

Aleksandra Szczęsna  
<http://orcid.org/0000-0002-2721-6368>  
Uniwersytet Warszawski  
[a.szczesna15@student.uw.edu.pl](mailto:a.szczesna15@student.uw.edu.pl)  
DOI: 10.35765/pk.2024.4603.110

## Przejście od fotografii humanistycznej do fotografii humanitarnej. Manipulacja w fotografii w kontekście konfliktów politycznych

### STRESZCZENIE

Artykuł ma na celu ukazanie zmian zachodzących w fotografii w drugiej połowie XX w. (z uwzględnieniem odniesień do czasów współczesnych), które to zostały nazwane przez André Rouillé przejściem od fotografii humanistycznej do fotografii humanitarnej. Na początku artykułu zostanie udowodnione, iż zauważony zwrot w fotografii reporterskiej był możliwy głównie dzięki kontekstowi wykonywanych zdjęć, czyli fotografiom ukazującym świat w obliczu konfliktów politycznych. Na podstawie konkretnych dzieł fotograficznych zostaną ukazane różnice w fotografii humanistycznej i humanitarnej z opisywanego okresu, z czego wynikać będzie temat manipulacji w fotografii. W dalszej części pracy zawarte zostaną współczesne przykłady fotograficzne, które korespondują ze wskazaną zmianą dyskursu. Pojawią się również odniesienia do zagadnienia manipulacji w fotografii w obliczu współczesnych konfliktów politycznych.

**SŁOWA KLUCZE:** fotografia, fotografia humanistyczna, fotografia humanitarna, konflikt polityczny, manipulacja

### ABSTRACT

From Humanistic to Humanitarian Photography: Manipulation in Photography in the Context of Political Conflicts

This article examines the evolution of photography in the latter half of the 20th century, extending into contemporary times, focusing on André Rouillé's concept of the shift from humanist to humanitarian photography. Initially, the article demonstrates how this transition in journalistic photography emerged, largely influenced by the political and social contexts depicted in these images. Through an analysis of specific photographic works, the article elucidates the distinctions between humanist and humanitarian photography during this period, with particular attention to the theme of manipulation. The latter

**Sugerowane cytowanie:** Szczęsna, A. (2024). Przejście od fotografii humanistycznej do fotografii humanitarnej. Manipulacja w fotografii w kontekście konfliktów politycznych. © ⓘ *Perspektywy Kultury*, 3(46), ss. 299–316. DOI: 10.35765/pk.2024.4603.19

Nadesłano: 30.12.2022

Zaakceptowano: 25.01.2023

sections of the article provide contemporary examples that reflect this discursive shift and address how manipulation in photography continues to impact the portrayal of current political conflicts.

**KEYWORDS:** photography, humanist photography, humanitarian photography, political conflict, manipulation

## Wstęp

Fotografię można uznać za niekonwencjonalną formę sztuki czy też portretowania świata ze względu na pośrednictwo maszyny na linii artysta – obraz. Przed wynalazkiem Daguerre’a świat był przedstawiany za pomocą pędzla, a więc w jego zapośredniczeniu nieodłączna była osoba artysty i przefiltrowanie świata przez jego umysł. W konsekwencji malarstwo było i jest uważane za subiektywny sposób przedstawiania rzeczywistości. W kontekście fotografii subiektywizm malarza zostaje zastąpiony przez maszynę (aparat), która odtwarza to, co znajduje się przed jej obiektywem. „Żadna ludzka ręka nie jest w stanie malować tak, jak maluje słońce” stwierdził dziennikarz Jules Janin w 1839 r. (Rouillé, 2007, s. 26). Jak pisał Roland Barthes (1996, s. 11): „[o]kreślone zdjęcie nigdy nie odróżnia się od swego przedmiotu odniesienia (od tego, co przedstawia) lub przynajmniej nie odróżnia się natychmiast czy dla wszystkich (jak czyni to wszelki inny obraz, obciążony od razu i ze swej natury sposobem naśladowania przedmiotu)”. W czasach, gdy wynaleziono aparat fotograficzny, wierzono w jego moc obiektywnego odtwarzania świata w skali 1:1. Jak określa to Terry Barrett (2021), fotografia była uważana za dziedzinę wolną od uprzedzeń ludzkiego subiektywizmu. Wydawało się, że „obraz jest dany, uzyskany mechanicznie, bez naszego udziału (mechaniczność stanowi gwarancję obiektywności)” (Barthes, 2006, s. 150–151). Z czasem jednak dochodzono do wniosku, że jak każda forma ze sztuk, również i fotografia ma w sobie moc manipulacji: wybierania elementów, które chcemy pokazać widzowi, aby wywołać w nim określoną reakcję. Jak pisał Rouillé (2007, s. 29): „fotografia jest maszyną, która bardziej zatrzymuje aniżeli przedstawia”. Fotografia jest śladem tego, co było; zapiskiem, odciskiem. Należy jednak pamiętać, że ów zapis jest tylko fragmentem widzianej rzeczywistości, wycinkiem czasu i przestrzeni (Rouillé, 2007). Zatrzymanie danej chwili w kadrze odcina ją od otaczającego świata. Kiedy widz pozostaje pozbawiony kontekstu, całościowego oglądu danej sytuacji, łatwo jest nim manipulować. Rouillé odnotowuje pewną zmianę w wartościach formalnych dzieła fotograficznego oraz doboru tematu zdjęć. Nazywa to zwrotem od fotografii humanistycznej do humanitarnej.

Należy jednak zaznaczyć, iż zauważony przez Rouillé zwrot estetyczno-formalny, jak również dotyczący tematyki zdjęć, jest jedną z możliwych klasyfikacji i interpretacji medium tak bezkresnego, jakim jest fotografia.

## Fotografia humanistyczna i humanitarna – główne założenia

Za ojców francuskiej fotografii humanistycznej uważa się Henriego Cartier-Bressona i Roberta Doisneau. Fotografowie tegoż nurtu chcieli być z aparatem blisko ludzi: ich codziennego życia, relacji międzyludzkich, pracy, świąt. Fotografia humanitarna zastąpiła wyżej wspomnianą poprzez ukazywanie bohaterów w sytuacji katastrof, chorób, cierpienia czy konfliktów. Fotografia humanistyczna, związana z procesem industrializacji, pokazywała ludzi przy pracy lub odpoczynku po niej. Mogła odnosić się również do wyzysku pracowników przez panujący system. Fotografia humanitarna skupiła się na tych, którzy zostali wykluczeni ze społeczeństwa konsumpcyjnego. Jak pisze Rouillé (2007, s. 168): „po jednej stronie energia życia, a po drugiej śmierć, niemoc i rezygnacja”. Robert Doisneau przedstawiał francuskie społeczeństwo drugiej połowy XX w. przy zabawie i odpoczynku (cykl *Les Bistrots* czy *Les Vacances*), przy pracy (cykl *La Medecine, Le Vin*). Henri Cartier-Bresson również przedstawiał na swoich fotografiach ludzi w codziennych sytuacjach (*At the jewelry store* [zdjęcie 2.1], *Saturday in the Synagogue* [zdjęcie 2.2]) oraz dokumentował ważne dla nich momenty, takie jak ślub (*Wedding, Rue de Turenne* [zdjęcie 2.3]).

Jedną z największych różnic formalnych w fotografii humanistycznej i humanitarnej jest wykadrowanie i głębia obrazu. Fotografia humanistyczna pokazuje ludzi w rozległym kontekście społecznym. Plan jest szeroki, osoba portretowana zostaje ukazana na tle innych przedstawicieli danej grupy społecznej lub na tle charakterystycznego miejsca, np. w fabryce (kontekst pracy) (zdjęcie 1.1) lub w nadmorskiej miejscowości (kontekst wakacji) (zdjęcie 1.2). Szeroki kadr, który daje wytchnąć odbiorcy, może być metaforą nadziei i „pomyślnie rysującej się przyszłości” (Rouillé, 2007, s. 169). W przypadku fotografii humanitarnej mamy do czynienia z bardziej intymnym obrazem. Kadr jest bliski, pozbawiony otaczającego go powietrza. Spłaszczenie perspektywy niszczy nadzieję na lepszą przyszłość. Rouillé nazywa to „pornografią zbliżenia”, która odcina fotografowaną postać od zbiorowości i historii (Rouillé, 2007, s. 169), co ułatwia możliwość manipulacji poprzez tak wykrojony obraz rzeczywistości.

Zdjęcie 1.1. R. Doisneau, *Fanton Entrepts de Bercy*, 1974, Francja, cykl *Le Vin*



Źródło: <https://www.robert-doisneau.com/fr/portfolios/3638,vin.htm> (dostęp: 06.10.2022).

Zdjęcie 1.2. R. Doisneau, *Correspondance à Joyeuse*, 1954, Francja, cykl *Les Vacances*



Źródło: <https://www.robert-doisneau.com/fr/portfolios/1953,vacances.htm> (dostęp: 06.10.2022).

Zdjęcie 2.1. H. Cartier-Bresson, *At the jewelry store*, Nowy Jork, 1947



Źródło: <https://www.artsy.net/artwork/henri-cartier-bresson-at-the-jewelry-store-new-york-usa> (dostęp: 06.10.2022)

Zdjęcie 2.2. H. Cartier-Bresson, *Saturday in the Synagogue*, Leningrad, 1973



Źródło: <https://www.artsy.net/artwork/henri-cartier-bresson-saturday-in-the-synagogue-leningrad-28> (dostęp: 06.10.2022)

Zdjęcie 2.3. H. Cartier-Bresson, *Wedding, Rue de Turenne, Paryż, 1951*



Źródło: <https://www.artsy.net/artwork/henri-cartier-bresson-wedding-rue-de-turenne-le-marais-paris> (dostęp: 06.10.2022).

Pierwszy zestaw składający się z dwóch fotografii autorstwa Davida Seymoura reprezentuje wspomnianą pornografię zbliżenia. Zdjęcie 3.1 ukazuje dziewczynkę zgwałconą podczas wojny. Kadr jest ciasny, ze zdjęcia emanuje samotność (brak humanistycznego ukazania na tle grupy społecznej czy konkretnego miejsca). Mimika twarzy fotografowanej sugeruje jej nieufność do fotografa. Straumatyzowana wojną dziewczynka nie uśmiecha się do zdjęcia, jej mimika pokazuje zrezygnowanie, brak nadziei. Kolejnym przykładem fotografii z nurtu humanitarnego może być zdjęcie *Tereska* z 1948 r. (zdjęcie 3.2) przedstawiające dziewczynkę wśród narysowanej płątaniny linii. Jest to jej interpretacja słowa „dom”. Fotografia została wykonana w ośrodku dla dzieci, które zostały uratowane z wojny, jednak wojenne przeżycia z wczesnego dzieciństwa odcisnęły na nich piętno traumy. Zdjęcie może być uważane za humanitarne ze względu na wąskie kadrowanie, ukazanie osoby strauumatyzowanej przez piekło wojny, która prawdopodobnie do końca życia będzie zmarginalizowana przez społeczeństwo poprzez pryzmat swojej traumy i nieumiejętność dopasowania się do wyznaczonego wzorca. Oba wymienione wyżej zdjęcia Seymoura dowodzą, iż znajdując się bliżej postaci, mamy do czynienia z bezpośredniością emocjonalnego przekazu (Fehrenbach i in., 2015). Jak pisze Laqueur, pomiędzy ciałem cierpiącym a ciałem mającym mu pomóc wytwarza się wspólna więź (Laqueur, 1989).

Zdjęcie 3.1. D. Seymour, *A girls raped during the war*, Neapol, 1948



Źródło: <https://www.magnumphotos.com/newsroom/society/david-seymour-children-of-europe/> (dostęp: 06.10.2022).

Zdjęcie 3.2. D. Seymour, *Tereska*, Polska, 1948



Źródło: <https://www.magnumphotos.com/newsroom/society/david-seymour-children-of-europe/> (dostęp: 06.10.2022).

Drugi zestaw złożony z trzech fotografii ukazuje kolejne założenie fotografii humanitarnej, jakim jest ukazywanie bólu i cierpienia (bez nadziei na lepsze jutro) poprzez postać ułożoną w pozycji horyzontalnej. Są to fotografie Alexa Webba *Asleep in Talabashi* (zdjęcie 3.3) oraz Miguela Rio Branco w m.in. *Prostitute in Brazil* (zdjęcie 3.4) z cyklu *Dolce Sudor Amargo*, czy zdjęcie opublikowane w książce wyżej wspomnianego fotografa: *Maldicidade* (ilustracja 3.5). Jak pisze Rouillé (2007, s. 169–170): „[n]a zdjęciach humanitarnych ciało, bardzo często ukazane w pozycji leżącej, pozbawione jest energii, unieruchomione ze względu na chorobę, wycieńczenie, pracę lub z powodu braku jakiegokolwiek motywacji do działania”. Fotografia humanistyczna to portrety osób pracujących lub aktywnie wypoczywających po pracy (np. w barze). Będą to zatem bohaterowie ukazani w pozycji wertykalnej lub takiej, która kojarzy nam się z jakimś ruchem, gestem. Fotografia humanitarna i jej wymienione wyżej przykłady reprezentują ciało w pozycji horyzontalnej, które pozbawione jest ruchu i jakiegokolwiek sprawczości. Jak zauważa Laqueur (2009), fotografia humanitarna przybliżyła nas do cierpienia, jest odzwierciedleniem zaangażowania, dokładnego patrzenia przez soczewkę aparatu. Wymyka się ona poza granice etyki, którymi chroniła nas fotografia humanistyczna. Zawędrowanie poza dotychczasowe pole stawia nas – widzów – w niewygodnej pozycji. Teraz jesteśmy niejako zmuszeni, sprowokowani do reakcji. Ów fenomen zauważają także Fehrenbach i Rodogno (2015), którzy tłumaczą to oczekiwaną reakcją widza na ciało przedstawienie w cierpieniu. Naszym moralnym obowiązkiem jest w takiej sytuacji zareagować. Barthes wyróżnia kilka czynników (procedur konotacyjnych) składających się na analizę tzw. trzeciego sensu dzieła fotograficznego (jego nieuchwytnego znaczenia). Są to m.in.: pozy przedstawianych postaci (mowa ciała: gesty, mimika) oraz przedmioty – wskaźniki (rekwizyty wywołujące określone skojarzenia) (Olechnicki, 2003 za: Gliniecka, 2018, s. 92). Mowa ciała postaci ukazanych na fotografiach 3.3–3.5 ukazuje nam brak siły i motywacji do działania, których powodem jest trudna sytuacja ekonomiczna bohaterów. Ich mimika również nie pokazuje pozytywnych emocji – są to twarze ukazujące cierpienie, zmęczenie lub w najlepszym przypadku obojętność. Zestawiając je z humanistycznymi zdjęciami Cartier-Bressona (zdjęcie 2.1–2.3), widzimy dużą różnicę w mowie ciała bohaterów. U francuskiego ojca fotografii humanistycznej mamy do czynienia z osobami uśmiechniętymi lub pochłoniętymi rozmową. Jeśli chodzi o drugi czynnik analizy, tj. przedmiot – wskaźnik, na zdjęciu 3.3 widzimy kanapę, która jest wyjęta z właściwego dla niej kontekstu, czyli zacisza domowego. Zniszczona sofa umieszczona jest na ulicy, miejscu do tego nieprzeznaczonym. Analogicznie, czynność, którą obserwujemy (sen), również nie powinna być obserwowana na ulicy. Anomalia ukazana



na zdjęciu (przedmiot oraz czynność wykonywana w miejscu społecznie do tego nieprzeznaczonym) ukazuje nam, że niektórzy są poza zasadami narzuconymi przez kontekst społeczny, są poza założeniami systemu. Wynika to z ich trudnej sytuacji życiowej. Zdjęcie 3.5 również ukazuje przedmiot – wskaźnik, który nie jest użytkowany zgodnie z założeniem społeczeństwa. Jest nim gazeta służąca do czytania. Tutaj pełni ona jednak funkcję maty dla śpiącego na ulicy lub przedmiotu, którym może się nakryć. Elementami, które otaczają bohaterkę zdjęcia 3.4, jest narzuta na łóżko, obdrapane ściany i wiszące po prawej stronie fotografie. Pierwszy z elementów poświadcza nam miejsce, w którym znajduje się bohaterka (sypialnia). Przestrzeń, która powinna być miejscem odpoczynku, tutaj stanowi miejsce pracy portretowanej. Fotografia pokazuje nam, że łóżko jako symbol snu, wypoczynku i sfery prywatnej nie stanowi przywileju dla każdego. Niektórzy muszą odbywać w tej sferze stosunki seksualne, które pomagają im się utrzymać, a więc sfera publiczna miesza się tu ze sferą prywatną. Odrapane ściany ukazują biedę panującą w domu bohaterki. Wycinki gazet, zdjęcia wiszące na ścianie po prawej mogą sugerować, iż bohaterka jest bardzo młoda, prawdopodobnie jest nastolatką. Możliwy wiek bohaterki potęguje niepokój i empatię widza, który widzi trudną sytuację życiową tak młodej dziewczyny.

Przykładami fotografii, które ukazują trudną sytuację życiową bohatera, ale już bez owego „pornograficznego zbliżenia”, mogą być *Improvvised refugee camp* (zdjęcie 3.6) lub *Refugee Center* (zdjęcie 3.7). Owe fotografie pod względem formalnym (wedle klasyfikacji zaproponowanej przez Rouillé) powinny być traktowane jako te z nurty humanistycznego. Ich tematyka i możliwa interpretacja, tj. piekło wojny i wynikająca z tego trudna sytuacja życiowa bohaterki zdjęcia, będą przez Rouillé klasyfikowane jednak jako fotografia humanitarna. Przytoczony przykład poświadcza, iż fotografia (ze względu na niezliczoną liczbę zdjęć istniejących w historii fotografii, jak i współcześnie) zawsze będzie problematyczna pod względem jednolitej klasyfikacji. Jednakże najistotniejsza w zauważonym przejściu od fotografii humanistycznej do humanitarnej wydaje się wspomniana już „pornografia zbliżenia”. Będąc tak blisko czyjejś twarzy, jako widzowie odczuwamy pewien dyskomfort. Przekroczenie naszej strefy komfortu wynika zarówno z faktu, iż nie jest dla nas powszechne, aby patrzeć z tak bliska na twarz obcej osoby, jak i z trudnej sytuacji, w której znajduje się bohater.

Zdjęcie 3.3. A. Webb, *Asleep in Talabashi*, Stambuł, 1998



Źródło: <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/alex-webb-city-of-hundred-names/> (dostęp: 06.10.2022).

Zdjęcie 3.4. M. Rio Branco, *Prostitute in Brazil*, Brazylia, 1979



Źródło: <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/miguel-rio-branco-dulce-sudor-amargo/> (dostęp: 06.10.2022).

Zdjęcie 3.5. M. Rio Branco, fotografia z książki *Maldicidade*



Źródło: <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/sickness-of-cities/> (dostęp: 06.10.2022).

Zdjęcie 3.6. L. Gouliamaki, *Improvised refugee camp*, Albania, 1999



Źródło: [https://www.academia.edu/7428825/Humanistic\\_Phography](https://www.academia.edu/7428825/Humanistic_Phography)

Zdjęcie 3.7. L. Gouliamaki, *Refugee Center*, Gruzja, 2008



Źródło: [https://www.academia.edu/7428825/Humanistic\\_Phography](https://www.academia.edu/7428825/Humanistic_Phography)

Przejsie od fotografii humanistycznej do humanitarnej można równieŝ scharakteryzować jako zmianę perspektywy z globalnej do lokalnej, od wielkich narracji do intymności, od tego, co uniwersalne, do tego, co indywidualne (Rouillé, 2007). Pokazując indywidualną historię, cierpienie jednostki, automatycznie wiążemy je z dramatem większej grupy ofiar (Fehrenbach i in., 2015). Zbliżenie i ukazanie jednostki w izolacji od ogółu zwiększa jednak szansę na przykucie uwagi widza.

Poprzez znamienne dla fotografii humanitarnej wykadrowanie widz ma szansę na lepsze poznanie bohatera. Lepsze jednak nie pod względem zbliżenia badawczego. To wydaje się bardziej pogłębione w fotografii humanistycznej, gdy widoczny jest szerszy kontekst fotografowanej osoby.

Zdjęcie humanitarne pozwala nam na większe zbliżenie do portretowanego, co implikuje większą emocjonalność u widza i łatwiejsze utożsamienie się/porównanie z fotografowanym obiektem. Jak pisze Andrzej Rybicki (2018, s. 259), jest to: „bliskość widza i bohatera zdjęcia, jaka umyka w przypadku obrazów ogólnych z szerokim planem i to niezależnie od tego, czy [w] fotografii sytuacyjnej, czy portretowej”. Według Lesława Wojtasika (1987, s. 145): „[z] funkcją dokumentacyjną fotografii nierozłącznie wiąże się jej funkcja emocjonalna. Odpowiednio zastosowany materiał może stymulować różne stany emocjonalne o różnym natężeniu”. Bez wątplenia bliższe wykadrowanie zdjęcia skraca dystans między widzem a portretowanym, co przekłada się na większe stężenie ładunku emocjonalnego fotografii, a co za tym idzie może prowadzić do łatwiejszej manipulacji widza.

### Manipulacje w fotografii

Istotną wypowiedzią w kontekście manipulacji fotograficznej była praca Anety Grzeszykowskiej pt. *Portrety* (zdjęcie 4.1) ukazana w 2006 r. w galerii Raster. Artystka stworzyła serię tytułowych portretów, jednakże charakterystyczne dla tego cyklu był fakt, iż portrety zostały stworzone całkowicie komputerowo. Nie są to portrety żyjących kiedykolwiek osób, ale sztucznie wygenerowane obrazy. Aneta Grzeszykowska mówi, iż: „[t]o, że fotografia kłamie, jest dla mnie oczywistością, abecadłem” (Kurz, 2007, s. 106). Jednakże nie dla wszystkich ów fakt jest ewidentny. Jak pisze Barrett (2021), wielu ludzi, patrząc na fotografię, zapomina, czym ona jest. Puszczają w niepamięć fakt, iż jest to dzieło stworzone przez człowieka za pomocą maszyny, która również wcześniej została zaprojektowana przez człowieka.

Obserwując tego typu praktyki, nasuwa się pytania: czy manipulacja w fotografii jest warunkiem koniecznym, aby uwaga widza została przyciągnięta?

Przykładem współczesnej manipulacji w fotografii wojennej były zdjęcia autorstwa fotografa Dmytra Murawskiego (zatytułowane *Ból wojny*) o rosyjsko-ukraińskim konflikcie zbrojnym opublikowane przez fotografa 16 sierpnia 2016 r. na jego Facebooku (Jermakowa, 2018). Przedstawiały one m.in. atak na wioskę Szyrokino koło Mariupola. Według dziennikarza Tomasza Maciejczuka, który przebywał na froncie, zdjęcia są zupełnie nierealistyczne. Wyglądają bardziej jak fotosy filmowe aniżeli zdjęcia dokumentujące prawdziwą sytuację na ówczesnym froncie (*Ukraińcy sfa-brykowali dramatyczne zdjęcia z Donbasu?*, 2016). Zdjęcie po swojej publikacji bardzo szybko obiegiło cały świat. Wówczas zaczęły się pojawiać pytania

o jego sposób wykonania. Po fali oskarżeń i publicznej dyskusji na ten temat autor zdjęcia przyznał, że zostało ono uprzednio przygotowane i zainscenizowane (Jermakowa, 2018, s. 171). Za Inną Jermakową (2018, s. 172):

[w]iele osób stanęło (...) w obronie Dmytra Murawskiego, argumentując, że kraj, który jest w stanie konfliktu zbrojnego, powinien „analogicznie odpowiadać na informacyjną agresję” oraz że w warunkach wojny fakt dokumentalności, autentyczności zdjęcia nie jest priorytetowy; najważniejsze są treść obrazu i przekaz, jaki z sobą niesie.

*Ból wojny* to tylko jedno z wielu zdjęć, które w historii fotografii dotyczących konfliktów wojennych zostały zainscenizowane. Już Susan Sontag zauważyła, iż wiele słynnych i ikonicznych dla nas fotografii ukazujących wojnę zostało zaaranżowanych przez autora (Fehrenbach i in., 2015). Dlatego ciekawym rozwiązaniem wydaje się zastosowanie podziału zaproponowanego przez Azoulay, który odróżnia od siebie zdarzenie sfotografowane (*the photographed event*) i zdarzenie fotografii (*the event of photography*) (Michałowska, 2018). Zdarzeniem sfotografowanym jest to, co występuje w kadrze. Natomiast zdarzenie fotografii to wszystko to, co dzieje się po publikacji, a więc pokrywa to dyskusję publiczną i różnorodne interpretacje dotyczące sposobu wykonania zdjęcia oraz tego, co zostało na nim przedstawione. Pierwsza strefa należy do twórcy zdjęcia – fotografa, natomiast ta druga jest związana z widzem.

Kolejnym przykładem manipulacji we współczesnej fotografii dotyczącej konfliktów politycznych jest zdjęcie ukazujące dziecko, które rzekomo samo (bez rodziców/opiekunów) przechodzi przez przejście graniczne w Medyce w marcu 2022 r. (zdjęcie 4.2–4.3). Zdjęcie zostało opublikowane przez facebookowy profil *Popularne*, aby potem szybko rozejść się przestrzeni internetowej. Fotografia wywoływała w odbiorcach silne emocje. Dziecko, które jest strauumatyzowane przez wojnę, pozostawione samo sobie, w prosty sposób ustosunkowuje odbiorcę do konfliktu na wschodzie. Jak się jednak okazało, chłopiec nie przekraczał granicy sam, a w towarzystwie rodziny, która była od niego oddalona zaledwie o kilka kroków. Ukazanie chłopca wedle zasad fotografii humanitarnej, tj. wąskie wykadrowanie, skupienie się tylko na jednej postaci, na emocjach obecnych na jej twarzy, odcinając ją od szerszego kontekstu sytuacji, spełniło tutaj swoje zadanie. Wiele osób zostało zmanipulowanych przez wspomnianą fotografię dzięki wąskiemu kadrowi, który nie daje nam dostępu do większej ilości informacji. Jak zauważył już Barthes, niebezpieczeństwo związane z rozumieniem fotografii kryje się w fakcie, iż materiał fotograficzny poświadcza czyjąś obecność w danym miejscu. W przeciwieństwie do malarstwa, gdzie dzieło nie musi mieć związku

z rzeczywistością, w przypadku fotografii „nie można zaprzeczyć, iż dana rzecz znajdowała się w określonym miejscu” (Barrett, 2014, s. 160).

Zdjęcie 4.1. A. Grzeszykowska, cykl *Portrety*, Polska, 2006



Źródło: <https://www.fotopolis.pl/newsy-sprzetowe/wydarzenia/3491-portrety-anety-grzeszykowskiej-w-rastrze> (dostęp: 06.10.2022).

Zdjęcie 4.2. Medyka, 2022



Źródło: [https://demagog.org.pl/fake\\_news/chlopiec-sam-przekroczył-granice-była-z-nim-jego-rodzina/?cn-reloaded=1](https://demagog.org.pl/fake_news/chlopiec-sam-przekroczył-granice-była-z-nim-jego-rodzina/?cn-reloaded=1)

Zdjęcie 4.3. Medyka, 2022



Źródło: [https://demagog.org.pl/fake\\_news/chlopiec-sam-przekroczyl-granice-byla-z-nim-jego-rodzina/?cn-reloaded=1](https://demagog.org.pl/fake_news/chlopiec-sam-przekroczyl-granice-byla-z-nim-jego-rodzina/?cn-reloaded=1)

## Podsumowanie

Zauważona przez Rouillé zmiana w fotografii, której najważniejszym czynnikiem jest wykadrowanie, daje możliwość zbliżenia się do postaci ze zdjęcia (w efekcie widz odczuwa większą empatię), co z pewnością było i jest celem fotoreporterów wojennych. Po drugie, widz będący tak blisko portretu wychodzi ze strefy komfortu. W sytuacji, w której najchętniej odwróciłby wzrok, jest zmuszony, aby nijako pozostać blisko sportretowanej postaci.

Dzięki zarysowanemu w artykule mechanizmowi możliwej manipulacji (opartemu na zauważonym przez Rouillé zwrocie od fotografii humanistycznej do humanitarnej) współczesny widz powinien zdać sobie sprawę z łatwości, z jaką może on zostać zmanipulowany w dzisiejszym wizualnym świecie. Dzięki świadomości możliwego zafałszowania rzeczywistości poprzez wykadrowanie zdjęcia (która to cecha jest emblematem zwrotu do opisywanej fotografii humanitarnej) jesteśmy w stanie oprzeć się wojnie informacyjnej, a przynajmniej być świadomym niektórych jej narzędzi. Jak pisze Michałowska (2018, s. 36, za: Azoulay 2008): „[m]ożna więc powiedzieć, że powinniśmy wykształcić w sobie nieufność do przekazu, by pozostać odpornym na jego uwodzące działanie oraz umiejętność «spojrzenia z ukosa» tak, by widzieć w obrazie także to, co zostało ukryte w kadrze lub poza nim”.



BIBLIOGRAFIA

- Azoulay, A. (2008). *The Civil Contract of Photography*. New York: Zone Books.
- Barrett, T. (2021). *Criticizing Photographs. An Introduction to Understanding Images*. Nowy Jork: Routledge.
- Barthes, R. (1996). *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Barthes, R. (2006). *Retoryka obrazu*, red. M. Skwara i S. Wysłouch. Gdańsk: Ut pictura poesis.
- Chłopiec sam przekroczył granicę? Była z nim jego rodzina!* (2022). Pozyskano z: [https://demagog.org.pl/fake\\_news/chlopiec-sam-przekroczył-granice-była-z-nim-jego-rodzina/?cn-reloaded=1](https://demagog.org.pl/fake_news/chlopiec-sam-przekroczył-granice-była-z-nim-jego-rodzina/?cn-reloaded=1) (dostęp: 06.10.2022)
- Gliniecka, M. (2018). Analiza fotografii jako materiałów zastanych na przykładzie jakościowych badań blogów nastolatków. *Jakościowe Badania Pedagogiczne*, t. III, nr 1, 89–99.
- Fehrenbach, H. i Rodogno D. (2015). *Humanitarian Photography: A History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jermakowa, I. (2018). Wizualizacja jako narzędzie manipulacji współczesnej wojny informacyjno-hybrydowej. Historia jednej fotografii – „Rozejm w Szyrokinem”. *Oblicza Komunikacji*, nr 9, 167–174.
- Kurz, I. (2007). Fototożsamość „Ja” w czasach fotografii. *Kultura Współczesna*, nr 2, 105–117.
- Laqueur, T. (1989). Bodies, Details, and the Humanitarian Narrative. W: L. Hunt (red.), *The New Cultural History*. Berkley: University of California Press, 176–204.
- Laqueur, T. (2009). Mourning, Pity, and the Work of Narrative in the Making of Humanity. W: R.A. Wilson i R.D. Brown (red.), *Humanitarianism and Suffering: The Mobilization of Empathy*. Cambridge: Cambridge University Press, 31–57.
- Michałowska, M. (2018). Fotografie i ich znaczenia – o potrzebie wizualnego alfabetyzmu. W: J. Szyłko-Kwas (red.), *Obraz czy wizja świata. Fotografia w przestrzeni kulturowej*. Warszawa: Wydział Dziennikarstwa, Informacji i Bibliologii Uniwersytetu Warszawskiego, 25–64.
- Olechnicki, K. (2003). *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Rouillé, A. (2007). *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*. Kraków: Universitas.
- Ukraińcy sfabrykowali dramatyczne zdjęcia z Donbasu?* (2016). Pozyskano z: [https://kresy.pl/wydarzenia/ukraincy-sfabrykowali-dramatyczne-zdjecia-z-donbasu-foto/?\\_\\_cf\\_chl\\_tk=aXIiwBRccOTRbf95FGNXr1j.nyoHNSmxBuv7g5CbFfS8-1665057812-0-gaNycGzNEyU](https://kresy.pl/wydarzenia/ukraincy-sfabrykowali-dramatyczne-zdjecia-z-donbasu-foto/?__cf_chl_tk=aXIiwBRccOTRbf95FGNXr1j.nyoHNSmxBuv7g5CbFfS8-1665057812-0-gaNycGzNEyU) (dostęp: 06.10.2022)

- Rybicki, A. (2018). Dekompozycja kadru. Wystawa *Niepodległość sfotografowana* – obraz kilku planów. W: J. Szyłko-Kwas (red.), *Obraz czy wizja świat. Fotografia w przestrzeni kulturowej*. Warszawa: Wydział Dziennikarstwa, Informacji i Bibliologii Uniwersytetu Warszawskiego, 255–280.
- Wojtasik, L. (1987). *Propaganda wizualna*. Warszawa: Książka i Wiedza.

**Aleksandra Szczęsna** – w 2018 r. obroniła tytuł licencjata na kierunku historia sztuki (Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie). Obecnie studiuje na kierunku filologia francuska (Uniwersytet Warszawski). Do jej zainteresowań naukowych można zaliczyć: socjolingwistykę (w szczególności kultury i języki mniejszościowe), fotografię XX w. oraz założenia ontologiczne fotografii.