

JUSTYNA HANNA BUDZIK

Instytut Nauk o Kulturze, Uniwersytet Śląski
<https://orcid.org/0000-0001-9740-0761>

Zwiedzanie wystawy jak lektura atlasu: studium przypadku

Touring an Exhibition Akin to Reading an Atlas: a Case Study

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article

Abstract

This paper contains the thesis that photographic exhibitions and spaces of action for visual education could be considered to be an atlas of sorts. The author built a theoretical conceptualization of exhibitions upon the basis of the research she carried out during a study visit at the education department at the Jeu de Paume arts centre in Paris in October 2024, at the time of the Tina Barney *Family Ties* exhibition. In doing so she applies the category of an atlas while referring to a photographic exhibition in relation, firstly, to the history and original functions of this type of publication, and, secondly, to the figure of thought and cognition based on a montage of images granted to the atlas by Aby Warburg, followed by Georges Didi-Huberman, and, thirdly, as a metaphor for the particular organization of a collection of photographs. In my opinion, the conceptualization of a photographic exhibition as an atlas opens up a wide range of possibilities for developing a strategy of visual education realized in the exhibition space, taking into account the three dimensions of photographic education distinguished by Marianna Michałowska: practical, reflective, and communal.

Keywords: photography exhibition; visual education; atlas; photographic education; montage

Abstrakt

W artykule stawiam tezę, aby ekspozycje fotograficzne, będące przestrzenią działania edukacji wizualnej, rozważać na podobieństwo atlasu. Zaproponowaną perspektywę teoretycznej konceptualizacji wystaw buduję na podstawie badań, które realizowałam podczas wizyty studyjnej w dziale edukacji paryskiego centrum sztuki Jeu de Paume w październiku 2024 roku na wystawie Tiny Barney *Family Ties*. Kategorii atlasu, gdy mowa o wystawie fotografii, używam w odniesieniu, po pierwsze, do historii i pierwotnych funkcji tego typu publikacji, po drugie, do figury myśli i poznania opartej na montażu obrazów, jakie atlasowi nadał Aby Warburg, a za nim Georges Didi-Huberman, a po trzecie – jako metafory szczególnej organizacji zbioru fotografii. Konceptualizacja wystawy fotograficznej jako atlasu w mojej ocenie otwiera szerokie możliwości opracowania strategii edukacji wizualnej realizowanej w przestrzeni ekspozycji, uwzględniającej trzy wymiary edukacji fotograficznej, wyróżnione przez Mariannę Michałowską: praktyczny, refleksyjny oraz wspólnotowy.

Słowa kluczowe: wystawa fotografii; edukacja wizualna; atlas; edukacja fotograficzna; montaż

O autorce

Justyna Hanna Budzik – filmoznawczyni, adiunktka w Instytucie Nauk o Kulturze UŚ. Autorka książek *Filmowe cuda i sztuczki magiczne. Szkice z archeologii kina* (2015) i *Dotyk światła. O zmysłowym doznawaniu kina* (2012), współautorka (z Agnieszką Tambor) publikacji *Polska półka filmowa. Krótkometrażowe filmy aktorskie i animowane w nauczaniu języka polskiego jako obcego* (2018). Lektorka języka polskiego w INALCO w Paryżu, laureatka Fulbright Slavic Award na University of Washington w Seattle.

Zwiedzanie wystawy jak lektura atlasu: studium przypadku

Mimo całej swojej miłości do map geograficznych nigdy nie nauczyłem się z nich korzystać zgodnie z przeznaczeniem – były i są dla mnie czymś w rodzaju fantastycznej mieszkanki, hybrydy literatury i malarstwa, słowa i obrazu, w żadnym zaś razie środkiem do znalezienia właściwej drogi.

Jurij Andruchowycz, *Atlas. Medytacja*¹

W artykule przyglądam się oprowadzaniu po wystawie fotografii jako działaniu z zakresu edukacji wizualnej, które sprawia, iż poznawanie ekspozycji przypomina lekturę atlasu. Obserwacje pracy z grupami zwiedzających prowadziłam podczas wizyty studyjnej w dziale edukacji paryskiego centrum sztuki Jeu de Paume w październiku 2024 roku². Wystawa, w ramach której badałam działania edukacyjne (nie tylko oprowadzania dla grup), to *Family Ties*, prezentująca dorobek amerykańskiej fotografiки Tiny Barney³. Podczas pobytu w Jeu de Paume uczestniczyłam w licznych oprowadzaniach po wystawie: kuratorskim dla pracowniczek i pracowników instytucji, a także przygotowanych przez dział edukacji oraz prowadzonych przez dwie jego członkinie – dla grup szkolnych (gimnazja i licea), dla dzieci z rodzicami, dla dorosłych, dla osób cierpiących na chorobę Alzheimera i ich opiekunów oraz dla przedstawicielek i przedstawicieli lokalnych wspólnot i stowarzyszeń. Ponadto analizowałam dokumenty działu edukacji stworzone do *Family Ties* oraz innych ekspozycji z poprzednich lat, zarówno te dostępne dla zwiedzających, jak i szkice, scenariusze i konspekty aktywności do użytku wewnętrznego. Prowadziłam także rozmowy z edukatorkami – przewodniczkami po wystawach oraz innymi pracowniczkami działu – podczas których pytałam wprost o teoretyczne fundamenty projektowanych działań dydaktycznych⁴.

Wizyta studyjna stanowiła przedłużenie moich wcześniejszych badań na temat edukacji wizualnej z wykorzystaniem fotografii⁵, które swoje podłoże mają także w mojej aktywności dydaktycznej w ramach uniwersytetu oraz poza nim, w obszarze między innymi działań instytucji kulturalnych, szkolenia nauczycieli i edukatorów czy szeroko rozumianej edukacji medialnej. Pomimo rozwoju

edukacyjnej aktywności galerii, muzeów oraz instytucji i organizacji kulturalnych teoretyczna refleksja na temat edukacji o i do fotografii pozostaje w polskim piśmiennictwie rozproszona, usytuowana niejako na marginesie studiów o kulturze wizualnej⁶. Moim celem jest uzupełnienie tej luki o rozważania poświęcone strategiom edukacyjnym stosowanym na wystawach.

Na podstawie badań w Jeu de Paume stawiam tezę, iż praktyki edukacji wizualnej w przestrzeni wystawienniczej, a przede wszystkim szczególnie typ animacji społeczno-kulturalnej⁷, jakim jest oprowadzanie po wystawie, upodabniają poznawanie ekspozycji do lektury atlasu, choć ekspozycja sama w sobie może być skomponowana według innej strategii kuratorskiej. W pierwszej części artykułu przywołuję teoretyczne konceptualizacje pojęcia atlasu, opierając się przede wszystkim na refleksji dotyczącej układu obrazów, zainicjowanej przez Aby'ego Warburga, a kontynuowanej przez Georges'a Didi-Hubermana. Wskazuję też na możliwość kuratorskiego zaprojektowania wystawy obrazów jako atlasu. W drugiej części artykułu przedstawiam studium przypadku *Family Ties*, skupiając się na metodyce oprowadzania grup, podczas którego nielinearny i dynamiczny charakter aranżacji stawał się szczególnie widoczny. Oprowadzanie po wystawach opiera się jednak na punktowych przystankach w przestrzeni ekspozycji, na omówieniu i skomentowaniu wybranych obrazów; takie działanie edukacyjne ma też potencjał subwersywnego rozsądzania innej – na przykład chronologicznej czy narracyjnej – strategii kuratorskiej. Stwarza bowiem sytuację, w której odwiedzający poznają wybrane konstelacje obrazów, konceptualizując relacje między nimi na podobieństwo lektury atlasów.

Atlasy i wystawy

Kategorii atlasu używam tu (gdy mowa o wystawie) w odniesieniu, po pierwsze, do historii i pierwotnych funkcji tego typu publikacji, po drugie, do figury myśli i poznania opartej na montażu obrazów, jakie atlasowi nadał Aby Warburg, a za nim Georges Didi-Huberman, a po trzecie, jako metafory szczególnej organizacji zbioru obrazów. Należy zaznaczyć, iż obaj badacze, a także kontynuatorki i kontynuatorzy ich myśli i praktyki rozważali sposoby prezentowania obrazów różnego typu, a zatem ustalenia teoretyczne odnoszą się nie tylko do wystaw i kolekcji fotografii. Ponieważ jednak moje badania skupiają się na edukacji wizualnej dotyczącej fotografii, zarówno przywołane przykłady, jak i studium przypadku dotyczyć będzie ekspozycji zdjęć.

Pojęcie „atlas” na określenie wydawnictwa książkowego pojawia się po raz pierwszy w kontekście zebranych w latach 1585–1595 map Gerarda Merkatora, które kartograf opatrzył na okładce wizerunkiem antycznego tytana podtrzymującego świat na swoich barkach. Mitologiczny Atlas, jak zauważa Marta Dziewańska, „dał nazwę atlasowi – znanej od renesansu «wizualnej formie wiedzy», będącej inspiracją do powstania, w oświeceniu,

wszelkiego rodzaju słowników i encyklopedii, a z końcem XIX wieku modnego narzędzia większości nauk humanistycznych⁸. Atlasy – pierwotnie zbiory map, a potem także tablic z ilustracjami różnego typu – prezentujące za pomocą obrazów i tekstów uporządkowane informacje i wyniki badań naukowych, zmieniały się przez stulecia. Didi-Huberman opisał ich dziewiętnastowieczne przykłady, wskazując na stopniowe zwiększanie się roli części obrazowych⁹. Atlasy jako formy systematyzowania i reprezentowania wiedzy oraz jej interpretacji na gruncie nauk humanistycznych, przede wszystkim literaturoznawstwa, opisuje Elżbieta Konończuk. Przedstawicielka nurtu geografii humanistycznej referuje między innymi koncepcję Briana Harleya, który zauważa, jak osiągnięcia nauk o obrazie wpływają na lekturę map. Konończuk relacjonuje: „Dyskurs ikonologiczny wnosi propozycję interpretowania map na wzór obrazów, odczytywania zawartych w nich znaczeń literalnych oraz symbolicznych”¹⁰. Do takiego ujęcia nawiązuje także pisarz Jurij Andruchowycz w eseju, którego fragment uczyniłam mottem tego artykułu: patrzy na mapy jak na dzieła sztuki, w których kształty, linie czy kolory niekoniecznie odwzorowują rzeczywistość i przekładają się na orientację w terenie; działają one jak ikonoteksty, gdzie z zestawienia wizualności i słowa wyłania się nowy byt.

To zbliżenie kartografii i dyskursów o obrazach i wizualności wydaje mi się istotnym argumentem za rozważeniem wystawy fotografii jako atlasu, zwłaszcza w kontekście działań edukacyjnych, które na plan pierwszy wysuwają potencjał transferu wiedzy oraz konieczności jej interpretowania. Tym bardziej że w miarę rozwoju publikacji atlasowych istotne miejsce zajmowały wśród nich atlasy fotograficzne, powstałe w ramach między innymi fizjonomiki, medycyny czy kryminologii¹¹. Co interesujące, do atlasu jako naukowej publikacji obrazów o komparatystycznym potencjale porównał Walter Benjamin wydany w Berlinie w 1930 roku w formie książkowej cykl zdjęć Augusta Sander’a *Antlitz der Zeit. Sonderausgabe: Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*: „Dzieło Sander’a jest czymś więcej niż albumem: jest atlasem”¹², pisał Benjamin, podkreślając badawczy charakter serii portretowych ujęć przedstawicieli niemieckiego społeczeństwa.

W historii sztuki i naukach o obrazie atlas jako figura poznania odsyła do *Atlasu Mnemosyne* Aby’ego Warburga¹³. Nie sposób streścić założeń tego konstelacyjnego projektu¹⁴ oraz bogatej refleksji na temat jego metodologicznych i epistemologicznych konsekwencji, jakie obecne są w literaturze przedmiotu. Dla porządku zrelacjonuję podstawowe cechy tego przedsięwzięcia, rozwijanego od 1924 do 1929 roku. Zrewolucjonizował on metodologię historii sztuki, nawet jeśli przez dłuższy czas był marginalizowany¹⁵. Na czarnych planszach Warburg umieszczał fotograficzne reprodukcje, wycinki prasowe i inne materiały wizualne – zawsze jako czarno-białe kopie. Plansze te funkcjonowały jako neutralne tło

dla pojedynczych obrazów, które można było dowolnie zestawiać i układać. Taka struktura umożliwiała tworzenie relacji pomiędzy elementami w sposób swobodny, dynamiczny i zmienny, inaczej, niż byłoby to możliwe przy wykorzystaniu sekwencji obrazów podporządkowanych linearnej narracji.

Zasada montażu, podkreślająca dynamiczne relacje między obrazami zamiast linearnej narracji, stała się inspiracją dla współczesnych praktyk kuratorskich. Montaż Warburga zakwestionował tradycyjną hierarchię w naukach o obrazie, polegającą na zestawianiu ze sobą dzieł sztuki uznawanej historycznie za „wysoką” z obrazami z pola popkultury. Można więc mówić o konstelacjach obrazów, które pozwalały dostrzegać nieoczywiste powiązania między nimi, możliwe dzięki odejściu od układu chronologicznego. Dlatego właśnie montaż uznaje się za centralną zasadę rządzącą *Atlasem Mnemosyne*, ale chodzi tu o montaż jako figurę myśli i poznania¹⁶, które budowane jest z fragmentów: „[Atlas Mnemosyne] tworzy zupełnie nowy układ epistemiczny – poznanie poprzez montaż [...] – w oparciu o obserwacje samego *Nachleben*: obrazy zawierające to, co przetrwało, nie są niczym innym, jak tylko montażem niejednorodnych znaczeń i czasowości”¹⁷. Obrazy pozbawione są podpisów, Warburg zatytułował jedynie niektóre tablice i pozostawił niewiele komentarzy. Czarny kolor plansz ujednolicał tło i zaważył na niezliczonych możliwościach reorganizowania zbioru. Montaż Warburga stały się inspiracją dla tworzenia przekrojowych wystaw, a spadkobiercą tej metody stał się przede wszystkim Georges Didi-Huberman, który przygotował między innymi ekspozycje: *Atlas. Jak umieść świat na własnych barkach?* w Museo Reina Sofia w Madrycie¹⁸ (2010–2011) czy *Soulèvements* w Jeu de Paume¹⁹ (2016–2017).

Atlas jest także przekonującą metaforą zbioru obrazów. W konceptualizowaniu fotografii pojęcie metafory rozważa Bernd Stiegler:

Fotografia zawdzięcza moc przemieniania rzeczywistości grze z metaforami, które ze swej strony przemieniają fotografię. [...] Szczególną metaforyczność fotografii uzasadnia także fakt, że fotografię od jej początków charakteryzuje podejrzana dwuznaczność. [...] Skłonność fotografii do metafor jest w równej mierze rezultatem tej szczególnej otwartości i reakcją na nią: Metafora wykorzystuje tę otwartość i jednocześnie ogranicza ją. Ma przy tym Janusowe oblicze: z jednej strony zniekształca to, co pokazuje, i wskazując na coś innego, prezentuje to jako coś innego; z drugiej strony wydobywa na światło dzienne to coś, co inaczej pozostałoby w ukryciu²⁰.

W zebranych przez badacza katalogu metafor atlas się nie pojawia. W odniesieniu do naukowych publikacji Stiegler opisuje hasło „biblioteka”, w którym przywołuje porównania fotografii i procesu fotografowania do słownika i encyklopedii, jakie pojawiały się przede wszystkim

w refleksji teoretycznej drugiej połowy XIX wieku: „Ta dokładność zapisu czyni fotografię encyklopedią widzialnego świata”²¹. Są to więc przemyslenia oparte na mimetycznym charakterze zdjęcia, nie zwracają one uwagi na język obrazów właściwy atlasowi.

Metafora atlasu właśnie dla określenia fotograficznego projektu w przekonujący, nowatorski sposób użyła Marta Maliszewska w odniesieniu do *Zapisu socjologicznego* Zofii Rydet. Badaczka zwraca uwagę przede wszystkim na to, iż fotografa w przygotowaniu wystaw rezygnuje

z podpisywania poszczególnych obrazów na rzecz tytułowania serii, do których przynależą: „Jest to jeden z tropów pozwalających odczytać dorobek Zofii Rydet w ramach tradycji atlasów wizualnych, której najgłośniejszym przedstawicielem był Aby Warburg”²². Tak zaplanowane ekspozycje pozwalają na budowanie odczytań w poprzek linearniej narracji, na porównywanie i zestawianie fotografii wykonanych przez Rydet w różnych miejscach i latach. Należy przy tym zaznaczyć, iż Maliszewska uznaje za atlas całość *Zapisu* – nie tylko wystawy, ale wszystkie



Widok wystawy *Family Ties*, Tina Barney, Jeu de Paume, Paryż. Fot. Justyna Hanna Budzik, październik 2024.



Widok wystawy *Family Ties*, Tina Barney, Jeu de Paume, Paryż. Fot. Justyna Hanna Budzik, październik 2024.

składające się na projekt zdjęcia, także te niepokazywane, zgromadzone w zbiorach artystki. Takie ujęcie cyklu Rydet przewyższa statyczność kategorizowania go jako repozytorium, katalogu czy archiwum²³ obrazów znikającej wsi, traktując go raczej jako „wielogłos obrazów”²⁴, którego interpretacje wyłania z ich przeróżnych konstelacji aktywność widza.

Opisane trzy pola odniesienia – atlas jako typ publikacji, atlas jako metafora oraz *Atlas Mnemosyne* jako montażowa metoda budowania narracji o obrazach – pozwalają wyodrębnić koncept atlasu jako jedną z możliwych strategii kuratorskich stosowanych w wystawiennictwie²⁵. Pierwsze atlasy – geograficzne – w sposób symboliczny powiązane były z przestrzenią, której reprezentację przenosiły na kartograficzny język, natomiast te późniejsze wizualizowały osiągnięcia różnych dyscyplin wiedzy. Wystawa w galerii lub muzeum sztuki inscenizuje natomiast realną przestrzeń oglądania obrazów, w której może, choć nie musi być wytyczony kierunek zwiedzania; decyzja co do jego przestrzegania z reguły i tak należy do osoby odwiedzającej, która może swobodnie poruszać się pomiędzy pomieszczeniami w obrębie ekspozycji. Niezaprzeczalny jest także poznawczy wymiar każdej wystawy: zarówno

prezentacja eksponatów, jak i sposób ich organizacji w sali lub salach wystawowych są efektem translacji wiedzy na temat artysty, nurtu, zjawiska lub motywu fotograficznego. Teksty – podpisy pod obiektami (jeśli istnieją), elementy informacyjne, cytaty zaczerpnięte od autora dzieł, przedstawicieli środowiska krytyki sztuki, nauki lub literatury, a także eseje kuratorskie – poszerzają uniwersum obrazów o elementy dyskursywne, porządkujące zdjęcia i nadające zarówno pojedynczym obrazom, jak i ich zbiorowi proponowane znaczenia.

W odniesieniu do ekspozycji fotograficznych konstelacyjny układ zdjęć, wywodzący się z wizualno-przestrzennego sposobu organizacji obrazów zaproponowanego przez Warburga, rozpatruje się przede wszystkim w kontraście do układu typu krata czy siatka, rozpowszechnionego pod wpływem tradycji wystawienniczych sztuki nowoczesnej²⁶. W ekspozycji zdjęć geometrycznego układu przypominającego szachownicę używa się przede wszystkim do przedstawienia serii i sekwencji, do podkreślenia racjonalnego i intelektualnego charakteru obrazów tworzących homogeniczne zbiory. Konstelacja natomiast, na którą składają się fotografie (oraz inne towarzyszące im obiekty) w różnych technikach i formatach, rozmieszczone

w przestrzeni z większą swobodą, rozbija tę sztywność i tworzy dynamiczne relacje między dziełami: „Ten rodzaj powieszenia obrazów cechuje się obfitością znaczeń, ponieważ odzwierciedla zarówno świat artysty, jak i publiczności”²⁷. Przykładami takich konstelacyjnych aranżacji, tworzących wystawy-atlasy, oprócz wskazanej wyżej ekspozycji Zofii Rydet są także *Songs of the Sky. Photography & the Cloud* (kuratorka Kathrin Schöneegg, Berlin 2021), *Leave and Let Us Go* Alexandry Rose Howland²⁸ (2017–2021) czy *Constellations* Diane Arbus w Fondation LUMA w Arles (2023).

Zwiedzając tego typu wystawy, odbiorca może przeglądać („czytać”) ekspozycyjny atlas według swojego porządku, zauważając i tworząc własne porównania i powiązania między fotografiami. Jest to możliwe, ponieważ „atlas nigdy nie jest zwykłym zbiorem czy wykazem obrazów, przedmiotów czy jakości, ale ilustracją wybranych połączeń, możliwych montażu, niewyczerpanego zbioru konfiguracji”²⁹. Na konstelacyjnej ekspozycji każdy układa swój atlas-montaż, tropiąc relacje i napięcia pomiędzy eksponowanymi zdjęciami. Taka prezentacja zbioru obrazów nie akcentuje wybitności czy unikalności poszczególnych dzieł, lecz przenosi ciężar na ich funkcjonowanie w zespole, na „sposoby, w jakie te pojedynczości się spotykają, wzajemnie oświełają, zderzają, afirmują lub negują”³⁰.

W przypadku ekspozycji fotograficznych aranżacja konstelacyjna czasowo zawiesza powinowactwo pojedynczych zdjęć wobec nowoczesnej przestrzeni wystawienniczej typu *white cube*. Związek ten, wynikający z fotograficznego gestu kadrowania, a tym samym wypreparowywania ujęć z kontekstu, podobnie jak dzieje się to w przypadku zawieszenia obrazów na białej ścianie, zauważa i wyjaśnia badacz fotografii Witold Kanicki³¹. W tym ujęciu fotografii na plan pierwszy wysuwały się jej związki z produkcją wiedzy, a także uwikłanie w optyki kolonialne czy imperialistyczne, jednak każde zdjęcie traktowane było jak odrębny, wykadrowany świat. Wystawy zdjęć, które skomponowane są na podobieństwo atlasu, działają inaczej: w ich odbiorze budowanie „całości przewyższa dodane do siebie znaczenia poszczególnych zdjęć, które składają się na niego”³². Taka perspektywa oznacza, że ekspozycja fotograficzna to montaż rozumiany „jako forma myśli”³³, jak tłumaczy to Didi-Huberman. Zwiedzający tworzy własne myślowe montaże, wywiedzione z właściwości wystawy-atlasu, czyli ze sposobu prezentacji, który równocześnie potrafi pokazać „pojedynczość rzeczy” oraz posiada zdolność „wprawienia jej w ruch w oparciu o jej specyficzne, na wielu poziomach relacyjne właściwości”³⁴. Tego typu ekspozycja zaprasza widza do autorskiego konfigurowania powiązań między jednostkowymi fotografiami, by stworzyć własny, obrazowo-myślowy atlas. Działania mediacyjne prowadzone w ramach oprowadzania pomagają odwiedzającym odkryć te możliwości i zachęcają ich do aktywności zmierzających do rekonfigurowania konstelacji.

Oprowadzania po wystawie Tiny Barney *Family Ties*

Monograficzna prezentacja twórczości fotograficznej Tiny Barney, kuratorowana przez dyrektora Jeu de Paume Quentina Bajaca, zajmowała pierwsze piętro galerii od 27 września 2024 do 19 stycznia 2025 roku. Materiały tekstowe – chronologia twórczości autorki, *dossier* dokumentalne oraz zestaw tekstów z wystawy z wybranymi zdjęciami – zostały udostępnione publiczności również w zasobach mediateki na stronie internetowej instytucji³⁵. *Dossier*³⁶ samo w sobie wymagałoby odrębnej analizy jako publikacja edukacyjna o szczególnym charakterze, łącząca funkcje informatora, wyboru cytatów, bibliografii i zestawu inspiracji dla działań dydaktycznych; w tym artykule ograniczę się do przytoczenia wybranych ćwiczeń i aktywności prowadzonych przez edukatorki podczas oprowadzania różnych odbiorców: zorganizowanych grup



Widok wystawy *Family Ties*, Tina Barney, Jeu de Paume, Paryż³⁷.
Fot. Justyna Hanna Budzik, październik 2024.

szkolnych i stowarzyszeniowych, a także otwartych grup osób dorosłych oraz rodzin z dziećmi.

Wystawa rozplanowana była w dwóch salach, między którymi znajduje się otwarte przejście. Fotografie pochodzące ze zbiorów nowojorskiej galerii Kosmin zawieszono na pomalowanych na biało ścianach galerii, a także po dwóch stronach przezroczystych szklanych płaszczyzn przytwierdzonych prostopadle do podłogi w różnych miejscach sal wystawowych, co zagęszczało przestrzeń, tworząc dodatkowe „ściany” z fotografii, i zachęcało do nieliniowego zwiedzania. Kurator podzielił swoją narrację na części zatytułowane: *Rodzina (Famille)*, *Najmniej zły szczegół (Le Moindre Détail)*, *Rytuły i tradycje (Rituels et traditions)*, *Tworzyć przestrzeń (Créer des espaces)*, *Mniej ludzi (Moins de monde)* oraz *Krótkie historie (Histoires courtes)*. Części te nie były jednak jednoznacznie wydzielone w przestrzeni, a układ fotografii akcentował relacje pomiędzy pojedynczymi zdjęciami oraz pomiędzy zaprojektowanymi „rozdziałami” wystawy. Obrazy zostały zgromadzone na zasadzie podobieństwa tematu, szczegółu, motywu, koloru lub metody realizacji, a nie chronologicznie. Szczególna scenografia pozwalała na przyglądanie się kilku fotografiom jednocześnie, a ponadto sprzyjała obserwacji innych zwiedzających oraz nawiązywaniu z nimi kontaktu, co w wizytach grupowych prowadziło do spontanicznych rozmów między uczestnikami. Miałam też możliwość zaobserwowania indywidualnych wyborów w czasie przeznaczonym na samodzielne poznawanie ekspozycji – układ dzieł i tekstów nie determinował jednego możliwego kierunku zwiedzania, a otwarcie obu sal na siebie umożliwiało swobodny ruch tam i z powrotem.

Family Ties wydaje się egzemplifikacją kuratorskiego gestu montażu, kształtującego ekspozycję na podobieństwo atlasu. Mimo że Jeu de Paume jest urządzone jako *white cube*, dodanie transparentnych ekranów do ekspozycji zdjęć przełamuje modernistyczny schemat, wprowadza też nowe płaszczyzny i relacje przestrzenne pomiędzy obiektami. Kurator nie rezygnuje z tekstu (jak czynił to w swoich planszach Warburg), używa podpisów, cytatów z wypowiedzi artystki, z recenzji czy naukowych opracowań. Podobnie jak fotografie, teksty widoczne są z różnych miejsc w sali, także poprzez wspomniane przezroczyste panele. Elementy tekstowe zawierają zarówno fakty biograficzne, te dotyczące techniki czy recepcji zdjęć Barney, jak i analizy czy interpretacji twórczości fotografki. Achronologiczność prezentacji zdjęć oraz luźne granice poszczególnych segmentów tematycznych również sprzyjają postrzeganiu wystawy na podobieństwo atlasu.

Konstelacyjny charakter wystawy był w moim odczuciu podkreślany i wzmacniany w zaplanowanych podczas oprowadzania działaniach edukacyjnych. Część pracowniczek działu edukacji ma wykształcenie z zakresu historii sztuki na paryskiej Sorbonie, gdzie w programie od lat są wykłady oraz lektury tekstów Georges’a Didi-Hubermana, jednego z najważniejszych komentatorów dzieła Aby’ego Warburga, a także badacza rozwijającego kon-

cepcję odbioru obrazów jako montażu. W rozmowach ze mną autorki programów edukacyjnych wprost wskazywały na inspirację koncepcją montażu i atlasu w swojej pracy koncepcyjnej i przewodniczej.

Widzowie zachęceni byli do refleksji nad powiązaniem fotografii i tekstów sąsiadujących ze sobą oraz tych, które znajdowały się w większych odległościach od siebie, a dzięki scenografii i formatowi były możliwe do zauważenia z danego miejsca w przestrzeni. Prowadząc grupy, edukatorki akcentowały wzajemne związki i powiązania różnych dzieł, a także ich relacje z konwencjami twórczości fotograficznej lub malarskiej w perspektywie historii sztuki. Odwoływały się także do prywatnych doświadczeń odwiedzających z fotografią rodzinną jako do szerszego kontekstu stylu i metody Barney.

Oprowadzanie dla grup trwało około godziny, a jego szczegółowy przebieg zależał od oczekiwań uczestników, ich wieku oraz inwencji każdej z osób oprowadzających, z których jedna jest historyczką sztuki, druga zaś artystką fotografką. Niemniej na podstawie ośmiu wizyt, w których uczestniczyłam, a także analizy scenariusza oprowadzania i rozmów z edukatorkami mogę wyróżnić stałe elementy, powtarzające się niezależnie od szerszego kontekstu zwiedzania. Dla porządku wymienię i opiszę je w punktach:

1. Rozpoczęcie i zakończenie wizyty w specjalnej sali działań edukacyjnych (poza grupami z lokalnych stowarzyszeń). To rodzaj przestrzeni przejścia pomiędzy światem zewnętrznym wobec galerii, miejsce na odpoczynek po podróży (wiele grup dojeżdża do Jeu de Paume nie tylko z Paryża, ale i z innych departamentów) oraz na wykształcenie postawy uważności i skupienia, by następnie obcować z wystawą. „Czytanie” fotografii wymaga bowiem czasu i namysłu³⁸. W salce edukatorki podawały najczęściej informacje na temat kontekstu instytucjonalnego – misji i działań Jeu de Paume – a także wstępne fakty o Tinie Barney. Niemal zawsze prezentowały krótki materiał wideo – rozmowę z artystką, w której opowiada ona o swojej metodzie. Pokazywały także model wielkoformatowego aparatu, jakim posługiwała się Barney, oraz negatywy, w tym kopię jednego z negatywów fotografki. Na ekranie często wyświetlana była również strona internetowa Jeu de Paume, na której w zakładce dotyczącej ekspozycji przewijały się wybrane fotografie, na podobieństwo pokazu slajdów – do tego elementu osoby oprowadzające powracali później, już podczas zwiedzania sal wystawowych.

2. Krótki przystanek przed wejściem do pierwszej sali wystawowej. Na ścianie prezentowana była zapętlona projekcja kilkuminutowego *home movie* rodziny Barney, można było też przeczytać biogram artystki. Edukatorki prowadziły luźną rozmowę z odwiedzającymi, najczęściej poruszały tematykę specyfiki amatorskich filmów domowych, a także rolę konwencji fotografii rodzinnej w pracy twórczej Tiny Barney. Takie wprowadzenie podkreślało kontakt między *home movie*, który sprawiał wrażenie spontanicznego, niezainscenizowanego dokumentu,

a fotografiami tworzonymi przez Barney na zamówienie – starannie upozowanymi z dbałością o tło, atrybuty i stroje portretowanych postaci.

3. Po wejściu do pierwszej sali ekspozycyjnej edukatorki zwykle pytały o wrażenia dotyczące scenografii, wielkości odbitek (duży format), rozplanowania prac i kolorystyki. Jeśli wcześniej, w salce edukacyjnej pokazywana była strona www wystawy, padało też pytanie o różnice w odbiorze cyfrowej kopii i wielkoformatowej fotografii wyeksponowanej na ścianie lub w szklanym panelu. W ten sposób osoby odwiedzające już od pierwszych chwil spędzonych w galerii były motywowane, by spojrzeć na ekspozycję jako na całość składającą się z fotografii ułożonych w pewnym porządku, o którym w przypadku *Family Ties* decydowały relacje między poszczególnymi zdjęciami – zarówno te zauważone przez kuratora, jak i te, które widzowie dopowiadali sobie, oglądając zdjęcia sąsiadujące ze sobą lub możliwe do zauważenia dalej w przestrzeni wystawy.

4. Przystanki przy wybranych zdjęciach w różnych miejscach pierwszej sali, podczas których edukatorki prowadziły dialog z odwiedzającymi, zadając wiele pytań otwartych (Jak myślicie: kim są dla siebie osoby na zdjęciu? Co zaskakującego dostrzegacie na tej fotografii? Na jakim przedmiocie ustawiona jest ostrość? W jaki sposób fotografka mogła namówić portretowane osoby do tej inscenizacji? Co świadczy o tym, iż zdjęcie jest pozowane? Jak myślicie, dlaczego zdjęcie jest krzywo skadrowane?) Pytania dotyczyły szczegółów kompozycji, techniki czy sytuacji fotografowania, a także rozwijały wyobraźnię odwiedzających, nawiązując do możliwych scenariuszy wydarzeń przed zrobieniem zdjęcia oraz po nim. Czasem zdarzały się też pytania zamknięte, najczęściej o rozstrzygnięcie lub wybór (Czy osoby na zdjęciu wydają się smutne, czy wesołe? Czy podoba im się sytuacja, w której się znalazły? Czy myślicie: że gest osoby na zdjęciu został zaplanowany przez fotografkę?).

Mimo że uwaga osób oprowadzających koncentrowała się na konkretnej fotografii, zawsze korzystały one z możliwości, jakie dawała aranżacja wystawy, by równocześnie wskazywać na inne zdjęcia wiszące obok, naprzeciwko lub widoczne dalej w sali, na których odnaleźć można było podobieństwa na przykład w kompozycji sceny, świetle, postaciach, kolorystyce lub temacie. Takie porównawcze analizy układów obrazów wydarzały się na przykład w pierwszej sali, tuż po wejściu na wystawę. Jednym z pierwszych zdjęć, które zauważali odwiedzający, było *Sunday New York Times*³⁹ (1982). To pierwsze zdjęcie Barney, które zostało wystawione w nowojorskim Museum of Modern Art. Przedstawia rodzinę fotografki i jest wynikiem trwających od końca lat 70. XX wieku prób artystki, by stworzyć uniwersalny wizerunek współczesnej rodziny. Fotografia została wykonana w letni, niedzielny poranek, gdy Barney poprosiła swego ówczesnego męża Michaela, by usiadł spokojnie u szczytu stołu. Dopiero po wywołaniu zdjęcia w wielkim formacie – a była to pierwsza tak duża

odbitka wykonana przez artystkę – Barney zorientowała się, jaki efekt głębi i prowadzenia wzroku przez kolejne plany uzyskała: pośród chaosu przeróżnych codziennych czynności mężczyzna pozostaje spokojny, nieruchomy⁴⁰. Światło pada z okna po lewej stronie kadru, w charakterystyczny sposób oświetlając postacie przy stole i w kuchni, opierając się na połowie twarzy Michaela, wokół którego pulsują ruch i dynamizm wyczuwalne w sfotografowanej sytuacji.

Prostopadłe do *Sunday New York Times* na jednym z przezroczystych paneli umieszczone zostało późniejsze o dwadzieścia lat zdjęcie *The Daughters* (2002)⁴¹, pochodzące z serii *The Europeans*, nad którą artystka pracowała przez osiem lat, od końca lat 90. XX wieku. Projekt był wynikiem zainteresowań fotografki oraz szczęśliwych zbiegów okoliczności, współpracy z przyjaciółmi ze studiów w Rzymie⁴²; Barney fotografowała nieznane sobie rodziny pochodzące z najwyższych warstw europejskiego społeczeństwa. *The Daughters* to zdjęcie zupełnie inne niż *Sunday New York Times*: pozowany grupowy portret rodziny; postacie stoją przed obiektywem na tle bogato tkanego arras, w kadrze widoczne są także stylowe meble. Tytułowe córki ubrane są w eleganckie sukienki w odcieniach bieli i różu, róż to także dominanta kolorystyczna stroju matki. Ojciec znajduje się na dalszym planie, częściowo zasłonięty przez jedną z dziewczynek. Wystudiowany portret jest zarazem dowodem na nieprzewidywalność ludzkich gestów: rodzinę uchwyciono w momencie, gdy jedna z dziewczynek zamyka oczy, druga patrzy prosto w obiektyw, a trzecia gdzieś poza kadr, z wyraźnym zainteresowaniem. Matka poprawia najmłodszej córce włosy, pochylając twarz ku dołowi, przez co wydaje się bardzo tajemnicza. Zarówno gobelin w tle, jak i turkusowa sofa są ucięte, nie potrafimy zrekonstruować w wyobraźni całości pomieszczenia. Jak wskazuje tytuł, najważniejsze są dziewczynki – Quentin Bajac argumentuje, że to właśnie dzieci i młodzież stanowią centralne postacie całej serii. O tym oraz o innych zdjęciach z cyklu europejskiego kurator paryskiej wystawy pisze, że

stawiają one wciąż te same pytania: co otrzymujemy od swoich przodków? Co przekazujemy swoim dzieciom? To przywiązanie do zagadnienia przekazywania jest blisko powiązane ze statusem społecznym modeli, dla których kwestie pochodzenia mają dużą moc symboliczną⁴³.

Trzecim portretem, a zatem trzecią rodziną, którą podczas oprowadzania edukatorki i odwiedzający porównują ze sobą, są amerykańscy zleceniodawcy pracy *Family Commission with a Snake (Close-Up)* z 2007 roku⁴⁴. Podobnie jak w fotografii z serii *The Europeans* ten zbiorowy portret przedstawia rodzinę ustawioną frontalnie względem obiektywu, w sposób, który tworzy kolejne plany i głębie kompozycji. Na pierwszym planie, patrząc w obiektyw, stoi nastolatka w białej sukience – jak wyjaśniały edukatorki, to kreacja studniówkowa – oraz

grubych rękawicach, którymi przytrzymuje żywego węża boa. Na drugim planie na białym fotelu siedzi starszy mężczyzna w czarnym stroju z pasem z kowbojską klamrą; on również patrzy w obiektyw. Za nim, po lewej stronie, stoi kobieta w średnim wieku, jej wzrok skierowany jest ku młodej dziewczynie. Ma starannie ułożone falowane włosy, na szyi sznur pereł, perłowe kocyki oraz wężowy pasek, który nawiązuje do skóry boa na pierwszym planie. Jeszcze dalej, po prawej stronie kadru, widać siedzącego nastolatka czytającego komiks *Wolverine*; jego postać jest skadrowana. Ponad głową chłopaka wisi olejny obraz – jest zbyt ciemny, by dostrzec szczegóły, ale widać skuloną kobiecą postać w białej sukience, co znów odsyła do dziewczyny, która wydaje się najważniejszą z portretowanych osób. W tle, pośrodku kadru, widzimy przejście do kolejnego pomieszczenia, najpewniej jadalni, a w jego środku ustawiono figurkę mężczyzny z głową przekreśloną w prawo – wygląda, jakby chciał zajrzeć do komiksu czytanego przez chłopaka z lewej strony. Portret jest konstelacją różnych spojrzeń, postaci i rzeczy, odsyłających kolejno do siebie jak w wariacji motywu *mise-en-abyme*. Świadczy to o wyraźnej ingerencji fotografiki w zastany świat, co potwierdza komentarz krytyka sztuki Davida Rimanellego, zamieszczony na ścianie tuż obok tej fotografii:

Chociaż większość fotografii Barney sprawia spontaniczne i szczere wrażenie kadrów uchwytanych na gorąco, prawda jest taka, że artystka dokłada wszelkich starań, aby jej modele przyjęli pozę, która przyniesie dokładnie taki efekt kompozycyjny, do jakiego dąży⁴⁵.

Co ciekawe, w tym konkretnym zdjęciu nie wszystko zostało zaplanowane przez Barney: edukatorki zwykle opowiadały anegdotę, że kiedy fotografowana dziewczyna zapowiedziała, że zaraz przyniesie jeszcze boa, fotografka była przekonana, iż chodzi o dodatek do stroju, a nie o żywego węża. Zastanawiający jest stan emocjonalny dziewczyny (na jej twarzy maluje się wyraz znudzenia – albo może zaczepka?), wyglądającej jak panna młoda z niepokojącym zwierzęciem w dłoniach.

Podczas oprowadzania odbiorcy konfrontowali ze sobą trzy portrety w trakcie jednego „segmentu” wizyty; porównanie fotografii wykraczało daleko poza demonstrację rozwoju zainteresowań i metody pracy Barney. W rozmowie ze sobą i z edukatorkami odwiedzający tworzyli własne interpretacje, budowali wiedzę na temat konwencji fotografii rodzinnej oraz różnic pomiędzy zdjęciami spontanicznymi a inscenizowanymi. Trzy fotografie niejako oświeślały się nawzajem, kreowały przestrzeń wymiany myśli i znaczeń.

5. Ćwiczenia aktywizujące – różne w zależności od typu grupy i wieku uczestników. Przykładowe aktywności: szukanie zdjęć, na których znajdują się wylosowane z pudełka przedmioty (dla dzieci i rodziców), odtwarzanie póz portretowanych osób oraz inscenizacji portretów, wy-

myślenie dialogów między osobami na fotografiach, wyszukiwanie zdjęć, w których obecny jest konkretny motyw (na przykład rekwizyt, kolor ubrania albo typ postaci), porównywanie zdjęć tych samych osób zrobionych w różnym czasie, porównywanie zdjęć rodziny Tiny Barney ze stworzonymi na zamówienie ujęciami obcych ludzi.

6. Po zakończeniu wizyty grupa wracała do sali edukacyjnej i tam następowało podsumowanie zwiedzania, zebranie wrażeń i komentarzy w sposób mniej lub bardziej ustrukturyzowany, był czas na ostatnie refleksje lub pytania osób uczestniczących.

Obie edukatorki, rzecz jasna, organizowały każdą wizytę nieco inaczej, ze względu na specyfikę grupy oraz własne doświadczenie i wykształcenie. Rachael Woodson, praktykująca fotografka, często wzbogacała opowieść o techniczne i technologiczne szczegóły dotyczące konkretnych kadrów, pozowania, dobierania źródeł światła czy pracy z aparatem wielkoformatowym i samowyzwalaczem. Claire Boucharlat, historyczka sztuki, częściej nawiązywała do związków fotografii oraz innych dziedzin sztuk plastycznych lub do naukowej i krytycznej recepcji twórczości Tiny Barney. Obie oprowadzające niemal zawsze pracowały metodą pytań i dialogu, angażując odwiedzających w wymianę wyobrażeń i myśli, w tym hipotez interpretacyjnych, a także doceniając każdą wypowiedź i waloryzując twórcze odczytania, nawet jeśli nie pokrywały się one z faktyczną historią danego zdjęcia czy tłem wypowiedzi artystki. Każda grupa otrzymywała także czas na swobodną eksplorację ekspozycji – osoby uczestniczące były zachęcane, by tworzyć własne ścieżki w przestrzeni wystawy, a nie podążać odgórnie wyznaczonym tropem.

Edukacja wizualna na wystawie fotograficznej jako czytanie atlasu

Strategie edukacji wizualnej realizowanej w przestrzeni ekspozycji, które projektują zwiedzanie na podobieństwo lektury atlasu, uwzględniają trzy wymiary edukacji fotograficznej wyróżnione przez Mariannę Michałowską: praktyczny, refleksyjny oraz wspólnotowy. Wymiar praktyczny, „w którym przekazujemy wiedzę o historycznych i współczesnych aspektach technologii fotograficznych oraz zmieniających się konwencjach wizualnych”⁴⁶, wynika z zakorzenienia atlasu w naukowym paradygmacie: poszczególne zdjęcia z wystawy można potraktować jako egzemplifikacje konkretnych rozwiązań technologicznych i estetycznych, a całość ekspozycji byłaby przeglądem ich możliwych wariacji. Wymiar refleksyjny, akcentujący namysł nad pozycją fotografii w kulturze⁴⁷, odnosiłby się do konstrukcji atlasu jako całości złożonej ze zdjęć i tekstów oraz do niezliczonych montażi, które powstają w wyniku aktywności zwiedzającego. Wymiar wspólnotowy, „zdający sprawę z roli fotografii jako społecznej pamięci o jednostkach i miejscach, ale również pozwalający rozwijać umiejętności społecznego komunikowania”⁴⁸, według mnie również wpływa

po pierwsze z potencjalności montażowych, po drugie zaś z przestrzennego charakteru ekspozycji przeznaczonej do zwiedzania przez wiele osób w tym samym czasie.

Opisane na przykładzie *Family Ties* działania dydaktyczne podejmowane przez edukatorki można przeobrazić w bardziej ogólne i uniwersalne schematy aktywności, które będą wypełniać zadania edukacji fotograficznej w wymiarach praktycznym, refleksyjnym oraz wspólnotowym. Zwiedzanie wystawy może przypominać czytanie atlasu, tak jak opisuje je Didi-Huberman: „Wbrew wszelkiej czystości epistemologicznej atlas wprowadza do wiedzy wymiar zmysłowy, różnorodność, niepełność każdego obrazu. Wbrew wszelkiej czystości estetycznej wprowadza wielorakość, różnorodność, hybrydowość każdego zestawienia”⁴⁹. Korzystanie z tak rozumianej koncepcji atlasu prowadzi do tworzenia sytuacji dydaktycznych, które zmierzać będą do interpretacji wystawy jako całości wykraczającej poza sumę znaczeń poszczególnych zdjęć. Opierać się one będą na porównywaniu obrazów (i tekstów), szukaniu powiązań między nimi, konstruowaniu wielogłosowych narracji i zestawień fotografii, które dialogują ze sobą ze względu na przestrzenną aranżację oraz scenografię wystawy lub ze względu na wybór ścieżki lektury przez osoby odwiedzające. Takie oprowadzania, a także scenariusze działań podczas samodzielnego zwiedzania skutkować będą polifonicznym odczytaniem wystaw, w którym zaangażowanie, dynamika, porządek i kolejność poznawania kolejnych tablic zależy od osoby odwiedzającej. Edukacja wizualna na wystawie interpretowanej jako atlas może stać się ćwiczeniem wyobraźni⁵⁰, inspirować odwiedzających do odkrywania, przeżywania i twórczego działania, wywiedzionych z konstelacyjnej i aktywnej lektury ekspozycji.

* Działanie badawcze finansowane ze środków przyznanych w ramach Europejskiego Miasta Nauki Katowice 2024.

Przypisy

- 1 Jurij Andruchowycz, *Atlas. Medytacja*, [w:] *Samackie krajobrazy. Głosy z Litwy, Białorusi, Ukrainy, Niemiec i Polski*, red. Martin Pollack, przeł. Renata Rusnak, Czarne, Wołowiec 2006.
- 2 Wybór miejsca został podyktowany bogatym dorobkiem francuskiej *éducation à l'image*, zakorzenionej w otwartości placówek muzealnych i wystawienniczych na zmieniające się potrzeby publiczności. Zob. Aneta Kamińska, *(Re)konstrukcje muzeum w kulturze współczesnej. Studium socjopedagogiczne*, rozprawa doktorska obroniona na Wydziale Studiów Edukacyjnych Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2015, s. 145–152, <https://researchportal.amu.edu.pl/info/phd/UAMe734e090fbc540abb9390a6d51453739/>, dostęp: 9.06.2025; Elisabeth Caillet, *Polityka zorientowana na publiczność muzealną*, [w:] *Edukacja muzealna. Antologia tłumaczeń*, red. Maciej Szelaż, Jolanta Skutnik, Muzeum Narodowe, Warszawa 2010.
- 3 Zob. <https://jeudepaume.org/evenement/exposition-tina-barney>, dostęp: 9.06.2025.
- 4 Moimi rozmówczyniami były: Sabine Thiriot – kierowniczka działu edukacji, Audrey Grollier – koordynatorka grup

- i dorosłych odwiedzających, oraz Claire Boucharlat i Rachael Woodson – edukatorki, które prowadziły między innymi oprowadzania po wystawach w Jeu de Paume.
- 5 Zob. Justyna Hanna Budzik, *METAFOtoGRAfia. Refleksje o powiązaniach myśli i zdjęć*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, sectio N – Educatio Nova” 2021, nr 6, s. 125–141; też, *Fotografia: inspirować i edukować. Wybrane działania Fundacji dla Filmu i Fotografii*, „Kultura Współczesna” 2019, nr 2, s. 145–160; też, *Spotkanie z fotografią – spotkanie z Innym: inscenizowane portrety z cyklu „White power” Anny Bedyńskiej*, [w:] *Człowiek i medium terapia, rozwój, (auto)narracja*, red. Agnieszka Ogonowska, Wydawnictwo Edukacyjne, Kraków 2016, s. 33–48; też, *„W fotografii, zdaje się, nie będzie ze mnie «ludzi» [...]”*. Zdzisława Beksińskiego *przetwarzanie widzenia*, [w:] *Patrzeć i widzenie w kontekstach kulturoznawczych*, red. Jakub Dziewit, Małgorzata Kołodziej, Anna Pisarek, Grupakulturalna.pl, Katowice 2016, s. 245–262.
 - 6 Wymienić należy tu przede wszystkim: monograficzny numer „Zeszytów Artystycznych” pt. *Edukacyjny potencjał fotografii*, 2017, t. 30, nr 1 i artykuły: Marianna Michałowska, *Uczyć fotografii, uczyć fotografią*, „Zeszyty Artystyczne” 2017, nr 2, s. 13–36; też, *Czego mogą nauczyć warsztaty fotograficzne? Próba autodiagnozy*, „Kultura Współczesna” 2016, nr 5, s. 141–159; też, *Teaching Photography Theory to Art Students*, [w:] *Visual Pedagogies in Higher Education. Between Theory and Practice*, red. Joanna Kędra, „Advances in Teaching and Teacher Education” 2023, t. 5, s. 120–137; wstępne studium na temat obecności i profilu fotografii w podręcznikach szkolnych do przedmiotu wiedza o kulturze: Anna Zarychta, *Status fotografii w podręcznikach szkolnych w kontekście statusu szkolnej wiedzy o sztuce*, [w:] *Akademickie przestrzenie fotografii*, red. Jarosław Klupś, Marianna Michałowska, Maciej Szymanowicz, Materiały Naukowego Towarzystwa Fotograficznego, Poznań 2022. Z zakresu publikacji o charakterze edukacyjnym wyróżnić należy podręcznikowe wydawnictwa z zakresu sztuki patrzenia na obrazy fotograficzne: Rafał Milach, Marta Szymańska, *widzi-mi-się*, Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa 2018; Monika Koziń, *Szkola widzenia*, Wydawnictwo Muzeum Historii Fotografii, Kraków 2015; Katarzyna Sagatowska, Monika Szewczyk-Wittek, Marta Szymańska, *Fotografia jest wszędzie*, Dom Spotkań z Historią, Warszawa 2025; a także broszurę dobrych praktyk: Marta Szymańska, *Fotografia dla dzieci i młodzieży. Inspiracje*, 2024 (pdf udostępniony mi przez autorkę). W opracowaniu wydawniczym znajduje się także monografia zbiorowa pod redakcją Adriana Wykroty. W środowisku francuskojęzycznym używa się terminu *médiation culturelle*, który w dosłownym tłumaczeniu brzmiałby: „mediacja kulturowa”. Pojęcie to wykracza poza potoczne rozumienie polegające na transferze treści od nadawcy do odbiorcy czy wyłącznie na wyjaśnianiu dzieł. Celem mediacji kulturowej jest budowanie mostów między publicznością a obiektami kultury i dziedzictwa, tak by uczynić je jak najbardziej dostępnymi dla różnych grup odbiorców. Działania te są ściśle powiązane z wyzwaniem polityki kulturalnej i dziedzictwem edukacji ludowej, dążąc do realizacji ideału sprawiedliwości społecznej w dostępie do dóbr kultury oraz wcielając w życie postulat demokratyzacji kultury. W toku zmian podejścia do mediacji kulturalnej odchodzi się od hierarchicznej transmisji wiedzy ku wymianie opartej na indywidualnym doświadczeniu estetycznym. Realizacja mediacji obejmuje szeroki wachlarz działań, od programu wizyt i oprowadzań, przez praktyczne warsztaty artystyczne, po tworzenie platform cyfrowych służących do rozpowszechniania zasobów, z możliwością ich twórczego przekształcania. Zob. Elisa Ullauri-Llore, Nicolas Debade, Nicolas Doduik, Sylvia Girel,

- Médiation Culturelle, définition et mise en perspective d'un concept fondamental aux mondes de l'art*, 2016; <https://hal.science/hal-01997150v2/document>, dostęp: 31.10.2025.
- ⁸ Marta Dziewańska, *Ćwiczenie z wyobraźni. „Atlas. Jak unieść świat na własnych barkach?” Georges’a Didi-Hubermana w Museo Reina Sofia w Madrycie*, „Konteksty” 2011, nr 2–3, s. 197.
- ⁹ Zob. Georges Didi-Huberman, *Atlas Mnemosyne jako montaż*, przeł. Tomasz Swoboda, „Konteksty” 2011, nr 2–3, s. 143; Georges Didi-Huberman, *Atlas albo radosna wiedza podszyta niepokojem*, przeł. Tomasz Stróżyński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2020.
- ¹⁰ Elżbieta Konończuk, *Mapa w interdyscyplinarnym dialogu geografii, historii i literatury*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 266–257.
- ¹¹ Zob. G. Didi-Huberman, *Atlas...*, dz. cyt., s. 143.
- ¹² Walter Benjamin, *Mala historia fotografii*, przeł. Paweł Reszke, [w:] tegoż, *Twórca jako wytwórca*, KR, Warszawa 2011, s. 119.
- ¹³ Aby Warburg, *Atlas obrazów Mnemosyne*, przeł. Paweł Brożyński, Małgorzata Jędrzejczyk, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2015.
- ¹⁴ Używam tu określenia „projekt” zgodnie z propozycją Dziewańskiej, by rozumieć je w duchu „Sartre’o wskiego pro-jeter [jetter en avant]”, czyli „rzucania naprzód”, co odnosi się zresztą to jednego z polskich znaczeń słowa „projekcja”. Zob. M. Dziewańska, *Ćwiczenie z wyobraźni...*, dz. cyt., s. 195.
- ¹⁵ Por. Andrzej Leśniak, *Wstęp do politycznej analizy „Atlasu Mnemosyne” Aby’ego Warburga*, „Konteksty” 2011, nr 2–3, s. 156.
- ¹⁶ Por. G. Didi-Huberman, *Atlas...*, dz. cyt., s. 143–145.
- ¹⁷ Tamże, s. 145.
- ¹⁸ Zob. M. Dziewańska, *Ćwiczenie z wyobraźni...*, dz. cyt.
- ¹⁹ Zob. <https://jeudepaume.org/evenement/soulevements/>, dostęp: 9.06.2025.
- ²⁰ Bernd Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przeł. Joanna Czudec, Universitas, Kraków 2009, s. 9–10.
- ²¹ Tamże, s. 31.
- ²² Marta Maliszewska, *Język obrazów Zofii Rydet – „Zapis socjologiczny” jako atlas*, „Amor Fati” 2017, nr 1, s. 84.
- ²³ Maliszewska odnosi się do takiego właśnie, statycznego rozumienia kategorii archiwum. Warto jednak zauważyć, iż teoria archiwów zauważa także jego dynamiczny potencjał. Zob. Magdalena Wróblewska, *Obrazy pamięci i wiedzy. Fotograficzne reprodukcje dzieł w archiwach i narracjach historii sztuki*, Universitas, Kraków 2022, s. 127–169 i 229 [epub].
- ²⁴ M. Maliszewska, *Język obrazów...*, dz. cyt., s. 86.
- ²⁵ Na temat typów wystaw zob. Jerzy Świecimski, *Propozycja nowej typologii muzeów i wystaw muzealnych – jej przydatność praktyczna*, „Zeszyty naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego 1243 Opuscula Musealia” 2000, nr 10, s. 287–303; Beata Biedrońska-Słota, *O koncepcjach ekspozycji muzealnych*, „Zarządzenie w Kulturze” 2005, t. 6, s. 225–228.
- ²⁶ Por. Nassim Daghighian, *Exposition de photographie*, „Superscripte. Textes sur la photographie contemporaine”, 2024, nr 2, Centre de la photographie, Genève 2024, s. 73.
- ²⁷ Tamże, s. 75.
- ²⁸ Zob. tamże, s. 73–78.
- ²⁹ M. Dziewańska, *Ćwiczenie z wyobraźni...*, dz. cyt., s. 198.
- ³⁰ Tamże.
- ³¹ Zob. Witold Kanicki, *Pomiędzy muzeum a white cube’em. Fotografia jako przestrzeń ekspozycyjna*, „Kultura Współczesna” 2014, nr 2, s. 48–56.
- ³² M. Maliszewska, *Język obrazów...*, dz. cyt., s. 88.
- ³³ G. Didi-Huberman, *Atlas...*, dz. cyt., s. 145.
- ³⁴ M. Dziewańska, *Ćwiczenie...*, dz. cyt., s. 197–198.
- ³⁵ <https://jeudepaume.org/mediateque/tina-barney/>, dostęp: 9.06.2025. Na temat roli strony internetowej muzeum w działaniach edukacyjnych i upowszechniających zob. Aneta Kopczacka, Monika Kozień-Świca, *Edukacyjne laboratorium Muzeum Historii Fotografii w Krakowie*, „Zeszyty Artystyczne” 2017, nr 2, s. 124.
- ³⁶ Zdecydowałam się pozostawić francuską nazwę, która w tym znaczeniu oznacza „zestaw dokumentów”. Pierwotnie materiały przygotowywane przez zespół edukacji nosiły nazwę *dossier pédagogique*, czyli „dossier pedagogiczne”, jednak badania instytucji wykazały, iż z dokumentów tych korzystają różne grupy zwiedzających, nie tylko osoby uczące. *Dossier* składa się z trzech części: A. *Découvrir les expositions* (Odkrywać ekspozycje), B. *Approfondir les expositions* (Pogłębić ekspozycje) oraz C. *Pistes de travail* (Ścieżki pracy). Część C szczególnie dotyczy możliwych aktywności edukacyjnych, nie są to jednak scenariusze zajęć, lecz propozycje tematów rozmowy, ćwiczeń, przykładowe pytania i opisy działań. W odniesieniu do wystawy *Family Ties* ścieżki te podzielone zostały na trzy główne tematy: *Photographies en famille, de studio à l’intime* (Fotografie rodzinne, od studia do intymności), 2. *Dispositif photographique et composition* (Dyspozytyw fotograficzny i kompozycja), 3. *Figures et cadres, interactions et transmissions* (Postacie i kadry, interakcje i transmisje). Pomysły na ćwiczenia wychodzą od zdjęć z wystawy, zaproponowano także dodatkowe materiały wizualne (zdjęcia i filmy) dostępne w internecie wraz z linkami. Ćwiczenia dotyczą zarówno opisu, analizy i interpretacji konkretnych zdjęć, kulturowej roli fotografii, praktycznych rozwiązań i projektów, a zatem zawierają się we wszystkich trzech wymiarach edukacji fotograficznej wyróżnionych przez Mariannę Michałowską.
- ³⁷ Więcej zdjęć z wystawy: <https://jeudepaume.org/mediateque/tina-barney/>, dostęp: 11.06.2025.
- ³⁸ Por. Marta Szymańska i Paweł Bownik o czytaniu obrazu fotograficznego. *Fotopolis – podcast o fotografii*, <https://open.spotify.com/episode/1MCGWUoniOq0UNLXcAhGD>, dostęp: 9.06.2025.
- ³⁹ 121,6 × 154,3 cm, zob. www.moma.org/collection/works/49142, dostęp: 11.06.2025.
- ⁴⁰ Zob. *Pictures by Women: A History of Modern Photography*. Tina Barney, *Sunday New York Times*, 1982, www.moma.org/audio/playlist/247/3172, dostęp: 11.06.2025.
- ⁴¹ Zob. www.tinabarney.com/#/ europeans/, dostęp: 11.06.2025.
- ⁴² Por. *How Tina Barney Became an Astute Observer of the Upper Class*, <https://aperture.org/editorial/how-tina-barney-became-an-astute-observer-of-the-upper-class/>, dostęp: 11.06.2025.
- ⁴³ Quentin Bajac, *Affaires de familles*, [w:] Tina Barney. *Family Ties*, Atelier EXB/Jeu de Paume, Paris 2024, s. 9.
- ⁴⁴ Zob. <https://jeudepaume.org/mediateque/textes-exposition-tina-barney/>, dostęp: 11.06.2025.
- ⁴⁵ David Rimanelli, *People like us: Tina Barney’s Pictures*, „Artforum” 199, cyt. za: <https://jeudepaume.org/mediateque/textes-exposition-tina-barney/>, dostęp: 11.06.2025.
- ⁴⁶ M. Michałowska, *Uczyć fotografii...*, dz. cyt., s. 14.
- ⁴⁷ Tamże, s. 15.
- ⁴⁸ Tamże.
- ⁴⁹ G. Didi-Huberman, *Atlas albo radosna wiedza...*, dz. cyt., s. 10.
- ⁵⁰ Por. M. Dziewańska, *Ćwiczenie...*, dz. cyt., s. 199.