https://doi.org/10.18778/2300-1690.22.01

Fotografia w działaniu: kontestacja, aktywizacja i interwencja

Tomasz Ferenc
Uniwersytet Łódzki
Krzysztof Olechnicki
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Abstrakt

Artykuł poświęcony jest kontestującym, aktywizującym i interwencyjnym aspektom fotografii. Historia fotografii przynosi wiele świadectw tkwiącego w niej znaczącego potencjału poznawczego, ale i aktywizujących możliwości prowadzących do przekształcania rzeczywistości. Spełnianie funkcji dospołecznych, odpowiedzialnych za budowę/odbudowę/obronę tożsamości zbiorowości, pozwala traktować fotografię jako ważny zasób, narzędzie doskonale nadające się do ukazywania rozmaitych społecznych niesprawiedliwości, wspierania procesów zmiany społeczno-kulturowej i pobudzania wrażliwości społecznej. W tekście prezentowane są zarówno wybrane elementy z historii tego medium, zaczerpnięte z fotografii światowej, ale również najnowsze przykłady jej użycia w kontekście polskim. Artykuł przedstawia różne formy i gatunki fotografii mającej walor akcjonalistyczny, przede wszystkim podejście fotografii dokumentalnej, foto-głosu, fotografii rzeczniczej i fotografii uprawianej jako forma sztuki zaangażowanej. Wykorzystanie fotografii ma wiele zalet czysto poznawczych, ale najważniejszą korzyścią wydaje się być jej endogenna łatwość przekraczania granic między różnymi dziedzinami myślenia i działania.

Słowa kluczowe:
fotografia akcjonalistyczna, fotografia dokumentalna, fotogłos, fotografia rzecznicza, rodzima produkcja medialna, sztuka zaangażowana.

Wstęp

W prezentowanym artykule chcemy zająć się różnymi przejawami fotografii w działaniu, którą będziemy też nazywać fotografią akcjonalistyczną. Wyprowadzamy ją z tradycji fotografii zaangażowanej, kładąc nacisk na aktywizujący, kontestujący i interweniujący charakter tego rodzaju działań. Określeniem „fotografia w działaniu" posługujemy się na zasadzie analogii z pojęciem „badań w działaniu" (*action research*). Najważniejszym kryterium pozwalającym na wyróżnienie fotografii w działaniu jako osobnej kategorii jest naszym zdaniem ważność samego aktu fotografowania, stąd też nie będziemy się tutaj zajmowali takimi zjawiskami jak fototerapia czy reklama społeczna, w których fotografia wykorzystywana jest w trybie instrumentalnym i przedmiotowym. Artykuł ten piszemy z perspektywy badaczy działających w ramach szeroko rozumianej socjologii wizualnej, która nie zamyka się w getcie metodologii, ale traktuje wizualność również jako ważny przedmiot badań, jako formę ekspresji i wreszcie jako metodę w działaniach o charakterze praktyczno-publicznym.

Historia fotografii, rozumianej zarówno jako zbiór wytwarzanych przez nią obrazów, jak i praktyka społeczna, daje wiele świadectw wspierających tezę o tkwiącym w niej potencjale przekształcania rzeczywistości, potencjale aktywistycznym, co z perspektywy zorientowanej humanistycznie socjologii pozwala traktować ją jako zasób i atut na arenie walki o społeczną podmiotowość czy sprawczość. Fotografia jest sposobem widzenia, utrwalonym spojrzeniem: pokazuje świat, przynosi wiedzę, ale też buduje międzyludzkie relacje, funkcjonując jako interakcyjny łącznik, stąd kwestionowanie, pobudzanie do aktywności i wywieranie wpływu przychodzą jej niejako „naturalnie". Chcielibyśmy spróbować naszkicować i wstępnie uporządkować mapę zjawiska, wskazać przynależące do niej obszary, aczkolwiek zdajemy sobie sprawę z tego, że wskazywane przez nas pola nie zawsze będą logicznie rozłączne, ale też nie o taki taksonomiczny puryzm nam tutaj chodzi.

Szkicując dzieje fotografii zaangażowanej, odwołamy się do wybranych elementów historii tego medium zaczerpniętych przede wszystkim z fotografii zachodniej, w praktyce najczęściej amerykańskiej lub brytyjskiej, po to aby pokazać proces kształtowania się tego rodzaju fotografii, ale wspomnimy też o polskich pionierach takiej działalności. Omawiając jednak poszczególne obszary fotografii w działaniu, uznaliśmy, że najbardziej użyteczne będzie skupienie się na przykładach tego, co dzieje się obecnie w postransformacyjnej Polsce, zwłaszcza że, po pierwsze, niektóre z opisywanych zjawisk są bezpośrednim skutkiem przemian ustrojowych w naszym kraju, a po drugie, zjawiska te są stosunkowo rzadko przedstawiane.

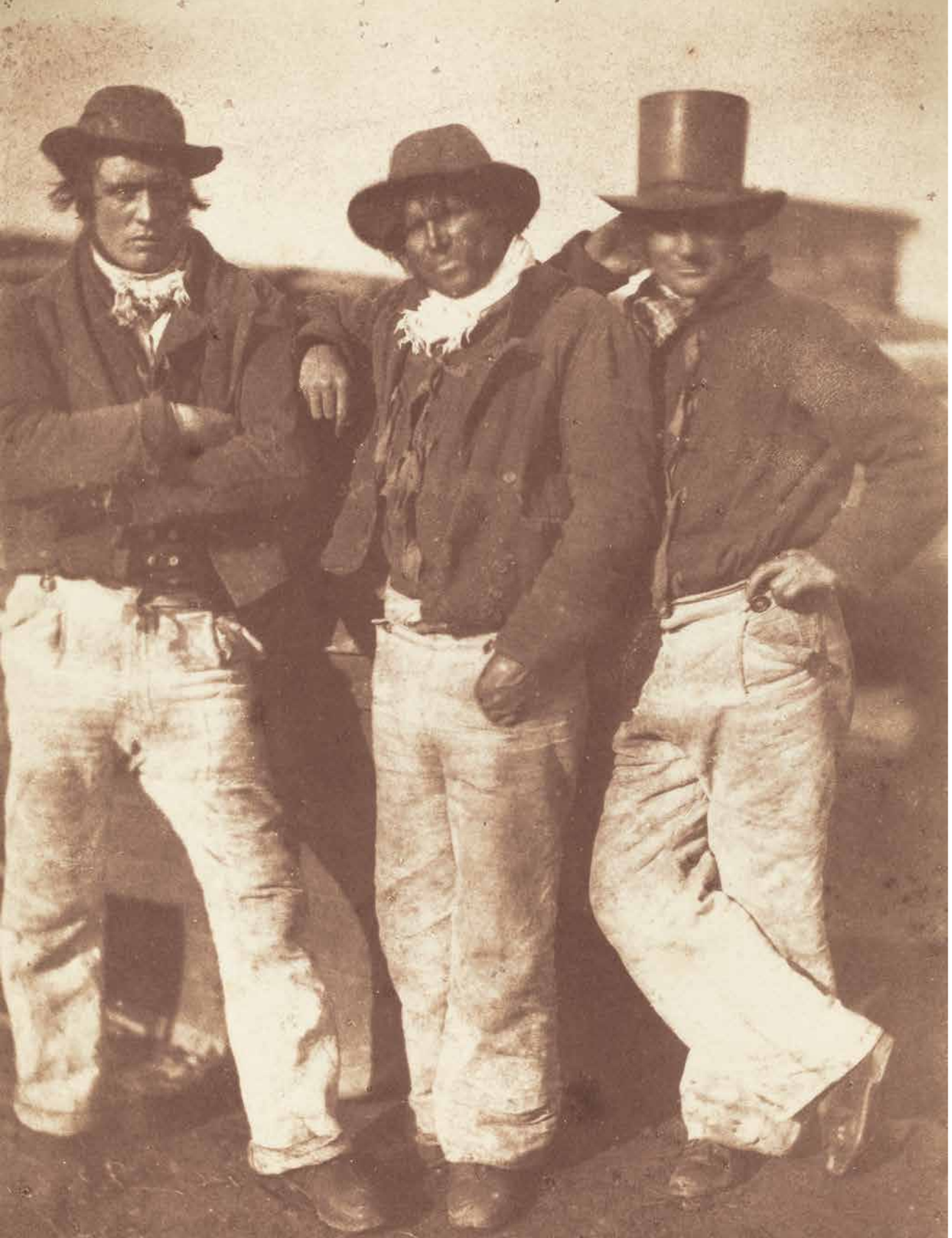
Fotografia w działaniu wykracza poza fotografię dokumentalną, choć być może należałoby raczej powiedzieć, że fotografia dokumentalna może być zorientowana albo na działanie, albo wyłącznie na „patrzenie". Nie zapominamy tu o tym, że nawet „czysta" fotografia dokumentalna, wykonana bez intencji aktywistycznej, także może przyczyniać się do zmian, jednak nie będzie nas ona tutaj interesowała. Kluczową dla nas kwestią jest postawa posługującej się nią osoby oraz kontekst wykorzystania, pytanie o to, czy fotografia stanowi dla niej cel sam w sobie, czy też wychodzi poza nią. „Wychodzi poza nią" nie w takim znaczeniu, że traktuje ją użytkowo, jako środek do zrealizowania jakiegoś celu, ale w tym sensie, że zostaje ona wpleciona w proces zapoczątkowany przez moralny/etyczny impuls, dający powód do pracy na rzecz zmiany.

Nie chcemy w tym tekście wnikać w spory dotyczące natury medium, jej ontologicznego i epistemologicznego statusu, przyjmując że fotografia może być zarówno skutecznym narzędziem gromadzenia danych, jak i środkiem służącym zmianie społecznej. Natomiast za Alanem Sekulą, twierdzimy, że *znaczenie fotografii, jak każdego innego podmiotu, jest nieuchronnie przedmiotem kulturowego definiowania* (1982, s. 84). Warto tutaj przypomnieć artykuł Howarda Beckera, który przeprowadził interesujący eksperyment myślowy, polegający na próbie odczytania i zrozumienia zdjęć uznawanych – na mocy relatywnie powszechnego konsensusu – za przynależące do jednego rodzaju fotografii, w kontekście innych rodzajów, na przykład „czytanie" fotografii dokumentalnych jako socjologicznych i *vice versa*. Wynik tego doświadczenia w bardzo dużym stopniu pozwala na pozytywną weryfikację twierdzenia, że to nie tyle sama zawartość zdjęcia, co raczej kontekst, w jakim je umieścimy, sprawia, iż dana fotografia staje się przykładem fotografii prasowej, dokumentalnej czy socjologicznej (Becker, 1995). Mówiąc jeszcze inaczej, nie ma czegoś takiego jak czysto dokumentalna, socjologiczna czy artystyczna „natura" danego zdjęcia, albowiem w praktyce wynika ona z zainteresowań/intencji twórcy oraz z ogólnego kontekstu i przebiegu procesu jej powstawania. Znaczenie każdej fotografii definiuje zatem nie tylko intencja jej powstania, ale także szereg późniejszych zastosowań i interpretacji.

Podejmując próbę zdefiniowania fotografii zaangażowanej oraz wskazania możliwych jej wariantów, chcemy brać pod uwagę szeroki *kontekst wypowiedzi, warunki które ograniczają i wspierają znaczenie, determinujące jego semantyczny cel* (Sekula, 1982, s. 84). Nie ulega wątpliwości, że fotografia jest rodzajem wypowiedzi, która zyskuje znaczenie jedynie w określonym kontekście, w tym przypadku kontestacji, aktywizacji lub interwencji. Według Sekuly wszystkie fotograficzne komunikaty funkcjonują albo poprzez mit symbolizmu, albo poprzez mit realizmu, dotyczy to także różnych przejawów foto-aktywizmu. Ta binarność popularnie nazywana jest opozycją między fotografią artystyczną a dokumentalną, co zilustrujmy w dalszej części tekstu. Każdy z trybów fotograficznej wypowiedzi ujawnia się w poszczególnym akcie „czytania" i w zależności od kontekstu przechyla się w stronę jednego bądź drugiego pola znaczeniowego, w stronę jednego z mitów. Poważnym błędem jest identyfikowanie zdjęć dokumentalnych jedynie z realizmem (Sekula, 1982, s. 108). Sekula nie neguje tego, że obraz fotograficzny jest znakiem, ale przede wszystkim jest intencją przesłania wiadomości, którą cechuje tradycyjna retoryka (Sekula, 1982, s. 87). Tak rozumiana natura fotografii jest całkowicie konwencjonalna, a badać można ją w perspektywie historycznie ugruntowanej socjologii obrazu. Właśnie taka perspektywa sprzyja zadaniu pytania o sprawczość medium, którego siła zasadza się na połączeniu możliwości relatywnie taniego i szybkiego okazywania „faktów i prawdy" (przekonanie o ontologicznej autentyczności fotografii) z mocą możliwego do wywołania emocjonalnego pobudzenia, stającego się impulsem do działania.

Pionierzy fotografii zaangażowanej

Jeszcze w XIX wieku fotografia została uznana na narzędzie doskonale nadające się do ukazywania rozmaitych społecznych niesprawiedliwości. Reformatorzy oraz aktywiści szybko dostrzegli potencjał mogący znacząco wspierać procesy zmian. Możemy zatem powiedzieć, że działania na rzecz zmiany społecznej, w które zaprzęgnięta jest fotografia, mają swoją długą historię i wielokrotnie zostały dokładanie opisane (por. np. Bogre, 2012; Ferenc, 2005; Jeffrey, 1994; Koenig, 1998; Light 2010; Olechnicki, 2003; Price, 1997). Tematy podejmowane przez pierwszych fotografów o zainteresowaniach społecznych koncentrowały się na zjawisku biedy, wykluczenia, migracji oraz pracy, przede wszystkim tej wykonywanej przez przedstawicieli klasy



David Octavius Hill and Robert Adamson, *Alexander Rutherford, William Ramsay i John Linton,* 1843–1847 (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:David_Octavius_Hill_and_Robert_Adamson,_Alexander_Rutherford,_William_Ramsay_and_John_Linton,_1843–1847,_NGA_137713.jpg)

robotniczej. Musimy jednak pamiętać o tym, że samo zainteresowanie tematem nie czyniło ich od razu społecznikami czy reformatorami. Towarzyszące im motywacje często miały zupełnie inny charakter. XIX wieczni pionierzy fotografii szybko zainteresowali się warunkami pracy i fatalnymi warunkami życia robotników. Po pierwsze dlatego, że był to temat istotny społecznie, ale także dlatego, że pierwsi fotograficy zazwyczaj pochodzili z klas wyższych. Fotograficzne dokumentowanie trudu pracy fizycznej stanowiło dla nich ciekawy, na swój sposób egzotyczny temat.

Wczesne techniki nie pozwalały na fotografowanie bez konieczności pozowania, jednak już wtedy pojawiali się na zdjęciach ludzie pracujący fizycznie (Koenig, 1998. s. 347). Dla przykładu w swoim pionierskim cyklu fotografii David Octavius Hill (1802–1870) i Robert Adamson (1821–1848) wykonali serię zdjęć przedstawiających szkockich rybaków z Newheaven oraz ich rodziny. W ciągu dwóch lat (1843–1845) zrobili około 130 takich fotografii. Praca ta, uznawana za największe osiągnięcie Hilla i Adamsona, klasyfikowana jest jako pierwszy w historii tego rodzaju dokument o społecznym charakterze. Stosowana przez Hilla i Adamsona kalotypia wymagała długiego czasu naświetlania, dlatego wszystkie wykonane przez nich fotografie były pozowane. Jednak na wielu z tych zdjęć udało się osiągnąć niezwykle „naturalny" efekt, który wzmacnia widoczna bliska relacja fotografów i portretowanych. Co ciekawe, wydźwięk cyklu jest pozytywny a nawet sielankowy. Mieszkańcy Newheaven, oddalonego wówczas o niecałe dwie mile od Edynburga, żyli rytmem tradycyjnej osady rybackiej, wspólnie pracując, wspierając się, dzieląc się obowiązkami. W tej małej wspólnocie każdy znał swoje miejsce, podczas gdy w wielkich miastach praca, relacje społeczne i warunki życia robotników stawały się coraz gorsze (Daniel, 1999, s. 19). Trudne warunki życia wielkomiejskich robotników ukazywał między innymi cykl fotografii Thomasa Annana z Glasgow, który był pierwszą tego rodzaju dokumentacją slumsów (Koenig, 1998, s. 348). Zdjęcia zostały zamówione przez Zarząd Miasta Glasgow w 1868 roku i miały zostać wykonane przed planowaną rozbiórką slumsów, mającą wpłynąć na poprawę wizerunku miasta (zob. Ferenc, 2005).

W latach siedemdziesiątych dziewiętnastego wieku, fotograf John Thomson uwiecznił życie mieszkańców Londynu, tworząc cykl niezwykłych publikacji zatytułowanych „Street Life in London". Fotografie Johna Thomsona zostały opublikowane w latach 1877–1878 w dwunastu cyklach, każdy zawierający trzy różne historie opisane przez dziennikarza Adolphe'a Smitha. Thomson zamierzał pokazać na swoich fotografiach życie najuboższych mieszkańców Londynu określanych w ówczesnych latach mianem „niebezpiecznej klasy społecznej". Chciał tym samym zwrócić uwagę na skalę nędzy na ulicach metropolii w czasach niespotykanego dotychczas w historii rozwoju gospodarczego. Jego grupowy portret ubogich mieszkańców Londynu skupiał się na ulicznych handlarzach, robotnikach oraz biedocie. Nie był to jeszcze ten rodzaj aktywistycznej fotografii dokumentalnej, która zdaniem Michelle Borge charakteryzuje się przekroczeniem punktu, w którym fotograf wybiega poza fotografię, lub wtedy gdy zdjęcia nie stanowią celu samego w sobie, a stają się początkiem poszukiwania sposobu rozwiązania problemu, nawet jeśli jest on mglisty i odległy (2012, s. XV). Zdaniem Thilo Koeniga „prawdziwa" fotografia społeczna – piętnująca społeczne zło i wzywająca do reform – rozwija się dopiero od lat 80. XIX wieku. Ważna była nie tylko sama zmiana sposobu wykonywania zdjęć, ale też nowe wynalazki, w tym technika rastrowania zdjęć, umożliwiająca publikowanie ich w prasie, a więc i bardziej efektywne i masowe oddziaływanie za pomocą fotografii na opinię społeczną (Koenig, 1998, s. 347).

Thomas Annan, Slumsy w Glasgow. Portret grupowy na High Street, 1868
(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:De_sloppen_van_Glasgow_Groepsportret_in_een_steeg_in_High_Street,_Glasgow_6._Close,_No._118_High_Street_(titel_op_object),_RP-F-F80005.jpg)

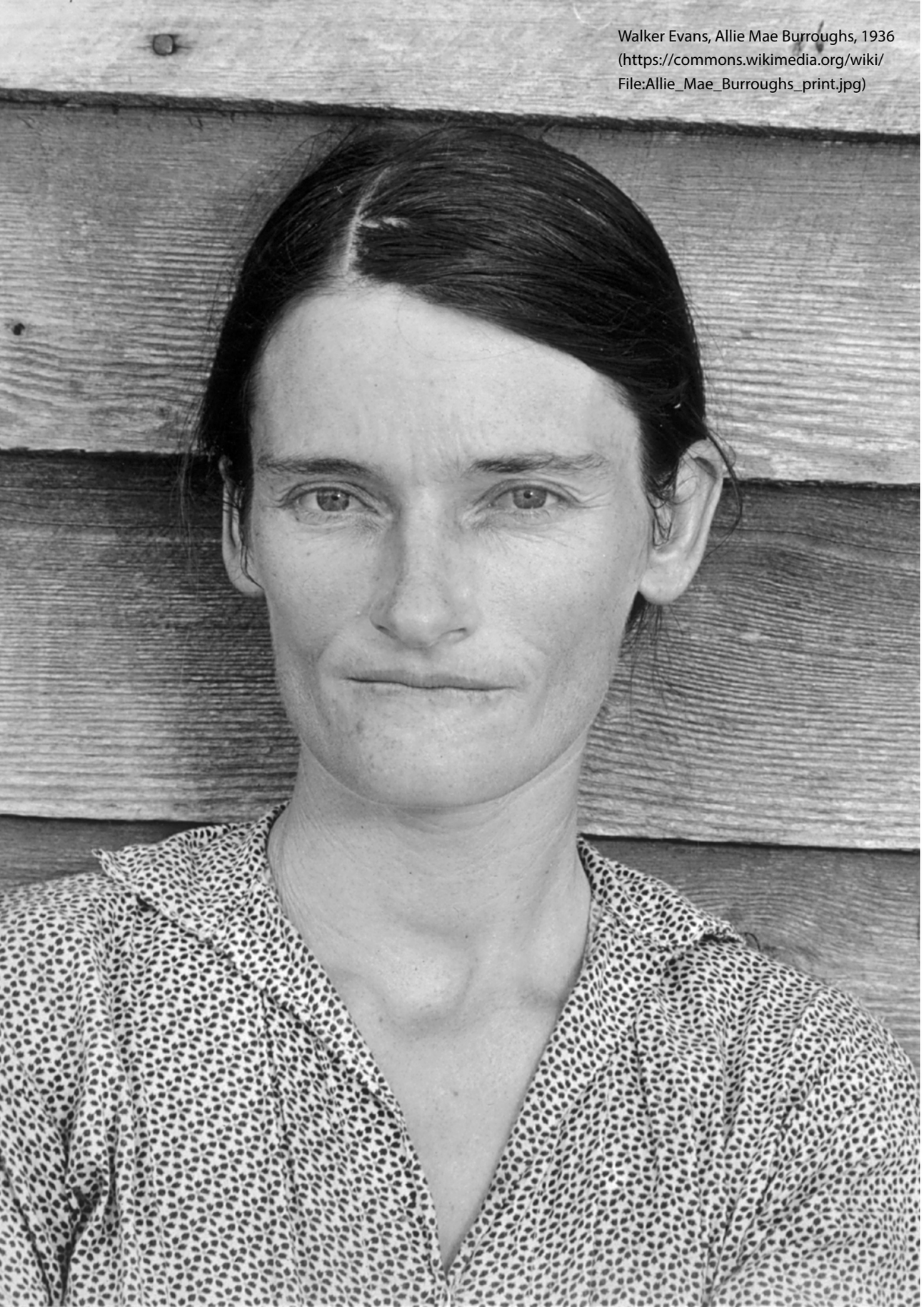
John Thomson i Adolphe Smith, Uliczne życie w Londynie, 1877
(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Independent_Shoe-Black_(7142161587).jpg)

Fotografia i jej skuteczność komunikacyjna zawsze zatem skorelowana była z techniką i metodą dystrybucji zdjęć.

Narodziny społecznie zaangażowanej fotografii dokumentalnej, w bliskim nam dziś rozumieniu, możliwe stały się wraz z formowaniem się estetyki reportażu. Tego rodzaju dokument uprawiał Jacob Riis, stosując metodę *flash and run*. Jej idea opierała się na zaskoczeniu, które miało gwarantować naturalność uzyskanych zdjęć. „Ze spisanej przez Riisa autobiografii wyłania się taki oto obraz pracy w terenie: *Riis wraz z całą towarzyszącą mu ekipą bezceremonialnie wkracza późną nocą do mieszkań biedaków, którzy wystraszeni najściem i oślepieni błyskami prymitywnych fleszy (…) nierzadko próbowali ucieczki oknem* (Olechnicki, 2003, s. 63). Fotograf stosował magnezję, której spalaniu towarzyszy błysk intensywnego światła. Te XIX-wieczne flesze często doprowadzały do poparzeń i pożarów, jednak dla Riisa stwarzały jedyną szansę na fotografowanie nocą. Wspominając Riisa, w kontekście fotografii zaangażowanej warto wspomnieć, że w swojej słynnej książce *How the other half lives,* wydanej po raz pierwszy w 1890 roku, wielokrotnie zarówno w tekście, jak i na zdjęciach podejmuje temat pracy, biedy i związanej z nią marginalizacji. Wszystkie zdjęcia zostały wykonane w naturalnym otoczeniu fotografowanych osób, w charakterystycznym dla Riisa „dziennikarskim" stylu, który miał stworzyć wrażenie

Jacob Riis, Children Sleeping in Mulberry Street, 1890
(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sleeping,_homeless_children_-_Jacob_Riis.jpg)

Lewis Hine, Addie Card, 12 lat. Prządka w North Pormal [i.e., Pownal] Cotton Mill, 1910
(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:AddieCard05282vLewisHine.jpg)



Walker Evans, Allie Mae Burroughs, 1936 (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Allie_Mae_Burroughs_print.jpg)

autentyczności poprzez uchwycenie chwili (Harper, 2012, s. 24–26). Obok Riisa, ikoną tego nurtu fotografii, stał się kolejny Amerykanin, Lewis Hine. Do historii fotografii i socjologii przeszły jego zdjęcia wykonywane dla *National Child Labor Committee,* powstałe w latach 1908–1918. Zadanie Hine'a polegało na dokumentowaniu masowego w całych Stanach Zjednoczonych wykorzystywania pracy dzieci w fabrykach, kopalniach, na plantacjach rolnych, w młynach (Hoy, 2006, s. 166). Każde zdjęcie opatrywane było opisem zawierającym imię i nazwisko, wiek, rodzaj pracy oraz wynagrodzenie fotografowanej osoby. Hine charakteryzował w kilku zdaniach warunki pracy oraz zwracał uwagę na towarzyszące im patologie. Ten pełen poświęcenia i zaangażowanie okras pracy Hine'a przyniósł w końcu pozytywne rezultaty. *W 1916 roku Kongres przyjął ustawodawstwo zakazujące zatrudniania dzieci poniżej 14 roku życia* (Hoy, 2006:166).

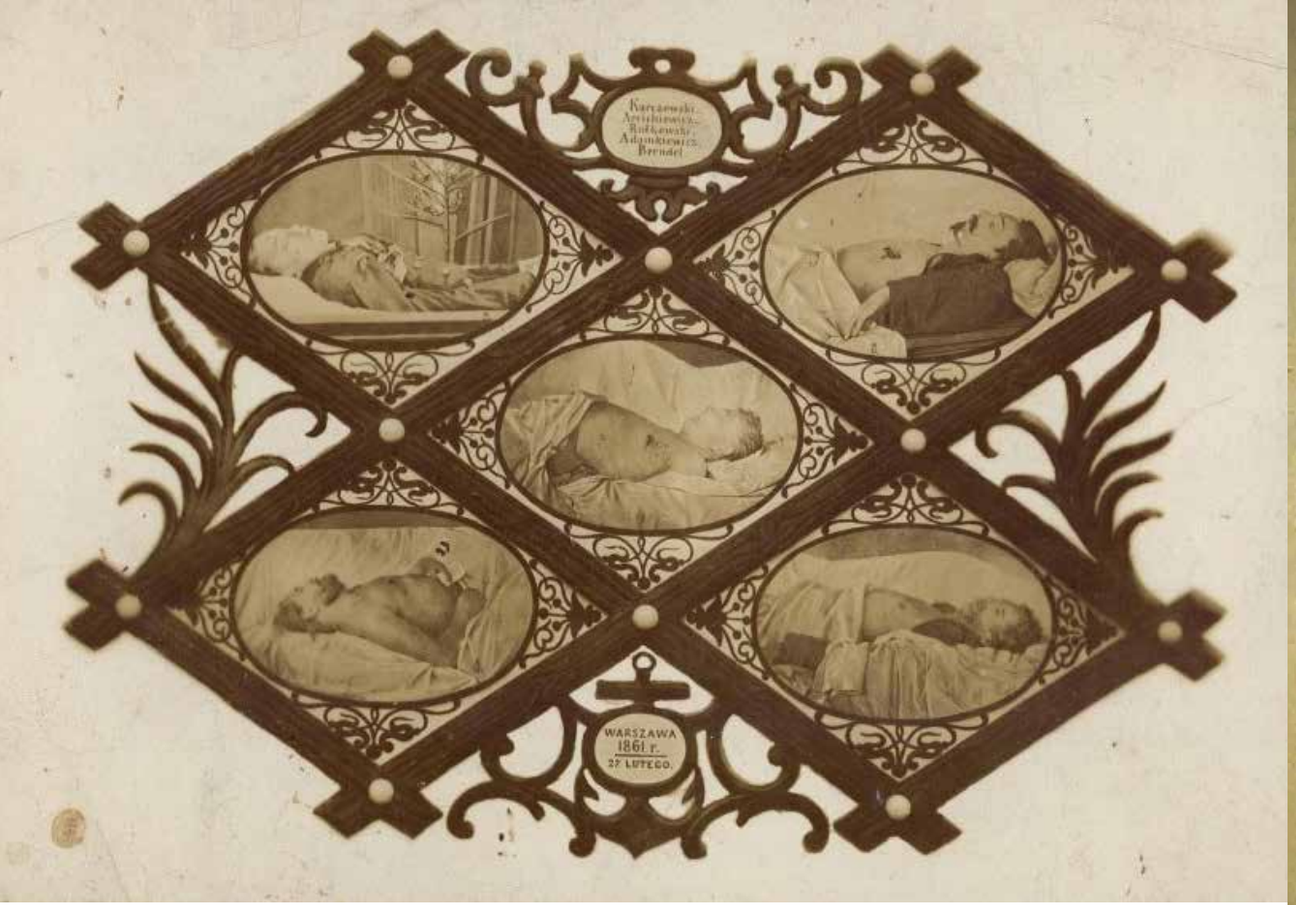
Punkt szczytowy w rozwoju fotografii społecznej stanowiła działalność wybitnych fotografów, takich jak Walker Evans (1903–1975), Dorothea Lange (1895–1965), Ben Shahn (1898–1969) czy Russell Lee (1903–1986), zaangażowanych przez Farm Security Administration (FSA). Była to amerykańska instytucja rządowa, której celem było rozpoznanie potrzeb i wspomożenie farmerów zrujnowanych w czasie Wielkiego Kryzysu. W 1935 roku szefem służby fotograficznej FSA został wykładowca z Columbia University – Roy E. Stryker, pod kierownictwem którego, w przeciągu 8 lat wykonano ponad 200 000 tysięcy zdjęć. Były one wykorzystywane w publikacjach mobilizujących opinię społeczną do poparcia wielkiej reformy produkcji rolnej (por. Beloff, 1985; Price, 1997, s. 66–83).

Ciekawym i ważnym przykładem społecznie zaangażowanej fotografii jest także dokumentacja pracy kobiet. Jednym z interesujących cykli fotograficznych ilustrujących to zjawisko jest seria fotografii Billa Brandta (1904–1983), z lat 30. XX. W 1936 roku opublikował on album zatytułowany *The English at Home*. Ukazuje on klasowy podział społeczeństwa, a kilka z zamieszczonych w nim fotografii portretuje angielskie pokojówki, a obok nich także górników, policjantów, sprzedawców oraz żony czekające na powrót mężów z pracy. Obrazy te Brandt zestawił ze scenami z życia wyższych sfer, takimi jak przyjęcia, polowania, rozgrywki w krykieta czy golfa. Album ten jest w istocie socjologicznym esejem, którego głównym (choć nie jedynym) tematem stała się stratyfikacja. Brand ukazał *całkowite przeciwieństwo ojczyzny swoich marzeń, odkrył podziały między ludźmi, uwarstwione społeczeństwo z wyraźnie określonym systemem kastowym, ogarnięte ekonomicznym kryzysem* (Jeffrey, 1994, s. 518).

Przykłady tego rodzaju fotografii w historii fotografii światowej można mnożyć, zamiast tego przyjrzyjmy się temu, jak akcjonistyczna postawa kształtowała się wśród polskich fotografów, tym bardziej że o ile tematyka fotografii zaangażowanej w Europie Zachodniej i USA jest dobrze rozpoznana i udokumentowana, to kraje peryferyjne, takie jak Polska, miały w tym zakresie o wiele mniej szczęścia. Adam Mazur pisze wręcz o *nędzy braku historii* w odniesieniu do stanu badań nad historią fotografii w Polsce (2010, s. 45–53).

Wynalazek i pierwsze bez mała 80 lat rozwoju fotografii przypadło w Polsce na lata zaborów i cywilizacyjnego zepchnięcia na pozycje głęboko peryferyjne, wręcz kolonialne, co skutkowało oczywistymi ograniczeniami, ale przede wszystkim kierowało wysiłki wielu fotografów, nierzadko przynależących do warstwy inteligenckiej, ku wykorzystaniu możliwości nowego medium do walki o podtrzymywanie i wzmacnianie tożsamości narodowej i odrodzenie państwowości (por. Lechowicz, 2010, Mazur 2010, s. 59–61).

Jednym ze źródeł narodowego odrodzenia miała być kultura chłopska, stąd



Karol Beyer, *Pięciu poległych,* 1861
(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pi%C4%99ciu_poleg%C5%82ych,_Karol_Beyer,_1861.jpg)

zainteresowanie typami ludowymi, w pierwszych dekadach fotografowanymi głównie w atelierowych warunkach i inscenizowanych pozach, później również w bardziej naturalnym otoczeniu, w plenerze. Jednym z fotografów zainteresowanych ludem i jego kulturą był Karol Beyer (1818–1877), fotograf, naukowiec i patriota, mający na swoim koncie również inne, jeszcze bardziej znaczące zasługi. Od lat 50. XIX w. Beyer wydawał starannie opracowane albumy poświęcone polskim zabytkom kultury materialnej i stał się pionierem fotografii reportażowo-dokumentacyjnej i konspiracyjnej. Jej początki w Polsce to zdjęcia wykonywane w okresie 1861–66, w latach poprzedzających i obejmujących powstanie styczniowe, które poza dokumentowaniem pełniły też funkcje propagandowe. W 1861 r. w atelier zakładu Beyera wykonano zdjęcia pięciu poległym podczas patriotycznej demonstracji na Krakowskim Przedmieściu, kiedy to oddział wojska carskiego oddał salwę do nieuzbrojonego tłumu. Naturalistyczne zdjęcia pokazujące zabitych i ich rany po kulach, masowo kopiowane i kolportowane, szybko rozeszły się po całym kraju i odegrały znaczącą rolę w kształtowaniu patriotycznych i antyrosyjskich nastrojów (Lechowicz, 2010, s. 8–16, Mazur, 2010, s. 91–95).

W mocno wyidealizowanych zdjęciach typów ludowych z terenów Galicji, Spiszu i Orawy specjalizowały się zakłady fotograficzne Walerego Rzewuskiego i rodziny Kriegerów. Ważną postacią był także Michał Greim (1828–1911) z Kamieńca Podolskiego, który jako pierwszy nie zadowalał się pracą w atelier,

Michał Greim, Lirnik ukraiński z przewodnikiem, ok. 1860
(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Micha%C5%82_Greim_-_Lirnik_ukrai%C5%84ski_z_przewodnikiem.jpg)

Łukasz Dobrzański, Koronczarki, ok. 1906 (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%C5%81ukasz_Dobrza%C5%84ski,_Koronczarki.jpg)

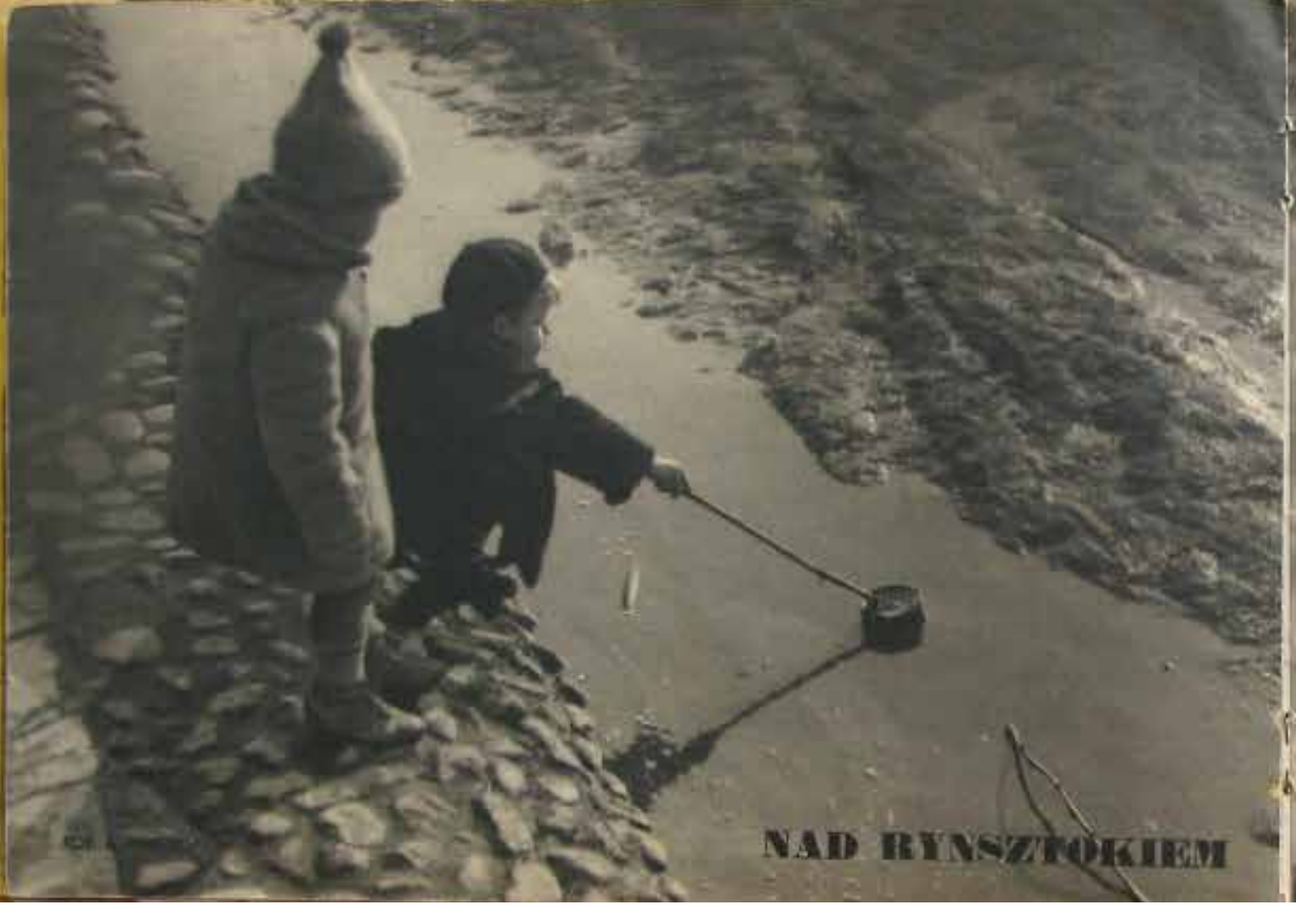
ale z aparatem udawał się w plener i fotografował poszczególne „typy" w ich własnym otoczeniu. Jego zainteresowania obejmowały także folklor miejski Kamieńca. W Warszawie, w latach 1870. i 1880., podobną pracę wykonywał Walerian Twardzicki (1838–1902), na którego zdjęciach zobaczyć możemy przedstawicieli typów miejskich w postaci takich od dawna już zanikłych zawodów jak: szatkowacz kapusty, druciarz garnków czy piaskarz (Garztecki 1981: 4; Mazur 2010: 102–107; Mossakowska, 1989, Plutecka i Garztecki, 1987).

Za polskich pionierów fotografii społecznej w stylu Riisa czy Hine'a uznać można dwóch dziennikarzy prasowych: Łukasza Dobrzańskiego (1864–1909) – od 1901 roku fotoreportera „Tygodnika Ilustrowanego" oraz Ryszarda Oknińskiego (1848–1925) – od 1906 roku związanego z tygodnikiem „Świat". Ich fotoreportaże pokazywały sytuację w warszawskich dzielnicach robotniczych i lumenproletariackich, schroniska dla bezdomnych, portretowały uliczną pracę dzieci-gazeciarzy i dzieci-pucybutów.

W okresie międzywojennym (a także po wojnie, mniej więcej do roku 1950) polska fotografia społeczna, w przeciwieństwie do swojego amerykańskiego odpowiednika, miała się nader kiepsko. Brak silnej polskiej fotografii zaangażowanej dziwi tym bardziej, że poziom nierówności w okresie międzywojennym był bardzo wysoki, co, wydawałoby się, powinno stymulować jej rozwój. Wydaje się, że główną, choć zapewne nie jedyną przyczyną było zmęczenie długą patriotyczną służbą fotografii w czasach zaborów i rozpowszechnienie (a nawet dominacja) estetyki Fotoklubu Paryskiego – utworzonego na początku XX wieku w Paryżu zrzeszenia fotografów, które stawiało sobie za cel uczynienie z fotografii sztuki, a więc podporządkowanie jej zasadom malarstwa (piktorializm), dążenie do „wzruszania" odbiorcy pokazywanym pięknem i odrzucenie pozaartystycznych wartości fotografii, jej walorów realistyczno-dokumentalnych oraz wykluczenie z jej zainteresowań tematyki szarej codzienności, pracy człowieka itp. Idee te na polski grunt skutecznie przeniósł wybitny fotograf Jan Bułhak (1876–1950), założyciel Fotoklubu Wileńskiego (Garztecki, 1981, s. 4–6; Latoś, 1979, s. 39–40, 60, 98–9; Tomaszczuk, 1998, s. 46–8).

Rzadkie rodzynki fotografii społecznej w tym artystycznym krajobrazie fotografiki (termin wprowadzony przez Bułhaka na odróżnienie fotografii z ambicjami artystycznymi), to fotoreportaże fabryczne Antoniego Wieczorka (1890–1940) oraz fotografia „walcząca" Aleksandra Minorskiego (1906–1981) – fotografa, filmowca i działacza społecznego związanego z Komunistyczną Partią Polski, który m. in. wykonał cykl zdjęć pt. „Nafta", dotyczący pracy i życia nafciarzy z okolic Drohobycza, a na zlecenie Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej dokumentował warunki życia kandydatów do mieszkań spółdzielczych, zaś we współpracy z Robotniczym Towarzystwem Przyjaciół Dzieci zajmował się przedstawianiem nędzy dzieci w przedwojennej Polsce; właśnie ta działalność, której zwieńczeniem była wystawa oraz ilustrowana broszura *Dola i niedola naszych dzieci* (skonfiskowana przez cenzurę i oddana na przemiał!), doprowadziła w 1938 roku do jego uwięzienia w Berezie Kartuskiej (Garztecki, 1981, s. 6; Latoś, 1979, s. 182; Mazur, 2010, s. 174–178).

Osobną pozycję zajmują niezwykłe zdjęcia z Kazimierza Dolnego, autorstwa Benedykta Jerzego Dorysa (1901–1990). Latem 1931 i 1932 roku Dorys, skądinąd typowy fotograf-portrecista, stworzył niepowtarzalny cykl fotografii, na których nie zobaczymy słynnych kazimierskich zabytków, urokliwych pejzaży, fasad malowniczych kamieniczek, ale tchnące autentyzmem i znakomicie pochwycone obrazy nieistniejących już dzielnic biedy i zaniedbanych podwórek, ich mieszkańców, w większości Żydów, bosonogich dzieci,



Aleksander Minorski, *Dola i niedola naszych dzieci*, 1938, źródło: www.polishphotobook.tumblr.com

ulicznych przekupniów. Dzieło Dorysa zostało odkryte dopiero niedawno, gdyż autor – przekonany, że jego cykl zdjęć z Kazimierza nie ma szans w starciu z dominującą estetyką – pierwsze odbitki z negatywów wykonał i przedstawił dopiero 30 lat później, w latach 1960.! (Kłosiewicz, 1977; Ligocki, 1987, s. 95–7).

OBSZARY I PRZYKŁADY FOTOGRAFII W DZIAŁANIU

Fotografia dokumentalna

Próbując uporządkować różne obszary fotografii, chciałoby się posłużyć prostymi podziałami i wyodrębnić efektywne kryteria ich definiowania, jednak takie podejście wydaje się w praktyce niewykonalne, czego najlepszym przykładem jest fotografia dokumentalna, która wymyka się definicjom, zmienia się w czasie, wchodzi w związki z innymi rodzajami fotografii (historycznie zwłaszcza z fotografią prasową). Tym trudniejsze jest określenie jej relacji względem interesującej nas tutaj fotografii w działaniu. W prostym ujęciu fotografia akcjonalistyczna ma bardzo wiele wspólnego z fotografią dokumentalną, lecz nie powinna być prezentowana jako jej dział, choćby dlatego, że nie mieszczą się w niej działania fotografii kreacyjnej, niejednokrotnie wykorzystywane w fotografii w działaniu. Naczelne wartości fotografii dokumentalnej, wiarygodność i prawdziwość przekazywanych informacji, nie są sprzeczne z wartościami fotografii kreacyjnej, lecz przynależą do innego porządku odniesienia, związanego ze światem sztuki. Z kolei wartości fotografii wykorzystywanej w naukach społecznych i naukach o kulturze (socjologia wizualna i antropologia wizualna) można uznać za blisko spokrewnione z wartościami fotografii dokumentalnej, jednak rozróżnienie to nie bierze pod uwagę tego, że współczesna fotografia dokumentacyjna znacząco przybliżyła się do fotografii rozumianej jako dziedzina sztuki, chociażby poprzez wykorzystywanie bardziej wyrafinowanych i abstrakcyjnych form fotograficznego wyrazu, a z kolei sama fotografia artystyczna ewoluuje w kierunku ekspresji mniej lub bardziej dosłownej krytyki społecznej (por. Harper 1994, s. 409).

Według Douglasa Harpera do fotografii dokumentalnej można podejść na dwa sposoby. Pierwszy z nich nazywa esencjalistycznym: kryteria zaliczenia fotografii do rodzaju dokumentacyjnego są w nim jasno sformułowane i albo dana fotografia je spełnia, albo nie. Podejście to, aczkolwiek wyrasta na gruncie estetyki i historii sztuki, to jest też zadziwiająco zgodne z programem socjologii krytycznej, zaangażowanej i publicznej. Pierwszą niezbędną cechą jest zatem prawdziwość (*verisimilitude*), zgodność z rzeczywistością, Fotografia dokumentalna musi pokazywać coś, co rzeczywiście istniało w danym miejscu i danym momencie. Drugą wymaganą cechą jest okazywanie współczucia i sympatii (*sympathy*). Fotografia powinna być tak wykonana i zaprezentowana, żeby angażowała emocjonalnie odbiorcę. Trzecia cecha to istotność (*relevance*), rozumiana jako znaczenie o charakterze społeczno-polityczno-ekonomicznym (Harper, 2012, s. 18–20). Drugie podejście Harper nazywa konstruktywistycznym. Charakterystyczna jest dla niego rezygnacja ze wskazywania niezbędnych, będących esencją elementów fotografii

dokumentalnej, a w zamian zadaje pytania o szeroki kontekst powstania danej fotografii, o konkretne działania jednostek, grup czy instytucji, które powołały ją do życia, o wpływ uwarunkowania historycznego: *(…) Kiedy przyglądamy się instytucjonalnym okolicznościom, które spowijają pracę dokumentalną, zadajemy pytania o to, czy jest to praca płatna, a jeśli tak, to kto za nią płaci i na jakich warunkach. Czy ma ona związek z karierą zawodową? Z profesją? Kto o tym zaświadcza? Kim są gatekeeperzy? Kto jest odbiorcą dokumentu i w jaki sposób jest on przez nich „konsumowany"? W jakim pozostaje stosunku do innych ścieżek karier czy profesji, takich jak fotografia prasowa czy akademicka socjologia? I wreszcie, na jaki przekaz może sobie pozwolić dany dokument? Jaki jest jego stosunek do państwa (które może na przykład próbować osłabiać wagę dokumentu lub też może używać go w celach propagandowych* (tamże: 20)

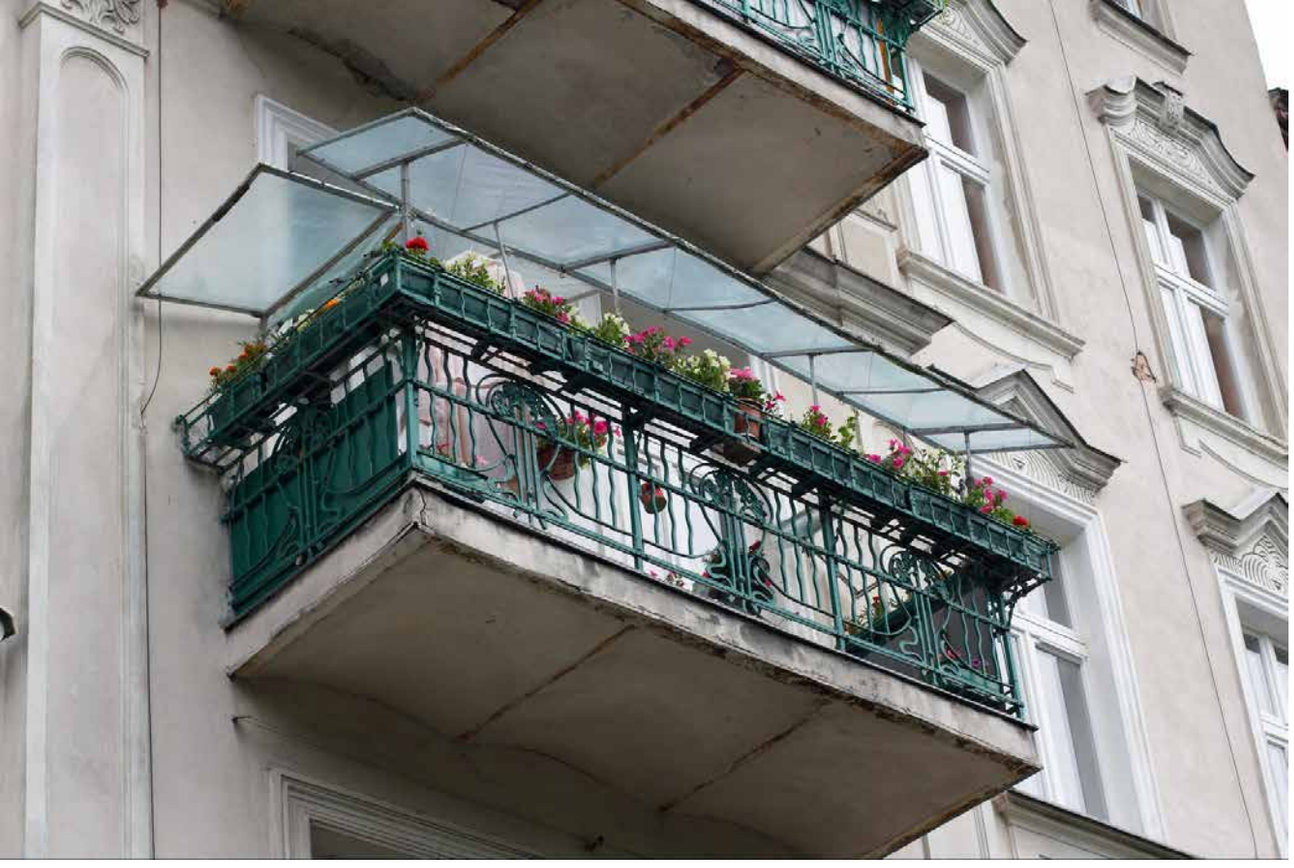
Okazuje się zatem, że w zasadzie każde zdjęcie można potraktować jako „dokument", czyli obrazowy zapis jakiegoś wydarzenia, które miało miejsce w określonym punkcie czasoprzestrzeni. Co więcej, wątpliwości budzi nawet definiowanie fotografii dokumentalnej w opozycji do wizualnej produkcji o charakterze fikcyjnym, ponieważ każde przedsięwzięcie dokumentalne jest w pewnym stopniu fikcją, czymś „wytworzonym", konstrukcją odwołującą się do pewnych przekonań albo teorii, wykorzystującą konkretne wizualne środki wyrazu i konwencje opowiadania. Aczkolwiek w tradycji twórczości dokumentalnej leży zapewnianie odbiorcy, że to, co widzi, jest w pełni „autentycznym" i prawdziwym odzwierciedleniem rzeczywistości, to współcześnie – zwłaszcza w odniesieniu do filmu dokumentalnego, ale sytuacja fotografii dokumentalnej nie jest bardzo inna – często podnoszą się głosy, że pomiędzy statusem dokumentu a użyciem „artystycznych" środków wyrażania i konstruowania znaczeń nie ma sprzeczności, ku autentyczności prowadzi bowiem wielość dróg (por. Pauwels 1993, s. 201). Przypomnijmy sobie głośny i kontrowersyjny film Ewy Borzęckiej z 1997 pt. *Arizona*. Wśród argumentów przeciwników tego filmu, głównym było oskarżenie autorki o fałszerstwo i odejście od tradycyjnego „etosu" filmu dokumentalnego ku fikcji, manipulacji i inscenizacji. Chodziło o to, że – jak przyznawała sama Borzęcka – wiele scen, które znalazły się w filmie, nie było nakręconych spontanicznie, „na żywo", lecz miały one charakter aranżacji: autorka skłaniała ludzi do odgrywania scen, które wcześniej ona sama i członkowie jej zespołu, w czasie przygotowań do realizacji przedsięwzięcia, zaobserwowali jako typowe dla mieszkańców wsi: „aktorzy" byli ci sami, treść wydarzeń taka sama, zaś znaczenie zdaniem części krytyków zostało w ten sposób zafałszowane, zaś zdaniem innych zostało ono jedynie „skondensowane", lecz pozostało wierne wobec rzeczywistości.

W fotografii dokumentalnej kwestia granic dopuszczalnej edycji zdjęć jest również traktowana niejednoznacznie. „Bohaterem" jednej z najbardziej znanych polskich afer był fotoreporter lokalnego oddziału „Gazety Wyborczej", który stracił nagrodę przyznaną mu w ramach Ogólnopolskiego Konkursu Fotografii Prasowej Grand Press Foto 2007 z powodu oskarżenia go o wykorzystanie fotomontażu: na fotografii przedstawiającej gołębie na dachu wiaty autobusowej autor sklonował i przekleił kilka ptaków, żeby uatrakcyjnić zdjęcie, lecz złamał w ten sposób regulamin konkursu. Sęk w tym, że takie przypadki „poprawiania" rzeczywistości nie są w fotografii prasowej rzadkością, a zdaniem niektórych krytyków autor inkryminowanej fotografii zgrzeszył przede wszystkim niedbałością obróbki, a nie samym faktem manipulacji treścią obrazu (Kalinowska, Gluza, 2007).

Przechodząc do przykładów wykorzystania dokumentacyjnej siły fotografii, naszym zdaniem jednym z najciekawszych przedsięwzięć, łączących w tym przypadku działania dokumentacyjne z naukowymi, był ogólnopolski projekt badawczy *Niewidzialne miasto*, realizowany od 2007 do 2012 r. Projekt zainicjowali badacze związani z Instytutem Socjologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, ale wkrótce dołączyli do nich naukowcy z innych uczelni, studenci oraz osoby niezwiązane z akademią, ale dorzucające swoje odkrycia do wspólnej bazy – w sumie ponad 300 osób! Warto tu podkreślić, że wokół projektu udało się również skupić osoby prywatne, niezwiązane z uczelniami, zainteresowane swoimi miejskimi ekosystemami. *Niewidzialne miasto* było próbą – którą z perspektywy czasu można ocenić jako w pełni udaną – pokazania oddolnej, nieskonwencjonalizowanej, nietrwałej i codziennej twórczej aktywności mieszkańców polskich miast, obecnej w ich przestrzeni, ale na wielu poziomach intelektualnie „niewidzialnej": niedostrzeganej, pomijanej, lekceważonej. Główne cele projektu zakładały potrzebę udokumentowania niewidzialnego miasta za pomocą fotografii (i na mniejszą skalę filmu socjologicznego), następnie prezentowania zebranych materiałów i wreszcie ich analizę.

Dokumentacja fotograficzna: ponad 7 tysięcy zdjęć zebranych i uporządkowanych w internetowej bazie zdjęciowej, była zatem sposobem na zachowanie tej spontanicznej i efemerycznej twórczości, ulegającej dezintegracji w zderzeniu z czasem, ale i procesami odgórnie narzucanej estetycznej uniformizacji tego, jak wyglądają dziś polskie miasta. Prezentowanie zebranych przykładów zawierało w sobie intencję dowartościowania tej twórczości i opowiedzenie się po stronie

Krzysztof Olechnicki, *Toruń, Działki ROD, Niewidzialne miasto,* 2008.



Krzysztof Olechnicki, *Toruń, Bydgoskie Przedmieście, Niewidzialne miasto*, 2008.

mieszkańców miasta, których podmiotowość w zakresie współtworzenia miasta jest ograniczana przez działania podmiotów ekonomicznych i władz administracyjnych. Pierwszy otwarty pokaz projektu, w postaci całonocnej multimedialnej projekcji na jednej ze ścian Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu, miał miejsce w 2008 roku, a po nim podobne prezentacje organizowano w kolejnych polskich miastach, a dodatkowe działania upowszechniające wiedzę o niewidzialnym mieście obejmowały wystawy w muzeach, publikacje katalogów z poszczególnych miast, aktywność w mediach, materiały wizualne dostępne w Internecie.

Wieloaspektowy potencjał uspołeczniający projektu wpływał w równym stopniu na samych badaczy penetrujących miasta w poszukiwaniu przejawów, zmieniając ich sposób postrzegania miasta i wiążąc z jego mieszkańcami (Krajewski 2012, s. 13–14), ale i na osoby spoza kręgu badaczy, które dołączały do inicjatywy, wzbogacając internetową bazę fotografii, biorąc udział w pokazach i dyskusjach oraz wzmacniając swoje stanowiska w sporach toczących się wokół rozwoju polskich miast. Jak zauważa kierownik projektu, Marek Krajewski: *Projekt ten, co wydaje się szczególnie istotne, nie tylko rejestrował przejawy ludzkiej pomysłowości i wyobraźni przeobrażającej polskie miasta, ale także zdolności te pobudzał. Fotografowanie miasta z perspektywy tego, co* niewidzialne*, w naturalny sposób wymuszało współdziałanie, dzielenie się spostrzeżeniami i poradami, ale też pozwalało na odkrywanie poprzez każdą wykonywaną fotografię innej formy uspołeczniania miasta, kolejnego dowodu na to, że miasto żyje i to żyje dzięki jego mieszkańcom, którzy go nie tylko „używają", ale też współtworzą, zostawiając w jego przestrzeni różnorodne ślady swoich aktywności* (tamże: 13).

Inna inicjatywa, która jeszcze w większym stopniu zakłada partycypację obywatelską poprzez użycie dokumentalnych możliwości fotografii to realizowany od 2022 roku z inicjatywy socjologów z Instytutu Socjologii UŁ projekt „Dzikie wysypiska – projekt pilotażowy mapowania obywatelskiego aktywizmu środowiskowego w badaniach kolaboracyjnych na terenie Łodzi" (https://www.dzikiewysypiska.uni.lodz.pl/, dostęp 26.03.2022). Badaczy interesują praktyki związane z nielegalnym wyrzucaniem przez mieszkańców różnego typu śmieci i odpadów na miejskich terenach zielonych, w parkach, na trawnikach, przy przystankach itp. Efektem współpracy z mieszkańcami jest interaktywna mapa takich dzikich śmietnisk i gruzowisk. Mapowanie tych miejsc zakłada zaangażowanie mieszkańców Łodzi, którzy proszeni są o przesyłanie zdjęć dzikich wysypisk na terenie Łodzi z dokładną datą i lokalizacją miejsca, w którym się one znajdują. Badacze udostępnili mieszkańcom łatwe w użyciu narzędzie do przesyłania zdjęć i lokalizacji śmietnisk na platformie Epicollect5, dostępnej dzięki aplikacji, którą można pobrać na swój telefon. Badania wciąż trwają, ale już w tej chwili (marzec 2022) dzięki skutecznemu zachęceniu mieszkańców do zaangażowania się udało się ustalić prawie 100 lokalizacji dzikich wysypisk śmieci. Zebrane dane zostaną wykorzystane do zmapowania problemu śmiecenia (co i gdzie wyrzucają Łodzianie), ale też będą udostępnione służbom miejskim w celu lepszego nadzoru nad tymi miejscami. Sami badacze dzięki projektowi i opcjonalnie wypełnianej ankiecie zamierzają lepiej rozpoznać stosunek mieszkańców do dzikich wysypisk, ocenić ich zaangażowanie i efektywność badań partycypacyjnych.

Takich przykładów pokazujących wykorzystywanie fotografii jako narzędzia aktywizowania do działania i zorganizowania się społeczności (czasami wręcz samoorganizujących się) nie brakuje, bo czy chodzi o dokumentowanie zaniedbań różnych służb miejskich czy np. źle zaparkowanych samochodów, to w przeciągu ostatniej dekady fotografia, przede wszystkim za sprawą proliferacji technicznych możliwości fotografowania (aparaty w smartfonach), zyskała na atrakcyjności i użyteczności jako medium pozwalające na dokumentowanie.

Kontestująca i interwencyjna siła fotografii dokumentalnej została wykorzystana w pracach fotografa, krytyka sztuki i eseisty Wojciecha Wilczyka, szczególnie w przypadku projektu realizowanego od 2009 do 2014 r., którego ukoronowaniem był album *Święta Wojna*. Wilczyk zajmuje się w nim muralami tworzonymi przez kibiców skonfliktowanych i walczących ze sobą klubów piłkarskich w Krakowie, na Górnym Śląsku i w Łodzi. Fotografie kibicowskiego „street artu" nie są jedynie dokumentem zjawiska subkultur ortodoksyjnych kibiców drużyn sportowych, lecz również opowieścią o Polsce i teraźniejszej świadomości Polaków w ogóle, refleksją nad polityką historyczną, starymi i nowymi wykluczeniami społecznymi, ksenofobią i rasizmem (wyraźnym wskazaniem na bardziej ogólny zamysł autora jest opatrzenie książki tekstami antropolożki Joanny Tokarskiej-Bakir i socjolożki Anny Zawadzkiej).

Album, zgodnie z wymogami dokumentacyjnymi, stara się zachować jak najbardziej uporządkowany układ: fotografie podzielone są według obszarów na których zostały wykonane („Miasto noży" – Kraków, „Oberschlesien" – Górny Śląsk, „Żydzew" – Łódź), pojawiają się w porządku alfabetycznym (nazwa miasta, nazwa dzielnicy, nazwa ulicy) i wszystkie opatrzone są datami wykonania, a ponadto autor przygotował też słownik pozwalający zorientować się w kibicowskiej symbolice. Wilczyk podjął się realizacji tego projektu z uwagi na szokujący dla niego charakter tych masowo

Wojciech Wilczyk, Kraków (Prądnik Biały), ul. Siewna (archiwum autora)

Wojciech Wilczyk, Pogórze Duchackie, ul. Gromady Grudziąż (archiwum autora)

Andrew Skowron, *Ferma lisów*, 2020.

spotykanych murali związany z obecną na nich mową nienawiści, odwołującą się najczęściej do haseł i symboli antysemickich (gwiazdy Dawida wiszące na szubienicy, hasła „RZYDZI DO PIECA", „ŚMIERĆ ŻYDOM", „JUDE RAUS") używanych w celu zdyskredytowania i odczłowieczenia wrogów – kibiców innej drużyny piłkarskiej. Jak przyznaje autor, zasadniczo od samego początku sporządzanie dokumentacji zjawiska było planowane również jako rodzaj interwencji (Wilczyk, 2014). Publikacja albumu, wystawy, artykuły prasowe towarzyszące publikacji książki znalazły oddźwięk w społecznych inicjatywach zajmujących się zwalczaniem mowy nienawiści, zamalowywaniem nienawistnych haseł i symboli (działania grup takich jak HejtStop, Zmaluj to!, Pogromcy Bazgrołów)[1].

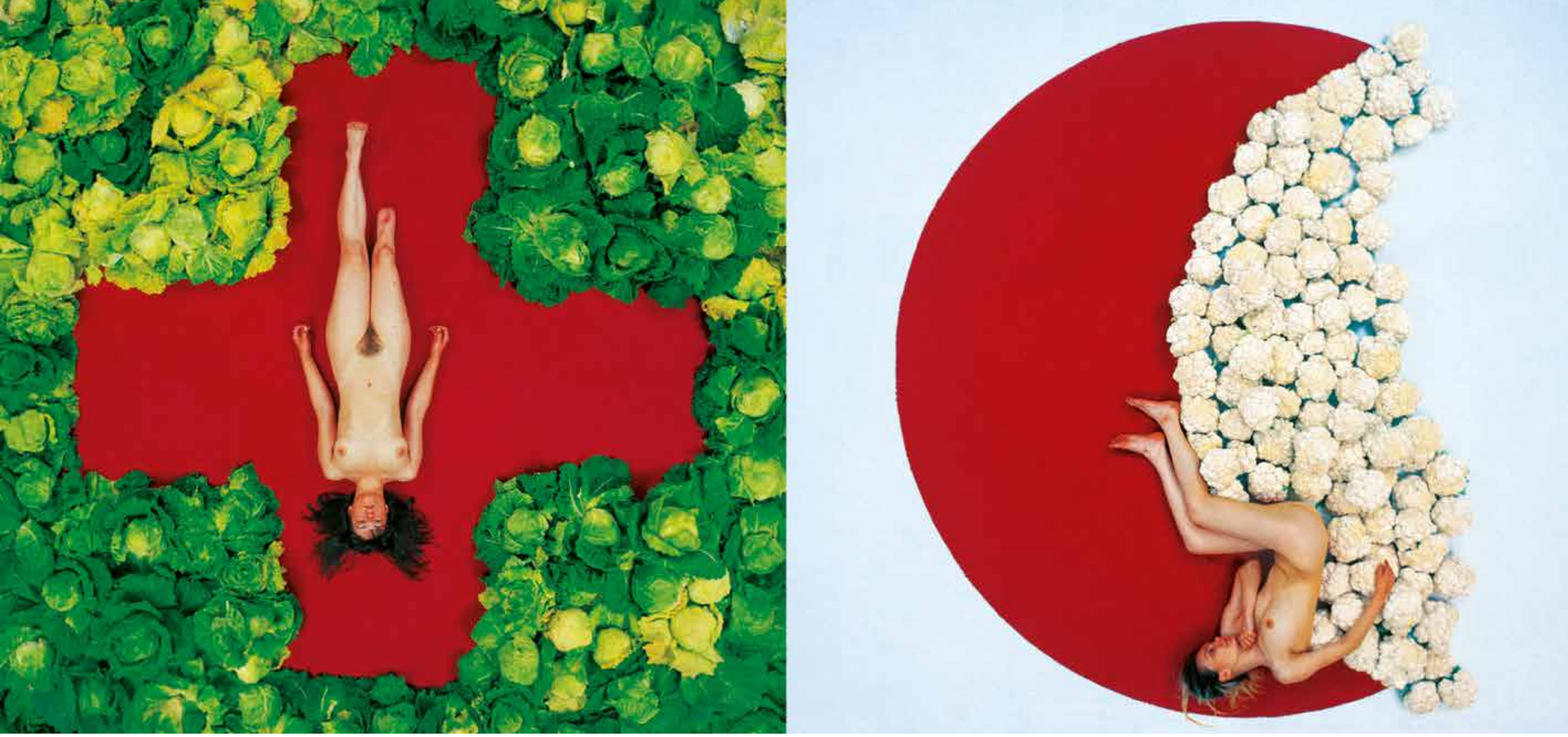
Warto także dodać, że zorientowana aktywistycznie fotografia dokumentalna nie musi dotyczyć jedynie ludzi, a może być zorientowana na rzecz poprawy losu istot nieludzkich. Jednym z fotografów, który stał się rzecznikiem walczącym o prawa zwierząt hodowlanych jest Andrew Skowron. O swojej misji mówi: (…) *Można powiedzieć, że jestem na linii frontu międzygatunkowej wojny, a aparat jest narzędziem mocniejszym niż karabin maszynowy. Chcę pokazać, co się dzieje za murami ferm, a porównałbym to do zwierzęcego obozu koncentracyjnego* (za: Gadomska, 2021). Skowron udostępnia swoje zdjęcia nieodpłatnie osobom prywatnym, mediom i organizacjom, które angażują się w kampanie na rzecz zwierząt. Możemy zatem także w tym przypadku mówić o foto-aktywizmie, o próbie wywołania etycznego impulsu do zmiany.

1 Wcześniejszy dokumentalny projekt Wilczyka także miał interwencyjny charakter. Album *Niewinne oko nie istnieje* ukazuje pożydowskie domy modlitwy, midrasze, bożnice, które jak słusznie zauważa kurator projektu Adam Mazur zostały *wyparte z polskiego krajobrazu* i nie mieściły w koncepcji *fotografii ojczystej* (2007, s. 11–13). Wilczyk podjął zatem próbę przywrócenia obecności oraz zauważalności materialnych śladów kultury żydowskiej.

Sztuka zaangażowana i angażująca

W 2007 roku Artur Żmijewski opublikował tekst, który zapoczątkował w środowisku twórców, krytyków i teoretyków dyskusję o społecznym i politycznym zaangażowaniu sztuki. Artysta pytał w nim o to, czy współczesna sztuka ma jakikolwiek widoczny społeczny skutek. Żmijewski analizuje historycznie ugruntowane zjawisko współczesnej alienacji sztuki, co w konsekwencji przekłada się na jej ograniczony wpływ na dzisiejsze procesy społeczne. Jedną ze wskazanych przyczyn takiego stanu rzeczy jest to, że sztuka posługuje się językiem obrazu. *Obraz mimo swojej naoczności pozostaje dla ekspertów innych dziedzin niejasny. Nie jest przecież tekstem i czyta się go* w całości i od razu, *jednym spojrzeniem obejmując całość znaczenia* (2007, s. 19). Obraz zawiesza kluczową dla nauki linearność, objawia się od razu, inaczej niż słowa odsyła do rzeczy, jak pisze Żmijewski, robi to odważnej, bezpośrednio i natychmiastowo. Obrona przed wiedzą jaką dostarczają obrazy polega między innymi na redukowaniu ich do wymiaru estetycznego, tym samym wytwarzana przez sztukę wiedza pozostaje niewidoczna lub jest marginalizowana. Żmijewski w swoim manifeście domaga się sztuki, która będzie używana do kolportowania i zdobywania wiedzy, ale także dostarczy nam nowego *systemu procedur poznawczych opartych na intuicji i wyobraźni* (2007, s. 23). Tak rozumiana sztuka powinna zerwać ze swoją autonomią, która doprowadziła ją do zerwania z innymi dziedzinami życia społecznego, powinna aktywnie uczestniczyć w dyskursach nauki i polityki, nawet jeśli wiążą się z tym pewne niebezpieczeństwa. Przemawia za tym zdolność sztuki do operowania w przestrzeniach „ryzykownych" oraz gotowość artystów do podejmowania działań w takich właśnie obszarach. Sztuka powinna zatem ponownie stać się społecznie użyteczną. Aby taką faktycznie mogła być, w naszym odczuciu musi być widoczna, obecna w przestrzeni publicznej, „wyprowadzona" z ekskluzywnych przestrzeni galeryjnych i muzealnych.

Trudno wyobrazić sobie bardziej spektakularne wyjście w otwartą, publicznie dostępną przestrzeń niż ta, którą zaproponowali pomysłodawcy „Zewnętrznej Galerii AMS" w Poznaniu, działającej w swojej pierwotnej formie w latach 1998–2002. Pomysłodawcami przedsięwzięcia byli Marek Krajewski, Lechosław Olszewski oraz Dorota Grobelna. Firma AMS udostępniła 400 billboardów oraz „citylightów" znajdujących się w kilkunastu miastach w Polsce po to, aby użyć je w celach artystycznych. Poza wykorzystaniem tych kanałów, typowych dla komunikatów reklamowych, prezentacjom towarzyszyła dystrybucja tysięcy pocztówek. Jeden z kuratorów tej niezwykłej galerii, profesor socjologii Marek Krajewski, scharakteryzował towarzyszącą jej powstaniu ideę w następujący sposób: *Wspólną cechą plakatów pokazywanych dotąd przez Zewnętrzną Galerię AMS jest to, że mówią one o tych problemach, które są bolesne, utrudniają nam życie, są przyczyną licznych społecznych patologii, ale o których jednocześnie się nie mówi, ani nie podejmuje podczas parlamentarnych debat, ani w publicznych dyskusjach i które nie są również przedmiotem działalności różnego rodzaju instytucji* (Krajewski). Z naszej perspektywy istotne jest to, że wśród prezentowanych dzieł, słusznie przez Krajewskiego określonych plakatami, znalazły się także fotografie. Ich autorkami były, między innymi:



Katarzyna Kozyra, *Więzy krwi,* Archiwum Zewnętrznej Galerii AMS

Monika Zielińska, (praca *Blizna po matce*), Elżbieta Jabłońska, (praca *Gry domowe*) oraz Katarzyna Kozyra, (praca *Więzy krwi*). Wszystkie wymienione artystki wykorzystują fotografię, choć nie zawsze jako główne lub jedyne medium swojej twórczości. Nie zmienia to faktu, że stanowią one świetne przykłady fotografii w działaniu, fotografii prowokującej, zmuszającej do chwilowego zawieszenia przyzwyczajeń percepcyjnych i schematów poznawczych.

Wydaje się, że każda z tych prac posiadała potencjał kontestacyjny, choć w największym stopniu dotyczyło to dzieł Katarzyny Kozyry i Moniki Zielińskiej. Zatrzymajmy się zatem na pracy „Blizna po matce", która ukazuje brzuch z pępkiem pośrodku kadru, wokół którego artystka naniosła odręcznie napis, który jest także tytułem pracy. Portal culture.pl charakteryzuje dzieło następująco: *W najprostszej warstwie znaczeniowej artystka przypomina o linii dziedziczenia po matce, odtwarza relację matka-dziecko. Ukazuje opozycję wobec świata rządzącego się zasadami patriarchalnymi, w którym nazwisko zawsze otrzymuje się po ojcu* (Sienkiewicz, 2006). Fotografia wywołała rozmaite emocje i nie każdy odczytywał prace Zielińskiej zgodnie z zaproponowanym powyżej kluczem. W krótkim tekście opublikowanym pod pseudonimem (G.E.) na łamach internetowej wersji katolickiego pisma „Niedziela" znajdujemy odmienną propozycję interpretowania pracy: *W naszej religii, kulturze, obyczaju matka znajduje miejsce bardzo szczególne, nie na brzuchu, ale w sercu i to nie w sensie medycznym, ale w sensie najgłębszego uczucia, wartości niezbywalnej i dozgonnej* (Niedziela.pl). W tekście praca zostaje rozpoznana, jako „diabolicznie przewrotna" oraz cyniczna, „uderzając w relację dzieci – rodzice." Nie jest naszym celem głębsze wnikanie w istotę i dynamikę

Monika Zielińska, *Blizna po matce*, Archiwum Zewnętrznej Galerii AMS

dyskusji dotyczącej „Blizny po matce", a jedynie wskazanie tego, że autorce udało się wywołać silne reakcje, a nawet więcej wprowadzić w publiczny dyskurs nowe pojęcie. Wyrażenie „blizna po matce" zaczęło funkcjonować w publicystyce, stając się terminem określającym, złe (toksyczne) relacje matek i córek[2]. „Zewnętrzna Galeria AMS" włączyła w przestrzeń publiczną prace artystów i artystek, którzy siłą rzeczy funkcjonują w odmiennych, nazwijmy to galeryjnych obiegach. Okazało się, że był to zdecydowanie udany eksperyment, wykazujący silnie aktywizująca rolę sztuki oraz jest zdolności kontestacyjne. Sztuka zaangażowana dzięki temu stała się sztuką prawdziwie angażującą, poprzez stworzenie sytuacji „wizualnego przymusu" percepcyjnego, dokładnie tak, jak czynią to wszelkie inne (komercyjne) komunikaty płynące z wielkoformatowych miejskich nośników reklam.

Inne spojrzenie na aktywizującą rolę sztuki proponuje Katarzyna Niziołek, prezentując autorską koncepcję „stosowanej sztuki społecznej." Jej osią jest przekonanie o tym, że taki rodzaj sztuki powinien powodować zmianę w człowieku, poprzez działanie – własne i podmiotowe. Tym samym nie może być to aktywność elitarna, zarezerwowana jedynie dla artystów, nie może być także jednie reaktywna, ograniczona do aktu odbioru i interpretacji. Transformacyjna siła sztuki miałby zatem polegać na dostarczaniu ludziom narzędzi mogących prowadzić do zmiany społecznej. *Sztukę społeczną definiuję więc przede wszystkim (choć nie wyłącznie) poprzez pozaartystyczny, społeczny czy publiczny cel, któremu służy, oraz poprzez oddolny, prywatny charakter działania i zaangażowanych w nie podmiotów* (2015, s. 20). Autorka opisuje i analizuje wiele możliwych form tego rodzaju aktywizujących przedsięwzięć, niewiele jednak pisze o fotografii, szczególnie zaś w kontekście oddolnych działań aktywizujących. Proponowalibyśmy zatem uzupełnić ten przegląd o aktywność klubów fotograficznych oraz o inicjatywę znaną jako Galeria Bezdomna. Jeśli w podsumowaniu swojej książki autorka pisze że *punktem zwrotnym jest więc moment, kiedy widz/uczestnik sam staje się artystą, równoprawnym podmiotem procesu tworzenia sztuki* (2015, s. 265), to działania klubów i towarzystw fotograficznych w takim procesie mogą odegrać znaczącą rolę. Tego rodzaju instytucje nie muszą kreować zawodowych fotografów, ale mogą fotoamatorów przygotować do świadomego używania medium, mogą spełniać rolę edukacyjną, mogą uświadamiać jak złożony i trudny jest proces twórczy. Nawiązując do koncepcji Katarzyny Niziołek, są zdolne do wyposażenia swoich członków w narzędzia do posługiwania się fotografią, mogą poszerzyć ich zdolność odbioru przekazów wizualnych, nie wspominając o tym, że posiadają one ogromny potencjał tworzenia wspólnoty. Przykład fotograficznych stowarzyszeń nie musi wpisywać się bezpośrednio w ideę „sztuki społecznej", ale posiada wszelkie predyspozycje ku temu, aby stać się jej częścią.

Drugi przykład aktywizowania przez sztukę to zainicjowana przez dwóch fotografów, Tomasza Sikorę i Andrzeje Świetlika „Galeria Bezdomna". Nazwa galerii wynika z programowego braku stałego miejsca ekspozycji oraz anektowania na kilka dni przestrzeni zupełnie niekojarzących się z profesjonalnym, instytucjonalnym obiegiem fotografii. Mogą to być opuszczone fabryki, pustostany, obiekty przeznaczone do remontów, a nawet miejsca plenerowe, takie jak parki. Każdy może podczas takiej „improwizowanej" ekspozycji zaprezentować swoje prace, stać się współautorem wystawy bez konieczności jakichkolwiek wstępnych eliminacji czy preselekcji. Wszystkie miejsce udostępnienie są nieodpłatnie, podobnie jak nieodpłatny jest udział w każdej z tego rodzaju imprez. Każdy uczestnik sam instaluje swoje prace i sam po zakończeniu wystawy demontuje swoją część ekspozycji. Podczas wystawy prace amatorów mogą współistnieć z pracami bardziej doświadczonych fotografów, a nawet uznanych w świecie sztuki artystów. Trudno nie dostrzec ogromnego potencjału aktywizujących tych wydarzeń, nawet jeśli aktualnie nie są one tak głośnie, jak podczas pierwszych edycji. Aktywizacja poprzez sztukę oraz angażowanie do uprawiania sztuki to dwa obszary odmiennych działań, które mogą w istocie prowadzić do jednego celu, jakim jest uwrażliwienie na obraz z jednej strony, ale i edukowanie do świadomego nim się posługiwania.

Fotografia i nauka: zwrot od badań „nad" do badań „z"

Począwszy od lat 60. i 70. XX w. w naukach społecznych i naukach o kulturze coraz częściej pojawiały się krytyczne głosy postulujące radykalną przemianę relacji między badaczami a badanymi: z modelu uprzedmiatawiającego na model partycypacyjny, zakładający rezygnację z absolutnego autorytetu badacza na rzecz współpracy z badanymi i upodmiotowienia ich punktu widzenia. Od lat 90. XX w. głosy te stały się na tyle donośne, że zyskały względnie szerokie uznanie w społeczności akademii, a dodatkowo zostały wzbogacone o wątek coraz to częściej postulowanego zaangażowania badaczy (motyw ten pojawiał się oczywiście już wcześniej, ale nie tak śmiało i otwarcie). Niebagatelną rolę w tym procesie odegrało zainteresowanie metodami wizualnymi, w wielu przypadkach wykorzystujących „humanizujące" możliwości fotografii. Oczywiście techniki wizualne mogą być też wykorzystane

2 Por: https://ohme.pl/psychologia/jak-uleczyc-blizne-po-matce-czyli-nie-obwiniaj-sie-za-to-ze-ona-nie-umiala-byc-rodzicem/, https://kobieta.onet.pl/wiadomosci/blizna-po-matce-to-brak-wiary-w-to-ze-jestesmy-wartosciowe/zxvt8vt (dostęp 11.03.2022).

z zupełnie przeciwną intencją – manipulacji i kontroli, lecz w praktyce ten humanizujący efekt wydaje się być przekonywujący dzięki wymogowi dużego poziomu empatii, wczucia się w doświadczenia innego człowieka, zdobycia jego zaufania, aby w ogóle móc przeprowadzić badania wykorzystujące obraz (por. Henny, 1986, s. 54–7). Warto tu też przypomnieć, że o ile w antropologii społeczno-kulturowej posługiwanie się filmem i fotografią było zasadniczo zawsze uznawane za niekontrowersyjne i wzbogacające, to w socjologii dopiero od lat 70. XX (z pewnymi wcześniejszymi wyjątkami, zob. Stasz, 1979).

Projekty realizowane współcześnie pod szyldem socjologii wizualnej czy antropologii wizualnej wykorzystują obraz na wiele sposobów: po pierwsze, fotografowanie (czy filmowanie) może stanowić podstawową strategię badawczą pozyskiwania danych, po drugie, może to być zainteresowanie badaniem kultury wizualnej, tj. zastanymi, produkowanymi przez społeczeństwo materiałami wizualnymi, po trzecie wreszcie, korzystanie z materiałów wizualnych może być środkiem wyrazu i medium komunikacji. Komunikowaniem odkryć i idei w języku wizualno-obrazowym daje możliwość dotarcia do zróżnicowanego kręgu odbiorców, wykraczającego poza środowisko akademickie. Mówimy tutaj o projektach naukowych, ale ich autorami wcale nie muszą być twórcy zawodowo związani z uczelniami wyższymi czy ośrodkami badawczymi. Badania w działaniu i badania uczestniczące nie są zarezerwowane dla osób posiadających akademicką afiliację: liczy się tu sposób wykonania, a nie pretensje do naukowości. Jeśli tylko dany autor zadba o przedstawienie szerokiego kontekstu interesującego go zagadnienia, pozyska zaufanie i chęć współpracy fotografowanych, zachowa standardy etyczne, wykaże swoje umiejętności w posługiwaniu się językiem obrazu i wykaże swoją refleksyjność czy odwoła się do rozważań teoretycznych, to z naddatkiem spełni warunki stawiane działaniom naukowym.

Pierwszym znaczącym ruchem ku aktywizacji badanych poprzez współpracowanie z nimi stanowiła tzw. „tubylcza" albo rodzima produkcja medialna (*indigenous media production*), czyli różne formy przedstawień obrazowych (fotografia, film etnograficzny, projekty wideo, malarstwo itp.) tworzone przez przedstawicieli grup mniejszościowych, celowo ukierunkowane na tworzenie przedstawień własnych, przeciwstawiających się przedstawieniom propagowanym przez grupy dominujące. Badanym udostępnia się niezbędny sprzęt techniczny (najczęściej bywają to kamery filmowe lub aparaty fotograficzne), udziela podstawowych instrukcji i zachęca ich do utrwalania wizerunków własnej wspólnoty, otoczenia czy siebie samych – wszystkiego, co wydaje im się ważne, w dowolnej formie, na dowolne sposoby. Powstałe w ten sposób obrazy są następnie analizowane – wspólnie przez badaczy i badanych. Medialna produkcja rodzima niekoniecznie musi opierać się na realizowaniu przez „tubylców" swoich własnych materiałów – za jej szczególny rodzaj można też uznać sugerowanie przez nich doboru tematów/przedmiotów/sytuacji, które mają zostać zarejestrowane. Wyniki takiego eksperymentu mogą okazać się niezwykle interesujące, gdyż zebrane w ten sposób zdjęcia czy filmy wyrażają uwarunkowane kulturowo różnice w postrzeganiu i hierarchizowaniu rzeczywistości, podejściu do ludzi i środowiska, sposobie narracji itp.

Na początku w kręgu zainteresowania badaczy pozostawały przede wszystkim mniejszościowe grupy etniczne, które poprzez film i fotografię zyskiwały szansę na samoświadomą ekspresję tożsamości kulturowej (i politycznej), po części o charakterze rewitalistycznym i kontrakulturacyjnym (MacDougall, 1997, s. 283–7). Za klasyczną i pionierską w tym nurcie uważa się pracę Sola Wortha i Johna Adaira *Through Navajo Eyes* opublikowaną w 1972 (właściwe badania – „*Navajo Film Project*" – miały miejsce w roku 1966). Autorzy, uznając film za rodzaj języka, postanowili spróbować nauczyć posługiwania się nim przedstawicieli Indian Navajo, po czym poproszono ich o nakręcenie filmów wedle własnego pomysłu, pokazujących świat Indian Navajo i ich miejsce w tym świecie.

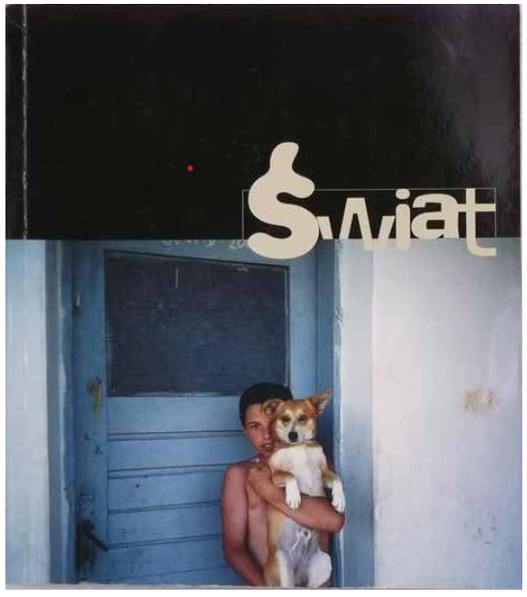
Z badań w nurcie rodzimej produkcji medialnej w latach 90. XX w. wyłoniło się podejście nazwane foto-głosem (*photo-voice*, pierwotnie znany jako *photo-novella*[3]), w odniesieniu do techniki zawężone do fotografii, ale jednocześnie bardziej uniwersalistyczne w zakresie swojego przeznaczenia, bo zainteresowane oddawaniem głosu wszelkim zbiorowościom mniejszościowym czy po prostu ludziom, którym tego głosu odmawia się i wzmacnianie ich w ten sposób (*empowerment*) (Harper, 2012, s. 188–206). Foto-głos to obszar jednocześnie wizualnej metody badawczej, badania w działaniu i badania uczestniczącego. Zbieranie danych polega tutaj na dostarczeniu badanym aparatów i przekazanie im kontroli nad wykonywaniem zdjęć, a głównym celem badawczym jest spojrzenie na świat oczyma jego uczestników, ale też podzielenie się autorytetem badawczym, w przekonaniu, że w wielu standardowych badaniach różnych zbiorowości (mniejszości etniczne, pracownicy fabryk, bezrobotni, dzieci) traktowano ich przedstawicieli jako obiekty czy przedmiot badań, a nie jako żywych ludzi, potencjalnych partnerów i współpracowników, którzy wspólnie z badaczem, na równych prawach, konstruują wiedzę naukową. Badani mieli powody, by odczuwać, że badania prowadzone są raczej „nad" nimi, a nie „z" nimi. Foto-głos wzmacnia pozycję badanych, oddaje narzędzia wytwarzania wiedzy w ręce informatorów i pozwala im wyrazić za ich pomocą swoją perspektywę[4]. Metoda ta upowszechniła się zwłaszcza w obszarze edukacji (zob. np. Latz i Mulvihill, 2017) i pracy społecznej (zob. np. Jarldorn, 2019), choć bywa kłopotliwa z uwagi na kwestie etyczne związane z prywatnością, prawem do zdjęć, selekcją zdjęć i publikowaniem ich w publikacjach badacza.

Foto-głos stał się w naszym kraju relatywnie popularnym podejściem i zgodnie z jego założeniami zrealizowano sporą liczbę projektów, spośród których chcielibyśmy wyróżnić dwa. Jednym z pierwszych przykładów użycia foto-głosu w Polsce był projekt fotoreportera i reżysera Piotra Janowskiego, powstały przy współpracy z pisarzem, Andrzejem Stasiukiem, pt. *Świat. Fotografie dzieci z Jasionki i Krzywej*. Dzieci zamieszkujące dwie popegeerowskie osady w Beskidzie Niskim, zostały zaproszone na warsztaty fotograficzne, w czasie których dano im możliwość wypowiedzenia się za pośrednictwem fotografii: *dwadzieścia pięć nieskomplikowanych aparatów fotograficznych, tzw. „małpek", duży worek filmów i żadnych niepotrzebnych wskazówek. Nie chodziło o to, żeby uzyskać techniczną doskonałość, by dzieci poznawały zależność między czasem a przesłoną, by głowiły się nad kadrem i kompozycją* – wspomina inicjator warsztatów. *Kiedy rozdałem aparaty i powiedziałem dzieciom, że mogą fotografować, co chcą, początkowo zdziwione, później coraz śmielej pytały: A mojego*

3 Niektórzy badacze, jak np. Katarzyna Niziołek (2011, s. 24), zakładają, że fotografia uczestnicząca (*participatory photography*), autofotografia (*autophotography*), foto-głos (*photo-voice*), mówiące obrazy (*talking pictures*) i wizualne głosy (*visual voices*) są działaniami równoważnymi, tyle że różnie nazywanym. Zgadzamy się, że wszystkie te praktyki mają ze sobą wiele wspólnego, jednak nie utożsamialibyśmy ich ze sobą, bo np. autofotografia nie musi mieć aktywizująco-interwencyjnego, charakterystycznego dla badań w działaniu.

4 Przy okazji warto wspomnieć, że materiały wywołane, zdjęcia pozyskane dzięki autofotografii często wykorzystywane są w innej ważnej technice badawczej, w wywiadzie fotograficznym (Olechnicki i Szlendak 2002).

tatę? A krzyże przy drodze? A psa? A traktor sąsiada? (Janowski, 2002). Powstał materiał interesujący, a nawet fascynujący, jednocześnie dla badacza, dla dziennikarza, dla fotografa, dla pracownika opieki społecznej, ale i dla fotografa artysty, który odkryje w tych zdjęciach wiele technicznych niedostatków, ale i wolność od fotografowania schematycznego. Bawiąc się w fotografię (fotografią?), dzieci odkrywają ją na nowo. Pomysłodawcom projektu udało się pokazanie świata dzieci ich własnymi oczami: mogły one dotrzeć wszędzie tam, gdzie badacz nigdy by nie dotarł, łamiąc przy okazji stereotypy biedy i konwencje fotografii.



Świat. Fotografie dzieci z Jasionki i Krzywej, 2002, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec

Drugi przykład foto-głosu po polsku to bardzo intrygujący w swoim zamyśle album *Nowa Wola po prostu*, przygotowany przez antropologów, Bartosza Hlebowicza i Alicję Froń, z tekstami w języku polskim, białoruskim i angielskim. Z jednej strony, jako autorów zdjęć mamy tutaj piętnaścioro dzieci (w wieku od 8 do 13 lat) z Nowej Woli, niewielkiej podlaskiej wioski, które dostały do rąk aparaty fotograficzne i w przeciągu kilku miesięcy z 2007 i 2008 r. rejestrowały wokół siebie wszystko, co tylko chciały i odkrywały swój świat. Z drugiej strony, kontrapunktem do tych wizualnych opowieści są przygotowane w podobny sposób foto-narracje indiańskich dzieci z Kanady (podobnej wielkości grupa dzieci i młodzieży w wieku 7–17 lat i dwójka pracowników Oneida Youth Center), zamieszkujących w rezerwacie plemienia Oneida, z którym wcześniej pracował Hlebowicz. Po zakończeniu projektu zdjęcia były prezentowane na kilku wystawach, w Samej Nowej Woli i okolicznych miejscowościach, a także na Uniwersytecie w Białymstoku. Wydany na podsumowanie całej akcji album ma formę fotoeseju prezentującego autoportret dwóch społeczności, w którym harmonijnie przeplatają się zdjęcia, rysunki, opowieści i komentarze. Wydawać by się mogło, że świat podlaskiej wioski i świat rezerwatu Indian z prowincji Ontario to zestawienie bardzo kontrastowe, oparte na geograficznym i kulturowym dystansie, ale – co dla odbiorcy jest chyba największym zaskoczeniem – więcej między nimi podobieństw aniżeli różnic. Przeglądając kolejne strony książki, ma się wrażenie obcowania z homogeniczną rzeczywistością, w której młodzi mieszkańcy Nowej Woli i młodzi Oneida podzielają życia i marzenia, zdradzają podobną wrażliwość, objawianą przez zdjęcia i słowa, borykają się z podobnymi problemami. Taki podwójny portret różnych społeczności mógłby oczywiście powstać przy pomocy innych metod, ale prawdopodobnie nie miałby wtedy takiej mocy bezpośredniego zaskakiwania. Prawdopodobnie efekt ten nie zaistniał by też, gdyby autorami zdjęć byli outsiderzy, *no-lens volens* patrzący przez filtry swojej własnej kultury, a nie członkowie badanej społeczności.

Fotografia rzecznicza

Charakterystyka zastosowania fotografii rzeczniczej (*advocacy photography*) w publikacjach anglojęzycznych często zbliżona jest do opisanej już domeny dokumentu oraz fotografii zaangażowanej (Gunton, 2017). I chociaż faktycznie posiadają on wiele elementów wspólnych, to jednak chcielibyśmy wyodrębnić na koniec jeszcze ten jeden rodzaj fotograficznych działań interwencyjnych. Wydaje się, że mogą przybierać one dwie formy: pierwsza, zorientowana jest na natychmiastowe odziaływanie, angażowanie oraz zwracanie uwagi na problem, druga natomiast polega na gromadzeniu materiału dowodowego, który zostanie wykorzystany w przyszłości. Definiując fotografię rzeczniczą, odwołamy się do Gillian Caldwell i jej tekstu poświęconego zastosowaniu wideo w szeroko rozumianym orędownictwie (2011). Podejście zaproponowane przez Caldwell można bezproblemowo zastosować nie tylko do wideo, ale także do fotografii. Idąc tym tropem fotografię rzeczniczą będziemy rozumieć jako proces włączenia fotografii do działań rzecznika, po to aby zwiększyć widzialność i skuteczność podejmowanej kampanii. Celem gromadzenia i propagowania takiej fotografii jest pozyskiwanie wsparcia dla prowadzonych działań. *Na przykład w kontekście ochrony środowiska można protestować przeciwko ulokowaniu oczyszczalni w biednej dzielnicy. (…) W kontekście lokalnej wspólnoty grupa może pozyskiwać wsparcie dla budowy nowej szkoły* (2011, s. 412). Dobrym przykładem który ilustruje natychmiastowe wykorzystanie fotografii w orędownictwie, była walka przeciwko wyrębowi Puszczy Białowieskiej. Została ona zapoczątkowana w 2016 roku, po tym jak ówczesny minister ochrony środowiska, Jan Szyszko podpisał decyzję numer 51, zezwalającą leśnikom na wycinkę chronionego do tej pory ponad stuletniego drzewostanu (Skibińska, 2021). Rozpoczęcie wyrębu spotkało się z niemal natychmiastową kontrakcją naukowców, ekologów oraz aktywistów. Jednym z narzędzi ich walki było publikowanie w serwisach społecznościowych zdjęć dokumentujących postępujący wyrąb puszczy oraz ukazujących, często niezwykle brawurowe, akcje podejmowane przez aktywistów. Zdjęcia oraz filmy gromadzone przez ekologów były dystrybuowane nie tylko w Polsce, ale także poza nią.

Istota fotografii rzeczniczej, którą możemy także nazwać orędowniczą, opiera się zatem na wstawianiu się za kimś lub za czymś. Organizacje takie jak Fundacja Dzika Polska czy grupa Obóz dla Puszczy walczące o ochronę tego wyjątkowego w skali światowej leśnego kompleksu skutecznie posługują się materiałami zdjęciowymi. Fotografie stają ważnym elementem wysyłanych przez nich komunikatów, także dziś w czasie budowanie muru na granicy polsko-białoruskiej. Autorami takich obrazów nie muszą być zawodowi reporterzy, a miejscem ich publikacji nie muszą stawać się uznane periodyki. Ich siła polega na zdolności szybkiego mobilizowania i uzyskiwania poparcia dla sprawy, która staje się istotna dla grupy podejmującej aktywność w danym obszarze. Jak podkreśla Caldwell *każda kampania oparta na rzecznictwie wymaga indywidulanej, budującej podwaliny sukcesu analizy kilku ważnych czynników* (2011, s. 412). Zanim zatem akcja rzecznicza zostanie podjęta warto odpowiedzieć na kilka pytań: kto ma wpływ na osiągnięcie zamierzonego celu, jak uzyskać możliwość odziaływania na taką osobę lub organizację, jakie materiały dowodowe powinny zostać dostarczone, wreszcie kiedy i gdzie je zaprezentować? (2011, s. 412). Kluczowe jest jasne określenie celów akcji, zdefiniowanie grup odbiorców oraz skutecznych kanałów dotarcia do nich. I chociaż nie zawsze możliwe jest precyzyjne spełnienie wszystkich powyższych założeń, to im bardziej precyzyjnie

przygotowana zostanie strategia działania, tym lepszych efektów możemy się spodziewać.

Zgromadzony materiał fotograficzny może także stać się dowodem procesowym. Fotografie wykorzystywano jako dowody zbrodni wojennych od czasów procesów przeciwko nazistom oraz w wielu innych późniejszych procesach. Także dziś trwa zbieranie dowodów na zbrodnie wojenne popełniane przez armię rosyjską w Ukrainie. Polska prokuratura, wspierając prokuraturę ukraińską oraz Międzynarodowy Trybunał Karny w Hadze, także gromadzi ustne relacje, filmy oraz zdjęcia wykonane przez osoby będące świadkami popełnianych przestępstw. Instytut Pileckiego, reagując na obecną sytuację, powołał Centrum Dokumentowanie Zbrodni Rosyjskich w Ukrainie imienia Rafała Lemkina (Instytut Pileckiego, 2022). Zebrane świadectwa ludności cywilnej w przyszłości staną się dowodami, które zostaną wykorzystane w procesach przeciwko zbrodniom wojennym, które popełniane są przez Rosjan na terenie Ukrainy. Działania rzecznicze dotyczące wojny w Ukrainie prowadzi także Amnesty International, uzyskując i gromadząc dowody *na zabójstwa ludności cywilnej wskutek nieukierunkowanych ataków w Charkowie i* obwodzie sumskim. *Udokumentowała także atak lotniczy, w którym zginęli cywile stojący w kolejce po jedzenie w* Czernihowie *i zebrała zeznania* od osób cywilnych żyjących w oblężonych *Charkowie, Izium i Mariupolu* (Amnesty Interentional, 2020). Organizacja powołała Crisis Evidence Lab (Kryzysowy Zespół Dokumentacyjny), który jest multidyscyplinarnym zespołem Amnesty International, wykorzystującym najnowocześniejsze cyfrowe narzędzia śledcze do zdalnego dokumentowania naruszeń praw człowieka. *Evidence Lab gromadzi materiały audiowizualne i analizuje je pod kątem dowodów łamania prawa międzynarodowego. Materiały obejmują zdjęcia satelitarne, nagrania wideo i fotografie z ataków lotniczych i innych ataków oraz z ich następstw, a także fotografie przedstawiające pozostałości broni. Tam, gdzie to możliwe, dowody są potwierdzane przez przesłuchiwanie świadków ataków* (Amnesty Interentional, 2022). Zdjęcia robione przez polskich fotoreporterów także są dowodami dokonywanych tam zbrodni i mogą zostać w przyszłości wykorzystane jako materiały w procesach. Wojciech Grzędziński wykonał między innymi serię zdjęć w ukraińskim mieście Krematorsk, znajdującym się w obwodzie donieckim. Zdjęcia ukazują przykryte ciała zabitych oraz szpital, w którym ciężko ranni walczą o życie. Jędrzej Nowicki zrealizował fotograficzny reportaż w oblężonym Kijowie, a Maciej Stanik z kolei fotografował skutki działań wojennych w znajdującym się w pobliżu stolicy mieście Irpień (Dłużewska, 2022). Praca wykona przez tych i wielu innych reporterów wpisuje się w ideę fotografii rzeczniczej, zarówno w jest idei natychmiastowego oddziaływania na opinię publiczną, jak i w kontekście gromadzenia dowodów zbrodni.

Zakończenie

Fotografia zorientowana aktywistycznie zarówno historycznie, jak i prawdopodobnie jeszcze bardziej w warunkach współczesnych, w swoich praktycznych zastosowaniach jest złożona, funkcjonuje w przeróżnych kontekstach (nauki, sztuki, dziennikarstwa, polityki społecznej) utrudniających jej prostą prezentację, może działać bezpośrednio i konfrontacyjnie, ale też subtelnie, budując nastawienia, kształtując opinię, edukując i uwrażliwiając.

Sprzężenie fotografii z telefonią komórkową i Internetem, uruchomiło nowy, dynamiczny tryb komunikacji. Samo zdjęcie, jego forma i treść, nie jest już tak ważne jak to, co ze sobą niesie i jakie interakcje inicjuje. Takie obrazy stają się bardziej pomostami komunikacyjnymi a nie fotograficznymi artefaktami w tradycyjnym sensie. Zmianę funkcji obrazów fotograficznych dobrze uchwycił Rafał Drozdowski: *Kluczowa korzyść, jaką czerpiemy dzisiaj z obrazów, ma więc charakter* par excellence *społeczny – jest nią po prostu to, że pomagają one nam wszystkim – bardziej niż kiedykolwiek w przeszłości – konserwować, budować i udrażniać międzyjednostkowe i międzygrupowe relacje* (2013, s. 41). Zdjęcia uruchomiają rozmaite relacje społeczne, mając działanie relacjogenne i aktywizujące, a idąc dalej często także akcjonistyczne. Aparaty fotograficzne w telefonach komórkowych zatem nie tylko całkowicie odmieniły praktyki fotografowania, ale także umożliwiły natychmiastowe korzystanie z tego, co Mikko Villi i Janne Matikainen nazwali „komunikacją zdjęciową", która polega na przesyłaniu fotografii wykonanej aparatem komórkowym innemu posiadaczowi takiego urządzenia (2012, s. 520). Autorzy są przekonani, że prowadzi to do nowego stylu porozumiewania się, do nowej, szybkiej i skutecznej komunikacji fotograficznej. Osoba otrzymująca zdjęcie może odpowiedzieć na nie innym obrazem, tworząc w ten sposób wizualny dialog. Działania takie mają charakter więziotwórczy, prowadzą do zacieśniania relacji, ale w interesującym nas kontekście mogą one także aktywizować i skłaniać do podjęcia działań. Jak pisze Drozdowski: *obrazy zaczynają być potrzebne jako preteksty do kontaktów, jako przedmioty komentowania, jako aktywatory ruchu w sieci* (Drozdowski 2013: 41). Funkcja aktywatora wydaje się tu kluczowa, zdjęcia posiadają ogromną potencję stymulowania do aktywności. Dziś żadna poważnie traktowana akcja mająca na celu doprowadzenie do zmiany, wzbudzenie społecznej reakcji, zogniskowanie uwagi opinii publicznej nie może odbyć się bez fotografii. Jednak żywot współczesnych obrazów jest krótki, przeznaczeniem większości z nich jest jedynie efemeryczna egzystencja. Zdjęcia szybko wybrzmiewają i nieustannie konieczne są nowe, które znowu na chwilę zogniskują naszą uwagę. Musimy o tym pamiętać, angażując fotografię do działania.

Reasumując, fotografia w działaniu, będąca formą krytyki społecznej, służąca pobudzaniu wrażliwości społecznej i doprowadzaniu do zmiany społecznej, ma historię niemal tak samo długą, jak i sama fotografia. Za jej stosunkowo niewielką aktywnością w pierwszych dekadach rozwoju nowego medium kryły się powody pozamerytoryczne, wynikające z niedojrzałości technologii. Kiedy jednak tylko za sprawą pojawienia się w latach 70. XIX w. suchej płyty żelatynowej i innych udoskonaleń ograniczenia techniczne stały się łatwiejsze do pokonania, to fotografia traktowana jako narzędzie zmiany staje się coraz bardziej popularna. Od końcówki wieku XIX, poprzez cały wiek XX (z licznymi zwichrowaniami związanymi z rozwojem innych mediów wizualnych, np. telewizji) i wreszcie w wieku XXI, wzmocniona przez moc wszędobylskiej sieci, fotografia akcjonalistyczna udowadnia, że stała się pełnoprawnym czynnikiem zmiany społeczno-kulturowej, w tym także narzędziem współkreowania świadomości społecznej. Osobnym pytaniem pozostaje wymiar skuteczności fotografii akcjonistycznej: trudny do zweryfikowania, złożony, spleciony z innymi czynnikami zmiany. Fotografie wpływają na opinię społeczną, ale na ile opinia społeczna bywa decydującym czynnikiem zmiany, ważniejszym od interesów poszczególnych grup czy klasy politycznej? 👁

Tomasz Ferenc – profesor UŁ, kierownik Katedry Socjologii Sztuki w Instytucie Socjologii Uniwersytetu Łódzkiego. Badawczo interesuje się antropologią i socjologią wizualną, studiami nad procesami migracyjnymi oraz biograficznie zorientowaną socjologią sztuki. Ostatnie publikacje: *Zapisy pamięci. Historie Zofii Rydet* (2020, z Karolem Jóźwiakiem i Andrzejem Różyckim), *Borderlands. Tensions on the External Borders of the European Union* (2019, z Markiem Domańskim), radaktor tomu: *Fotografia i szaleństwo* (2017).
ORCID: 0000-0003-0748-889X

Krzysztof Olechnicki – profesor socjologii, kierownik Katedry Badań Kultury w Instytucie Socjologii UMK w Toruniu. Interesuje się fotografią, możliwościami metod wizualnych, antropologią społeczną, socjologią kultury i socjologią szachów. W ostatnim czasie opublikował m.in. *Efekt Bilbao / kult cargo. Nowe instytucje kultury w Polsce* (2018, z Łukaszem Afeltowiczem, Jackiem Gądeckim, Tomaszem Szlendakiem, Michałem Wróblewskim); *Nowe praktyki kulturowe Polaków. Megaceremoniały i subświaty* (2017, z Tomaszem Szlendakiem); *Grupy rekonstrukcji historycznej. Edukacja i konsumowanie przeszłości* (2016, z Tomaszem Szlendakiem i Arkadiuszem Karwackim).
ORCID: 0000-0001-8828-9635

Bibliografia

Amnesty International, (2022). Raport: *Ukraina. Rosyjskie wojsko dokonuje zbrodni na cywilach.* Pobrane z https://amnesty.org.pl/ukraina-rosyjskie-wojsko-dokonuje-egzekucji-ludnosci-cywilnej-zbrodnia-wojenna-nowe-zeznania/(dostęp 3.05.2022)

Becker, H. (1995). Visual Sociology, Documentary Photography, and Photojournalism: It's (Almost) All a Matter of Context, *Visual Sociology*, vol. 10, nr 1–2, ss. 5–14.

Beloff, H. (1985). *Camera Culture*. Oxford – New York: Basic Blackwell.

Bogre, M. (2012). *Photography as Activism. Images for Social Change,* Oxford: Elsevier.

Caldwell, G. (2011). *Zastosowanie wideo do celów rzecznictwa.* W: Frąckowiak M., Olechnicki K. (red), *Badania wizualne w działaniu. Antologia tekstów.* Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana.

Daniel, M. (1999). The Pictures Are as Rembrandt's but Improved: Calotypes by David Octavius Hill and Robert Adamson, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series, Vol. 56, No. 4,* pp. 12–23. New York: The Metropolitan Museum of Art.

Drozdowski, R. (2013). Obrazów nigdy dość – pod warunkiem, że nie służą jedynie do oglądania*, Kultura Współczesna,* 1(76), 37–44.

Dłużewska, E. (2022). *War is never far away.* Pobrane z https://wyborcza.pl/multimedia/wojna-w-ukrainie/home-eng.html?fbclid=IwAR2kX0Yr_7mBpwkPSjfZosra8hbgUaG25IdOLz_m08f8RmPPAzJ0_p1vP4U

Ferenc, T. (2005). Sztuka fotografowania biedy – komu służą zdjęcia nędzy?, *Kultura i Społeczeństwo*, 4, 165–184.

Gadomska, H. (2021). *Ludzie nie chcą oglądać tych zdjęć, wolą nie wiedzieć. Rozmowa z fotografem zwierząt hodowlanych*. Pobrane z https://www.national-geographic.pl/artykul/ludzie-nie-chca-ogladac-tych-zdjec-wola-nie-wiedziec-rozmowa-z-fotografem-zwierzat

Garztecki, J. (1981). Zarys dziejów fotografii społecznej, *Fotografia*, nr 2, s. 1–7.

Gunton, R. (2017). *The Lens as a Witness: Photography as Advocacy in the Struggle for Human Rights.* Pobrane z https://www.iododoc.org/assets/articlerikkigunton-photography_humanrights.pdf (dostęp 3.05.2022).

Harper, D. (1994). On the Authority of the Image: Visual Methods at the Crossroads. W: Denzin Norman K., Yvonna S. Lincoln (red.) *Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oakes – London – New Delhi: Sage Publications, s. 403–12.

Harper, D. (2012). *Visual Sociology*. London – New York: Routledge.

Henny, L.,M. (1986). Theory and Practice of Visual Sociology. *Current Sociology*, vol. 34, nr 3.

Hlebowicz B. (red.). (2008). *Nowa Wola po prostu. Oczami dzieci*. Michałowo – Wielichowo: Gminny Ośrodek Kultury w Michałowie – Wydawnictwo TIPI.

Hoy, H. A. (2006). *Wielka księga fotografii,* rozdz.: *Fotografia Prasowa,* tłum: Pacholak A., Lis S., Warszawa: Wydawnictwo G+J RBA.

Instytut Pileckiego (2022), *Centrum Dokumentowania Zbrodni Rosyjskich w Ukrainie im. Rafała Lemkina.* Pobrane z https://instytutpileckiego.pl/pl/instytut/aktualnosci/centrum-dokumentowania-zbrodni-rosyjskich-w-ukrainie-im(dostęp 3.05.2022).

Janowski, P. (2002). *Świat. Fotografie dzieci z Jasionki i Krzywej*. Tekst Andrzej Stasiuk. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.

Jarldorn, M. (2019). *Photovoice Handbook for Social Workers. Method, Practicalities and Possibilities for Social Change.* Cham, Switzerland: Palgrave Pivot.

Jeffrey, I. (1998). *The way life goes. Suffering and hope*. W: *A New History of Photography*, ed. Frizot M., Köln: *Könemann.*

Kalinowska, D., Gluza R. *Wina i kara*. Pobrane z https://www.press.pl/magazyn-press/artykul/9638,wina-i-kara, (dostęp 24.03.2022).

Kłosiewicz R. (1977). Szaleństwa z Leicą w Kazimierzu. O Benedykcie Jerzym Dorysie. *Fotografia*, nr 2, ss. 12–7.

Koenig, T. (1998). The Other Half: The Investigation of Society. W: Frizot Michel (red.) *A New History of Photography*. Köln: Könemann, s. 347–57.

Krajewski, M. (2012). Niewidzialne miasto – uspołeczniająca moc fotografii. W: tenże (red.) *Niewidzialne miasto*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, s. 9–22.

Krajewski, M. *Zewnętrzna Galeria AMS. Szkic do portretu*. Pobrane z https://opoka.org.pl/biblioteka/X/XB/galeriaams.html (dostęp 2.05.2022).

Latoś, H. (1979). *1000 słów o fotografii*. Warszawa: Wydawnictwo MON.

Latz, A., O., Mulvihill. Thalia M. (2017). *Photovoice. Research in Education and Beyond*

A Practical Guide from Theory to Exhibition. New York – London: Routledge.

Lechowicz, L. (2010). Fotografia w narodowej potrzebie. W: tenże, *Fotoeseje. Teksty o fotografii polskiej.* Warszawa: Fundacja Archeologia Fotografii, s. 7–24.

Light, K. (2010). *Witness in Our Time. Working Lives of Documentary Photographers*. Washington: Smithsonian Books.

MacDougall, D. (1997). „The Visual in Anthropology". W: Banks Marcus, Howard Morphy (red.) *Rethinking Visual Anthropology.* New Haven and London: Yale University Press, s. 276–95.

Mazur, A. (2010). *Historie fotografii w Polsce 1839–2009.* Kraków: Fundacja Sztuk Wizualnych.

Mazur, A. (2007). *Czy tu była synagoga?*. W: Wilczych Wojciech, *Niewinne oko nie istnieje,* Łódź-Kraków: Atlas Sztuki, Korporacja Ha!Art.

Mossakowska, W. (1989). Stan i perspektywy badań nad polską fotografią XIX w. W: *Z historii fotografii Polskiej.* Wrocław: Muzeum Narodowe we Wrocławiu – ZPAF Okręg Dolnośląski, s. 32–48.

Niedziela.pl. (2001). *Blizna po matce*. Pobrane z https://www.niedziela.pl/artykul/66845/nd/Blizna-po-matce (dostęp 11.03.2022).

Niziołek, K. (2011). Fotografia uczestnicząca. Od jakościowych badań światów społecznych do interwencji socjologicznej, *Qualitative Sociology Review*, tom VII, nr 1, s. 22–41.

Niziołek, K. (2015). *Sztuka społeczna. Koncepcje, dyskursy, praktyki,* Białystok: Publikacje Pracowni Sztuki Społecznej.

Olechnicki, K. (2003). *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych.* Warszawa: Oficyna Naukowa.

Olechnicki, K., Szlendak T. (2002). Wywiad z użyciem fotografii w metodologii badań socjologicznych i w praktyce społecznej. *ASK*, nr 11, s. 7–26.

Plutecka, G., Garztecki J. (1987). *Fotografowie nietypowi.* Kraków: WL.

Pauwels, L. (1993). The Visual Essay: Affinities and Divergences Between the Social Scientific and the Social Documentary Modes. *Visual Anthropology*, vol. 6, s. 199–210.

Price, D. (1997). Surveyors and Surveyed. Photography Out and About. W: Wells Liz (red.) *Photography: A Critical Introduction,* London & New York: Routledge, s. 55–102.

Sekula, A. (1982). *On the Invention of Photographic Meaning*. W: *Thinking Photograhy*, ed. Burgin V. London. Macmillan.

Sienkiewicz, K. (2006). *Monika Zielińska (Mamzeta)*. Pobrane z https://culture.pl/pl/tworca/monika-zielinska-mamzeta, (dostęp 1.05.2022)

Skibińska, R. (2021). *Ekolodzy na drodze cywilnej wstrzymali cięcia w Puszczy Białowieskiej.* Pobrane z https://www.prawo.pl/biznes/wycinka-puszczy-bialowieskiej,512010.html(dostęp 3.05.2022)

Stasz, C. (1979). The Early History of Visual Sociology. W: Wagner Jon (red.) *Images of Information: Still Photography in the Social Sciences*. Beverly Hills/ London: SAGE
Publications, s. 119–36.
Tomaszczuk, Z. (1998). *Łowcy obrazów. Szkice z historii fotografii*. Warszawa: Centrum Animacji Kultury.
Wilczyk, W. (2014). *Święta wojna*. Kraków – Łódź: Karakter/Atlas Sztuki.
Wilczyk, W. (2014). *Święta wojna. Dokument, krytyka archiwum*. Pobrane z (http://postmedium.art/swieta-wojna-dokument-krytyka-archiwum/, (dostęp 26.03.2022).
Worth, S., Adair J. (1972). *Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology*. Bloomington: Indiana University Press.
Żmiejewski, A. (2007). Stosowane sztuki społeczne, *Krytyka Polityczna*, nr. 11–12, s. 14–24.

Photography in action: contestation, activation and intervention

Abstract
The article deals with photography and its role in contestation, social activation and intervention. The history of photography brings many testimonies to its significant cognitive potential, but also to activating possibilities leading to the transformation of reality. Photography performs social functions that are responsible for building/reconstructing/ defending the identity of the community, which allows to treat photography as an important resource, a tool perfectly suited to show various social injustices, support the processes of socio-cultural change and stimulate social sensitivity. The paper presents both selected elements from the history of this medium, taken from world photography, but also the latest examples of its use in the Polish context.

The article presents various forms and areas of actionist photography, primarily the documentary photography, photo-voice, advocacy photography and photography as an participatory art. The use of photography has many purely cognitive advantages, but the most important benefit seems to be its endogenous ease of crossing the boundaries between different areas of thinking and acting.

Keywords: participatory photography, documentary photography, photo-voice, advocacy photography, indigenous media production, art-based action research.