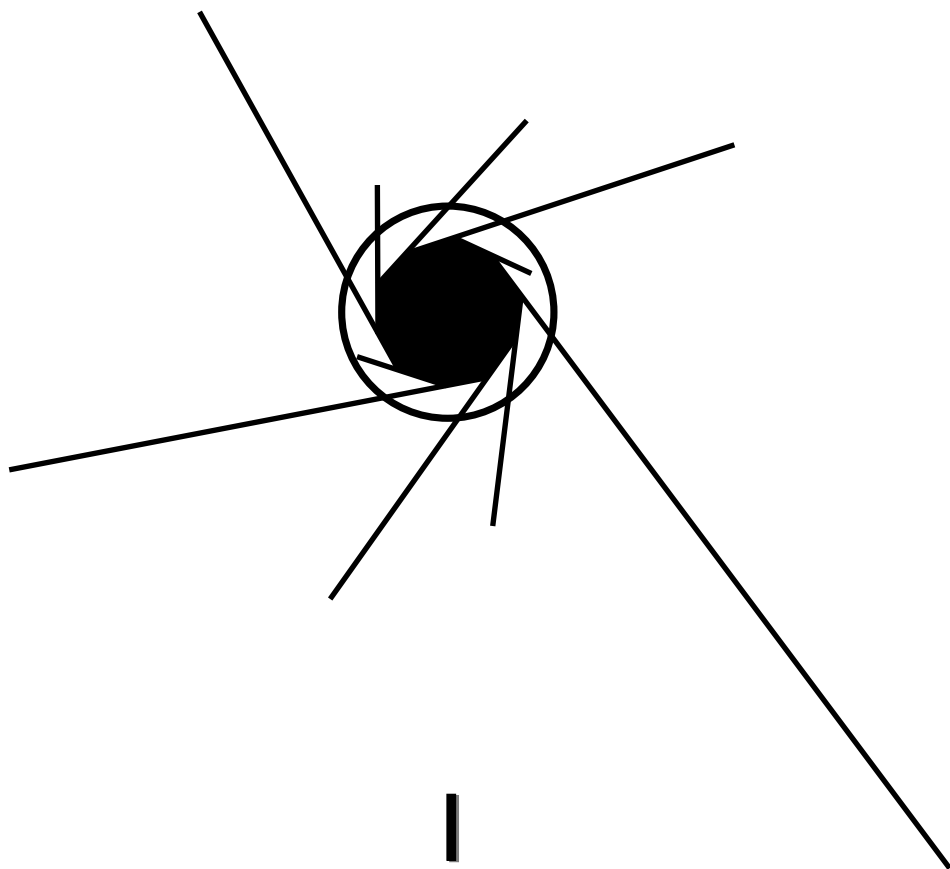


PHOTOGRAPHIA ACADEMICA

pod red. Jerzego Piwowarskiego

UNIWERSYTET HUMANISTYCZNO-PRZYRODNICZY IM. JANA DŁUGOSZA W CZĘSTOCHOWIE



CZĘSTOCHOWA 2018

Lista recenzentów

prof. Jakub Byrczek
prof. Andrzej Piotr Bator
prof. Stefan Antoni Czyżewski
prof. Eugeniusz Andrzej Józefowski
dr hab. Wanda Joanna Mossakowska, prof. IS PAN
prof. Andrzej Olszewski
prof. Stefan Wojnecki
dr hab. Zbigniew Edward Zegan
kw. II st. inż. Aleksander Tadeusz Żakowicz, prof. UŚ
Lista recenzentów dostępna także na stronie: www.pn.ajd.czyst.pl

Rada naukowa

Stefan Czyżewski, Wiesław Hudon, Witold Jacyków, Mikołaj
Jazdon, Václav Macek (Słowacja), Piotr Nowak, Andrzej
Olszewski, Pavol Rusko (Słowacja), Zbigniew Tomaszczuk,
Michał Tokár (Słowacja), Stefan Wojnecki, Piotr Wołyński,
Aleksander Żakowicz

Redaktor naczelny
Jerzy Piwowski

Redaktor kierunkowy
Jerzy Piwowski

Redaktor językowy
Agnieszka Czajkowska

Redaktor statystyczny
Zbigniew Wieczorek

Sekretariat
Dariusz Pleśniak, Marcin Wieczorek

Redakcja naukowa tomu
Jerzy Piwowarski

Redaktor naczelny wydawnictwa
Paulina Piasecka

Redaktor techniczny
Marcin Wieczorek

Skład i łamanie
Marcin Wieczorek

Projekt okładki
Jerzy Piwowarski

© Copyright by Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy
im. Jana Długosza w Częstochowie
Częstochowa 2018

Pierwotną wersją periodyku jest publikacja papierowa
Treść pisma dostępna jest także na stronie:
www.czasopisma.ujd.czest.pl

PISMO RECENZOWANE
ISSN 2545-3076

Wydawnictwo Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego
im. Jana Długosza w Częstochowie,
ul. Waszyngtona 4/8,
42-200 Częstochowa,
tel. (34)378- 43-28,
adres e-mail: wydawnictwo@ujd.edu.pl

Spis treści

Adam Sobota	
Świadomość archiwum	11
Marianna Michałowska	
Kolekcje i archiwa jako temat ekspozycji – kilka uwag o znaczeniu rzeczy	23
Lech Lechowicz	
Archiwum i kreacja. Privates Institut für Neuzeitliche Familienfotografie Alexandra Honorego	39
Anna Polańska	
Zbiory fotograficzne przechowywane w Bibliotece i Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, i co dalej?	57
Aleksander Włodyka	
Cyfrowe archiwum ZPAF Okręgu Krakowskiego – geneza, funkcjonowanie, perspektywy	73
Jerzy Piwowarski	
Polskie środowisko miłośników fotografii wobec kwestii zachowania własnej spuścizny artystycznej	85
Krzysztof Jurecki	
Wyzwolenie czy uwięzienie?	99
Waldemar Zieliński	
Eva Siao – chińska fotografka z Łądką-Zdroju	109
Zbigniew Tomaszczuk	
Wykorzystywanie zdjęć archiwalnych w projektach artystycznych	123
Patricia Biarincová	
Atelier natury – fotografia w edukacji wizualnej na przykładzie studenckich działań plenerowych	135
Edyta Skoczylas-Krotla	
Fotografia i jej konotacje w literaturze dla dzieci w wieku wczesnoszkolnym – wybrane przykłady	147
Elżbieta Surma-Jończyk	
Fotografie w zasobie Archiwum Państwowego w Częstochowie – przejmowanie, przechowywanie, przyczyny destrukcji	159

Contents

Adam Sobota	
Consciousness of Archives	11
Marianna Michałowska	
Collections and archives as the subject of exhibitions – notes on the meaning of things	23
Lech Lechowicz	
Archive and creation. Alexander Honory's Privates Institut für Neuzeitliche Familienfotografie	39
Anna Polańska	
Photographic collections stored in the Library and Archives of the Academy of Fine Arts in Gdańsk, and what next?	57
Aleksander Włodyka	
The Digital Archive of ZPAF Krakow District – the genesis, operation, perspectives	73
Jerzy Piwowarski	
The Polish circle of enthusiasts of photography in reference to an issue of preservation of their own artistic legacy	85
Krzysztof Jurecki	
Liberation or imprisonment?	99
Waldemar Zieliński	
Eva Siao – Chinese photographer from Łądek-Zdrój	109
Zbigniew Tomaszczuk	
Using archival photos in artistic projects	123
Patricia Biarincová	
Ateliér přírody – fotografia vo vizuálnom vzdelávaní na príklade študentských outdoorových aktivít	135
Edyta Skoczylas-Krotla	
Photography and its connotations in literature for children aged early school – selected examples	147
Elżbieta Surma-Jończyk	
Photographs in the resources of the State Archives in Częstochowa – taking over, storage, causes of destruction	159

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 mediów¹, 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 broszury² – 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 zawiąłę 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

¹ 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.

² *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”³.

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-

³ 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).⁴

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-

⁴ 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 autorytet 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 ludzką⁵. 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

⁵ 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 krytyk⁶, 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

⁶ 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

Marianna Michałowska
Instytut Kulturoznawstwa
Uniwersytet im Adama Mickiewicza
Poznań

Kolekcje i archiwa jako temat ekspozycji – kilka uwag o znaczeniu rzeczy

Collections and archives as the subject of exhibitions – notes on the meaning of things

Streszczenie

W tekście przedstawiam motyw kolekcjonowania jako temat praktyki artystycznej. Zakładam, że popularność dyskursu poświęconego kolekcjom wymaga od badaczy kultury rozważenia współczesnego statusu rzeczy. Pokazuję trzy strategie, które wobec rzeczy stosują artyści. Są to: zagęszczenie wystawianych rzeczy, wyodrębnienie i indywidualizacja.

W każdym z analizowanych w tekście przykładów – wielkim projekcie Roberta Kuśmirowskiego, w pracy Sophie Calle, realizacji Bownika, fotografiach Andrzeja Kramarza, a nawet strategiach wystawiania na pchlich targach samo wystawianie kolekcji rzeczy staje się dziełem sztuki.

Słowa kluczowe: fotografia, kolekcjonerstwo, wystawiennictwo, Bownik, Robert Kuśmirowski, Karol Wilczyński

Tematem artykułu są kolekcje rzeczy przetworzone w dzieła sztuki. Od lat osiemdziesiątych dwudziestego wieku kolekcjonowanie i wystawianie kolekcji jako autonomicznych dzieł sztuki zyskuje na popularno-

ści. Lecz przecież już wcześniej, chociażby w awangardowej Duchampowskiej *La Boîte-en-valise*, czy multiplikacyjnych praktykach Marcela Broodthaersa, odnajdowaliśmy tendencję do artystycznego dysponowania obiektami sztuki. Postmodernistyczna refleksja nad postępującą muzealizacją (Hermann Lübbe, Umberto Eco, Jacques Derrida) jeszcze pogłębiła tę tendencję. W analizie współczesnych praktyk kulturowych, które są tematem prezentowanego tu artykułu, do problemu muzealizacji rzeczywistości dołączyć należy koncepcje odnoszące się do statusu ontologicznego rzeczy oraz do relacji wobec nich człowieka. Interesują mnie strategie, które wobec pokazywania rzeczy stosują artyści. Wyodrębniam trzy spośród wielu możliwych: zagęszczenie wystawianych rzeczy, wyodrębnienie poszczególnego przedmiotu spośród innych oraz indywidualizację, przypisującą rzeczom podmiotowość. Zdając sobie sprawę, że w artykule nie zdołam odnieść się do wszystkich możliwych kontekstów kolekcjonerstwa współczesnego, skupiam się na analizie kilku zaledwie przykładów: *Masywu kolekcjonerskiego* Roberta Kuśmirowskiego, *Rewersu* Pawła Bownika oraz projektu MOMF Karola Wilczyńskiego. Prezentowany tu tekst jest fragmentem planowanej książki opowiadającej o praktykach współczesnej fotografii.

1. Zagęszczenie

„Ucieleśniając w nich [rzeczach] ludzką prywatność i napełniając je naszą własną osobowością, uczymy rzeczy. Jeśli mówią, słyszymy tylko nasze własne głosy”¹.

Pierwsze ujęcie pokazuje figurkę czerwonego diabełka zamkniętego w szklanym słoju. Jestem w gali galeryjnej – w złożonych ramach pocztówki i zdjęcia. Dalej kamera prowadzi mnie przez kolejne sale wypełnione gablotami pełnymi zabawek, moździerzy, miniaturowych maszyn do szycia, modeli samolotów. W wirtualnym spacerze zstępuję niżej klatką schodową, której ściany wyklejono sreberkami po słodyczach. Czystość białych ścian zastępuje ciemność piwnicy. Podążam korytarzami oddzie-

¹ B. Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Shallcross, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2013.

lona metalową siatką od boksów wypełnionych warsztatami, półkami wypełnionymi butelkami, kartonami i książkami, sama nie wiem, czym innym. Uwija się w wśród nich mężczyzna w niebieskim kombinezonie. Wreszcie przechodzę do sali wypełnionej komputerami. Oglądam film, którego celem było dać mi wyobrażenie, co w 2009 roku znalazło się na wystawie w Bunkrze Sztuki w Krakowie². Nie mam już dostępu do przedmiotów, które zgromadził Robert Kuśmirowski, pozostał film i obrazy przedmiotów. Reprodukcje przeobrażają świat realnych rzeczy, czyniąc z tych muzealnych inscenizacji symboliczne kompozycje.

Renata Tańczuk pisze o Kuśmirowskim, że sam widzi w sobie raczej zbieracza niż kolekcjonera. „Inaczej niż kolekcjonerzy, traktuje przedmioty jako narzędzia potrzebne do wykonania kolejnej pracy”³. Znaczy to, że przedmioty ważne są dla niego tylko w odniesieniu do określonej pracy artystycznej, a nie kolekcji jako całości samowystarczalnej i pełnej.



1. Robert Kuśmirowski, *Masyw kolekcjonerski*, reprodukcja okładki katalogu, fot. M. Michałowska

² R. Kuśmirowski, *Masyw kolekcjonerski. Ze zbiorów Roberta Kuśmirowskiego i rodziny Sosenków*, Bunkier Sztuki, Kraków 2009.

³ R. Tańczuk, *Kolekcja – pamięć – tożsamość. Studia o kolekcjonowaniu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2018, s. 244.

W postaci, w której do mnie dotarł – *Masyw* był katalogiem, w którym zinwentaryzowano inne rzeczy i sam był przedmiotem – książką na błyszczącym, kredowym papierze oraz płytą CD, enigmatycznym obiektem, którego zawartość pozostanie nieznana, dopóki nie umieścimy jej w odtwarzaczu. Na zdjęciu z okładki światło wydobywa z mroku zarysy stołu pokrytego narzędziami. Niby w pomieszczeniu panuje bałagan, lecz fotografia je porządkuje na pierwszoplanowe, umieszczone w świetle i te, mniej istotne, skryte w cieniu. Fotografia nie może obyć się bez rzeczy, obiektów, egzemplarzy, eksponatów. Nadaje im wagi, nie zwiększając ciężaru. Tak samo jest z *Masywem kolekcjonerskim* Kuśmirowskiego. Widoki obiektów powielone, zmultiplikowane, czy po prostu wymieniane mają urok halucynogeny, opisują pasję kolekcjonera – fenomen (kulturowy, psychologiczny, socjologiczny czy przypadłość psychiatryczną), będący przedmiotem namysłu wybitnych badaczy – od Waltera Benjamina po Krzysztofa Pomiana, Jeana Baudrillarda czy (nie mogło go tu zabraknąć) Umberto Eco⁴. Kolekcjonowanie nie może się obyć bez spisu inwentarza, który zastępuje fizyczne obiekty. W ujęciu Eco – na spisie bazuje literatura, lecz też fotografia. Wyróżniłabym trzy strategie, które stosują artyści wobec przedmiotów: pierwsza polegałaby na zagęszczeniu, czyli zmasowaniu liczby przedmiotów, aż utracą swoją wyrazistość; drugą nazwę wyodrębnienie – przedmioty pokazywane są razem, lecz są rozpoznawalne, osobne; trzecia to indywidualizacja – pokazanie rzeczy osobno, jednostkowo, są osobnymi bohaterami zdjęć. Motyw kolekcjonowania to przykład zagęszczenia, *Rzeczy* Andrzeja Kramarza wyodrębniają przedmioty ze zbioru, natomiast *Rewers* Bownika indywidualizuje fotografowane przedmioty.

⁴ K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI – XVIII wiek*, przeł. A. Pieńkos, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2012; U. Eco, *Szaleństwo katalogowania*, przeł. T. Kwiecień, Rebis, Poznań 2009; B. Frydryczak, *Sztuka jako kolekcja*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2002. Dodajmy jeszcze *Kochanka wulkanów* Susan Sontag – powieść o kolekcjonerze, mecenasie British Muzeum i dyplomacie z epoki Napoleońskiej Williamie Hamiltonie, S. Sontag, *Kochanek wulkanów*, przeł. J. Anders, PIW, Warszawa 1997.

2. Wyodrębnienie

W *Szaleństwie katalogowania* Eco podaje przykłady specyficznych kolekcji literackich zbudowanych za pomocą słów. Pośród licznych przytoczonych fragmentów znajdujemy spisy przedmiotów, czynności i osób wymienianych przez Homera, Rabelais, ale też Szymborską (u niej pojawia się wykaz możliwości). Do katalogu kolekcji literackiej moglibyśmy dodać jeszcze *Sklepy cynamonowe* Brunona Schulza:

„Słabo oświetlone, ciemne i uroczyście ich wnętrza pachniały głębokim zapachem farb, laku, kadzidła, aromatem dalekich krajów i rzadkich materiałów. Mogłeś tam znaleźć ognie bengalskie, szkatułki czarodziej-skie, marki krajów dawno zaginionych, chińskie odbijanki, indygo, ka-lafonium z Malabaru, jaja owadów egzotycznych, papug, tukanów, żywe salamandry i bazyliuszki, korzeń mandragory, norymberskie mechanizmy, homunculusy w doniczkach, mikroskopy i lunety, a nade wszystko rzadkie i osobliwe książki, stare folianty pełne przedziwnych rycin i oszołamiających historii”⁵.

Listy obiektów – czy to z książki włoskiego semiotyka czy też z utworu drohobyckiego poety – są niezwykle plastyczne. Skumulowanie nazw sprawia, że rzeczy zjawiają się w naszej wyobraźni, lecz ponieważ są to tylko pojęcia, to każdemu z czytających ich obraz objawia się inaczej. Dokumentacja *Masywu kolekcjonerskiego* Kuśmirowskiego fotograficznie konkretyzuje wyobrażone przedmioty, lecz pokazuje je zawsze zmasowane. Inaczej jest w przypadku serii zdjęć, których temat stanowią przedmioty, lecz są one starannie wyodrębnione i odróżnialne.

Przykładem mogą być tu *Rzeczy* (2007) Andrzeja Kramarza, fotografie obiektów z targów staroci. Fotograf pokazuje zestawienia obiektów pozornie ze sobą niepowiązanych. Obok srebrnych sztucców – maczeta, obok aparatu fotograficznego – poroże jelenia, na srebrnej tacy reliefowy profil Hitlera. Czy jest w ich układzie jakiś sens poza tym, że trafiły w ręce sprzedawcy? Kompozycje krakowskiego fotografa zachęcają jednak, by jakiegoś związku między nimi szukać. Fotografie Kramarza oddają fenomen przyciągania, które ma w sobie pchli targ. Chodzi się tam nie tylko

⁵ B. Schulz, *Sklepy cynamonowe; Sanatorium pod Klepsydrą*, Wydawnictwo Zielona Sowa, Warszawa 2010, s. 28.

po to, by kupić obiekt, ale raczej nasycić wzrok obrazami tych wszystkich przedmiotów, które nabierają dziwnego uroku poprzez uwolnienie ich od funkcjonalności. Stąd zapewne, jak przypomina Agnieszka Taborska, brało się upodobanie surrealistów do targów staroci. Można było na nich znaleźć rzeczy, które „wyzwolone z pęt narzuconej im użytkowości” nadawały się do przeobrażenia w „zwiastuny nowej rzeczywistości. [...] Wywoływały w widzu niepokój. Wyrażały niewyraźne”⁶. Zbiory kłamek, które nie służą już zamykaniu drzwi, sprężyny z niewiadomo jakich urządzeń. Pchli targ wygląda niekiedy jak stragany, przedstawiane w postapokaliptycznym świecie gier i filmów, gdzie zamiast wytwarzania nowych rzeczy pozostało tylko ich przetwarzanie.

Jak ocenić wartość przedmiotów z targu staroci? Czy są one już kolekcją? Jeśli zastosujemy podpowiedź Krzysztofa Pomiana – „gromadzenie przedmiotów, by następnie wystawić je do oglądania”⁷ – to tak, mamy tu do czynienia z kolekcją, jednak przywołująca raczej gabinet osobliwości niż współczesne tematyczne kolekcje muzealne. Inaczej jednak do kolekcji, przedmiotów z targów staroci nie łączy z właścicielem emocjonalna więź (ów „gust kolekcjonera”), będący podstawą zbioru. Niewątpliwie także targi staroci mają swoją hierarchię. Najwyżej w niej znajdują się sklepy z antykami, wyrafinowane miejsca drugiego obiegu przedmiotów, wyczyszczonych, naprawionych, których cenę wyznaczają specjaliści. Obok nich znajdują się stragany kolekcjonerskie, prowadzone przez zapaleńców dla zapaleńców.

⁶ A. Taborska, *Spiskowcy wyobraźni, słowo / obraz terytoria*, Gdańsk 2003, s. 179.

⁷ K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości*, s. 16.



12. *Targ staroci*, Bukareszt 2019, fot. M. Michałowska

Najniżej w hierarchii są rozłożone na byle jakich stolczkach lub na kocach zbiory częściowo zdegradowane i nieodróżnicowane (jak te fotografowane przez Kramarza) i wreszcie na samym dole – wystawki, kolekcje przedmiotów niepotrzebnych. Ostatni ratunek dla przedmiotów, by nie zginąć na śmietniku (do wystawek powrócę nieco dalej). Targowiska pozbawiają zbiory rzeczy cech kolekcji, bo uniezależniają je od zbieracza. Przywykliśmy jednak do patrzenia na przedmioty przez pryzmat ich właściciela.

Pisze o tym związku psychiatra Bronisław Habrat uznając, że kolekcjonowanie może przybrać cechy uzależnienia:

„Typowy dla uzależnień system iluzji i zaprzeczeń u kolekcjonerów występuje powszechnie. Minimalizowanie problemu jest częste, a racjonalizowanie może być na tyle spójne i rozwinięte, że może sprawiać trudności w racjonalnym (logicznym) prowadzeniu dyskusji lub perswazji. Racjonalizowanie bardzo często polega na dowartościowywaniu kolekcji poprzez:

- zawyżanie jej wartości materialnej i/lub przecenianie wartości użytkowej;
- łączenie przedmiotów kolekcji ze szczególnymi osobistymi, choć materialnie niewymiernymi emocjami i wspomnieniami;
- przeformułowanie kryteriów estetycznych”⁸.

⁸ B. Habrat, *Zbieranie, kolekcjonowanie, zbieractwo, patologiczne zbieractwo*, [w:] Robert Kuśmirowski, *Masyw kolekcjonerski. Ze zbiorów Roberta Kuśmirowskiego i rodziny Sosenków*, Bunkier Sztuki, Kraków 2009, s. 148.

Z przedmiotami nie możemy się rozstać. Są one jednocześnie źródłem przyjemności i cierpienia. W naszej relacji z przedmiotami dochodzi do ich oswojenia i uzależnienia od właściciela, który rzutuje na przedmiot swoje życie. W fotografii przekonanie o tym, że przedmioty reprezentują osobę, istnieje od dawna. Wymienić można by choćby kilka przykładów: wielki nieukończony projekt Augusta Sandera *Ludzie XX wieku* (*Menschen des 20. Jahrhunderts*), w którym fotografował swoich modeli wraz z reprezentującymi ich społeczną rolę przedmiotami (mogły to być przedmioty kuchenne, książki, lub tylko pusty pejzaż wiejski); *Zapis socjologiczny* (1978–1990) Zofii Rydet, pokazujący ludzi w ich domach; prace Weroniki Łodzińskiej (*Pokoje panieńskie*, 2007) oraz Łodzińskiej i Andrzeja Kramarza (*1,62 cm² domu*, 2004; *Hobbyści*, 2005). Łączy je wszystkie antropocentryczne oczekiwanie, że przyglądając się rzeczom, dowiemy się, kim są ludzie wśród nich żyjący. Rzeczy są tu traktowane jako środek prowadzący do wiedzy o człowieku⁹. To zatem założenie paradetywistyczne. Każda rzecz to dowód w śledztwie. Tak też fotografię traktuje Sophie Calle. W cyklu dwunastu dyptyków zatytułowanych *Hotel* z roku 1981 Calle stosowała konsekwentnie tę samą metodę. Górna rama zawiera barwną fotografię pokazującą zaścielone łóżko w pokojowym wraz z opisem znajdujących się w nim przedmiotów, dolna mieści dziewięć czarnobiałych zbliżeń pokazujących obiekty. Artystka jest tu podglądaczką, tajną agentką, śledzącą losy osób, które pozostaną dla niej anonimowe i których nie spotka. Calle komentuje:

„W poniedziałek, 16 lutego 1981 roku, zatrudniłam się na trzy tygodnie jako pokojówka w weneckim hotelu. Przydzielono mi dwanaście sypialni na czwartym piętrze. Sprzątając, skontrolowałam osobiste przedmioty gości hotelowych i poprzez ich detale obserwowałam ich życie,

⁹ Podobny wydzźwięk miał wspólny projekt Katedry Fotografii Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu i Instytutu Socjologii UAM *Formy zamieszkiwania*. Artyści i badacze wspólnie przyglądali się przestrzeniom, zamieszkiwanym i oswojonym przez poznaniaków. Zob. *Formy zamieszkiwania: domostwa w obrazach – poznaniaków portret zbiorowy*, red. P. Wołyński, R. Drozdowski, S. Decyk, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Poznań 2010; *Formy zamieszkiwania: publiczne i prywatne przestrzenie miasta*, red. P. Wołyński, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Poznań 2010.

które pozostawało dla mnie nieznanne. W piątek, 6 marca, moja praca dobiegła końca”.¹⁰

Czy można uwolnić rzecz od władzy człowieka, jak próbowali uczynić to surrealiści? Takie marzenie sprzyjało fotografii awangardowej. Na zdjęciach Brassai'a pęknięcia ściany ujawniają formy organiczne, Man Ray w trzepaczce do piany widzi kobietę (jakże to mizoginistyczne, swoją drogą). Rzeczy mają własne życie, do którego człowiek nie ma dostępu. (Wiedział o tym Hans Christian Andersen pisząc bajkę-horror o dzielnym ołowianym żołnierzyku, lub w wersji złagodzonej – twórcy amerykańskiego *Toy Story* odpowiadając na pytanie, co robią zabawki, gdy na nie nie patrzymy?) Teoretyczną reakcją na przeczucie o prywatnym życiu rzeczy miał być nurt zwany „zwrotem ku rzeczom”¹¹. Arjun Appadurai zachęcał do badania „kulturowych biografii” i „społecznych historii” przedmiotów. Także jednak dla autora *The Social Life of Things* podstawą jest relacja rzeczy i człowieka, bowiem Appadurai patrzy na to, jak „przechodzą przez różne ręce, konteksty i użycia, przez co gromadzą określoną biografię lub zestaw biografii”¹². Innego badacza, Igora Kopytoff'a interesuje to, jak przedmioty z towaru zaczynają obrastać wartością kulturową.¹³ Pyta: „Skąd rzecz pochodzi i kto ją zrobił? Jakie, jak dotąd, były jej koleje losu i jaki los ludzie uznają za właściwy dla takiej rzeczy? Jakie są rozpoznane „epoki” lub okresy w „życiu” rzeczy?”¹⁴ „Nie chodzi tu zatem o antropomorfizowanie rzeczy (jak w filmach Disneya, w których dzbanuszki i szafy tańczą z bohaterami, lecz o znalezienie relacji czło-

¹⁰ S. Calle, *Hotel, Room 28*, 1981, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/calle-the-hotel-room-28-p78301> (dostęp 25.07.2018).

¹¹ Za prekursorów „rehabilitacji” kulturowej refleksji o rzeczach w kulturze uważa się m.in. Waltera Benjamina, Martina Heideggera, Bruno Latoura, Michela Serresa czy Toma Ingolda, jednak nie znaczy to, że analiza kultury materialnej była pomijana. Archeologia i etnografia poświęcały rzeczom nadzwyczaj wiele uwagi.

¹² A. Appadurai, *Introduction: commodities and the politics of value*, [w:] *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, red. A. Appadurai, Cambridge University Press, Cambridge 1986, s. 34.

¹³ I. Kopytoff, *The cultural biography of things: commodityzation as process*, [w:] *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, red. A. Appadurai, Cambridge University Press, Cambridge UK 1986, s. 68.

¹⁴ Tamże, s. 66.

wieka wśród rzeczy i uznania, że czasem jego „ja” nie jest najważniejsze. Kramarz, komentując *Rzeczy* mówił, że chce pozostać na drugim planie jako fotograf, sprawić, by widz „pozostał z rzeczami”¹⁵. Można więc nie uciszać rzeczy. I uczynić to za pomocą słów lub obrazu. Do czego może być to przydatne? Chociażby do tego, by zbadać, jakie są skutki narastającej od połowy dziewiętnastego wieku liczby przedmiotów wokół. Robi to swoją instalacją Kuśmirowski, sprawiając, że kolekcjoner ginie gdzieś w natłoku obiektów i Kramarz fotografiami – pokazując świat rzeczy wyzwolonych od ludzkiego nadzoru.

3. Indywidualizacja



3. Bownik, *Rewers 14 (Śląsk, początek XX wieku)*, Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, 140 cm x 178 cm, 2017, dzięki uprzejmości autora

Dodajmy do tych dwóch autorów, trzeciego – Bownika. Fotografa zawsze interesowała analiza obiektów. W *Demontażu (Disassembly)*, (2015) dokonywał rozbioru na części pierwsze roślin, by następnie złożyć je w formy nieistniejące w naturze. W nowym cyklu, zatytułowanym *Rewers* (2018) fotografuje muzealne kostiumy. Jednak odwraca je i pokazuje

¹⁵ T. Szerszeń, *O niezwykłych portretach i niezwykłym życiu Stefanii Gurdowej, o „Rzeczach” i o fotografii etnograficznej – zapis rozmowy z Andrzejem Kramarzem*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2010, rok LXIV, nr 1 (288), s. 172.

„od podszewki”. Rewers nadaje każdej ze sfotografowanych rzeczy indywidualność. W pierwszej części wystawy pokazuje proces portretowania kostiumów pochodzących z kolekcji muzeów historycznych i etnograficznych. Druga część wystawy zawiera wielkoformatowe fotografie-portrety rzeczy. Widzimy najpierw, jak krząta się w studiu ustawiając światła i aranżując obiekty na neutralnym tle. Użyłam określenia „portretowanie” i trudno uniknąć mi tu tego antropomorfizującego terminu. Fotograf zachowuje się bowiem jak dobry portrecista, którego celem jest nie tylko reprodukcja, lecz także wydobywanie z modelu tego, co skrywa pod maską. Wewnętrzna „twarz” rzeczy ujawnia się poprzez obrócenie kostiumu. Może jednak niepotrzebnie chcę widzieć w fotografiach Bownika odniesienie do twarzy ludzkiej? Warto pamiętać, że rewers to nie tylko odwrócenie, lecz także inwentaryzacyjny dokument potwierdzający tożsamość przedmiotu. Stroje oglądane od podszewki radykalnie różnią się od swoich wyglądków zewnętrznych. Widzimy łąty, szwy, odszycia. Fotograf robi to, co architektura dekonstrukcjonistyczna – ujawnia konstrukcję obiektu (pamiętajmy, że istniał także w modzie w latach 90. dekonstrukcjonizm w krawiectwie – obracanie ubrań szwem na wierzch). Tożsamość przedmiotu nie jest równoznaczna z metaforami ludzkimi: portretowaniem, mimiką. Ich porządek to numerowanie, szczegóły tkaniny, haftek i szwu.

Rewers ponownie każe nam prześledzić utopię „powrotu do rzeczy”. Czy bowiem w komunikacji z przedmiotami możemy obyć się bez ludzkiej ingerencji? Przedmioty same nie przemawiają, one są zmuszane do mówienia przez ludzi. Bownik nie zmusza jednak rzeczy do niczego, jedynie je zachęca, by pokazały swoje ukryte oblicze. Między rzeczami i człowiekiem jest przepaść, ale być może można ją pokonać. Archeolog Bjørnar Olsen wierzy, że to możliwe dzięki medializacji. „Rzeczy zawierają również swoje artykulacje dające się zarówno przełożyć na język, jak i zapośredniczyć przez środki ekspresji”¹⁶. „Zobaczyć od podszewki” to poznać prawdę. Jaką prawdę podaje nam Bownik? Historia przedmiotów przestaje być oczywista. Widzimy szwy, łątki, naszycia – to wszystko, co

¹⁶ B. Olsen, *W obronie rzeczy*, s. 30.

skrywa się dla uzyskania idealnej fasady. To zatem nie tylko opowieść o rzeczach, lecz o historii.

Zakończenie – przywracanie resztek życia

Pasja kolekcjonerska może zyskać także inne oblicze – gdy chcemy ocalony przez nas przedmiot „przywrócić życiu”. Tak robi Karol Wilczyński, inicjator Małego Objazdowego Muzeum Fotografii (MOMF), prywatnego zbioru aparatów fotograficznych obejmującego obiekty, z których najstarsze datowane są na lata osiemdziesiąte dziewiętnastego wieku.



4. Aparat atelierowy, wielkoformatowy, studyjny, statywowy ze zbioru Karola Wilczyńskiego, dzięki uprzejmości kolekcjonera

Komentarz: „Prawdopodobnie Falz & Werner. wykonany w Lipsku lub „Klimax” Studio Camera, c. 1910 produkowana przez Klimax Harbers. Format: 24 x 30 cm Lens: Carl Zeiss Jena Achromat Tessar 1:10 f = 64cm Aparat należał do Stanisława Drążkowskiego (1885–1945 r.) fotografa z Chełmży, a potem do jego córki Adeli Drążkowskiej, która po śmierci ojca przejęła zakład fotograficzny”.

Rzecz w tym jednak, że aparaty trafiające do kolekcji nie tylko są opisywane, a ich historia rekonstruowana w sposób staranniejszy niemal od niejednej ludzkiej biografii. Przywracane jest im działanie. Wilczyński to

nie tylko kolekcjoner, także majsterkowicz odtwarzający i wytwarzający obrazy nowe. Obok archeologicznego podejścia proponuje rekonstrukcyjne. Wykonane zmartwychwstałymi maszynami fotografie są inne od obrazów z epoki – bardziej estetyczne, przekształcone stosownie do naszych dzisiejszych gustów. Patrząc na nie wiem, że nie jest ważne odtworzenie doskonałego obrazu „kiedyś”, lecz stworzenie relacji „kiedyś” z „teraz”, opowiedzenie w kadrze obrazu ważnego dla nas dzisiaj.



5. Karol Wilczyński, Fotografia z cyklu *Polska w pejzażach*
Negatyw: papier fotograficzny 6 x 12 cm, Aparat: własnej
konstrukcji – GreenWolf Eva-lution 2011, Format kopii:
120 x 60 cm, dzięki uprzejmości autora

Na fotografii Wilczyńskiego wykonanej aparatem własnej konstrukcji widzę pejzaż żywcem wyjęty z tradycji piktorializmu, lecz jednocześnie widzę zaświatlenia, odciski palców – całą tę pracę fotografa, którą zwykle się ukrywać. Estetyczny efekt jest równie ważny jak proces powstawania obrazu, konstruowanie aparatu i radość jego używania. To nie jest racjonalizowanie kolekcji, o którym pisał Habrat. Tutaj kolekcja staje się przedmiotem gry, pasją i obsesją, lecz jak mógłby powiedzieć Walter Benjamin – nie tą melancholijną, skierowaną w przeszłość, by przejąć w posiadanie obiekty, lecz radosną – skierowaną w przyszłość, by z przedmiotami prowadzić dialog i zmieniać je wraz z własnym rozwojem.

Bibliografia

Druki zwarte

Appadurai A., *Introduction: commodities and the politics of value*, [w:] *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, red. A. Appadurai, Cambridge University Press, Cambridge 1986.

Eco U., *Szaleństwo katalogowania*, przeł. T. Kwiecień, Rebis, Poznań 2009.

Formy zamieszkiwania: domostwa w obrazach – poznaniaków portret zbiorowy, red. P. Wołyński, R. Drozdowski, S. Decyk, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Poznań 2010.

Formy zamieszkiwania: publiczne i prywatne przestrzenie miasta, red. P. Wołyński, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Poznań 2010.

Frydryczak B., *Sztuka jako kolekcja*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2002.

Habrat B., *Zbieranie, kolekcjonowanie, zbieractwo, patologiczne zbieractwo*, [w:] Robert Kuśmirowski, *Masyw kolekcjonerski. Ze zbiorów Roberta Kuśmirowskiego i rodziny Sosenków*, Bunkier Sztuki, Kraków 2009.

Kopytoff I., *The cultural biography of things: commodityzation as process*, [w:] *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, red. A. Appadurai, Cambridge University Press, Cambridge UK 1986.

Kuśmirowski R., *Masyw kolekcjonerski. Ze zbiorów Roberta Kuśmirowskiego i rodziny Sosenków*, Bunkier Sztuki, Kraków 2009.

Olsen B., *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Shallcross, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2013.

Sontag S., *Kochanek wulkanów*, przeł. J. Anders, PIW, Warszawa 1997.

Pomian K., *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI – XVIII wiek*, przeł. A. Pieńkos, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2012.

Schulz B., *Sklepy cynamonowe; Sanatorium pod Klepsydrą*, Wydawnictwo Zielona Sowa, Warszawa 2010.

Taborska A., *Spiskowcy wyobraźni, słowo / obraz terytoria*, Gdańsk 2003.

Tańczuk R., *Kolekcja – pamięć – tożsamość. Studia o kolekcjonowaniu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2018.

Periodyki

Szerszeń T., *O niezwykłych portretach i niezwykłym życiu Stefanii Gurdowej, o „Rzeczach” i o fotografii etnograficznej – zapis rozmowy z Andrzejem Kramarzem*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2010, rok LXIV, nr 1 (288), s. 168–172.

Strony www

Calle S., *Hotel, Room 28*, 1981, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/calle-the-hotel-room-28-p78301> (dostęp 25.07.2018).

Summary

In the text, I present the theme of collecting as a topic of artistic practice. I assume that the popularity of the discourse dedicated to collections requires that researchers investigate the contemporary status of things. I show three strategies, which artists apply to things. These are: density of exhibited items, separation and individualization.

In each of the examples analyzed in the text – in a great project by Robert Kuśmirowski, in the work of Sophie Calle, Bownik’s realization, Andrzej Kramarz’s photographs and even in the strategies of exhibiting at the flea markets, the display of a collection of things becomes a work of art.

Keywords: photography, collecting, exhibiting practices, Bownik, Robert Kuśmirowski, Karol Wilczyński

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 archiwami 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 ważnymi 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 dadaiści 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 następczej 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* (Blaszany 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, *Blaszany 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, snlb. 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 Gesichtern: 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

Anna Polańska
Biblioteka Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku
Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego

Zbiory fotograficzne przechowywane w Bibliotece i Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, i co dalej?

Photographic collections stored in the Library and Archives of the Academy of Fine Arts in Gdańsk, and what next?

Streszczenie

Zdjęcie jest wytworem kultury materialnej, tym samym wymaga właściwej ochrony. Biblioteka i Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku posiada w swoich zbiorach kolekcje fotografii cyfrowej i klasycznej. Jedną z form ochrony negatywów i pozytywów jest ich cyfryzacja. Powstające w wyniku cyfrowych zapisów bazy danych również należy zabezpieczać, nie zapominając o tym, iż kolekcje są dobrem wspólnym i powinny być dostępne dla szerszego grona odbiorców. Idealnym narzędziem do rozpowszechniania zbiorów jest Internet. Omówione poniżej przykłady realizowanych projektów przez pracowników Biblioteki i Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku pokazują, w jaki sposób można wykorzystać posiadane zasoby.

Słowa kluczowe: Archiwum fotografii ASP, Biblioteka i Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, cyfryzacja, kolekcje fotografii, kultura materialna, ochrona zbiorów, Zbrojownia Sztuki.

Zdjęcie jest wytworem kultury materialnej. Według Tima Danta rzecz w kontekście kulturowym, do której zalicza również fotografię to „forma przekąznika, możliwości funkcjonalne, które stwarza, sposób w jaki zwraca na siebie naszą uwagę – to wszystko określa, jak przedmiot ten wpasowuje się w kulturę materialną i jak nadawany przezeń przekaz współzawodniczy z przekazem innych przedmiotów oraz ludzi. [...] przedmioty są przekąznikami i niosą wiadomości o kulturze, z której się wywodzą”¹. Wytwór kultury materialnej może być analizowany na różne sposoby. Z jednej strony istotna będzie forma danej rzeczy, jako obiektu namacalnego, wtedy uwaga zostanie skierowana na materiał, pochodzenie, technologię. Albo punktem wyjścia będzie człowiek i funkcjonowanie przedmiotu w społeczeństwie i jego historii. Badanie przedmiotu, jakim jest zdjęcie (negatyw/pozytyw) dostarcza informacji o jego cechach fizycznych, od materiału z którego powstało, poprzez stan zachowania, do informacji zawartych głębiej i należących to warstwy estetycznej i znaczeniowej przedmiotu. Zdjęcie jako wytwór kultury materialnej rozpatrywane jest dwubiegunowo. Z jednej strony badany jest sam materiał, na którym zapisana została informacja, z drugiej to co zawiera w sobie obraz, a więc przekaz. Z tego też tytułu fotografia jest ciekawym obiektem dla badaczy z wielu dziedzin: historyków, archiwistów, historyków sztuki, konserwatorów, socjologów, antropologów i znawców mediów.

Określenie – fotografia jako archiwum – upowszechnił Allan Sekula². Natomiast Marianna Michałowska wnioskuje, że dla Sekuli „najważniejszą właściwością fotograficznych archiwów była moc zaświadczenia o autentyczności wydarzeń. Wierzymy w to, co zostało zapisane w fotografii, ponieważ widzimy obraz tamtych wydarzeń. [...] Archiwalna fotografia jest dla nas obrazem tak innym i niezwykłym, że musimy jej wierzyć. Tak jak wierzy się relikwii. Z czego wynika zatem nasza wiara? W pewnym

¹ T. Dant, *Kultura materialna w rzeczywistości społecznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 166.

² A. Sekula, *Reading an archive*, [w:] *Photography/Politics: Two*, red. Patricia Holland, Jo Spence, Simon Watney, Comedia Pub. Group, London, New York 1993.

sensie z historii, która towarzyszy przedmiotowi”³. A zatem na ile archiwalne zdjęcia są potrzebne i czy zawsze będziemy na nie patrzeć jak na obiekty nienaruszalne, uświęcone?

W 2017 r. Biblioteka Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku (dalej Biblioteka) została połączona w jedną strukturę z ogólnouczelnianym archiwum i powołano Archiwum Fotografii ASP⁴. W kontekście zbiorów Biblioteki i Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku (dalej Biblioteka i Archiwum) możemy mówić o jednym z typów fotografii, o fotografii dokumentalnej, która zaistniała w dwóch obszarach: kultury i sztuki. Peter Burke zauważył, że sformułowanie „fotografia dokumentalna” upowszechniło się w Stanach Zjednoczonych lat trzydziestych XX w. i oznaczało „sceny z życia codziennego zwyczajnych ludzi”⁵. Zespół fotograficzny zbiorów Biblioteki i Archiwum dotyczy zdjęć po 1945 r. i parafrazując przedstawia „sceny z życia Uczelni”. Według Krzysztofa Jureckiego fotografia dokumentalna po II wojnie światowej akcentowała „konceptję «decydującego momentu» [...], balsamowanie czasu [...], fotografię jako ślad lub prostotę i szczerłość wypowiedzi [...]. Pokazano całe spektrum zachowań ludzkich [...]. W tym rodzaju fotografii forma wizualna połączona była z poszukiwaniem określonych treści, a nawet ogólnohumanistycznych wizji”⁶. Obecnie fotografia dokumentalna to nie tylko dokładny zapis minionej chwili. To już bardziej swego rodzaju retoryka przepuszczona przez pryzmat otaczającego nas świata. Częściej zadajemy

³ M. Michałowska, *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci*, Galeria f5 & Księgarnia Fotograficzna, Kraków 2007, s. 162.

⁴ O ochronie, opracowywaniu cyfrowym i udostępnianiu w internecie zbiorów fotograficznych Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, zob. A. Polańska, *Zbiory fotograficzne przechowywane w Bibliotece i Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku – historia przypadków związanych z ochroną i opracowaniem cyfrowych kopii oraz udostępnianiem ich w internecie*, „Nowa Biblioteka. Usługi, Technologie Informacyjne i Media”, 2018, nr 4 (31), s. 73–85. Źródło: http://www.nowabiblioteka.us.edu.pl/2018_4.html [stan z 28.02.2019].

⁵ P. Burke, *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwa historyczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 40.

⁶ K. Jurecki, *Racjonalność fotografii. Obszar. Granice. Analiza historyczna*, [w:] *Estetyka i racjonalność fotografii*, red. Adam Sobota, Oficyna Wydawnicza Atut – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, Wrocław 2002, s. 40.

sobie pytanie, czy to co widzimy było lub jest realne? Dla Marty Ziętkiewicz „Dokument fotograficzny jest nieodłącznym elementem nowoczesnej cywilizacji i źródłem, z którego czerpiemy znaczną część naszej wiedzy o świecie”⁷. Aby czerpać informacje z dokumentu fotograficznego potrzebujemy umiejscowienia go w czasie. Fotografia jako zapis danego momentu jest elementem naszej historii.

W obecnych czasach towarzyszy nam świadomość powszechnej manipulacji, w tym materiałami wizualnymi. Doprowadziło to do nieoczywistości dokumentu. A zatem co rozumiemy przez fotografię dokumentalną? Jak w tym wszystkim odnajduje się instytucja posiadająca zbiory fotograficzne będące zapisem historii, danego momentu, fragmentu rzeczywistości? Agnieszka Kampka słusznie podkreśla, że „Zdjęcie nie mówi samo za siebie i samo z siebie, wymaga kontekstu i tłumacza”⁸. Tym tłumaczem ma być m.in. instytucja, która powinna dostarczać informacje możliwie prawdziwe, w oparciu o wiedzę i kompetencje jej pracowników. Umieszczenie archiwalnych dokumentów we właściwym kontekście nie jest łatwe. Peter Bruke pisał „W przypadku fotografii nie zawsze przychodzi to łatwo, gdyż tożsamość modeli i fotografów nader często pozostaje nieznana, a same fotografie, które pierwotnie – w każdym razie dość często – wchodziły w skład jakiegoś cyklu, były i są wrywane z kontekstu przedsięwzięcia bądź albumu, w którym początkowo je prezentowano, i ostatecznie lądują w archiwach bądź muzeach”⁹. Praca ze zdjęciami archiwalnymi to z jednej strony zachwyt, wzruszenie, emocje towarzyszące dotykaniu i oglądaniu przedmiotów z przeszłości. Z drugiej mozolne działania poprzedzone badaniami i kwerendami oraz podejmowaniem właściwych decyzji dotyczących ochrony obiektów.

W Bibliotece i Archiwum ochrona zbiorów fotograficznych polega m.in. na opracowywaniu cyfrowym zasobu przy jednoczesnej inwenta-

⁷ M. Ziętkiewicz, *Miejsce fotografii w badaniach humanistycznych*, [w:] *Miejsce fotografii w badaniach humanistycznych*, red. Marta Ziętkiewicz, Małgorzata Biernacka, Stowarzyszenie Liber Pro Arte, Warszawa [2016], s.16.

⁸ A. Kampka, „Czy kogoś rozpoznajecie?” *Co stare zdjęcia mówią socjologowi dzisiaj*, [w:] tamże, s. 197.

⁹ P. Burke, dz. cyt.

ryzacji. Tworzy się kolekcje i bazy danych, uwzględniając przy tym obowiązujące założenia ustawowe dotyczące bibliotek¹⁰ i archiwów¹¹. Ideą Biblioteki jest, aby oprócz gromadzenia i przechowywania fotografie mogły być dostępne dla szerszego grona odbiorców przy zachowaniu bezpieczeństwa obiektów, z poszanowaniem praw autorskich¹². Efekty tej pracy niejednokrotnie widoczne są m.in. w Internecie.

Zdjęcie traktowane jest jako przedmiot, a proces cyfryzacji powoduje jego multiplikację. Warto pamiętać, że kopia cyfrowa nie jest tym samym co źródło, z którego powstała. Mając świadomość manipulacji cyfrowymi obiektami zaczynamy być bardziej podejrzliwi w stosunku do prezentowanego zdjęcia w wersji cyfrowej. Posiadanie kopii ułatwia podejmowanie decyzji o przetwarzaniu obiektów. Dopóki jest to świadomy i kontrolowany przekaz, może stać się czymś nowym i pożądanym. Manipulowanie obrazem może być jednym ze sposobów zwrócenia uwagi odbiorcy na posiadane przez instytucję zbiory. Biblioteka wykorzystuje np. przetworzone kopie archiwalnych fotografii w afiszach i ulotkach promocyjnych.

Kompletna inwentaryzacja zdjęcia dotyczy samego przedmiotu oraz tego, jaki zawiera przekaz. Dlatego też pracownicy Biblioteki i Archiwum starają się łączyć obie sfery – obrazu i tekstu – by otrzymać możliwie pełną bazę danych. Nie zawsze efekty tej pracy są wymierne. Czasem trudno opisać zawartość zdjęcia, pozostają tylko cechy fizyczne przedmiotu. Stworzenie rzetelnych cyfrowych kopii zdjęć wraz z odpowiednimi dla tego typu dokumentów metadanymi, a także właściwe zabezpieczenie powstałej w wyniku cyfryzacji bazy, są istotnymi elementami ochrony. Bez uwzględnienia powyższych kryteriów z trudem dotrzemy do poszukiwanego obiektu. Istnieje zawsze niebezpieczeństwo utraty danych, dlatego też należy pamiętać o ochronie, nie tylko oryginałów, ale także ich kopii.

¹⁰ Ustawa z dnia 27 czerwca 1997 r. o bibliotekach, „Dziennik Ustaw Rzeczypospolitej polskiej” (dalej: Dz.U.), 1997, nr 85, poz. 539, z późn. zm.

¹¹ Ustawa z dnia 14 lipca 1983 r. o narodowym zasobie archiwalnym i archiwach, Dz.U. 1983, nr 38, poz. 173, z późn. zm.

¹² Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych, tamże, 1994, nr 24, poz. 83. ; Ustawa z dnia 11 września 2015 r. o zmianie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych oraz ustawy o grach hazardowych, tamże, 2015, poz.1639.

Przedmiot kultury materialnej powoduje interakcję przedmiot – człowiek poprzez: oglądanie, dotykanie, przechowywanie, konserwowanie itp., a także człowiek – człowiek przez: rozmawianie, czytanie, dzielenie się spostrzeżeniami, współkorzystanie itd. Fotografia jako wytwór jednostki wpływa na społeczeństwo. Zarejestrowany przekaz-obraz przez jedną osobę dociera do szerokiego grona odbiorców. Potrzebny w tym działaniu jest przekąznik, np. w postaci instytucji. Biblioteka postawiła sobie za cel dotarcie do jak największej liczby osób posiadających zbiory fotograficzne. Pamiętajmy, że jest to proces uwarunkowany wieloma czynnikami, które wpływają na postęp i jakość działań. Należą do nich czynniki: ludzki, finansowy, czasowy, technologiczny, techniczny. Każdy z nich pełni ważną rolę i składa się na efekt końcowy przekazu.

W Archiwum Fotografii ASP znajdują się zdjęcia wykonane przez różnych fotografów, począwszy od drugiej połowy lat 40. XX w. i związane z historią Uczelni oraz zdjęcia inwentaryzacyjne ruchomych dzieł sztuki, dokumentacja bieżących wydarzeń, a także fotografie będące częścią spuścizn.

Zdjęcia pochodzące z otrzymanej przez Akademię w 2013 r. spuścizny po artyście rzeźbiarzu, Rektorze Uczelni prof. Franciszku Duszeńce (1925–2008) stały się częścią projektu zakładającego ochronę zbiorów poprzez cyfryzację. Zapis w umowie darowizny, w której zawarto m.in., że Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku (dalej ASP), zobowiązuje się do uporządkowania przekazanej przez Urszulę Ruhnke-Duszeńko (1922–2014) spuścizny, a także do przechowywania dokumentów we własnych zbiorach bibliotecznych celem udostępniania, był bardzo istotny dla dalszych działań¹³. Pozwoliło to na swobodne dysponowanie spuścizną, oczywiście przy zachowaniu wszystkich wcześniej ustalonych wytycznych dotyczących chociażby aspektów prawnych. W 2015 r. Biblioteka realizowała pierwszą część projektu, zakładającą opracowanie tylko rysunków i fotografii, pod nazwą Digitalizacja i ewidencja spuścizny po artyście rzeźbiarzu Franciszku Duszeńce przechowywanej w Bibliotece

¹³ Umowa z dnia 13 grudnia 2013 r. o przeniesieniu autorskich praw majątkowych zawarta pomiędzy Urszulą Ruhnke-Duszeńko a Akademią Sztuk Pięknych w Gdańsku reprezentowaną przez Rektora prof. Ludmiłę Ostrogórką.

ASP w Gdańsku¹⁴. Wyodrębniono 520 zdjęć pozytywowych, czarno-białych i kolorowych, które poddano procesowi cyfryzacji. W Inwentarzu stworzono osiem zespołów tematycznych: Prace z okresu nauki w Państwowej Szkole Przemysłu Artystycznego w Łodzi i PWSSP w Sopocie, Pomnik ofiar Obozu Zagłady w Treblince, Pomnik Obrońców Westerplatte w Gdańsku, Pomnik Marii Konopnickiej w Gdańsku, Płaskorzeźba Kopernik na zamku w Malborku, Pomnik Poległych Artylerzystów w Toruniu, Figura Chrystusa do kościoła św. Józefa w Gdyni-Leszczynkach, Rewitalizacja miejsca pamięci narodowej Westerplatte. Każdy skan otrzymał metadane techniczne i opisowe (sygnatura, autor zdjęcia, temat, wymiary dokumentu, hasła przedmiotowe, data lub daty skrajne opisywanego wydarzenia). Pliki master i kopie zapisano na dysku zewnętrznym oraz macierzy komputera. Pogrupowane tematycznie i opracowane graficznie kopie cyfrowe są dostępne na stronie internetowej Biblioteki.

Biblioteka redaguje i koordynuje pracami związanymi z portalem *Zbrojownia Sztuki*¹⁵. Na obecnym etapie jest to najsilniej eksploatowane źródło korzystające z zasobów fotograficznych Uczelni, potem są różnego rodzaju publikacje lub formy wykorzystania zdjęć do materiałów reklamowych. Portal *Zbrojownia Sztuki* to swego rodzaju, jak to ujęła Agnieszka Kampka, „magazyn zbiorowej pamięci”¹⁶, oparty o dokument. Rolą Biblioteki i Archiwum jest nie tylko dbanie o posiadane zbiory, ale także za ich pomocą edukowanie oraz popularyzowanie sztuki i kultu-

¹⁴ Por. A. Zelmańska-Lipnicka, A. Polańska, *Wyzwania związane z ewidencją, digitalizacją i opracowaniem spuścizny po artyście rzeźbiarzu Franciszku Duszeńce przechowywanej w Bibliotece Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku*, [w:] *Nowe projekty, cenne inicjatywy i ciekawe przedsięwzięcia bibliotek naukowych. VIII Konferencja Naukowa Korporacji Bibliotekarzy Wrocławskich*, red. Joanna Czyrek, Bożena Górna, Korporacji Bibliotekarzy Wrocławskich, Wrocław 2016, s. 27–38. Źródło: http://www.dbc.wroc.pl/Content/35893/nowe_projekty_cenne_inicjatywy.pdf [stan z 20.01.2019] ; A. Zelmańska-Lipnicka, *Ewidencja i digitalizacja spuścizny po artyście rzeźbiarzu Franciszku Duszeńce w Bibliotece Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku*, „Toruńskie Studia Bibliologiczne”, 2017, nr 1, s. 55–68. Źródło: <http://apcz.umk.pl/czasopisma/index.php/TSB/article/view/TSB.2017.003> [stan z 20.01.2019].

¹⁵ *Zbrojownia Sztuki*. Źródło: <http://zbrojowniasztuki.pl/> [stan z 20.01.2019].

¹⁶ A. Kampka, dz. cyt., s. 196.

ry. Redaktorzy portalu starają się, tak zarządzać zasobami, aby przekaz nie trafił w próżnię – wypełniają tym samym misję społeczną. Boris von Brauchitsch widzi w fotograficznej dokumentacji wydarzeń balansowanie na granicy informacji i wiedzy. Zdjęcie informuje o określonej sytuacji w określonej sekundzie, którą fotograf uznał za ważną, lecz jednocześnie zdradza niemożność sformułowania sądu¹⁷. Jedno zdjęcie lub seria fotografii nie zawsze są w stanie przekazać obiektywną informację. Już sama sylwetka fotografa i jego sposób patrzenia przez obiektyw aparatu, może nieświadomie prowadzić do manipulacji i zakłamywania danego wydarzenia.

ASP buduje swój wizerunek nie zapominając o historii. W momencie połączenia Biblioteki i Archiwum zasób fotograficzny liczył ponad 50 000 obiektów w postaci klatek negatywów z lat 1945–2007¹⁸. Samych zdjęć pozytywowych jest niewiele, ale stanowią cenny zasób ze względu na duże formaty, podklejone na sztywnych kartonach, dodatkowo posiadają system mocowań lub ramy. Jest to gotowy materiał na ekspozycję. Archiwum Fotografii ASP posiada kolekcje tematyczne dotyczące m.in.: odbudowy gdańskiej starówki (lata 50. XX w.), wizyty artystów w budowanym Porcie Północnym w Gdańsku (1973), wyborów rektora (1980), strajku w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku (1981) czy ujęć z pracowni, wystaw i inauguracji. Od 2014 r. do chwili obecnej trwa proces inwentaryzacji i nadawania postaci cyfrowej zasobu. Generowane są skany w formacie JPG, a następnie umieszczane na dyskach zewnętrznych. Nie tworzy się obrobionych graficznie kopii. Następuje to dopiero w momencie potrzeby wykorzystania danego zdjęcia. Przewodzenie inwentarza ułatwia systematyzację i dostęp do obiektów. Karta inwentarzowa zawiera następujące elementy: sygnatura, tytuł fotografii, autor zdjęcia, daty skrajne, miejsce wykonania zdjęcia, osoby występu-

¹⁷ B. von Brauchitsch, *Mała historia fotografii*, Cyklady, Warszawa 2004, s. 172.

¹⁸ P. Giziński, *Garść doświadczeń z opracowywania zbioru archiwalnych negatywów Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku, przechowywanych w bibliotece Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku*, „Biblioteka i Edukacja. Elektroniczne czasopismo Biblioteki Głównej Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie”, 2017, nr 12, s. 1-8. Źródło: <http://www.bg.up.krakow.pl/newbie/index.php/bie/article/view/194> [stan z 20.01.2019].

jące na zdjęciu, nazwa zbioru. Największy problem stanowi identyfikacja zawartości zdjęć. Przy opisie zdjęć archiwalnych często potrzebna jest pomoc osób niezwiązanych na stałe z Biblioteką i Archiwum. Nawiązano współpracę z wieloletnim pracownikiem ASP, artystą fotografikiem Witoldem Węgrzynem, który pracował w uczelni od 1968 r. Dodatkowo zostało podpisane porozumienie z Witoldem Węgrzynem na wykorzystywanie zdjęć jego autorstwa przy zachowaniu prawa własności. W 2018 r. Biblioteka i Archiwum otrzymała od jednego z pierwszych fotografów uczelni, obecnie 98-letniego, Czesława Bojarskiego zbiór negatywów przedstawiający „historię szkoły” z lat 50. i 60. co z jednej strony jest cennym źródłem informacji, a z drugiej przysparza ogromu pracy dla instytucji. Im bardziej cofamy się w przeszłość, tym bardziej zaciera się jej obraz. Archiwalne zdjęcia są wyzwaniem dla instytucji, która stawia sobie różne cele związane z tego typu obiektami, a jednym z nich jest zachowanie pamięci o tym co było. Negatywy od Czesława Bojarskiego są w trakcie opracowywania formalnego, oceniany jest ich stan zachowania i niebawem rozpocznie się proces zapisu cyfrowego.

Ponownie odwołam się do Tima Danta, który słusznie zauważył że „rzeczy dopóki nie trafią do muzeum lub nie pojawią się w dziwnym kontekście, nie zauważamy, że są wyróżniającymi się elementami kultury, że są częścią naszego życia”¹⁹. W dniach od 9 kwietnia do 5 maja 2018 r. miała miejsce wystawa *Kadry zapisane w pamięci. ASP w Gdańsku w obiektywie Witolda Węgrzyna*. Wydarzenie to przypominało o jubileuszu, pięćdziesięciu lat pracy zawodowej i artystycznej Witolda Węgrzyna. Jednocześnie posiadało walor edukacyjny i promujący samą Akademię, która po przeniesieniu z Sopotu do odbudowanego gmachu Wielkiej Zbrojowni w Gdańsku, nieprzerwanie od 1954 r. znajduje się w zabytkowej części miasta. Zdjęcia z Archiwum stały się obiektami wystawienniczymi, zmienił się ich kontekst poprzez formę prezentowania. Oryginalne pozytywy (50 x 60cm) zostały oprawione i odpowiednio pogrupowane. Dodatkowo na wystawie pojawiły się zdjęcia-banery, które swoim przeskalowaniem wielkości spowodowały zmienną percepcję tradycyjnych obiektów. Adam

¹⁹ Tim Dant, dz. cyt., s. 27.

Sobota zwrócił uwagę na fakt, że fotografie, które niegdyś postrzegano jako czysto dokumentalne, wraz z upływem czasu i zmienionymi warunkami życia stają się bardziej wieloznaczne, symboliczne²⁰. Zdjęcia dokumentalne ukazujące „fragmenty z życia szkoły” otrzymały dzięki wystawie nowy wymiar, wymiar dzieła, obiektu ekspozycyjnego. Formą tradycyjną, upamiętniającą wystawę był wydany katalog²¹. Część oprawionych fotografii jest eksponowana w przygotowanej specjalnie na ten cel Galerii Fotografii Historycznej, mieszczącej się w gmachu głównym Uczelni. Inne obiekty zostały zawieszane w pomieszczeniach Biura Rektora. Pojawiły się też propozycje Biura Promocji ASP wykorzystujące fotografie Witolda Węgrzyna w produktach reklamowych (kartki pocztowe, tuby na wino itp.). Wystawa nie była incydentalnym wydarzeniem. Prowadzone są starania zmierzające do zachowania „trwałości pamięci”, chociażby przygotowując materiał do portalu *Zbrojownia Sztuki*, na podstronę *Twórca i ślad*. W wymienionej kategorii zaistniał już „ślad” będący pokłosiem wystawy – Włodek Witek *Podróże w czasie*²², która miała miejsce w przestrzeniach ASP jesienią 2018 r. Kategoria *Twórca i ślad* odwołuje się do upływu czasu „Znaki pozostawione w materii lub odbite w uniwersum świadczą o tym, że coś się działo lub zaistniało w przeszłości. Wieleś pozostawionych śladów wskazuje ścieżkę wiodącą do twórcy i jego projektów”²³. 3 lipca 2017 r. Włodek Witek wykonał z okna Biblioteki zdjęcie metodą kalotypii, widoku ul. Piwnej, nawiązując tym samym do podobnego ujęcia z 1863 r. Rudolfa Kuhna (1842–1900). Na portalu *Zbrojownia Sztuki* możemy zaobserwować m.in. proces powstawania zdjęcia Witka i poznać sylwetkę artysty, który w dobie fotografii cyfrowej posługuje się

²⁰ A. Sobota, *Odslony dokumentalności*, [w:] *Rzeczywistość a dokument. Materiały z sesji naukowych zorganizowanych w ramach 5. Krakowskiej Dekady Fotografii*, red. Monika Koziń-Swica, Marta Miskowicz, Muzeum Historii Fotografii, Kraków 2008, s. 66.

²¹ *Kadry zapisane w pamięci. Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku w obiektywie Witolda Węgrzyna*, red. Mariusz Wrona, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk 2018.

²² *Włodek Witek. Podróże w czasie*, (katalog), red. Anna Polańska, Monika Scharmach, Mariusz Wrona, Gdańsk 2018.

²³ *Twórca i ślad*, <http://zbrojowniasztuki.pl/> [pobrane z 20.01.2019].

„technikami szlachetnymi”. Karolina Ziębińska-Lewandowska przeprowadziła interesujący dyskurs nad terminami – „fotografia dokumentalna”, „fotografia dokumentacyjna” oraz „dokumentarność”, w kontekście historii polskiej fotografii artystycznej²⁴. Badaczka zwróciła uwagę, iż do dzisiaj utrzymuje się w polskiej krytyce dwoistość definicji, wynikająca ze specyfiki medium. Z jednej strony fotografia jest dowodem-dokumentem, z drugiej jej „dokumentarność” rozpatruje się w kategoriach fotografii artystycznej. Przyjmując, że wytwór fotografa jest dziełem, to ów obiekt może pozostać w sferze informacji, przekazu, ale równie dobrze może wejść w sferę estetyki i sztuki. Istotny jest zawsze kontekst upublicznienia danego dzieła.

W 2012 r. pracownicy Biblioteki wykonywali inwentaryzację, w tym fotograficzną, obiektów ruchomych będących na wyposażeniu uczelni. Głównie są to zdjęcia obrazów, ceramik, rzeźb, prototypów mebli artystycznych. Dokumentacja fotograficzna wraz z inwentarzem jest bazą wykorzystywaną w celach naukowych i kulturowych. Jest to materiał pomocniczy przy organizowaniu wystaw, tworzeniu projektów i wydawaniu publikacji. Na portalu *Zbrojownia Sztuki* zdjęcia prezentowane są na podstronie zatytułowanej *Galerie*.

Od kwietnia 2017 r., Biblioteka i Archiwum realizuje projekt *Kartka z kalendarza*²⁵, który ma przypominać o datach ważnych dla historii szkoły oraz przywoływać postaci związane z życiem artystycznym Wybrzeża. Jednym z elementów składających się na widok *Kartki z kalendarza* jest galeria zdjęć. Tam publikowane są najczęściej fotografie lub reprodukcje dzieł pochodzące z Archiwum Fotografii ASP. Moduł administratora podstrony na portalu *Zbrojownia Sztuki* pozwala dodawać do tekstu linki, przez co można stosować przekierowania do innych podstron również ze zdjęciami lub stron internetowych ogólnodostępnych.

Udostępnienie cyfrowych kopii zdjęć z Archiwum, stwarza możliwość „wydobycia na zewnątrz”, tego co do tej pory było tylko na dyskach.

²⁴ K. Ziębińska-Lewandowska, *Między dokumentalnością a eksperymentem. Krytyka fotograficzna w Polsce w latach 1946–1989*, Warszawa 2014, s. 23–59.

²⁵ *Kartka z kalendarza*. Źródło: <http://zbrojowniasztuki.pl/kartka-z-kalendarza> [pobrane z 20.01.2019].

Zauważono wzrost zainteresowania innych instytucji i osób prywatnych posiadanych przez ASP zasobami archiwalnymi²⁶. Rozpowszechnianie zdjęć archiwalnych uczelni zainspirowało m.in. studentów ASP w Gdańsku. Podczas Juwenaliów w 2018 r. zostały przygotowane plakaty na podstawie zdjęć z Archiwum Fotografii ASP przedstawiające Juwenalia z lat siedemdziesiątych²⁷.

Biblioteka publikując część zdjęć w Internecie, oczekuje na informacje zwrotne, uwagi oraz pomoc przy opisanu fotografii. Pociuszającym jest fakt, że zgłaszają się do Biblioteki byli i obecni pracownicy ASP, którzy chcą przekazać swój prywatny zbiór fotografii. Czasem tylko w postaci kopii, ale odpowiednio sformułowana umowa pozwoli na dalsze wykorzystanie tych zbiorów. Agnieszka Kampka podnosi zagadnienie roli zdjęć archiwalnych „Zaciekawić – to podstawowe zadanie, jakie muszą spełniać zdjęcia z przeszłości. Mają budzić zainteresowanie poprzez to, co przedstawiają, poprzez osobę autora (znaną lub nie), poprzez swoją niezwykłą historię. Współczesny czytelnik jest uczestnikiem kultury nasyconej wizualnością, więc zdjęcia, dzięki którym może zobaczyć, a nie tylko wyobrazić sobie przeszłość, są dla niego przydatnym narzędziem”²⁸. Rolą instytucji posiadających „zdjęcia z przeszłości” powinno być nie tylko wzbudzanie zainteresowania, ale także dbanie o możliwie pełne dane dotyczące posiadanych obiektów. Zebranie informacji zewnętrznych obiektu wydaje się stosunkowo proste. Problem pojawia się w momencie wewnętrznej warstwy dotyczącej zawartości zdjęcia. Niejednokrotnie osoby, miejsca, wydarzenia z perspektywy czasu są nie do rozpoznania lub trudne do zweryfikowania.

Powyższe rozważania na temat ochrony zdjęcia jako wytworu kultury materialnej skłaniają do kilku refleksji. Biblioteka i Archiwum chronią fotografie poprzez poddanie ich procesowi cyfryzacji, a następnie udostępniając za pomocą Internetu, buduje tożsamości miejsca. Nawiązuje

²⁶ Rozmowa ze seccjalistą ds. naukowego opracowania zbiorów bibliotecznych i archiwalnych Piotrem Gizińskim, 30.05.2018 r.

²⁷ J. Sięnkowska, *Życie studenckie w Gdańsku*, „Akademia w Mieście”, 2018, nr 3, s. 52–59.

²⁸ A. Kampka, dz. cyt., s. 207.

dialog – interakcję z odbiorcą, jednocześnie dba o jakość przekazywanych treści. Procesu cyfryzacji nie da się już zatrzymać, można tylko dbać o jego jakość i szukać rozwiązań pozwalających na lepszą ochronę posiadanych przez instytucję zasobów, nie zapominając o tym, że zbiory należą do wspólnego dziedzictwa kultury. Tim Dant zwraca uwagę na to, iż kultura istnieje dzięki przedmiotom, a „Procesu kulturowego przystosowania przedmiotów materialnych nie można zredukować ani do produkcji, ani do konsumpcji, ponieważ polega on na wielu różnorodnych interakcjach między ludźmi a przedmiotami. Te interakcje z rzeczami – dotykane, tworzenie, patrzenie na nie, mówienie i czytanie na ich temat, używanie, przechowywanie, konserwowanie, przetwarzanie i tak dalej – mają charakter społeczny w tym sensie, że uczymy się ich i dzielimy się nimi w obrębie kultury. Przedmioty materialne są fizycznymi wytworami kultury, lecz również wytworami społecznymi w taki sposób, że stają się elementami ustalonego porządku, codziennych zwyczajów i sposobów życia”²⁹. Rolą instytucji jest m.in. ochrona posiadanych zbiorów oraz ich udostępnianie; dopóki te zadania będą wypełniane, instytucja pozostanie w procesie kulturowym, a pamięć o ludziach, wydarzeniach i przedmiotach utrzyma się na dłużej.

Bibliografia

Druki zwarte

- Brauchitsch B. von, *Mała historia fotografii*, Cyklady, Warszawa 2004.
- Burke P., *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwa historyczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.
- Dant T., *Kultura materialna w rzeczywistości społecznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.
- Jurecki K., *Racjonalność fotografii. Obszar. Granice. Analiza historyczna*, [w:] *Estetyka i racjonalność fotografii*, red. Adam Sobota, Oficyna Wydawnicza Atut – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, Wrocław 2002.

²⁹ T. Dant, dz. cyt., s. 25-26.

Kadry zapisane w pamięci. Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku w obiektywie Witolda Węgrzyn, red. Mariusz Wrona, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk 2018.

Kampka A., „Czy kogoś rozpoznajecie?” *Co stare zdjęcia mówią socjologowi dzisiaj*, [w:] *Miejsce fotografii w badaniach humanistycznych*, red. Marta Ziętkiewicz, Małgorzata Biernacka, Stowarzyszenie Liber Pro Arte, Warszawa [2016].

Michałowska M., *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci*, Galeria f5 & Księgarnia Fotograficzna, Kraków 2007.

Sekula A., *Reading an archive*, [w:] *Photography/Politics: Two*, red. Patricia Holland, Jo Spence, Simon Watney, Comedia Pub. Group, London, New York 1993.

Sobota A., *Odslony dokumentalności*, [w:] *Rzeczywistość a dokument. Materiały z sesji naukowych zorganizowanych w ramach 5. Krakowskiej Dekady Fotografii*, red. Monika Kozielnik-Świca, Marta Miskowicz, Muzeum Historii Fotografii, Kraków 2008.

Włodek Witek. Podróże w czasie, (katalog), red. Anna Polańska, Monika Scharmach, Mariusz Wrona, Gdańsk 2018.

Ziębińska-Lewandowska K., *Między dokumentalnością a eksperymentem. Krytyka fotograficzna w Polsce w latach 1946–1989*, Warszawa 2014.

Ziętkiewicz M., *Miejsce fotografii w badaniach humanistycznych*, [w:] *Miejsce fotografii w badaniach humanistycznych*, red. Marta Ziętkiewicz, Małgorzata Biernacka, Stowarzyszenie Liber Pro Arte, Warszawa [2016].

Strony www

Digitalizacja i ewidencja spuścizny po artyście rzeźbiarzu Franciszku Duszeńce przechowywanej w Bibliotece ASP w Gdańsku. Źródło: http://asp.gda.pl/pl/projekt_digitalizacja [pobrane z 20.01.2019].

Giziński P., *Garść doświadczeń z opracowywania zbioru archiwalnych negatywów Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku, przechowywanych w bibliotece Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku*, „Biblioteka i Edukacja. Elektroniczne czasopismo Biblioteki Głównej Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie”, 2017, nr 12, s.1–8. Źródło:

<http://www.bg.up.krakow.pl/newbie/index.php/bie/article/view/194> [pobrane z 20.01.2019].

Kartka z kalendarza. Źródło: <http://zbrojowniasztuki.pl/kartka-z-kalendarza> [pobrane z 20.01.2019].

Polańska A., *Zbiory fotograficzne przechowywane w Bibliotece i Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku – historia przypadków związanych z ochroną i opracowaniem cyfrowych kopii oraz udostępnianiem ich w internecie*, „Nowa Biblioteka. Usługi, Technologie Informacyjne i Media”, 2018, nr 4 (31), s. 73–85. Źródło: http://www.nowabiblioteka.us.edu.pl/2018_4.html [stan z 28.02.2019].

Zbrojownia Sztuki. Źródło: <http://zbrojowniasztuki.pl/> [pobrane z 20.01.2019].

Zelmańska-Lipnicka A., Polańska, A., *Wyzwania związane z ewidencją, digitalizacją i opracowaniem spuścizny po artyście rzeźbiarzu Franciszku Duszeńce przechowywanej w Bibliotece Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku*, [w:] *Nowe projekty, cenne inicjatywy i ciekawe przedsięwzięcia bibliotek naukowych. VIII Konferencja Naukowa Korporacji Bibliotekarzy Wrocławskich*, red. Joanna Czyrek, Bożena Górna, Wrocław 2016, s. 27–38. Źródło: http://www.dbc.wroc.pl/Content/35893/nowe_projekty_cenne_inicjatywy.pdf [pobrane z 20.01.2019].

Zelmańska-Lipnicka A., *Ewidencja i digitalizacja spuścizny po artyście rzeźbiarzu Franciszku Duszeńce w Bibliotece Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku*, „Toruńskie Studia Bibliologiczne”, 2017 nr 1, s. 55–68. Źródło: <http://apcz.umk.pl/czasopisma/index.php/TSB/article/view/TSB.2017.003> [pobrane z 20.01.2019].

Periodyki

Sieńkowska J., *Życie studenckie w Gdańsku*, „Akademia w Mieście”, 2018, nr 3.

Dokumenty

Umowa z dnia 13 grudnia 2013 r. o przeniesieniu autorskich praw majątkowych zawarta pomiędzy Urszulą Ruhnke-Duszeńko a Akademią

Sztuk Pięknych w Gdańsku reprezentowaną przez Rektora prof. Ludmiłę Ostrogórką.

Akty prawne

Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych, „Dziennik Ustaw Rzeczypospolitej Polskiej”, 1994, nr 24, poz. 83.

Ustawa z dnia 11 września 2015 r. o zmianie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych oraz ustawy o grach hazardowych, „Dziennik Ustaw Rzeczypospolitej Polskiej”, 2015, poz.1639.

Ustawa z dnia 14 lipca 1983 r. o narodowym zasobie archiwalnym i archiwach, „Dziennik Ustaw Rzeczypospolitej Polskiej”, 1983, nr 38, poz. 173, z późn. zm.

Ustawa z dnia 27 czerwca 1997 r. o bibliotekach, „Dziennik Ustaw Rzeczypospolitej Polskiej”, 1997, nr 85, poz. 539, z późn. zm.

Summary

A photography is a product of material culture and therefore requires proper protection. The Library and Archives of the Academy of Fine Arts in Gdańsk have digital and classical photography in their collections. One of the forms of protection of negatives and positives is their digitization. The databases created as a result of digital records should also be secured, not forgetting that collections are a common good and should be available to a wider audience. The Internet is an ideal tool for distributing collections. The examples of projects carried out by the employees of the Library and the Archives of the Academy of Fine Arts in Gdańsk show how the available resources can be used.

Keywords: Archives of Photography of the Academy of Fine Arts, Library and Archives of the Academy of Fine Arts in Gdańsk, digitization, collections of photography, material culture, protection of collections, Armory of Art.

Aleksander Włodyka
Uniwersytet Jagielloński
Kraków

**Cyfrowe archiwum ZPAF Okręgu Krakowskiego – geneza,
funkcjonowanie, perspektywy**

**The Digital Archive of ZPAF Krakow District
– the genesis, operation, perspectives**

Streszczenie

Artykuł opisuje genezę powstania cyfrowego archiwum ZPAF Okręg Krakowski, funkcjonowanie strony www.zpafok.pl oraz plany rozwoju. Rozwój cyfrowych archiwów społecznych oraz chęć zebrania, zabezpieczenia i opracowania twórczości członków ZPAF OK była głównym impulsem do powstania projektu Cyfrowe archiwum ZPAF Okręg Krakowski.

Strona ta składa się z kilku części, najważniejszą z nich jest część poświęcona fotografom, w której znajdują się biografie twórców oraz ich prace. Wśród artystów, których dorobek znajduje się na stronie, są: Anita Andrzejewska, Ryszard Bobek, Alfons Długosz, Irena Elgas- Markiewicz, Marek Gardulski, Witold Górka, Henryk Hermanowicz, Antoni Alojzy Iszczuk, Henryk Tadeusz Kaiser, Janusz Leśniak, Marcin Limanowski, Waclaw Nowak, Marek Pabis, Andrzej Pilichowski-Ragno, Maciej Plewiński, Józef Rosner, Wojciech Smolak, Danuta Węgiel, Krzysztof Wojnarowski, Grzegorz Zygiel.

Słowa kluczowe: ZPAF, archiwum, fotografia

Archiwum społeczne powstaje w wyniku działania inicjatywy społecznej i „jego główną misją jest aktywne działanie na rzecz ratowania i ochrony dziedzictwa kulturowego, a celem – pozyskiwanie, zabezpieczanie, opracowanie i udostępnianie materiałów wchodzących w skład niepaństwowego zasobu archiwalnego”¹. Jest to inicjatywa oddolna, najczęściej podejmowana przez organizacje pozarządowe, które obejmują swoim patronatem rozmaite rodzaje zbiorów archiwalnych². Jedną z takich instytucji jest Związek Polskich Artystów Fotografików Okręg Krakowski³ (działający od 1947) i jego Cyfrowe archiwum ZPAF OK.

Zgodnie z danymi zebranymi przez Ośrodek KARTA do 19 maja 2016 roku można mówić o 272 organizacjach pozarządowych prowadzących archiwa społeczne. Jak stwierdzono w raporcie te dane nie są kompletne ze względu na brak odzewu od wszystkich instytucji⁴.

Pomysł na stworzenie cyfrowego archiwum Związku Polskich Artystów Fotografików Okręg Krakowski powstał w 2015 roku w trakcie re-

¹ <https://archiwa.org/definicja> [dostęp do strony 14.03.2019].

² Przed instytucjami prowadzącymi takie archiwa i samymi archiwami społecznymi są liczne wyzwania. Te zagadnienia porusza artykuł: *Archiwistyka społeczna – diagnoza i wyzwania*, Ośrodek KARTA, Warszawa 2017.

³ W początkowym okresie działalności krakowskiego okręgu ZPAF w latach 50 i 60, wystawy odbywały się w różnych miejscach w Krakowie, tj. Pałacu Sztuki, Galerii Krzysztofory czy BWA. Od momentu uzyskania dużej przestrzeni wystawienniczej przy ulicy św. Anny 3 wystawy związku odbywały się w tej galerii. Miesiąc po otrzymaniu lokalu otwarto pierwszą wystawę pod tytułem *25 lat Nowej Huty*. W latach 90 związek utracił galerię na Anny i działalność wystawienniczą przeniósł do galerii na ulicy św. Tomasza 24, gdzie funkcjonuje do dnia dzisiejszego. W latach 1979–1981 na ulicy św. Tomasza mieściła się galeria Foto – Video, była ona prowadzona przez Marię Annę Potocką z DESY, z którą zawarto umowę o współpracy. DESA kierowała galerią, w której miały się odbywać wystawy fotograficzne. W roku 1991 Związek ponownie przeniósł swoją siedzibę na ul. Tomasza i to miejsce stało się też główną galerią okręgu. W latach 90 galeria współpracowała z Muzeum Historii Fotografii, z którym organizowała wystawy. W latach 2008–2011 galeria była współprowadzona przez Fundację Sztuk Wizualnych pod nazwą ZPAF i S-ka, w latach 2011–2013 działanie galerii przekazano kolektywowi FotoBzik, a od 2015 roku jest zarządzana samodzielnie przez członków ZPAF.

⁴ *Archiwistyka społeczna – stan obecny i perspektywy*, Ośrodek KARTA, Warszawa 2016, s.7. https://archiwa.org/sites/default/files/files/Archiwa_spoleczne_w_Polsce.Stan_obecny_i_perspektywy.pdf [dostęp do strony 14.03.2018].

alizacji projektu poświęconego Tadeuszowi Kantorowi, w ramach którego na stronie www.tadeuszkantor.com.pl zostały umieszczone zdjęcia krakowskich członków ZPAF dokumentujące życie i twórczość Tadeusza Kantora⁵.

W trakcie jego realizacji okazało się, że ZPAF Okręg Krakowski nie posiada dokładnych informacji o swoich członkach oraz o swojej działalności. Wtedy też zrodził się pomysł stworzenia i zebrania dotyczących go informacji. Poprzednie archiwum mieszczące się na ulicy św. Tomasza 24 zostało zniszczone na początku lat dziewięćdziesiątych w wyniku zalania. Zniszczeniu uległ cały zbiór archiwalny, czyli dokumenty, katalogi i albumy z wystaw oraz liczne fotografie.

Dodatkowym impulsem do rozpoczęcia opracowywania działalności ZPAF OK i twórczości jego członków było przekazanie związkowi kilkudziesięciu zdjęć Józefa Rosnera (1892–1971)⁶. Wtedy także zarząd okręgu postanowił, iż należy rozpocząć opracowywanie dorobku artystycznego członków wykorzystując dostępne materiały rozporoszone po archiwach i muzeach oraz korzystając z wiedzy osób, które pamiętają danych fotografów. Założeniem było stworzenie strony internetowej, która zbierałaby wiadomości o życiu i twórczości fotografów, jednocześnie prezentując ich dorobek artystyczny, który do tej pory nie był wystawiany i nieopracowany. Chodziło głównie o opracowanie rodzinnych archiwów pozostawionych spadkobiercom. Dodatkowo na stronie miały być prezentowane fotografie i biografie aktywnych członków krakowskiego okręgu. Celem

⁵ W bazie znajduje się 1000 zdigitalizowanych fotografii autorstwa Ryszarda Bobka, Tadeusza Chrzanowskiego, Leszka Dziedzica, Witolda Górki, Zbigniewa Łagockiego, Waława Nowaka, Wojciecha Plewińskiego, Jacka Stokłosa, Jacka Szmuca oraz Edwarda Węglowskiego. Są to zdjęcia z takich spektakli jak: *Cyrk, Wariat i zakonnica, Nadobnisie i koczkodany, Umarła klasa, Wielopole, Wielopole, Niech szczęną artyści, Nigdy tu już nie powrócę, Dziś są moje urodziny*. Fotografie zostały opatrzone merytorycznym komentarzem opracowanym przez dra Klaudiusza Świącickiego, wybitnego znawcę Kantorowskiej twórczości.

⁶ Józef Rosner – członek ZPAF od 1950 roku, członek honorowy od 1956. http://zpafof.pl/items/show/1?type=1&sort_field=Item+Type+Metadata%2CNazwisko&sort_dir=a&lang=pl [dostęp do strony 14.03.2019].

było ratowanie i ochrona dziedzictwa artystycznego członków krakowskiego ZPAF oraz jego udostępnienie i opracowanie.

W roku 2016 ZPAF OK uzyskał dofinansowanie z Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego na realizację projektu Cyfrowe muzeum ZPAF Okręg Krakowski. W ramach projektu otrzymano fundusze na stworzenie strony www.zpafok.pl oraz digitalizację 1600 zdjęć nieżyjących członków. W ramach projektu na stronie umieszczono⁷ również 1600 zdjęć żyjących członków, którzy posiadają już zdigitalizowany materiał fotograficzny. Są to: Anita Andrzejewska (1970), Tomasz Henryk Kaiser (1951), Marek Gardulski (1952), Janusz Leśniak (1947), Marcin Limanowski (1948), Marek Pabis (1952), Maciej Plewiński (1955), Danuta Węgiel (1961), Krzysztof Wojnarowski (1964), Grzegorz Zygier (1954). Do końca 2018 roku na stronie zostało udostępnionych 3200 zdjęć 18 fotografów.

Strona www.zpafok.pl formą i wyglądem ma nawiązywać do archiwum, w którym zgromadzone są informacje o krakowskich fotografach członkach ZPAF. Strona startowa zawiera krótki opis związku i znajduje się na niej 12 najpopularniejszych motywów, którymi oznaczone są zdjęcia.

W zakładce *fotografowie* znajdują się imiona, nazwiska oraz data urodzenia i numer legitymacji artystów. W chwili obecnej dostępna jest twórczość 18 fotografów. W przypadku fotografów żyjących na stronie danego fotografa znajdziemy zdjęcia, które sam autor wybrał do prezentacji swojego dorobku. W przypadku fotografów zmarłych na stronie dostępne są zdjęcia, które są w posiadaniu spadkobierców lub kolekcjonerów. Wyjątkiem tutaj jest Alfons Długosz (1902–1975)⁸, którego prezentowane zdjęcia są własnością Muzeum Żup Krakowskich w Wieliczce.

Strona każdego fotografa podzielona jest na cztery części. W pierwszej z nich znajduje się krótka biografia, w kolejnej znajdziemy cykle

⁷ Osoby zaangażowane w projekt: Aleksander Włodyka, Aleksandra Idler, Barbara Budniak, Joanna Gorlach.

⁸ Alfons Długosz – członek ZPAF od 1953 roku. http://zpafok.pl/items/show/?type=1&sort_field=Item+Type+Metadata%2CNazwisko&sort_dir=a&lang=pl [dostęp do strony 14.03.2019].

fotograficzne, przedostatnia część zawiera informacje o publikacjach, w których można znaleźć zdjęcia danego fotografa oraz listę tekstów, które napisał. Ostatnia część to spis wystaw, w których dany fotograf brał udział, zarówno krajowych jak i międzynarodowych. Dwie ostatnie części są aktualizowane w miarę pozyskiwania nowych danych.

Po wyborze interesującego nas zdjęcia wyświetla nam się podstrona z informacjami na jego temat. Zawiera ona tytuł, jeżeli zdjęcie takowy posiada, cykl/projekt z którego pochodzi, datę wykonania, motywy na podstawie których wyświetlane są zdjęcia na stronie startowej. Po tych motywach można też przeglądać zdjęcia innych fotografów. Przykładowo jeżeli jednym z motywów na zdjęciu jest „architektura drewniana”, po wybraniu tego motywu pokażą się wszystkie zdjęcia fotografów oznaczone tym określeniem. Dodatkowo zdjęcie posiada krótki opis oraz informacje, skąd pochodzi, z czyjej kolekcji/zbiorów. W przypadku zdjęć wspomnianego wyżej Alfonsa Długosza prawa do nich posiada Muzeum Żup Krakowskich w Wieliczce, w którego zbiorach się znajdują, dlatego też każde z nich jest podlinkowane do strony tej instytucji, która jest jednym z partnerów projektu.

Kolejna zakładka zawiera informacje o wystawach, które zostały zorganizowane przez Okręg Krakowski ZPAF, choć ten zasób jest jeszcze niekompletny. Cały czas ta część jest dalej opracowywana i uzupełniana w miarę postępów prac w archiwach: do chwili obecnej wymienionych jest ponad 250 wystaw zorganizowanych lub odbywających się w galeriach okręgu⁹.

W ramach digitalizacji zeskanowane zostały negatywy szklane, kolorowe i czarno-białe błony fotograficzne, slajdy oraz odbitki fotograficzne. Opracowany materiał pochodził od rodzin 6 zmarłych fotografów: Ryszarda Bobka (1950–2016)¹⁰, Witolda Górki (1945–2013)¹¹, Henryka Her-

⁹ Należy pamiętać, że pierwotne archiwum ZPAF OK zostało zniszczone w latach 90.

¹⁰ Ryszard Bobek – członek ZPAF od 1978 roku.

¹¹ Witold Górki – członek ZPAF od 1978 roku. http://zpafook.pl/items/show/2249?type=1&sort_field=Item+Type+Metadata%2CNazwisko&sort_dir=a&lang=pl [dostęp do strony 14.03.2019].

manowicza (1921–1992)¹², Antoniego Alojzego Iszczuka (1900–1966)¹³, Wacława Nowaka (1924–1976)¹⁴ oraz Józefa Rosnera. Zdigitalizowane zostały również zdjęcia dwóch żyjących fotografów, którzy z racji wieku nie byli tego w stanie sami zrobić: Ireny Elgas-Markiewicz (1921)¹⁵ oraz Wojciecha Smolaka (1944).

Prezentowany materiał związany z Józefem Rosnerem to głównie jego zdjęcia portretowe, które wykonane były po wojnie; wyjątek stanowią zdjęcia jego żony Elżbiety wykonane w latach 30 w jego zakładzie w Chemnitz¹⁶ (il. 1). Były one skanowane z odbitek papierowych, dzięki czemu udało się zachować przejścia tonalne, światłocienie, które osiągnął autor przy wywoływaniu negatywów. Innym przedwojennym materiałem są zdjęcia z Krakowa, które były skanowane z płyt szklanych.

Dorobek Henryka Hermanowicza umieszczony w cyfrowym archiwum to powojenne zdjęcia z Krakowa i Nowej Huty oraz zdjęcia portretowe. Materiał otrzymany został od rodziny oraz – najwięcej – od Wacława Nowaka. W zakładce jemu poświęconej możemy zobaczyć niepublikowane do tej pory kolorowe zdjęcia, głównie z Małopolski z lat 70, polaroidy, zdjęcia z podróży do Brazylii (1967 i 1970), na których znajduje się nowo powstała stolica Brasilia, oraz fawele z innych miast tego kraju. Zdjęcia te chciał zaprezentować na wystawie lub w publikacji, niestety zmarł przed realizacją tych planów¹⁷. Bardzo ciekawym materiałem są również zdjęcia z podróży do Włoch z 1957 z cyklu *Opowieść włoska* (il. 2). Wyjazd ten zorganizowany był przez ZPAF i brali w nim udział m.in. Irena Elgas-

¹² Henryk Hermanowicz – członek założyciel ZPAF od 1947 roku. Członek honorowy ZPAF od 1968 roku. http://zpfok.pl/items/show/3?type=1&sort_field=Item+Type+Metadata%2CNazwisko&sort_dir=a&lang=pl [dostęp do strony 14.03.2019].

¹³ Antoni Alojzy Iszczuk – członek ZPAF od 1951 roku.

¹⁴ Wacław Nowak – członek ZPAF od 1957 roku. http://zpfok.pl/items/show/20?type=1&sort_field=Item+Type+Metadata%2CNazwisko&sort_dir=a&lang=pl [dostęp do strony 14.03.2019].

¹⁵ Irena Elgas-Markiewicz – członkini ZPAF od 1953 roku. http://zpfok.pl/items/show/5?type=1&sort_field=Item+Type+Metadata%2CNazwisko&sort_dir=a&lang=pl [dostęp do strony 14.03.2019].

¹⁶ H. Hermanowicz, *Wystawy fotografii*, katalog, Kraków 1979, s. 29.

¹⁷ Z. Zegan, *Wacław Nowak. Retrospektywna wystawa fotografii*, Galeria ZPAF, Kraków 1977, s. 22.

-Markiewicz, Zofia Nasierowska i Wojciech Plewiński. Ponadto prezentowane są również zdjęcia z cyklu *Opowieść paryska*¹⁸ z roku 1965, które doskonale oddają klimat tego miasta w tym okresie (il. 3).

Dużą różnorodnością charakteryzują się udostępnione fotografie Ryszarda Bobka: są to zdjęcia dokumentujące życie artystyczne Krakowa, działania Jerzego Beresia, dokumentacja prac Marii Pinińskiej-Bereś, dokumentacja Spotkań Krakowskich oraz działalności Piwnicy pod Baranami. Prezentowane są również zdjęcia z działalności Grupy Roboczej powstałej w 1975 roku (il. 4)¹⁹. W skład grupy wchodził: Jacek Szmuc, Ryszard Bobek, Witold Górka, Stanisław Markowski, Stefan Zbadyński²⁰.

Innym fotografem związanym z Grupą Roboczą, którego część dorobku znalazło się na stronie okręgu, jest Witold Górka, który – poza Grupą Roboczą – dokumentował wydarzenia w Gdańsku w roku 1980 związane z Solidarnością (il. 5).

Tak jak wspominałem powyżej, digitalizacją objęliśmy również zdjęcia dwóch żyjących artystów: Ireny Elgas-Markiewicz i Wojciecha Smolaka, którzy wybrali udostępniony materiał. W pierwszym przypadku fotografie zeskanowane zostały z odbitek papierowych i są wynikiem autorskiej pracy w ciemni. Stylistyką nawiązują one do nurtu fotografii ojczyściej²¹. Są to zdjęcia głównie z Polski z lat 50 (il. 6).

Na stronie umieściliśmy również zdjęcia Alfonsa Długosza pochodzące ze zbiorów Muzeum Żup Krakowskich Wieliczce. Są to zdjęcia dokumentujące podziemia kopalni soli w Wieliczce z lat 50 i 60. W kolejnych latach na stronie znajdują się zdjęcia Alfonsa Długosza i Henryka Hermanowicza z okolic Wieliczki, również ze zbiorów wielickiego muzeum.

Jak pokazała współpraca z Muzeum, strona daje też możliwość nawiązania dialogu z instytucjami gromadzącymi fotografie. W przyszłości

¹⁸ M. Janczyk, I. Świąch, *Picture-maker / Picture-taker. Fotografia Wacława Nowaka*, Muzeum Historii Fotografii w Krakowie 2008, s. 19.

¹⁹ *Fotografia. Katalog zbiorów*, red. nauk. M. Hermansdorfer, opr. A. Sobota, Muzeum Narodowe we Wrocławiu 2007, s. 53.

²⁰ R. Bobrowski, *Fotografia polska 1839–1980*, [w:] *Wszystko o fotografii*, Warszawa 1984, s. 31.

²¹ J. Lewczyński, *Antologia fotografii polskiej*, Bielsko-Biała 1999, s. 88.

planujemy podjąć taką współpracę z innymi instytucjami, które w swoich zbiorach posiadają fotografie członków krakowskiego okręgu, a nie mają możliwości udostępnienia ich *online*. Myślimy tu głównie o zdjęciach Krystyny Gorazdowskiej, Tadeusza Chrzanowskiego oraz Władysława Wernera.

W przyszłości ZPAF OK planuje dalszy rozwój strony i umieszczenie na niej kolejnych zdjęć fotografów oraz dalsze opracowywanie archiwów członków krakowskiego okręgu. Celem projektu jest zbudowanie jak najobszerniejszego oraz możliwie kompletnego zbioru archiwalnego, umożliwiającego nie tylko zapoznanie się z dorobkiem poszczególnych artystów, ale także pozwalające na opracowanie i analizę twórczości fotografów na gruncie naukowym.

Bibliografia

Druki zwarte

Archiwistyka społeczna – diagnoza i wyzwania, Ośrodek KARTA, Warszawa 2017.

Archiwistyka społeczna – stan obecny i perspektywy, Ośrodek KARTA, Warszawa 2016.

Bobrowski R., *Fotografia polska 1839–1980*, [w:] *Wszystko o fotografii*, Warszawa 1984.

H. Hermanowicz, *Wystawy fotografii*, katalog, Kraków 1979.

Fotografia. Katalog zbiorów, red. nauk. M. Hermansdorfer, opr. A. Sobota, Muzeum Narodowe we Wrocławiu 2007.

Janczyk M., Święch I., *Picture-maker / Picture-taker. Fotografia Wacława Nowaka*, Muzeum Historii Fotografii, Kraków 2008.

Lewczyński J., *Antologia fotografii polskiej*, Bielsko-Biała 1999.

Zegan Z., *Wacław Nowak. Retrospektywna wystawa fotografii*, Galeria ZPAF, Kraków 1977.

Summary

The article describes the genesis of establishment of the Digital Archive of ZPAF Krakow District, the operation of www.zpafok.pl website and the development plans.

The development of the digital social archives and the desire to collect, protect and study of the Digital Archive of ZPAF Krakow District members output were the main aims of its establishment.

The website consists of several parts. The main part is dedicated to the photographers, there can be found authors biographies and their works. Among the artists whose output is presented on the website are: Anita Andrzejewska, Ryszard Bobek, Alfons Długosz, Irena Elgas- Markiewicz, Marek Gardulski, Witold Górka, Henryk Hermanowicz, Antonii Alojzy Iszczuk, Henryk Tadeusz Kaiser, Janusz Leśniak, Marcin Limanowski, Waław Nowak Marek Pabis, Andrzej Pilichowski-Ragno, Maciej Plewiński, Józef Rosner, Wojciech Smolak, Danuta Węgiel, Krzysztof Wojnarowski, Grzegorz Zygier.

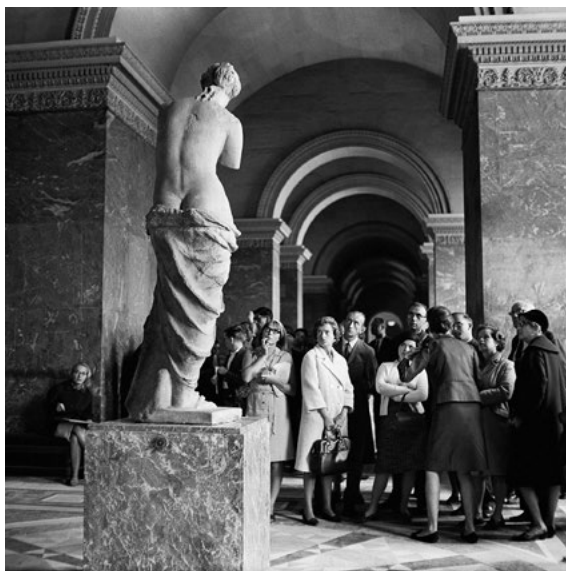
Keywords: ZPAF, archive, photography



1. Józef Rosner, bez tytułu, Chemnitz Niemcy lata 30,
źródło: www.zpafok.pl



2. Waław Nowak, z cyklu *Opowieść włoska*, Wenecja 1957,
źródło: www.zpafok.pl



3. Wacław Nowak, z cyklu *Opowieść paryska*, Paryż 1965,
źródło: www.zpafok.pl



4. Ryszard Bobek, z cyklu *Portrety własne*, lata 70,
źródło: www.zpafok.pl



5. Witold Górka, bez tytułu, Gdańsk 1980,
źródło: www.zpafok.pl



6. Irena Elgas-Markiewicz, *Blisko nieba*, Polska lata 50,
źródło: www.zpafok.pl

Jerzy Piwowski
Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy
im. Jana Długosza w Częstochowie

Polskie środowisko miłośników fotografii wobec kwestii zachowania własnej spuścizny artystycznej

The Polish circle of enthusiasts of photography in reference to an issue of preservation of their own artistic legacy

Streszczenie

Wieloletnim problemem polskich fotografów jest zachowanie ich spuścizny artystycznej. Mimo posiadanej wiedzy i działań podejmowanych już w końcu XIX w., a następnie w okresie międzywojennym i po 1945 r., trudno uznać obecną sytuację za zapewniającą zabezpieczenie dorobku licznych twórców. Przedstawiając przykłady podejmowanych działań, zaprezentowano także najnowszą inicjatywę akademickich środowisk historyków i dydaktyków fotografii, jaką jest powołanie Narodowego Centrum Fotografii.

Słowa kluczowe: muzeum fotografii, archiwum fotografii, fotografia polska, ruch amatorski, Narodowe Centrum Fotografii

Początki polskiego zorganizowanego ruchu fotograficznego wiążą się ze Lwowem, gdzie w 1891 r. utworzono Klub Miłośników Sztuki Fotograficznej, który w latach 1898–1899 wydawał własny organ prasowy: „Kronikę Fotograficzną”. Właśnie na jej łamach – w nr 17 z 1899 r. –

poinformowano o posiadanym przez stowarzyszenie „album klubowym”¹ zawierającym blisko 200 zdjęć², a także, że w Brukseli działa muzeum królewskie z istniejącym od 1895 r. oddziałem, który „przeznaczony [jest] wyłącznie dla artystycznej fotografii”³. Oba fakty potwierdzają, że polscy miłośnicy fotografii już w pierwszych latach swej zorganizowanej działalności mieli świadomość potrzeby gromadzenia fotografii, co mogło stać się katalizatorem decyzji podjętej także przez Warszawskie Towarzystwo Fotograficzne, które w 1906 r. ogłosiło na łamach „Fotografa Warszawskiego”⁴, że tworzy Muzeum Zdjęć Fotograficznych. Jego celem miało być gromadzenie „najrozmaitszych dokumentów fotograficznych, tj. wszelkich zdjęć, obrazów i reprodukcji, dokonanych sposobami fotograficznymi [...], jednym słowem, wszelkich fotografii, mających wartość jakiegokolwiek dokumentu, mogącego świadczyć o przeszłości i teraźniejszości życia naszego, jego potrzebach, warunkach, zmianach oraz wszelkich innych objawach naszej tysiącletniej kultury”. Analiza kolejnych roczników pisma nie pozwala stwierdzić, czy i w jakim stopniu ideę Muzeum zrealizowano, natomiast kwestia ta była nadal aktualna w latach 30., gdy – kontynuując działalność WTF i następującego po nim Polskiego Towarzystwa Miłośników Fotografii – Polskie Towarzystwo Fotograficzne (1933) zawarło w swym Statucie zapis, że będzie m.in. utrzymywać księgozbiór, czytelnię oraz muzeum fotograficzne (par. 2, pkt. c).

W okresie międzywojennym orędownikiem utworzenia muzeum fotograficznego był także Jan Bułhak, który prawdopodobnie pierwszy raz podniósł tę kwestię w 1929 r. po przygotowaniu ekspozycji fotograficznej na Powszechną Wystawę Krajową, słynną poznańską „Pewukę”. Kończąc relację z wystawy zamieszczoną na łamach „Fotografa Polskiego”, pisał o potrzebie zbierania najcenniejszych obrazów fotograficznych polskich autorów, „które dawałyby jak najdokładniejszy obraz rozwojowy tej sztuki-

¹ Forma „album klubowe” była w tym czasie uprawniona, ponieważ słowo album było rodzaju nijakiego.

² [„Klub Miłośników Sztuki Fotograficznej...”], „Kronika Fotograficzna” 1899, nr 17, s. 68.

³ [„Muzeum dla artystycznej fotografii”], „Kronika Fotograficzna” 1899, nr 17, s. 68.

⁴ Muzeum zdjęć fotograficznych, „Fotograf Warszawski” 1906, nr 3, s. 40.

ki w Polsce.”⁵ Okazję do tego stwarzała opisywana ekspozycja, z której wybrane prace ofiarowane przez autorów mogłyby stanowić „kamień węgielny i fundament” przyszłego muzeum. Depozytariuszem kolekcji miał być Bułhak, który przed zakończeniem wystawy deklarował nawiązanie kontaktu z autorami fotografii w sprawie darowizn. Treść skierowanej do nich odezwy (listu) wydrukowano na łamach „Fotografa Polskiego” (1929, nr 9, s. 212), natomiast ewentualny powszechny pozytywny odzew na apel Bułhaka mógł pozwolić na zgromadzenie nawet ponad 300⁶ fotografii.

O potencjalnej kolekcji – depozycie Bułhaka nie odnaleziono żadnych relacji, natomiast dzięki wypowiedzi artysty na łamach „Przeglądu Fotograficznego” (1939, nr 1) można uzyskać informację, że proponował on utworzenie muzeum fotograficznego Wileńskiemu Towarzystwu Przyjaciół Nauk, które – z braku miejsca – oferty nie przyjęło. Koncepcja została natomiast zaakceptowana przez dyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie, Stanisława Lorenza⁷, jednak ostatecznie również to działanie okazało się bezskuteczne⁸. W obu przypadkach podstawę muzeum miały stanowić zbiory Bułhaka, jednak prawdopodobnie należy je traktować jako zbiór własnych fotografii, co potwierdza treść odpowiedzi, jakiej artysta udzielił Towarzystwu Naukowemu Płockiemu (Aleksandrowi Macieszy), które w związku ze zbliżającym się stuleciem fotografii rozesłało – m.in. do Zakładu Fotografii Artystycznej USB w Wilnie – Ankiętę w sprawie zbiorów fotograficznych w Polsce⁹. Zgodnie z zawartą w niej zwrótną in-

⁵ (J. B., Wystawa fotografiki polskiej na PWK w Poznaniu, „Fotograf Polski” 1929, nr 6, s. 131.

⁶ Wg katalogu na wystawie pokazano 292 prace, jednak – z uwagi na zbyt późne nadesłanie zdjęć – część wystawców została w spisie autorów pominięta.

⁷ Stanisław Lorenz (1899-1991) – historyk sztuki i muzeolog. W latach 1929-1935 był konserwatorem zabytków województwa wileńskiego i nowogródzkiego, a następnie – od 1936 do 1982 (z wyjątkiem okresu okupacji) dyrektorem Muzeum Narodowego w Warszawie. Źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Stanis%C5%82aw_Lorentz, (data dostępu: 23.12.2018).

⁸ J. Bułhak, [„Popieram jak najgoręcej...”], „Przegląd Fotograficzny” 1939, nr 1, s. 9.

⁹ Ankieta w sprawie zbiorów fotograficznych w Polsce, Spuścizna A. Macieszy, Dział Zbiorów Specjalnych Płockiego Towarzystwa Naukowego, Płock, sygn. 326, karta 140.

formacją, Mistrz potwierdzał posiadanie¹⁰ tylko fotografii z cyklu „Polska w obrazach Jana Bułhaka” i związanych z nim 10.000 negatywów.

Ostatnim w tym czasie głosem ws. powołania muzeum fotograficznego był artykuł Zygmunta Szporka *Memento mori! (Rzecz o archiwum fotograficznym)*, który wzywał do środowiskowej dyskusji na ten temat, a także proponował, by placówka powstała przy Związku Polskich Zrzeszeń Fotograficznych. Zostałyby w niej, jak pisał, zebrane „najcenniejsze prace, pozytywy, fotografików polskich, tak żyjących, jak i dzieła artystów, którzy już zmarli, a których prace udałoby się jeszcze odnaleźć i uratować. Tamże segregowano by także negatywy”¹¹. Wbrew oczekiwaniom autora, kolejne zeszyty pisma nie zawierały opinii w tej sprawie,

Kwestia wyodrębnienia i zachowania dzieł polskiej fotografii rozpatrywana była również po wojnie. Stało się tak dzięki Janowi Bułhakowi, który 26 maja 1946 r. na Kongresie Turystycznym w Krakowie proponował m.in. powołanie przy Ministerstwie Kultury i Sztuki w Departamencie Plastyki Wydziału Fotografiki, a w zakresie jego kompetencji widział m.in. założenie i utrzymywanie Centralnego Archiwum Fotograficznego o profilu krajoznawczo-turystycznym¹².

Ostatecznie powstał Referat Fotografiki, w którym zatrudniony został Marian Schulz – były urzędnik Urzędu Wojewódzkiego w Poznaniu i animator tamtejszego życia fotograficznego. Od października 1946 r. do lutego 1947 współpracował on z dyrektorem Departamentu Plastyki Ministerstwa Kultury i Sztuki Bohdanem Urbanowiczem, który powierzył mu „organizowanie całokształtu spraw i potrzeb fotografiki polskiej, wykona-

¹⁰ Mimo deklaracji zawartej w opisanej Ankiecie, Bułhak pisał także do Macieszy w 1936 r., że od 10 lat gromadzi fotografie artystyczne autorów wileńskich i zagranicznych, których posiada ok. 100. Jak stwierdził, jest to „prawdopodobnie jedyne w Polsce muzeum fotografii współczesnej”. List Jana Bułhaka do Aleksandra Macieszy, Wilno, 22.12.1936 r., rękopis, Spuścizna A. Macieszy, Dział Zbiorów Specjalnych Płockiego Towarzystwa Naukowego, Płock, sygn. 326, karta 141.

¹¹ Z. Szporko, *Memento mori! (Rzecz o archiwum fotograficznym)* „Przegląd Fotograficzny” 1939, nr 1, s. 6.

¹² J. Bułhak, *Fotografia dla potrzeb krajoznawstwa i propagandy turystycznej*. „Świat Fotografii” 1946, nr 1, s. 6. Podobne postulaty Bułhak zaprezentował na łamach „Świata Fotografii” w artykule *Fotografia krajoznawcza jako zawód i jako służba społeczna*, „Świat Fotografii” 1946, nr 2, s. 1.

nie projektu Państwowego Archiwum Fotograficznego przy Ministerstwie Kultury i Sztuki, opracowanie akcji wydawnictw i wystaw fotografii”¹³, co m.in. postulował w Krakowie Bułhak. Prawdopodobnie wynikiem tej kilkumiesięcznej współpracy było zorganizowanie konferencji z udziałem delegatów ministerstw nt. utworzenia Państwowego Centralnego Archiwum Fotograficznego. Podczas spotkania uznano konieczność jego powstania, co uzasadniono potrzebami państwa oraz znaczeniem dla polskiej fotografii¹⁴.

Przejęcie Schulza z Urzędu Wojewódzkiego w Poznaniu do utworzonego w MKiS Referatu Fotografiki pozwoliło na kontynuowanie działań związanych z organizacją Archiwum: np. za pośrednictwem „Świata Fotografii” (1947, nr 1–2) proszono osoby prywatne o podanie informacji dot. posiadanych zbiorów fotograficznych. Przewidywano zakup lub reprodukcję „zdjęć o wartości dokumentalnej, naukowej, krajoznawczej i propagandowej (wiedza o Polsce)”¹⁵. Mimo iż w następnym roku stwierdzono, że zgromadzono już prace na odpowiednim poziomie i „Ministerstwo Kultury i Sztuki przystąpi do zakupu najlepszych”¹⁶, prawdopodobnie uznać należy, że kwestia ta w rzeczywistości nie znalazła właściwego odzewu, skoro w 1950 r. powtórnie informowano¹⁷ o pracach nad zorganizowaniem archiwum fotogramów artystycznych, a także określano warunki ich pozyskiwania (zamawiane miały być prace w formacie 13 x 18 cm, za które obiecano stawki wg cennika Polskiego Związku Fotografików).

Współcześnie można stwierdzić, że utworzenie postulowanego przez Bułhaka Centralnego Archiwum Fotograficznego – mimo podejmowanych prób – ostatecznie nie powiodło się. Prawdopodobnie była to konsekwencja związania się M. Schulca z Instytutem Sztuki Polskiej Akademii

¹³ Delegacja służbowa (odpis), L.dz. 4538/p.18180/46, Zespół: Urząd Wojewódzki Poznański 1945-1950, Archiwum Państwowe w Poznaniu, sygn. 998.

¹⁴ SCH.[ULZ M.], [„W Warszawie...”], „Świat Fotografii” 1946, nr 3, s. 22.

¹⁵ [„Osoby prywatne...”], „Świat Fotografii” 1947, nr 1–2, s. 41.

¹⁶ [„W związku z nagromadzeniem...”], „Świat Fotografii” 1948, nr 10, s. 25.

¹⁷ [„Ministerstwo Kultury i sztuki...”], „Świat Fotografii” 1950, nr 13, s. 30.

Nauk¹⁸, co mogło osłabić potencjał organizacyjny Referatu Fotografiki MKiS.

Kolejna inicjatywa miłośników fotografii, choć w rzeczywistości występowała wśród nich także członkowie ZPAF, miała miejsce we Wrocławiu, gdzie 24 listopada 1959 r. powstał Fotoklub Wrocławski. Jego utworzenie nastąpiło z inicjatywy Henryka Derczyńskiego, artysty fotografa (ZPAF) i kierownika Pracowni Fotograficznej Muzeum Śląskiego. Wraz z nim do Fotoklubu należeli: Krzysztof Burski (sekretarz), Kazimierz Czobaniuk (ZPAF), Włodzimierz Kałdowski, Leszek Karczewski, Tomasz Olszewski (ZPAF), Tadeusz Porębski (prezes), Mieczysław Prześlakowski (ZPAF), Kazimierz Sadowy, Zygmunt Samosiuk, Roman Sawicki (skarbnik), Józef Sokołowski, Władysław Strojny (ZPAF), Leszek Sudnik (ZPAF), Ryszard Żabiński.

W opracowanym Statucie deklarowali: „budzenie i szerzenie zamiłowania do fotografii artystycznej w społeczeństwie dolnośląskim,

– ukazywanie w artystycznej formie piękna Dolnego Śląska,

– krzewienie w drodze towarzyskiego obcowania pracy artystycznej o najwyższym poziomie wśród swoich członków oraz jej zbiorowe manifestowanie na wystawach i w wydawnictwach”¹⁹. Ponadto uczestnicy Fotoklubu zainicjowali akcję gromadzenia i zabezpieczania prac znanych polskich fotografików, o które apelowano w prasie i poprzez radio. Koncepcję utworzenia kolekcji przedstawiono 12 listopada 1959 r. dyrektorowi Muzeum Śląskiego, który zaakceptował możliwość utworzenia gabinetu, jeśli będą zbiory.

Kłopoty lokalowe Fotoklubu (jego siedziba znajdowała się w prywatnym mieszkaniu prezesa Henryka Derczyńskiego we Wrocławiu przy ul. Kujawskiej 2a/3) oraz uchwała ZG ZPAF z dn. 28 lutego 1960 r., która zabraniała współpracować członkom ZPAF z ruchem amatorskim, uniemożliwiły dalszą działalność organizacji. Ostatnią czynnością Fotoklubu

¹⁸ Szulc współpracował z IS PAN w latach 1951–1964.

¹⁹ J. Piwowarski, „Działalność wrocławskiego środowiska fotograficznego w latach 1945–1979”, maszynopis, praca magisterska, promotor: dr A. Żakowicz, Wyższa Szkoła Pedagogiczna, Częstochowa 1984, s. 53.

Wspomniane w cytacie „towarzyskie obcowanie” stanowiły spotkania dyskusyjne przy kawie, które realizowano już 2,5 roku przed powołaniem Fotoklubu.

było zgłoszenie w czerwcu 1962 r. Dyrekcji Muzeum Śląskiego (obecnie Narodowego) gotowości „przekazania zbiorów [fotografii] jako podstawy do utworzenia gabinetu fotografii artystycznej”²⁰. Pierwszy katalog z 1963 r. zawierał informacje o 276 pracach²¹. Funkcję kierownika utworzonego 1 kwietnia Gabinetu Fotografiki objął H. Derczyński, który pełnił swe obowiązki do 31.7.1971 r., jego następcami były kolejno: Monika Jaroszevska i Elżbieta Zakrzewska, a od sierpnia 1973 r. zbiór na wiele lat znalazł się pod jednoosobową opieką (z wyjątkiem lat 1988–1992) Adama Soboty, który powiększał go, opracowywał i upowszechniał, a także uzupełniał o urządzenia oraz publikacje związane z fotografią. Z chwilą odejścia na emeryturę Derczyńskiego kolekcja liczyła 1250 obiektów, natomiast wydany w 2007 r. katalog zbiorów fotograficznych Muzeum Narodowego we Wrocławiu pozwala zapoznać się z opisami ponad 10.000 obiektów. Zgodnie z opinią Adama Soboty, „od początku głównym celem pracy działu było stworzenie zbioru, który mógłby zobrazować historię polskiej fotografii artystycznej i cel taki udało się w znacznym stopniu osiągnąć”²².

W zbliżonym czasie kwestię gromadzenia zbiorów fotograficznych starała się rozwiązać Federacja Stowarzyszeń Fotograficznych w Polsce (od 1967 r. Federacja Amatorskich Stowarzyszeń Fotograficznych w Polsce), która powstała w 1961 r. Odbyło się to po trwającej w latach 1958–1960 decentralizacji polskiego ruchu fotograficznego, który funkcjonował w ramach Polskiego Towarzystwa Fotograficznego²³. W tym samym roku Federacja podpisała umowę z Biblioteką Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie przekazano część księgozbioru, i Biblioteką Narodową, które miały utworzyć Ośrodek Fotografii, co ostatecznie nie doszło do skutku (wg Wacława Żdzarskiego plan utworzenia muzeum i archiwum fotograficznego

²⁰ H. Derczyński, *Polska fotografika w zbiorach Muzeum Śląskiego*, katalog, Wrocław 1963.

²¹ A. Sobota, *Zbiory fotografii Muzeum Narodowego we Wrocławiu*, w: *Fotografia we Wrocławiu 1945-1997*, red. Z. Harasym i in., Wrocław 1997, s. 33.

²² A. Sobota, tamże. w: *Fotografia we Wrocławiu w latach 1947-1997*, Wrocław 1997, s. 33.

²³ W. Żdzarski, *Historia fotografii warszawskiej*, Warszawa 1974, s. 263.

pojawił się już w 1950 r., jednak z powodu braku środków finansowych i lokalu nie został zrealizowany).

W 1977 r. pojawiła się w Federacji kolejna inicjatywa, tym razem utworzenia centralnej fototeiki, co spotkało się z poparciem krajowego środowiska fotograficznego oraz – jak napisał Zbyszko Rzeźniacki – „państwowego mecenatu sprawowanego przez Ministerstwo Kultury i Sztuki PRL. Celem „Zbiorów Fotograficznych PSFP” – zapoczątkowanych w 1978 r. – stało się gromadzenie polskiej fotografii o dowolnych kierunkach i tendencjach twórczych oraz technikach fotograficznych, o wysokich walorach artystycznych”²⁴. Zgodnie z Regulaminem „Zbiory Fotograficzne PFSF” (Warszawa 1988) zadaniem kolekcji miało być:

tworzenie reprezentacyjnej ekspozycji polskiej fotografii w kraju i za granicą;

promowanie twórczości fotograficznej autorów i Stowarzyszeń;

tworzenie materiałów szkoleniowych;

upowszechnianie osiągnięć twórczych drogą wydawnictw i środków masowego przekazu;

wspomaganie autorów wyróżnionych prac fotograficznych przez ich zakupy do Zbiorów PFSF ze środków Funduszu Rozwoju Talentów Fotograficznych.”²⁵

Jak relacjonował Rzeźniacki: „Główną bazą kwalifikacyjną i zakupową [...] [prac do kolekcji] stały się Prezentacje i Promocje Fotograficzne PFSF zapoczątkowane w 1978 r. na organizowanym corocznie Forum Sztuki Fotografii PFSF w Uniejowie oraz doroczne Centralne Plenery Fotograficzne PFSF ph. Polska 49 województw zapoczątkowane w 1979 r.”²⁶. Zgodnie z wspomnianym Regulaminem możliwe było także autorskie nadsyłanie prac do Biura Prezydium Federacji, gdzie miały być składane w dwóch terminach: do 30 maja i 30 listopada każdego roku.

²⁴ Zbyszko Rzeźniacki, [„Fotografia w swym...”], maszynopis powielony, b.d. i m.p., w archiwum Zbyszka Rzeźniackiego (Instytut Sztuk Pięknych UJD), s. nlb.

²⁵ Regulamin „Zbiory Fotograficzne PFSF”, Warszawa 1988, s. nlb.

²⁶ Z. Rzeźniacki, [„Fotografia w swym...”], maszynopis powielony, b.d. i m.p., s. 2.

Następnie ich oceny dokonywało jury składające się z członków Komisji Artystycznej Federacji.

Ogółem w latach 1978–1988 zgromadzono 1278 prac 314 autorów z 51 stowarzyszeń. Po likwidacji Federacji w 1989 r. pozostałe po niej materiały przewieziono do Gorzowa Wielkopolskiego, gdzie zbiór fotografii ostatecznie umieszczono w bibliotece Akademii im. Jakuba z Paradyża²⁷.

Kolejnym zbiorem fotografii utworzonym dzięki aktywności miłośników fotografii jest Muzeum Historii Fotografii, które powstało w **1972 r.** z inicjatywy prezesa Krakowskiego Towarzystwa Fotograficznego Władysława Klimczaka. W trzy lata później Muzeum otrzymało imię Władysława Bogackiego, a w 1982 r. przeniesiono je z ul. Starowiślniej 13 do kamienicy Hetmańskiej na Rynku Głównym 17. 1 stycznia 1987 r. powstała niezależna od KTF instytucja, która podlegała Wydziałowi Kultury i Turystyki Urzędu Wojewódzkiego, a jej dyrektorem – do 1990 r. – był Władysław Klimczak.

Wg informacji prasowych, przez lata istnienia Krakowskiego Towarzystwa Fotograficznego, które założono w 1902 r., zgromadzono – w dużej części za sprawą W. Klimczaka – kolekcję „ponad 5 mln zdjęć, w tym wielu o wartości historycznej, dokumentów, aparatów fotograficznych i innych rzeczy związanych z fotografią”²⁸. Obecny dyrektor Muzeum, Marek Świca określił ten rodzaj kolekcjonerstwa, jako totalne. Jak stwierdził w udzielonym wywiadzie: „Miało w sobie niezwykle fascynującą aurę niemożliwego, dążenie do utopijnej całości”. W konsekwencji, jak dalej opisuje, uzyskano zbiory „W dużym stopniu przypadkowe, w związku z tym szalenie różnorodne. W 90 procentach stanowi je fotografia dawna – fotografia atelierowa, amatorska pochodząca z XIX i pierwszych dziesięcioleci XX wieku, dokumentacja związana z czasami do II wojny światowej. I taka też perspektywa nadawała ton uzupełnieniom kolekcji w początkowym okresie istnienia instytucji. Z biegiem czasu pojawiły się nabytki fotografii reportażowej i powstającej w kontekście sztuki.

²⁷ List Mariana Łazarskiego do autora, Gorzów Wlkp., 27.12.2017 r., w zbiorach autora.

²⁸ <https://krakow.onet.pl/krakow-cenna-kolekcja-na-czarnym-ryнку-sprawę-bada-policja/8t57jj> 2.7.2015 r. (data dostępu: 23. 12. 2018).

Czy owa heterogeniczność jest minusem? Nie. Zbiory MHF są fascynujące. Pomimo że to nie arcydzieła nadają w nich ton i nie ma w nich konkretnego jądra, wokół którego byłyby zorganizowane”²⁹.

Uzupełniając powyższą informację, należy dodać, że obiekty będące w dyspozycji Muzeum, stanowiły tylko część kolekcji zgromadzonej przez Władysława Klimczaka. Po latach, w 2015 r., reszta zbioru zaczęła się pojawiać na czarnym rynku³⁰...

Przedstawione informacje wynikające m.in. z analizy dostępnej polskiej prasy fotograficznej pozwalają zauważyć, że polscy miłośnicy fotografii praktycznie już od początków istnienia swego zorganizowanego ruchu mieli świadomość potrzeby, czy też nawet konieczności zabezpieczenia swojej spuścizny artystycznej. Działania takie podejmował Klub Miłośników Sztuki Fotograficznej, czy też Warszawskie Towarzystwo Fotograficzne.

W latach późniejszych potwierdza to koncepcja utworzenia Muzeum fotografii, której orędownikiem był Jan Bułhak. Jego starania kontynuowane były także po II wojnie światowej, kiedy zaproponował utworzenie Centralnego Archiwum Fotograficznego funkcjonującego przy MKiS.

W kolejnych latach powstały dwie kolekcje: przy Muzeum Śląskim we Wrocławiu oraz Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych w Polsce, a także powołano samodzielne Muzeum Historii Fotografii w Krakowie. Czas pokazał, że najtrwalsze okazały się zbiory funkcjonujące właśnie w muzeach.

Omawiając inicjatywy środowiska amatorów fotografii, których celem było zachowanie spuścizny fotograficznej, z założenia pominięte zostały inne istniejące instytucje gromadzące fotografie, np. różnego rodzaju archiwa, m.in. państwowe. Ich liczba powinna dawać nadzieję na zabezpieczenie spuścizny artystów o dorobku znaczącym dla polskiej kultury, co jednak nie zawsze ma miejsce. Przykładem może być zdarzenie związane

²⁹ A. Mazur, *Miliony fotografii. Rozmowa z Markiem Świcą, dyrektorem Muzeum Fotografii*. <https://magazynszum.pl/miliony-fotografii-rozmowa-z-markiem-swica-dyrektorem-muzeum-fotografii/> (data dostępu: 23. 12. 2018).

³⁰ Patrz przyp. 28, a także: M. Jagiełło, *Kolejne cenne zdjęcia na czarnym rynku*. <https://dziennikpolski24.pl/kolejne-cenne-zdjecia-na-czarnym-rynku/ar/3938367> (data dostępu: 23. 12. 2018).

z Pawłem Pierścińskim, który w 2004 r. – na skutek braku zainteresowania władz miasta, konserwatora zabytków i archiwum państwowego³¹ – podjął decyzję o spaleniu w domowej kuchni 262 tysięcy negatywów... Jest to przypadek – być może jednostkowy – dotyczący bardzo znanego artysty, ale ile tego typu sytuacji ma miejsce w przypadku twórców o mniej spektakularnej pozycji?

Nadzieję na poprawienie opisanego stanu rzeczy jest utworzenie kolejnej instytucji o charakterze specjalistycznym, np. Narodowego Centrum Fotografii (nazwa robocza), którego autorską koncepcję zaproponował w dniu 5.10.2017 r., podczas obrad Międzynarodowego Sympozjum ph. „Fotografia: między kreacją a reprodukcją” (org. Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie), Lech Lechowicz z Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. L. Schillera w Łodzi. Proponowana placówka posiadałaby trzy działy, których poszczególne opisy odzwierciedlają charakter działalności Centrum:

1. DZIAŁ/PION BADAWCZY

a. Plany i programy badawcze:

- własne,
- interinstytucjonalne, polskie i zagraniczne.

2. DZIAŁ/PION DOKUMENTACYJNY

- a. Bibliografia Fotografii Polskiej / Polska Bibliografia Fotografii.
- b. Słownik Biograficznych Fotografów Polskich / Słownik Biograficzny Fotografii Polskiej.
- c. Encyklopedia Fotografii Polskiej.
- d. Foto-indeks – baza polskich dzieł fotograficznych.
- e. Archiwa twórców oraz osób związanych z fotografią.
- f. Historia mówiona (Oral History) – dokumentacja medialna dotycząca przeszłości i współczesności polskiej fotografii już istniejąca oraz wytworzona jako źródła wywołane przez Instytucję.

³¹ Patrz: <https://www.fotopolis.pl/newsy-sprzetowe/branza/2005-splonelo-archiwum-pierscinskiego>.

g. Pracownia digitalizacji – m.in. dzieł i wydawnictw historycznych nieobjętych ograniczeniami prawnym oraz częściowo archiwów przejętych.

h. Biblioteka.

3. DZIAŁ/PION INFORMACYJNO-POPULARYZATORSKI

a. Wydawnictwa.

b. Wystawy i prezentacje.

c. Wykłady, seminaria, konferencje, sympozja; kursy i szkolenia.

d. Promocja³².

Zaprezentowana koncepcja została jednomyślnie zaakceptowana i poparta przez uczestników sympozjum, po czym ukonstytuował się komitet inicjujący w składzie: Stefan Czyżewski (Uniwersytet Łódzki), Lech Lechowicz, Marianna Michałowska (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu), Krzysztof Pijarski (PWSFTviT w Łodzi), Jerzy Piwowarski (Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie), Zbigniew Tomaszczuk (Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie), Wojciech Sternak (Uniwersytet Warszawski), Zbigniew Tomaszczuk (Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie / Uniwersytet Warszawski), Piotr Wołyński (Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu) i Aleksander Żakowicz (Uniwersytet Śląski w Katowicach).

Z powyższym gronem współpracuje także prezes zarządu Częstochowskich Zakładów Przemysłu Zapalczanego S.A. Eugeniusz Kałamarz, który oferuje pomieszczenia pofabryczne na siedzibę Centrum, a także jest częstym inicjatorem wielu zdarzeń mających na celu jego utworzenie. Efekty podjętych działań pozwalają skonstatować, że władze państwowe również są zainteresowane projektem, co daje asumpt do optymistycznego myślenia o przyszłości m.in. w kontekście zbiorów fotograficznych.

³² Opis projektu Narodowego Centrum Fotografii (nazwa robocza), październik 2017, maszynopis, w zbiorach autora.

Bibliografia

Materiały niepublikowane

Dział Zbiorów Specjalnych Płockiego Towarzystwa Naukowego, Zespół: Spuścizna Aleksandra Macieszy, sygn. 326.

Archiwum Państwowe w Poznaniu, Zespół: Urząd Wojewódzki Poznański 1945-1950, sygn.998.

Instytut Sztuk Pięknych, Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. J. Długosza w Częstochowie, Spuścizna Zbyszko Rzeźniackiego.

Zbiory autora.

Druki zwarte

Sobota A., *Zbiory fotografii Muzeum Narodowego we Wrocławiu*, w: *Fotografia we Wrocławiu 1945–1997*, red. Z. Harasym i in., Wrocław 1997.

Żdzarski W., *Historia fotografii warszawskiej*, Warszawa 1974.

Periodyki

[„Klub Miłośników Sztuki Fotograficznej... ”], „Kronika Fotograficzna” 1899, nr 17.

[„Ministerstwo Kultury i sztuki...], „Świat Fotografii” 1950, nr 13.

[„Muzeum dla artystycznej fotografii”], „Kronika Fotograficzna” 1899, nr 17.

[„Osoby prywatne...”], „Świat Fotografii” 1947, nr 1-2.

[„W związku z nagromadzeniem...”], „Świat Fotografii” 1948, nr 10.

Bułhak J., [„Popieram jak najgoręcej...”], „Przegląd Fotograficzny” 1939, nr 1.

Bułhak J., *Fotografia dla potrzeb krajoznawstwa i propagandy turystycznej*, „Świat Fotografii” 1946, nr 1.

J. B., *Wystawa fotografii polskiej na PWK w Poznaniu*, „Fotograf Polski” 1929, nr 6.

Muzeum zdjęć fotograficznych, „Fotograf Warszawski” 1906, nr 3.

Sch.[ulz M.], [„W Warszawie...”], „Świat Fotografii” 1946, nr 3.

Szporoko Z., *Memento mori! (Rzecz o archiwum fotograficznym)*, „Przegląd Fotograficzny” 1939, nr 1.

Druki ulotne i katalogi

Derczyński H., *Polska fotografia w zbiorach Muzeum Śląskiego*, katalog, Wrocław 1963.

Regulamin „Zbiory Fotograficzne PFSF”, Warszawa 1988, s. nlb.

Strony www

<https://dziennikpolski24.pl/kolejne-cenne-zdjecia-na-czarnym-rynku/ar/3938367>

<https://krakow.onet.pl/krakow-cenna-kolekcja-na-czarnym-rynku-sprawe-bada-policja/8t57jj> 2.7.2015 r.

<https://magazynszum.pl/miliony-fotografii-rozmowa-z-markiem-swi-ca-dyrektorem-muzeum-fotografii/>

https://pl.wikipedia.org/wiki/Stanis%C5%82aw_Lorentz

<https://www.fotopolis.pl/newsy-sprzetowe/branza/2005-splonelo-archiwum-pierscinskiego>

Summary

A long-standing problem of Polish photographers is the preservation of their artistic legacy. Despite owned knowledge and actions taken already at the end of the nineteenth century, and then in the interwar period and after 1945, it is difficult to recognize the current situation as ensuring to secure the achievements of numerous creators. Presenting examples of undertaken actions, it has also been shown the latest initiative of academic circles of historians and photography didactics, which is the establishment of the National Center for Photography.

Keywords: museum of photography, archive of photographs, Polish photography, amateur movement, National Center of Photography

Krzysztof Jurecki
Akademia Humanistyczno – Ekonomiczna
Łódź

Wyzwolenie czy uwięzienie?

Liberation or imprisonment?

Streszczenie

Keymo (ur. 1984) reprezentuje fotografię z pogranicza portretu, aktu i mody, w typie m.in. Helmuta Newtona. Jest to ponowoczesny świat z zagubioną tożsamością, a nawet z jej wyzbyciem się na korzyść zatarcia granicy miejsca, czasu i często rysu indywidualnej podmiotowości (określonej twarzy, osoby), która rozplywa się i znika, pomimo że ją widzimy. Mamy bardziej do czynienia z poszczególnymi scenami czy kadrami, jak z filmów Davida Lyncha, w których postaci zmieniają się w fantomy, nakładając na nie własne projekcje myślowe. Gubimy się w nich, jak w labiryncie bez wyjścia. Pozostaje rytuał na zgłiszczach dawnego dziedzictwa, które stało się ruiną.

Słowa kluczowe: fotografia mody, perswazyjny erotyzm, inscenizacja, eklektyzm

Obserwując sztampę i nudę we współczesnej fotografii mody dochodzę do wniosku, że ten nowy obszar fotografii „pomiędzy” szybko uległ banalizacji z powodu braku profesjonalizmu i zakłamania, połączonego z Baudrillardowskim „simulacrum” (symulacją). Dotyczy on przede

wszystkim redaktorów odpowiedzialnych za publikowanie zdjęć, jak i schlebającym gustom fotografów i coraz częściej fotografek. W tego typu fotografii najważniejsze nie jest samo zdjęcie, nie mówiąc już o stylu czy świadomości fotografa, lecz fotografowana osoba i jej pozycja, która „otwiera wrota” do bycia czy pretendowania do miana świadomej antysztuki lub, co jest prawie niemożliwe w tym obszarze znaków, do bycia sztuką w znaczeniu np. klasycznej tzw. alternatywnej definicji Władysława Tatarkiewicza.

Fotografie pożądania?¹

Wiele z fotografii Keymo² (ur. 1984), absolwentki krakowskiej ASP, reprezentuje tzw. męskie spojrzenie, które pozwala dominować nad fotografowanym obiektem, zniewalać, a w efekcie wywoływać pożądanie. Inne prace wpisują się w feministyczny nurt, choć do niego nie przynależą. Tym razem opresja dotyczy mężczyzn. A fotograf/ka jest przede wszystkim wojerką cieszącą się ze zdobyczy, jaką jest uchwycona wyjątkowa chwila, niezwykła pozycja, w której powstaje erotyczne napięcie, z jakim łączy się duża ilość powstającej teraz fotografii. Ten perwersyjny aspekt twórczości podkreślał w ostatnim dziele *Étant donnés* (1969) Marcel Duchamp, czy Michelangelo Antonioni w *Powiększeniu* (1966), a znaczenie teoretyczne fotografii erotycznej nadała Susan Sontag w słynnej książce *O fotografii* (1977).

Zatarcie granic aż do...

Autorka reprezentuje ponowoczesny świat z zagubioną tożsamością, a nawet z jej wyzbyciem się na korzyść zatarcia granicy miejsca, czasu i często rysu indywidualnej podmiotowości (określonej twarzy, osoby), która rozplywa się i znika, pomimo że ją widzimy. Mamy bardziej do czynienia z poszczególnymi scenami czy kadrami, jak z filmów Davida Lyncha, w których postaci zmieniają się w fantomy, nakładając na nie własne

¹ P. Chodań, *Keymo. Polityka pożądania*, W: *Keymo. Lunatyźmy*, katalog, Galeria FF, Łódź 2012.

² Prawdziwe imię i nazwisko to Justyna Kędzierska-Maculo. Warto zaznaczyć, że jej twórczość doczekała się pierwszej pracy magisterskiej autorstwa Tomasz Warzyńskiego, „Keymo – fotografia cienia”, (promotor dr A. Mazur), Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Wydział Sztuki Mediów, 2019.

projekcje myślowe. Gubimy się w nich, jak w labiryncie bez wyjścia. Pozostaje rytuał na zgliszczach dawnego dziedzictwa, które stało się ruiną.

Poza tytułem, który określa imię, czasem nazwisko i miejsce zdarzenia, dowiadujemy się niewiele, także z obecnej ekspozycji. A granice pokazanych sytuacji i zdarzeń zacierają się i uzyskują nowe znaczenie wizualne. Ale w przyszłości, trudno wyrokować, jakiej, brak dookreślenia prezentowanych prac o jednostkowej historii kobiety, jej sytuacji i potencjalnego znaczenia, może spowodować efekt znany z prac postmodernistycznych (np. późniejszych filmów Lyncha jak *Inland Empire*), w których pastiszowanie, powtarzanie sytuacji, zacieranie granic może przejść w efekt „znaczenia bez znaczenia”, jakie osiągnęły m.in. obrazy tworzone przez Zdzisława Beksińskiego.

Dyptyki i ich zamglone historie

Prace Keymo z pogranicza portretu i fotografii mody przedstawiają i diagnozują z różnych punktów widzenia figurę współczesnej kobiety, która jawi się jako fetysz służący m.in. zabawie. Kobieta jest wyzwolona z dawnych zobowiązań i uwikłań kulturowych lub, paradoksalnie, zniewolona, ale nie wiadomo dokładnie przez kogo. Z pewnością także przez fotografa ukazującego jej uwikłania społeczne i kulturowe, czasem osobiste historie, które ulegają zniekształceniu, a nawet, jak przypuszczam, zatarciu. Kto jest stwórcą, a czasami nawet oprawcą perwersyjnych, niekiedy żałobnych w nastroju sytuacji? Pamiętajmy, że dla kilku teoretyków fotografia jest sztuką żałobną, ale w tych akurat fotografiach jest wyrażona raczej ironia wobec widma śmierci.

Fotografia Keymo jest bardzo sugestywna i przypomina mi perwersyjną ekspresję w stylu Eгона Schielego – wielkiego artysty ciała, który musiał zaistnieć, aby powstała twórczość Hansa Bellmera. Jest to jednocześnie rodzaj narcystycznego fotografowania, w którym znajdziemy kilka wzajemnie uzupełniających się konwencji. Jest to trochę styl zbliżony do „lekkiego” („soft”) antyfeminizmu Helmuta Newtona. Kiedy indziej zbliża się do dokonań: Nobuyoshi Arakiego („znęcanie” się nad kobietą), ekshibicjonizmu Nan Goldin, amatorskości „prawdziwego” ujęcia Juergena Tellera. Jeszcze innym razem do surrealistki Claude Cahun, przełamującej

dominujący schemat płci. Jest to także sugestywna fotografia portretowa o charakterze fetyszu, mocno erotyczna i niezwykle silnie przesiąknięta seksualnością. Niektórych widzów może odpychać wątek sadomasochistyczny i perwersyjny. Całość wydaje się być na razie mocno eklektyczna i manieryczna, ale żyjemy w takich czasach. Czyżby była to dekadencja wersja końca pewnej epoki?

Świat współczesnej światowej mody jest przynajmniej niejednoznaczny. Czy tworzy poza nieustannym karnawałem jakieś głębsze znaczenia? Wątpię! Przekroczenie klasycznego stylu fotografii mody pozwoliło wejść Keymo, podobnie jak Newtonowi, do innego typu fotografii inscenizowanej o silnych wpływach tradycji i świadomości obrazu malarskiego. Ciekawe, że fotografie Keymo, zarówno czarno-białe, jak i kolorowe, są bardzo interesujące. Artystka korzysta w wyrafinowany sposób tylko z fotografii analogowej, nad którą trudniej jej panować i uzyskać oczekiwany efekt końcowy, który jest inny od „plastikowej” najczęściej fotografii cyfrowej. Bardzo interesujące są jej związki emocjonalne z fotografowanymi kobietami, których układy rąk są podstawowym elementem znaczeniowym obok twarzy i wyrafinowanego modelowania za pomocą światła.³

Mimo wszystko, jest to trudny do zaakceptowania „stan świadomości fotografii” opowiadający o perwersyjnym erotyzmie, który przekroczył granice mody i poszukuje swego nowego spełnienia, przedstawiający bardziej wizję Keymo niż realność bycia, widoczną w ekshibicjonizmie i tragicznej prawdy opowiadanej przez Nan Goldin, a wcześniej Dianę Arbus. Keymo ma wyjątkowy talent. Takiej fotografii, jaką tworzy od kilku lat krakowska artystka, nie ma ani w Polsce, ani na świecie. Tylko trzeba się jej uważnie przyjrzeć (niekoniecznie zaakceptować), w tej pesymistycznej i konsekwentnie „pustej” wizji hedonistycznego spełnienia.

W trakcie aktu twórczego...

Zdjęcia Keymo od samego początku cechuje wyjątkowy eklektyczny i manieryczny styl, który odwołuje się do myślenia fotograficznego i malarskiego zarazem. Artystka poszukuje autentyczności aktu twórczego

³ K. Jurecki, *Przekroczenia przed eksplozją*, „Exit” 2011, nr 1.

w fotografii analogowej, czulej na aspekty techniczne medium, w ramach „estetyki błędu”, skoncentrowanej na poszukiwaniu niezwyklej i trudnej do osiągnięcia w innych technikach jaskrawości barw, z ich pastelowym zestawieniem, poruszeniem scen figuralnych, aby w rezultacie końcowym wykreować świat z pogranicza rzeczywistości i fantazji.

Jak rozwinie się jej fotografia i czy pochłonie ją malarstwo? A na tytułowe pytanie każdy może odpowiedzieć sam. Według mnie nie ma jednej obowiązującej diagnozy artystycznej. Są kobiety zarówno wyzwolone, jak też zniewolone, ale także te, dla których wyzwolenie z obowiązującego status quo stało się innym rodzajem zniewolenia czy nawet upodlenia. A przykłady? Istnieją w życiu, w najnowszej twórczości...

Co mogę jeszcze dodać? Największym odkryciem artystycznym w 2010 roku była dla mnie Keymo – fotografka, która wychodząc z koncepcji zdjęć mody przekracza ustalone granice, zacierając ślady między inscenizacją, stylizacją a krytyką świata i samej reklamy, patrząc na świat z pozycji queer. Jej eklektyczne prace pokazane były w galerii Olympia w Krakowie na wystawie zbiorowej *Pink Cube*.

Minęło kilka lat. W 2019 roku inaczej patrzę już na dokonania Keymo. Zmieniły się także moje zapatrywania filozoficzne, gdyż interesuje mnie bardziej metafizyczny film Andrieja Tarkowskiego, dokument Krzysztofa Ligęzy i inscenizacje Gabrieli Morawetz, niż postfeminizm Keymo i jego aspekt krytyczny. Zmienił się również kontekst sztuki polskiej, ale jest w nim miejsce także na subwersję i ciągłe przekroczenia.

Bibliografia

Druki zwarte

Chodań P., *Keymo. Polityka pożądania, W: Keymo. Lunatyzy, Galeria FF, Łódź, 2012.*

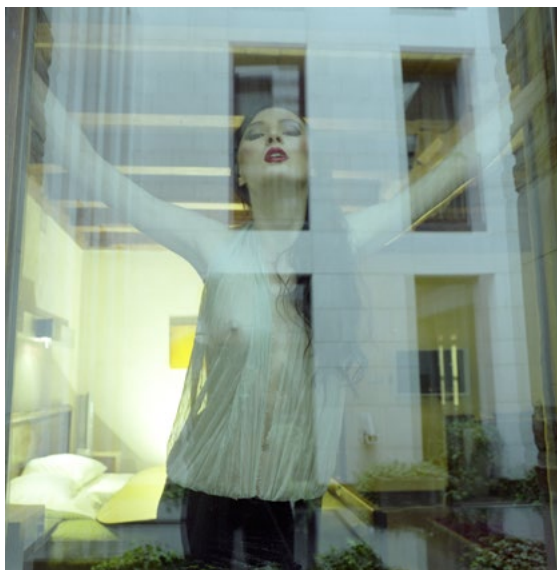
Periodyki

Jurecki K., *Przekroczenia przed eksplozją*, „Exit” 2011, nr 1.

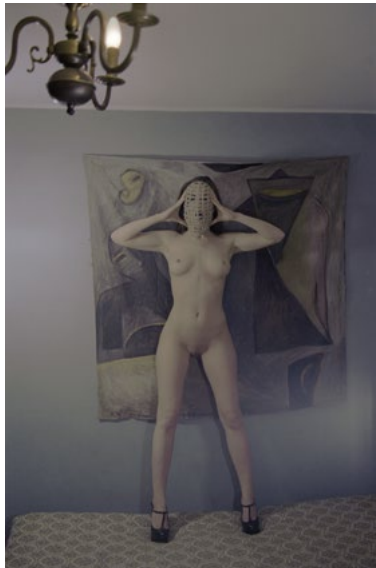
Summary

Keymo (born 1984) represents photography from the borderline of portrait, act and fashion, in the type of, among others Helmut Newton. It is a postmodern world with a lost identity, and even with its getting rid of in favor of blurring the border of place, time and often the outline of individual subjectivity (specific face, person) that dissolves and disappears even though we see it. We have more to do with individual scenes or frames, like from films by David Lynch, in which characters change into phantoms, imposing their own thought projections on them. We get lost in them, like in a labyrinth with no way out. There remains a ritual on the ruins of an ancient heritage that has become a ruin.

Keywords: fashion photography, persuasive eroticism, staging, eclecticism









Waldemar Zieliński
ZPAF Bystrzyca Kłodzka

Eva Siao – chińska fotografka z Łądko-Zdroju
Eva Siao – Chinese photographer from Łądek-Zdrój

Streszczenie

Eva Sandberg urodziła się 8 XI 1911 r. we Wrocławiu jako córka lekarza neurologa doktora Richarda Sandberga. W 1896 r. doktorzy S. Landsberg i Richard Sandberg kupili od fotografa Paula Voelkela dom zdrojowy Thalheim w Łądko-Zdroju i ordynowali tam przez wiele lat. Dzieciństwo Evy upłynęło w Łądko-Zdroju w willi Thalheim (obecnie willa Janina). Jej brat Herbert wyjechał do Szwecji, gdzie został uznanym dyrygentem i kompozytorem. Ich matka w 1923 r. w wyniku inflacji straciła pieniądze. Z fotografowania, które do tej pory traktowała jako hobby, uczyniła profesję. Robiła zdjęcia kuracjom i z tego się utrzymywali. Eva zapewne wtedy zainteresowała się fotografią. W 1929 r. matka umarła na serce. Na początku lat 30. Eva podjęła studia fotograficzne w Monachium. W związku z sytuacją polityczną w Niemczech (dojście nazistów do władzy) postanowiła wyjechać do brata, do Szwecji, a stamtąd, ponieważ sympatyzowała z komunistami, do Związku Radzieckiego. Była tam sekretarką pisarza Izaaka Babla. W 1934 r. wyjechała z Bablem do domu pracy twórczej w Gruzji. Tam poznała swojego przyszłego męża, młodego komunistę, chińskiego pisarza i tłumacza Emi Siao (właściwie Xiao San), który był bliskim współpracownikiem Mao Tse-tunga. Pobrali się w 1935 r. w Związku Radzieckim. Po wyjeździe do Chin pracowała jako fotoreporterka. Była świadkiem narodzin komunistycznych Chin. Jej życie jako profesjonalnego fotografa rozpoczęło się po 1949 r. W 1950 r. dostała pracę w agencji Xinhua. W 1951 r. z rodziną wyjechała na dwa lata do

Pragi. Pracowała dla radzieckiej agencji prasowej TASS. W latach 1958–1964 pracowała dla radiofonii i telewizji NRD. Zyskała obywatelstwo ChRL w 1964 r., ale utrzymywała kontakty ze swoimi europejskimi przyjaciółmi. Zachód poznawał chiński komunizm głównie dzięki jej zdjęciom. Pokazywała ulice, place, pałace, operę pekińską, dzieci, ludzi przy pracy. Kontakty ze światem zachodnim przyplaciła wraz z mężem więzieniem w okresie rewolucji kulturalnej. Małżonkowie Siao zostali aresztowani w czerwcu 1967 r. Pozostawali w izolacji do 1974 r. W 1979 r. zrehabilitowano ich. Eva Siao zmarła 29 XI 2001 r. w Pekinie. Grób jej i męża znajduje się na cmentarzu Babaoshan Revolutionary (Bohaterów Rewolucji) w Pekinie. Zostawiła po sobie ponad 10 000 zdjęć z Chin. Jej prace zakupiło Muzeum Ludwiga w Kolonii i Moderna Museet w Sztokholmie.

Słowa kluczowe: Chiny, chiński komunizm, Eva Sandberg, Eva Siao, historia fotografii, Łądek-Zdrój, Pekin, rewolucja kulturalna, Wrocław

Eva Carola Beatrix Sandberg urodziła się 8 XI 1911 r. we Wrocławiu¹ jako córka lekarza neurologa doktora Richarda Sandberga (ur. 15 III 1861 r. we Wrocławiu, zm. 26 X 1912 r., syna żydowskiego kupca Louisa Sandberga i jego żony Caroliny) i jego żony Franziski z domu Rosenthal (pobrali się 1 XII 1896 r.). Bratem Evy był dyrygent i kompozytor ze Sztokholmu Herbert Ludwig Sandberg (ur. 26 II 1902 r. we Wrocławiu², zm. 7 I 1966 r. w Danderyd). Richard Sandberg praktykował jako psychiatrę w Lubiążu³. W 1896 r. doktorzy S. Landsberg i Richard Sandberg kupili od fotografa Paula Voelkela⁴ dom zdrojowy Thalheim w Łą-

¹ APWr, USC we Wrocławiu IV, Urodzenia 1911, nr 2717.

² APWr, USC we Wrocławiu IV, Urodzenia 1902, nr 521.

³ Richard Sandberg studiował medycynę we Wrocławiu i Berlinie. Doktorat obronił w 1887 r. we Wrocławiu. Od 1890 r. pracował jako lekarz we Wrocławiu, a od 1894 r. jako lekarz wolontariusz w Lubiążu. Od 1896 r. do śmierci w 1912 r. pracował jako prywatny lekarz w Łądku-Zdroju. Napisał kilka artykułów, m.in.: *Der junge Friedrich Nietzsche*, „Berliner Tageblatt” 1896 (6 IV) i *Aus Nietzsches Leben und Schaffen*, „Die Zukunft”, Band 27 (1896) z 6 V 1899, s. 246–260 – wg Hartleb M., Wahl V., *Nietzsches do Verbleib Jenaer Krankenakte auf Wanderschaft Überlieferung, Benutzung und Verbleib*, „Weimar –Jena: Die große Stadt” 4/1 (2011) s. 57–87.

⁴ Właściciel firmy fotograficznej „E. Voelkel” miał zakłady w Nysie, Łądku-Zdroju, Wrocławiu i Żąbkowicach Śl. Jego syn Edwin Voelkel prowadził za-

ku-Zdroju i ordynowali tam przez wiele lat⁵. Dzieciństwo Evy upłynęło w Łądku-Zdroju w willi Thalheim (obecnie willa Janina). Na jej siódme urodziny do prezentu dołączono list: „Droga Evo, widziałem Twoje zdjęcie i zakochałem się w Tobie. Ponieważ jesteś jeszcze mała, poczekam, aż dorośniesz, aby pojąć Cię za żonę. Chiński Cesarz”. Ten żart zrobił siostrze starszy brat. Gdyby ktoś mu wtedy powiedział, że Eva wyjdzie za męża, co prawda nie za cesarza, ale za chińskiego towarzysza, nigdy by w to nie uwierzył⁶. Jej brat Herbert karierę muzyczną rozpoczął w 1919 r. w Operze Wrocławskiej. Wyjechał do Szwecji, gdzie w Sztokholmie w 1926 r. w Operze Królewskiej został dyrygentem, kapelmistrzem, także kompozytorem. Pozostał tam do końca swojej kariery⁷. Ich matka w 1923 r. w wyniku inflacji straciła pieniądze. Z fotografowania, traktowanego do tej pory jako hobby, uczyniła profesję. Robiła zdjęcia kuracjom. Z tego utrzymywała rodzinę, a Eva zapewne wtedy zainteresowała się fotografią. W 1929 r. matka umarła na serce. W latach 1929–1930 Eva uczyła się fotograficznego rzemiosła na rocznym kursie w Berliner Lette-Verein. Podjęła też studia w Instytucie Sztuki Filmowej w Monachium. W związku z sytuacją polityczną w Niemczech (dojście nazistów do władzy) postanowiła wyjechać do brata, do Szwecji. Trafiła tam do kręgów towarzyskich złożonych z syjonistów, antyfaszystów, socjalistów, anarchistów i komunistów. Przez cztery lata w Sztokholmie pracowała w fotograficznym atelier z poznaną tam rosyjską Żydówką Anną Riwkin-Brick⁸. W 1934 r. brat zrobił Evie cudowny prezent – zafundował podróż na miesiąc do ZSRR. Eva zachwyciła się porewolucyjną Moskwą. Poznała tam pisarza Izaaka Babla, który pomógł jej przedłużyć pobyt w ZSRR i zatrudnił jako swoją sekretarkę. Pod koniec tego samego roku wyjechała z Bablem do domu pracy twórczej dla pisarzy radzieckich w Gruzji. Tam poznała swojego kład w Kłodzku.

⁵ Thalheim w 1922 r. od S. Landsberga odkupiło małżeństwo dr Eric Rosenheim i dr Gertruda Rosenheim-Hammerstein.

⁶ http://archiwum.rp.pl/artukul/274171_Z_Ladka_do_Mao.html (dostęp 10 I 2017 r.).

⁷ [https://en.wikipedia.org/wiki/Herbert_Sandberg_\(conductor\)&usg=ALkJrh-DBd2WWNzSBtJBfcST47L-D8LTHg](https://en.wikipedia.org/wiki/Herbert_Sandberg_(conductor)&usg=ALkJrh-DBd2WWNzSBtJBfcST47L-D8LTHg) (dostęp 10 I 2017 r.).

⁸ <http://www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/eva-siao/> (dostęp 10 I 2017 r.).

przyszłego męża, młodego komunistę, chińskiego początkującego pisarza i tłumacza Emi Siao (właściwie Xiao San, ur. 10 X 1896 r., zm. 4 II 1983 r. w Pekinie), który był bliskim współpracownikiem Mao Tse-tunga. Gdy się poznali, on miał 38 lat, a ona 23. Pomiędzy Evą a Emi wybuchła miłość. Eva zaczęła starać się o radzieckie obywatelstwo, ale było z tym sporo kłopotu. W 1935 r. pobrali się i zamieszkali w Moskwie. W 1937 r. Siao San został wezwany przez Mao do Yanan w Chinach, głównej kwatery chińskiej partyzantki komunistycznej (legendarna osada jaskiniowa). Eva została w Moskwie z ich pierwszym synem Lionem⁹. Mao zażądał, aby i ona przybyła do bazy sił komunistycznych. Wśród chińskich partyzantów urodził się jej drugi syn Wiktor (w domu zwany Witią)¹⁰. Eva miała zakaz fotografowania w Yanan. W tym czasie dochodziło między nią a mężem do nieporozumień, coś popsuło się w romantycznym małżeństwie. Eva zabrała dzieci i... wróciła do Moskwy przez Kazachstan (Szymkent) i Czerniowce na Ukrainie¹¹. W tym czasie w Chinach Emi po raz kolejny się ożenił¹². Po sześciu latach – Emi przyjechał do Moskwy i przeprowadził rodzinę do Chin. Para nie chciała już więcej się rozdzielać. W październiku 1950 r. w Pekinie urodził się najmłodszy syn Ewy, Xiao Heping. Po przyjeździe do Chin Eva pracowała jako fotoreporterka. Była świadkiem narodzin komunistycznych Chin. Rozpoczęło się jej życie jako profesjonalnego fotografa. W 1950 r. dostała pracę w agencji Xinhua. W ciągu następnych kilku lat dostarczała także zdjęcia do radzieckiej agencji TASS. Wkrótce potem, w kwietniu 1951 r., rodzina przeprowadziła się do Pragi na prawie dwa lata. Emi pracował tam

⁹ Właściwie Xiao Li'ang (ur. 1938).

¹⁰ Właściwie Xiao Weijia (ur. 1943).

¹¹ Musiała tam przetrwać w trudnych warunkach. Zarabiała trochę pieniędzy na fotografiach, w szkołach i przedszkolach, a także w kolchozach i przedsiębiorstwach, gdzie była wynagradzana jedzeniem.

¹² Eva była w kolejności jego trzecią z czterech żon. Poślubił swoją pierwszą żonę Tan Xuejun w wieku 18 lat w Changsha, swoim rodzinnym mieście (zmarła w 1922 r. po śmierci ich córki), W wieku 31 lat ożenił się z 25-letnią Rosjanką o imieniu Vassar we Władywostoku (i wkrótce się rozwiodł), trzecią żoną była Eva Sandberg, a po raz czwarty ożenił się z Gan Lu w październiku 1944 r. w Yanan (rozwidli się we wrześniu 1950 r.). Z Gan Lu Emi ma dwóch synów: Xiao Tieta (ur. 1946 r.) i Xiao Ganping.

jako sekretarz Chin w Światowej Radzie Pokoju. Eva pracowała w dziale propagandy i fotografowała wszystkie konferencje i kongresy tej organizacji. Latem 1953 r. rodzina wróciła do Pekinu. Od tamtego momentu Eva Siao fotografowała codzienne życie chińskiej stolicy. Używała starej leiki z wymiennymi obiektywami, a potem exakty. Poznała byłego cesarza Pu Yi, również go sfilmowała i sfotografowała. Motywy jej fotografii obejmowały zabytki kultury, takie jak Pałac Cesarski, kamienne rzeźby przy alei do grobowców Ming, rzemieślników, aktorów i śpiewaków opery pekińskiej. Fotografowała bez sztucznego światła, na materiałach czarno-białych. W ciągu następnych kilku lat Eva Siao podjęła się serii zadań, których wyniki zostały opublikowane w Pekinie i Berlinie wschodnim. Obejmowały one dwie książki o podróżach do Tybetu, których teksty zostały napisane przez wschodnioniemieckiego pisarza Haralda Hausera¹³. W latach 1958–1964 Eva Siao była także korespondentką radia i telewizji NRD, zrealizowała kilka filmów dokumentalnych.

Pod koniec lat pięćdziesiątych sytuacja polityczna w Chinach uległa zmianie. Kraj oddzielił się od obozu socjalistycznego i zdystansował od Związku Radzieckiego, którego obywatelem była Eva Siao od 1935 r. Małżeństwo Siao znalazło się na czarnej liście i próbowano przedstawić ich jako rewizjonistów i szpiegów ZSRR. Eva Siao doznała załamania nerwowego pod koniec 1962 r., po czym zapadła na depresję. Latem 1964 r. po raz pierwszy usłyszała wyrażenie rewolucja kulturalna w związku z planami „zrewolucjonizowania” opery pekińskiej. Przez dziesięć lat znikaly tradycyjne postacie, takie jak Niebo i Król Małp, Mandaryn, Nimfy i Dziewice. Zastąpili je teraz zdrajcy, rolnicy i Armia Wyzwolenia. We wrześniu 1964 r. Eva Siao złożyła wniosek o obywatelstwo chińskie, po odesłaniu do konsulatu ZSRR paszportu radzieckiego. Z tym nowym statusem musiała zrezygnować z pracy w telewizji NRD. W październiku 1964 r. Eva Siao otrzymała obywatelstwo chińskie – dokument został podpisany przez Czou En-laja, którego podziwiała. Utrzymywała jednak dalej kontakty ze swoimi europejskimi przyjaciółmi, m.in. słynnym „latającym Holendrem”, dokumentalistą Jorisem Ivenssem. Zachód oglądał

¹³ Ulrike Henning. <http://www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/eva-siao/> (dostęp 10 I 2017 r.).

chiński komunizm głównie dzięki jej zdjęciom. Pokazywała ulice, place, pałace, operę pekińską, dzieci, ludzi przy pracy. W tym czasie rozpoczął się 15-letni okres prześladowań. Początkowo miała trudności ze znalezieniem nowej pracy. W warunkach rewolucji kulturalnej, która oficjalnie rozpoczęła się w 1966 r., Eva Siao musiała przyznać: „Po prostu nie mogłam sobie poradzić”. Rywalizujące grupy polityczne walczyły o prawo do „właściwej linii”, właściwej interpretacji Mao. Zamieszki w całym kraju, złe traktowanie i poniżanie tysięcy ludzi również spowodowały ofiary śmiertelne. Kontakty ze światem zachodnim przypłaciła wraz z mężem więzieniem. W czerwcu 1967 r. Eva Siao została aresztowana, prawie w tym samym czasie co Emi Siao. Następne siedem lat spędziła w pojedynczej celi w wojskowym więzieniu. Nie wolno było jej mówić, śpiewać i płakać. Podczas dzwonienia musiała wstać lub się położyć. Szczególnie w pierwszych dwóch latach więzienia Eva Siao doznała obelg, upokorzeń i nękania ze strony strażników. Po ponad siedmiu latach odosobnienia została wypuszczona z więzienia, a nieco później jej mąż. Przez cały czas zatrzymania Eva i Emi nie wiedzieli nic o sobie. Przez kilka lat Eva Siao miała zakaz pracy, a oboje małżonkowie mieli zakaz kontaktowania się z dawnymi przyjaciółmi. Ich oficjalna rehabilitacja nastąpiła w sierpniu 1979 r. Emi Siao zmarł w 1983 r.

Eva zaczęła studiować tai chi, qi gong i chińską filozofię. Wznowiła swój związek z telewizją NRD. W 1986 r. miała pierwszą wystawę prac fotograficznych w Sztokholmie. Dalsze podróże zaprowadziły ją do Szwajcarii, Niemiec, Wielkiej Brytanii i USA. Doświadczyła upadku muru berlińskiego w Niemczech, ale nadal wierzyła we własną socjalistyczną ścieżkę Chin. Po różnych perypetiach życiowych (narodziny dzieci, prześladowania, śmierć męża) odwiedziła trzykrotnie miejsce dzieciństwa – Łądek-Zdrój. Za pierwszym razem w 1992 r. przyjechała z ekipą filmową Yucca Film, by nakręcić sceny z dzieciństwa. Kilka lat wcześniej napisała autobiografię *China – mein Traum, mein Leben* [Chiny – moje marzenie, moje życie], na podstawie której powstał w 1993 r. film dokumentalny *Mein Traum, meine Liebe, meine Hoffnung* [Moje marzenie, moja miłość, moja nadzieja]. W filmie tym jest fragment przedstawiający dawny zakład

wodolecznicy Thalheim, nakręcono też wtedy scenę z teleskopem z dzieciństwa Evy na dachu jednego z domów sąsiadującego z willą Talheim¹⁴. Tutaj się też leczyła. Przyjechała dwukrotnie z przyjaciółmi na kurację do Łądko-Zdroju w 1996 i 1998 r.¹⁵ Władza biegle angielskim, chińskim, francuskim, rosyjskim i szwedzkim, ale pod koniec życia reagowała tylko w języku niemieckim. Zmarła cztery dni po swoich 90 urodzinach w Pekinie 29 XI 2001 r.¹⁶ Do końca wierzyła w swoje komunistyczne mrzonki, mimo że sama spędziła siedem lat w odosobnieniu, a jej mąż musiał pokutować w więzieniu przez lata. Nigdy nie wykazywała żadnych wątpliwości co do systemu. Nawet po masakrze na placu Tiananmen 4 czerwca 1989 r. – milczała¹⁷.

Grób Evy Siao i jej męża znajduje się na cmentarzu Babaoshan Revolutionary (Bohaterów Rewolucji) w Pekinie¹⁸. Zostawiła po sobie ponad 10 000 zdjęć z Chin. Jej prace zakupiło Muzeum Ludwiga w Kolonii i Moderna Museet w Sztokholmie¹⁹.

W latach 80. i 90. XX w. miała wiele wystaw fotograficznych na całym świecie. Chciała też pokazać swoje prace w Łądko-Zdroju. Na pytanie, kim się czuje przede wszystkim: Niemką, Żydówką czy obywatelką świata, odpowiadała z uśmiechem: Jestem Chinką, Chiny to mój dom²⁰.

¹⁴ Za te informacje dziękuję małżeństwu przewodników: Lucynie Adamskiej-Wulicz i Ryszardowi Wuliczowi, a w szczególności Lucynie, która była zatrudniona przy filmie jako tłumacz.

¹⁵ Eva planowała jeszcze przyjechać do Łądko-Zdroju w 2001 r. W 1998 r. odwiedziła pp. Wuliczów w ich domu w Międzygórzu. Podziękowania za udostępnienie zdjęć Evy Siao z rodzinnego archiwum pp. Wuliczów.

¹⁶ Astrid Oldekop, *Meine Freundin Eva Siao*, w: https://clubduesseldorfkarlstadt.soroptimist.de/fileadmin/user_upload/Club/Duesseldorf-Karlstadt/Vortrage/2015_DRACHENPOST.pdf, s. 6 (dostęp 10 I 2017 r.).

¹⁷ „Der Spiegel” z dn. 3.12.2001 r.

¹⁸ <http://www.berliner-zeitung.de/zum-tod-der-deutschen-fotografin-eva-siao-china--mein-traum--mein-leben-16117386&prev=search> (dostęp 10 I 2017 r.), <http://hua.umf.maine.edu/China/HistoricBeijing/Babaoshan/index.html> (dostęp 10 I 2017 r.).

¹⁹ Ulrike Henning. <http://www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/eva-siao/> (dostęp 10 I 2017 r.).

²⁰ *Chiny, moje marzenie*, „Gazeta Wyborcza Dolnośląska” z dn. 21.9.1998 r., s. 7.

Bibliografia

Druki zwarte

Adreßbuch für Breslau 1890–1912.

Dziedzic M., Zieliński W., *Leksykon fotografów ziemi kłodzkiej 1839–1945*, Bystrzyca Kłodzka – Wrocław 2018.

Hernig M., *China. Ein Länderporträt*, Berlin 2016.

Hartleb M., Wahl V., *Nietzsches Jenaer Krankenakte auf Wanderschaft Überlieferung, Benutzung und Verbleib, Weimar – Jena: Die große Stadt* 4/1 (2011).

Kerbs D.: *Lebenslinien. Deutsche Biographien aus dem 20. Jahrhundert*. Mit einem Nachwort von Arno Klönne, Essen 2007.

Siao E., *Kindheit und Jugend Mao Tse-tungs*, Berlin 1953.

Siao E., *Tibet*, Leipzig 1954.

Siao E., *Peking*, Dresden 1956.

Siao E., *Die Peking-Oper*, Berlin 1957.

Siao E., *Sterne über Tibet*, Leipzig 1961.

Siao E., *Das kleine Teufelchen*, Halle/Saale 1962.

Siao E., *China und seine Gesichter. Fotografien aus zwei Jahrzehnten*, Berlin 1989.

Siao E., *China – mein Traum, mein Leben*, Gladbach 1989.

Siao E., *China. Photographien 1949–1967*, Heidelberg 1996.

The Jewish-Chinese Nexus: A Meeting of Civilizations, M. Avrum Ehrlich, Abingdon 2008.

Verma E.: *China, mon amour. Eva und Emi Siao w...wo du auch herkommst. Binationale Paare durch die Jahrtausende*, Frankfurt 1993.

Periodyki

„Der Spiegel” z dn. 3.12.2001.

Dziedzic M., Zieliński W., *Firma fotograficzna „E. Voelkel” z Nysy*, „Dagerotyp”, 2015, nr 24.

Chiny, moje marzenie „Gazeta Wyborcza Dolnośląska” z dn. 21.9.1998.

Niezwykłe życie, „Gazeta Wyborcza” z dn. 5.12.2001.

Odeszła chińska wrocławianka, „Gazeta Wyborcza Dolnośląska” z dn. 6.12.2001.

Strony www

Zerback R., *Bilder aus dem Pekinger Alltag*, PHOTOGRAPHIE 2000, nr 10, s. 69–71, <https://zerback.de/media/files/Eva-Siao.pdf> (dostęp 10 I 2017 r.).

https://de.wikipedia.org/wiki/Eva_Siao&prev=search (dostęp 14 I 2017 r.).

http://archiwum.rp.pl/artykul/274171_Z_Ladka_do_Mao.html (dostęp 28 I 2017 r.).

[https://en.wikipedia.org/wiki/Herbert_Sandberg_\(conductor\)&usg=ALkJrhDBd2WWNzSBtJBfcST47L-D8LTHg](https://en.wikipedia.org/wiki/Herbert_Sandberg_(conductor)&usg=ALkJrhDBd2WWNzSBtJBfcST47L-D8LTHg) (dostęp 10 I 2017 r.).

<http://www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/eva-siao/> (dostęp 10 I 2017 r.).

https://clubduesseldorfkarlstadt.soroptimist.de/fileadmin/user_upload/Club/Duesseldorf-Karlstadt/Vortraege/2015_DRACHENPOST.pdf, s. 6 (dostęp 10 I 2017 r.).

<http://www.berliner-zeitung.de/zum-tod-der-deutschen-fotografin-eva-siao-china--mein-traum--mein-leben-16117386&prev=search> (dostęp 10 I 2017 r.).

<http://hua.umf.maine.edu/China/HistoricBeijing/Babaoshan/index.html> (dostęp 10 I 2017 r.).

<http://www.e-ladek.eu/landeck/Siao-webseite/Siao-Seite-1.html> (dostęp 10 I 2017 r.).

Filmy

Fluck Martina, *Mein Traum, meine Liebe, meine Hoffnung*, 1993.

Mechow Ulf von, *Eva Siao, Fotografin aus Liebe*, [b.d.]

Nickel Gitta, *China – meine Liebe, mein Leben. Eva Siao – ein Porträt*, 1990.

Özaydın Sabri, *Der Weg. Ein Filmgedicht mit und über Eva Siao*, 1995.

Summary

Eva Sandberg was born on November 8, 1911, in Wrocław. She was the daughter of a neurologist, Dr. Richard Sandberg. In 1896, Dr. S. Landsberg together with Dr. Richard Sandberg bought from the photographer Paul Voelkel the Spa House Thalheim in Łądek-Zdrój where they ordained there for many years. Eva spent her childhood in Łądek-Zdrój in the Villa Thalheim (now Villa Janina). Her brother Herbert moved to Sweden, where he became an acclaimed conductor and composer. Their mother lost all of her money in 1923 due to inflation. Photography that used to be only a hobby had then become her profession. She started taking pictures of bathers and was able to support the family. That is probably when Eva got interested in photography. In 1929, her mother died of heart disease. At the beginning of the 1930s, Eva attended photography studies in Munich. Due to the political situation in Germany (the Nazis came to power) she decided to go to her brother, to Sweden and from there to The Soviet Union because she sympathized with the communists. She was working there as the secretary of the writer – Isaac Babel. In 1934, together with Babel, she moved to the Artists' Association in Georgia. There she met her future husband, a young communist, Chinese writer and translator Emi Siao (actually Xiao San), who was a close associate of Mao Tse-tung. They got married in 1935 in the Soviet Union. After moving to China, she started working as a photojournalist. She witnessed the birth of communist China. Her life as a professional photographer began after 1949. In 1950 she got a job at the Xinhua agency. In 1951, she went to Prague with her family where they spent two years. She worked for the Soviet news agency TASS. Between 1958 and 1964 she worked for radio and television broadcasting of the German Democratic Republic. She was granted the People's Republic of China citizenship in 1964 but she kept in touch with her European friends. The West could observe the Chinese communism mainly through Eva's photographs. Her frames showed streets, squares, palaces, Beijing Opera, children, people at work. She paid a high price for her European contacts during the Cultural Revolution. Together with her husband, they were imprisoned. Mr. and Mrs. Siao were

arrested in June 1967. They remained in isolation until 1974. In 1979 they were rehabilitated. Eva Siao died on November 29, 2001, in Beijing. Eva's and her husband's grave can be found at the Babaoshan Revolutionary (Heroes of the Revolution) cemetery in Beijing. She left over 10,000 photos from China. All of her works were purchased by the Ludwig Museum in Cologne and Moderna Museet in Stockholm.

Keywords: China, the Chinese communism, Eva Sandberg, Eva Siao, history of photography, Łądek-Zdrój, Beijing, Cultural Revolution, Wrocław



1. Willa Talheim,
https://polska-org.pl/545708,Ladek_Zdroj,Willa_Janina.html.



2. Portret Ewy Siao (Sandberg) z mężem Emi
https://pl.m.wikipedia.org/wiki/Plik:Emi_Siao_%26_Eva_Siao.jpg.



3. Willa Janina

https://polska-org.pl/545708,Laddek_Zdroj,Willa_Janina.html.



4. Portret Ewy Siao. Międzygórze VIII 1998 r. Fotografia z archiwum prywatnego pp. Wuliczów

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 Odzyskaną. 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. [...] Działała jako entuzjasta starający się wzbudzić jak najszersze 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 zanurzoną 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 wstępną 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 Jami, 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*, WAiF, 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 Gorycka, 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

Patricia Biarincová
Katolícka univerzita
Ružomberok
Slovensko

Atelier natury – fotografia w edukacji wizualnej na przykładzie studenckich działań plenerowych

Ateliér prírody – fotografia vo vizuálnom vzdelávaní na príklade študentských outdoorových aktivít

Atelier of nature – photography in visual education on the example of student outdoor activities

Streszczenie

Artykuł przedstawia prace studenckie powstałe podczas działań plenerowych zrealizowanych w okresie od 2014 r. do 2017 r. Zajęcia prowadzone poza uczelnianą pracownią organizowane są corocznie ze studentami edukacji artystycznej (KU, Ružomberok) w środowisku sanatorium dla dzieci w Żeleznicy (Niżne Tatry). W artykule przedstawiono techniki artystyczne i rezultaty działań studentów, którzy poszukiwali równowagi między technologią a ekologią.

Słowa kluczowe: edukacja artystyczna, sztuka, rzemiosło, zdjęcia, kraj

Dokumentovanie výtvarných projektov

Fotodokumentácia v príspevku dokresľuje charakteristickú atmosférou špecifického miesta Železnô (Nízke Tatry) s jeho geniom loci a zároveň

prezentuje autorské reakcie študentov, interpretácie realizované svojším spôsobom, ktoré tvoria časť spektra študentskej tvorby a aj výtvarnej produkcie. Odzrkadľuje aktívnu činnosť s prírodnými a recyklovanými materiálmi, zobrazuje atmosféru konkrétnych priestorov/objektov v krajine.

Výtvarné úlohy a tvorivé prístupy počas plenérov v rokoch 2014-2017 charakterizoval konkrétny postup a proces tvorby. Študenti postupovali systémom vnímania prostredia, zberu informácií a výtvarných podnetov. Vytvárali texty, skice, denníky námetov, fotografie, video záznamy. Postupovali systémom koncept, návrhy, realizácia artefaktu. Počas procesu vzniku artefaktov/produktov študenti vytvárali digitálne fotografické záznamy. Týmto spôsobom si vytvorili vizuálny zápis z procesov tvorby na báze vzájomnej kontinuity vstupov a výstupov medzi jednotlivými médiami (kresba, maľba, socha, fotografia).

Príroda v umení – umenie v prírode 2014

Východiskom výtvarných úloh a tvorivých prístupov pre študentov pri realizovaní projektu *Príroda v umení – umenie v prírode* bolo košíkárstvo (zvládnutie remesla, techniky košíkárstva v spojení s dizajnom) a stratégia Eco-art (podpora udržateľnosti životného prostredia pomocou umenia a kreatívnych prístupov). Aktivity boli smerované k tradícii a revitalizácii, oživeniu procesov alebo fungovania niečoho už existujúceho.

Cieľ bol zameraný na znalosť prírodných materiálov, proporcie, estetiku, spojenie funkcie a dizajnu. Prvým krokom, ktorý absolvovali študenti v procese realizácie témy bolo nadobudnutie praktickej skúsenosti s košíkárstva a to na báze tradičného pracovného postupu pletenia košíkov. Druhým krokom, ktorý riešili študenti bolo nájsť nové využitie pre zanikajúce remeslo košíkárstvo v spojitosti s interiérom a exteriérom, v tejto súvislosti revitalizovať zanedbané zákutia konkrétneho exteriéru vytvorením artefaktu z prírodných materiálov lineárneho charakteru na pomedzí dizajnu a voľného umenia.

Počas procesu tvorby študenti prakticky pracovali s reálnym prírodným materiálom – prútom, ktoré sa nachádzalo v areály Detskej ozdravovne v Železnom (časť materiálu bola dovezená z iným zdrojov). Následne

vytvárali objekty tvorené technikou košíkárstva pre interiér vid'. obr. 1 a časť objektov vkomponovaných a zrealizovaných v krajine vid'. obr. 2-3.

Príroda v umení – ateliér v prírode 2015

Hlavným cieľom aktivít na tému *Príroda v umení – ateliér v prírode* počas mimoateliérového pobytu bolo pokúsiť sa uplatniť v súčasnosti preferované prístupy k životnému prostrediu, prehĺbiť študentom poznatky o prírodných a recyklovateľných materiáloch a to na báze tvorby ekologických objektov. Čiastkový cieľ bol orientovaný na názorné cvičenia s použitím zelených technológií, spolu so súčasnými tendenciami návratov k prírode prostredníctvom stratégií Land artu, ktoré prispievajú k zmene prístupu k prírode a novému/ekologickému precíteniu krajiny. Praktickým cieľom témy *Príroda v umení – ateliér v prírode* bola tvorba artefaktu/objektu v konkrétnom vytypovanom exteriéry, vytvoreného z textilných odpadových materiálov, prírodných materiálov a miestnych obnoviteľných zdrojov. Pri realizovaní témy študenti nadobudli praktickú skúsenosť s používaním tradičných a netradičných pracovných postupov, pri využití zdrojov z krajiny pre umenie v krajine.

Východiskom výtvarných úloh a tvorivých prístupov pre študentov sa stali už spomínané umelecké stratégie Land art¹, Konceptuálne umenie² a Umenie recyklácie³. Študenti Katedry výtvarnej výchovy v krajine

¹ Land art (*ang. land krajina, zem, pôda, pevnina, pozemok, art umenie*). Jedna z výtvarných tendencií – umenia v krajine, ktorá sa sformovala na americkej scéne v 2. pol. 60. r. a je charakteristická vytváraním diel v krajine, pôsobením umelcov v prírodnom prostredí či prácou s prírodnými materiálmi. Geržová, J.: *Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia*. Bratislava: Profil, 1999, s. 154.

² Konceptuálne umenie (*ang. conceptual art, concept art, concept pojem, art umenie*), *syn. projektové umenie, informačné umenie Medzinárodné hnutie vznikajúce v pol. 60. r. na pôde USA, ktoré povýšilo na naj dôležitejší aspekt umeleckej práce myšlienku, alebo koncept autora*. GERŽOVÁ, J.: *Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia*. Bratislava: Profil, 1999, s. 145.

³ Umenie recyklácie (*ang. art recycling, to recycle znovu uviesť do obehu, znovu využívať*) výtvarná metóda uprednostňujúca vztváranie artefaktu z už existujúcich prvkov v ich materiálnej (znovupoužitie nájdených predmetov) alebo duchovnej podobe (vyhľadávanie zabudnutých ideí, ich oživenie a návrat do

skúmali/mapovali konkrétny exteriér, vytvárali kresliarske a maliarske záznamy z naturálnych podnetov. Uplatňovali stratégie tvorby z prírodných materiálov. Tvorili artefakty z recyklovaných surovín prevažne s textilného odpadu obr. 5 a miestnych zdrojov nachádzajúcich sa v areály Detskej ozdravovne v Železnom.

Realizácia výtvarných prác priamo v krajine, dala možnosť študentom použiť spektrum výtvarných stratégií, napríklad variant vyňatia, doplnenia obr. 4, privlastnenia, manipulovania, prípadne premodelovania častí v priestore/krajine. Tieto postupy/stratégie im umožnili pracovať s dostupným lokálnymi materiálmi, ktoré ich obklopovali. Miestna ponuka krajinných zdrojov určila možnosti prirodzenej recyklácie zdrojov, ekologické a environmentálne prístupy, čo eliminovalo použitie nových materiálov. Objekty, ktoré vytvorili študenti v Železnom, sa stali aj vďaka citlivému prístupu ku krajine jej harmonickou súčasťou.

L–E–S /laborovanie/ – /emócie/ – /sloboda/ 2016

Cieľom aktivít na tému *L–E–S /laborovanie/ – /emócie/ – /sloboda/* počas pobytu v krajine bolo hľadanie skrytých bytostí v magickom lese. Objavovanie skrytého v lese – príbehové koncepty, ekológia. Použitím prírodných a recyklovateľných materiálov a práce s papierom rôzneho druhu v lesnom prostredí sa študenti snažili uplatniť ekologické a environmentálne prístupy vo výtvarnej tvorbe.

Realizácia objektov priamo v areáli Detskej ozdravovne v Železnom bola podmienená lesným prostredím a fragmentami lesa. Umožnila študentom pracovať na tvorbe príbehových konceptov in situ. Rozprávkový les, fantázia, mágia lesa a lesných bytostí, vytváranie artefaktov na podstate emócií a slobody vychádzajúcej z krajiny a lesa. Na technickú realizáciu výtvarných prác, objektov a prostredí boli použité výtvarne techniky a postupy spájané s papierom. Spektrum výtvarných stratégií ako obaľovanie, viazanie, kolážovanie, kombinované techniky boli aplikované v lesnom prostredí alebo pri vyňatých fragmentoch lesa obr. 6-9.

kultúrnho obehu). Geržová, J., Hrubaničová, I.: *Kľúčové termíny výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia*. Bratislava: Profil, 1998, s. 106.

Pocsta pre Juraja Meliša 2017

Ústrednou témou v roku 2017 bol návrat ku konceptuálnym projektom jedného z najvýznamnejších osobností súčasného slovenského sochárstva prof. Juraja Meliša. Východiskom výtvarných úloh a tvorivých prístupov pre študentov sa stali Melišove projekty HEPL⁴ a IDEA⁵, pri ktorých sa profesor Juraj Meliš čiastočne inšpiroval zemným umením a land-artom. Zadanie konkrétnych úloh bolo zamerané najmä na hľadanie nových individuálnych a kreatívnych riešení s úsilím o nadviazanie na odkaz spomenutých projektov v súčasnom spoločenskom kontexte zasadených do krajiny.

Východiskom výtvarných úloh a tvorivých prístupov pre študentov sa stali umelecké stratégie Land art a Konceptuálne umenie. Študenti na tému reagovali apropriaciou, citáciami či parafrázovaním. Pracovali s dielami HELP a IDEA.

Realizácia výtvarných prác priamo v krajine, dala možnosť študentom použiť spektrum výtvarných stratégií ako napríklad privlastnenia, manipulovania, prípadne premodelovania častí v priestore/krajine obr. 10. Dostupný lokálny materiál, ktorý sa nachádzal v okolí Detskej ozdravovne v Železnom umožnil študentom pracovať s prírodninami formou naturalny textov. A na základe fotodokumentácie ich následne spracovať v ďalšom procese tvorby v grafických programoch do finálnych produktov/artefaktov obr. 11-12.

Záver

Po ukončení jednotlivých pracovných aktivít a úloh študenti prezentovali svoje výstupy z riešenej problematiky prostredníctvom:

- pracovných denníkov/záznamov z procesu, v ktorých boli zdokumentované inšpiračné zdroje pre tvorbu objektov,

⁴ Juraj Meliš vytvára odozvy na land atové projekty, keď priamo do krajiny umiestňuje veľké nápisy Help, vytvárané z kníh, dreva alebo priamo vyhlbované do zeme. Geržová, J., Hrubaničová, I.: *Kľúčové termíny výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia*. Bratislava: Profil, 1998, s. 106.

⁵ Ojedinele vytvára Juraj Meliš vo svojich grafických listoch odozvy na land artistické projekty..., Geržová, J., Hrubaničová, I.: *Kľúčové termíny výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia*. Bratislava: Profil, 1998, s. 106.

- fotografické záznamy realizovaných prostredí v lese,
- fotografické záznamy realizovaných diel (in situ),
- návrhom aplikácie získaných poznatkov do edukačnej praxe.

Forma práce priamo v teréne priniesla študentom novú skúsenosť, ako reagovať na podmienky dané priestorom v krajine. Ako citlivo a environmentálne pracovať v krajine a s krajinou výtvarnými prostriedkami. Umožnila im rozšíriť si praktické a pedagogické zručnosti, obohatila ich o tvorivé prístupy, ktoré môžu perspektívne zúročiť vo svojej pedagogickej praxi.

Bibliografia

Druki zwarte

Geržová, J.: *Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia*. Bratislava: Profil, 1999,

Geržová, J., Hrubaničová, I.: *Kľúčové termíny výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia*. Bratislava: Profil, 1998,

Bajcůrová, K., Jančár, I.: *Juraj Meliš*. Bratislava: Slovenský tatran, s. r. o., 2002,

Summary

The paper outlines students' artwork created during out of the studio study stays, between the years 2014-2017. Out of the studio has been annually organized by the department of Art Education in Ruzomberok in the environment of children's sanatorium in Zelezná (Low Tatras). The submitted paper presents art techniques and students' educational outcomes resulting from the search of a balance between overtechnization and ecology through and education.

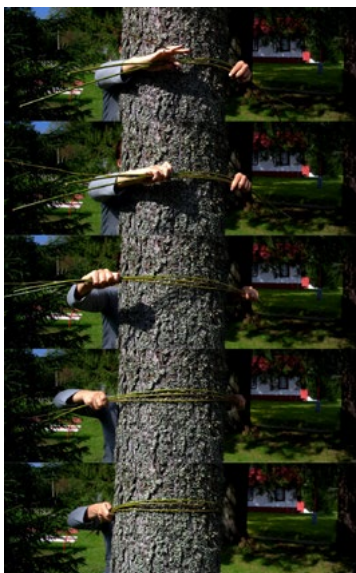
Keywords: out of the study, art education, fine art, craft, photos, countryside



1. Plenér 2014, košíkářstvo, eco-art, b.d., foto: autorka



2. Plenér 2014, košíkářstvo, eco-art, b.d., foto: autorka



3. Plenér 2014, revitalizácia, b.d., foto: autorka



4. Plenér 2015, revitalizácia/doplnenie, b.d., foto: autorka



5. Plenér 2015, obal'ovanie/paketáž – textil, b.d., foto: autorka



6. Plenér 2016, paketáž – papier, b.d., foto: autorka



7. Plenér 2016, premodelovanie, b.d., foto: autorka



8. Plenér 2016, premodelovanie, b.d., foto: autorka



9. Plenér 2016, fantazijne bytosti, paketáž, b.d., foto: autorka



10. Plenér 2017, apropiácia, b.d., foto: autorka



11. Plenér 2017, apropiácia, b.d., foto: autorka



12. Plenér 2017, apropiácia, b.d., foto: autorka

Edyta Skoczylas-Krotla
Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy
im. Jana Długosza w Częstochowie

**Fotografia i jej konotacje w literaturze dla dzieci w wieku
wczesnoszkolnym – wybrane przykłady**

**Photography and its connotations in literature for children aged early
school – selected examples**

Streszczenie

W książkach dla dzieci bardzo często jako ilustracja pojawia się fotografia. W artykule zostaną zaprezentowane konteksty literackie, w jakich występuje wyraz fotografia, rozumiany jako obraz, zdjęcie. Nie chodzi jednak o zamieszczane w książkach fotografie – ilustracje, ale o konotacje związane z tym pojęciem, jakie mogą nasuwać się młodemu odbiorcy podczas czytania. Wyróżnione są znaczenia: źródło wspomnień o osobie zmarłej, fotografia rodzinna, zapis minionych czasów, źródło emocji, fotografia kulinarna, element życia zawodowego, reklama, zdjęcie pamiątkowe, zgorszenie.

Słowa kluczowe: fotografia, literatura dla dzieci, dziecko, konotacje

Wstęp

Współcześnie, nie tylko w obszarze sztuk plastycznych, ale i codziennej rzeczywistości znaczące miejsce zajmuje fotografia. Termin ten oznacza „sposób wytwarzania trwałych obrazów przedmiotów za pomocą klisz/błon światłoczułych lub matryc cyfrowych, na które działa światło odbite od rejestrowanych obiektów. Także: obraz otrzymany w omó-

wiony sposób, zdjęcie. Narodziny wynalazku Louisa Jacquesa Daguerre'a umownie datuje się na 18 sierpnia 1839 r., gdy został on zatwierdzony przez Francuską Akademię Nauk i bezinteresownie ofiarowany światu [...] Fotografia w szkole pełni rolę środka dydaktycznego (ilustracja), zaś jej czynne uprawianie pozwala na przyswojenie wiedzy z zakresu fizyki i chemii [...], a także rozwija wrażliwość estetyczną.”¹

Wspomniana fotografia-ilustracja pojawia się bardzo często w tekstach kultury adresowanych do młodych odbiorców. Stanowi ona „nie tylko (...) dekorację, ale objaśnia treść, dodatkowo aktywizując wyobraźnię młodego czytelnika.”² Pełni nie tylko rolę reprodukcji czy ilustracji, może być także motywem. Analiza wybranych przykładów współczesnej literatury dziecięcej, pozwala zaobserwować konteksty, w jakich występuje wyraz fotografia, rozumiany jako obraz, zdjęcie. Nie chodzi jednak o zamieszczane w książkach fotografie – ilustracje, ale o konotacje związane z tym pojęciem, jakie nasuwają się młodemu odbiorcy po lekturze.

1. Fotografia źródłem wspomnień o osobie zmarłej

Egzystencja ludzka nie jest wolna od wydarzeń trudnych (śmierć bliskiej osoby, rozstanie, odrzucenie, choroba), o których chciałoby się zapomnieć, lecz nie przychodzi to łatwo. Odejście osoby bliskiej jest traumatycznym przeżyciem dla dziecka. Podobnie jak dorosły ma ono prawo do przeżywania na własny sposób bólu po śmierci kochanej osoby. Pomoc w pokonaniu traumy związanej ze śmiercią stanowią wspomnienia o zmarłych.³ Można wykorzystać tu fotografie bliskich, którzy zakończyli już ziemskie życie. Jak zauważa P. Stalfelt, autor książki *Mała książka o śmierci*: „Powspominać zmarłego można też w inny sposób, na przykład

¹ J. Piwowarski, *Fotografia*, [w:] *Nowe oblicza pedagogiki. Pojęcia. Przedstawiciele. Literatura*, pod red. A. Marca, E. Sadowskiej, E. Piwowarskiej, Wyd. AJD, Częstochowa 2008, s. 240.

² V. Berek, *Fotografia jako uzupełnienie treści książek dla dzieci*, „Edukacja Elementarna w Teorii i Praktyce” 2009, nr 3–4 (13–14), s.32.

³ E. Skoczylas-Krotla, *Pamięć w książkach dla młodych czytelników – kontekst wychowawczy*, *Pedagogika* 2017, t. XXVI, nr 1, 49–56.

zakładając jego stary kapelusz... Czy postawić na stoliku jego zdjęcie, zbudować mały ołtarzyk i ozdobić kwiatkami.”⁴

2. Fotografia jako zapis minionych czasów

Dla dziejów człowieka typowe jest przemijanie i upływ czasu. Osoby starsze często wracają do realiów z czasów minionych, nawet jeśli należały one do trudnych. Były to jednak czasy młodości i związanej z nią atrakcyjności fizycznej. Wspomnieniom towarzyszy często chęć opowiedzenia innym o wydarzeniach, jakie były udziałem kiedyś młodych, teraz wiekowych już ludzi. Inspiracją do snucia opowieści jest często fotografia z przeszłości. Egzemplifikuje to fragment książki R. Jędrzejewskiej-Wróbel *Dziwna staruszka*:

„Pani nigdy nie była dzieckiem? – zapytał Plastelinek. Staruszka znowu wzruszyła ramionami.

– Byłam, byłam... ale tak dawno, że już zapomniałam – powiedziała.

– Tak zupełnie wszystko pani zapomniała? – nie dowierzał Plastelinek.

– No... zamyśliła się staruszka, a potem spojrzała na komodę. Stała na niej czarno-biała fotografia, z której uśmiechała się jasnowłosa, sympatyczna dziewczynka w sukience z mnóstwem falbanek.

Może nie wszystko... – powiedziała cicho. – Pamiętam, jak miałam sześć lat i poszłam kiedyś z mamą do parku i...

I staruszka zaczęła opowiadać.”⁵

Bohater literatury często pochodzi ze świata zwierząt. Warto wspomnieć o zjawisku ich starości.⁶ Wzruszający opis powolnego odchodzenia świnki morskiej przedstawiony jest w książce *Żegnaj, panie Muffinie!* Spersonalizowane zwierzę „przez cały dzień siedzi w domu i cierpi. Spogląda na ściany, na których wiszą naprawdę dobre fotografie. Zdjęcie

⁴ P. Stalfelt, *Mała książka o śmierci*, Czarna Owca, [Warszawa] 2011.

⁵ R. Jędrzejewska-Wróbel, *Dziwna staruszka*, WSiP, Warszawa 2006, s. 23–24.

⁶ M. Krupa-Juryca, *Starość w świetle polskiej frazeologii*, [w:] *Starość raz jeszcze*, red. J. Olejniczak, S. Zając, Wydawnictwo Agencja Artystyczna PARA, Katowice 2007, s. 97.

Wiktorii i wszystkich uroczych dzieciaków. Zdjęcie pana Muffina, gdy był młody, silny i dumny. Potrafił unieść na plecach całego ogórka!”⁷

Fotografie o przeszłości są źródłem przeżyć osobistych, wspomnień, ale co ważne, dostarczają – zwłaszcza młodym ludziom – także wiedzy na temat realiów czasów minionych, znajdujących się na zdjęciach.

3. Fotografia rodzinna

Jak uważa W. Hausner: „Korzenie naszej pamięci tkwią w rodzinie – w opowieściach rodziców, ich ojców i matek, w rodzinnych pamiątkach. Nie zawsze zdajemy sobie sprawę, jak wielkie znaczenie wychowawcze mają stare fotografie rodzinne, wiszące na ścianach naszych domów.”⁸ W literackich realizacjach tekstowych zdjęcia często pobudzają pamięć i przywołują u bohaterów obrazy z przeszłości. Dzieje się tak w książce K.F. Aakesona *Esben i duch dziadka*:

„Dziadek popatrzył na zdjęcia wiszące na ścianie.

– Przypomniałem sobie bardzo wiele rzeczy – powiedział. [...] Esben powiedział, że zawiesi sobie zdjęcie dziadka na ścianie”.⁹

Na zdjęciach znajdują się utrwalone postacie członków rodziny z różnych okresów ich życia. Bardzo często przedstawiają dzieci: na niej ustawiona była fotografia przedstawiająca dwie dziewczynki [...] moje wnuczki.¹⁰ Inny przykład literacki odwołuje się do fotografii ukazującej dzieci zasłużonego polskiego pisarza – Henryka Sienkiewicza:

„Jego prawdziwe dzieci to syn, Henryk Józef, i córka Jadwiga. Poczekaj, pokażę ci ich zdjęcia – pan Ignacy zdjął z półki grubą księgę [...] – widzisz tu są. Tak wyglądali.”¹¹

Warto zauważyć, że w wielu tekstach pojawiają się charakterystyczne przedmioty, wiążące się z fotografią. Mowa o albumie, w którym są one przechowywane. Zwrócił na niego uwagę np. A. Nanetti, pisząc w książce

⁷ U. Nilson, *Żegnaj, panie Muffinie!*, EneDueRabe, Gdańsk 2008, s. nlb.

⁸ W. Hausner, *Wychowanie do patriotyzmu*, „Wychowawca” 1997, nr 4, s. 13.

⁹ Aakeson K.F., *Esben i duch dziadka*, Media Rodzina, Poznań 2006, s. nlb.

¹⁰ Ibidem, s. 120.

¹¹ A. Czerwińska-Rydel, *Piórem czy mieczem. Opowieść o Henryku Sienkiewiczu*, Wyd. Literatura, Łódź 2016.

Mój dziadek był drzewem czereśniowym: „od tej chwili mama i drzewko rośli razem, tworząc z babcią i dziadkiem rodzinę. Żeby się przekonać, wystarczy przejrzeć album ze zdjęciami. Na pierwszym zdjęciu jest mama [...]. Tuż obok babci na tej pierwszej fotografii w albumie stał Felicjan.”¹²

4. Fotografia jako źródło emocji

Zdjęcia krewnych czy przyjaciół mogą stanowić źródło radości, szczególnie w sytuacjach rozdzielenia i niemożności bycia razem. Fotografia bliskiej osoby dostarcza pozytywnych emocji, pomaga w zniesieniu trudnego stanu rozłąki. Przeżywają to często bohaterowie literaccy, np.:

„Przyszedł list od tatusia, z fotografią niedźwiadków koala dla Kici i zdjęciem tatusia w kostiumie kąpielowym dla Ani. W liście tatuś dokładnie opisał, jak spędza niedzielę na pięknej piaszczystej plaży, kąpiąc się i opalając.”¹³

Pozytywne emocje może wzbudzić fotografia przedstawiająca piękne postacie, zachwycające osobę oglądającą zdjęcie:

„W kopercie była fotografia, na której widok Ania zawołała:

– Och, ekstrakudo!

Fotografia przedstawiała Oberona i Tytanię, i wróżki, i Puka...

– Och Gerard, jacy oni są śliczni! Powieszę to zdjęcie w garderobie, żebym mogła często na nie patrzeć! – zawołała Ania i tak była przejęta, że niewiele brakowało, a byłaby zapomniała poprosić Gerarda, żeby podziękował w jej imieniu swojemu przyjacielowi.”¹⁴

Ze zdjęciami wiążą się często wspomnienia dotyczące minionych wydarzeń i związanych z nimi emocji, co ilustruje przykład: „Pokażę ci swoją babcię [...] To fotografia z karnawałowej zabawy. Twoja babcia [...] uważała, że to bardzo wesołe zdjęcie, i często je nam pokazywała.”¹⁵

¹² A. Nanetti, *Mój dziadek był drzewem czereśniowym*, Nasza Księgarnia, Warszawa 2007, s. 12–13.

¹³ C. Compton, *Cukiernia pod Pierozkiem z Wiśniami*, Wydawnictwo Dwie Siostry, Warszawa 2007, s. 183.

¹⁴ Ibidem, s. 253.

¹⁵ M. Lobe, *Babcia na jabłoni*, Wydawnictwo Dwie Siostry, Warszawa 2009, s. 12–14.

Oglądanie fotografii może powodować przeżycia i emocje natury estetycznej – zachwyt, podziw, zwłaszcza w instytucjach kultury, gdzie zdjęcia mogą być udostępnione zwiedzającym. Potwierdza to M. Bond opisujący *Londyn z Paddingtonem*: „oprócz obrazów w zbiorach galerii znajduje się ponad 220 000 fotografii. Można je wszystkie obejrzeć na monitorach w głównej sali.”¹⁶

5. Fotografia jako element życia zawodowego

W niektórych profesjach zdjęcie odgrywa ważną rolę pomocniczą. Odnosi się to m.in. do zawodu fryzjera, w którego zakładzie: „Wzdłuż ścian ustawiono ławki dla klientów, a także stolik z gazetami, aby klienci mieli się czym zająć w oczekiwaniu na usługę. Na ścianach powieszono fotografie wycięte z magazynów i przedstawiające różne sposoby strzyżenia i style uczesania.”¹⁷

Fotografia stanowi także pomoc w pracy organów ścigania, co potwierdza komunikat: „Stołeczna policja prosi o pomoc w ujęciu wandala [...], prosimy o kontakt wszystkich, którzy rozpoznają sfotografowanego osobnika.”¹⁸ Fotografia jest wpisana – w wymarzony przez jedną z bohaterek – zawód modelki: „Magda, która chce zostać modelką, uprosiła tatę, aby zrobił jej serie zdjęć w różnych, skomponowanych przez nią wiosennych kreacjach. Dziewczyny nie mogły się napatrzeć.”¹⁹

Fotografia medyczna jest pomocna w pracy dentysty: „tu robimy zdjęcia zębów, korzeni zębowych i kości szczęki. Zdjęcia możemy niemal natychmiast oglądać na monitorze komputera oraz wydrukować. Rentgen to bardzo ważne narzędzie, pozwalające stwierdzić, dlaczego ząb boli, mimo że na zewnątrz nic nie widać.”²⁰ Młody czytelnik poznaje również charakter pracy lekarza i pielęgniarki, którzy często odwołują się do zdjęć rentgenowskich: „Na takim zdjęciu będzie dokładnie widać kości. Zdjęcie

¹⁶ M. Bond, *Londyn z Paddingtonem*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2017, s. 66.

¹⁷ M. Bond, *Paddington przy pracy*, Wydawnictwo „bis”, Warszawa 2000, s. 109.

¹⁸ G. Kasdepke, *Serce i inne podroby*, Warszawa 2011, s. 60.

¹⁹ E. Stadtmüller, *Blok przy Tuwima 7*, Wydawnictwo Skrzat, Kraków 2005, s. 71.

²⁰ R. Butschkow, *Mam przyjaciółkę dentystkę*, Media Rodzina, Poznań 2011.

rentgenowskie można też wydrukować lub umieścić na specjalnym podświetlanym czytniku. Lekarka dokładnie przygląda się zdjęciu.”²¹

6. Fotografia kulinarna

Ludzie od wieków uwieczniali żywność. Już w starożytności Rzymianie tworzyli artystyczne martwe natury. Na malowidłach pojawiały się targi, sceny polowań i ceremonie, a ich wspólnym punktem było jedzenie. Na początku XIX w. kulinaria zaczęły pojawiać się również na zdjęciach. Według gazety „New York Times” pierwszą upowszechnioną białą-czarną fotografię żywności wykonał Joseph Nicéphore Niepce w roku 1832. Kadr przedstawiał martwą naturę z misą, kielichem i chlebem. Jedzenie na zdjęciach stało się obiektem zainteresowań wielu fotografów, gdy w latach 30. oraz 40. XX w. komercyjna i już kolorowa fotografia przenikała do reklam i wydawnictw. Współczesna popularność blogów i magazynów kulinarnych oraz książek kucharskich w dużej mierze łączy się z atrakcyjnymi fotografiami, dzięki czemu docenia się wartość wyglądu, sposobu serwowania pokazanych dań. Dzięki temu wracamy do celebracji jedzenia, a nie tylko pochłaniania pokarmu. Pozwala to na zaspokojenie potrzeby głodu oraz estetyki.²² To charakterystyczne dla współczesnej rzeczywistości zjawisko zostało zauważone także w literaturze dla dzieci:

„Zresztą i małżonka Maurycego zmieniła się i polubiła dekoracje z produktów spożywczych. Teraz fotografuje kulinarne dzieła swojego męża i z dumą prezentuje je w Internecie. Myśli nawet o wydaniu albumu ze zdjęciami pyszności.”²³

7. Fotografia rejestracyjna (sygnalityczna)

W jednej z części komiksu z serii *Tytus, Romek i Atomek* dochodzi do zatrzymania bohaterów. Najpewniej zostaje wykonana fotografia rejestracyjna, nazywana inaczej sygnalityczną. Wykonuje się ją z prawego pro-

²¹ R. Butschkow, *Mam przyjaciółkę pielęgniarke*, Media Rodzina, Poznań 2012.

²² M. Gajkowska, *Fotografia kulinarna. Naturalnie czy z wazeliną?* <https://cdn.ug.edu.pl/29957/fotografia-kulinarna-naturalnie-czy-z-wazelina/>

²³ A. Urbańska, *Potwór z ulicy Pomidorowej*, Wydawnictwo Skrzat, Kraków 2016, s. 92.

filu, *en face* i półprofilu lewego, w stałych warunkach oświetleniowych oraz odległości równej ośmiokrotnej długości ogniskowej obiektywu. Klasyczny komplet sygnalityczny często uzupełnia zdjęcie całej sylwetki, a także zdjęcie cech szczególnych. Metodę tę opracował francuski funkcjonariusz policji – Alphons Bertillon u schyłku XIX w. Zdjęcia sygnalityczne są wykonywane tym samym sposobem do dnia dzisiejszego, jednak na nowocześniejszym sprzęcie.²⁴ Ilustruje to fragment: „Bo nim mecz się zaczął, zwinęli nas do radiowozu... Zawieźli nas na komendę. Spisali nasze trele-pesele i zaczęli fotografować, chociaż nie byliśmy gwiazdami boiska. Mało nam nie wleli... bo chłopaki zaczęli do aparatu robić draczne miny.”²⁵

8. Fotografia reklamowa

Wśród konotacji związanych z fotografią wskazać można reklamę. Zdjęcie produktu, miejsca, przestrzeni ma zachęcić odbiorcę – potencjalnego klienta do zakupu lub skorzystania z oferty ukazanej na zdjęciu. Wyeksцерpowano przykład: „Ludzie, którzy przyszli, ponieważ widzieli fotografię w gazecie, tak się zachwycili, że wracali [...] Odkąd „Daily Sun” zamieściło tę fotografię, sytuacja poprawia się z dnia na dzień. Przyszna, że udało ci się zrobić mi niezłą reklamę. Powiedz, czy „Pierozek pod Wiśniami” nie jest na tym zdjęciu zachwycający?”²⁶

O fotografii reklamowej jest także mowa w książce Michaela Bonda. Tytułowy bohater korzysta z ulotki reklamującej poprzez zdjęcie przyrząd do ćwiczeń kulturystycznych: „broszura zawierała mnóstwo kolorowych zdjęć [...]. Jeśli zdjęcia mówiły prawdę, to Grant Strongman potrafił zmusić swoje mięśnie do wyjątkowej pracy.”²⁷

²⁴ <https://www.facebook.com/ipnwroclaw/posts/1605142009743567/>.

²⁵ H. J. Chmielewski, *Tytus, Romek i A'Tomek. Tytus kibicem*, Księga XXXI, Toruń 2008, s. 4–5.

²⁶ C. Compton, op. cit., s. 260–261.

²⁷ M. Bond, *Paddington. Więcej przygód*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2017, s. 226.

9. Zdjęcia upamiętniające rodzinne uroczystości

Wśród nieprzemijających tradycji wymienić należy robienie zdjęć podczas uroczystości. Wśród nich wskazać można wyjątkowe wydarzenie rodzinne, jakim jest Pierwsza Komunia Święta, najczęściej uwieczniona poprzez zdjęcie zbiorowe wszystkich pierwszokomunistów: „Przed kościołem pan fotograf ustawił dzieci do zdjęcia. Dzieci zebrało się dużo, to trochę było z tym kłopotu. Tomek później czekał, bo chciał też mieć osobne zdjęcie z siostrą i z księdzem proboszczem.”²⁸

Zwyczajowo wykonuje się także fotografie wakacyjne: „Zrobisz nam zdjęcie na Przylądku Wichrów. Będzie fajna pamiątka!”²⁹ Często powstają fotografie krajobrazu: „Babcia wygrzebała gdzieś w domowej biblioteczce stary album z pięknymi zdjęciami klasztoru świętokrzyskiego. Wiadomo, że najpiękniejsze fotografie nie zastąpią oryginału, mimo to Wojtuś obejrzał książkę, przeczytał krótki tekst i wszystkie podpisy pod zdjęciami”³⁰.

11. Fotografia jako zgorszenie

W analizowanych tekstach kultury jednorazowo fotografia pojawiła się w negatywnym kontekście, o którym trzeba rozmawiać z najmłodszymi w celu uświadomienia im, jakie złe skutki może przynieść za wczesne oglądanie nieodpowiednich dla dzieci zdjęć: „Jakiś chłopak z szóstej klasy pokazywał wtedy bardzo nieładne fotografie. Mówił, że zabrał je swojemu bratu. Tomek wiedział wtedy, że nie powinien patrzeć na nieprzyzwoite obrazki.”³¹

Zakończenie

Zapoznanie się z treścią przedstawionych książek pozwoli małemu odbiorcy oswoić się z pojęciem fotografia. Dziecko powinno zrozumieć jak wielką rolę w życiu jego i rodziny może odegrać niepozorne niekiedy zdjęcie. W pełniejszym zrozumieniu istoty fotografii i jej wielorakich

²⁸ Ks. O. Nassalski, *Rok wielkiej przygody*, Warszawa 1985, s. 155.

²⁹ R. Gosciny, *Wakacje Mikołajka*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1997, s. 112.

³⁰ Cz. Hadamik, *Świętokrzyskie pomniki historii. Pan Szpachelka i podróż przez 6 żywiołów*, Kielce 2017, s. 12.

³¹ Ks. O. Nassalski, op. cit., s. 136.

zastosowań pomóc może rozmowa osoby dorosłej z dzieckiem. Może to być rodzinna wymiana myśli lub zajęcia szkolne realizowane po przeczytaniu któregoś z charakteryzowanych tekstów kultury. Wykorzystać także można książki o nachyleniu praktycznym, które przekażą dziecku merytoryczne informacje z zakresu fotografii i pokażą jak zostać fotografem.³² Być może zwrócenie uwagi najmłodszych na fotografię, która zajmuje „ważne miejsce, jako nośnik informacji, utrwalający fakty, rejestrujący świat rzeczywisty i uprzystępniający rzeczy znane oraz wychodzące poza możliwości percepcyjne wzroku”³³, rozwinię w nich zainteresowanie tą formą aktywności artystycznej i sprawi, że w przyszłości staną się mistrzami aparatu fotograficznego.

Bibliografia

Druki zwarte

Aakeson K.F., *Esben i duch dziadka*, Media Rodzina, Poznań 2006.

Bond M., *Jeszcze o Paddingtonie*, Wydawnictwo bis, Warszawa 2000.

Bond M., *Londyn z Paddingtonem*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2017.

Bond M., *Paddington. Więcej przygód*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2017.

Chmielewski H. J., *Tytus, Romerk i A'Tomerk. Tytus kibicem*, Toruń 2008.

Compton C., *Cukiernia pod Pierozkiem z Wiśniami*, Wydawnictwo Dwie Siostry, Warszawa 2007.

Czerwińska-Rydel A., *Piórem czy mieczem. Opowieść o Henryku Sienkiewiczu*, Wyd. Literatura, Łódź 2016.

Gosciny R., *Wakacje Mikołajka*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1997.

Jędrzejewska-Wróbel R., *Dziwna staruszka*, WSiP, Warszawa 2006.

³² Można wskazać pozycje: B.P. Horosiewiczowie, *Jak to działa... Kurs fotografii dla dzieci*, B.P. Horosiewiczowie, *Mały fotograf. Kurs fotografii dla dzieci*, W. Walczuk, *Foto elementarz dla małych i dużych*.

³³ E. Piwowarska, *Fotografia w warsztacie ilustratora*, [w:] *Edukacja plastyczna. Fotografia IV*, red. A. Żakowicz, Częstochowa 2008, s. 101–112.

Kasdepke G., *Serce i inne podroby*, Warszawa 2011.

Krupa-Juryca M., *Starość w świetle polskiej frazeologii*, [w:] *Starość raz jeszcze*, red. J. Olejniczak, S. Zając, Wydawnictwo Agencja Artystyczna PARA, Katowice 2007.

Nanetti A., *Mój dziadek był drzewem czereśniowym*, Warszawa 2007.

Nassalski O., *Rok wielkiej przygody*, Warszawa 1985.

Nilson U., *Żegnaj, panie Muffinie!*, EneDueRabe, Gdańsk 2008.

Piwowarski J., *Fotografia*, [w:] *Nowe oblicza pedagogiki. Pojęcia. Przedstawiciele. Literatura*, pod red. A. Marca, E. Sadowskiej, E. Piwowarskiej, Wyd. AJD, Częstochowa 2008.

Urbańska A., *Potwór z ulicy Pomidorowej*, Wydawnictwo Skrzat, Kraków 2016.

Periodyki

Berek V., *Fotografia jako uzupełnienie treści książek dla dzieci*, „Edukacja Elementarna w Teorii i Praktyce” 2009, nr 3–4 (13–14).

Hausner W., *Wychowanie do patriotyzmu*, „Wychowawca” 1997, nr 4.

Piwowarska E., *Fotografia w warsztacie ilustratora*, [w:] *Edukacja plastyczna. Fotografia IV*, red. A. Żakowicz, Częstochowa 2008.

Skoczylas-Krotla E., *Pamięć w książkach dla młodych czytelników – kontekst wychowawczy*, „Pedagogika” 2017, t. XXVI, nr 1.

Summary:

Photography as an illustration appears very often in children's books. The article will present literary contexts in which the expression photography appears, understood as a picture or a photograph. However, this is not about the photographs and illustrations posted in the books, but about the connotations associated with this concept, which may appear to the young recipient while reading. The meanings are distinguished: source of memories about the deceased, family photography, record of past times, source of emotions, culinary photography, element of professional life, advertisement, souvenir photo, scandal.

Keywords: photography, literature for children, child, connotations

Elżbieta Surma-Jończyk
Archiwum Państwowe
Częstochowa

**Fotografie w zasobie Archiwum Państwowego w Częstochowie –
przejmowanie, przechowywanie, przyczyny destrukcji**
Komunikat

**Photographs in the resources of the State Archives in Częstochowa – taking
over, storage, causes of destruction**
Statement

Streszczenie

Komunikat zawiera podstawowe informacje dotyczące obecności dokumentacji fotograficznej w zasobie Archiwum Państwowego w Częstochowie.

Fotografie w postaci pojedynczych zdjęć czy ich zbiorów, wytworzone przez osoby fizyczne (fotografów, artystów, fotoreporterów), instytucje prywatne (agencje fotograficzne), państwowe jednostki organizacyjne (urzędy, zakłady przemysłowe, placówki oświatowe i kultury) są na podstawie wybranych kryteriów wyselekcjonowane w celu przechowywania wieczystego przez archiwa państwowe.

Dokumentacja ta z uwagi na swój delikatny i wrażliwy charakter jest szczególnie narażona na niekorzystny wpływ czynników zewnętrznych, powodujących często nieodwracalny proces destrukcji. Stąd tak ważna jest rola zapewnienia właściwych warunków użytkowania i przechowywania tych materiałów, aby zabezpieczyć je dla przyszłych pokoleń.

Słowa kluczowe: Archiwum Państwowe w Częstochowie, zasób archiwalny, fotografie, gromadzenie, zabezpieczanie, destrukcja

Zasób Archiwum Państwowego w Częstochowie to aktualnie ponad 3.240 metrów bieżących akt zgrupowanych w 1.169 zespołach lub zbiorach archiwalnych. W zdecydowanej większości jest to dokumentacja aktowa, która należy do najczęściej spotykanej formy dokumentacji. Mamy z nią do czynienia zarówno w urzędach, instytucjach kultury, sądach, placówkach oświatowych i naukowych czy zakładach produkcyjnych. Wśród tego typu dokumentacji można wyróżnić m.in.:

- akta ogólne związane z realizacją podstawowych zadań jednostki organizacyjnej, np. akta potwierdzające stan majątkowy, akta dotyczące zarządzania, planowania, sprawozdawczości itp.,
- akta normatywne zawierające przepisy regulujące podstawy organizacyjno-prawne jednostki organizacyjnej,
- akta finansowo-księgowo dokumentujące przebieg operacji gospodarczych i finansowych,
- akta osobowe, w skład których wchodzi dokumenty i materiały zawierające dane osobowe pracownika oraz dokumentację związaną z przebiegiem zatrudnienia,
- akta gruntowe i hipoteczne dokumentujące prawo własności oraz użytkowania gruntów i nieruchomości, a także obciążających je wierzytelności, opłat i świadczeń,
- akta stanu cywilnego tj. księgi urodzeń, małżeństw i zgonów oraz związane z nimi akta zbiorowe,
- akta sądowe tj. akta spraw karnych i cywilnych, prawa rodzinnego, prawa pracy, ubezpieczeń społecznych, a także akta spraw rozpoznawanych przez Naczelny Sąd Administracyjny oraz związane z prowadzeniem Krajowego Rejestru Sądowego przedsiębiorców, fundacji, stowarzyszeń i innych organizacji społecznych lub zawodowych,
- akta notarialne tj. akta prawne dotyczące głównie umów kupna-sprzedaży, darowizn, testamentów oraz intercyz przedślubnych i inwentarzy masy spadkowej,
- akta medyczne, w skład których wchodzi akta zakładów opieki zdrowotnej oraz zbiorcze akta medyczne.

Ponad 99% akt zgromadzonych w Archiwum Państwowym w Częstochowie posiada ewidencję, umożliwiającą dotarcie do informacji o poszczególnych jednostkach archiwalnych (poszytach, księgach, tomach akt). Spośród prawie 260 tysięcy jednostek archiwalnych ponad 250 tysięcy posiada opisy w elektronicznej bazie danych ZoSIA (Zintegrowany System Informacji Archiwalnej)¹. Zespół o największej liczbie jednostek to *Sqd Powiatowy w Częstochowie z lat [1923] 1951–1967 [2013]* aktualnie obejmujący 18.713 j.a. Zespół o największym metrażu to *Wojewódzki Urząd Statystyczny w Częstochowie z lat [1970] 1975–1999* aktualnie obejmujący 159 metrów bieżących akt.

Dokumentacja fotograficzna w zasobie Archiwum Państwowego w Częstochowie obecna jest w wielu zespołach archiwalnych zarówno w postaci pojedynczych zdjęć, jak i ich zbiorów (np. albumów czy kronik). Archiwum posiada także mniej typowe fotografie w postaci dużych rozmiarów (i czasem dużej wagi), np. tableau przedstawiające członków Rady Nadzorczej i Zarządu Spółdzielni Rzemieślniczej „Rzemieślnik” w Częstochowie (z zespołu *Spółdzielnia Rzemieślnicza „Rzemieślnik” w Częstochowie z lat 1912–2008*)².

Zespoły akt, w których występują fotografie, to m.in.:

*Akta Miasta Częstochowy, 1759–1948*³,

Częstochowskie Zakłady Przemysłu Bawełnianego im. Z. Modzelewskiego w Częstochowie, [1939] 1945–1996 (zawiera m.in. fotografie zakładu, maszyn, uroczystości, ambulatorium zakładowego)⁴,

¹ Zintegrowany System Informacji Archiwalnej ZoSIA (<https://www.archiwa.gov.pl/dlauzytkownikow/bazy-danych/2534-zintegrowany-system-informacji-archiwalnej-zosia>) został wprowadzony Zarządzeniem nr 7 Naczelnego Dyrektora Archiwów Państwowych z dnia 13 lipca 2007 r. w sprawie powołania zespołu naukowego do opracowania, przygotowania i wdrożenia w archiwach państwowych Zintegrowanego Systemu Informacji Archiwalnej.

² APCz, Spółdzielnia Rzemieślnicza „Rzemieślnik” w Częstochowie, 1912–2008, sygn. 80: Tableau – Zasłużeni 75 lat, 1988.

³ APCz, Akta miasta Częstochowy, 1759–1948, sygn.13789: Akta ekshumacyjne miasta Częstochowy 1939–1940.

⁴ APCZ, Częstochowskie Zakłady Przemysłu Bawełnianego im. Z. Modzelewskiego w Częstochowie, [1939] 1945–1996, sygn. 959: Fotografie zakładu, maszyn, [brak daty], sygn. 960: Fotografie uroczystości, [brak daty], sygn. 961: Fotografie ambulatorium zakładowego [brak daty].

*Rzemieślnicza Spółdzielnia Pracy Fotografów w Częstochowie, 1951–1957*⁵,

Knorr i Brehmse S.A., Fabryka Naczyń w Myszkowie, 1924–1945 (zawiera m.in. fotografie wyrobów: młynki do kawy, urządzenia do zaparzania kawy, spluwaczki, popielniczki, nocniki, tace, wazy, lichtarze, solniczki, kotły, dzbany, mydelniczki, czajniki, łyżki, garnki itp.)⁶,

Inspektorat Armii Krajowej w Częstochowie, 1940–1945 (zawiera m.in. 4 fotografie: gen. Władysław Sikorski dekoruje sztandar, gen. Wł. Sikorski rozmawiający z oficerem, maszerujący oddział żołnierzy)⁷,

Biuro Planowania Przestrzennego w Częstochowie, 1955–2004 (zawiera m.in. fotografie ulic Częstochowy, budownictwa wielorodzinnego, starą zabudowę miasta, fotografie Jury Krakowsko-Częstochowskiej)⁸,

Wojewódzki Ośrodek Kultury w Częstochowie, 1975–1993 (zawiera m.in. 884 fotografie z imprez, konkursów realizowanych przez Ośrodek, fotografie ośrodków kultury województwa częstochowskiego, fotografie dokumentujące edukację teatralną, fotografie Zespołu Pieśni i Tańca „Częstochowa”)⁹,

Robotniczy Klub Sportowy „Raków” w Częstochowie, 1962–2002 (zawiera m.in. 618 zdjęć drużyn sportowych, imprez sportowych, działalności i piłkarzy)¹⁰,

Teki Leszka Krupskiego (zbiór relacji, zdjęć i innych materiałów dotyczących historii miasta Kłobucka oraz harcerstwa i szkolnictwa powiatu częstochowskiego), 1909–2002 (zawiera m.in. fotografie Kłobucka i oko-

⁵ APCz, *Rzemieślnicza Spółdzielnia Pracy Fotografów w Częstochowie, 1951–1957*, sygn. 45: Karty maszynowe – opisy techniczne i fotografie sprzętu fotograficznego.

⁶ APCz, *Knorr i Brehmse S.A., Fabryka Naczyń w Myszkowie, 1924–1945*, sygn. 475 - 515.

⁷ APCz, *Inspektorat Armii Krajowej w Częstochowie, 1940–1945*, sygn. 130.

⁸ APCz, *Biuro Planowania Przestrzennego w Częstochowie, 1955–2004*, sygn. 3678 - 4502.

⁹ APCz, *Wojewódzki Ośrodek Kultury w Częstochowie, 1975–1993*, sygn. 365 - 409.

¹⁰ APCz, *Robotniczy Klub Sportowy „Raków” w Częstochowie, 1962–2002*, sygn. 154 - 179.

lic, mieszkańców miasta, budowli i pomników, fotografie członków rodziny L. Krupskiego, drużyn harcerskich itp.)¹¹,

Spółdzielnia Rzemieślnicza „Rzemieślnik” w Częstochowie, 1912–2008 (zawiera m.in. *tableau – Jubileusz 60-lecia Spółdzielni* – 27 fotografii, *tableau – zasłużeni* – 32 fotografie członków Rady Nadzorczej i Zarządu Spółdzielni)¹²,

Huta Częstochowa, [1939] 1949–2005 (zawiera m.in. 64 fotografie luźne walcowni blach grubych w Hucie im. B. Bieruta, album zawierający 34 fotografie zakładu)¹³,

Spuścizna Bronisławy Dąbrowskiej, 1895–1973 (zawiera m.in. fotografie dokumentujące działalność nauczycielską B. Dąbrowskiej)¹⁴,

Spółeczny Komitet Budowy Obeliska Upamiętniającego Miejsce Aresztowania kpt. Stanisława Sojczyńskiego „Warszyca” w Częstochowie, 2012–2013 (zawiera m.in. fotografie obelisku, uroczystości jego odsłonięcia itp.)¹⁵,

Ochotnicza Straż Pożarna w Częstochowie, 1872–1999 (zawiera m.in. albumy, zdjęcia luźne, np. Zjazd Ochotniczych Straży Pożarnych na Jasnej Górze – 18 VI 1939 r., ćwiczenia strażackie itp.)¹⁶,

Zbiór fotografii i pocztówek, 1893–1950, 1984 (zawiera m.in. album z fotografiami cywilnych i wojskowych urzędników niemieckich, mieszkańców miasta, widokami Jasnej Góry, cerkwi Cyryla i Metodego, pomnikiem cara Aleksandra II – 1914–1916, zdjęcia budynków, pomników np. pomnik Marszałka Józefa Piłsudskiego odsłonięty 12 V 1935 r.

¹¹ APCz, Teki Leszka Krupskiego (zbiór relacji, zdjęć i innych materiałów dotyczących historii miasta Kłobucka oraz harcerstwa i szkolnictwa powiatu częstochowskiego), 1909–2002, sygn. 65 - 89.

¹² APCz, Spółdzielnia Rzemieślnicza „Rzemieślnik” w Częstochowie, 1912–2008, sygn. 79, 80, 81.

¹³ APCz, Huta Częstochowa, [1939] 1949–2005, sygn. 874, 876 - 878.

¹⁴ APCz, Spuścizna Bronisławy Dąbrowskiej, 1895–1973, sygn. 58 - 64, 66 - 67, 69 - 70.

¹⁵ APCz, Spółeczny Komitet Budowy Obeliska Upamiętniającego Miejsce Aresztowania kpt. Stanisława Sojczyńskiego „Warszyca” w Częstochowie, 2012–2013, sygn. 1.

¹⁶ APCz, Ochotnicza Straż Pożarna w Częstochowie, 1872–1999, sygn. 309 - 329.

o godz. 20.45 na dziedzińcu Gimnazjum Towarzystwa Szkoły Społecznej w Częstochowie)¹⁷.

Dla pracowników Archiwum egzemplarzem archiwalnym fotografii jest:

dla fotografii trwale związanej z nośnikiem, powstałej w wyniku chemicznej obróbki materiału światłoczułego – nośnik z pierwotnym zapisem fotografii,

dla zapisu cyfrowego – wzorcowy plik danych, niezmieniony w stosunku do pierwotnego zapisu, wykonanego bezpośrednio przez urządzenie elektroniczne lub przekształconego i przekazanego przez twórcę.

Jeżeli nie zachował się nośnik z pierwotnym zapisem fotografii lub wzorcowy plik danych, wówczas egzemplarzem archiwalnym fotografii jest wskazana kopia analogowa lub plik danych, uznany za wzorcowy (równoważnik oryginału).

Archiwa państwowe gromadzą głównie fotografie wytworzone przez osoby fizyczne (fotografów, artystów, fotoreporterów), instytucje prywatne (agencje fotograficzne, prasowe) oraz państwowe jednostki organizacyjne (urzędy miast, gmin, zakłady przemysłowe, placówki oświatowe i kultury), fotografie posiadające walory poznawcze, dokumentacyjne i artystyczne oraz fotografie wykonane różnorodnymi technikami fotograficznymi. Wybór kryteriów, na podstawie których kwalifikuje się fotografie do ich wieczystego przechowywania, nie jest łatwy i czasem w praktyce bywa kłopotliwy.

Najczęściej brane są pod uwagę:

treść fotografii,

autorstwo fotografii,

znaczenie twórcy,

unikatowość/typowość,

nośnik i technika wykonania fotografii,

wartość informacyjna dokumentacji konkretnego twórcy,

niepowtarzalność informacji,

uzyskanie nagrody państwowej, konkursowej lub innych wyróżnień,

¹⁷ APCz, Zbiór fotografii i pocztówek, 1893–1950, 1984, sygn. 1 - 84.

jakość techniczna i stopień zachowania fotografii (pomocniczo).

W archiwach państwowych fotografie stanowiące integralną część zespołu akt gromadzi się jako wizualne uzupełnienie dokumentacji pisanej niezależnie od tego, czy akta się zachowały, czy też nie (np. albumy pamiątkowe, fotografie z obchodów jubileuszy itp.)

Gromadzone są ponadto zespoły fotografii powstałe w wyniku działalności instytucji lub osób, specjalnie do tego powołanych (np. Zakład Fotograficzny XYZ, Agencja Fotograficzna XYZ itp.). Spotkać można także fotografie o różnej proveniencji gromadzone przez instytucje lub osoby pod pewnym kątem widzenia lub w sposób przypadkowy (np. *Zbiór fotografii i pocztówek Archiwum Państwowego w Częstochowie*) – wówczas stanowią one zbiory (kolekcje) fotografii.

Dokumentacja fotograficzna to materiał bardzo wrażliwy i delikatny, dlatego też zarówno pracownicy archiwów, jak i korzystający z tych zbiorów muszą zachować szczególną ostrożność, m.in. zalecane jest korzystanie przede wszystkim z kopii, a nie z oryginałów, zakładanie podczas pracy z fotografiami czystych, bawełnianych rękawiczek i w razie jakichkolwiek wątpliwości dotyczących stanu fizycznego dokumentacji konsultacje z konserwatorami zbiorów.

Przechowywanie tego rodzaju dokumentacji podlega szczególnej ochronie¹⁸. Warunki magazynowe, jakie muszą być spełnione, aby w sposób właściwy i bezpieczny przechowywać fotografie, to m.in.:

temperatura niższa niż 18°C (dla odbitek czarno-białych i negatywów), dla materiałów barwnych ok. 2°C

wilgotność względna 30%,

dla kolekcji mieszanej wilgotność względna 35–40%,

unikanie wahań temperatury i wilgotności,

maksymalne ograniczenie światła i promieniowania UV,

regały/meble do przechowywania materiałów fotograficznych powinny być wykonane z aluminium anodowanego, stali nierdzewnej lub stali pokrytej lakierem piecowym – nie wskazane są meble lub elementy

¹⁸ *Zasady postępowania z materiałami archiwalnymi. Ochrona zasobu archiwalnego*, Naczelna Dyrekcja Archiwów Państwowych, Warszawa 2011.

drewniane, różne rodzaje materiałów fotograficznych (szklane negatywy, negatywy plastikowe, odbitki na papierze, kolorowe slajdy itp. należy przechowywać oddzielnie).

Podstawowym i niezbędnym dla zachowania i ochrony zbiorów fotograficznych działaniem jest zabezpieczenie zdjęć poprzez umieszczenie ich we właściwych opakowaniach ochronnych, które ograniczają niekorzystne czynniki zewnętrzne (nagłe zmiany temperatury oraz wilgotności względnej powietrza, dostęp światła) i minimalizują narażenie na uszkodzenia pochodzenia mechanicznego. Najpopularniejsze opakowania to koszulki wykonane z papieru bawełnianego lub folii poliestrowej. Folia powinna być stosowana jedynie w przypadku przechowywania fotografii w monitorowanych i stabilnych warunkach temperaturowo-wilgotnościowych oraz w przypadku obiektów narażonych na ciągłe udostępnianie (pozbawionych kopii cyfrowych).

Wszystkie materiały, z których wykonano opakowania ochronne (obwoluty, teczki, pudła zbiorcze, klej), powinny posiadać atest PAT- Photographic Activity Test (ISO 18916:2007).

W przypadku pojedynczych fotografii najlepiej, gdy każdy obiekt posiada swoją osobną obwolutę. Podczas przeglądania fotografii znajdujących się w papierowych obwolutach muszą być one z nich wyjęte, natomiast przezroczyste plastikowe obwoluty w kształcie litery „L” pozwalają na przeglądanie fotografii bez ich wyjmowania i dzięki temu minimalizujemy możliwość zarysowania emulsji. Po umieszczeniu fotografii w odpowiednich teczkach, obwolutach, koszulkach lub innych opakowaniach mogą być one przechowywane w pozycji poziomej lub pionowej w pudłach archiwalnych. Preferuje się przechowywanie fotografii w poziomie, gdyż daje ono całościowe oparcie i pozwala uniknąć mechanicznych zniszczeń, takich jak zagniecenia. W przypadku przechowywania w pozycji pionowej należy umieścić fotografie w teczkach lub kopertach, a następnie ułożyć je w pudłach do przechowywania dokumentów.

Fotografie w albumach można zabezpieczyć, jeśli ulegają uszkodzeniu ze względu na sąsiedztwo innych odbitek lub kart albumu, poprzez przekładanie odpowiednim papierem ochronnym. Należy jednak ostroż-

nie stosować to zalecenie, zwracając uwagę, czy nie spowoduje to deformacji oprawy z uwagi na dodatkową objętość papieru ochronnego.

Albumy na fotografie powinny być przechowywane w pozycji poziomej, najlepiej w pudłach wykładanych bibułami.

Negatywy szklane powinno się przechowywać w oddzielnych kopertach papierowych w pozycji pionowej, w odpowiednio wyścielonej szafie lub w mocnych pudłach. Negatywy powinny być oddzielone co 5–10 płyt sztywnymi tekturkami.

Filmy negatywowe mogą być przechowywane w papierowych lub poliestrowych obwolutach, następnie umieszczone w pudłach lub w segregatorach. Współcześnie dostępnych jest wiele różnych możliwości zaopatrzenia się w materiały przeznaczone do ochrony i długotrwałego przechowywania dokumentacji fotograficznej.

Materiały archiwalne zgromadzone w archiwach państwowych docierają tam często już w stanie uszkodzonym, dotyczy to m.in. fotografii, które ze względu na specyfikę ich wytworzenia są szczególnie wrażliwe na warunki otoczenia: temperaturę, wilgotność powietrza, zanieczyszczenie środowiska, ale także na substancje ulatniające się z materiałów budowlanych, farb na ścianach, drewnianych mebli, tektur, opakowań.

Podstawowymi przyczynami destrukcji materiałów fotograficznych są:

czynniki mechaniczne, tj. niewłaściwe przechowywanie (powodujące zagniecenia, zarysowania itp.) i udostępnianie (plamy pozostawione przez ręce użytkowników, rozdarcia itp.),

czynniki fizykochemiczne, np. światło słoneczne i sztuczne (powodujące blaknięcie obrazu), duża wilgotność powietrza (powstawanie pleśni, uszkodzenie emulsji, odspajanie się poszczególnych warstw fotografii),

czynniki biologiczne.

Zniszczenia wywołane różnymi negatywnymi czynnikami mogą wystąpić we wszystkich warstwach, z których zbudowana jest fotografia, jednak najczęściej destrukcji ulega podstawa (papierowa, metalowa, szklana, plastikowa).

Emulsja żelatynowa na negatywach szklanych, negatywach na podłożach z tworzyw sztucznych, pozytywach czarno-białych i kolorowych na podłożach papierowych i poliestrowych reaguje silnie na zmiany wilgotności. W suchych magazynach dochodzi do jej kurczenia się i zwijania fotografii na podłożu papierowym. W przypadku negatywów szklanych kurczenie się emulsji może spowodować jej pękanie i odspajanie się od podłoża czyli łuszczenie. Przy zwiększonej wilgotności powietrza emulsja żelatynowa jest podatna na zaatakowanie przez mikroorganizmy. Liczne uszkodzenia materiałów fotograficznych są efektem aktywności związków światłoczułych obecnych w emulsji. Prowadzi to do zmiany barwy, a nawet do zanikania obrazu na negatywach i pozytywach. Z kolei zjawisko wysrebrzania się pojawia się niekiedy na emulsji żelatynowej w fotografii czarno-białej. Dzieje się tak wskutek utleniania się srebra w emulsji, przemieszczania się jonów srebrnych na powierzchnię warstwy żelatynowej i następnie redukcji tych związków do metalicznego srebra.

Dobrym rozwiązaniem, coraz powszechniej stosowanym przez instytucje gromadzące zbiory fotograficzne, jest ich digitalizacja, która przynosi szereg korzyści nie tylko w zakresie minimalizacji ryzyka zniszczenia lub utraty zbiorów, ale także umożliwia potencjalnym użytkownikom łatwiejszy do nich dostęp.

Summary

The statment contains informations about the presence of photography documentation in National Archive in Częstochowa.

Photographs in a figure of single pictures or their groups made by artists, photographers and photojournalists as well as private institutions (photo agencies), state organizational units (offices, industrial factories, educational and cultural institutions) are selected on the basis of particular criteria in order to ensure perpetual storage by National Archives.

Due to its sensitive and delicate character this documentation is especially exposed on bad influence of external factors, which can cause irreversible process of destruction.

As a consequence the role of ensuring the right conditions of use and storage is essential in order to secure this materials for the future generations.

Keywords: National Archive in Częstochowa, archive collection, photographs, collecting photographs, securing photographs, destruction

Bibliografia

Źródła archiwalne

Archiwum Państwowe w Częstochowie (APCz):

Spółdzielnia Rzemieślnicza „Rzemieślnik” w Częstochowie, 1912–2008, sygnatury: 79 - 81.

Akta miasta Częstochowy, 1759–1948, sygnatura: 13789.

Częstochowskie Zakłady Przemysłu Bawełnianego im. Z. Modzelewskiego w Częstochowie, [1939] 1945–1996, sygnatury: 959, 960, 961.

Rzemieślnicza Spółdzielnia Pracy Fotografów w Częstochowie, 1951–195, sygnatura: 45.

Knorr i Brehmse S.A., Fabryka Naczyń w Myszkowie, 1924–1945, sygnatury: 457 - 515.

Inspektorat Armii Krajowej w Częstochowie, 1940–1945, sygnatura: 130.

Biuro Planowania Przestrzennego w Częstochowie, 1955–2004, sygnatury: 3678 - 4502.

Wojewódzki Ośrodek Kultury w Częstochowie, 1975–1993, sygnatury: 365 - 409.

Robotniczy Klub Sportowy „Raków” w Częstochowie, 1962–2002, sygnatury: 154 - 179.

Teki Leszka Krupskiego(zbiór relacji, zdjęć i innych materiałów dotyczących historii miasta Kłobucka oraz harcerstwa i szkolnictwa powiatu częstochowskiego), 1909–2002, sygnatury: 65 - 89.

Huta Częstochowa, [1939] 1949–2005, sygnatury: 874, 876 - 878.

Spuścizna Bronisławy Dąbrowskiej, 1895–1973, sygnatury: 58 - 64, 66 - 67, 69 - 70.

Spółeczny Komitet Budowy Obeliska Upamiętniającego Miejsce Aresztowania kpt. Stanisława Sojczyńskiego „Warszyca” w Częstochowie, 2012–2013, sygnatura: 1.

Ochotnicza Straż Pożarna w Częstochowie, 1872–1999, sygnatury: 309 - 329.

Zbiór fotografii i pocztówek, 1893–1950, sygnatura: 1 - 84.

Druki zwarte

Zasady postępowania z materiałami archiwalnymi. Ochrona zasobu archiwalnego, Naczelna Dyrekcja Archiwów Państwowych, Warszawa 2011.

Strony www

<https://www.archiwa.gov.pl/dlauzytkownikow/bazy-danych/2534-zintegrowany-system-informacji-archiwalnej-zosia>

