

Zbigniew Tomaszczuk
Wydział Sztuki Mediów
Akademia Sztuk Pięknych
Warszawa

Wykorzystywanie zdjęć archiwalnych w projektach artystycznych

Using archival photos in artistic projects

Streszczenie

Tekst dotyczy twórczości wybranych polskich fotografów, którzy przywołując zdjęcia z historii opisują współczesne problemy, między innymi wpisując zdjęcie w aktualny kontekst. Prace te mają charakter narracyjny i polegają na modyfikowaniu istniejących fotografii w celu ich wykorzystania do tworzenia własnych opowieści.

Słowa kluczowe: fotografia archiwalna, archeologia fotografii, fotograficzne działania performatywne, reinterpretacja przeszłości.

Zdarza się, że fotografie powstające jako indywidualne archiwa pamięci zmieniają po latach swoją funkcję, przechodząc na stronę pamięci zbiorowej. Przesunięcie to związane jest ze zmianą funkcji fotografii dokumentalnej w kierunku nadawania jej wartości symbolicznych. John Berger wprowadzając rozróżnienie pomiędzy tymi dwoma odmiennymi sposobami użycia fotografii opisuje ten problem następująco: „Powinniśmy wrócić do wprowadzonego wcześniej rozróżnienia pomiędzy prywatnym i publicznym sposobem wykorzystania fotografii. W prywatnej fotografii kontekst rejestrowanej chwili ulega zachowaniu, dzięki czemu

fotografia żyje zanurzona w nieprzerwanej ciągłości. (Jeśli na ścianie wisi zdjęcie Piotra, to jest mało prawdopodobne, że zapomnimy, kim był dla nas Piotr.) Publiczna fotografia, odmiennie, jest wyrwana z kontekstu i staje się martwym przedmiotem, który – właśnie z powodu tego, że jest martwy – może zostać arbitralnie wykorzystany.”¹

Spróbujmy opisać kilka przykładów autorskich realizacji wykorzystujących to „wyrwanie”. Na zbiorowej wystawie z roku 1971 *Fotografowie poszukujący* Jerzy Lewczyński zaprezentował pracę *Nasze powiększenie – Nysa 1945*. Wykorzystał zdjęcie zrobione przez swojego przyjaciela przedstawiające pociąg przepelniony repatriantami migrującymi na Ziemię Odzyskane. Lewczyński dokonał zabiegu powiększenia fragmentów zdjęcia przedstawiających sylwetki podróżnych, które umieścił na górze i dole odbitki. Zabieg ten, niewątpliwie inspirowany filmem Michelangelo Antonioniego *Powiększenie*, zmienił wymowę zdjęcia. Poruszył istotny problem fotografii, jakim jest zmiana kontekstu zdjęcia przez wykorzystanie w tym przypadku skali odwzorowania. Fotografia przedstawiająca anonimowe masy przemieszczających się ludzi, w wyniku politycznego układu w Jałcie, stała się symbolem indywidualnych losów Polaków. Na tym samym pomysłe reinterpretacji zdjęcia oparł autor inną pracę *Negatyw* (1975). Składają na nią trzy ujęcia przedstawiające kolejne powiększenia twarzy kobiety, aż do całkowitej nieczytelności wizerunku. Osobiście interpretuję ten cykl jako odnoszący się do istoty materii wszechświata składającego się z pojedynczych elementów (atomów). Materia wszechświata utożsamia się z materia fotograficznej emulsji. Człowiek jest tylko jego niewielką częścią, zbiorem atomów, z których składa się wszechświat. Kolejną znaną pracą autora, którą chciałbym przywołać, jest sekwencja trzech negatywów pod wspólną nazwą *Negatyw. Tryptyk znaleziony na strychu* (1977). W pracy tej ważne jest podniesienie do rangi ostatecznego obrazu samego negatywu, który dla Lewczyńskiego posiada moc wręcz magiczną. Według słów autora: „Istnieje granica niwelująca różnicę między negatywem a pozytywem. Fotografia będąca przekazem spraw minionych posiada cechy dokumentu bezpośrednio uczestniczą-

¹ J. Berger, *O patrzeniu*, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999, s. 82.

cego w wydarzeniach. W procesie szukania prawd absolutnych negatyw staje się pierwszym i wiarygodnym świadkiem. Kontakt z przeszłością materializuje się.² Zdjęcie, które w swojej pierwotnej formie było ważne w zbiorze rodzinnych fotografii, zostało poprzez pokazanie go na wystawie, umieszczone w kontekście masowej wyobraźni. Pojedynczy odbiorca rodzinnej pamiątki zastąpiony został zbiorowym widzem ekspozycji. Dokument zaistniał w obszarze idei sztuki. Te fascynacje negatywem najpełniej zaistniały u Lewczyńskiego na jego indywidualnej wystawie *Negatywy – ciąg dalszy* pokazanej w 1984 roku w warszawskiej Małej Galerii ZPAF/CSW. Na ekspozycji tej autor wystawił zbiór negatywów znalezionych w 1979 roku w Nowym Jorku. W katalogu wystawy czytamy: „Jest ciepły ranek 6 września 1979 r. Wychodzę z Domu Artysty przy ul. Bethune w Nowym Jorku, gdzie mieszczą się pracownie Fundacji Kościuszkowskiej. Po przejściu progu widzę przed sobą na ulicy stertę śmieci złożoną z przeróżnych materiałów. Od razu zauważam jakieś porzucane fotografie, koperty i papiery. Tłumiąc zażenowanie podchodzę bliżej i oglądając zdjęcia widzę również pełno kopert z negatywami. Mój Przyjaciel znając moje zainteresowania zachęca mnie do zabrania znalezi-ska. »To normalne, znowu kogoś wyrzucają, czyjeś życie« mówi z uśmiechem. Pakuję do torby co mogę i idę w stronę metra. W domu pobieżnie przeglądam negatywy i widzę rzeczy, iście kawałek prywatnej Ameryki. Nie mam czasu na refleksje, ale cieszy mnie posiadanie tak cennego skarbu. To nowy krok w uprawianej przeze mnie »znalezionej fotografii« !”

Opisane powyżej prace włączył Lewczyński w spójny program pod nazwą „archeologii fotografii”. O istocie tego projektu tak pisał Adam Sobota: „Archeologia fotografii to dla Lewczyńskiego zarówno kontemplowanie pojedynczych znalezionych zdjęć czy negatywów, jak i praca badawcza, odsłaniająca różne epizody historii. Tak było na przykład z dociekaniem na temat postaci Wilhelma von Blandowskiego, dziewiętnastowiecznego pioniera fotografii działającego w Gliwicach i Australii, i z odnalezieniem jego ważnych prac. Innym przypadkiem było zajęcie się w ostatnich latach dorobkiem Feliksa Łukowskiego, autora bezcen-

² J. Busza, *Wobec fotografii*, Centralny Ośrodek Kultury, Warszawa 1983, s. 165.

nej dokumentacji życia wsi w Lubelskiem w latach czterdziestych, którą Lewczyński ocalił przed zniszczeniem i wprowadził w obieg kultury. [...] Działa jako entuzjasta starający się wzbudzić jak najszerze zainteresowanie zbieractwem i badaniami fotografii, a w swojej sztuce łączy zdjęcia własne z materiałem stworzonym przez innych, zawsze zaznaczając fakt cytowania i tym samym respektując prawa autorstwa obok praw realności wydarzeń ukazywanych na fotografiach.”³

Opisując prace Lewczyńskiego warto zaznaczyć, że już w 1959 r. negatywy wykorzystywał w swoich zestawach zdjęć Zdzisław Beksiński. Innym autorem, którego wypełnioną archiwalnymi fotografiami twórczość chciałbym przywołać, jest Andrzej Różycki, który był swego czasu członkiem ważnej w historii polskiej fotografii grupy twórczej „Zero-61”. Na wystawie w Galerii FF w Łodzi w 2005 roku pokazał zestaw zdjęć pod wspólnym tytułem *Fotografia nostalgiczna*, który to termin odnosił do prac powstałych pod wpływem zdjęć rodzinnych. Wykorzystał fotografie z prywatnego archiwum, które jak to określał nasycone są czasem zanurzonym w przeszłości i na różnych etapach jego życia były pośrednią lub bezpośrednią inspiracją jego twórczości, w której szczególnie interesowała go specyfika fotografii srebrkowej, związana z chemicznymi procesami w ciemni. Członkowie wymienionej grupy „Zero-61”: Józef Robakowski, Jerzy Wardak i Antoni Mikołajczyk również wykorzystywali w swojej twórczości archiwalne fotografie.

Po wielu latach Józef Robakowski zrealizował wystawę i katalog-album *Ojciec z albumu*, poświęcone pamięci ojca, na które składały się oryginalne zdjęcia z rodzinnego archiwum⁴. Tę intymną, jak pisał w katalogu, wystawę dedykował autor swojej mamie i wielu polskim rodzinom zdestruowanym przez wojnę i władze PRL.

Niezwykle ciekawie wykorzystywał archiwalne fotografie rodzinne Stefan Wojnecki. Autor stosował płynną fotograficzną emulsję, którą pokrywał różne powierzchnie, takie jak: płótno, drewno, szkło itp., by następnie kopiować na tych powierzchniach obrazy fotograficzne, na

³ A. Sobota, *Konceptualność fotografii*, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 2004, s. 28–30.

⁴ Wystawa miała miejsce w Galerii Prezydenckiej w Warszawie w 2005 r.

które składały się zarówno zdjęcia, jak i różnego typu dokumenty. Prace te zaprezentował na indywidualnych wystawach: *Fotografia swobodna* w Jaszczurowej Galerii Fotografii w Krakowie w 1980 r. i *Fotografia tożsamości* w BWA w Gorzowie Wielkopolskim w 1981 r. w ramach Gorzowskich Konfrontacji Fotograficznych. Artystę interesował problem odkrywania i opisywania własnej tożsamości. W autorskim komentarzu pisał: „Próbuję przedstawić swoje rodzinne zdjęcia tak, jak je pamiętam, jak je odtwarzam na ekranie pamięci. Zacierają się wtedy drugoplanowe szczegóły i uciekają w nieokreśloność tła. Aby tym wyraźniej uwypuklić detale dla mnie istotne, ważne. Są nimi osoby, ich gesty, twarze – jakiś napis lub moja własna podobizna. Żywa tylko dzięki fotografii. [...] Czasami po latach utajenia, ignorowana podczas fotografowania mozaika tła zaczyna przemawiać do wyobraźni. Lapidarnym skrótem zamazanych szczegółów wyraża wówczas nowo odkrytą prawdę, kształtującą wewnętrzne oblicze odkrywcy. Zwykle banalne zdjęcia pamiątkowe uważam za klucze do mojej tożsamości, tożsamości zespolonej z codziennością życia niczym noszona w kieszeni chusteczka” (*Fotografia tożsamości*), 1981.⁵

W marcu 2009 roku warszawska galeria Asymetria pokazała wystawę Mariusza Hermanowicza *Stryj Piotr* będącą rekonstrukcją portretu przodka. Bohaterem wystawy był Piotr Hermanowicz (1881–1939), stryj ojca Mariusza Hermanowicza, który zaginął bez wieści we wrześniu 1939 roku, po wejściu do Wilna wojsk sowieckich.⁶ Hermanowicz starał się zgłębić i odkryć nieznaną wątki z biografii stryja – rzeźbiarza. Jak pisał w internetowej „Fototapecie” Marek Grygiel: „Projekt Mariusza Hermanowicza *Stryj Piotr* to nie tylko próba dotarcia do postaci z rodzinnego kręgu – to bardzo osobista i wnikliwa rekonstrukcja »straconego czasu«, miejsc minionych i tego wszystkiego, co składa się na bogactwo indywidualnych i zbiorowych losów”.⁷

⁵ S. Wojnecki, *Pęknięcia ku symulacji*, Poznań 1999, s. 77.

⁶ Premierowa wystawa odbyła się w kwietniu 1993 r. w Galerii Fotografii w Gdańsku, a potem prezentowana była tylko jeden raz, w 1996 roku w Olsztynie.

⁷ <http://www.fototapeta.art.pl/2009/mha.php> [dostęp: 5.06.2009].

Ze starych fotografii rodzinnych i innych, niekiedy anonimowych, korzysta od lat w swojej twórczości Wojciech Prażmowski. Bardzo często dokonuje zabiegu nakładania się obrazów. Lech Lechowicz tak komentował ten zabieg: „Obrazy nakładając się na siebie nie tylko przenikają się swoimi indywidualnymi historiami, ale tworzą nową, iluzoryczną przestrzeń, w której rozgrywa się równie iluzoryczna egzystencja zjaw przywołanych z przeszłości, anonimowych bohaterów Prażmowskiego. Iluzja jest jednak wystarczająco sugestywna, abyśmy zostali wciągnięci do tej szczególnej gry, niejasnej, pełnej zagadek i nieoczekiwanych sytuacji, odwołującej się bardziej do wyobraźni, niż do tego co rzeczywiście widzimy.”⁸ Również proste złożenie rewersu zdjęcia z awersem stanowiącym np. ręcznie nanoszoną notatkę zmienia znaczenie fotografii. Tak dzieje się w przypadku mojej ulubionej fotografii *Mały słownik wojenny* z 1994 roku. Na pamiątkową fotografię, przedstawiającą młodego żołnierza pozującego w fotograficznym studio przed wyjazdem na front II Wojny Światowej, Prażmowski naświetlił odwrotną stronę zdjęcia, na której młody chłopak naniósł ręcznym piśmem listę przedmiotów, które chce zabrać na wojnę. Wśród rzeczy codziennego użytku, takich jak: rękawiczki, sweter czy talerz, pojawiają się: skrzypce i aparat. Z dzisiejszej perspektywy, kiedy to znamy z historii niewyobrażalny tragizm lat wojny, zderzenie jej wyobrażenia z grą na skrzypcach wywołuje u widza nostalgiczny odruch. Podwójne eksponowanie fotografii z wykorzystaniem w wielu przypadkach starych fotografii (również np. nagrobkowych) stało się udziałem wielu prac Waldemara Jamy, który komentuje ten proces następująco: „Poszukiwanie własnej tożsamości, poprzez wizerunki innych to motto; przesłanie mojego fotografowania. Jako fotograf zdany tylko na powierzchnię, płaszczyznę, próbuję poszarpane kawałki rzeczywistości stopić ze sobą, nadać im moc magiczną, zatrzymać czas, przywrócić inny wymiar.”⁹

Inny kontekst wykorzystywania fotografii archiwalnej stał się swego czasu udziałem artystycznych działań Jagody Przybylak związanej z fo-

⁸ L. Lechowicz, *Fotografia polska. Wojciech Prażmowski*, Terra Nova, Warszawa 2000, s. 2–3.

⁹ W. Jama, *Fotografia*, WAI F, Warszawa 2006, s. 6.

tografią medialną końca lat 70. Na wystawie *Zdjęcie* zaprezentowanej w 1978 roku w Galerii Gdańskiej wykorzystała dwie fotografie z własnej kolekcji starych zdjęć grupowych. Pierwsze zdjęcie przedstawiało grupę uczniów wraz z nauczycielami. Autorka dokonała zabiegu powiększenia i oddzielnego pokazania każdej twarzy sprowadzonej do jednakowego rozmiaru. Stworzyła nową sytuację pozwalającą na indywidualny kontakt z każdą osobą, bez utraty relacji między sfotografowanymi osobami. Drugie grupowe zdjęcie zostało poddane podobnemu procesowi, ale w tym wypadku znaczne powiększenie twarzy spowodowało rozluźnienie związków między sfotografowanymi. Przywołajmy krótki komentarz do tych zdjęć autorstwa Wojciecha Leszczyńskiego zamieszczony w katalogu wystawy. „Zdjęcie traktowane jest tu jako ślad rzeczywistości, na którym to śladzie wykonując działanie tworzymy nowy ślad, ale już nasz własny. Znaczenie tego śladu zależy od naszego rozumienia oryginału, a zatem i świata, od naszego doń stosunku, od naszej jego oceny. Sens tego działania, jak i wielu innych podobnych eksperymentów polega na ujawnieniu pewnych właściwości ludzkiego umysłu, możliwych do wykrycia w procesie wzrokowej percepcji. Polega on również na coraz szerszym traktowaniu informacji (w cybernetycznym znaczeniu tego słowa) jako tworzywa artystycznego”.¹⁰ W 2016 roku Galeria Promocyjna w Warszawie pokazała retrospektywną wystawę artystki pod tytułem *Zbliżenia*. Został tam zaprezentowany interesujący tryptyk wykonany wg podobnego jak we wcześniejszych pracach klucza. Chodziło o wyodrębnienie ze zdjęcia znaczącego dla artystki elementu. Na pierwszej fotografii widzimy grupę ludzi zgromadzonych w dużej sali. Niektórzy siedzą przy okrągłych stolikach, inni stoją pod ścianą. Oglądając fotografie pod szkłem powiększającym autorka dostrzegła w głębi postać dziewczyny patrzącej prosto w obiektyw fotografa. I to właśnie jej Przybylak poświęciła pracę. Na drugiej fotografii zasłoniła całość z wyciętym otworem w miejscu interesującej ją dziewczyny, a na trzecim pokazała w dużym zbliżeniu jej twarz. „Teraz to ona jest kluczową postacią. Widzimy ją z bliska, jednak

¹⁰ W. Leszczyński, *Jagoda Przybylak, Zdjęcie*, katalog, Galeria, Gdańsk 1978.

jej tożsamość pozostaje dla nas zagadką. Efekt rozmycia towarzyszący temu zabiegowi nadaje pracy charakter fotografii spirytualistycznej”.¹¹

Na wystawie *Przedmioty, fotografia, reminiscencje* eksponowanej w Galerii FF w Łodzi w 1998 roku, Aleksandra Mańczak odwołała się do rodzinnych historii, tworząc assemblaże składające się z fotografii z rodzinnych archiwów, różnych osobistych przedmiotów i innych fragmentów rzeczywistości, jak: liście, koperty, kosmyki włosów, zasuszone rośliny itp. Grzegorz Sztabiński w katalogu wystawy pisał: „Aleksandra Mańczak wprowadza nas w własny świat rodzinnej przeszłości, odsłania przed nami jego tajemnice, ale nie dlatego, żebyśmy je poznawali. Chce sprowokować odbiorców do przypomnienia sobie własnej przeszłości, uświadomienia dziejów własnej rodziny, uaktywnienia archiwów pamięci. Funkcja tej sztuki nie jest więc dokumentacyjna, a ewokacyjna. Jej wartość polega nie na bogactwie, kompletności, wiarygodności zgromadzonego materiału, a na sile oddziaływania. W jej oddziaływaniu na odbiorców liczy się głębia i rozległość pokładów pamięci, które dzięki cyklowi prac *Strefa bardzo intymna – nic na sprzedaż* zostają uaktywnione. To nie nasza matka ukazana jest na zdjęciu. Teczka i okulary nie należały do naszego dziadka. Jednak wokół pokazanych przedmiotów krystalizują się wspomnienia, które być może nigdy nie pojawiły się w naszych myślach.”¹²

Fotografia archiwalna może być inspiracją również dla działań o charakterze performatywnym. Paweł Kula wykorzystał zdjęcie, które w latach 80 ubiegłego wieku wykonał jego ojciec podczas wspólnej wycieczki do Warszawy. Powstała wspólna fotografia z czarnoskórym rówieśnikiem, coś na kształt egzotycznej pamiątki. Zdjęcie nie niosło żadnego znaczenia dla żadnego z chłopców, było wyrazem ówczesnej sytuacji, gdzie spotkanie osoby o ciemnej karnacji było czymś na kształt sensacyjnego wydarzenia. Po wielu latach Kula powrócił w to samo miejsce namawiając

¹¹ <http://magazyn.o.pl/2016/dorota-groyecka-jagoda-przybylak-z-bliska-widac-wiecej-i-mniej/#/>, Dorota Groycka, Jagoda Przybylak. Z bliska widać lepiej, (4.12.2018).

¹² G. Sztabiński, *Miejsce fotografii w twórczości Aleksandry Mańczak*, katalog, Galeria FF Łódź 1998, s. 2.

spotykanych przechodniów do wykonania wspólnej fotografii w analogicznej pozie. Działanie skomentowało efekt ewolucji sposobu postrzegania osoby czarnoskórej w Polsce. Kula tak komentuje tę akcję: „Określenie «Murzyn» ma w języku polskim dość rozległe i nieprecyzyjne znaczenie. [...] Obecnie określenie to może być wyrażeniem neutralnym, jednak funkcjonują w mowie potocznej sformułowania wykorzystujące słowo «Murzyn», których znaczenie jest negatywne lub wręcz obraźliwe. Ostateczne znaczenie zależne jest od intencji używającego (Być sto lat za Murzynami; polski lub biały Murzyn; robić za Murzyna – to tylko niektóre przykłady)”¹³. Kolejne zdjęcia Kuli to cykl inspirowany również fotografiami ojca wykonywanymi jako pamiątkowe przy różnych rodzinnych sytuacjach. Autor tworząc repliki ówczesnych sytuacji starał się dobrać do tych samych miejsc i wykonać fotografię powtarzającą sposób kadrowania, ustawienie postaci oraz wyrazu twarzy osób obecnych na pierwotnych. Fotografie wykonane z dystansu kilkunastu lat ukazują niemożność powrotu do przeszłości nabierając niekiedy groteskowego wydźwięku. Sam proces inscenizacji zdjęć jest ciekawym zabiegiem stwarzającym możliwość indywidualnego odegrania sceny mogącej być dla każdego z pozujących emocjonalnym powrotem do wspomnień. W ostatnim z cytowanych przeze mnie cykli autora *Archiwum Domowe II*, powiększone fotografie wykonane w swoim czasie w pokoju rodziców umieszczone zostały w niezmiennym do dzisiaj wnętrzu, tworząc rodzaj instalacji, w której zdjęcie ma swoją kontynuację poza kadrem. Wykorzystywanie we własnej twórczości zdjęć archiwalnych głównie o charakterze wernakularnym (rodzinnych, naukowych, etnograficznych, dokumentacji medycznych itp.) staje się szczególnie dzisiaj, wobec nadmiaru obrazów, interesującą praktyką artystyczną. Znaczenie tych fotografii nie pochodzi od autora oryginału, lecz formuje się w odniesieniu do zmiany kontekstu ich funkcjonowania. Stają się obrazami wzbudzającymi i kształtującymi nasze emocje, wpływającymi na rozumienie świata.

W ciąg powyższych teoretycznych rozważań chciałbym włączyć przykład własnej twórczości związanej z wykorzystywaniem archiwalnych

¹³ P. Kula, *Spotkanie*, „CameraObscura”, 2009, nr 2, s. 26.

fotografii. Mój cykl *Spirala czasu* opiera się na przetwarzaniu wartości dokumentalnej zdjęcia w ideę artystyczną. Wykorzystałem ideę remediacji, czyli zastępowania jednego medium historycznie nowocześniejszym. Skanując czarno-białe zdjęcia w trybie RGB mogłem w wyniku tego procesu zamienić je na fotografie barwną, w której barwa jest oznaką upływającego czasu. Przeszłość spotyka się tu z teraźniejszością, a teraźniejszość reinterpretuje przeszłość.

Bibliografia

Druki zwarte

Berger J., *O patrzeniu*, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999.

Busza J., *Wobec fotografii*, COK, Warszawa 1983.

Jama W., *Waldemar Jama. Fotografia*, WAiF, Warszawa 2002.

Lechowicz L., *Fotografia polska. Wojciech Prażmowski*, Terra Nova, Warszawa 2002.

Sobota A., *Konceptualność fotografii*, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 2004.

Sztabiński G., *Miejsce fotografii w twórczości Aleksandry Mańczak*, Galeria FF, Łódź 1998.

Periodyki

Kula P. *Spotkanie*, „*CameraObscura*”, 2009, nr 2.

Summary:

The text concerns the work of selected Polish photographers who, when recalling photos from history, describe contemporary problems, among others, by typing a photo into the current context. These works are narrative and involve modifying existing photographs in order to use them to create their own stories.

Keywords: archival photography, photography archaeology, photographic performative activities, reinterpretation of the past.



1. Z. Tomaszczuk, *Spirala czasu 1*, Warszawa, 1929–2009



2. Z. Tomaszczuk, *Spirala czasu 1*, Warszawa, 1929–2009

