

Lech Lechowicz
Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa,
Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera
Łódź

**Archiwum i kreacja. Privates Institut für Neuzeitliche
Familienfotografie Alexandra Honorego**

**Archive and creation. Alexander Honory's Privates Institut
für Neuzeitliche Familienfotografie**

Streszczenie

Archiwum i kreacja to pojęcia należące do odmiennych porządków. Kreacja spowodowała jednak, że w sztuce ostatnich dekad pojawiły się zjawiska, których twórcy czynią bezpośredni użytek z archiwum lub się nim inspirować. Wśród nich najczęściej wykorzystywanymi archiwaliami są fotografie, które traktowane są jako *objets trouvés* czy fotograficzny *found footage*. Głównie są nimi fotografie rodzinne lub to, co określa się szerszym nieco pojęciem, fotografie wernakularne. W wieku XX wspomniane zjawiska wystąpiły w kręgu sztuki awangardy i neoawangardy oraz w sztuce lat 80. i 90.

Alexander Honory jest jednym z przykładów współczesnych artystów, którzy wykorzystują fotografię rodzinną. W roku 1979 utworzył zajmujący się nią *Privates Institut für Neuzeitliche Familienfotografie* (Prywatny Instytut Nowożytnej Fotografii Rodzinnej). Zgromadzony tam na skalę prywatnych możliwości zbiór pełni funkcje nie tylko archiwalno-historyczne, ale jest także źródłem materiałów do własnej twórczości jej założyciela. Poczynając od początku lat 90. Honory korzystając z kolekcji Instytutu tworzy wieloelementowe dzieła w postaci instalacji oraz książek artystycznych.

Słowa kluczowe: album rodzinny, awangarda, fotografia rodzinna, fotografia wernakularna, found footage, instalacja, książka artystyczna, neoawangarda, objets trouvés

Dwa pojęcia występujące w pierwszej części mojego, nieco literackiego, artykułu stoją w pewnej opozycji do siebie. Archiwum – szczególnie państwowe – to instytucja zajmująca się gromadzeniem, przechowywaniem i udostępnianiem archiwaliów ujętych w archiwalne zespoły (akt metrykalnych, dokumentów urzędowych, akt sądowych, akt szkolnych, dokumentów kartograficznych, dokumentów instytucji państwowych lub publicznych). Jego działalność oparta jest na ściśle/precyzyjnie ujętych zasadach określających co jest przyszłym materiałem archiwalnym, a co nim nie jest oraz jak archiwalia są opracowywane, przechowywane i udostępniane. Archiwalia, czyli dokumenty z przeszłości mające istotne znaczenie dla funkcjonowania państwa oraz dla urzędowych potrzeb jego obywateli, gromadzone są pod pewnym rygorem, pod przymusem prawnym i administracyjnym. Ich gromadzenie w archiwum ma głównie sens praktyczny wynikający z administracyjno-prawnych potrzeb państwa oraz jego obywateli w relacjach z nim. Są również inne rodzaje archiwum funkcjonujące na tych samych lub podobnych, sformalizowanych zasadach. Wśród nich są zbiory archiwalne związane z jakimś szerszym lub węższym obszarem życia politycznego, społecznego czy kulturalnego, a także archiwa prywatne.

W pewnym sensie, każdy z nas ma swoje własne domowe archiwum, w którym znajdują się archiwalia dotyczące nas samych, naszego życia oraz członków naszej rodziny. Ich funkcja jest już nieco inna niż archiwów państwowych czy publicznych, jest ona na poły praktyczna i na poły sentymentalna. W domowych archiwach jednym z najbardziej licznych jego elementów są rodzinne fotografie. Jedni mają je poukładane i usystematyzowane w fotograficznych albumach, inni posiadają liczne koperty i pudła wypełnione pojedynczymi zdjęciami. Nieliczna, wobec skali tego zjawiska, ich część jest oprawiana i umieszczana w domowej ekspozycji

na ścianach czy na meblach. W ostatnich dwóch dekadach wspomniane albumy, koperty i pudła zastępowane są lawinowo rosnącą ilością cyfrowej fotografii rodzinnej. W przeważającej ilości przechowywane są one na nośnikach masowej pamięci lub krążą gdzieś w świecie zapisane w chmurach obsługiwanych przez wielkie serwery. Wobec skali tego zjawiska, jedynie znikomy ich ułamek bywa wprowadzany w sferę domowej ikonosfery w postaci cyfrowych odbitek umieszczanych w albumach lub oprawianych w ramki. Nie przyjął się bowiem nowoczesny sposób ekspozycja w domu rodzinnych zdjęć w cyfrowych fotoramkach. Nasze prywatne archiwa próbujemy w mniej lub bardziej skuteczny sposób oprzeć na jakimś porządku określającym ich lokalizację oraz wewnętrzne zasady.

Drugi element pierwszej części tytułu, kreacja, nie opiera się na żadnych zasadach, normach prawnych czy administracyjnych, a jej skutki w postaci dzieła sztuki nie mają praktycznego znaczenia czy funkcji. Kreacja nie jest wymuszona, lecz jest – powinna być – spontaniczna i wynika z indywidualnej potrzeby oraz możliwości ekspresji. Te dwie ostatnie cechy odnaleźć można niekiedy w fotograficznych archiwach rodzinnych jako efekt spontanicznie zaistniałej potrzeby zarejestrowania ważnego dla nas rodzinnego wydarzenia, któremu towarzyszy chęć nadania jego obrazowi pewnej ekspresji, która ma wyróżniać go od innych zdjęć rodzinnych obciążonych nieskodyfikowaną, lecz dającą się określić konwencją zdjęcia rodzinnego.

Archiwum i kreacja należą więc do odmiennych porządków, nie mają ze sobą nic wspólnego i na ogół nie spotykają się. Jednak kreacja, jak wspomniałem spontaniczna i pozbawiona w swym działaniu formalnych, administracyjnych czy prawnych reguł spowodowała, że w sztuce ostatnich dekad pojawiły się zjawiska, których twórcy czynią bezpośredni użytek z archiwum lub się nim inspirują. Wśród nich najczęściej wykorzystywanymi archiwaliami są fotografie. Odkrywane przez twórców jako

*objets trouvés*¹ czy swoisty fotograficzny *found footage*.² Najczęściej tymi obrazowymi znaleziskami są fotografie rodzinne lub to, co określa się szerszym nieco pojęciem fotografie wernakularne.³

Korzystanie z cudzych obrazów fotograficznych w sztuce nowoczesnej nie jest zjawiskiem nowym. W pierwszej połowie wieku XX wystąpiło to w kręgu awangardy w fotokolażach czy w fotomontażach. W drugiej połowie wieku w pop-artcie, czy w kręgu neoawangardy lat siedemdziesiątych. W tym pierwszym były one formą cytatu z masowej kultury wizualnej, w neoawangardzie materiałem do autotelicznej refleksji medialnej. Najbardziej konsekwentnie i najdłużej, bo do dziś cudzymi zdjęciami, w większości rodzinnymi czy wernakularnymi posługuje się

¹ Pojęcie *objets trouvés* (przedmioty znalezione) wprowadzili surrealiści na określenie dwóch aspektów praktyk twórczych. Pierwszy dotyczył odgrywania w realnej przestrzeni niezwykłych konfiguracji przedmiotów, które dla nich stanowiły bodziec do stworzenia obrazu surrealistycznego w formie literackiej lub wizualnej, plastycznej, w tym także fotograficznej czy filmowej. Pojęcie *objets trouvés* łączyło się z innym ważnym dla tego nurtu pojęciem, *hasard objectif* (przypadek obiektywny), który przejawiał się właśnie tą inspirującą surrealistów konfiguracją. Druga praktyka polegała na wykorzystaniu potocznego przedmiotu jako materialnego elementu dzieła surrealistycznego. W podobny sposób postępowali wcześniej dadaści tworząc swe antyartystyczne *ready-mades*, w których gotowy, znaleziony przedmiot pełnił funkcję destrukcyjną wobec tradycyjnego dzieła sztuki, podczas gdy w surrealizmie znaleziony przedmiot miał funkcję konstruktywną. Takim przedmiotem znalezionym mogła być także fotografia, którą surrealiści wykorzystywali np. w swych fotomontażach. Przykładem szczególnej funkcji znalezionej fotografii jest anonimowe zdjęcie, na które zwrócił uwagę Salvador Dali. Ledwie widoczny element jej treści, mała szpulka po niciach leżąca w rynsztoku, stał się dla niego impulsem sformułowania „nieeuklidesowej psychologii”. S. Dali, *Psychologie non-euclidienne d'une photographie*, „Minotaure” 1935, nr 7, s. 56–57.

² Pojęcie *found footage* (materiał znaleziony) stosowane jest w terminologii opisującej neoawangardowe praktyki filmowe. *Found footage* oznacza zarejestrowany na taśmie filmowej cudzy materiał, który został wykorzystany do zmontowania własnego dzieła filmowego. Interesujący opis i analizę tego zjawiska w kontekście archiwum zawiera publikacja: Jaimie Baron, *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*, London-New York 2014, s. 7–8.

³ Obszerne wyjaśnienie nie tylko terminu *wernakularności*, ale także zastosowanie przymiotnika *wernakularna* wobec fotografii znajduje się w pierwszym rozdziale książki Clémenta Chéroux poświęconej temu zjawisku. C. Chéroux, *Wernakularne. Eseje z historii fotografii*, Warszawa 2014, s. 9–27.

Christian Boltanski. Po porzuceniu malarstwa na początku lat siedemdziesiątych zaczął wykorzystywać wizerunki ludzi przeфотографowane z anonimowych zdjęć rodzinnych tworząc z nich zestawy reprezentacji fikcyjnych małych społeczności *Le Club Mickey* (1972) czy *Berlinerinnen*, 1975–1976. Później, od połowy lat osiemdziesiątych problematykę medialną wyparły cele ekspresyjne realizowane przez wykorzystanie tego typu materiałów do tworzenia niekiedy bardzo rozbudowanych ekspozycyjnie instalacji, w których fragmenty zdjęć umieszczone zostały w indywidualnie podświetlanych oprawach.⁴ Seria tych prac została zatytułowana *Monuments* (Pomniki/Nagrobki). Odnoszą się one do czasu i śmierci, do efemeryczności i przemijalności ludzkiej egzystencji oraz do ich śladów zachowanych w wernakularnych zdjęciach, tak jak w *La Fête du Pourim* (Święto Purim) 1989 czy *La Réserve des Suisses morts* (Rezerwa umarłych Szwajcarów) 1990.

Interesujące nas zjawisko nasiliło się jednak od przełomu dekad siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Wtedy z różnych motywacji artystycznych całkiem sporo grupa twórców zaczęła wykorzystywać cudze rodzinne zdjęcia, kiedyś należące do rodzinnych archiwów, dla swych własnych artystycznych celów. Motywacje prowadzące do użycie rodzinnych zdjęć w twórczości własnej były zróżnicowane. W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych wieku XX stawały się alternatywą wobec klasycznego uprawiania fotografii. W Polsce jednymi z pierwszych tego typu przykładów może być twórczość Zdzisława Beksinińskiego i Jerzego Lewczyńskiego z końca lat pięćdziesiątych, kiedy w swych „zestawach fotograficznych” zaczęli wykorzystywać cudze zdjęcia. W żadnym ze składających się nań zdjęciach nie naruszali – podobnie jak później Honory – indywidualnej treści wykorzystanego obrazu. Pod koniec następnej dekady zdjęcia rodzinne pojawiły się w twórczości Andrzeja Różyckiego, wówczas członka grupy Zero-61. Różycki używając ich, manipulował ich treścią wykorzystując je do tworzenia obrazów fotomontażowych.⁵ Dłużej i w znacznie bardziej rozbudowany sposób z rodzinnego albumu zdjęć ko-

⁴ S. Wearing, *Christian Boltanski*, [w:] *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, t. 1, wyd. Lynne Warren, New York 2005, s. 146–147.

⁵ L. Lechowicz, *Grupa Zero-61 (1961–1969)*, Łódź 2016, s. 116.

rzyszał pod koniec osiemdziesiątych Wojciech Prażmowski w serii zatytułowanej *Album rodzinny*, w którym również użył techniki fotomontażu, budując z treści kilku zdjęć wielowarstwową narrację, uniezależniając się w ten sposób od realnej rzeczywistości jego własnego *tu i teraz*⁶.

W zupełnie inny sposób odniósł się do fotografii rodzinnej w swych działaniach Alexander Honory, które podjął w ostatnich dekadach poprzedniego stulecia. Miesza się w nich działanie Honorego jako archwisty-kustosza zbioru z działaniem twórcy. Przedmiotem i materią tych działań jest fotografia rodzinna, która stała się przedmiotem aktywności utworzonego przez niego Privates Institut für Neuzeitliche Familienfotografie (Prywatny Instytut Nowożytnej Fotografii Rodzinnej). Początki Instytutu były związane ze zmiennymi losami rodzinnych fotografii, z ich ważnością i wartością w życiu członków rodziny oraz ich utratą, kiedy ich ubywa lub kiedy następcy pokolenia przestają się nimi interesować.

Wartość fotografii rodzinnej miała oraz ma bowiem charakter subiektywny i jest przemijająca. To co dla jednych jest ważne, wartościowe i godne uwiecznienia, dla innych, nawet jeśli zostanie dostrzeżone, staje się obojętne, banalne i nie ma żadnej wartości. Pamiątkowe zdjęcie rodzinne nie jest bowiem cenne jako przedmiot, ale jako obraz zawierający treść wywołującą w nas emocję. Jest ono bezwartościowe w sensie materialnym i bezcenne w sensie emocjonalnym. Ale takim jest tak długo, jak długo służy opowiadaniu rodzinnej historii. Istnieje bowiem pewna prawidłowość dotycząca końca historii zawartej w rodzinnych albumach. Często trafiają na pchli targ, do sklepu *brocante* czy do antykwarriatu oferującego *bric-à-brac* lub na śmietnik, na którym wydają się nie mieć żadnej wartości. Ich historia urywa się mniej więcej dwie dekady wstecz wobec czasu, kiedy tam trafiają. Dwie dekady to historyczny dystans jednego pokolenia, który wystarcza, aby z budzącej emocje drogiej pamiątki pielęgnowanej przez lata, często przez całe pokolenia, stały się nikomu niepotrzebną i bezwartościową makulaturą. Dzieje się tak niezależnie od statusu społecznego czy finansowego ich właściciela oraz jego rodziny. To, co wiąże te zdjęcia emocjonalnie z ich odbiorcami, członkami

⁶ L. Lechowicz, *O czasie, pamięci oraz wolności fotografa*, [w:] *Wojciech Prażmowski*, Warszawa 2000, s. 2.

rodzinny i czyni je przedmiotem troski, to bezpośrednia relacja osobista, znajomość pozaobrazowej treści oraz występujących na nich osób. Jeśli stają się one nieznanymi czy nierozpoznawalnymi dla współczesnego pokolenia, nawet związanego z rodziną, tracą sentymentalną wartość drogiej pamiątki. Bywa jednak i tak, że powodem unicestwienia rodzinnych zdjęć nie jest brak wiedzy potrzebnej do odczytania ich treści, ale właśnie ta wiedza w nich zawarta. Swą treścią przypominają złe wspomnienia, do których nie chce się wracać, które chce się wyprzeć z pamięci i dlatego spotyka je taki właśnie los.

Dlatego zdjęcia te, kiedy z jakichś powodów tracą bliski kontakt z właścicielem, dla którego takimi były jak przedstawiono wyżej, zostają porzucone i stają się pozornie bezwartościowe. Utrata pierwotnej funkcji osobistej pamiątki, której spełnianie stanowi ich jedyny sens istnienia, grozi unicestwieniem ich fizycznym lub moralnym.

Przed tym stara się uchronić, choć niewielką ich część Alexander Honory i jego Institut für Neuzeitliche Familienfotografie mieszczący się w Kolonii. Prywatne wysiłki twórcy Instytutu mają w sobie coś z pięknej i szlachetnej utopii. Fotografia rodzinna to gigantyczne zjawisko masowe. Jego współczesna skala liczy się w setkach milionów, a może i więcej, zdjęć trafiających do rodzinnych albumów. Zbiory Instytutu to zaledwie około stu tysięcy rodzinnych zdjęć. Ich ratunek dotyczy więc symbolicznej, mikroskopijnej części tego typu fotografii, która codziennie traci gdzieś nieodwołalnie swój sens oraz wartość, nawet jeśli nie od razu ulega fizycznemu unicestwieniu. Ale czy rzeczywiście dzieje się to nieodwołalnie?

Tę nieodwołalność ich podwójnego, fizycznego i moralnego unicestwienia od długiego już czasu Alexander Honory stara się unieważnić swymi działaniami. Ich motywacje oraz skutki są zróżnicowane. Miesza się w nich aspekt emocjonalny z racjonalnym, artystyczny z pozaartystycznym, prywatny z publicznym. Instytut przez sam fakt włączenia obcych zdjęć rodzinnych do swych zbiorów upublicznia to, co do tej pory było czymś jedynie osobistym, prywatnym, wręcz intymnym, a przez co, mimo powierzchownej czytelności treści każdego zdjęcia, jego istotna

treść pozostaje hermetyczna. Rozpoznawalna jest ona jedynie dla tych, którzy mieli osobisty i prywatny związek z nimi, znajdowali się w kręgu osób znających ukrytą dla postronnych pozaobrazową treść rodzinnych zdjęć. Znali ją i odczytywali, ponieważ znali osoby, ich prywatne historie oraz wynikające z nich związki wiążące ze sobą osoby i miejsca występujące na fotografiach. Treść zdjęć w rodzinnym albumie oraz znajomość rodziny, której dotyczy album w czasie jego oglądania/czytania wywołuje narrację, czy to w umyśle indywidualnego czytelnika, czy o w uczestnikach grupowego jego oglądania.

Dla każdego odbiorcy spoza tego kręgu rodzinnego – jeśli zdjęcia nie są drobiazgowo opisane, co niekiedy się zdarza, ale bardzo rzadko – ich istotna treść wynikająca z tych pozoobrazowych relacji jest nieczytelna. Wymaga to pewnego wysiłku oraz czasu, a także otwartości na to, co niosą ze sobą nieoczekiwane spotkania z nim. Jedni je lubią, inni ich unikają, a jeszcze inni – jak Honory – prowokują je. Nieodzownym jednak warunkiem, aby taka sytuacja mogła zaistnieć, jest możliwość kontaktu z tego typu fotografiami. Nie ma ich zbyt wiele. Zaskakującym jest, to że ten tak wielorako ważny fenomen nie znalazł do tej pory instytucji, która poświęciłaby mu swą uwagę lub stała się przedmiotem jej podstawowego zainteresowania. W fotograficznych zbiorach upublicznienie zdjęć rodzinnych wiąże się z ich historyczną lub aktualną ważnością treści zachowanej w tych obrazach, wartości najczęściej związanej z występującymi na nich osobami, rzadziej z miejscami. Jedynie Instytut Honorego stwarza szansę, aby porzucone zdjęcia rodzinne powróciły do życia.

O kształtowaniu się idei Instytutu zdecydował przypadek, choć być może nie był to całkiem przypadkowy przypadek. Pierwszy album z rodzinnymi zdjęciami, który stoi u początków działalności Instytutu, został kupiony na pchlim targu, blisko cztery dekady temu, gdzieś około roku 1976–1977. Stało się tak nie z powodu zdjęć. Aleksander Honory potrzebował samego albumu. Kiedy go znalazł i kupił na pchlim targu, w domu zajrzał do niego, aby usunąć cudze zdjęcia i włożyć własne. Oglądając je uświadomił sobie, że są one częścią czyjejs prywatnej historii rodzinnej, którą częściowo można było odtworzyć na podstawie zdjęć i ich opisów.

Prywatność oraz zawarta w albumach rodzinnych historia spowodowały, że z szacunku dla ich wartości fotografie z tego pierwszego albumu nie zostały wyrzucone i stały się zaczątkiem zbiorów oraz działalności utworzonego w roku 1979 Instytutu.⁷ Od początku jego istnienia praca Honorego nie opiera się na naukowej metodzie archiwalnej, określającej pozyskiwanie, grupowanie i opracowywanie jego zbiorów według jakiś określonych kryteriów oraz w podziale na ustalone kategorie zdjęć. Tak jak przypadek zdecydował o początku Instytutu, tak również przypadek decyduje o tym, co trafi do jego zbiorów i w jakim sąsiedztwie wobec siebie się znajdują na instytutowych regałach. Nie osłabia to jednak reprezentatywności tego zbioru. Znajdziemy w nim charakterystyczne dla rodzinnej fotografii rodzaje. Niezależnie, czy są to zdjęcia amatorskie wykonane przez właściciela kolekcji lub osoby mu bliskie, czy zdjęcia wykonane przez fotografów zawodowych, to występują w nich pewne powtarzające się ich typy przedstawiające ludzi w różnych sytuacjach życiowych. Ze względu na nie możemy mówić o fotografiach związanych z uroczystościami symbolizujących religijne lub kulturowe inicjacje. W naszym chrześcijańskim kręgu kulturowym należą do nich: chrzest, przystąpienie do pierwszej Komunii Świętej, ślub i jego okrągłe rocznice oraz pogrzeb. Te typy zdjęć zarówno w przypadku fotografii amatorskiej jak i zawodowej obciążone są dość ścisłymi konwencjami związanymi z ich treścią i formą. Podobnie skonwencjonalizowanymi są pozostałe typy rodzinnych fotografii, dotyczące innych ważnych wydarzeń życiowych: zdjęcia grupy przedszkolnej, szkolnej klasy lub roku na studiach, grupowe zdjęcia kolegów z wojska lub z pracy, zdjęcie z wręczenia świadectw szkolnych lub wręczenia innych, ważnych życiowo lub zawodowo dokumentów czy wyróżnień. Oddzielną kategorię stanowią fotografie, które w swej pierwotnej funkcji są oficjalne, wręcz urzędowe, wykonywane pod przymusem administracyjnym, bo konieczne jako niezbędna część dokumentów identyfikujących

⁷ [Alexander Honory. Biogram], [w:] *Alexander Honory. Das gefundene Bild*, [kat. wyst.] Städtische Galerie Nordhorn, 15.08. – 30.09.1992, snlb.118. Por. też: R. Sachsse, *Die Sammlung als Bedeutungsträger. Alexander Honory und seine Familienphotographien*, [w] A. Honory, *Raum mit Photos*, Köln 1993. snlb. 35.

nas, takich jak: legitymacja szkolna czy studencka, świadectwa, dowody tożsamości, prawo jazdy, legitymacja służbowa, identyfikator w pracy czy załącznik do podań o pracę. Niektóre z nich niewykorzystane do pierwotnych celów trafiają do kolekcji rodzinnych obrazów. Można więc powiedzieć, że w wymiarze indywidualnym nasze życie, od narodzin do śmierci opisuje – a może opisywała – fotografia rodzinna.

W instytucyjnych zbiorach znajdują się głównie współczesne zdjęcia rodzinne, które powstały poczynając od pierwszych dekad wieku XX. Nie są one jednak jedynymi obrazami, jakimi zajmuje się Instytut. W jego zbiorach znajdują się również rodzinne filmy 8 mm, których historie zaczynają się w latach 60. wieku XX. Jest to drugi, znacznie mniej liczny dział Instytutu. Trzecim, najmniej licznym działem zbiorów Instytutu są fotografie rodzinne z wieku XIX, które różnią się zasadniczo od fotografii rodzinnej z wieku XX. Różnica wynika z aspektów technicznych – format i oprawa zdjęć oraz forma albumu do ich przechowywania – oraz z aspektów formalno-estetycznych, z konwencji, które zmieniły się w wieku XX.

W kolekcji Instytutu dominuje typowa forma uporządkowania i zorganizowania zdjęć rodzinnych, jaką jest album, rzadziej są nimi wypełnione pudła czy walizki. Album rodzinnej fotografii jest bardzo ciekawym zbiorem obrazów połączonym skomplikowaną strukturą wzajemnych relacji. W jego organizacji, w mechanizmach związanych z jego tworzeniem i oddziaływaniem ujawniają się najpełniej oraz najczytelniej zróżnicowane i fascynujące aspekty fotografii rodzinnej. Każde zdjęcie ma w albumie jakiś związek z innym dowolnym zdjęciem niezależnie, w jakim miejscu się znajduje. Jednak relacje łączące ów zbiór są nieczytelne dla postronnego odbiorcy. Ponadto album to nie tylko dokument prywatnej historii rodzinnej. Jest czymś więcej, jest impulsem do snucia narracji opartej na autentycznych wątkach zawartych w albumowych zdjęciach. Jego fenomen zbliża go do literatury. W swej morfologii i strukturze posiada wiele cech wspólnych z powieścią. Narracja rozwija się w nim zgodnie z linearnym ciągiem chronologicznym zdjęć-epizodów.

Rodzinny album fotografii służy nie tylko zachowaniu pamięci o członkach rodziny oraz unaocznianiu łączących ich relacji. Jest on tak-

że narzędziem rodzinnej integracji. Polega to nie tylko na doświadczeniu płynącym z indywidualnego obcowania z nim – intymnie, w zaciszu domowym. Rzeczą równie powszechną i typową było i jest jego oglądanie wspólne. Występuje wtedy podwójna narracja, kiedy narracji pojedynczych zdjęć płynącej z ich literalnej treści towarzyszy narracja dopełniająca lub wyjaśniająca to, czego w sensie dosłownym na zdjęciach nie ma. Ta druga narracja jest oparta na wiedzy pozaobrazowej właściciela albumu czy innych członków rodziny znających osoby i sytuacje oraz kontekst, w jakich zdjęcia zostały wykonane. Wypełnia ona pustkę pomiędzy pojedynczymi zdjęciami.⁸ Wypełnienie tej pustki międzyobrazową narracją łączy pojedyncze zdjęcia w rodzinnym albumie we wspomnianą wyżej ukrytą dla postronnego odbiorcy strukturę wzajemnych relacji. Dopiero połączone tą strukturą narracje tworzą bogactwo jego treści, o którym z zachwytem pisze Günter Grass zaraz na początku w swej słynnej powieści *Blechtrommel* (Błaszany bębenek) (1959), pierwszej części trylogii gdańskiej (*Kot i mysz* 1961, *Psie lata* 1963): „Cóż na tym świecie, jakąż powieść mogłaby dorównać epickiej rozległości albumu z fotografiami?”⁹

Każdy album zawiera więc hermetyczną treść niedostępną dla ludzi, którzy nie znają tej podwójnej narracji. Ich zewnętrzny ogląd pozwala niekiedy wydedukować z całości albumu znikomą ich część, ale wiedza w ten sposób zdobyta jest fragmentaryczna oraz niepewna. Oparta być może jedynie na detektywistycznej dedukcji służącej rekonstruowaniu hipotetycznej narracji, z której jedyne co jest pewne, wynika z dosłownej i oczywistej treści pojedynczego zdjęcia. Zarówno jednak dla odbiorcy znającego ich ukryte, podwójne narracje, jak i dla próbującego je jedynie ze zdjęć fragmentarycznie zrekonstruować, są one poruszającym świadectwem czyjeś egzystencji wywołującym emocję, która stanowiła i wciąż stanowi o atrakcyjności oglądania rodzinnych zdjęć. Warto podkreślić, że czytelność ich treści oraz wywołana nią emocja nie wynika w fotografii rodzinnej z wykorzystania umiejętności profesjonalnego uchwycenia sytuacji oraz z nadania jej obrazowi atrakcyjnej formy ułatwiającej odbiorcy

⁸ L. Lechowicz, *Album fotografii – czas odnaleziony?* „Obscura” 1982, nr 4, s. 14–21.

⁹ G. Grass, *Błaszany bębenek*, przekł. S. Błaut, Gdańsk 1994, s. 18.

odczytanie ich treści. Emocje wywołane treścią zawarte w tych zdjęciach mają źródło właśnie w prywatności, w intymnej bliskości fizycznej i duchowej, wobec tego co przedstawiają. I to właśnie jest ich największą wartością.

Emocjonalna wartość rodzinnych fotografii oddziałuje najsilniej na osoby znające rodzinną narrację. Nie zanika jednak zupełnie dla tych, którzy jej nie znają. W przypadku tych pierwszych, jej źródłem było przede wszystkim doświadczanie przemijalności egzystencji bliskich osób z rodzinnego kręgu. W przypadku tych drugich, emocjonalna reakcja związana jest z przeżywaniem ich własnego doświadczenia egzystencjalnego, jakie wywołać może oglądanie rodzinnych zdjęć nawet obcych ludzi, których fotograficzne wizerunki mogą być jednak dojmującym świadectwem takiej samej ulotności egzystencji jak ich własna.

W działalność Honorego i jego Instytutu wartość fotografii rodzinnej prezentowana jest na wiele sposobów. Zbiory Instytutu i twórczość własną jego fundatora łączy bowiem wiele wątków. W ich początkach tworzenia instytutowe zbiory były przez Honorego wykorzystywane artystycznie. W przeciwieństwie jednak do innych artystów wykorzystujących cudze, znalezione zdjęcia, dla których zawarte w nich obrazy są jedynie przedmiotem daleko idących przekształceń ingerujących w ich treść i zmieniających pierwotny ich sens, jego kreatywne działania wobec nich były zminimalizowane. Zaskakująco łączyły się w nich analiza i refleksja nad medialną naturą fotografii z podkreśleniem ich prywatnej i osobistej treści. W ówczesnym działaniu Honorego postawa konceptualna wobec nich łączyła się z intencją przywrócenia im możliwości oddziaływania, jaką kiedyś miały lub jaką miały mieć. Ich publiczna prezentacja prowadziła do przywrócenia obecności ludzi występujących na rodzinnych zdjęciach. Dobrym tego przykładem są dwie prace z początku lat 90. XX wieku. Pierwsza z nich *13 Hochzeitspaare für Berlin* (13 par nowożeńców dla Berlina) (1992) miała charakter monumentalny i znacznie bardziej publiczny niż inne realizacje Honorego. Przez kilka dni anonimowe zdjęcia ślubne uratowane przez niego przed skończeniem na śmietniku wyświetlane były na ogromnym panelu reklamowym mierzący około 240

m² w centrum Berlina na Ku'dammie, naprzeciwko słynnego Cafe Krenzler. Ich projekcja trwała przez 30 kolejnych nocy. Skala, miejsce i sposób prezentacji obrazów, mimo że tak dalekie od prywatności i intymności, nie naruszyły nic z sugestii intensywnej obecności postaci z tych zdjęć. W podobny sposób wystąpiło to w drugiej pracy, w *Schutzengel für Berlin* (Anioł Stróż dla Berlina) (1992), która było ogromnym powiększeniem mierzącym 360 x 240 cm pamiątkowego zdjęcia anonimowej dziewczynki z Pierwszej Komunii Świętej. Powieszono go na murze w przemysłowej części Berlina, w taki sposób, aby dziewczynka patrzyła w kierunku muru berlińskiego we wschodniej części Berlina, nazwanego East Side Gallery.

W działaniach Honorego pojawił się także inny sposób artystycznego wykorzystania rodzinnej fotografii. Był on bardziej kameralny. Celem Honorego było przywrócenie im funkcji zdjęć rodzinnych przez wprowadzenie ich w zamkniętą przestrzeń, bliższą prywatności domowej przestrzeni. Przykładem tego jest instalacja *Raum mit Photos* zrealizowana po raz pierwszy w 1992¹⁰. Składała się ze zbioru anonimowych zdjęć amatorskich liczącego wówczas sto trzydzieści osiem fotografii. Zostały one oprawione w posrebrzane ramki i eksponowane są na ścianie w galerii lub w prywatnych domach. Intencją autora były wypełnienie nimi całego pokoju. W następnych latach zbiór się powiększał i obecnie liczy około tysiąca ramek. Każdemu zdjęciu towarzyszył lakoniczny opis inwentaryzatorski tego, co ono przedstawia. Honory chciał w ten sposób nadać im ponownie dawny sens, zestawiając je ze sobą w sytuacjach podobnych do tych, w jakich prezentowane są zwykle zdjęcia rodzinne. Wskazywał tym także na niemożność przełamania ze strony obcego odbiorcy opisanej wcześniej hermetyczności przesłania tego typu fotografii. Jeszcze silniej wskazuje na to praca *The Lost Pictures* (1998).¹¹ Nie ma w niej obrazów, są jedynie lakoniczne opisy treści zdjęcia umieszczone w ramkach

¹⁰ To działanie podobnie jak *The Lost Pictures* zostało również zrealizowane w postaci autorskiej publikacji książkowej. A. Honory, *Raum mit Photos*, Köln 1993.

¹¹ Działanie to zostało również zrealizowane – podobnie jak *Raum mit Photos* – w postaci autorskiej publikacji książkowej. A. Honory, *The Lost Pictures*, Köln 1998.

na pamiątkowe zdjęcia: „*woman with glass and cigarette* (kobieta w okularach z papierosem)” czy „*woman with handkerchief. man with suitcase* (kobieta z chusteczką. mężczyzna w garniturze)”¹². Obcowaniu zarówno z pierwszą pracą jak i z drugą może także towarzyszyć emocja odbiorcy, ponieważ obraz i tekst dobitnie świadczy o obecności osób lub jej śladach zawartych w obrazach. W tej paradoksalnej, bo pozbawionej obrazu fotograficznego pracy może najwyraźniej ujawnia się sens wysiłków samego Honorego oraz jego Instytutu. Ich przedmiotem nie są bowiem zdjęcia same w sobie, ale to czym są w swej istocie rodzinne fotografie, czyli świadectwem ludzkich egzystencji.

Wypreparowanie zdjęć rodzinnych z ich prywatnego otoczenia i kontekstu stosunkowo krótko było sposobem ich artystycznego wykorzystania przez Honorego. Kiedy tego typu działanie stawało się coraz bardziej popularne wśród artystów lat 80. i 90. wieku XX, zrezygnował on z tego swoistego artystycznego recyklingu zdjęć rodzinnych. Teraz najcenniejszą wartością stał się sam zbiór, zachowanie i współistnienie w nim zdjęć oraz fragmentaryczne, pozbawione artystycznej intencji prezentacje w oknie siedziby Instytutu, bez żadnego komentarza czy dążenia do zwrócenia na nie uwagi wyszukaną prezentacją wystawienniczą. Każdy przechodzący obok nich przy Hirschgäßchen 2a w Kolonii ma szansę je zobaczyć w tym oknie. Tylko od jego reakcji i otwarcia na nie zależeć będzie, czy staną się one przedmiotem czyjegoś ponownego, osobistego zainteresowania, czy też pozostaną obojętnymi. Instytutowe okno prezentuje nie tylko te pojedyncze zdjęcia. Ujawnia ono także przechodniom zbiory Instytutu widziane w głębi jego siedziby: stojące obok siebie na regałach rodzinne albumy czy pudła ze zdjęciami. Dla niektórych przechodniów bywa to podniętą do przywołania własnej pamięci o tym, iż w ich rodzinie, w ich prywatnym życiu istnieją lub istniały takie zdjęcia i takie albumy, które być może jak te zza okiennej szyby przestały być częścią rodzinnego archiwum, źródłem wiedzy o historii rodziny, ale także narzędziem integracji z nią. Dla niektórych świadomość tego jest tak dojmująca, że wchodzi do środka. Chcą się dowiedzieć czegoś więcej o tym szczególnym

¹² A. Honory, *The Lost Pictures*, Köln 1998, s. 1 i 3.

miejscu balsamowania prywatnej historii i czasu lub odczuwają potrzebę podzielenia się swoimi myślami i emocjami wywołanymi przypadkowym spotkaniem z cudzymi fotografiami rodzinnymi napotykanymi na ulicy, w zwykłych okolicznościach współczesnej codzienności. W tym działaniu Honorego nie ma już intencji artystycznej, nie prezentuje on siebie za pośrednictwem cudzych zdjęć, ale właśnie same zdjęcia, które stara się przywrócić współczesnej narracji, nadać im nowe życie, a przez to w jakimś stopniu przywołać fizycznie i symbolicznie pamięć o życiu tych, których dziś już anonimowe dla nas wizerunki wypełniają obce albumy rodzinnej fotografii.

Zgromadzone w Instytucie przez Alexandra Honorego obrazy obok ich wartości emocjonalnej jako świadectwa ludzkich egzystencji posiadają również wartość historyczną. Pokazują jak w nieodległej przeszłości wyglądali zwykli ludzie, ich strój, najbliższe otoczenie, mieszkania oraz gromadzone w nich przedmioty. Mogą stanowić cenne źródło wiedzy na temat pewnych aspektów codzienności związanych z obyczajami oraz kulturą materialną lub być formą kontaktu z zabalsamowanymi w nich ludzkimi losami.

Aleksandra Honorego jako twórcę oraz jako założyciela Instytutu zawsze interesowało i interesuje bowiem bycie blisko życia i ludzi, ich życzliwa obserwacja oraz to, co jest ludziom wspólne, a nie co ich dzieli. W jakimś sensie fotografia rodzinna, mimo że dotyczy konkretnej rodziny i jej pojedynczych członków zawiera w sobie coś wspólnego i uniwersalnego, co nie wynika tylko z kulturowej konwencji rodzinnej fotografii. Uświadamia bowiem, że ludzie tak naprawdę nie różnią się tak bardzo, jakby można sądzić po dostrzeganym na co dzień zróżnicowaniu społecznym, kulturowym czy ekonomicznym. Ich indywidualne życie, którego fragmentarycznym i niepełnym przeciw odbiciem są rodzinne zdjęcia, ma bardzo wiele elementów wspólnych i opiera się na uniwersalnych zasadach i wartościach.

Po zakończeniu działań kreujących na zbiorach Instytutu Honory opracował artystyczny projekt stworzenia przez siebie pewnego zbioru, który był czymś, co można by nazwać współczesnym archiwum opisu-

jącym współczesnych ludzi, w którego realizacji przyjął pewne elementy konwencji występujące w fotografii rodzinnej, wernakularnej oraz pewną systematyczność w sposobie realizacji. W jakiś sensie inspirowane było to doświadczeniami wynikającymi z prowadzenia Instytutu.

W roku 1996 rozpoczął monumentalne w skali i efektach przedsięwzięcie *One world with many faces* (Jeden świat o wielu obliczach)¹³. Realizacja tego przedsięwzięcia miała się zakończyć stworzeniem rodzaju zbiorowego portretu współczesnego człowieka przełomu wieku XX i XXI. Miały się nań złożyć wizerunki ludzi z różnych zakątków całego świata mieszkających w dwunastu wybranych miastach. W każdym z nich wykonana być miała seria 720 portretowych zdjęć twarzy w ujęciu na wprost. Ze względów praktycznych (wojny trwające wówczas w Afryce) oraz ze względów finansowych pierwotny zamysł został ograniczony do sześciu miast. Fotografie wykonane w kontenerze-atelier fotograficznym ustawionym na ulicach w centrum Wiednia, Łodzi, Antwerpii, Bogocie, Panama City i Buenos Aires przedstawiają ogromną ilość zindywidualizowanych twarzy ludzi. Portrety z Wiednia, Łodzi i Bogoty zostały opublikowane w postaci książek.¹⁴ Podsumowaniem projektu miał być film trwający 24 godziny i składający się z 720 ujęć 10-sekundowych z każdego miasta. W ostatecznej wersji film prezentujący ludzi z sześciu miast trwa 12 godzin.¹⁵

W *One world with many faces* podobnie jak w fotografii rodzinnej występują elementy wspólne, seryjność wizerunków wykonanych według jednej konwencji. Efekt końcowy jest również podobny. Ludzie w tej serii oraz na zdjęciach rodzinnych nie są tak zróżnicowani, jakby się mogło

¹³ Projekt ten ma swą reprezentację internetową w postaci zestawów zdjęć wykonanych w sześciu miastach. ONE WORLD WITH MANY FACES, <http://www.honory.de/sasha-html/home.html>; dostęp 10.12.2018.

¹⁴ Jedną z nich jest książka prezentująca realizację w Łodzi, 2.09. – 11.09.1999 wykonane w kontenerze ustawionym na chodniku przy skrzyżowaniu ulicy Piotrkowskiej i alei Adama Mickiewicza. A. Honory, *Świat o wielu twarzach. Oblicze Łodzi*, Łódź 2000.

¹⁵ Alexander Honory. *Ein Welt mit vielen Gesichten: Lodz 1999 / 2007*, [w:] *Kopf an Kopf. Serialle Porträtfotografie*, [katalog] Kunsthalle Tübingen, 15.09. – 25.11.2007, s. 92.

wydawać biorąc po uwagę ich narodowość, rasę, pozycję społeczną, zawodową czy ekonomiczną.

Wykorzystanie cudzych zdjęć, cudzych archiwów można różnie interpretować w zależności od epoki, w jakiej to wystąpiło. Kiedyś – w sztuce awangardy i neoawangardy – były one wykorzystywane jako cytaty lub element refleksji nad medium. Bliżej czasów współczesnych można w tym działaniu dostrzegać przejaw zwątpienia części twórców w ich własną siłę fotograficznej kreacji obrazów lub jak w przypadku Alexandra Honorego przejaw dążenia do zachowania śladów dziś już anonimowych egzystencji ludzi zachowanych w rodzinnych archiwach.

Bibliografia

Druki zwarte

Alexander Honory. *Das gefundene Bild*, katalog, Städtische Galerie, Nordhorn 1992.

Baron J., *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*, London-New York 2014.

Grass G., *Blaszany bębenek*, przekł. S. Błaut, Gdańsk 1994.

Honory A., *Świat o wielu twarzach. Oblicze Łodzi*, Łódź 2000.

Honory A., *The Lost Pictures*, Köln 1998.

Lechowicz L., *Grupa Zero-61 (1961-1969)*, Łódź 2016.

Lechowicz L., *O czasie, pamięci oraz wolności fotografa*, [w:] Wojciech Prażmowski, Warszawa 2000.

Wearing S., *Christian Boltanski*, [w:] *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, t. 1, New York 2005.

Periodyki

Dali S., *Psychologie non-euclidienne d'une photographie*, „Minotaure” 1935, nr 7.

Lechowicz L., *Album fotografii – czas odnaleziony?* „Obscura” 1982, nr 4.

Strony www

<http://www.honory.de/sasha-html/home.html>; dostęp 10.12.2018.

Summary

Archives and creation are concepts belonging to different orders. Creation, however, has caused phenomena to arise in the art of recent decades, whose creators make direct use of the archive or are inspired by it. Among them, the most frequently used archive materials are photographs, which are treated as objets trouvés or photographic found footage. Generally they are family photographs or what is defined by a broader concept, vernacular photographs. In the 20th century, these phenomena occurred in the field of avant-garde and neo-avant-garde art and in the art of the 1980s and 1990s.

Alexander Honory is one of the examples of contemporary artists who use family photography. In 1979, he created the Privates Institut für Neuzeitliche Familienfotografie (Private Institute for Modern Family Photography). The collection gathered there on a scale of private possibilities performs not only archival and historical functions but is also a source of materials for the founder's own work. Starting from the early 1990s, Honory using the Institute's collection creates multi-element works most in the form of art installations or artists' books.

Keywords: art installation, artists' book, avant-garde, family album, family photography, found footage, neo-avant-garde, objets trouvés, vernacular photography