

Adam Sobota  
Wrocław

## **Świadomość archiwum**

### **Consciousness of Archives**

#### **Streszczenie**

Rosnąca ilość i zasobność archiwów fotograficznych stawia przed nami zagadnienia wyboru kierunków i sposobów ich wykorzystywania. W swoim referacie porównuję sytuację sprzed 30 lat – gdy w 1989 r. organizowałem konferencję na ten temat – z sytuacją obecną. Różnice są ogromne, zarówno co do wiedzy o stanie i znaczeniu takich archiwów, jak i w technicznych możliwościach ich tworzenia i wykorzystywania, dzięki rozwojowi zapisu cyfrowego i komunikacji internetowej. Współczesną sytuację przedstawiam w oparciu o publikację Lva Manovicha, który postuluje stworzenie Data Science celem wprowadzenia ilościowych metod komputerowych do praktyki historii sztuki. Jak twierdzi Manovich, metody te pozwolą na ujawnienie nowych powiązań w historii obrazowania i na przełamanie starych konwencji badań. Jednak automatyzacja takich dociekań może też zaciemnić klarowność istotnych zależności, które nie zawsze wynikają z metod ilościowych. Omawiam dwa przykłady aktualnych badań nad archiwami konkretnych twórców fotografii, Witolda Romera i Tadeusza Cypriana, gdzie wynikające z tego przewartościowania nastąpiły jeszcze bez użycia metod skomputeryzowanych. Ma to wskazać na wspólne podstawy dla tradycyjnych i nowatorskich metod badań fotograficznych archiwaliów.

**Słowa kluczowe:** archiwa, fotografia, Cyprian Tadeusz, Lewczyński Jerzy, Romer Witold, Manovich Lev

Temat zaproponowany dla konferencji „Fotografia: szaleństwo katalogowania” (Częstochowa 2018) przypomniał mi sympozjum „Świadomość archiwum”, które zaprogramowałem w 1989 r. jako imprezę towarzyszącą XIX Konfrontacjom Fotograficznym w Gorzowie Wielkopolskim. Postanowiłem odwołać się do tego wydarzenia, ponieważ porównanie tamtej i obecnej sytuacji w odniesieniu do zagadnienia archiwizowania obrazów wydaje się interesujące i pozwala na wysunięcie pewnych konkluzji. Jako że tamto sympozjum towarzyszyło imprezie artystycznej, temat taki wywołał różne, także dosyć swobodne, interpretacje. Ja sam zaproponowałem uniwersalne rozumienie archiwum fotograficznego jako zbioru wszelkiego typu obrazów mogących wspierać żywą kulturę codzienności. Odwołałem się do szeroko wówczas dyskutowanej konfrontacji dwóch stanowisk w rozumieniu wartości kultury: modernizmu i postmodernizmu. We wcześniejszej strategii modernistycznej wypunktowałem dążenie do rozgraniczenia tego, co przeszłe, od tego, co teraźniejsze, a w skrajnych wypadkach nawet postulowanie zniszczenia przeszłości. Z kolei przeciwstawiający się takiej strategii postmodernizm – utrwalający się powszechnie w latach 80. XX wieku – dowartościowywał świadomość historyczną, a nawet postulował mentalne usytuowanie się pośrodku przeszłości, jakkolwiek nie zamierzał być przez nią ubezwłasnowolniony. Jednym z ważniejszych postulatów przełomu postmodernistycznego było zakwestionowanie estetycznych kryteriów wartościowania obrazów, m.in. zmiana relacji pomiędzy pojęciem sztuki a dokumentu (co w dużej mierze przygotował już wcześniejszy nurt konceptualizmu). W takich krajach jak Polska w tym czasie ważne też było odzyskiwanie dokumentów przeszłości zakłamywanej latami przez totalitarną propagandę. Temu zagadnieniu uwagę poświęciła na sympozjum Barbara Kosińska w wystąpieniu „Archiwum narzędziem polityka”. Ale walka z takimi manipulacjami przeszłością miała oczywiście szerszy wymiar i dotyczyła także przywracania świadomości historii polskiej sztuki nowoczesnej, a zwłaszcza rozwoju

jej nowych mediów<sup>1</sup>, jak i tworzenia niezależnych fotograficznych dokumentacji życia społecznego. Do najważniejszych tego typu inicjatyw należała zorganizowana w 1981 r. wystawa *Wydarzenia. Dokumenty z historii* ukazująca protesty społeczne w Polsce od 1956 r., głównie w oparciu o prywatne archiwa. Ale były to wówczas tylko zwiastuny tego, co stało się na szeroką skalę możliwe od lat 90. XX wieku.

Autorami 12 referatów na gorzowskim sympozjum – opublikowanych później w formie broszury<sup>2</sup> – byli krytycy i historycy fotografii, a także twórcy fotografii związani z różnymi formami dokumentalizmu. O problemach tworzenia kolekcji fotografii, w muzeach sztuki dawnej i nowoczesnej, mówiła Urszula Czartoryska kierująca Działem Fotografii i Technik Wizualnych w Muzeum Sztuki w Łodzi, a sam ten dział scharakteryzował jej ówczesny asystent Krzysztof Jurecki. Tradycje i problemy kolekcjonerstwa fotografii różnego typu omawiał też Zbigniew Zegan. Jerzy Koziński scharakteryzował zbiory fotografii w różnych krakowskich instytucjach, natomiast Adam Czarnowski opisał powstawanie i losy zbiorów fotograficzno-filmowych PTTK. Konkretny przykład sposobu działania Muzeum Okręgowego w Zamościu na polu fotografii przedstawił Marian Siegieńczuk, a Bożena Cząstka i Piotr Szymon omówili fotograficzny dorobek Józefa Dańdy i jego zawiął drogę do zbiorów Muzeum Historii Katowic. Wypowiedzi te zarysowały aktualny stan rzeczy w Polsce, gdzie nieliczne instytucje działały aktywnie na rzecz tworzenia zbiorów fotografii (przede wszystkim były to artystyczne kolekcje w Muzeum Narodowym we Wrocławiu i Muzeum Sztuki w Łodzi), a inne istniejące zbiory były tylko fragmentarycznie zinwentaryzowane i udostępniane. Nie istniało w znaczącym wymiarze kolekcjonerstwo prywatne, niewiele też było publikacji w tym temacie i ograniczony był dostęp do informacji. Nie było też

<sup>1</sup> W 1963 r. ukazało się: opracowanie Mariana Szulca *Materiały do historii polskiej fotografii*, a w 1982 r. *Spojrzenie w przeszłość polskiej fotografii* Jerzego Płażewskiego. Teksty o historii fotografii publikowali głównie Janina Mierzecka i Juliusz Garztecki w prasie fotograficznej. W latach 70. XX w. odkrywano na nowo historię polskiej awangardy w dziedzinie fotografii, filmu i fotomontażu, a zasadniczym impulsem do stworzenia całościowego obrazu tych osiągnięć była organizacja wystawy *Fotografia polska* w nowojorskim ICP w 1979 r.

<sup>2</sup> *XIX Konfrontacje Fotograficzne: Świadomość archiwum* (materiały sympozjum), Gorzowskie Towarzystwo Fotograficzne, Gorzów Wielkopolski, 1989.

kształcenia na poziomie akademickim w zakresie historii i praktyki twórczej w fotografii. Można powiedzieć, że do 1989 r. zaledwie zahamowany został trend do beztroskiego niszczenia archiwów fotografii czy też magazynowania ich w sposób uniemożliwiający ich dostępność. Wyjątkiem były zbiory różnych wyspecjalizowanych instytucji, które dokumentowały praktyczne rezultaty swojej działalności. Należy zaznaczyć, że zainteresowanie archiwami fotograficznymi w ogólnym sensie wywołane zostało przez tendencje jakie pojawiały się w sferze sztuki od lat 60. XX wieku. Były to artystyczne cytaty z przeszłości, w których nie podnoszono kwestii związanych z praktycznym czy komercyjnym wykorzystaniem archiwów ani też zasadniczym celem nie było uściślanie faktów historycznych. Zainteresowanie przeszłością u konkretnych artystów warunkowały motywy emocjonalnego powinowactwa, jak też refleksje nad egzystencjalnymi i filozoficznymi pryncypiami. Tak było w przypadku Jerzego Lewczyńskiego, którego fotograficzna twórczość od końca lat 50. XX wieku stała się pewnym modelem kreacyjnego postępowania z fotograficznymi dokumentami przeszłości, określonym później przez tego artystę jako „archeologia fotografii”. Pokazana w 1989 r. w Gorzowie indywidualna wystawa Jerzego Lewczyńskiego *Fotografie, zestawy, zbiory* ukazywała operacje autora dokonywane na znalezionych negatywach i fotografiach, gdzie zachowywana była specyficzna równowaga pomiędzy zaznaczeniem walorów dokumentalnych tych znalezisk a ekspresją odpowiadającą ich aktualnemu operatorowi. Postawa Lewczyńskiego została kilkakrotnie przywołana w wystąpieniach na sympozjum, m.in. Sławomir Jach nazwał ją „praktyką pokazującą wykorzystanie świadomości przebytej drogi”. Trzeba też powiedzieć, że użycie przez Lewczyńskiego określenia „archeologia” było równie nieortodoksyjne jak posługiwanie się przez jego artystyczną koleżankę Zofię Rydet określeniem „zapis socjologiczny”; w obydwu wypadkach rygory naukowej dyscypliny były naginane do subiektywnych potrzeb artystów.

Problemy związane z psychologicznymi motywacjami przy wykorzystywaniu archiwów poruszyli w swoich wystąpieniach Adam Borkowski, zajmujący się badaniami nad językiem filmu naukowego i fotografii, oraz

Jerzy Busza, krytyk i naczelny redaktor wydawanego w latach 80. XX wieku artystycznego biuletynu „Obscura”. Ich opinie wydają się zasadne dla twórczych operacji w każdym czasie, dlatego chcę tutaj wskazać na istotną ich cechę. Adam Borkowski w tekście *Licentia poetica archiwum* zrównał status osoby fotografującej (czyli tworzącej archiwum na bieżąco) ze statusem dowolnego użytkownika tego archiwum, argumentując, że poprzez obraz fotograficzny podobnie doświadczają oni imperatywu pośredniości poznania i opisu. Borkowski stwierdził m.in.: „Na pytanie, czy wiemy co archiwizujemy? – odpowiadam: nie wiemy.” Z tego wysnuwał wnioski, że poznajemy swoją sytuację jako sumę niewiedzy, a przewodnikiem przy interpretowaniu tej sytuacji jest intuicja. Z kolei Jerzy Busza w ciągu swobodnych dywagacji zawarł stwierdzenie o podobnym charakterze. Odnosząc się do wykorzystywania dokumentów przeszłości, napisał, że sens historycznych procesów jest uchwytny tylko wtedy, gdy minioną historię czy teraźniejszość interpretuje się w świetle przewidywania historii przyszłej. Zaś wiedza o przyszłości opiera się na metaforach, intuicji. Korzystanie z archiwów nie jest więc dla autorów tych wypowiedzi odtwarzaniem przeszłości i ustalaniem jakiejś obiektywnie poprawnej interpretacji. W podobnym sensie wypowiedział się w tym czasie (w 1987 r.) na temat interpretowania przeszłości amerykański krytyk postmodernistyczny Ihab Hassan, stwierdzając, że „Tworzenie sensu jest prorocze”<sup>3</sup>.

Jakie więc prorocze przeczucia mogą określać dzisiaj reguły naszego postępowania przy tworzeniu archiwów fotograficznych i dyktować sposoby korzystania z nich? Ilość tych archiwów oraz ich zasobność w uderzający sposób wzrosły w przeciągu ostatnich 30 lat (już chociażby poprzez ujawnianie ukrytego dotąd ich istnienia). Najistotniejszą jednak różnicą jest obecna dominacja cyfrowej techniki rejestrowania obrazów i innych danych oraz nowe sposoby elektronicznej komunikacji. Dzięki temu coraz bardziej rozrasta się globalne archiwum obrazów, złożone z wielu elementów coraz ściślej łączonych w jeden system i dostępnych dzięki łączności internetowej. Tworzone są coraz to nowe kolekcje muze-

<sup>3</sup> Ihab Hassan, *Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*, Columbus 1987, s. 182.

alne i powstają coraz liczniej wyspecjalizowane w archiwizowaniu obrazów instytucje. Elektronicznej archiwizacji, dzięki skanowaniu, podlegają w coraz większym zakresie obrazy powstałe wcześniej na tradycyjnych nośnikach, jak i oczywiście te zarejestrowane w zapisie cyfrowym. Już w latach 90. XX wieku tworzenie zdigitalizowanych banków obrazów oraz ich komercyjne udostępnianie uznane zostało w USA za najbardziej rozwojowy biznes (głównie dzięki aktywności na tym polu Billa Gatesa). Obecnie równie istotnym problemem, co ratowanie różnych archiwalnych zbiorów, jest mentalne odnajdywanie się w tym bezmiarze informacji, ustalanie zasadnych kryteriów wyboru i wartościowania tego materiału.

Nowe trendy w tworzeniu i wykorzystywaniu archiwów obrazów wnikliwie i przejrzyście od kilkunastu lat przedstawia w swoich publikacjach Lev Manovich i chciałbym tu dokonać ich krótkiej charakteryzacji. Manovich od czasu wydania swojej książki *The Language of New Media* w 2001 r. uważany jest za wiodącego teoretyka tej dziedziny, a nie bez znaczenia jest, że oprócz informatyki studiował także historię sztuki i działał jako artysta. W 2007 r. założył Software Studies Initiative na Uniwersytecie Kalifornijskim w San Diego, współpracuje też z innymi uczelniami, a swoje teksty na bieżąco publikuje w Internecie, a także w międzynarodowym magazynie DAH Journal (Digital Art History).<sup>4</sup>

Manovich zauważa, że historia sztuk wizualnych wciąż nie przyswoiła sobie w pełni komputerowych technik ilościowych jako części swojej metodologii, co dokonało się już np. w dziedzinie literatury i badań historycznych. Trzeba zaznaczyć, że pojęcia „sztuka” używa w bardzo szerokim znaczeniu, obejmującym też kulturę popularną (np. media społecznościowe). Przełom w tej dziedzinie – jak zapowiada Manovich – nastąpi dzięki ustaleniu się pozycji Data Science (termin zaproponowany przez autora), czyli nauki, która zunifikuje tradycyjne procedury historii sztuki z technikami komputerowej analizy danych. Jak wyjaśnia, dla Data Science zasadniczym celem jest automatyzacja osiągania wyników w badaniach rozpoznawczych i porównawczych. W odróżnieniu od tra-

---

<sup>4</sup> Zarys jego poglądów przedstawiam na podstawie takich tekstów jak: *Software Takes Command* (2013), *Methods for Media Studies* (2013), *From World to Data* (2015).

dycyjnych dociekań historyków sztuki, celem nie jest tu zrozumienie zależności, ale automatyczne rozpoznawanie (jak w procesie identyfikacji twarzy). Dzięki komputerom możliwe jest rozpoznawanie wybranych cech przy wielkiej ilości obiektów, czego nie byli w stanie uczynić historycy sztuki używający tylko własnych umysłów, których możliwości są ograniczone (przykładem walorów takiego automatyzmu, podanym przez Manovicha, jest zespolenie w formie ikon – formowanych wg kryteriów barwy i jasności – po 50 tysięcy *selfie* wykonanych przez mieszkańców konkretnych miast, którzy zamieszczali je na Instagramie, i porównanie ich ze sobą). Może się to wydawać powierzchowne, ale – jak napisał Manovich – użycie metod komputerowych pozwala zakwestionować autoritet istniejących kategorii i odkrywać nowe zależności. Jego konkluzją jest, że aby „widzieć” współczesną kulturę musimy używać komputerów i Data Science. Bulwersujące może być założenie, że takiemu „widzeniu” kultury towarzyszy brak jej rozumienia, skoro – jak to stwierdził wcześniej Manovich – warunek rozumienia jest przeszkodą dla automatyzacji procesów poznawczych. Takie podejście może się kojarzyć z przekonaniem naukowców reprezentujących stanowiska tzw. teologii naukowej, która opiera się na przekonaniu, że w niedalekiej przyszłości inteligencja maszyn zastąpi inteligencję ludzką<sup>5</sup>. Niewątpliwie jednak to potrzeba rozumienia pobudzała wcześniejsze działania historyków sztuki, którzy poszukiwali uniwersalnych struktur kultury porównując dzieła z różnych epok i kręgów cywilizacji. Tak było z ideą „muzeum bez granic” André Malraux przedstawianą poprzez zestawy fotograficznych reprodukcji dzieł sztuki w jego publikacjach (nawiasem mówiąc, do najwcześniejszych fotograficznych archiwów należały fotografie dzieł sztuki gromadzone w muzealnych bibliotekach czy na uczelniach). Jeszcze wcześniej nowatorską metodę porównawczą na swoich wykładach stosował Heinrich Wölfflin, gdy w końcu XIX wieku został profesorem historii sztuki na Uniwersytecie w Bazylei. Dokonywał w tym celu równoległej projekcji przeźroczy z dwóch rzutników, a z jego nazwiskiem wiąże się koncepcja „historii sztuki bez nazwisk”, akcentująca obiektywną ewolucję form

---

<sup>5</sup> J. Horgan, *Koniec nauki*, Warszawa 1999, s. 305–319.

w sztuce. Właśnie do takiej koncepcji wydaje się nawiązywać Lev Manovich, nadając jej rozmach umożliwiony przez coraz szybsze komputery i zasady Data Science. O ile jednak Wölfflin mógł wierzyć w niezmienny autorytet poszukiwanych uniwersalnych kategorii, to Manovich chce wykrywać powtarzalność określonych znaczących struktur w fotografiach i filmach, ale rezultaty tych odkryć widzi jako podstawę do nieustannego modyfikowania ich sensu.

Takie stanowisko wynika z oczywistego spostrzeżenia wzrastającej cyrkulacji obrazów o wymieszanym charakterze i pojawienia się nowej kultury komunikacji w Sieci, gdzie następuje daleko idące ukierunkowane tej działalności poprzez narzędzia software. Postulaty Manovicha zawarte w koncepcji Data Science są szczególnie uzasadnione względem masowo tworzonych i udostępnianych w Snternecie obrazów, które – jeśli nawet nie są anonimowe – są traktowane anonimowo w sensie materiału poddającego się badaniom socjologicznym, antropologicznym, statystycznym czy marketingowym. Jeśli jednak chodzi o sztukę – użyję tu archaicznego określenia – wysoką, byłbym ostrożny co do potencjalnych przewartościowań dokonywanych przy pomocy komputerowych symulacji. Nie można zapominać, że obrazy składające się na twórczość danego autora związane są z konkretną historią i że zawsze są to historie konkretnych ludzi. Najbardziej uzasadnioną interpretacją jest ta oparta na motywacjach i wyborach tych konkretnych osobowości, które w swoich aspiracjach polegały też na programach artystycznych i stylistyce uformowanej w ich epoce. Archiwa twórców fotografii zawierają zazwyczaj tysiące czy dziesiątki tysięcy zdjęć i negatywów, z których niewielki procent ma reprezentacyjny, wystawowy charakter, a inne odnoszą się do komercyjnej działalności zawodowej, są roboczymi rejestracjami przy różnych okazjach lub pamiątkami rodzinnymi. Badając takie archiwum i ujawniając jego zawartość nie możemy jednak tracić z oczu zasadniczej aspiracji jego twórcy, która w mniej lub bardziej widoczny sposób determinowała sposób jego pracy na innych polach.

W ostatnim okresie uczestniczyłem w działaniach zmierzających do pełnego opracowania fotograficznych archiwów wybitnych polskich



twórców: Witolda Romera i Tadeusza Cypriana. Archiwum Witolda Romera (1900–1967) trafiło ze Lwowa do Wrocławia i na rzecz jego upublicznienia działa obecnie jego wnuczka Barbara Romer, we współpracy z innymi osobami i instytucjami. Latem 2018 roku spora część zeskanowanych negatywów wystawiona została we Wrocławiu. Kurator wystawy – Maciej Bujko – zdecydował się pokazać odbitki bez retuszu, podzielone na kilka tematycznych części (w tym 3 filmy z lat 30. XX wieku). Nie było tam prac, jakie Romer przygotowywał na wystawy (te są głównie w zbiorach muzealnych, najwięcej w Muzeum Narodowym we Wrocławiu). W jednym z tekstów w katalogu wystawy, autorstwa Agnieszki Pajączkowskiej, znajdujemy uzasadnienie koncepcji wystawy, aby pokazać tego autora jako łączącego różne funkcje fotografii. Jednak funkcja artystyczna została tam określona jako zniewalająca pełny obraz fotografii rozumianej w sensie antropologicznym i dlatego całkowicie pominięto dzieła artystyczne. Mogło to być mylące dla dużej części widzów, którzy nie znali reprezentacyjnych prac Romera, a przecież wystawa koncentrowała się na legendzie jego osobowości, a nie na definiowaniu ukazywanej architektury, mody czy pejzażu. Ja w swoim tekście zamieszczonym w katalogu wyraziłem zastrzeżenia wobec pewnego automatyzmu zastosowanego w doborze materiału. Zgadzam się, że wykorzystana surowość archiwalnego materiału może być walorem, gdy wyczerpuje się nośność ideowa różnych konwencji estetycznych. Większa swoboda obrazowania w sferze prywatności czyni ją atrakcyjną, aczkolwiek nastęrcza trudności w interpretacjach. Atrakcyjność archiwaliów zależy jednak nie tylko od ich wieku i walorów dokumentalnych zdjęć, ale też od tego, czy przemawia przez nie osobowość autora. Jak to powiedział znany krytyk<sup>6</sup>, aby prywatność pokazać, trzeba ją po prostu mieć. Nie w ogóle, ale w kształcie w którym może ona stać się „materiałem”. Taką jakość posiada fotograficzna spuścizna Witolda Romera, dzięki świadomości działania, jaką osiągnął dążąc do osiągnięcia statusu artysty.

Nie umniejszając znaczenia tej wystawie, która cieszyła się dużą popularnością, preferuję ten sposób przedstawienia, jaki wspólnie z Barbarą

<sup>6</sup> Jerzy Busza w nieopublikowanej recenzji z wystawy Zdzisława Pacholskiego (1981), maszynopis w posiadaniu Z. Pacholskiego.

Romer zrealizowałem poprzez wystawę poświęconą Witoldowi Romerowi w 2015 r. Na 30 dużych planszach ustawionych na wrocławskim rynku zreprodukowane były zarówno jego reprezentacyjne dzieła, jak i archiwalne fotografie związane z kolejnymi etapami biografii. Podobnie, choć w odniesieniu do jednej konkretnej pracy Romera, postąpił Andrij Bojarow na wystawie *Eksperyment* (eksponowanej w końcu 2018 r. w galeriach Łódzkiego Domu Kultury). Wystawa ta poświęcona była wybitnym lwowskim twórcom fotografii, fotomontażu i filmu lat międzywojennych oraz współczesnym polskim i ukraińskim kontynuatorom takich tendencji. Wspomniany współkurator wystawy wybrał znane dzieło Witolda Romera *Start* wykonane w technice izohelii w 1939 r. Wykorzystał jednak też serię studyjnych fotografii sprinterów, z których Romer wybrał motyw dla pracy wystawowej. Znalezione w archiwum Romera te dodatkowe fotografie zostały powiększone do dużych rozmiarów i stworzyły ekscytujące otoczenie dla znanej fotografii.

Relacje pomiędzy zasobami archiwalnymi a reprezentacyjnym korpusem fotografii, jakim posługiwał się dany autor, w ciekawy sposób ukazały się w przypadku Tadeusza Cypriana (1898–1979). Pokazy jego prac i małe sympozjum poświęcone temu autorowi urządziło w listopadzie 2018 r. towarzystwo fotograficzne w Kole, które wybrało Cypriana na swojego patrona. Ja byłem kuratorem wystawy reprezentacyjnych dzieł Cypriana ze zbiorów muzealnych, natomiast Robert Andre (animator całej imprezy) był kuratorem ekspozycji zdjęć artysty z okresu formowania się Armii Hallera we Francji, gdzie Cyprian szkolił się na oficera fotograficznego lotnictwa. Kolski Klub Fotograficzny otrzymał ten materiał, którego autor nigdy nie pokazywał, od córki Cypriana, a jest to tylko fragment nieprzebadanego jeszcze archiwum tego twórcy. Cyprian był najbardziej płodnym autorem poręczników fotografii przed i po II wojnie światowej, które ilustrował własnymi fotografiami. Z tych fotografii wyłania się innego typu twórca, autor nowoczesnych dynamicznych fotografii o zacięciu reporterskim, tak różnych od ortodoksyjnie piktorialnych prac, które Cyprian prezentował na wystawach. Niewątpliwie walory jego archiwum mogą spowodować reinterpretację jego pozycji w sztuce fotografii.

Te dwa przykłady są o tyle łatwiejsze dla opracowywania, że dorobek tak dużych osobowości twórczych stanowi mocną wskazówkę dla postępowania z nieznanymi jeszcze ich pracami. W innych przypadkach niełatwo jest przedstawić przekonującą formułę dla interpretacji archiwalnych odkryć. Ta kwestia stanowi duże wyzwanie dla każdego, kto stara się kreatywnie działać w obszarze fotograficznej „archeologii”.

## **Bibliografia**

### **Druki zwarte**

*Eksperyment. Fotografia początku XX wieku we Lwowie oraz jej polscy i ukraińscy kontynuatorzy w XX i XXI wieku*, Łódzki Dom Kultury, Łódź 2018.

Horgan J., *Koniec nauki*, Warszawa 1999.

*Jerzy Lewczyński: Fotografie, zestawy, zbiory*, katalog, Mała Galeria GTF, Gorzów Wielkopolski 1989.

Manovich L., *Software Takes Command*, Bloomsbury Academic, New York 2013.

*Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*, Columbus 1987.

*Światło prywatnych dni. Wystawa fotograficznego archiwum Rome-rów*, Strefa Kultury, Wrocław 2018.

*Tadeusz Cyprian: Fotografie*, 4 Wielkopolski Festiwal Fotografii, Koło 2018.

*XIX Konfrontacje Fotograficzne: Świadomość archiwum* (materiały sympozjum), Gorzowskie Towarzystwo Fotograficzne, Gorzów Wielkopolski, 1989.

### **Periodyki**

Manovich L., *Data Science and Digital Art History*, „Journal for Digital Art History” 2015, nr 1.

### **Summary**

Growing number and contents of photographic archives give rise to questions of why and how to use them. In this article I compare the situation of 30 years ago – as in 1989 I organized the conference concerning these problems – with present situation. The difference is striking, both because of our knowledge about the state and importance of such archives and the present technological possibilities resulting from digitalization and internet links. My presentation of today situation follows latest publications by Lev Manovich who proposes to establish Data Science to introduce computer quantitative methods into art history. As Manovich says, such methods will help us to discover new links in art history and break from old schematic thinking. Yet it is also possible that automatization of such proceedings may obscure the essential values that do not fit to quantitative methods. I present two examples of actual investigations into archives of two Polish photographers, Witold Romer and Tadeusz Cyprian, that gave new light on their output, although no computerized methods were used in that case. I intend to point out the common ground for both traditional and up-to-date methods of investigating photographic archives.

**Keywords:** archives, photography, Cyprian Tadeusz, Lewczyński Jerzy, Romer Witold, Manovich Lev