

Sylvia Konopacka

Wirtuozeria iluzji czy wierne oddawanie walorów rzeczywistości – *problematyka prawdy na przykładzie konkursu World Press Photo*

STRESZCZENIE:

NINIEJSZY ARTYKUŁ JEST PRÓBĄ PODJĘCIA ROZWAŻAŃ NAD OBECNOŚCIĄ PRAWDY W FOTOGRAFII NA PRZYKŁADZIE JEDNEGO Z NAJBARDZIEJ PRESTIŻOWYCH KONKURSÓW FOTOGRAFII PRASOWEJ – WORLD PRESS PHOTO. PROBLEM PRAWDY JEST WIDOCZNY NAWET NA POZIOMIE SEMANTYCZNYM: ŁACIŃSKIE POJĘCIE IMAGO OZNACZAJĄCE OBRAZ WIĄŻE SIĘ ŚCIŚLE Z IMAGINATIO – SYNONIMEM WYOBRAŻEŃ, ILUZJI. CZY ZATEM FOTOGRAFIA ZASŁUGUJE NA TO, ABY OKREŚLAĆ JĄ MIANEM WIERNEJ REPREZENTACJI RZECZYWISTOŚCI? A MOŻE JEST TYLKO JEJ NIEUDOLNĄ KOPIĄ, KTÓRA NIE JEST W STANIE ZAŚWIADCZYĆ O AUTENTYCZNOŚCI WYDARZEŃ?

SŁOWA KLUCZOWE:

PRAWDA, FOTOGRAFIA PRASOWA, WORLD PRESS PHOTO.

ABSTRACT:

THE ARTICLE IS AN ATTEMPT TO TAKE REFLECTIONS ABOUT THE TRUTH IN PHOTOGRAPHY BASED ON ONE OF THE MOST PRESTIGIOUS JOURNALIST CONTEST – WORLD PRESS PHOTO. ALREADY, EVEN THE SEMANTIC MEANING OF LATIN TERMS IMAGO (PICTURE) AND IMAGINATIO (ILLUSION) ARE CLOSE. IT IS POSSIBLE TO DESCRIPTION PHOTOGRAPHY AS REPRESENTATION OF REALITY? OR MAYBE, IT IS A JUST AN ABORTIVE COPY WHICH IS UNABLE TO CERTIFY THE AUTHENTICITY OF THE FACTS?

KEYWORDS:

TRUTH, PHOTOGRAPHY, WORLD PRESS PHOTO.

Dominacja ikonosfery w dobie cywilizacji obrazu rodzi szereg pytań o charakter jej wpływu na ludzką percepcję. Hegemonia kultury wizualnej stanowi wyzwanie nie tylko dla kultury słowa, ale również i dla samego człowieka, znajdujące się w centrum uwagi środków społecznego przekazu. Stąd też tak bardzo istotne stają się pytania o jakość mediów wizualnych i o to, czy można je uznać za zdolne do podtrzymywania złudzenia o rzeczywistości, czy też nadać im miano wiernej kopii tego, co realne. Dokumentacja wydarzeń w fotografii prasowej staje naprzeciw wyzwaniu, jakim jest niewątpliwie prawda w obrazie fotograficznym, a podjęte rozważania skłaniają do dalszej refleksji nad problematyką prawdy we wszystkich mediach, nie tylko tych, które wykorzystują właściwości obrazu. Pojęcie wiarygodności przekazu jest związane nierozłącznie z człowiekiem jako nadawcą komunikatów medialnych, ale także jako ich odbiorcą, stąd też należy wyraźnie podkreślić jego rolę jako adresata, ale i twórcy mediów.

Kwestia prawdy, rozumianej jako zgodność tego, co zwykło się uważać za ludzki intelekt, z tym, co określa się mianem stanu rzeczy, stanowi podstawę klasycznej interpretacji rzeczywistości. Ale poglądy filozofów w stosunku do tego, co powinno być określane mianem prawdy, zmieniały się z każdą epoką. Czy w tym kontekście rzeczywiście należałoby rozpatrywać prawdę jako coś zmiennego, czy też jednak przyjąć ją jako jedyną stałą wartość we wszechświecie? Z odpowiedzią przychodzi nam w tym miejscu filozofia chrześcijańska. Jednak analizując chociażby podejście postmodernistyczne, warto zaznaczyć, że kładzie ono mocny akcent na wieloznaczność pojęcia prawdy i możliwość rozumienia go w sposób indywidualny, a niekoniecznie społeczny. Jak w takim sensie rozumieć prawdę? Co przyjmować za jej kryteria, w jaki sposób sprostać wyzwaniu, jakim niewątpliwie staje się jej rola w mediach i jak rozpatrywać w tym kontekście odpowiedzialność za fałszywy przekaz? Niniejszy artykuł będzie próbą odpowiedzi na powyższe pytania na przykładzie fotografii prasowej i jednego z najpopularniejszych konkursów wyróżniających publikowane zdjęcia – World Press Photo.

Rodowodu terminu fotografia należy upatrywać w dwóch greckich wyrazach. Pierwszy z nich – fos – oznacza światło, natomiast drugi – grafo – tłumaczy się jako malowanie, stąd też przyjęło się określać proces wykonywania zdjęć jako „malowanie światłem”. Przyglądając się jednak temu zjawisku szerzej, należy określić je jako utrwalanie rzeczywistości przy użyciu fizyczno-chemicznych właściwości światła, czego przykładem jest chociażby camera obscura¹. Nic jednak tak bardzo nie zrewolucjonizowało możliwości wiernego odtwarzania rzeczywistości jak niezależnie od siebie wynalezione w 1839 roku dagerotypia oraz talbotypia – dzięki którym możliwy był dalszy rozwój fotografii.

Ze względu na fakt, iż fotografia wywodzi się z takich dziedzin nauki jak fizyka i chemia, początkowo budziła ona duże kontrowersje związane z kwestią wiernego re-

¹ Działanie tej prowizorycznej ciemni optycznej, wykorzystywanej z powodzeniem w malarstwie, zostało opisane ok. 1000 roku przez Al-Hasana. Odkrycie wynalazku jest przypisywane przez niektórych znawców fotografii G. della Porcie. Por. T. Goban-Klas, *Zarys historii i rozwoju mediów od malowideł naskalnych do multimedii*, Kraków 2001, s. 24. Inne stanowisko w tym zakresie przedstawia W. Żdźarski, który uważa, że camera obscura wynalazł L. da Vinci. Por. W. Żdźarski, *Zacząło się od Daguerre'a. Szkice z dziejów fotografii XIX w.*, Warszawa 1977, s. 41.



Fotografia również wzbudzała szereg wątpliwości co do problemu artystycznej interpretacji świata. Szczególnie często podejmowano dyskusje na temat tego, czy fotografia zasługuje na określenie jej mianem sztuki. Wcześniej bowiem sztukę rozumiano m.in. według kryterium podobieństwa pomiędzy np. malarskością obrazu a rzeczywistością,

prezentowania rzeczywistości, czego wyrazem są wieloletnie antagonizmy pomiędzy nią a malarstwem. Fotografia również wzbudzała szereg wątpliwości co do problemu artystycznej interpretacji świata. Szczególnie często podejmowano dyskusje na temat tego, czy fotografia zasługuje na określenie jej mianem sztuki. Wcześniej bowiem sztukę rozumiano m.in. według kryterium podobieństwa pomiędzy np. malarskością obrazu a rzeczywistością². W zjawisku fotografii pojawia się jeszcze ścisła relacja z techniką, którą ciężko zestawić z artystyczną fikcją i wirtuozerią malarstwa. Dużo czasu musiało upłynąć, zanim artyści zamienili swe palety i pędzle na aparaty fotograficzne, a także docenili walory wiernego oddawania widzianej rzeczywistości przez obiektyw. Nie zmienia to jednak faktu, że dziś zarówno malarstwo inspirowane jest fotografią, jak i ona nią. Podkreślał to także S. Witkiewicz, uważając, że „fotografia zamiast narzucić pęta i ograniczyć twórczość rozerwała je i usunęła, ułatwiając każdej indywidualności zdobycie takiego materiału plastycznego, jakiego ona w tej chwili potrzebuje”³.

Przełomowym momentem w historii fotografii stała się zamiana systemu rejestracji obrazu z wykorzystywania możliwości materiału światłoczułego na zapis cyfrowy. Parametr digitalizacji upowszechnił proces wykonywania zdjęć. P. Zawojski uważa nawet, że rewolucja, jaka zaszła w utrwalaniu obrazu jest zjawiskiem podobnym do przewrotu, jaki w ludzkiej kulturze wywołało upowszechnienie druku. Twierdzi bowiem, że „dla wielu jest to taka sama cywilizacyjna przemiana, jak ta sprzed pięciu wieków, kiedy wchodziliśmy w galaktykę Gutenberga”⁴.

Autorka niniejszego artykułu skupia się przede wszystkim na fotografii prasowej, której dotyczy konkurs World Press Photo. Zdjęcia, ukazujące się na łamach środków społecznego przekazu są niezwykle ciekawym przykładem zjawiska polegającego na tym, że pod warstwą typowo wizualną ukryty jest silny przekaz, dostrzegalny nie tylko poprzez

² Por. A. Mazur, *Jednego pięknego dnia przyszedł daguerotyp – Mała historia fotografii polskiej (1839-1939)*, w: T. Ferenc, K. Makowski (red.), *Przestrzenie fotografii. Antologia tekstów*, Łódź 2005, s. 299.

³ S. Witkiewicz, *Fotografia i malarstwo*, w: M. Hopfinger, (red.), *Nowe Media w komunikacji społecznej w XX wieku*, Warszawa 2002, s. 42-43.

⁴ P. Zawojski, *Fotografia cyfrowa*, w: M. Hopfinger, (red.), *dz. cyt.*, Warszawa 2002, s. 78.

wnikliwą analizę utrwalonej rzeczywistości, ale również dzięki ścisłej relacji pomiędzy tym, co wizualne, a tym, co jest wyrażane jedynie za pomocą słów. Początkowo ilustracje umieszczane w prasie miały stanowić wyłącznie ozdóbki dekorujące jej łamy. Z czasem jednak zaczęły nabierać większej wymowy. Poza warstwą estetyczną dostrzeżono także ich charakter informacyjny, wymiar społeczny i oddziaływanie polityczne⁵.

Ostatecznie dopiero wprowadzenie fotografii do prasy zamiast malarstwa i litografii pozwoliło na wierniejsze od poprzedników pokazywanie rzeczywistości⁶. S. Sontag jest zdania, że „historię fotografii daje się streścić jako walkę między dwoma odmiennymi imperatywami: upiększaniem, które bierze się ze sztuk pięknych i prawdomównością, która mierzona jest nie tylko poprzez kryterium prawdy wolnej od subiektywnych ocen, co stanowi dziedzictwo nauki, ale także przez moralizatorskie ideały prawdomówności, które przyjęte zostały z dziewiętnastowiecznych wzorów literackich i z młodej podówczas dyscypliny – niezależnego dziennikarstwa”⁷. W tym miejscu należy również postawić pytanie o granicę pomiędzy fotografią prasową a dokumentalną. Co prawda, nie można ich sobie przeciwstawić, warto jednak wspomnieć o tym, że pierwsza z nich poza dokumentowaniem wydarzeń posiada jeszcze silny charakter informacyjny, co ją wyróżnia spośród innych gatunków⁸.

Konkurs World Press Photo⁹ uważa się za wyznacznik prestiżu w świecie fotografii prasowej. Wywodzi się on z holenderskiej idei promującej rodzime dziennikarstwo – w corocznym konkursie jury przyznawało tytuł „Srebrnej Kamery”. Jednak po kilku latach przekształcono to lokalne przedsięwzięcie w wydarzenie wyłaniające laureatów

⁵ Por. K. Wolny-Zmorzyński, *Fotograficzne gatunki dziennikarskie*, Warszawa 2007, s. 14.

⁶ Zdjęcie L.J.M. Daguerre'a „Widok bulwaru du Temple” z 1835 roku uważa się za pierwszą fotografię o charakterze dokumentalnym. Wyreżyserowana przez fotografa (choć wtedy jeszcze trudno mówić o fotografach w kategorii wykonywanego zawodu) scena przedstawia mężczyznę, który korzysta z usług cybuba. Natomiast jako pierwsze niearanżowane zdjęcie zwykle przyjmuje się dagerotyp „Zmiana warty w Tuileries” autorstwa nieznanego fotografa z 1842. Por. K. Wolny-Zmorzyński, *Fotograficzne gatunki dziennikarskie*, Warszawa 2007, s. 55-56. Kilka lat po wynalezieniu fotografii bardzo popularne stało się utrwalanie ciekawych miejsc. Należy zatem również przywołać cykl plasz „Wycieczki dagerowskie” autorstwa N.M.P. Lereboursa. Por. Z. Tomaszczuk, *Łowcy obrazów. Szkice z historii fotografii*, Warszawa 1998, s. 23. Jeśli jednak mamy na myśli zawód fotoreportera, bądź fotodziennikarza, to zapoczątkował go w czasach wojny krymskiej R. Fenton. Por. S. Peters, *Ilustracja prasowa*, Kraków 1960, s. 28. Na rodzimym gruncie polskim za pierwszą fotografię prasową przyjmuje się zdjęcie awersu i rewersu medalu dla Towarzystwa Rolniczego w Królestwie Polskim, które zostało opublikowane w „Tygodniku Ilustrowanym” w 1860 r. Por. K. Wolny-Zmorzyński, *Fotograficzne gatunki dziennikarskie*, Warszawa 2007, s. 19.

⁷ S. Sontag, *O fotografii*, Warszawa 1986, s.80.

⁸ K. Wolny-Zmorzyński uważa fotografię prasową jako młodszą gałąź fotografii dokumentalnej. Por. K. Wolny-Zmorzyński, *dz. cyt.*, Warszawa 2007, s. 14.

⁹ Konkurs *World Press Photo* to inicjatywa typu *non profit*, powstała w Amsterdamie w 1955 roku. Dużą rolę w konkursie odegrali Polacy. Nagrodzeni to: R. Pieńkowski, Z. Wdowiński, H. Grzęda, S. Jakubowski, T. Trepanowski, K. Niemiec, J. Czarnecki, L. Dzikowski, G. Rogiński, C. Niedenthal, J. Morek, R. Sikorski, E. Ettinger, W. Krassowski, F. Ćwik oraz najbardziej utytułowany T. Gudźowaty. Natomiast w jury zasiadali: I. Pawelek, M. Borowską, T. Tomaszewski, W. Krassowski, K. Seko oraz K. Miller.

o charakterze i znaczeniu ogólnoswiatowym¹⁰. Poza wyróżnianiem nadsyłanych prac organizacja słynie ze wspierania działań promujących rozwój fotografii reporterskiej. Najsłynniejszym z nich są warsztaty prowadzone od 1994 roku o nazwie *Joop Swart Masterclass*¹¹.

Konkurs World Press Photo wpisnął się na trwałe zarówno w historię fotografii, jak również w świadomość społeczną, poprzez nagradzane przez jurorów prace, które są zdolne nieść ponadczasowe wartości i zyskać miano symboli. Historia i uwarunkowania społeczne konkursu stanowią podstawę ku temu, by przyjmować go za wyznacznik tendencji w świecie fotografii prasowej. Obecnie do kategorii konkursowych zaliczają się: Spot News, General News, People in the News, Sports, Contemporary Issues, Daily Life, Portraits, Arts and Entertainment, Nature, w których osobno jury wyróżnia trzy pierwsze miejsca za zdjęcie pojedyncze i za reportaż¹². Szczególną nagrodą jest tytuł „Zdjęcia Roku” stanowiący największe wyróżnienie w całym konkursie.

Jednakże określanie, że nagroda uzyskana w konkursie jest prestiżową, rodzi wiele wątpliwości. Nie chodzi tu bowiem o estetykę, czyli coś, co zwykle się przyjmować za wyznacznik dobrego zdjęcia. Jak zatem, w tym kontekście rozumieć odwołanie do wartości, jakimi są niewątpliwie prawda, dobro i piękno? Już w tym aspekcie fotografia z World Press Photo rodzi pewnego rodzaju obawy o wierną reprezentację rzeczywistości. Jeszcze szerzej są one uzasadnione po dogłębnej analizie kompozycji nadsyłanych prac. Przy ocenie jury nie są brane pod uwagę walory techniczne wykonywanej fotografii ani warsztat. W konkursie tym mamy do czynienia z tzw. utrwalaniem rzeczywistości na sposób ilościowy – zupełnie odmiennym od technik używanych w fotografii artystycznej¹³. W związku z tym wyznacznikiem jest wyłącznie rejestrowanie tego, co rzeczywiście miało miejsce. A. Rouillé wyraźnie podkreśla, że „mechanizacja, rejestracja, odcisk stają się jednak wyznacznikami prawdy wyłącznie wtedy, gdy przyjmujemy współczesny pogląd, zgodnie z którym prawdy jest tym więcej, im mniejszy jest udział człowieka w obrazie”¹⁴.

Fotografia ze swej natury wypracowała sobie coś, co można określić mianem zaufania społecznego. Potrafi pokazywać odległe gwiazdozbiory, bądź też mikroorganizmy, dokumentuje ważne życiowe momenty, jest powszechnie dostępna. Połączona z dziennikarstwem, rozumianym jako zawód zaufania społecznego posiada ściśle relacje z prawdą i obiektywizmem. Jednak na płaszczyźnie fotograficznego kadru subiekty-

¹⁰ Por. A. Jałosiński, *World Press Photo*, w: *XVII Konfrontacje Fotograficzne. Fotografia prasowa jako sztuka faktu*, Gorzów Wielkopolski 1987, s. 73.

¹¹ Zawdzięczają swą nazwę J. Swartowi – jurorowi konkursu *World Press Photo*, który promował młode talenty.

¹² Kategorie wciąż ulegają zmianom. O wcześniejszych kategoriach konkursowych pisali m.in.: M. Grabowiecki, *Ruszyła kolejna edycja konkursu World Press Photo*, <http://www.fotopolis.pl/index.php?n=10014> (dostęp 3.02.2010r.), S. Peters, *dz. cyt.*, Kraków 1960, s. 177. Z. Tomaszczuk, *dz. cyt.*, Warszawa 1998, s. 64. Użycie anielskich nazw jest uzasadnione różnicami tłumaczeń w polskiej literaturze dotyczącej konkursu.

¹³ A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, Kraków 2007, s. 63-64.

¹⁴ Ibidem, s. 7.



Fotografia ze swej natury wypracowała sobie coś, co można określić mianem zaufania społecznego. Potrafi pokazywać odległe gwiazdozbiory, bądź też mikroorganizmy, dokumentuje ważne życiowe momenty, jest powszechnie dostępna. Połączona z dziennikarstwem, rozumianym jako zawód zaufania społecznego posiada ścisłe relacje z prawdą i obiektywizmem. Jednak na płaszczyźnie fotograficznego kadru subiektywizm toczy nieustanną walkę z obiektywizmem.

wizm toczy nieustanną walkę z obiektywizmem. Indywidualizm fotografa staje w ścisłej relacji względem wewnętrznego sposobu postrzegania fotografii u odbiorcy. Perspektywa patrzącego przez obiektyw styka się z interpretacją adresata¹⁵. Warto też zaznaczyć w tym miejscu, że obiektywizm we wszystkich mediach nie musi oznaczać utraty własnych poglądów¹⁶. Daje to jednak asumpt do rozważań nad tym, czy to, co naznaczone subiektywizmem może nosić znamiona prawdziwości. W tym przypadku zarówno interpretacja jak i proces twórczy naznaczone są niewątpliwie ze wszystkich stron wpływem o indywidualistycznym zabarwieniu.

Proces twórczy był poddawany też wnikliwej analizie, choćby przez S. Sontag, która twierdzi, że „fotografowie nie oddają po prostu realistycznie rzeczywistości. To rzeczywistość oglądamy i oceniamy właśnie z punktu widzenia wierności, jakiej dochowuje fotografia”¹⁷. Natomiast S. Magala jest zdania, że „obiektyw kojarzy nam się z obiektywną rejestracją, zaś takiej nie osiągamy nawet w eksperymencie naukowym w naukach ścisłych. Spór o obiektywizm w fotograficznej rejestracji świata jest zatem tylko jedną z odmian sporu o definicję prawdy oraz prawdziwości”¹⁸.

Konkurs World Press Photo określa się mianem jednego z najbardziej krwawych i brutalnych. Problematykę tę podejmuje Ł. Trzciniński, który uważa, że „poza sytuacjami wyjątkowymi po to między innymi jest «krwawe» World Press Photo, żeby dotrzeć do odbiorców z fotografiami, które nawet nie mają szansy przebić się w prasie, bo pokazują fakty zbyt trudne do przekazania odbiorcy. (...) Znamy przecież zarzuty do tego konkursu – że wygrywają tam głównie zdjęcia z wojen i tragedii(...). Nie chciałbym uprawiać ta-

¹⁵ Już nawet w warstwie typowo semantycznej mamy złudne wrażenie na temat obiektywizmu w fotografii. Czy przypadkiem „obiektywy” nie powinny być nazywane „subiektywami”?

¹⁶ Por. M. Hłowiecki, *Krzywe zwierciadło. O manipulacji w mediach*, Lublin 2003, s. 17.

¹⁷ S. Sontag, *dz. cyt.*, s. 81.

¹⁸ S. Magala, *Szkoła widzenia*, Wrocław 2000, s. 10-11.

kiej fotografii, ale będę bronił misyjności tego konkursu. To ważne, że ktoś zrobił zapis rzeczywistości, o której nie chcemy wiedzieć, bo mogłaby zaburzyć stabilność, którą sami sobie budujemy”¹⁹.

Relacje pomiędzy prawdą a fałszem w fotografii wyrażane są również mocno poprzez interpretację słowa umieszczonego tuż obok niej. Ma to oczywiście uzasadnienie w komplementarności pomiędzy ikonosferą a logosferą w fotografii. Istnieje wiele podziałów i typologii uwzględniających charakter relacji pomiędzy warstwą słowną a wizualną. Kwestie tę w swoich rozważaniach podejmuje J.S. Keim, który uważa, że „słowo, które fotografia w dużym stopniu wyparła z prasy i książek, mści się na niej: bez komentarza słownego fotografia byłaby niepełna, nie zawsze nawet prawdziwa (...). Z pewnością zdjęcie pozbawione komentarza może wprowadzić odbiorcę w stan niepewności, co przedstawia, ale są wypadki, kiedy identyfikacja przedmiotu nie jest potrzebna – zdjęcie może dostarczać zadowolenia estetycznego, podobnego do tego, jakie wywołuje piękna muzyka czy obraz abstrakcyjny”²⁰.

O ile słowo może istnieć bez fotografii, o tyle istnieją takie sytuacje, w których zdjęcie bez podpisu jest pozbawione właściwej inspiracji²¹. Powstają tu jednak pytania o to, czy podpis, sugerujący właściwe rozumienie obrazu, nie jest zaburzeniem prawdziwości jego przekazu; pojawia się też problem redundancji. Zagadnienie roli słowa w fotografii dotyczy też wspomnianego już wielokrotnie konkursu World Press Photo. M. Kwiatkowska stwierdza dobitnie, że „nie powinno się publikować zdjęć bez objaśnień. Jednak jury corocznej edycji konkursu «World Press Photo» dokonując wstępnej selekcji, ma do dyspozycji tylko zdjęcia bez informacji o twórcy, czy okolicznościach powstania fotografii. Być może świetne zdjęcie potrafi obronić się samo?”²².

Jako przykład fotografii, która nie powinna być interpretowana bez właściwego podpisu, należy wskazać zdjęcie wykonane przez E. Adamsa, nagrodzone przez kapitułę konkursową World Press Photo w 1968 roku tytułem Zdjęcia Roku. Autor jest wielokrotnym laureatem tego konkursu w różnych kategoriach. Posiada także Nagrodę Pulitzer i Robert Capa Gold Medal. Tym razem uwiecznił w kadrze dramatyczną egzekucję, która miała miejsce na Sajgońskiej ulicy. Na zdjęciu widzimy, jak generał południowowietnamskiej policji, N.N. Loan, przykładą do skroni członka Narodowego Frontu Wyzwolenia Wietnamu (Wietkongu) broń. Zdjęcie posiada niebywale uniwersalny charakter, bo jest w stanie oddać, po pierwsze, uniwersalny w swej tematyce wojenny dramat (podobny do wszelkich innych przeżyć towarzyszącym konfliktom zbrojnym), jak również dramat indywidualny – skoncentrowany na trudnej relacji pomiędzy dwoma przeciwsta-

¹⁹ *Wolę interpretować. Z fotografem Łukaszem Trzczańskim, fotografem, rozmawia R. Gluza*, „Press” 2009 nr 11 (166), s. 44.

²⁰ J.A. Keim, *Fotografia i jej podpis*, „Fotografia” 1964 nr 1, s. 13.

²¹ Na przykład zdjęcia techniczne, bądź makrofotografia, pozbawione odpowiedniego opatrzenia słowem, mogą tworzyć podstawy do złudnej interpretacji tego, co rzeczywiste.

²² M. Kwiatkowska, *Era fotoreportera*, „Pozytyw” nr 9 IX 2000, http://free.art.pl/fotografie/kwiatkowska/era_fotoreportera.html (dostęp 13.03.2010r.).

wionymi sobie ludźmi. Każdy z nich posiada oddzielną historię życia, która styka się w ułamku sekundy uwiecznionej przez E. Adamsa.

Niewielka odległość dzieli zimny metalowy pistolet od skroni przerażonego mężczyzny. Nie znajduje się on w tradycyjnym środku kompozycji kadru, a lekko po prawej stronie. Mimo tego, uwaga oglądającego jest skierowana na przeraźliwy grymas strachu rozpościerający się na jego twarzy. Wyprostowana, żyłasta ręka oprawcy przecina kadr stając w opozycji do linii zabudowań umieszczonych na drugim planie. Losy głównych bohaterów tej fotografii są niczym muzyczny kontrapunkt – teoretycznie niezależne, a jednak coś je łączy. Fotografowi udało się uchwycić moment śmierci. Nietrudno porównać to zdjęcie do innego, również powstałego na wojnie, autorstwa R. Capy'ego obrazu zwanego wizerunkiem padającego żołnierza²³. Nie jesteśmy w stanie powiedzieć, czy obraz został zmistyfikowany, czy też może rzeczywiście fotografowi udało się uchwycić ostatnie tchnienie żołnierza. Jednak idąc dalej w interpretacji i powołując się na słowa R. Barthes'a: „fotografia niekoniecznie mówi, że coś już nie istnieje, ale na pewno mówi: to było”²⁴. Najbardziej frapującym elementem zdjęcia z Wietnamu jest warstwa ponadwizualna, której obraz nie jest w stanie opisać za pomocą swych technicznych walorów. Bez narracji nie jesteśmy w stanie właściwie zinterpretować dramatu głównych bohaterów. Techniczne pośrednictwo fotografii w tym przypadku staje się wyjątkowo ograniczone. Obraz w kadrze stanowi bowiem wyłącznie subiektywnie wybrany przez fotografa fragment rzeczywistości. To tylko namiastka historii: niewielki wycinek, który nie może stać się świadectwem całości. Ta ułomność fotografii towarzyszy wszystkim środkom społecznego przekazu, które nie są w stanie przekazać całkowitego obrazu świata i skupiają się wyłącznie na jakiejś – subiektywnie wybranej – części. Co prawda materiał, czyli w tym przypadku fotografia, nie stanowi całości, ale pozwala na analizowanie widocznych na nim szczegółów.

W przypadku omawianej wyżej wietnamskiej fotografii wstępna, dość pobieżna analiza nie pozwala nam na odkrycie wszystkich możliwych znaczeń. Na pierwszy rzut oka w roli kata umiejscawiamy N.N. Loana, natomiast ofiarą jest N.V. Lem. Jednak w chwili, kiedy z pomocą przychodzi nam narracja, wiedząca nas najpierw poprzez wydarzenia wojny wietnamskiej, a następnie trafiająca do szczegółowego opisu mordów wykonywanych przez oficera Wietkongu (ofiary ze zdjęcia) wobec policjantów i ich rodzin, zaczyna nam się jawić zupełnie inny obraz wydarzeń. Co ciekawe, w roli kata wcale nie musimy umieszczać generała. Kiedy w tym miejscu postawimy fotografa i dodamy słowa: „generał zabił członka Wietkongu, a ja zabiłem generała swoim aparatem fotograficznym”²⁵ wypowiedziane przez E. Adamsa, zdjęcie zaczyna nabierać złożonego, pełniejszego wymiaru. Stąd też łatwa droga do tego, aby nadać aparatowi miano broni o szerokim polu rażenia, nawet wtedy, kiedy obraz jest wolny od wszelkiego rodzaju manipulacji.

²³ Zdjęcie zostało wykonane podczas wojny domowej w Hiszpanii.

²⁴ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Warszawa 1996, s. 144.

²⁵ E. Addams, *Eulogy: Genelar Nguyen Ngoc Loan*, „Time” z 27.07.1998 r.

Wykonywanie zdjęć ma wiele wspólnego z polowaniem²⁶. Przewieszony przez ramię aparat buduje złudzenie noszonej broni. Spust, który uruchamia bębenek z kliszą lub kartą, wyćwiczone latami oko przystawione do celownika czeka, aż w jego zasięgu pojawi się długo wyczekiwana ofiara – to tylko niektóre z elementów stanowiących podstawę porównania²⁷. Do słownika wyrażen potocznych weszły również na stałe takie pojęcia jak „strzelanie zdjęć” czy „wolny strzelec” ściśle związane z pracą fotografa.

Zdjęcie, które wykonał E. Adams, posiada olbrzymią siłę²⁸. Warto również wspomnieć, że inny obraz wydarzeń pokazała replika fotografii przedstawiona jako rzeźba w 50. rocznicę konkursu World Press Photo. Pozwalająca na obejrzenie dramatycznej sceny w całości, ze wszystkich stron, stała się sugestią do podjęcia rozważań na temat roli płaszczyzny w fotografii. Rzeźba w odróżnieniu od zdjęcia ukazywała detale niewidoczne dla ludzkiego oka w przypadku analizy kadru. Trójwymiarowo natomiast pokazano np. spętane z tyłu dłonie ofiary²⁹.

W tym miejscu warto również podkreślić fakt, że poza nieświadomym zniekształceniem rzeczywistości w fotografii, nawet tej nagradzanej przez kapitułę World Press Photo, dochodzi też do konkretnych nadużyć etycznych, związanych z zewnętrznymi manipulacjami już nie tylko przy procesie rejestracji, ale także przy jej przetwarzaniu. Poza rozważaniami nad tym, czy sam wybór ujęcia nie staje się już manipulacją P. Meyer przyjmuje, że „fotografia jako taka jest równoznaczna z manipulacją, że wybór obiektu, rodzaj filmu i wszystkie inne zmienne techniczne same z siebie uzasadniają zakwestionowanie pojęcie tak zwanej «wiernej reprezentacji rzeczywistości»”³⁰. A może należy przyjąć za fakt, że rzeczywistość sama potrafi się fałszować na widok aparatu fotograficznego³¹?

Jeszcze przed erą digitalizacji istniało wiele sposobów na poprawianie zastanej rzeczywistości. Historia fotografii wskazuje, że już nawet w przypadku dagerotypii ulepszano rzeczywistość dodając np. błysk w oku, bądź refleksy na biżuterii fotografowanego. Następnie używano farb do tego, by zastąpić monotonne tło wielobarwną scenarią. Preparowano zdjęcia na wszelkie możliwe sposoby – czy to przy wykorzy-

²⁶ Pierwsze takie porównania pojawiły się już ok. 1880 roku. Por. B. Stiegler, *Obrazy Fotografii. Album metafor fotograficznych*, Kraków 2009, s. 39-43.

²⁷ Ibidem, s. 39.

²⁸ J.G. Morris nie pytał, czy zdjęcie ma się znaleźć na okładce, ale o jego format. Zdjęcie było publikowane na pierwszej stronie „New York Timesa” w 1968 roku.

²⁹ Por. K. Kenig, *Obywatel fotoreporter*, „Gazeta Wyborcza” z 11.10.2005. Zdjęcie zyskuje też zupełnie inną wymowę, kiedy ogląda się je zestawione z ujęciami poprzedzającymi egzekucję i z tymi, które dokumentują jej dalszy przebieg. Porównanie rzeźby z fotografią staje się niezwykle ciekawym punktem wyjścia do podjęcia dyskusji na temat zarówno płaszczyzny rzeźby w fotografii, ale także przestrzenności fotografii w rzeźbie.

³⁰ P. Meyer, *Prawda i rzeczywistość w fotografii*, Gliwice 2006, s. 144.

³¹ Istnieją takie sytuacje, w których np. poprawiamy wygląd przed dźwiękiem spustu migawki tylko po to, by lepiej wyglądać na zdjęciu.



Wykonywanie zdjęć ma wiele wspólnego z polowaniem. Przewieszony przez ramię aparat buduje złudzenie noszonej broni. Spust, który uruchamia bębnek z kliszą lub kartą, wycwiczone latami oko przystawione do celownika czeka, aż w jego zasięgu pojawi się długo wyczekiwana ofiara – to tylko niektóre z elementów stanowiących podstawę porównania

staniu retuszu negatywowego, podwójnego naświetlania, czy też aerografu³². Innym przykładem manipulacji jest fotomontaż polegający na połączeniu dwóch oddzielnych zdjęć w całość³³. Do najsłynniejszych przypadków manipulacji w fotografii należą zdjęcia O.J. Simsona na okładce „Time'a”, usunięty L.Trocki na zdjęciach z W. Leninem, albo J.P. Goebbels ze zdjęć A. Hitlera. Swoich oponentów usuwał też ze zdjęć M. Tse-tung i B. Mussolinii. Fotografia nigdy nie była wolna od wpływów propagandy - kolejne przykłady można mnożyć. Testy czterech rakiet irańskiej Straży Rewolucji, panorama płonącego Bejrutu albo polepszona kompozycja w Iraku u B. Walskiego - to tylko niektóre z nich. Osobną kategorię manipulacji stanowią zdjęcia reżyserowane - taki zarzut stawia się chociażby laureatowi konkursu Wildlife Photographer of the Year 2009, J.L. Rodriguezwowi.

Nie brakuje również polskich przypadków manipulacji w fotografii. Do najsłynniejszych w ostatnim czasie należą usunięty kot na zdjęciu opublikowanym w „Dzienniku Bałtyckim”, zmieniony numer startowy A. Małysza w „Przeglądzie Sportowym”, a także fotografia P. Skórnickiego nagrodzona w kategorii Przyroda konkursu Grand Press Photo.

Kapituła konkursowa World Press Photo zastrzegła ogólnie, że będzie posiadać możliwość wglądu do oryginalnego pliku, w jakim została zapisana fotografia, aby ustrzec się manipulacji³⁴. Takim przypadkiem była praca S. Rudika, ukraińskiego fotoreportera. Pomimo faktu, iż zdobył 3 nagrodę w kategorii Sports Features, został zdyskwalifikowany za zbyt dużą ingerencję w rejestrowanie rzeczywistości.

³² Por. K. Sütterlin, *Retusz*, Warszawa 1972, s. 5-7.

³³ Niezwykle ciekawa jest historia wróżek z Cottingley z 1917 r. Ta mistyfikacja, powstała wskutek dziecięcej fantazji, zainteresowała Towarzystwo Teozoficzne z Anglii na czele z A. Conan Doyle'em. Dopiero w 1983 r. udało się ustalić, że zdjęcia wróżek wykonanych przez dwie małe dziewczynki to nic innego jak uchwycone przez aparat postacie narysowane przez utalentowane nastolatki. Por. M. Magnusson, *Słynne Fałszerstwa, Oszustwa i Skandale*, Warszawa 2008, s. 84-91.

³⁴ C. Cheesman, *Photographers' Digital Manipulation to be Curbed*, http://www.amateurphotographer.co.uk/news/photographers_digital_manipulation_to_be_curbed_news_292326.html (dostęp 13.02.2010r.).

Pomimo tego, że ważna jest wolność obrazu, którą należy rozpatrywać podobnie jak wolność słowa, to jednak, podobnie jak w przypadku słowa, istnieją tu pewne niepisane granice. Były one jednak wielokrotnie przekraczane. Przykład stanowi chociażby działalność paparazzich³⁵. Szczególnie znanym przypadkiem ich aktywności były wydarzenia towarzyszące ostatnim chwilom życia księżnej Diany. Wśród oskarżonych o nieumyślne spowodowanie śmierci oraz nieudzielenie pomocy poszkodowanym znalazł się J. Langevin – ten sam fotograf, którego zdjęcia reportażu z placu Tiananmen z 1989 r. zostały docenione przez jury World Press Photo³⁶.

Rodzimym przykładem fotografii postmortalnej są obrazy martwego W. Milewicza, a także zwłoki K. Olewnika w stanie rozkładu. W przypadku tak dramatycznych obrazów, pojawia się pytanie o rolę i zadania cenzury wobec fotografii.

Prawdziwość fotografii możemy również rozpatrywać na płaszczyźnie dramatów, które przedstawia. Analizując zdjęcia, szczególnie te ze wspomnianego konkursu World Press Photo, można dojść do wniosku, że fotografii prasowej nie można rozpatrywać bez wyraźnego wpływu człowieka. Jest to jednak relacja obustronna. Ludzie bowiem też są pod wpływem zdjęć, które stanowią istotny element ich życia³⁷. Fotografia dzięki swym kodyfikującym zdolnościom potrafi stać się nośnikiem konkretnych idei. Według U. Eco „historia naszego stulecia streszcza się w kilku symbolicznych fotografiach, które zdołały uchwycić istotę swojego czasu. (...) Każdy z tych obrazów stał się mitem i wyraża w skondensowanej formie bardzo wiele”³⁸. Przykładem jest chociażby zdjęcie w zbiorach National Aeronautics and Space Administration z 1969 roku, które otrzymało Specjalne Wyróżnienie World Press Photo. Na zdjęciu przedstawiono astronautę E. Aldrina, drugiego człowieka, który chodził po Księżycu. Choć nadal istnieją głosy, że zdjęcie zostało spreparowane (istnieją podstawy przypuszczeń co do ingerowania w przekaz³⁹), nikt jednak nie podważa faktu, że zdjęcie znacząco wpłynęło na postawy Amerykanów podczas Zimnej Wojny i stało się uniwersalnym symbolem potęgi Stanów Zjednoczonych w wyścigu o władzę w kosmosie.

³⁵ Z języka włoskiego termin ten jest tłumaczony jako „brzęczący insekt”. Por. M. Rachid Chehab, *Podglądają, demaskują, niszczą*, http://www.przekroj.pl/wydarzenia_kraj_artykul,1365.html (dostęp 9.02.2010r.). Natomiast został użyty po raz pierwszy w filmie F. Felliniego „Słodkie życie”.

³⁶ M. Puszcza, *Moralne problemy fotografii prasowej*, <http://www.latarnik.latarnik.pl/read.php?id=132> (dostęp 6.01.2010r.). Przypadek śmierci księżnej Diany stanowi szczególny moment w historii mediów. Pomimo apelu S. Coza, szefa amerykańskiego „National Enquirer”, do wydawców, by zakazać publikacji zdjęć z miejsca wypadku, gazety zamieszczały fotografie zmarłej.

³⁷ A także po śmierci. Bardzo często bowiem umieszcza się na fotografiach wizerunek osoby zmarłej, czego wyrazem jest cały nurt wspomnianej fotografii postmortalnej.

³⁸ U. Eco, *Semiologia życia codziennego*, Warszawa 1996, s. 265.

³⁹ Przyczyną ma być chociażby, widoczne na obrazie, powiewanie flagi na Księżycu, na którym nie ma przecież atmosfery, więc tym samym nie powinno być wiatru. Podobnie wypowiedzi dotyczą cieni biegnących w różnych kierunkach, pomimo tylko jednego źródła światła. Por. I. Procyk-Lewandowska, *Znikający ludzie, czyli jak się manipuluje zdjęciami*, http://wiadomosci.gazeta.pl/Wiadomosci/1,80354,5447888,Znikajacy_ludzie__czyli_jak_sie_manipuluje_zdjeciami.html (dostęp 12.02.2010r.). Maniulacyjny motyw flagi towarzyszy również innym zdjęciom, upamiętniającym zdobycie Iwo Jimy albo Reichstagu.



Prawdziwość fotografii możemy również rozpatrywać na płaszczyźnie dramatów, które przedstawia. Analizując zdjęcia, szczególnie te ze wspomnianego konkursu World Press Photo, można dojść do wniosku, że fotografii prasowej nie można rozpatrywać bez wyraźnego wpływu człowieka. Jest to jednak relacja obustronna. Ludzie bowiem też są pod wpływem zdjęć, które stanowią istotny element ich życia.

Skutki zafalszowanego przekazu bywają jednak ogromne – należy zatem zwrócić szczególną uwagę na publikowane treści, tym bardziej, że dziennikarstwo zwykle się przyjmuje jako zawód zaufania publicznego, oparty na obiektywnym przekazie prawdy na temat wydarzeń, które miały miejsce. Istnieje silne, społecznie uzasadnione, zaufanie do fotografa, że wykonywane przez niego zdjęcie jest potwierdzeniem wiarygodności informacji.

Ponadto, jeśli mowa o dramatach w fotografii, należy wyraźnie podkreślić, że pomimo technicznego pośrednictwa zdjęcia nie są pozbawione znamion uczuć, a wręcz są wypełnione całą ich paletą. Dzieje się to nie tylko poprzez pokazywanie ludzkiego cierpienia, ale także przez pamięć zbiorową, jaka towarzyszy sztukom wizualnym. Szczególnym rodzajem zdjęcia, które na trwałe wpisało się w ogólnoludzką świadomość, jest fotografia autorstwa N. Uta z 8 czerwca 1972 r. Podobnie jak ze wcześniej omawianym zdjęciem, znów mamy do czynienia z problematyką Wietnamu. Tym razem bohaterką jest dziewięcioletnia P.T.K. Phúc, biegnąca nago środkiem drogi wiodącej do granicy z Kambodżą. Nie ma nic bardziej dramatycznego niż ból dziecka. Mała dziewczynka jest ofiarą tragedii, która rozegrała się w Trang Bang. Znajduje się w centrum czarno-białego kadru. Wokół niej są też inne przerażone dzieci, a tuż za nią grupa kilku żołnierzy. Pomimo całej kompozycji i wielu elementów fotografii wzrok koncentruje się wyłącznie na małej bohaterce. Tło stanowi chmura pyłu. Z pomocą w interpretacji fotografii przychodzi nam narracja świadków wydarzenia. Wietnamka jest poparzona. Napalm wdarł się w skórę. Na szczególne wyróżnienie zasługuje postawa fotografa, który pomimo wykonanego zdjęcia zorganizował pomoc dla małoletniej ofiary i zawiózł ją do oddalonego szpitala⁴⁰. Pomimo tego, że dziewczynka jest naga, zdjęcie jest pozbawione erotycznych podtekstów. Jednak przy jego publikacji nie brakowało głosów sprzeciwu właśnie ze względu na pojawiającą się w centrum kadru nagość⁴¹. Uznano jednak, że zdjęcie jest na tyle wymowne, aby potraktować dziecko jako symbol bólu i dramatu wojny, która poza

⁴⁰ Tym samym postąpił inaczej niż K. Carter, autor zdjęcia symbolizującego głód w Sudanie.

żołnierzami potrafi osiągnąć również osoby bezbronne. Jej twarz wykrzywia przeraźliwy grymas. Dynamika biegnących dzieci, żołnierzy i pyłu również wpływa na odbiór obrazu. Zdjęcie niewątpliwie nie jest reżyserowane i daleko mu do manipulacji. M. Puszka twierdzi, że „zdjęcia te wywołały większe potępienie wojny przez amerykańskich obywateli niż jakiegokolwiek inne doniesienia z Wietnamu. Przyczyniły się do szybszego zakończenia tego konfliktu. Stało się tak, dlatego że zdjęcia sugestywniej oddziałują na odbiorcę niż słowo, czy obraz ruchomy. Zdjęcia przemocy zapadają na trwałe w pamięci, są jak drzazga pod skórą, nie pozwalają zapomnieć o sobie i o nieszczęściach, które przedstawiają”⁴².

Uniwersalność i ponadczasowość fotografii zawierana jest także w ich możliwości bycia symbolem rzeczywistości. To, co było można uznać za wadę fotografii, a mianowicie jej wycinkowość, stanowi również jej zaletę, bo jawi nam się jako zdolność do bycia symbolem, ale również do przedstawiania symboli. Szczególnym przykładem takiego zdjęcia, nagrodzonego przez kapitułę konkursu tytułem Zdjęcia Roku 1980 World Press Photo jest praca M. Wellsa z Karamoi w Ugandzie. Fotograf uchwycił w kadrze dłoń misjonarza i miejscowego głodującego chłopca. Interesująca jest również postawa samego autora fotografii, który nie był zachwycony faktem, że w konkursie wygrało zdjęcie pokazujące głód⁴³. Wiąże się to z faktem iż zdjęcia World Press Photo, choć są szeroko komentowane, nie przynoszą wymiernych zmian społecznych⁴⁴. Zwrócenie uwagi na problem staje się często tylko zdarzeniem medialnym i nie posiada zbyt wielkiej mocy przeciwdziałania pokazywanym problemom. Pomimo tego analizowane zdjęcie jest nie tylko symbolem różnic pomiędzy krajami trzeciego świata, a tymi, które dobrze prosperują. Ta fotografia to obraz niebywałych kontrastów⁴⁵. Dłoń dziecka, która powinna tętnić życiem, jest sucha i wygląda jak ręka starca. Umieszczona w mocnym uścisku dorosłego misjonarza sprawia wrażenie wątlej i suchej. Pomocna dłoń staje się symbolem walki z głodem: pytanie tylko, na ile skutecznym.

Podsumowując rozważania na temat prawdy w fotografii na przykładzie prac konkursu fotograficznego World Press Photo należy zauważyć, że jeśli z aksjologicznego punktu widzenia przyjmiemy za nadrzędną wartość nie tyle samą prawdę a informację, którą zdjęcie przekazuje, to rzeczywiście możemy mówić o niewielkim znaczeniu rze-

⁴¹ Por. K. Dąbrowski, *Napalm i dziewczynka*, http://www.przekroj.pl/galerie_stopklatka_artykul,4386.html (dostęp 30.01.2010r.).

⁴² M. Puszka, *art. cyt.*, <http://www.latarnik.latarnik.pl/read.php?id=132> (dostęp 6.01.2010r.). Stąd też można wysnuć tezę, że być może jednak zdjęcia konkursu *World Press Photo* potrafią wywierać wpływ na światowe problemy.

⁴³ Por. *[Wypowiedź M. Wellsa]*, http://www.worldpressphoto.org/index.php?option=com_photogallery&task=view&id=184&Itemid=&bandwidth=high (dostęp 11.02.2010r.).

⁴⁴ Wyjątkiem są być może kadry z wojny w Wietnamie. Jednak nie można tu mówić o wyłącznym wpływie *World Press Photo*, ponieważ wojna ta jest uznawana za jedno z najbardziej intensywnie zrelacjonowanych pod kątem medialnym dramatów.

⁴⁵ Zdjęcie przywodzi również na myśl fotografię C. Kanagi z 1930 roku, zatytułowaną „Ręce”. Tu jednak fotograf umiejscowił słabą i delikatną dłoń w silnej ręce czarnoskórego mężczyzny.

czywistości w fotografii prasowej. Natomiast w znacznie szerszej perspektywie należałoby przyjąć, że zdjęcia prezentowane przez ten jeden z najsłynniejszych konkursów są na tyle prawdziwe, na ile rzeczywiste są dramaty osób, które przedstawiają. Tylko poprzez perspektywę wizerunku człowieka jesteśmy w stanie przyjąć, że to, co zostało uchwycone w kadrze, ma prawo nosić znamiona reprezentacji rzeczywistości. Już samo przekształcanie trójwymiarowego świata w płaszczyznę zdjęcia niesie ze sobą ryzyko deformacji. Podobnie zresztą jak postawa fotografa, który nawet mimo technicznych walorów używanego sprzętu nie jest wolny od indywidualnej perspektywy. Prawdziwość wizualnego przekazu jest również współzależna od towarzyszącego mu słowa, bez którego wielokrotnie nie jest możliwym nadanie właściwego toru interpretacji zdjęciom. Fotografii są w stanie zwielokrotnić to, co zastane - są nie tyle poświadczeniem autentyczności wydarzeń, ale ich najwierniejszą pod względem technicznym reprezentacją. Jednakże, w świetle powyższych rozważań należałoby przyjąć, że fotografię prasową, pomimo jej wszystkich walorów pozwalających na wierne powielanie rzeczywistości, nie należy określać mianem prawdziwej. Jest bowiem tylko kopią tego, co zastała, ale na tyle autentyczną, by zyskać miano prawdopodobnej. ■

O AUTORZE:

Sylwia Konopacka - ur. 1986, doktorantka w Instytucie Edukacji Medialnej i Dziennikarstwa na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego oraz studentka Edukacji Medialnej na Akademii Pedagogiki Specjalnej w Warszawie. Łączy naukę z pracą w jednej z organizacji pozarządowych, która zajmuje się działaniami związanymi z rozwojem polskiego rolnictwa. Interesuje się fotografią prasową, antropologią wizualną i podróżami.