

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione X (2015)

ISSN 2081-3325

Kamila Zarembka

Fotoreportaż a sztuka społeczna

Czym jest sztuka społeczna?

Sztukę społeczną rozumiem jako szeroki zakres działań artystycznych, które intencjonalnie zawierają ideologiczne czy polityczne przesłanie. Sztukami społecznymi określamy zarówno praktyki kontestujące społeczny *status quo*, jak i działania będące wyrazem ideologii czy danej polityki (tzw. sztuka propagandowa). W 2007 roku Artur Żmijewski na łamach „Krytyki Politycznej” nawoływał artystów do aktywności społecznej i politycznej w ramach ich artystycznych zamierzeń¹. Jedną z jego pierwszych tez brzmiała, iż polityka i sztuka niemal od zawsze idą w parze. Autor zaznaczał też, że sztuka od dawna usiłuje zdobyć autonomię, uwolnić się od zawłaszczających ją dla swoich celów religii czy władzy. Żmijewski cytuje Aleksandra Lipskiego:

Sztuka niefiguratywna podważyła nienaruszalny rdzeń tradycyjnego figuratywnego paradygmatu artystycznego nakazującego przedstawianie figur. Artystyczna rewolucja globalna była więc zwieńczeniem procesu emancypacji sztuki. Jego logika zrywania wszelkich więzi i zależności sztuki od zewnętrznych wobec niej dziedzin, takich jak polityka, religia, filozofia, technika, obyczajowość dopełniła się znosząc zasadę ostateczną i generalną zarazem – zasadę oznaczania².

Chęć wyzwolenia była spowodowana faktem, iż zaangażowanie polityczne sztuki wielokrotnie dawało tragiczne i komiczne efekty. Artyści wspierający totalitarne reżimy, np. nazistowscy rzeźbiarze Josef Thorak i Arno Breker czy reżyserka Leni Riefenstahl, przyczynili się do zdyskredytowania samej możliwości uczynienia z sztuki narzędzia politycznego. Według Żmijewskiego polski wstyd został zbudowany między innymi przez socrealizm.

¹ A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 11/12, s. 21. Pełny tekst dostępny jest na stronie <http://www.utw.uj.edu.pl/documents/6082181/a7f451e-7-eb99-4ee9-8ddc-e1f2bf984438> (dostęp: 06.06.2015).

² Tamże.

Skupiając się na błędach przeszłości sztuki politycznie zaangażowanej, Żmijewski nie wspominał jednak o pozytywnym aspekcie sztuki społecznej, jaką jest m.in. podtrzymywanie pamięci zbiorowej czy promocja uniwersalnych wartości, wpisując takie praktyki artystyczne w negatywny flirt władzy z polityką.

Tymczasem określenie *sztuka społeczna* jest też stosowane do sztuki dawnej, wspierającej określoną ideologię, bez wyraźnych negatywnych konotacji, np. *Przysięga w sali do gry w piłkę* z 1791 roku – obraz Jacquesa-Louisa Davida, przedstawiający jeden z ważniejszych momentów Wielkiej Rewolucji Francuskiej, *Polonia* Jana Matejki czy graficzny cykl o tym samym tytule Artura Grottgera. Dwie ostatnie to patriotyczne manifestacje w symbolicznej sztuce polskiej, tworzonej w trakcie zaoborów, mające na celu podtrzymanie polskiej tożsamości narodowej.

Sam Żmijewski, mimo wskazywania złych doświadczeń z mirażu sztuki i polityki, dostrzegał jednak potrzebę i możliwości zaangażowania społecznego sztuki na początku XXI wieku. Choć skupiał się on na sztuce polskiej, można jednak, idąc za jego wskazaniem, wskazać przykłady współczesnej sztuki społecznej w różnych dziedzinach artystycznej działalności także w wymiarze globalnym.

Sztuka społeczna w istocie zmienia się bowiem tak, jak zmienia się społeczeństwo. Dlatego dzięki nowym ruchom społecznym wyzbyła się podłoża narodowego, a zyskała w sposób symboliczny tematy klasy, rasy, płci czy orientacji seksualnej (sztuka feministyczna, wpływ postkolonializmu na sztuki wizualne, sztuka *queer*, sztuka dotycząca epidemii AIDS).

Aby zilustrować ten proces, posłużę się dyskursem, który powstał wokół dwóch sportowych zdjęć ikonicznych, które rozumiem jako wyjątkowy tekst kultury wizualnej, będący zarówno symbolem pewnych wydarzeń, jak i szerszych pojęć. Fotoikony to ważne z punktu widzenia historii i społeczeństwa fotografie, zazwyczaj o charakterze reporterskim lub dokumentalnym³. Są to obrazy, które stają się mitem i wyrażają w skondensowanej formie pewne ogólne pojęcia (jak patriotyzm, miłość, solidarność). Fotoikony rozumiane jako tekst wizualny operują prostym i czytelnym językiem wizualnym, ilustrują wydarzenia znane z powszechnej historii. Fotoikona pełni funkcję legitymizującą porządek społeczno-polityczny (powiela wartości i symbole dobrze widziane w społeczeństwie, zostawia lub usuwa zdarzenia z historii). Z drugiej strony, znaczenie zawarte w fotoikonach jest tak przesadne, że powoduje semiotyczne jego oderwanie, tworząc lukę, poprzez którą można walczyć z dominującą ideologią.

³ Por. K. Zaremska, *Fenomen fotoikon. Symbole, pamięć zbiorowa i sztuka demokratyczna*, [w:] *Techno-widzenie. Media i technologie wizualne w społeczeństwie ponowoczesnym*, red. Ł. Rogowski, Wydawnictwo UAM, Poznań 2015, s. 49–66 oraz J. Kinowska, *Fotoikony. Poszukiwanie*, <http://fundacijadoc.org/fotoikony/> (dostęp: 15.07.2014).

Fotografia społeczna jako początek fenomenu fotoikon

Fotografia (gr. *phos* – światło, *graphio* – piszę) to zbiór wielu technik, których celem jest zarejestrowanie trwałego, pojedynczego obrazu za pomocą światła⁴. Konwencja naukowa wymaga wprowadzenia w tym świecie pewnego porządku. Pierwsze istotne kryterium to technika tworzenia. Możemy wyróżnić fotografię klasyczną (analogową, utrwaloną na materiale światłoczułym) oraz fotografię cyfrową (gdzie obraz utrwalany jest na matrycy elektronicznej). Ogromnie istotny jest fakt, że obie techniki umożliwiają wielokrotną reprodukcję zdjęcia. Drugie kryterium dotyczy funkcji, jaką fotografia pełni. Fotografie można podzielić na dwie grupy: te tworzone na użytek prywatny oraz te, które wykonuje się na użytek publiczny. Fotografie publiczne mogą mieć różny charakter. Są to zazwyczaj zdjęcia kreative (pozowane) lub informacyjne (niepozowane). Ich celem jest zwrócenie uwagi szerszej publiczności, anonimowego zbioru jednostek, niezwiązanych ze sobą żadnymi relacjami społecznymi i niewchodzących ze sobą we wzajemne interakcje, jednak znajdujących się w podobnej sytuacji ekonomicznej lub politycznej, w zasięgu tych samych wpływów. Fotografie informacyjne odnoszą się zazwyczaj do kwestii związanych ze sprawami społecznymi lub politycznymi. Podział ten ma wpływ na funkcje jakie pełni fotografia. Wiele fotografii realizuje przede wszystkim funkcję artystyczną – ekspresyjną lub estetyczną, oraz inne – funkcję informacyjną, dokumentalną, komercyjną, reklamową, perswazyjną czy propagandową. Co najważniejsze, funkcje nie wykluczają się nawzajem i mogą występować w dowolnych kombinacjach. Zdaniem Piotra Sztompki, fotografia społeczna powinna pełnić funkcje poznawcze: informacyjno-dokumentacyjną, heurystyczną i eksplanacyjną. Dodaje, że fotografie, które zyskały status „ikon naszej epoki”, które noszone są w żywej zbiorowej pamięci, łączą przeważnie wszystkie trzy wymienione funkcje⁵.

Fotografia reporterska to fotograficzna dokumentacja codziennego życia. Fotoreportaż powstał w USA, w wyniku potrzeby dokumentowania za pomocą obrazów problemów społecznych. Dziedzina ta zakłada fotograficzną rejestrację czasu, miejsca i przede wszystkim niereżyserowanych zdarzeń wraz z bohaterami w ich naturalnym środowisku. Głównym założeniem fotoreportażu jest wywołanie emocjonalnej reakcji odbiorcy, bardziej niż pobudzenie estetycznych doznań. Historia reportażu jest niewiele starsza niż sama fotografia (datowana na rok 1826 lub 1827). Za pierwszy fotoreportaż uznaje się fotografię Alexandra Gardnera z procesu zabójców Lincolna (1865) lub opublikowany w „Illustrated London News” cykl zdjęć z wojny krymskiej wykonanych przez angielskiego prawnika Rogera Fenerona (1910). Fotoreportaż potrafi odnieść spektakularny sukces niosący za sobą zmianę społeczną. Najlepszym przykładem jest tu amerykański socjolog i fotograf Lewis Hine, który w 1917 roku dla National Child Labor Committee fotografował dzieci

⁴ Por. *Fotografia*, <http://pl.wikipedia.org/wiki/Fotografia> (dostęp: 20.02.2015).

⁵ P. Sztompka, *Socjologia wizualna*, PWN, Warszawa 2008, s. 15.

i młodzież pracujące w ciężkich warunkach w Teksasie. Jego fotografie przyczyniły się do reformy prawa pracowniczego dotyczącego wyzyskiwania dzieci w fabrykach.

Święte obrazy dla świeckiego społeczeństwa

Fotoreportaż jest jednym z przejawów współczesnej kultury, w której narracje językowe wypierane są przez narracje wizualne, a znaczeń społeczno-kulturowych coraz częściej szuka się w obrazie. Susan Sontag prorokowała, iż w najbliższej przyszłości ludzie odczytani wypierani będą przez ludzi opatrzonych⁶. Jej prognoza okazała się wyjątkowo trafna. Rafał Drozdowski za najistotniejszy skutek nasilającej się dominacji obrazów uważa proces ikonizacji wiedzy potocznej. Same obrazy „są rozpoznawalne, jako ważne, niekiedy wręcz symboliczne – ikony społeczno-kulturowe”⁷. Wychudzona matka, otoczona dziećmi, wypatruje końca Wielkiego Kryzysu, marynarz całujący pielęgniarkę w samym sercu Times Square, naga Wietnamka uciekająca w strachu przed napalmem, nieuzbrojony cywil stojący przez kolumną czołgów na placu Tiananmen czy opancerzony wóz przed kinem Moskwa – zdjęcia te stały się światowymi ikonami kultury publicznej. To powszechnie znane, wzbudzające ogromne emocje fotografie, przedstawiające społecznie lub historycznie istotne momenty.

Fotografia i reportaż dokumentalny mogą dziać więcej, niż tylko utrwać w pamięci ważne momenty i dokumentować społeczne problemy. Fotografia reporterska pełni szczególną rolę w przypadku demokracji, a fotoikona jest największym dziełem sztuki fotoreportażu. Większość zdjęć ikonicznych to materiały wykonywane na potrzeby redakcji, które z czasem nabrały symbolicznego wydźwięku i zostały zaprzęgnięte do politycznej maszyny, której celem jest legitymizacja władzy i podtrzymanie pamięci społecznej. Fotoikony, publikowane najpierw w prasie, trafiają na karty podręczników szkolnych, albumów czy pod dachy muzeów, wreszcie stają się tematem pomników, znaczków pocztowych, plakatów, a nawet karykatur. Ponieważ ikoniczne obrazy są reprodukowane i przerabiane przez rząd, reklamodawców, komercyjnych dziennikarzy, blogerów i artystów, ich obieg rzuca nowe światło na doświadczenie publicznej kultury, rozumianej jako komunikatywne praktyki, przez które kultura ta jest tworzona, podtrzymywana, modyfikowana oraz kwestionowana. Kultura publiczna to podstawowy element współczesnego społeczeństwa obywatelskiego. To sieci mediów i praktyk społecznych zorganizowanych wokół partycypacji politycznej i ideologicznej.

Ikoniczne zdjęcia to modele wizualnej elokwencji oraz drogowskazy dla pamięci zbiorowej. Wraz ze zmianami przemysłowymi, zwłaszcza zapotrzebowaniem na szybką i masową komunikację, funkcję historycznych obrazów malarskich przejęły właśnie fotografie reporterskie. Owe zdjęcia nie zawsze są wyjątkowe pod względem

⁶ S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Karakter, Kraków 2009, s. 20.

⁷ R. Drozdowski, *Obraz na obrazie. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących*, Zysk i S-ka, Poznań 2010, s. 6.

artystycznym, jednak dzięki swej prostocie i treściowemu nasyceniu stają się łatwe i szybkie w odbiorze. Przedstawiają – podobnie jak kiedyś malarstwo – postacie symboliczne, charyzmatyczne, a także wydarzenia historyczne, istotne dla każdego obywatela, stanowiące o jego tożsamości. Nie jest konieczna ogromna wiedza i kompetencje, by poprawnie odczytać znaczenia zawarte w obrazie. W zastosowanej do fotografii koncepcji Rolanda Barthes'a, obok studium obrazu, wynikającego z wiedzy, pojawia się *punctum*, które nie wynika z rozumowania, ale jest wynikiem nagłego i afektywnego odkrycia *czegoś*, co w doświadczeniu obrazu *przeszywa*, intryguje, nie pozwala pozostać obojętnym⁸. Siła fotoikon, jako nośników pamięci zbiorowej, tkwi w prostocie, nasyceniu i uniwersalnym, społecznie podzielanym *punctum*, które zakotwicza się w milionowej świadomości. Oddają one wyidealizowany sens tożsamości, a także zbiorowy sens przeszłości. To obrazy *przed* innymi obrazami, które mogą być reprezentacją społecznej, artystycznej i politycznej świadomości danego narodu. Fotoikona jest także dynamiczną formą sztuki demokratycznej. Replikowane ikoniczne zdjęcia dają życie symbolom, którymi bawi się popkultura, artyści i zwykli obywatele. Zbigniew Libera na podstawie wybranych dramatycznych zdjęć prasowych opracował ich alternatywne wersje, powtarzając ich schemat kompozycyjny, lecz zmieniając bohaterów i negatywny sens utrwalonych scen. W ten sposób powstał cykl *Pozytywy*⁹. Polski artysta, znany z kontrowersyjnych prac, postanowił, że „odczaruje” jedno z najważniejszych zdjęć w historii. Nazwał je negatywami, nawiązując w ten sposób zarówno do podstawowego materiału fotograficznego, ale także do ich negatywnego wydźwięku. Celem cyklu było przełamanie negatywnego wydźwięku poprzednich zdjęć i odtworzenie sytuacji w pozytywnym kontekście. Libera zastępował momenty ważne, trudne i traumatyczne w sytuacje lekkie, łatwe i przyjemne. Przykłady można mnożyć – zdjęcie przedstawiające słynny „braterski pocałunek” posłużyło za wzór dla muralu na murze berlińskim, którego autorem był znany artysta Dmitri Wrubel. Ikoniczne zdjęcia stają się też podstawą memów tworzonych przez internautów. Wyrażają całe spektrum społecznych emocji: frustrację, radość, miłość, zawód, ironię. Fotoikony wychodzą z gazet, muzeów i albumów. Przeistaczają się w znaczki pocztowe, plakaty, kubki, wpinki, nadruki na koszulki czy społecznie ukierunkowane projekty artystyczne. Postacie i momenty historyczne utrwalone na kliszy fotograficznej przemieniają się w figurki z klocków Lego, w chipsy, posągi, w formie tatuażu zdobią nawet ciała zwykłych obywateli. Symbolika zawarta w fotografiach pozwala na tworzenie wyraźnych uniwersalnych karykatur i pastiszów. Podobnie jak ikony religijne, stają się elementem rytuałów społecznych, silnie działając w kolektywnej pamięci mediów. Odtworzenie ich przez obywateli nie dotyczy wyłącznie symboli i znaków

⁸ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, KR, Warszawa 1995, s. 9, 41–47, 130–131.

⁹ Por. http://raster.art.pl/galeria/artysci/libera/pozytywy/libera_pozytywy.htm (dostęp: 06. 06. 2015).

zawartych na fotografiach, ale przede wszystkim jest powieleniem i promowaniem wzorów w świadomości społecznej.

Fotoikony nie pozostają jednak wyłącznie materiały biernego powielania. Użyte jako tworzywo wizualnego języka wykorzystane zostają do komunikowania się także w celach oceniających społeczeństwo i dążących do jego przemiany. Artyści, twórcy czy nawet zwykli obywatele, szczególnie uczuleni na *punctum*, wykorzystują fotoikony do wypracowania nowego komunikatu, remiksując czy wyszydzając pierwotne symbole, mając na celu dewaluację pierwotnych znaczeń – odczarowują społeczne mity, usuwają traumy, walczą z dominującą ideologią polityczną lub podają w wątpliwość utarte schematy myślenia, w efekcie są przyczynkiem do zmiany społecznej. W poniższej analizie *case studies* opiszę i prześledzę drogę dwóch symboli, które swój początek miały w fotoikonach, a następnie zostały reinterpretowane w nowych kontekstach społecznych, politycznych i kulturowych. Obie fotografie dotyczą kontekstu sportowego, jednak szybko zostały zaprzęgnięte w maszynę polityczną, stając się symbolem walki o prawa obywatelskie i polityczne.

Case studies: Gest Kozakiewicza oraz Black Power Salute

Pod koniec lat 70. Polska Rzeczpospolita Ludowa stanęła na progu bankructwa, a frustracja społeczeństw groziła w każdej chwili wybuchem niezadowolenia. 30 sierpnia 1980 roku podczas XXII Letnich Igrzysk Olimpijskich w Moskwie polski lekkoatleta, Władysław Kozakiewicz, pokonał Rosjanina Konstantina Wołkowa, pobijając jednocześnie rekord świata i zdobywając tytuł mistrza olimpijskiego w skoku o tyczce. Gdy kibice sowieckich zawodników wygwizdali jego zwycięski skok – pozdrowił ich słynnym już, niecenzuralnym gestem, nazwanym później gestem Kozakiewicza. Polega on na zgięciu jednej ręki w łokciu i złapaniu jej na wysokości ramienia drugą ręką. Moment ten uchwycił rosyjski fotograf Vladimir Akimov. Zdjęcia z tego wydarzenia przedrukowała prasa na całym świecie, a „L'Equipe” ogłosiła gest Kozakiewicza jednym z najciekawszych wydarzeń w całej historii igrzysk. Lekkoatletę okrzyknięto w Polsce bohaterem narodowym, a w okresie strajków solidarnościowych jego gest stał się ważnym symbolem oporu przeciwko ZSRR.

Tło całego wydarzenia jest szczególnie ciekawe. Zimna wojna pomiędzy USA i ZSRR przysłoniła całkowicie ideę organizacji igrzysk olimpijskich. Większość krajów Zachodu zbojkotowała zawody w Moskwie ze względu na radziecką inwazję na Afganistan w grudniu 1979 roku. W Moskwie zabrakło łącznie członków 63 reprezentacji narodowych. Mimo że nie było to po myśli gospodarzy, na tę okazję specjalnie zbudowano nowe obiekty sportowe za 9 miliardów dolarów. Na okres olimpiady budynki w stolicy zostały pokryte billboardami, a niepożądanych obywateli służby usunęły poza obszar Moskwy. Na półkach sklepowych pojawiły się zagraniczne produkty (Rosjanie mieli zakaz ich kupowania). Trybuny stadionów oraz hal zajęli głównie działacze, członkowie organizacji partyjnych oraz przebrani żołnierze. Biorąc pod uwagę bojkot zachodnich federacji, poziom zawodów bardzo

zmała. Plotki głoszą, iż specjalnie otwierano i zamykano wrota stadionu, by poprzez ruchy powietrza wpłynąć na wynik skoków o tyczce. Dnia 30 lipca za faworyta uchodził Konstantin Wołkow, liczono, że bez problemu pokona dwóch Polaków – Kozakiewicza i Ślusarskiego. Podczas każdego skoku Polaków publiczność głośno gwizdała i buczała. Kozakiewicz oddał skok na wysokość 5 metrów i 74 centymetrów, zdobywając złoty medal i bijąc jednocześnie rekord świata. Gdy sowieccy kibice wygwizdali jego wyczyn, on swą radość okazał w nietypowy sposób – krzyżując ramiona w wulgarnym geście. Zdjęcia z tego wydarzenia szybko obieły cały świat. Co istotne, w Polsce zdjęcie ukazało się tylko w gazetce podziemnej. Fotografia wręcz natychmiast urosła do miana ikony. Kozakiewicz twierdził, że chodziło mu jedynie o konfrontację z sowiecką publicznością. Chciał do niej wykrzyknąć „zobaczcie, zwyciężyłem!”, jednak jego komunikat nie przedarłby się poprzez wrzawę stadionu. Pod wpływem emocji zdobył się na taki czyn. Sportowiec nie zdawał sobie sprawy z zamieszania, jakie miało nastąpić później. Zbulwersowani Sowieci złożyli specjalny protest, domagając się dyskwalifikacji Polaka oraz odebrania mu złotego medalu. Polski Związek Sportowy jako przyczynę wulgarnego gestu podał skurcz mięśni zawodnika, który tylko w ten sposób mógł okazać swoją radość. Kolejne tłumaczenie mówiło, że gest ten pokazywał pokonanie tyczki. Mimo to po powrocie do Polski odebrano Kozakiewiczowi zarówno paszport, jak i mieszkanie w Gdyni. W 1985 roku lekkoatleta wyjechał na stałe do Niemiec, gdzie uzyskał obywatelstwo.



Il. 1. Gest Kozakiewicza, 1980, fot. Vladimir Akamov

Od samego początku gest Kozakiewicza był popularny w środowisku opozycyjnym. Do dziś funkcjonuje w świadomości Polaków jako symbol oporu wobec władz radzieckich. W archiwum materiałów opozycyjnych można odnaleźć znaczek pocztowy podziemnej Solidarności działającej w latach 1982–1989, honorujący wyczyn Kozakiewicza.



II. 2. Znaczek poczty podziemnej Solidarności



II. 3. Komiks z serii „Słynni polscy olimpijczycy”, 2008

W 2008 roku Biblioteka Gazety Wyborczej wydała serię dwudziestu komiksów poświęconych wybitnym polskim sportowcom. Numer 10. poświęcony został Władysławowi Kozakiewiczowi i nosił tytuł „Człowiek z gestem”. Ilustracje wykonał Jacek Kowalski.



II. 4. Kampania przeciwko HIV

W 2012 roku zorganizowano kampanię społeczną przeciwko AIDS. Udział w niej wzięli: Jakub Wesołowski, Mateusz Damiński, Aleksandra Kwaśniewska i Małgorzata Socha (w kolejności widocznej na il. 4). Na potrzeby kampanii powstała

seria prostych plakatów, nawiązujących bezpośrednio do gestu Kozakiewicza. Akcja miała zachęcić do wykonywania testów w kierunku HIV, a także uświadomić, że wykrycie zakażenia może przedłużyć i polepszyć jakość życia oraz ograniczyć rozprzestrzenianie się wirusa. Hasło umieszczone na plakacie brzmi „Nie dostaniesz mnie”. Badam się, więc mnie nie dostaniesz. Autorzy kampanii Łukasz Stachniak i Michał Kubik z FireFly Group skojarzyli fakty – ułożenie ręki po badaniu krwi jest bardzo podobne do tzw. gestu Kozakiewicza.

Popularny jest również rysunek satyryczny autorstwa nieznanego internauty. W historii zilustrowanej na dwóch kadrach mały chłopiec prosi ojca o pokazanie, czym jest gest Kozakiewicza. Gdy ojciec pokazuje mu skrzyżowane ramiona (poza kadrem), smutny malec, który zrozumiał gest ojca jako „odwal się”, nie znając kontekstu historycznego, odchodzi zasmucony, mówiąc „nie, to nie”.



II. 5. Rysunek satyryczny z jeja.pl

W trakcie zajęć na Northwestern University Robert Hariman poprosił swoich studentów o stworzenie listy ikonicznych fotografii. Na liście pojawiła się fotografia przedstawiająca dwóch afroamerykańskich lekkoatletów, którzy podczas Letnich Igrzysk Olimpijskich w Meksyku w 1968 roku wznoszą swe dłonie w geście znanym jako Black Power Salute. Zdjęcie należy do pierwszej dziesiątki najczęściej reprodukowanych plakatów w historii¹⁰.

Gest ten był cichym protestem dwóch Afroamerykanów, Tommiego Smitha oraz Johna Carlosa, złotego i brązowego medalisty w biegu na 200 m. Obaj stali na podium z pochylonymi głowami, uniesionymi i ściśniętymi pięściami w czarnych, skórzanych rękawicach. Smith podniósł prawą pięść, reprezentując siłę, podczas gdy Carlos – lewą, symbolizuje jedność wśród czarnych. Wspólnie tworzą łuk jedności i siły. Czarny szalik reprezentuje czarną dumę, a czarne skarpetki bez butów – ubóstwo w rasistowskiej Ameryce. Zdjęcie zostało wykonane

¹⁰ Źródło: <http://www.theguardian.com/commentisfree/2008/jul/09/olympicgames2008.humanrights> (dostęp: 04.04.2015).



II. 6. Black Power Salute, 1968,
fot. AP

przez fotografa Associated Press. Pierwotnie znaczenie gestu, który przynależał do symboli Czarnych Panter, mogło przysłonić wydźwięk gestu biegaczy, czyli krzyk o prawa obywatelskie. Rok 1968 znany jest jako apokaliptyczny w dziejach Zachodu. Zabójstwo Martina Luthera Kinga i Roberta Kennedy'ego, studenckie zamieszki w Paryżu, masakra meksykańskich studentów protestujących chwilę przez Igrzyskami Olimpijskimi w Meksyku. Spokojny akt nieposłuszeństwa Smitha i Carlosa wpisał się w proobywatelski ruch tamtych czasów. Mimo to pod koniec ceremonii dekoracji zostali wygwizdani przez zebrany tłum. Na konferencji prasowej Tommie Smith, posiadacz siedmiu rekordów świata, powiedział: „Jeśli wygram jestem Amerykaninem, a nie czarnym Amerykaninem. Ale gdybym zrobił coś złego, to mówią na mnie «czarny». Jesteśmy czarni... i jesteśmy dumni z bycia czarnymi. [...] To jest bardzo zniechęcające, być w zespole złożonym z białych zawodników. Na torze jesteś Tommie Smith, najszybszy człowiek świata, ale gdy jesteś w szatni, jesteś niczym więcej niż brudnym czarnym”¹¹. W ciągu kilku godzin po zawodach gest dwóch Amerykanów został potępiony przez Międzynarodowy Komitet Olimpijski. Rzecznik organizacji powiedział, że to „celowe i brutalne naruszenie podstawowych zasad olimpijskiego ducha”¹². Powszechnie oczekiwano, że obydwaj sportowcy będą wydaleni z wioski olimpijskiej i odesłani do USA.

¹¹ Tamże.

¹² Tamże.

Na międzynarodowym poziomie ich demonstracja łamie idealistyczne przekonanie, że polityka i sport nie powinny się mieszać. Do lat 70. biała elita polityczna wymagała od czarnych sportowców, by sławili Amerykę za granicą, podczas gdy w kraju odmawiano im praw obywatelskich. Gest Smitha i Carlosa wpłynął na obrady Amerykańskiego Komitetu Olimpijskiego, który zmusił władze sportowe do spełnienia żądań The Olympic Project for Human Rights (OPHR), dotyczące zatrudniania czarnych trenerów i urzędników. Mimo to, zawodnicy zostali odesłani do domu w niesławie, a sam gest drogo ich kosztował. Docenieni przez czarną Amerykę, oczerniani przez białą. Smith stracił posadę w myjni samochodowej. Bez nowej pracy nie mógł wyżywić rodziny, rozwiódł się. Żona drugiego zawodnika, Carlosa, popełniła samobójstwo, a jego pies został zmasakrowany i pozostawiony na ganku domu. Obaj otrzymywali regularne pogróżki.

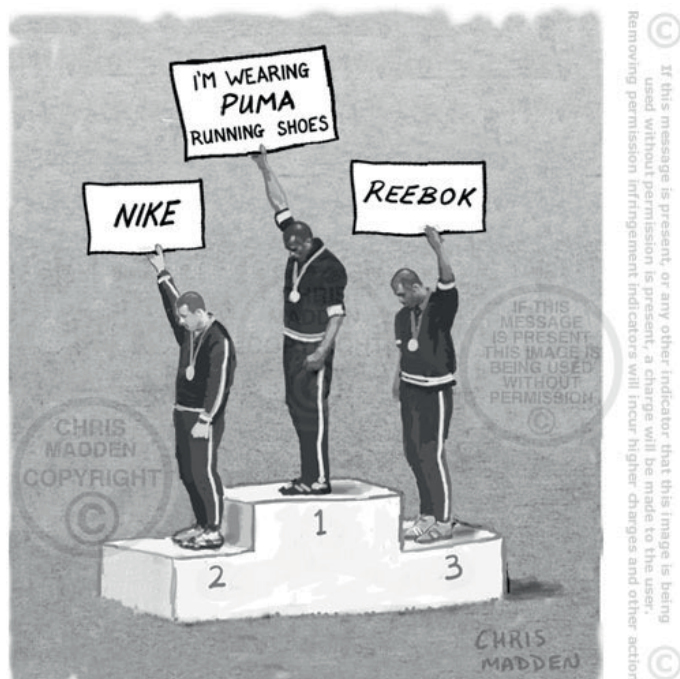
Smith i Carlos musieli czekać aż do 1980 roku na rehabilitację. Bojkot administracji Reagana Letnich Igrzysk Olimpijskich w Moskwie w 1980 roku ostatecznie udowodnił, że sport i polityka idą w parze. W 2005 roku Smith i Carlos zostali uhonorowani przez odsłonięcie pomnika swojego kultowego protestu na terenie kampusu w San Jose State University, ich *alma mater* i w miejscu powstania OPHR.



II. 7. Pomnik z San Jose

Sam gest był powielany na protestach Afroamerykanów w latach 70. Do dziś jest symbolem walki przeciwko dyskryminacji rasowej. Nie ulega już wątpliwości, że sport wiąże się z polityką. Jednak nowym zjawiskiem na stadionach jest merchandising, marketing i zarabianie na sporcie. Amerykański rysownik, Chris Madden, wzorując się na zdjęciu Black Power Salute stworzył sugestywny obraz potępiający ingerencję wielkich marek w sport. Rysunek jest pastiszem fotografii z 1968 roku. W uniesione, gołe pięści zawodników autor włożył kartony z nazwami najbardziej popularnych sportowych marek: Reebok, Nike, Puma. Zawodnicy nie są już bosi

(wcześniej był to symbol ubóstwa) – ich stopy odziane są w drogie, markowe buty. Autor krytykuje fakt, iż świat zachodni odsunął się od idealizmu politycznego końca lat 60. do obsesji marketingu obecnej epoki. Rysunek został przygotowany w czasie Letnich Igrzysk Olimpijskich w Londynie w 2012 roku.



II. 8. Rysunek satyryczny Chrisa Maddena

Obie fotografie: Gest Kozakiewicza oraz Black Power Salute łączy kontekst sportu (igrzysk olimpijskich) oraz wymowny gest społeczny, które utrwalają. Obie stały się elementem walki politycznej i ideologicznej – protestem przeciwko łamaniu praw obywateli. Są też między nimi pewne różnice. Gest Kozakiewicza jest ekspresyjny, narodził się z pobudek indywidualnych („ja Wam pokażę”), był odpowiednim gestem w odpowiednim czasie. Gest Smitha i Carlosa był zaplanowanym wystąpieniem. To gest afirmatywny oraz kolektywny, wyreżyserowany w celu osiągnięcia zaplanowanego efektu – zwrócenia uwagi na rasizm panujący w Stanach Zjednoczonych. Obie fotografie zapoczątkowały powstanie kolejnych dzieł sztuki, legitymizujących pamięć społeczną (jak pomniki czy komiksy) lub krytykujących ówczesną lub obecną sytuację polityczną (patrz znaczek pocztowy z gestem Kozakiewicza oraz rysunek Chrisa Maddena), a także posłużyły jako mobilizujący symbol do walki z chorobą (plakaty przeciwko HIV).

Powyższy przykład pokazuje, że fotoikony są społecznym i kulturowym fenomenem. Stanowią lustro odbijające społeczeństwo – jego wartości, lęki, zwycięstwa i historię, a zarazem są szkołą moralną dla zwykłego obywatela. Na masową skalę reprodukuje i przekazuje wartości zakorzenione w społeczeństwie. To uproszczona, podana w łatwej, przyswajalnej formie lekcja historii. Fotoikony pełnią jednocześnie rolę kotwic pamięci społecznej, zastępując popularne niegdyś malarstwo historyczne. Nieustanne rekonstruowanie przeszłości potrzebne jest członkom grup społecznych. Zapamiętane i utrwalone w formie obrazu wydarzenia stanowią o naszej zbiorowej tożsamości. Wspomnienie nie istnieje poza grupą, ma sens świadomościowy, oscyluje wokół markerów pamięci: ważnych postaci i wydarzeń. Zdjęcia przedłużają nasze zdolności pamięciowe i percepcyjne. Fotografia jako tekst kultury, dużo prostszy i szybszy, zastępuje poezję, powieści narodowe i malarstwo historyczne. Pozwala na zamknięcie życia społeczności, a także jej problemów i wartości, w kadrze. Oglądanie zdjęć nie tylko utrwala wydarzenia i postacie z przeszłości, ale także wprowadza jednostkę w powszechne i utrwalone w społeczeństwie wartości i normy grupowe. Fotoikony, podstępnie zakotwiczone w naszej pamięci, kodują w odbiorcy schematy zachowań i myśli. Tym, co odróżnia fotoikony od innych zdjęć, jest ich społeczny rezonans.

W pracy celowo użyłam dwóch zdjęć ikonicznych jako *case studies*. Fotoikona jest chyba najsilniej oddziaływującym społecznie dziełem sztuki fotograficznej. Są to zdjęcia powszechnie znane, często powielane, wzorcowe dla sztuki fotoreportażu. Nie ulega wątpliwości, że fotoreportaż dokumentalny jest sztuką społeczną. Nie tylko pomaga nam pamiętać ważne momenty i dokumentować społeczne problemy, stając się jednym z filarów tożsamości społecznej, globalnej i lokalnej. Tak jak inne dziedziny sztuki tworzy metasymbole, które później są powielane w takim samym lub innym kontekście, służąc podtrzymaniu wartości, norm i ideologii. Z drugiej strony, owe metasymbole, ponownie interpretowane, zachowują swoją główną ideę, np. ideę kolektywnej walki, tworzą jednak nowy kontekst społeczny (walka o niezależność polityczną czy o prawa dla grup wykluczonych). Sztuka zaangażowana właśnie tym się zajmuje, stosując strategie subwersywne. Terminu subwersja używano w odniesieniu do praktyk „zawłaszczenia” (ang. *appropriation*), powiązanych ze strategiami sztuki krytycznej. Sama etymologia słowa posiada już znamiona krytycyzmu – mówi o wykonywaniu operacji na przedmiocie, „wywracaniu”, „transformowaniu”, a nawet o jego „destrukcji”¹³. To dzięki nim możliwa jest jej najbardziej skuteczna, wewnątrzsystemowa krytyka. Dziś, w dobie rewolucji cyfrowej, strategie subwersywne nie są już domeną wyłącznie artystów, ale także zwykłych obywateli, pozwalając tworzyć im zaangażowane treści wizualne. Fotoikony wykorzystane jako materia do cytowania i przekształcania w celu

¹³ Por. Ł. Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Rabid, Kraków 2006, s. 9–10.

krytycznym (nie krytykanckim i nie zawsze ironicznym), korygują życie społeczne i politykę z bezpośrednim udziałem zainteresowanych daną sytuacją członków społeczeństwa, którzy umiejętnie posługują się subwersywnymi strategiami. W ten sposób fotografie, które przez swe „zaangażowanie” stały się fotoikonami, stają się przykładami sztuki społecznej, w podkreślaniu „wolnościowych” wartości czytelnej nie tylko w lokalnym wymiarze.

Bibliografia

- Barthes R., *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Aletheia, Warszawa 2008.
- Barthes R., *Podstawy semiologii*, tłum. A. Turczyn, WUJ, Kraków 2009.
- Buczyńska-Garewicz H., *Znak i oczywistość*, Pax, Warszawa 1981.
- Drozdowski R., *Obraza na obrazy. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących*, Zysk i S-ka, Poznań 2010.
- Eco U., *Semiologia życia codziennego*, tłum. J. Ugniewska i P. Salwa, Czytelnik, Warszawa 1999.
- Hariman R., Lucaites J. L., *No caption needed. Iconic photographs, public culture, and liberal democracy*, The University of Chicago Press, Chicago 2007.
- Kinowska J., *Fotoikony. Poszukiwanie*, <http://fundacjadoc.org/fotoikony/> (dostęp: 15.07.2014).
- Kobylarczyk K., *Fotografia jako mit. Zdjęcia, które streszczają stulecie*, „Zeszyty Prasoznawcze” 2005, 1–2, s. 181–182.
- Koetzle H.-M., *Słynne zdjęcia i ich historie*, tłum. E. Tomczyk, cz. I–II, TMC Art., Warszawa 2008.
- Sontag S., *O fotografii*, tłum. S. Magala, Karakter, Kraków 2009.
- Sztompka P., *Socjologia wizualna*, PWN, Warszawa 2008.
- Zaremska K., *Fenomen fotoikon. Symbole, pamięć zbiorowa i sztuka demokratyczna*, [w:] *Techno-widzenie. Media i technologie wizualne w społeczeństwie ponowoczesnym*, red. Ł. Rogowski, Wydawnictwo UAM, Poznań 2015.
- Żmijewski A., *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 11/12, s. 14–24.

Photoreport and Social Art

Abstract

Social art is understood as a broad kind of artistic activities that intentionally contain ideological or political message. Political commitment in art, however has often come to a tragic and comic effects. Artists supporting totalitarian regimes such as Nazi sculptors Josef Thorak and Arno Breker, or filmmaker Leni Reifenstahl discredited the very possibility of making art a political tool. Focusing on the past mistakes, we should not forget about the positive aspect of social art which includes sustaining collective memory or promotion of universal values. How photograph pictured today social issues? How does it help to understand the social changes that affect all of us? What is the impact of the construction of our national identity? Considered in this paper, the problems tend to reflect and revise views on the art of photography, the role of the artist in society, the importance of the concept of originality and the changes taking place in the play time of globalization.

Key words: photoreport, visual sociology, photoicon, social art

Nota o autorze

Kamila Zarembka – socjolog, fotograf i fotoedytor. Absolwentka Instytutu Socjologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, specjalność komunikowanie społeczne. Absolwentka studiów podyplomowych z zakresu grafiki prasowej i reklamowej. Obecnie doktorantka na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego oraz na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego. Specjalizuje się w tematyce szeroko rozumianej fotografii cyfrowej oraz socjologii wizualnej. Zajmuje się badaniem komunikacji wizualnej. Artystycznie realizuje się jako fotograf uliczny i dokumentalny. Członkini International Visual Sociology Association (IVSA). Stale współpracuje z „Tygodnikiem Powszechnym” jako fotoedytor i fotoreporter.