym w 2010 roku przez Marcina Szelałę z Muzeum Narodowego w Poznaniu. *Raport o stanie edukacji muzealnej w Polsce. Podsumowanie I etapu*, oprac. Marcin Szelała, Poznań 2010, <http://docplayer.pl/18738966-Raport-o-stanie-edukacji-muzealnej-w-polsce.html> (dostęp z dnia 14.09.2016)

Warsztaty edukacyjne⁴

Także w 2015 roku zaczął działać w całości program edukacyjny, na który składa się osiem warsztatów skierowanych do dzieci i młodzieży. W czasie każdego z nich uczestnicy zapoznają się z innym aspektem dotyczącym wzroku. Od poznawania procesu widzenia (warsztat „Co to oko? – czyli jak widzimy”) i przyswojenia sobie wiedzy na temat natury barw (warsztat „Nabierz kolorów – czyli jak powstają barwy”), wejście w świat iluzji (warsztat „Co ja paczę – czyli jak działają iluzje”), poprzez eksplorację specyfiki tworzenia wizerunków (warsztat „Złap obraz – czyli jak zatrzymać świat”), w tym z uwzględnieniem fotografii (warsztat „Odkryj fotografię – czyli jak zostać wynalazcą”) oraz działań na niej („Tnij i klej - przygoda z fotomontażem”), po doświadczenia z filmem (warsztaty „Jak działa zoetrop, czyli wprawiamy w ruch nieruchome obrazy” oraz „Jak powstaje film, czyli animacja na kilka sposobów”)

Każdy warsztat jest źródłem konkretnej wiedzy, z którą uczestnicy zapoznają się na różne sposoby - zamysłem autorów programu było ograniczenie wiedzy przekazywanej przez prowadzącego w formie wykładu, a oparcie się na rozmowie i działaniu uczestników. Żeby ośmielić i zachęcić poszczególne osoby do aktywności, pierwsze zadania, w początkowej fazie spotkania, realizowane są z ochotnikami i oglądane przez całą grupę, kolejne uczestnicy wykonują już samodzielnie lub w niewielkich grupach.

Wystawa „My(d)lenie oczu”

Zwieńczeniem programu jest wystawa „My(d)lenie oczu” zrealizowana w 2016 roku. Każdy z modułów programu ma wybijać ze zbyt łatwej wiary w to co się widzi, ale najmocniej ten założony cel wypełnia właśnie ekspozycja, która została pomyślana jako wędrówka przez liczne pułapki percepcyjne dostarczające dużo dobrej zabawy, a jednocześnie inspirujących do głębszej refleksji. Na wystawie można poznać, a przede wszystkim doświadczyć rozmaitych aspektów optyki i psychofizjologii widzenia. Odwiedzający galerię MHF poddani zostają różnorodnym iluzjom, między innymi dotyczącym kształtu, ruchu i głębi. Wiele elementów ekspozycji poświęconych jest światłu, które ma kluczowe znaczenie zarówno w procesie widzenia, chociażby w postrzeganiu barw, jak również w fotograficznym rejestrowaniu rzeczywistości. Oprócz zagadnień typowo fizykalnych, celem wystawy było zaakcentowanie aspektów kulturowych czy psychologicznych związanych z widzeniem poprzez wciąganie odbiorców w odgadywanie kontekstów

ukrytych w zdjęciach, przenoszenie się w czasie dzięki zaaranżowanemu dziewiętnastowiecznemu atelier fotograficznemu.

Program „Szkoła widzenia” ma na celu bowiem także popularyzację zbiorów MHF, poprzez wykorzystywanie wyłącznie zdjęć ze zbiorów Muzeum. Także wystawa *My(d)lenie oczu* stała się pretekstem do niecodziennej ekspozycji zbiorów MHF, dość odległej od klasycznie galeryjnej prezentacji ciągów obrazów w ramach. Wykorzystane obiekty miały raczej wciągać w grę sensów i kontekstów, niż być przedmiotem kontemplacji ich wyglądu.

Działalność edukacyjna MHF na tle przemian w edukacji we współczesnym muzealnictwie

Opisywany w tym tekście program „Szkoła widzenia” to tylko jedna z form działalności MHF przełamujących stereotypy związane z funkcjonowaniem instytucji muzealnej, każące w niej widzieć onieśmielającą i konserwatywną świątynię, w której przybysz najczęściej jest intruzem. Nasza instytucja stara się wyjść naprzeciw oczekiwaniom odbiorców, dostosowując swoją ofertę do stylu życia i potrzeb współczesnego człowieka. Tym samym zmieniając dotychczasową perspektywę „kustosza” typową dotychczas dla instytucji muzealnych, na perspektywę „zwykłego człowieka”. Skupienie się na zainteresowaniach odbiorcy nie oznacza rezygnacji z wysokiego poziomu merytorycznego przekazywanych treści. Polega raczej na znalezieniu nowoczesnych i atrakcyjnych form ich przekazywania. W związku z tym w ofercie MHF pojawiło się kilka nowych aktywności i narzędzi, jak chociażby edukacyjna strona internetowa i multimedia, ale także zmodyfikowane zostały dotychczasowe formy kontaktu z odbiorcą, w których tradycyjnie jednokierunkowe przekazywanie informacji łączące się z biernym odbiorem, zamienione zostało na aktywny udział. Przekazywanie chłodnej wiedzy zostało zastąpione przez emocjonalne odczuwanie i doświadczenie. Taką transformację przeszła formuła oprowadzania po wystawie, jak i same ekspozycje, co najlepiej pokazuje wspomniana już prezentacja pt. „My(d)lenie oczu”, na której między innymi można zobaczyć jak działa *camera obscura*, wchodząc do niej niczym do wnętrza olbrzymiego aparatu i obserwować rzutowany obraz pojawiający się na matówce stojącej pośrodku zaciemnionego pokoju lub dosłownie wejść w zjawisko światłoczułości bawiąc się w teatr cieni w jednej z sal pomalowanej farbą luminescencyjną. Rekonstrukcje pomagają oczywiście wczuć się w prezentowane zjawiska. Chętnie korzystamy z tej formy także przy budowaniu narracji historycznych, niemniej jednak staramy się unikać dosłownego naśladownictwa, tworząc raczej sygnały i nie gubiąc świadomości bycia tu i teraz.

» 4 Interaktywna publikacja książkowa oraz warsztaty edukacyjne otrzymały wyróżnienie w prestiżowym Konkursie na Wydarzenie Muzealne Roku Sybilla 2015.

Zależy nam na byciu interesującym dla bardzo różnych grup społecznych i wiekowych, dlatego duży nacisk kładziemy na wielopoziomowość przekazu i tu ponownie warto wspomnieć wystawę „My(d)lenie oczu”, gdzie elementy o ewidentnym charakterze zabawowym zestawiane są z odpowiednio dobranymi cytatami pobudzającymi do refleksji na temat oglądanych zjawisk. Niezwykle istotne jest dla nas umiejętne zbalansowanie efektywności z efektywnością. Staramy się w związku z tym unikać stosowania „pustej” atrakcyjności, wprowadzanej dla niej samej i konsekwentnie dbamy o spójność poszczególnych elementów przekazu.

Jak zostało to zaznaczone już na początku, w XXI w. praktycznie cała działalność instytucji muzealnych zostaje nastawiona na edukowanie, albo zawiera w sobie element edukacyjny. Muzeum Historii Fotografii stara się w ten sposób myśleć o każdej aktywności, także o upowszechnianiu zbiorów. Już od 2010 roku działa dostępny dla wszystkich katalog zbiorów online⁵, a ponad 6 000 obiektów można znaleźć na europejskim portalu Europeana.eu, który z założenia miał udostępniać europejskie dziedzictwo, z myślą o uczniach, studentach, badaczach w pierwszej kolejności. Zbiory online są również dostępne w przestrzeni ekspozycyjnej MHF, poprzez tzw. terminal bazy danych. Stół z ekranem dotykowym pozwala na spokojne zapoznanie się z fotografiami, których nie ma na wystawach, a na komputerze dodatkowo można obejrzeć animacje MHF oraz pograć w gry ze strony szkolawidzenia.pl. Dzięki temu wszystkie „oblicza” Muzeum, i również wszystkie funkcje edukacyjne, są dostępne w jednym miejscu.

Działalność edukacyjna to także całość materiału tekstowego towarzyszącego wystawom. Stworzenie dobrego opracowania wystawy jest zawsze trudnym zadaniem, wymagającym wczucia się w różne grupy odbiorców i wykonania pracy tak, aby nie zostawiać widza z obiektem, który „ma mówić sam za siebie”, lecz także by nie wchodzić w rolę przewodnika, który nie zostawia odbiorcy miejsca na własne interpretacje. Muzeum Historii Fotografii zmagają się w tej materii z jeszcze jedną trudnością, czyli interdyscyplinarnością. W MHF stykają się z jednej strony technika i technologia, z drugiej historia, a z trzeciej sztuka, w tym sztuka współczesna. Wymaga to znalezienia odpowiedniego języka, na który w sposób spójny przełożyć można języki wszystkich tych dyscyplin.

Również „zaplecze” Muzeum coraz częściej jest wykorzystywane do działań edukacyjnych, głównie dla młodzieży i studentów, np. pracownia konserwatorska czy pracownia digitalizacyjne. MHF posiada również ofertę lekcji muzealnych skierowanych do młodzieży, w tym mocno zatopiony w fotografii cyfrowej i nowych technologiach „Współczesny warsztat fotografa”.

To jednak dopiero początek i wyzwanie stojące przed Muzeum. W ciągu najbliższych kilku lat MHF czekają poważne zmiany lokalowe. Działalność wystawienniczo-upowszechnieniowa przeniesie się na ulicę Rakowicką, a willa przy ulicy Józefitów, dotychczasowa siedziba MHF,

docelowo stanie się centrum digitalizacyjno-konserwatorsko-magazynowym. Mimo takiego głównego przeznaczenia obiektu, Muzeum nie chce rezygnować z wykorzystania tej przestrzeni do edukacji. Dzięki temu, że pracownia konserwatorska i digitalizacyjna zyskują dodatkową przestrzeń, będą pozwalały na zorganizowanie w nich lekcji i warsztatów. W planach jest również wydzielenie niewielkiej części na działania wystawiennicze, ale przede wszystkim na takie zaprojektowanie magazynów, aby część z nich mogła również pełnić funkcję wystawy i była bardziej dostępna dla zwiedzających.

W MHF do tej pory nie ma działu edukacji, właściwie nie ma też osób zajmujących się wyłącznie edukacją. I program „Szkoła widzenia”, i inne działania edukacyjne powstawały na marginesie podstawowej działalności autorów, były raczej serią eksperymentów niż metodycznego wcielania w życie pedagogicznych strategii, w których więcej miejsca zajmowała intuicja niż podążanie za podstawą programową. Szczupłość dotychczasowej siedziby nie pozwalała na stworzenie niezależnej przestrzeni do przeprowadzania warsztatów. To utrudnienie paradoksalnie stało się jednym z czynników stymulujących do poszukiwania niestandardowych form działań o charakterze edukacyjnym. Budynek, który powstanie przy ulicy Rakowickiej, niesie nowe szanse i również nowe wyzwania. Muzeum będzie musiało na nowo stworzyć strategię działalności edukacyjnej, poszerzając ją i intensyfikując. Umożliwi to także otwarcie się na grupy, z którymi do tej pory nie mogliśmy współdziałać. MHF współpracuje z Fundacją Wspólnota Nadziei, opiekującą się dorosłymi osobami z autyzmem oraz z fundacją MOFFIN Menadżerowie Jutra, we współpracy z którą powstał projekt „Światłoryt”⁶, umożliwiający osobom niewidomym i niedowidzącym kontakt z fotografią. Stary budynek, bez windy, z wąską klatką schodową i korytarzami stanowi poważną przeszkodę do pracy z grupami osób z niepełnosprawnością ruchową. Nowa siedziba będzie wymagała stworzenia/dostosowania naszej oferty edukacyjnej do potrzeb osób niepełnosprawnych. Dzięki zmianom lokalowym Muzeum Historii Fotografii ma szansę niejako stworzenia zaprojektowania się na nowo, uwzględniając postanowienia Międzynarodowej Rady Muzeów ICOM, zakomunikowane już w 1986 roku, uznające edukację za najważniejszą funkcję w muzeach. •

Dyplomowani zwycięzcy Poznań Photo Diploma Award 2015

Tytus Szabelski

Praktyczna praca dyplomowa, przygotowywana na uczelni artystycznej, to nieco dziwna rzecz. Piszę to nie z perspektywy kilku czy kilkunastu lat, lecz jako świeżo upieczony absolwent. Z jednej strony, choć zabrzmiałoby to niesłychanie banalnie, jest zwieńczeniem kilkuletnich studiów, powinna być zatem najlepszym z wykonanych tam projektów, syntezą całego toku rozwoju artystycznego i intelektualnego, wizytówką, którą młodzi artyści i artystki po opuszczeniu akademii mogą wzbudzić zainteresowanie kuratorów czy galerzystów.

Ktoś inny mógłby jednak powiedzieć: to tylko dyplom, kolejna z prac, które na studiach czasem przygotowywało się nieco od niechcienia, uciekając przed goniącym terminem sesji egzaminacyjnej. Samą obronę zobaczy może kilkanaście osób. Nieco więcej będzie miało okazję obejrzeć taką pracę, jeśli jest zaprezentowana na większej dyplomowej wystawie. Jednak tak szybko, jak skończą się obrony, projekt taki trafia do *portfolio*, gdzie faktycznie staje się tylko kolejnym punktem w *curriculum vitae*, być może lepszym niż poprzednie, ale raczej nie przełomowym.

Pewnym ratunkiem przed schowaniem takiej pracy do szuflady mogą być wystawy i konkursy na najlepsze dyplomy, zarówno takie, które organizuje dla swoich studentów każda akademia, jak i ogólnopolskie czy międzynarodowe. Trudno oczywiście zakładać, że dla studentek i studentów, których prace wytypowano jako „najlepsze”, będzie to pierwsza okazja do zaprezentowania się szerszej publiczności. Jednak jest to istotna szansa na przedłużenie krótkiej niekiedy kariery pracy dyplomowej, a w przypadku konkursów nieograniczonych wyłącznie do jednej akademii, również nawiązania ważnych kontaktów czy uzyskania finansowej gratyfikacji.

Tytus Szabelski
Władysław Nielipiński – WBPiCAK
Wojciech Biedak – WBPiCAK

Na tle polskich konkursów tego typu dość ciekawie prezentuje się organizowany przez katedrę fotografii UAP Poznań Photo Diploma Award. Jego formuła na pierwszy rzut oka dobrze łączy najbardziej pożądane przez uczestników cechy: międzynarodową formułę (co ważne, międzynarodową w podwójnym wymiarze: z zagranicznymi uczestnikami oraz członkami *jury*), stosunkowo dużą potencjalną grupę odbiorców, gratyfikację pieniężną. Poznań Photo Diploma Award organizowany jest od 2011 roku przez profesora Andrzeja P. Florkowskiego i doktor Annę Kędziorę w dwuletnim cyklu, zbiegającym się z poznańskim Biennale Fotografii.



Wernisaż Poznań Photo Diploma Award 2015

Ostatnia przeprowadzona edycja miała miejsce pod koniec 2015 roku. Tym, co odróżnia PPDA od innych konkursów tego typu, jest otwarty nabór zgłoszeń, wysyłanych indywidualnie przez absolwentów uczelni. W przypadku chociażby ogólnopolskiego konkursu Najlepsze Dyplomy ASP, odbywającego się co roku w Gdańsku i organizowanego przez tamtejszą akademię, selekcji swoich reprezentantów dokonuje sama uczelnia, w dodatku na dowolnych zasadach. Krytykę takiego sposobu wybierania finalistów dość zgodnie przedstawili podczas debaty po ostatniej edycji zaproszeni przez organizatorów krytycy sztuki, a kontynuowała ją na łamach magazynu „Arteon” Karolina Staszak¹.

¹ Karolina Staszak, *Déjà vu*, w: „Arteon. Magazyn o sztuce”, nr 9 (197) wrzesień 2016, Poznań 2016, s. 22.

Abstrahując od personalnych przytyków zawartych przez autorkę w tekście, trudno nie przyznać jej racji akurat w tym stwierdzeniu, gdyż uczelnie według nieprecyzyjnych kryteriów wybierają swoich reprezentantów, a *jury* konkursowe składa się niemal wyłącznie z przedstawicieli kadry profesorskiej tychże². Co w tym kontekście istotne, dyplom nie jest przecież z założenia pracą zupełnie samodzielną, lecz powstaje w tandemie student – promotor, a więc pośrednio ocenie podlega też praca profesora. Od takiej sytuacji z założenia chcieli uciec twórcy Poznań Photo Diploma Award. Jak zaznacza Florkowski, „Od samego początku założyliśmy sobie, żeby nie było wśród nich [wśród *jury* – przyp. autor] profesorów uczących fotografii, żeby nie było tak, że kolega ocenia kolegę – nieważne, czy z kraju czy z zagranicy. Chcieliśmy od razu skierować się w stronę festiwalu, kuratorów”³.



Wernisaż Poznań Photo Diploma Award 2015

Taki sposób myślenia ma również bardzo konkretny cel. Nie jest żadnym odkryciem, że budowanie kontaktów z osobami zainteresowanymi promocją młodej sztuki, w tym wypadku fotografii, jest fundamentem artystycznej kariery. Jednak w ostatnim czasie taka forma „promowania

² Autor nn., *Najlepsze dyplomy Akademii Sztuk Pięknych 2016*, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk 2016 s. 25.

³ Tytus Szabelski, *Konkursowe katharsis. Rozmowa z Anną Kędziorą i Andrzejem Florkowskim*, „Szum”, <http://magazynszum.pl/krytyka/konkursowe-katharsis-rozmowa-z-anna-kedziora-i-andrzejem-florkowskim> [dostęp: 4.11.2016].

się” przestaje być nieco wstydliwą kwestią, a zastąpiona zapożyczonym z języka angielskiego słowem *networking* czy polskim „sieciowaniem” staje się otwarcie wyrażaną potrzebą. „Mamy jurorów z zewnątrz i jest szansa, że ich kontakty pociągną tych młodych ludzi w świat – stwierdza wprost Anna Kędziora. – Takim namacalnym efektem jest to, że wystawa pokonkursowa już drugi raz jedzie do Lille, gdzie pracuje jeden z naszych jurorów z poprzedniej edycji – Olivier Spillebout”⁴.

Dzięki temu nie tylko młodzi twórcy mają szansę nawiązać cenne



Poznań Photo Diploma Award 2015

kontakty, ale jednocześnie rośnie renoma samego konkursu, a jego marka staje się bardziej rozpoznawalna. Przekłada się to na rzeczywistą „międzynarodowość” – w ostatniej edycji wśród finalistów było więcej obco-krajowców niż Polaków. Choć więc dominowali wśród nich nasi najbliżsi sąsiedzi, to jurorzy wyróżnili również prace nadesłane z Wielkiej Brytanii czy Kanady.

Grand Prix, czyli nagrodę w wysokości 2000€ i indywidualną wystawę w ramach kolejnego Biennale Fotografii w Poznaniu, przyznano Venduli Knopovej za książkę fotograficzną *Tutorial*. To żartobliwa, a zarazem bardzo osobista praca, charakteryzująca się przede wszystkim dystansem autorki do samej siebie. W PPDA 2015 najmocniej widoczną tendencją był chyba właśnie zwrot w stronę osobistych historii, własnego dorastania, po-

» 4 Ibidem



Poznań Photo Diploma Award 2015

szukiwania korzeni czy przerabiania traumy. W tej przestrzeni poruszały się chociażby wyróżnione Megan Moore i Aleksandra Walków, ale również inni finaliści: Anna Grzelewska, Moritz Küstner czy Marta Zgierska.

W ciekawy sposób zestawić można ze sobą mikronarracje o dorastaniu, zawarte w zwycięskiej pracy Venduli Knopovej oraz cyklach Anny Grzelewskiej i Aleksandry Walków. Te dwie ostatnie skupione są nie bezpośrednio na artystkach, ale na ich krewnych: córce Grzelewskiej i kuzynce Walków. Jednak w obu przypadkach można dopatrzeć się poszukiwania przez fotografki własnej postaci, własnej przeszłości odbitej w lustrze innej osoby, do czego przyznaje się wprost druga z nich, choć pierwsza deklaruje raczej chęć uniwersalizowania obserwowanego przez nią procesu przechodzenia w kobiecość. W przypadku zwyciężczyni mamy do czynienia już z bezpośrednią obserwacją samej siebie, jednak w odwróconej sytuacji – Knopová nie jest tu wprost podmiotem tych zdjęć, lecz ich przedmiotem. Większość z wykorzystanych w książce *Tutorial* fotografii pochodzi bowiem z domowego albumu prowadzonego przez jej matkę na – i tu znak czasów – twardym dysku komputera. „Jestem Vendula i należę do folderu Duże Dzieci” – pisze w tekście do projektu autorka, która określa tam siebie jako „niezależnego obserwatora remiksującego” kolekcję fotografii⁵.

» 5 Autor nn. *Tutorial* by Vendula Knopová, w: „Self Publish, Be Happy”, <http://www.selfpublishbehappy.com/2015/08/book-du-jour-tutorial-by-vendula-knopova/> [dostęp: 4.11.2016].

Wątek technologiczny przejawia się w pewien sposób w pracach nie-nagrodzonego finalisty, Tomasa Chadima. W zbyt oczywistych, choć nie-pozbawionych ironii pracach pokazuje on krajobrazy „pogwałcone” przez zmultiplikowane komputerowo wytwory człowieka, takie jak chociażby słupy linii przesyłowych. Tematem interesującym dla większej liczby finalistów nie była jednak technologia, lecz sam krajobraz. I znów wśród nagrodzonych prac znalazły się takie, które odnoszą się do historii stojących za pokazywanymi pejzażami, a więc po raz kolejny stawiają na narracyjność: filmowo-fotograficzny projekt Megan Moore *September 7th* (druga nagroda) i *Uranium* Michała Sierakowskiego. Pierwszy z nich odnosi się do losów babci artystki podczas II wojny światowej, drugi jest wizualnym badaniem miejsca, w którym wydobywano radioaktywny uran.



Wernisaż Poznań Photo Diploma Award 2015

Choć wszystkie finałowe prace były dość różnorodne (mimo wskazanych przeze mnie wyżej podobieństw), nieco zabrakło mi wśród wyróżnionej dwudziestki projektów łączących medium fotografii z instalacją czy bardziej formalnych realizacji (tu wspomnielibym niedoceniony, moim zdaniem, projekt Mai Wirkus *Praesens*) czy zwróconych w stronę badania samego medium (tutaj można wskazać – co prawda nieco zbyt zachowawczy – dyplom Leny Lukačovičovej *RE: photography*).

Czego właściwie oczekiwać od wystawy dyplomów, a szczególnie takiej, na której może pojawić się zarówno absolwent studiów licencjackich, jak i magisterskich? Przełomowych odkryć? Zwiastunów najświeższych



Wernisaż Poznań Photo Diploma Award 2015

tendencji w sztuce? Jak zauważa Marta Smolińska w tekście towarzyszącym katalogowi wystawy Najlepsze Dyplomy ASP 2015, bardzo trudno jest zaspokoić takie rozbuchane oczekiwania i nadzieje krytyków⁶. Jak dodaje Smolińska, prace tego typu są wypadkową, pewnego rodzaju mediacją czy – jak nazywa to autorka – „**dyplomacją**” (pis. oryginalna) pomiędzy tradycją artystyczną, promotorem czy promotorką, własnymi zainteresowaniami twórczymi i charakterem czasów, w których żyjemy⁷. Najlepszą więc rzeczą, którą jako odbiorcy czy krytycy możemy zrobić, jest więc chyba zapamiętanie względnie interesujących nas prac oraz ich autorek i autorów i śledzenie ich późniejszych, samodzielnych poczynań. Dyplom jest przecież tylko formalnym końcem edukacji, a nie najlepszym osiągnięciem artystów i artystek. ●

» 6 Marta Smolińska, *Dyplomacja i punkt przecięcia trzech osi*, w: *Najlepsze dyplomy Akademii Sztuk Pięknych 2015*, pod red. Marka Kraski, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk 2015, s. 12.

» 7 Ibidem, s. 12-13.

III Wielkopolski Festiwal Fotografii im. I. Zjeźdzalki

Władysław Nielipiński – WBPiCAK
Wojciech Biedak – WBPiCAK

Relacja organizatorów

W Wojewódzkiej Bibliotece Publicznej i Centrum Animacji Kultury przygotowania do III Wielkopolskiego Festiwalu Fotografii rozpoczęły się już latem 2015 roku. Wtedy, wspólnie z partnerami z całej Wielkopolski, zaczęliśmy pierwsze działania – zbierając wstępne zgłoszenia, zachęcając do aktywności, dyskutując o pomysłach. Inspiracją ideową Festiwalu jest twórczość zmarłego w 2008 r. wrzezińsko-poznańskiego fotografa Ireneusza Zjeźdzalki, którego twórczość organicznie powiązana z rodzinnym miastem – Wrześnią, może stanowić przykład fotograficznego eksplorowania swojej „małej ojczyzny”. Jako redaktor naczelny „Kwartalnika Fotografia”, nie tylko popularyzował fotografię, ale na łamach pisma promował młodych i utalentowanych artystów. Idąc śladami patrona Festiwalu ma sprzyjać tworzeniu dokumentacji fotograficznej wszelkich obszarów życia regionu, integrować, aktywizować, edukować i promować fotografów związanych z Wielkopolską oraz propagować fotografię na wszystkich poziomach.

Współpraca

Do współpracy zapraszamy instytucje kultury, organizacje pozarządowe, artystów indywidualnych i grupy twórcze. W tym roku współdziałały z nami 24 ośrodki kultury, 13 bibliotek, 9 muzeów, 4 organizacje pozarządowe, 11 galerii i 12 innych środowisk i instytucji – firm prywatnych, szkół, restauracji, redakcji. Poprzez patronat medialny – 10 redakcji mediów regionalnych i lokalnych. Nad całością patronat objął Marszałek

Województwa Wielkopolskiego Marek Woźniak. Wcześniej Stowarzyszenia fotograficzne z Koła i Środy Wielkopolskiej na realizację wystaw pozyskały środki z konkursów zadań kultury Województwa Wielkopolskiego. Formuła festiwalu zakłada, że wszyscy partnerzy realizują w październiku własne, autonomiczne projekty fotograficzne, które WBPiCAK wprowadza do kalendarza festiwalowego, pod wspólną egidą i promocją. Dodając do całości Katalog – sumę Festiwalu i aktywności wszystkich zaangażowanych środowisk i artystów.

Działania – fakty

Od 10 października do końca miesiąca w 39 miejscowościach województwa odbyło się ponad 70 wystaw, spotkań i warsztatów fotograficznych. Swoje prace prezentowało 40 artystów indywidualnych, w pokazach zbiorowych – 470 twórców. W samych wernisażach uczestniczyło około 2 tysięcy osób, wystawy obejrzało, według najostrożniejszych obliczeń, ponad 5 tysięcy gości. Nieoficjalnie Festiwal nabierał rozpędu od początku października. Od wystawy zbiorowej grupy „Kadr” w Pile, od imprez fotograficznych w Koszutach, Gnieźnie, Stęszewie i w Sierakowie. Oficjalnie, choć kameralnie – od wernisażu wystawy „Impresja” w Małej Galerii Pracowników WBPiCAK. Akcentem końcowym była międzynarodowa wystawa „Provincia – świeże spojrzenie” w PIX.HOUSE przy ul. Głogowskiej. Kulminacyjnym punktem Festiwalu był wernisaż wystawy „Moja Wielkopolska” w siedzibie WBPiCAK – podsumowanie konkursu fotografii dokumentalnej. Także, tego samego dnia, otwarcie wystawy „Kolekcji wrzezińskich” w Wielkopolskim Urzędzie Wojewódzkim. Po raz pierwszy w Poznaniu Września pokazała prace dwójki artystów: Katarzyny Majak cykl „Kapitał” z 2014 roku i Adama Lacha „Nibyland” z 2015 roku. Podczas wernisażu tej wystawy odbyła się szczególna uroczystość – Stowarzyszenie Twórców Fotoklubu RP podziękowało swoimi medalami twórcom i propagatorom fotografii z Koła, Ostrzeszowa i z WBPiCAK – Robertowi Andre, Stanisławowi Kulawiakowi, Lenie Bednarskiej i Władysławowi Nielipińskiemu.

Na 13. tegoroczną edycję konkursu „Moja Wielkopolska” 60 autorów przysłało 641 zdjęć. Jury pracowało w składzie: Waldemar Kuligowski z UAM, Piotr Chojnacki z UAP oraz Władysław Nielipiński i Mateusz Kiszka ze strony organizatorów, WBPiCAK. Główne nagrody otrzymali: Artur Pławski, Kamil Figas i Patrick Labitzke. „Ciekawe było krytyczne spojrzenie na życie, na Wielkopolskę. Takie fotograficzne zeskrobywanie lukru. Byliśmy pozytywnie zaskoczeni pomysłami i kompozycjami zdjęć” – podsumowywali jurorzy. Wystawa pokonkursowa objęła 70 zdjęć 16 autorów. W dniu jej otwarcia, także w siedzibie WBPiCAK, był drugi wernisaż: „Wspomnienia-fotografie” Anny Dezor. Bogaty w wydarzenia dzień zakoń-

czył się otwarciem wystawy Kazimierza Rafalika „Foto-Grafika” w restauracji „Monidło”. Kulminacja wielkopolska to 21 października. W Kaliszu, Kole, Krotoszynie, Kwilczu, Nowym Tomyślu, Pile, Poznaniu, Wrześni i Złotowie odbyło się łącznie 14 imprez fotograficznych. Tydzień wcześniej, 14 października – 8 imprez w Obornikach, Poznaniu, Wągrowcu, Środzie Wlkp. i Zdunach. Objazdowa Galeria Wielkopolskiej Fotografii, przygotowywana jak zwykle przez WBPiCAK, odwiedziła Witkowo i Ostrów Wlkp. Z projektem „Dziecko” Międzynarodowego Biennale Fotografii i z Wielkopolska Press Photo. Oprócz wystaw, w trakcie Festiwalu, odbywały się plenery, maratony i warsztaty fotograficzne: w Czarnkowie, Ostrowie Wlkp., Koninie, na Łęgach Rogalińskich, w Poznaniu (Przegląd Potrfolio w WBPiCAK i występy grupy literackiej „Na Krechę” w Bibliotece UAM). W Pile, w Muzeum Staszica, Stanisław Mackiewicz mówił o „Tożsamości fotografii”, a we Wrześni była prezentacja książki Krzysztofa Szymoniaka „Bez przysłony” o historii „Kwartalnika Fotografia”.



Wernisaż i podsumowanie konkursu pt. *Moja Wielkopolska* w WBPiCAK w Poznaniu

Oprócz konkursu „Moja Wielkopolska” partnerzy organizacyjni zrealizowali jeszcze kilka innych: Biblioteka Publiczna w Międzychodzie, Muzeum Zamek Opalińskich w Sierakowie – Powiatowy Konkurs Fotograficzny im. Ireneusza Linde „To co żywe zostaje w nas – 1050 rocznica Chrztu Polski”; Redakcja Głosu Wągrowieckiego – III Konkurs Fotograficzny „Wakacje w obiektywie”; GOK w Komornikach, Klub Miłośników Foto-

grafii MIGAWKA – „Muzyczne impresje”; Nowotomyski Ośrodek Kultury, Adam Polański – „Portret prawdziwy IV.” W przypadku trzech pierwszych konkursów przedstawiciel WBPiCAK brał udział w obradach jury i w imieniu swojej instytucji przyznawał specjalną nagrodę.



Wystawa Tori Ferenc pt. *Kultura osobista* w Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie

Pomysły

Podczas Festiwalu szczególną aktywność wykazały dwa poznańskie środowiska twórcze. Grupa Literacka „Na Krechę”, razem z Fundacją FONT, pod wodzą Łucji Dudzińskiej zorganizowała kilka wydarzeń łączących fotografię z poezją i warsztaty poświęcone solarigrafii. Po raz drugi przeprowadzono także Ogólnopolski Konkurs Poetycki pod hasłem „Fotografia”, na który aż 78 autorów przysłało swoje wiersze. Decyzją jury, w składzie Mariusz Grzebalski, Joanna Bąk i Łucja Dudzińska konkurs wygrali: Jolanta Nawrot, Justyna Koronkiewicz, Hubert Kopacz i Anna Piliszewska. Drugie środowisko to kultywująca tradycję fotografii analogowej „Ciemnica”, z Bogusławem Biegowskim i Zuzanną Żak. W grupie kolektywnie działa ponad 10 osób. Wspólnie zorganizowali prezentację fotografii „Stereo Typy” w poznańskim „Fotoplastykonie”, wystawę „Między eksperymentem a ekspresją” w Centrum Kultury Zamek, eksperymentalną prezentację Bogusława Biegowskiego w „Republice Sztuki Tłusta Langusta”

i tego samego autora wystawę indywidualną w Ujściu. Za propagowanie fotografii analogowej i kultury fotograficznej lider „Ciemnicy”, Bogusław Biegowski, dostał „Fotokreatora” – nagrodę WBPiCAK przyznaną twórcom i animatorom.

Działania równoległe

WBPiCAK zadbała o jednolitą oprawę promocyjną dla wszystkich imprez w ramach Festiwalu. Ze wspólnym logo i plakatem. 500 takich plakatów formatu a-1 w 39 miejscach i miejscowościach Wielkopolski zwracało uwagę na wspólne, regionalne święto fotografii. Przedstawiciele organizatorów, Władysław Nielipiński i Mateusz Kiszka, uczestniczyli w otwarciu prawie wszystkich wystaw poznańskich i w 20 innych miejscowościach. Przekazywali lub przesyłali Katalogi III Wielkopolskiego Festiwalu Fotografii. Unikatowa publikacja, przygotowana w nakładzie 500 egzemplarzy, z dokumentacją i tekstami o fotografii, trafiła do wszystkich autorów wystaw indywidualnych, organizatorów zbiorowych i partnerów organizacyjnych. Także do przedstawicieli samorządów lokalnych w poszczególnych miejscowościach. Egzemplarze obowiązkowe – do bibliotek, ale też najważniejszych organizacji i osób zajmujących się upowszechnianiem fotografii w kraju i poza granicami. Starannie przygotowany Katalog na 124 stronach dostarcza w miarę kompletną wiedzę o tym, co interesującego w wielkopolskiej fotografii, co warto jest promować i co – w perspektywie historycznej – najlepiej pokaże czasy, w których żyjemy. Oprócz Katalogu przygotowano foldery informacyjne, z plakatem festiwalowym i stroną katalogu dotyczącą danej imprezy. Także dwie broszury. Jedna to wiersze z konkursu poetyckiego „Fotografia”, druga – opracowanie dotyczące konkursu „Moja Wielkopolska”. Poznańskie i wielkopolskie media regularnie informowały o całym festiwalu i poszczególnych przedsięwzięciach. Wywiady, relacje, informacje, zdjęcia ukazywały się na antenie Radia Merkur, Głosu Wielkopolskiego, Gazety Wyborczej Poznań, Telewizji WTK i Radia Emaus. Na portalach internetowych poświęconych kulturze, takich jak kulturaupodstaw.pl i kulturopoznan.pl. Dużo relacji i informacji było także w prasie lokalnej, praktycznie wszędzie tam, gdzie odbywały się wydarzenia Festiwalu. Bez zainteresowania poznańskich i wielkopolskich mediów Festiwal z pewnością miałby mniejszy rezonans.

Wspólny sukces

15 listopada TVP3 Poznań zamknęła głosowanie w swoim pierwszym plebiscyście na Wielkopolskiego Człowieka Kultury i Wielkopolskie Wydarzenie Kultury w sezonie 2015/2016. Wielkopolski Festiwal Fotografii

był wśród 5 nominowanych, finałowych wydarzeń. I wygrał, zdobywając 73% wszystkich oddanych głosów. Wyprzedzając Blues Express, Kaliskie Spotkania Teatralne, Festiwal Literacki Preteksty w Gnieźnie i Festiwal Leszno Barok Plus. W kategorii Wielkopolski Człowiek Kultury zwyciężył Wojciech Szuniewicz, szef Krotoszyńskiego Ośrodka Kultury, pomysło-



Wystawa Wojciecha Beszterdy pt. *Pokaz roboczy...* w BWA w Pile

dawca cyklu imprez i koncertów WIĘC WIEC. Zwycięska ocena Festiwalu Fotografii to przede wszystkim wspólny sukces całej artystyczno-fotograficznej Wielkopolski. Festiwal nie mógłby istnieć i rozwijać się bez aktywności i współpracy wielu środowisk, stowarzyszeń, fundacji, bibliotek, szkół, muzeów i wszystkich współdziałających przy jego przygotowaniu i realizacji. Ten sukces jest także zobowiązaniem, by następne edycje Festiwalu były jeszcze ciekawsze i sprawiały twórczą radość wszystkim zaangażowanym w realizację, by odkrywały młode talenty i pomagały artystom i grupom artystów w najdalszych zakątkach Wielkopolski. By interesowały i inspirowały widzów, uczestników spotkań i warsztatów. Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury bardzo dziękuje wszystkim współorganizatorom i partnerom. Gratuluje wszystkim finalistom plebiscytu. Dziękuje także mediom za dobry klimat wokół III Wielkopolskiego Festiwalu Fotograficznego im. Ireneusza Zjeżdźałki. Następny – już za niecałe dwa lata. Prosimy w galeriach rezerwować terminy na październik 2018 roku. ●

**Najważniejsze wystawy III Wielkopolskiego Festiwalu Fotografii
im. I. Zjeżdźalki (10.10-31.10.2016)**

Klub „Kadr”, *Mój fyrtel* (wystawa zbiorowa), RCK Fabryka Emocji, Piła (wernisaż 4.10.2016)

Ernst Stewner, *Sielskie widoki okolic Stęszewa w czasie II wojny światowej w obiektywie niemieckiej propagandy*, Muzeum Regionalne, Stęszew (wernisaż 7.10.2016)

Pracownia na Jana, *Pejzaż sentymentalny* (wystawa zbiorowa), DK Trzemeszno (wernisaż 12.10.2016)

Średzkie Towarzystwo Fotograficzne, *Podwórko* (wystawa zbiorowa), Galeria Miejska, Środa Wlkp. (wernisaż 14.10.2016)

Katarzyna Majak, Adam Lach, *Kolekcja wrzesińska*, Wielkopolski Urząd Wojewódzki, Poznań (wernisaż 17.10.2016)

Moja Wielkopolska 2016 (wystawa pokonkursowa), Galeria WBPiCAK, Poznań (wernisaż 17.10.2016)

Sławomir Skrobała, *Handel*, KOK Kościan (wernisaż 17.10.2016)

Andrzej Przewoźny, *Człowiek*, MBP Leszno (wernisaż 17.10.2016)

Grupa „Ciemnica”, *Między eksperymentem a ekspresją*, CK Zamek, Poznań (wernisaż 18.10.2016)

Tomasz Hołyński, Paweł Wawrzyniak, Piotr Zaworski, *Epoché*, Centrum Twórczego Rozwoju QQ!ryku, Kórnik (wernisaż 19.10.2016)

Michał Paź, *Underwater*, V.A. Gallery, Wysogotowo (wernisaż 20.10.2016)

Bogusław Biegowski, *Noteć Barka Sztuki vol. 4/2*, Republika Sztuki Tłusta Langusta, Poznań (wernisaż 20.10.2016)

Wojciech Beszterda, *Pokaz roboczy...*, BWA i UP, Piła (wernisaż 20.09.2016, autorskie spotkanie w ramach Festiwalu 20.10.2016)

Klub Fotograficzny „Moment”, *Poczekalnia* (wystawa zbiorowa), WOK Września (wernisaż 21.10.2016)

Klub Fotograficzny „Blenda”, *Tu i teraz. Tam i wtedy*, Galeria Refektarz KOK oraz Galeria SMS, Krotoszyn (wernisaż 21.10.2016)

Mariusz Hertmann, *Rzemieślnicy*, OKP Wieża Ciśnień, Kalisz (wernisaż 21.10.2016)

Jerzy Wierzbicki, *Gdańsk Suburbia*, siedziba „Wiadomości Wrzesińskich”, Września (wernisaż 21.10.2016)

Portret Prawdziwy IV (wystawa pokonkursowa), NOK Nowy Tomyśl (wernisaż 21.10.2016)

Inicjatywa FOTSPOT, *K miejsce 2* (wystawa zbiorowa), Galeria Steam, Poznań (wernisaż 22.10.2016)

Fotograf roku 2016 (wystawa pokonkursowa Związku Polskich Fotografów Przyrody Okręgu Wielkopolskiego), Centrum Kultury Scena To Dziwna, Gniezno (wernisaż 22.10.2016)

Fotogeniczna prowincja (wystawa poplenerowa), Sala wiejska, Gogolewo, (wernisaż 17.09.2016, finisaż w ramach Festiwalu 24.10.2016)

Tori Ferenc, *Kultura osobista*, Muzeum Początków Państwa Polskiego, Gniezno (wernisaż 28.10.2016)

Bogusław Biegowski, *Noteć Barka Sztuki vol. 4/1*, Ujski Dom Kultury, Ujście (wernisaż 28.10.2016)

Prowincja – świeże spojrzenie (wystawa zbiorowa), PIX.HOUSE, Poznań (wernisaż 29.10.2016)

Grzegorz Kosmala, *Strefy widzenia*, Muzeum Regionalne, Ostrzeszów (wernisaż 11.09.2016, wystawa eksponowana w ramach festiwalu)



Promocja książki Krzysztofa Szymoniaka pt. *Bez przysłony. 13 lat "Kwartalnika Fotografia"* w siedzibie "Wiadomości Wrzesińskich" we Wrześni.

Galeria AT
Galeria Curators'LAB
Galeria Design UAP
Galeria Duża Scena UAP
Galeria Mała Scena UAP
Galeria Miejska w Mosinie
Galeria Naprzeciw
Galeria R20
Galeria Rotunda
Galeria UAP / Atrium
:SKALA

Galeria AT

ul. Solna 4, 61-735 Poznań
e-mail: galeriaat@wp.pl
www.galeria-at.siteor.pl
dyrektor galerii: Tomasz Wilmański

październik

Dzień po dniu / Day by Day – Rolf Giegold
(17–28.10)

listopad

Despite Fading Away – Natalia Wiśniewska
(14–25.11)

grudzień

Oburęczność / Ambidexterity – Paweł Polus
(12.12.2016–13.01.2017)

marzec

Ewa Kulesza
(13–24.03)



Despite Fading Away – Natalia Wiśniewska (14–25.11)
fot. Marek Glinkowski



wernisaż wystawy *Oburęczność / Ambidexterity*
od lewej Andrzej Zdanowicz, Paweł Polus
fot. Tomasz Wilmański

Galeria Curators'LAB

ul. Nowowiejskiego 12, Poznań

www.poznangalleries.com

prowadzący galerię:

Mateusz Bieczyński, Katarzyna Kucharska, Maciej Kurak

listopad

Blob your mind! – Hugon Kowalski

(24.11–20.12)

styczeń

Fetysz

(23.01–24.02)

Artyści w galerii:

Rafał Bujnowski, Jerzy Hejnowicz, Radosław Włodarski

Artyści biorący udział w wystawie:

Krzysztof Balcerowiak, Rafał Bujnowski, Jan Domicz, Robert Kuśmirowski, Jerzy Hejnowicz, Michał Knychaus i Ula Lucińska, Piotr Marzół, Witold, Modrzejewski, Jakub Orzelski, Monika Pich, Natalia Wiśniewska, Radosław Włodarski, Paweł Wocial i Kamila Tuszyńska

Kuratorzy:

Mateusz Bieczyński, Katarzyna Kucharska, Maciej Kurak

Koordinacja:

Jan Hildebrański

marzec

Relacje Publiczne / Public Relations – wystawa grupowa

(9.03–7.04)



Blob your mind! – Hugon Kowalski (24.11–20.12)
fot. Sławomir Obst



Fetysz (23.01–24.02)
autor dzieła: Rafał Bujnowski
fot. Sławomir Obst

Galeria Design UAP

ul. Wodna 24, Poznań

www.poznangalleries.com

prowadzący galerię:

Mateusz Bieczyński, Katarzyna Kucharska, Maciej Kurak

grudzień

MATERIAŁ. PROJEKT. MEBEL – Aleksander Kuczma

(8–23.12)

styczeń

Introdukcja – Anna Pilawska

(27.01–9.02)

Koordinacja:

Julia Błaszczyńska

luty

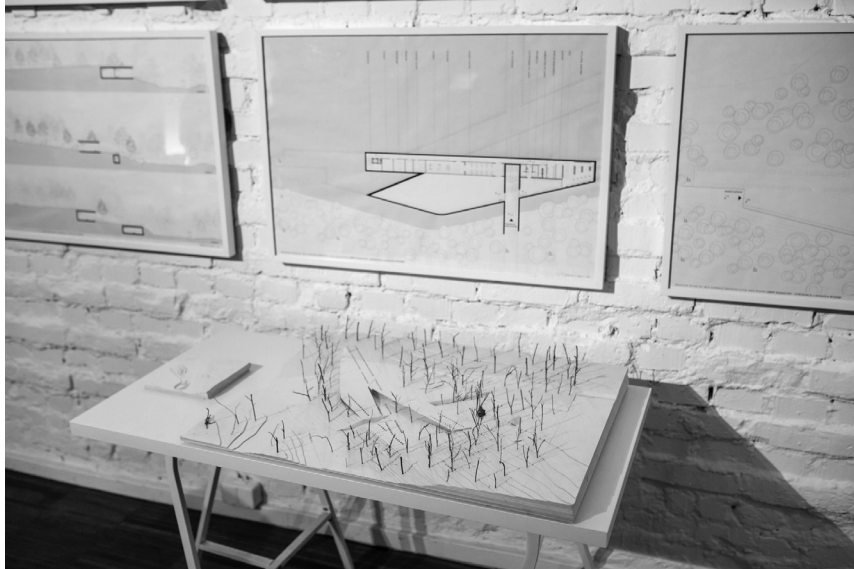
Dekonstrukcja – Elżbieta Cios

(16–28.02)

marzec

Relacje Publiczne / Public Relations – wystawa grupowa

(9.03–7.04)



Introdukcja – Anna Pilawska (27.01–9.02)
fot. Sławomir Obst



MATERIAŁ. PROJEKT. MEBEL – Aleksander Kuczma (8–23.12)
fot. Archiwum Galerii

Duża Scena UAP

Al. Marcinkowskiego 28/1, Poznań

www.poznangalleries.com

prowadzący galerię:

Mateusz Bieczyński, Katarzyna Kucharska, Maciej Kurak

październik

Linia Horyzontu – wystawa malarstwa - Tomasz Psuja
(10.10–2.11)

Kurator:

Mateusz Bieczyński

Aranżacja:

Maciej Kurak

Koordinacja:

Katarzyna Kucharska

grudzień

À Honore (à jamais) Daumier - Max Skorwider i Honoré Daumier
(1–13.12)

Kurator:

Mateusz Bieczyński

INNI - Piotr C. Kowalski

(15–27.12)

Kurator:

Mateusz Bieczyński

styczeń*Fetysz*

(23.01–24.02)

Artyści w galerii:

Krzysztof Balcerowiak, Monika Pich, Jan Domicz, Piotr Marzol, Natalia Wiśniewska, Paweł Wocial i Kamila Tuszyńska, Robert Kuśmirowski

Artyści biorący udział w wystawie:

Krzysztof Balcerowiak, Rafał Bujnowski, Jan Domicz, Robert Kuśmirowski, Jerzy Hejnowicz, Michał Knychaus i Ula Lucińska, Piotr Marzol, Witold Modrzejewski, Jakub Orzelski, Monika Pich, Natalia Wiśniewska, Radosław Włodarski, Paweł Wocial i Kamila Tuszyńska

Kuratorzy:

Mateusz Bieczyński, Katarzyna Kucharska, Maciej Kurak

Koordynacja:

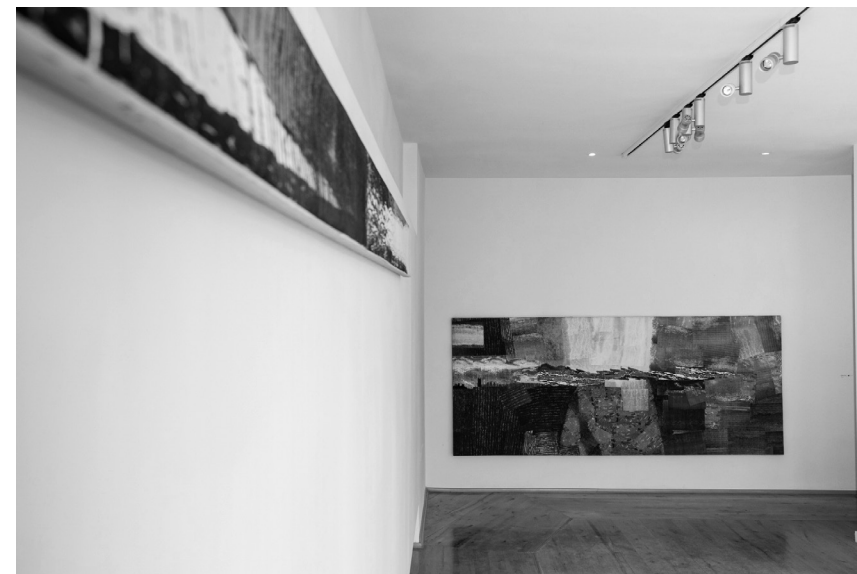
Jan Hildebrański

marzec*Relacje Publiczne / Public Relations* – wystawa grupowa

(9.03–7.04)

*INNI* – Piotr C. Kowalski (15–27.12)

fot. Sławomir Obst

*Linia Horyzontu* – wystawa malarstwa – Tomasz Psuja (10.10–2.11)
fot. Archiwum Galerii*Linia Horyzontu* – wystawa malarstwa – Tomasz Psuja (10.10–2.11)
fot. Archiwum Galerii

Mała Scena UAP

Al. Marcinkowskiego 28/2, Poznań

www.poznangalleries.com

prowadzący galerię:

Mateusz Bieczyński, Katarzyna Kucharska, Maciej Kurak

październik

Przestrzenie prywatne – Marcin Stosik

(10.10–02.11)

Kurator: Piotr Grzywacz

Aranżacja: Maciej Kurak

Koordinacja: Katarzyna Kucharska

listopad

Amor fati – wystawa poplenerowa

(7–12.11)

Artyści:

M. Aftanas, S. Brzęczek, A. Burzec, K. Dąbrowska, M. Geisler,

L. Gutowska, M. Maliński, W. Minias, J. Platt, M. Pruszek, J.

Pszczolińska, O. Sobczak, J. Wianecki, M. Żądło

Kuratorzy: Piotr Grzywacz i Adam Nowaczyk

grudzień

Ludzka Komedia – Szymon Szymankiewicz i Marcin Markowski

(1–13.12)

Kurator: Mateusz Bieczyński

Płynny ołów – Piotr Macha

(15–27.12)

styczeń

Invisible Horizons – David Evans

(16–19.01)

Koordinacja: Piotr Grzywacz

Fetysz

(23.01–24.02)

Artyści w galerii:

Jakub Orzelski, Witold Modrzejewski, Michał Knychaus i Ula Lucińska

Artyści biorący udział w wystawie:

Krzysztof Balcerowiak, Rafał Bujnowski, Jan Domicz, Robert

Kuśmirowski, Jerzy Hejnowicz, Michał Knychaus i Ula Lucińska, Piotr

Marzół, Witold Modrzejewski, Jakub Orzelski, Monika Pich, Natalia

Wiśniewska, Radosław Włodarski, Paweł Wocial i Kamila Tuszyńska

Kuratorzy: Mateusz Bieczyński, Katarzyna Kucharska, Maciej Kurak

Koordinacja: Jan Hildebrański

marzec

Relacje Publiczne / Public Relations – wystawa grupowa

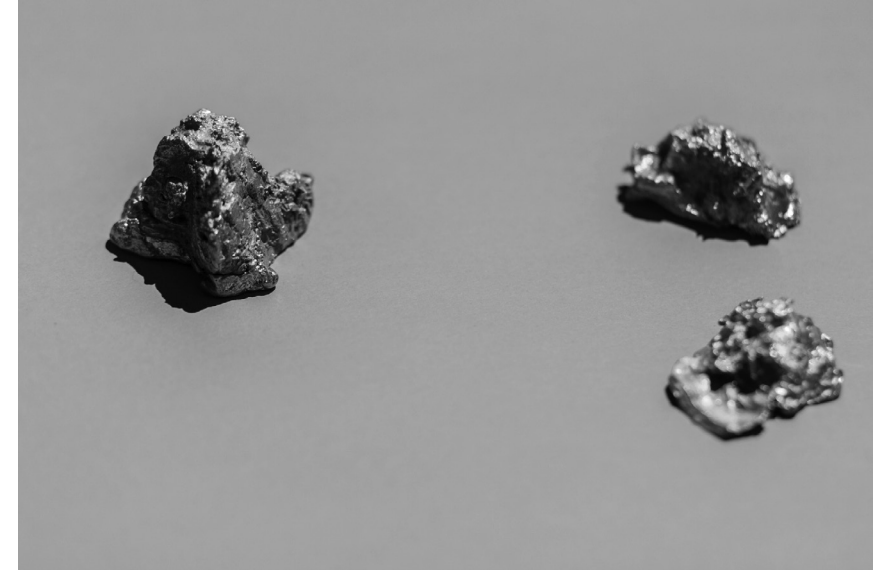
(9.03–7.04)



Amor fati – wystawa poplenerowa (7–12.11)
fot. Sławomir Obst



Amor fati – wystawa poplenerowa (7–12.11)
fot. Sławomir Obst



Płynny ołów – Piotr Macha (15–27.12)
fot. Sławomir Obst



Płynny ołów – Piotr Macha (15–27.12)
fot. Sławomir Obst

Galeria Miejska w Mosinie

ul. Niezłomnych 1, 62-050 Mosina
<http://www.galeriamosina.pl/>
 kierownik artystyczny galerii: Dorota Strzelecka

październik

Po sezonie – Jakub Malinowski
 (8.10–6.11)

listopad

Rzeźba – Stanisław Radwański
 (12.11–4.12)

grudzień

Z cyklu Trzy miejsca – Natalia Wegner
 (10.12.2016–8.01.2017)

styczeń

Gesty i znaki – rysunek – Paweł Flieger
 (14.01–4.02)

luty

Grafika – Maciej Guźniczak
 (11.02–5.03)

marzec

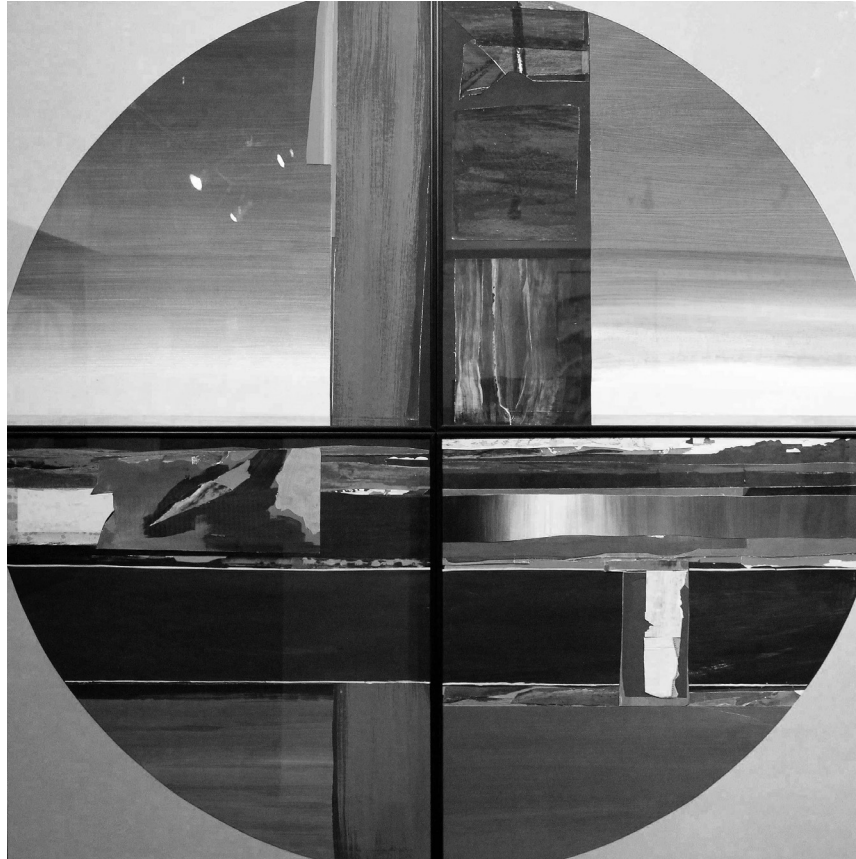
Po drugiej stronie – W.Beszterda, S.Czaja, W.Kowaliński
 (11.03–2.04.)



Rzeźba – Stanisław Radwański (12.11–4.12)
 na zdjęciu od lewej:
 prof. Stanisław Radwański, Dorota Strzelecka, rektor UAP prof. Wojciech Hora
 fot. Agnieszka Bereta



Po sezonie – Jakub Malinowski (8.10–6.11)
 na zdjęciu od lewej:
 prof. Marek Przybył, Dorota Strzelecka, Jakub Malinowski
 fot. Agnieszka Bereta



Z cyklu *Trzy miejsca* – Natalia Wegner (10.12.2016–8.01.2017)
fot. Agnieszka Bereta

Galeria Naprzeciw

ul. Solna 4, 61-758 Poznań
www.naprzeciw.net
kierownik galerii: Mikołaj Poliński

marzec

Reinterpretacja przestrzeni – Maksymilian Sawicki
(5–6.03.)



Reinterpretacja przestrzeni – Maksymilian Sawicki (5–6.03.)
Zdjęcie związane z procesem powstawania pracy.
fot. Archiwum Galerii

Galeria R20

ul. Franciszka Ratajczaka 20, Poznań
 prowadzący: Jagoda Zych i Natalia Brodacka
 kontakt: galeriar20@gmail.com
 Facebook.pl/GaleriaR20

październik

7 i pół – Paweł Tymcio
 (27.10–10.11)

Kuratorki: Natalia Brodacka i Jagoda Zych

listopad

Trzy światy i pół Ameryki – Julia Popławska
 (25.11–03.12)

Kuratorki: Natalia Brodacka i Jagoda Zych

grudzień

Rysunkowe rozważania o obrazie – Sebastian Trzoska
 (09.12.16–05.01.17)

Kuratorki: Natalia Brodacka i Jagoda Zych

styczeń

BIFOR
 (19–25.01)

Zaproszeni do współpracy: Anetta Mona Chisa & Lucia Tkacova, Dawid Marszewski, High Life Low Fidelity, Iwona Ogrodzka, Justyna Dziabaszewska, Justyna Górowska i Izabela Koczanowska, Justyna Olszewska, Jędrzej Hofman, Kacper Szalecki, Marta Antoniak, Małgorzata Małecka, Mikołaj Sobczak, Mikołaj Tkacz, Miłosz Flis, Paweł Tymcio, Piotr Urbaniec.

Kuratorki: Desperate Curators (Daria Grabowska, Patrycja Olichwiruk, Paulina Brelińska) we współpracy i pod opieką merytoryczną prof. UAP Izabeli Kowalczyk oraz prof. UAP Marty Smolińskiej.

Obserwatorium – wystawa II Interdyscyplinarnej Pracowni Rysunku
 (28.01–2.02)

Artyści: Yulia Andriichuk, Zuzanna Andrzejczak, Joanna Bartkowiak, Damian Dudek, Michał Dymecki, Grzegorz Hasik, Joanna Januszewska, Zane Kazbuke, Alicja Mielczarek, Yulia Pshenychnova, Dominika Święcicka, Szymon Wildstein, Damian Wiśniewski, Katarzyna Zawal
 Kuratorki: prof. UAP Anna Tyczyńska, as. Justyna Olszewska

luty

The Polish Bride – Christina Everts
 (23.02–11.03)

marzec

366 kobiet – Agnieszka Zaprzalska
 (23.03–8.04)



Obserwatorium – wystawa II Interdyscyplinarnej Pracowni Rysunku
 fot. Justyna Olszewska



Obserwatorium – wystawa II Interdyscyplinarnej Pracowni Rysunku
fot. Justyna Olszewska



Obserwatorium – wystawa II Interdyscyplinarnej Pracowni Rysunku
fot. Justyna Olszewska



Rysunkowe rozważania o obrazie – Sebastian Trzoska (09.12.16–05.01.17)
fot. Sebastian Trzoska



Rysunkowe rozważania o obrazie – Sebastian Trzoska (09.12.16–05.01.17)
fot. Sebastian Trzoska

Galeria Rotunda

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu,
Al. Marcinkowskiego 29, 61-967 Poznań
prowadzący: Mateusz Piestrak i Małgorzata Myślińska
kontakt: rotunda@uap.edu.pl

październik

International Student Poster Competition – Refugees in Europe
(10–23.11)

Wystawa zwyciężczych prac w międzynarodowym studenckim konkursie na plakat o uchodźcach.

listopad

EKSPERYMENT – Radosław Bryk
(20–26.11)

styczeń

Piorun nie uderza dwa razy w to samo miejsce – Adam Gillert
(14–25.01)

Historia jednego mrugnięcia – Łukasz Gierlak
(28.01–08.02)

luty

BiG POSTER ZIN
(10–19.02)

Artyści: Jan Bajtlik, Piotr i Kaja Depta-Kleśta, Agata Dudek, Krzysztof Iwański, Kamil Lach/Zgonowicz, Michał Loba, Bartosz Mamak, Grzegorz Myćka, Piotrek Pietrzak, Nikodem Pręgowski, Jacek Rudzki/Znajomy Grafik, Filip Tofil, Jakub Zasada, Katarzyna Zapart

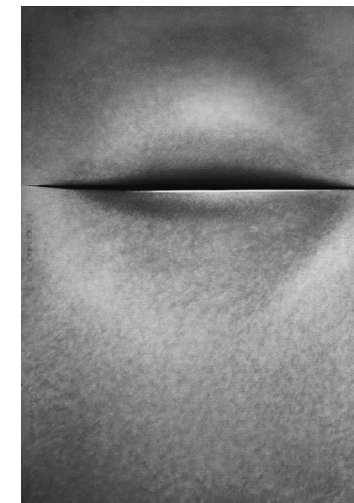
NAVIG(N)ATIONS – Dawid Marszewski
(24.02–9.03)

marzec

Panorama – Piotr Ambroziak
(10–16.03)

Wystawa plakatu – Piotr Marzol
(17–23.03)

Centrum – Anna Kołacka
(24.03–6.04)



Historia jednego mrugnięcia – Łukasz Gierlak (28.01–08.02)
fot. Archiwum Galerii



BiG POSTER ZIN (10–19.02)
fot. Maciej Krobski

:SKALA

ul. Święty Marcin 49a, 61-806 Poznań
kontakt: info@galeriaskala.com

październik

Zgłośnij – finisaż wystawy – Adrian Kolarczyk (10.10)

Kompozycja z brakującymi słowami – Mateusz Sadowski (15–24.10)
Finisaż wystawy i oprowadzanie autorskie po wystawie, prowadzenie: Dawid Misiorny (24.10)

listopad

Plateau – Anna Bąk (11–25.11)

grudzień

Śliczna jesteś Laleczko – wideo performans z udziałem aktorki Elżbiety Lisowskiej-Kopeć – Aleksandra Kubiak (3–14.12)

styczeń

WIELKA 19 (20.01-21.02)

Artyści: Mirosław Bałka, Stefan Ficner, Costas Fotopoulos, Leszek Knaflewski, Grzegorz Klaman, Piotr C. Kowalski, Mariusz Kruk, Piotr Kurka, Danuta Mączak, Tassos Pavlopoulos, Zbigniew Taszycki, Nikos Tranos, Ewa Twarowska, Stan Wiezniak.
Kuratorka: Justyna Kowalska

marzec

Zofia Nierodzińska (3–17.03)

Absolwentka Wydziału Malarstwa oraz Interdyscyplinarnych Studiów Doktoranckich na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu, podyplomowych w Instytucie Kunst im Kontekst na Universität der Künste w Berlinie. Wystawa realizowana jako cykl wydarzeń o charakterze performatywnym i warsztatowym łączącym teorię i praktykę artystyczną z aktywizmem społecznym i politycznym. W ramach wydarzenia odbędą się spotkania z zaproszonymi gośćmi z Polski i Niemiec.
Kurator: Marek Wasilewski

3. Matthias Wermke i Misha Leinkauf (21.03–21.04)

Wystawa prac twórców z Berlina zajmujących się sztuką wideo oraz działaniami performansu w przestrzeni miejskiej. Artyści są laureatami nagród Best German Upcoming Filmmaker na Filmfestival Hannover „up-and-coming” oraz Best Experimental Short na International Filmfestival „Ohne Kohle” (Wiedeń), Best German Shortfilm & Audience Award International Short Film Festival (Hamburg), Audience Award Documenta Madrid, Main Documentary Award Art Film Fest (Koszyce), Main Award & Edward Snowden Award Festival international Signes de Nuit, Deutscher Kurzfilmpreis, Audience Award, International Short Film Festival Interfilm (Berlin).

Wystawa towarzyszyć będzie poznańskiemu przeglądowi krótkich filmów w ramach Short Waves Festival.

Kuratorka: Monika Wójtowicz



Plateau – Anna Bąk (11–25.11)
fot. Archiwum Galerii

Galeria UAP / Atrium

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu,
Al. Marcinkowskiego 29, 61-967 Poznań
prowadzący: Piotr Grzywacz
kontakt: piotr.grzywacz@uap.edu.pl

październik

Linia Horyzontu – wystawa malarstwa – Tomasz Psuja (10.10–2.11)

listopad

Projektowanie krajobrazu jako ochrona środowiska przyrodniczego / BIONIC 40/ (1–9.11)

konferencja i wystawa prac projektowych

Re-Akcje 4 (15–25.11)

Międzyuczelniany projekt, w którym udział biorą: Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie i Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu.

Kuratorka: Anna Włodarska

grudzień

Trauma prostokąta (2–9.12)

Artyści: Piotr Ambroziak, Karolina Balcer, Maciej Bączyk, Jakub Biewald, Ewa Boguszewska, Renata Bonter-Jędrzejewska, Katarzyna Frankowska, Łukasz Gierlak, Roland Grabkowski, Joanna Gryzińska, Anna Juchnowicz, Justyna Miklasiewicz, Veronika Moshnikova, Agata Nartowska, Marek Ruszkiewicz, Natalia Szostak, Filip Wierzbicki-Nowak, Klaudia Zawada.

Kuratorzy: Łukasz Gierlak, Roland Grabkowski

luty

?Centrum/Peryferie! (23.02–5.03)

Wystawa pedagogów Katedry Działań Artystycznych MINOS towarzysząca Międzynarodowej Konferencji ?Centre/Periphery! Fiber-Design-Education. Artyści: Anna Bem Borucka, Marek Frankowski, Maciej Gorczyński, Dora Hara-Antoszkiewicz, Grażyna Kręczkowska, Katarzyna Łukasik, Monika Patyczak, Grzegorz Radecki, Marek Targoński, Andrzej Śramkiewicz
Kuratorzy: Grzegorz Radecki, Anna Bem-Borucka

marzec

Zjazd chomików – Piotr Tetlak (9–17.03)



Re-Akcje 4 (15–25.11)
fot. Ewa Bielańczyk-Obst

Tomasz Bielak
Joanna Hoffmann-Dietrich
Aneta Kopczacka, Monika Koziń-Świca
Marianna Michałowska
Katarzyna Napierała-Rydz
Małgorzata Radkiewicz
Marta Smoleń-Sidyk
Joanna Szyłko-Kwas
Piotr Wołyński

Tomasz Bielak

Notorious 'photo-posting' – photography networked

The main subject of this article is the cultural (and marketing) phenomenon (especially in recent years) of publishing photographs, so-called: selfies. The author reconstructs the story of the rise and gaining leadership by social information. Thinking about photo-education and social skills can be the starting point for a reflection on the production and processing of the image during total domination of digital media. Indicates points coincide with the culture of video draws attention to the specific style of storytelling really using this specific invention. Author also describes cultural practices reflected in specific market movements.

Keywords: selfie, visual practice, media history, education, photography

Joanna Hoffmann-Dietrich

Beyond the Surface: Res Invisibles

According to the visionary of the first avant-garde Alexander Rodchenko, art has a mission of an educator of perception and, by cultivating a cognitive attention, it contributes to knowledge about the world in which we live. Today, thanks to dissemination of technological media such as photography, film, video, computer but also microscopes, telescopes, X-ray, ultrasound, CT, and many other visual research tools, art has lost its monopoly for creating images and became only part of the contemporary visual culture. To keep its mission, to be able to create new valuable cultural narratives, artists have to actively engage in shaping the new, dynamic, driven by technology and Big Data model of reality, founded on interdisciplinary and intercultural communication. I base my reflections on my artistic investigations and experiences at the intersection of art & science

Aneta Kopczacka, Monika Koziń-Świca

Educational laboratory Museum of History of Photography in Krakow

The authors of the article are describing their experience gained while working on the educational programme of the Museum of History of Pho-

tography in Krakow. The main goal was not to teach photography understood as 'taking good pictures', but to teach the participants different meanings of photography, help them tools to decode it and help them be more aware in the world of images. The authors of the article present the 'School of seeing' programme, which consists of four elements: website with online games, book, cycle of workshops and the exhibition titled '(Dis)believing your eyes'. M. Kozień and A. Kopczacka also show how entire activity of the Museum is changing to make MHF as open as possible and 'fully educational'.

Marianna Michałowska

Teaching Photography, Teaching by Photography

In the article three dimensions of photographic education are distinguished: 1) practical, through which I understand learning of photo technologies, aesthetics, and visual conventions; 2) reflective, which focuses of knowledge how images are used in cultures and how they circulate; and 3) communal that develops competencies of social communication through activities based on photography.

In the text a wide range of visual practices is considered: scientific researches (as glaciology and aerial archaeology), educational workshops and visual projects by students of photography at University of Arts in Poznań and cultural studies at Adam Mickiewicz University in Poznań. I distinguish three basic function of photography, where the medium serve as: 1) a tool in gathering knowledge about world; 2) a reflection on medium itself; 3) image that let to communicate with others and share an everyday experience. I advance a thesis that the main goal of photographic education today is developing an ability to construct and interpret visual messages.

Katarzyna Napierała-Rydz

Conditions for Effectiveness of the Use of Photography in Education

The paper is an attempt to show the conditions which determinate the effectiveness of using photography in education. The conditions are presented based on two groups of factors called: personal (for example general level of mental development of pupil) and non-personal (such as among others, teacher's characteristics), according to peculiar features of photography.

Małgorzata Radkiewicz

Between creation and documentations- photographs of artefacts and monuments by Janina Mierzecka

In my text I analyze photographs of Janina Mierzecka who worked both as an artist and a professional photographer in museums. Taking pictures of architecture, artefacts and monuments she tried to combine documentation with artistic creativity. As a professional photographer she developed many useful skills and methods of museal photography which she presented in details in her book for students and photographers.

Discussing works of Mierzecka I want to recall two contexts: first one of women professional researchers – explorers, archeologists – who used photography to document their works, but also to create an artistic images of discovered places and monuments. As other modern women, Mierzecka was really passionate about her work, ready to implement new technologies and methods. The other context would be the tradition of Polish avant garde in Lviv where Mierzecka started to work as a photo artists and a researcher in a museum of applied arts.

Marta Smoleń-Sidyk

Visual Storytelling – How to Use the Image to Tell Stories at a Distance?

Is dialogue in digital media possible? What can thus be said about the past? How do the new media redefine the humanities? Can a man seated in a digitized world remember the ancient story? If the technology sets new thinking patterns, who now defines their boundaries? These and many other questions will be tried to be answered the author of the article, which deals with the new trends in the narrative pictorial in 2016. At the time of rapid social and intellectual change and in the face of a fervent dispute between supporters of linguistic precision, and enthusiasts of visual forms of expression, it has become an important issue to pay attention to the awareness of the roots, nurturing relationships with the history and proper shaping perceptions of the fundamental myths. In the face of these problems, we try to look at the latest proposals from companies in technology and contemporary culture-circles.

Joanna Szytko-Kwas

Between information and image – the function of press photography

Photography is an important element of the contemporary press. It appears in the press from the moment in which the technical capabilities of printing led to his presence. Initially, the primary goal of graphical elements was to give lightness texts and to increase the newspaper. Aesthetic value was dominant. However, today we define a press photograph as a transmission of information. But is it true that press photography still inform? Maybe it is just an illustration?

The aim of this paper is to analyze the function of photographs in the press. They have been distinguish three types of function: information, persuasive and illustration. Analysis included three socio-political events which have been described in Polish newspapers – Charlie Hebdo shooting, presidential elections in Poland and the issue of Syrian refugees.

Piotr Wołyński

Blow-up. Transitive images – theory and practice of understanding of photography

Common photographic practice has been undergoing radical changes over recent decades. Attempts at theoretical description of this practice now require new concepts and different placement of photography in the broader context of modern imaging. The first part of the text is an attempt at synthetic diagnosis of the position of photography in the world dominated by cyberspace. It is based on the description of the basic features and functions of transitive images. Today they replace stable images, whose basic model was photography.

The second part of the text is the author's description of the performance Blow-up. The author tries here to capture the character of contemporary photography by applying to it two assumptions:

- series of glances of moving subject is one multi-image gaze,
- objects increase in size while moving away from the observer.

The action reveals new features of optical imaging. It is an example of different practice of focusing attention and ordering meanings – the ways of emerging transitivity in the images.





Zeszyty Artystyczne

#30 / maj 2017 / rok XXV

Rada programowa Zeszytów Artystycznych

Izabella Gustowska
Marek Krajewski
Mária Orišková
Jörg Scheller
Miško Šuvaković
Anna Zeidler-Janiszewska

Redaktor naczelna

Justyna Ryczek

Zastępca redaktor naczelnej

Ewa Wójtowicz

Redaktorzy prowadzący

Marianna Michałowska
Justyna Ryczek
Maciej Szymanowicz

Redaktorzy graficzni

Bartosz Mamak
Grzegorz Myćka

Redaktor tematyczna

Izabela Kowalczyk

Redaktor statystyczna

Alicja Szuman

Redaktor językowa

Agata Rosochacka

Sekretarz redakcji

Magdalena Kleszyńska

Korekta

Redakcja

Kontakt

zeszyty.artystyczne@uap.edu.pl

ISSN 1232-6682

© Copyright by Uniwersytet Artystyczny
w Poznaniu 2017

Wersją pierwotną czasopisma
jest wersja drukowana.

Wydawca

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
Wydział Edukacji Artystycznej
Fundacja UAP
Aleje Marcinkowskiego 29
60-967 Poznań 9

tel. +48 61 855 25 21

fax +48 61 852 80 91

e-mail: office@uap.edu.pl

www.uap.edu.pl



cena 15 zł
(w tym 5% VAT)

nakład 300 egz.
ISSN 1232-6682