

# Więcej niż seria. Wieloobrazowe praktyki polaroidzistów polskich

Witold KANICKI

Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu  
<https://orcid.org/0000-0002-9837-8460>

**ABSTRAKT** Artykuł dotyczy dziejów polskiej fotografii natychmiastowej (Polaroid, Fuji Instax) zrelacjonowanych przez pryzmat zagadnienia seryjności. Dzieła różnych artystów, takich jak Leszek Brogowski, Teresa Gierzyńska, Marcin Giżycki, Janusz Leśniak, Rafał Milach, Waclaw Nowak, Igor Omulecki, Karol Radziszewski, Zbigniew Tomaszczuk, Andrzej Wajda, grupa Minilabistów (Marek Mielnicki, Joanna Miklaszewska-Sierakowska, Radek Spassówka), zostały wykorzystane do omówienia różnych kategorii wieloobrazowej twórczości. Prócz dominującego w rodzimej praktyce modelu paradygmatycznego, polegającego na archiwalnej funkcji fotografii i zbieraniu różnych typów należących do tej samej kategorii przedmiotowej, zdefiniowany został model podmiotowy (odpowiadający serii fotografii dotyczących tego samego podmiotu), uwzględniający problematykę czasu model sekwencyjny, a także wieloobrazowy (panoramiczny lub mozaikowy) model syntagmatyczny.

**SŁOWA-KLUCZE** fotografia, polaroid, fotografia natychmiastowa, archiwa, seryjność, sekwencje, panoramy, mozaiki

**ABSTRACT** *More than a Series. The Multi-Image Practices of Polish Polaroid Photographers.* The article concerns the history of instant photography (Polaroid, Fuji Instax) in Poland, recounted in the context of the issue of seriality (photographic series). Works by widely differing artists, such as Leszek Brogowski, Teresa Gierzyńska, Marcin Giżycki, Janusz Leśniak, Rafał Milach, Waclaw Nowak, Igor Omulecki, Karol Radziszewski, Zbigniew Tomaszczuk, Andrzej Wajda, and the Minilabist group (Marek Mielnicki, Joanna Miklaszewska-Sierakowska, Radek Spassówka), were used to discuss various categories of multi-image work. In addition to the paradigmatic model dominant in Polish practice, which was based on the archivistic function of photography and the practice of collecting various types belonging to the same subject category, the subject model (corresponding to a series of photographs concerning the same subject), the sequential model, taking into account the issue of time, and the multi-image (panoramic or mosaic) syntagmatic model were also defined.

**KEYWORDS** photography, Polaroid, instant photography, archives, seriality, sequences, panoramas, mosaics

W twórczości polskich artystów fotografia natychmiastowa pojawiła się w połowie lat 70. XX stulecia, a więc ćwierć wieku po wprowadzeniu na rynek amerykański pierwszych aparatów firmy Polaroid. Choć mogłoby się wydawać, że rodzimą fotografię artystyczną cechowało w tym względzie opóźnienie wobec Zachodu, to jednak pomimo istotnych przeszkód ekonomicznych i politycznych (wysoka cena filmów i sprzętu, niedostępność produktów, „polityczna niepoprawność” amerykańskich towarów konsumpcyjnych) czas pojawienia się polaroidów w Polsce zbiegł się z większym zainteresowaniem artystów światowych fotografią natychmiastową. Ówczesny „popyt” na polaroidy wśród zachodnich fotografów miał swoje źródło w różnych przełomowych wydarzeniach. Z jednej strony połowa lat 70. XX w. jest kojarzona ze zmianami w sposobach artystycznego wykorzystania fotografii w ogóle. Badacze dziejów medium wiążą z tym czasem akceptację fotografii barwnej w sztuce<sup>2</sup>, a także rozwój zainteresowania estetyką snapshotu<sup>3</sup>. Tymczasem zarówno kolor, jak i snapshot bezsprzecznie łączą się z właściwościami najpopularniejszych filmów natychmiastowych Polaroida, produkowanych wówczas. Z drugiej strony wpływ na upowszechnienie fotografii natychmiastowej w sztuce miały także działania korporacji w dziedzinie innowacji technologicznych i ich polityka współpracy z artystami. Właśnie na początku lat 70. (w 1972 r.) wprowadzono na rynek rewolucyjny i poniekąd ikoniczny dla fotografii natychmiastowej aparat i proces Polaroid SX-70, dzięki którym uzyskiwano kolorowe fotografie w formacie 10,7 × 8,8 cm, z charakterystyczną poszerzoną białą ramą poniżej kwadratowego pola obrazowego. W tym samym czasie intensywnie rozwijał

się zapoczątkowany pod koniec 1969 r. korporacyjny Program Wsparcia Artystów (Polaroid Artist Support Program)<sup>4</sup>. Jednym z jego rodzimych beneficjentów został pierwszy aktywny na polu sztuki polski polaroidzista – Waclaw Nowak, który w 1974 r. nawiązał współpracę z europejskim oddziałem firmy, skąd otrzymał darmowy aparat SX-70 i materiały fotograficzne<sup>5</sup>. Dzięki temu zmarły dwa lata później fotograf wykonał co najmniej 200 polaroidów, pośród których wiele składa się w serie skupione na osobnych tematach czy motywach. Pod pojęciem serii rozumiem tutaj przypadki, w których fotografowie wychodzili poza integralne ramy pojedynczego zdjęcia, tworząc w zamian archiwalne zbiory obejmujące przedstawienia powtarzalnych motywów albo też budowali kompozycje skonstruowane z kilku, kilkunastu lub kilkudziesięciu zdjęć.

Seryjność użycia natychmiastowej fotografii, która wyznacza oś przewodnią niniejszego tekstu, dotyczy więc wielu różnorodnych praktyk polskich fotografów. Kilka lat po powstaniu archiwum Waclawa Nowaka warszawska artystka Teresa Gierzyńska stworzyła serię polaroidów *Goście*, w której tematem stali się członkowie rodziny i przyjaciele odwiedzający mieszkanie fotografki i jej męża, malarza Edwarda Dwurnika. W większości ujęć z początku lat 80. XX w. przedstawiających tytułowych gości (czasem również domowników) powtarza się nie tylko motyw przewodni – portret odwiedzających, ale i konwencja, zgodnie z którą zarejestrowano siedzące postaci. W podobnym okresie polaroidami interesował się gdański artysta, kurator i filozof Leszek Brogowski. W jego działaniach fotografie natychmiastowe pojawiały się m.in. jako elementy wieloobrazowych montaży przedstawiających abstrakcyjne

1. László Moholy-Nagy, „From Pigment to Light”, w: *Photography in Print. Writings from 1816 to the Present*, red. Vicky Goldberg (New York: Touchstone, 1981), s. 348.

2. W kontekście rozważań poświęconych akceptacji koloru w fotografii najczęściej wskazuje się na przełomowe wystawy w USA, na których prezentowano prace Stephena Shore’a i Williama Egglestone’a; zob. np. Katherine A. Bussard, Lisa Hostetler, *Color Rush. American Color Photography from Stieglitz to Sherman* (New York–London: Aperture, 2013).

3. Na temat znaczenia i funkcjonowania pojęcia *snapshot* zob. Richard D. Zakia, „Snapshot Photography”, w: *The Focal Encyclopedia of Photography*, red. Michael. R. Peres (Amsterdam: Focal Press, 2007), s. 346–349.

4. Peter Buse, *The Camera Does the Rest. How Polaroid Changed Photography* (Chicago–London: The University of Chicago Press, 2016), s. 190–192.

5. Szczegóły współpracy Nowaka z korporacją zob. Witold Kanicki, *Waclaw Nowak. Polaroid – fotografia z importu* (Lusowo–Poznań: Wydawnictwo Wolno, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, 2021).

kształty, monochromatyczne płaszczyzny oraz zbliżenia dekoracyjnych wzorów tkanin. Jeszcze w latach 80. polaroidy zagościły w praktyce artystycznej reżysera Andrzeja Wajdy, który pracując nad różnymi projektami filmowymi (*Danton*, 1982; *Miłość w Niemczech*, 1983; *Biesy*, 1988; *Korczak*, 1990) zamieszczał w scenopisach powtarzalne ujęcia ucharakteryzowanych aktorów oraz scenografii filmowych, a nawet skonstruowane z kilku fotografii panoramy pejzażowe.

Włączenie polaroidów w obszar warsztatu filmowego Wajdy mogło wynikać z przeniesienia aktywności twórczej za żelazną kurtynę, gdzie – inaczej niż w PRL i innych krajach komunistycznych – materiały do fotografii natychmiastowej były powszechnie używane, łatwo dostępne i relatywnie tanie. Dlatego też wraz z transformacją ustrojową końca lat 80., otwarciem granic oraz napływem niedostępnych wcześniej zachodnich dóbr konsumpcyjnych, polaroidy zaczęły częściej pojawiać się w rodzimej praktyce artystycznej, amatorskiej i komercyjnej. Korzystający z przywilejów nowej epoki twórca filmów animowanych i historyk sztuki Marcin Giżycki, który od lat 90. regularnie podróżował do Stanów Zjednoczonych, rozpoczął serię polaroidów rejestrujących symboliczne znaki (kierunkowe, drogowe, reklamowe) wypełniające przestrzeń krajobrazu amerykańskich miast i miasteczek. Prócz utrwalania strzałek i drogowych znaków Giżycki za pomocą aparatu Polaroid tworzył wieloobrazowe montaż, w których fotografowane z bliskiej odległości detale logotypów układają się w abstrakcyjne kształty. Dostępność polaroidów na polskim rynku mogła mieć wpływ na zainteresowanie technikami fotografii natychmiastowej widoczne w seryjnych pracach rejestrujących cień autora, wykonywanych przez Janusza Leśniaka – jednego z nielicznych Polaków, których dzieła z lat 90. XX w. znalazły się w zbiorach kolekcji firmy Polaroid<sup>6</sup>. Jeszcze w tej samej dekadzie polaroidy pojawiły się w praktyce edukacyjnej i artystycznej Zbigniewa Tomaszczuka. Artysta tworzył z nich wieloobrazowe mozaiki, a także sekwencyjne dokumentacje działań performatywnych.

Pierwsza dekada XXI w. przyniosła szereg zmian technologicznych i kulturowych, związanych głównie z rozwojem cyfrowych mediów fotografowania i komunikacji, które – operując innego rodzaju natychmiastowością – przyczyniły się do upadku Polaroid Corp.

Rosnący popyt na fotografię cyfrową miał też wyraźny wpływ na fascynację młodszego pokolenia artystów. Za pomocą rzadko używanej fotografii natychmiastowej podejmowali oni krytyczny dialog z postępującą digitalizacją i najbardziej popularnymi konwencjami rodzimej sztuki fotograficznej. Już w początkach XXI w. fotografią natychmiastową zainteresował się Karol Radziszewski, który stosował ją głównie do portretowania siebie i swoich bliskich. W podobnym okresie powstał ogromny zbiór snapshotowych polaroidów stworzony przez grupę Minilabistów założoną przez ówczesnych studentów poznańskiej Akademii Sztuk Pięknych (Marek Mielnicki, Joanna Miklaszewska-Sierakowska i Radek Spassówka). Także w obszarze tego archiwum znalazło się wiele zdjęć skupionych na powtarzalnych motywach. Seryjność pracy Minilabistów uwidoczniła się najbardziej w mozaikowych kompozycjach, składających się z kilkudziesięciu polaroidów współtworzących jeden obraz. Z nieco późniejszego okresu, przypadającego już na czasy po bankructwie amerykańskiego giganta fotograficznego, pochodzą prace innych artystów stworzone przy zastosowaniu konkurencyjnej techniki natychmiastowej – Fuji Instax. Choć filmy, o których tutaj mowa, wydają się wychodzić poza wspomniany w tytule zakres działań „polaroidzistów”, to jednak w praktyce technologiczne (chemiczne i fizyczne) właściwości japońskiego procesu natychmiastowego, często umownie (i błędnie) zaliczanego do grona „polaroidów”, więcej mają wspólnego z dawnymi procesami natychmiastowymi niż współczesne materiały sprzedawane pod nazwą „Polaroid”. Z instaxów korzystał m.in. jeden z członków kolektywu Sputnik Photos – Rafał Milach. Wykonał on pokazny zestaw miniatury fotografii w trakcie podróży na Białoruś. Powstałe zdjęcia wklejał w niewielkie notesy, w których instaxom towarzyszyły odręczne notatki, opisy i komentarze. Japoński proces natychmiastowy wykorzystywał także Igor Omulecki. Artysta zastosował go do zreprodukcji kolekcji bibelotów dekorowanych wizerunkiem papieża Jana Pawła II należącej do Łukasza Baksika.

Seryjność wydaje się ściśle związana z polaroidami. Świadczy o tym częste wykorzystywanie wieloobrazowych montaż w polskiej twórczości natychmiastowej oraz w sztuce zachodniej. Zarówno w amerykańskich publikacjach na temat fotograficznej wieloobrazowości<sup>7</sup>,

6. W europejskiej części kolekcji Polaroid Corp. znalazły się również dzieła innych Polaków, w tym Leszka Brogowskiego, Marka Gardulskiego i Wacława Nowaka.

7. *Target III: In Sequence. Photographic Sequences from The Target Collection of American Photography*, red. Anne Wilkes Tucker (Houston: The Museum of Fine Arts, 1982). Choć redaktorzy

jak i w albumach poświęconych polaroidom<sup>8</sup>, można znaleźć liczne reprodukcje wieloobrazowych montażu skonstruowanych z natychmiastowych fotografii. Specyfika różnych materiałów fotograficznych wpływa na działania artystów, a także kuratorów. Pracując nad wystawami poświęconymi dziejom fotografii natychmiastowej w rodzimej twórczości<sup>9</sup>, korzystałem z wielu modeli wystawienniczych używanych z reguły właśnie do pokazywania wieloobrazowej twórczości. Moje podejście wynikało z konfrontacji z odnalezionym materiałem fotograficznym, w którym pojedynczość zdjęcia, modernistyczna wyjątkowość obrazu zanikała na rzecz relacji z większym zbiorem. Paradoksalnie więc fotografia natychmiastowa, nieodłącznie kojarzona z pojedynczym, niedającym się reprodukować obrazem, idealnie sprawdzała się jako narzędzie seryjnej twórczości<sup>10</sup>. Innymi słowy, tak typowa dla polaroidowych fotografii rama, która zwykle wyznacza granice pola obrazowego, często traci na znaczeniu w przestrzeni wieloobrazowych kompozycji. Prócz szybkości powstania obrazu i równie szybkiej możliwości jego sprawdzenia w miejscu powstania wpływ na powracającą seryjność polaroidowych praktyk miał m.in. miniaturowy format większości filmów, idealnie sprawdzających się w roli elementu większej kompozycji. Nawet użytkownikom polaroidów wykonującym zdjęcia rodzinne zdarza się wieszac na ścianach lub sznurkach całe serie zdjęć. Zapewne artystyczna i amatorska praktyka budowania wieloobrazowych montażu wynika ze snapshotowych właściwości polaroidów, nabierających niecodziennych znaczeń w dużych zbiorach. Joachim Schmidt, przez lata opierający swoje działania artystyczne na kolekcjonowaniu rodzinnych, znalezionych na ulicy lub kupionych na pchlich targach snapshotów, zauważył, że

kilka zdjęć nie wzbudzi zainteresowania, podczas gdy „pięćdziesiąt wzbudzi je na pewno, a pięćset okaże się niezwykle interesujące. Liczba wpływa na wartość”<sup>11</sup>. Tym samym polaroidy, będące zwykłymi, niedoskonałymi technicznie, miniaturowymi snapshotami, lepiej sprawdzają się w wieloobrazowych kompozycjach. Wiele innych cech polaroidów skłaniających do seryjnych działań zostanie omówionych w kontekście rozważań nad konkretnymi modelami wieloobrazowych praktyk w polskiej twórczości artystycznej.

Badacze i kuratorzy zajmujący się fotograficznymi seriami rzadko różnicują praktyki artystyczne, wyraźnie nadużywając pojęcia sekwencji<sup>12</sup>. Jak się bowiem okazuje, to słowo, ściśle związane z pojęciem czasu, bywa używane w stosunku do seryjnych projektów, które marginalizują, a nawet kwestionują problem czasu w zestawach fotografii. Tymczasem przyglądając się działaniom fotograficznym polskich artystów, można zdefiniować różne modele pracy opartej na seryjności, powtarzalności, zwielokrotnieniu i wieloobrazowym montażu. Choć zwykle płaszczyznę wspólną wyznacza sposób eksponowania polaroidów zakładający tworzenie zestawów, w których wiele zdjęć pojawia się obok siebie, zamkniętych we wspólnych przestrzeniach archiwów, książek, notesów, ram czy naklejonych na ścianach układów, to jednak przyjęcie różnych podstaw metodologicznych i estetycznych w przypadku tworzenia fotograficznych serii może radykalnie wpłynąć na interpretację podejmowanych tematów, jak i na sposoby percepcji wieloobrazowych kompozycji. Innymi słowy praktyki oparte na seryjnym fotografowaniu wymagają doprecyzowania, przypisania do którejś z konkretnych kategorii. Dlatego też w dalszej części tekstu zostanie zdefiniowany model paradygmatyczny wywodzący się

katalogu nie podają techniki publikowanych serii, wiadomo, że kilka z nich zostało skonstruowanych przy użyciu polaroidowych fotografii.

8. Zob. np. *The Polaroid Book. Selection from the Polaroid Collections of Photography*, red. Steve Crist (Köln: Taschen, 2012); *The Polaroid Project. At the Intersection of Art and Technology*, red. William E. Ewing (London: Thames & Hudson, 2017); *Polaroid Now. The History and Future of Polaroid Photography*, red. Steve Crist, Gloria Fowler (Los Angeles: Chronicle Chroma, 2021).

9. Chodzi o dwie wystawy: *Instant Curiosities. Polaroid w polskiej fotografii* na 8. Biennale Fotografii (15 XI–15 XII 2013, Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu) oraz *Archiwa błyskawiczne. Instant i instax w Polsce* (18 VI–29 VIII 2021, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańska Galeria Fotografii).

10. O paradoksie pojedynczości polaroidów, często pojawiających się w seryjnej twórczości, wspominał Peter Buse w tekście *Fotografia natychmiastowa w pracy i zabawie* (tłum. Martyna Całusińska) przygotowanym do nieopublikowanego katalogu wystawy *Archiwa błyskawiczne*.

11. Cyt. za: Lynn Berger, „The Authentic Amateur and the Democracy of Collecting Photographs”, *Photography and Culture* 2, nr 1 (2009), s. 42.

12. Zob. *Target III: In Sequence*.

z archiwalnych praktyk, w którym różne typy należące do tej samej kategorii przedmiotów stają się elementami składowymi seryjnej fotografii. Choć skupione na jednej osobie lub rzeczy serie, reprezentujące model podmiotowy, wydają się bliskie archiwalnym praktykom, to jednak kilka przykładów działań polskich fotografów uzmysławia odmiennosc tego gatunku wieloobrazowych przedstawień. Od modelu paradygmatycznego różnią się także dwie pozostałe formuły określające działania artystów używających fotografii natychmiastowej. Chodzi o serie sekwencyjne, skoncentrowane na relacji czasowych interwałów pokazanych na zdjęciach oraz panoramy i mozaiki, traktujące pojedyncze zdjęcie jako element jednego przedstawienia.

#### MIĘDZY ARCHIWUM A KOLEKCJĄ – MODEL PARADYGMATYCZNY

Zgodnie z wykładnią Joan Schwartz narodziny fotografii zbiegły się w czasie z ukształtowaniem nowoczesnej (uporządkowanej i usystematyzowanej) formuły archiwum, które – podobnie jak dagerotypia – pojawiło się w Paryżu pod koniec lat 30. XIX w.<sup>13</sup> Wpływ na tę koincydencję miała ówczesna nauka z typową dla niej „fetyzyzacją” faktów oraz dążeniem badaczy do usystematyzowania i skatalogowania świata, w czym gromadzenie różnego rodzaju wizualnych dokumentów okazało się pomocne. Już w pierwszych latach istnienia mechanicznych obrazów zaczęto ich używać do konstruowania archiwów antropologicznych, archeologicznych, botanicznych, kryminalistycznych, medycznych czy muzealnych. W tym ostatnim przypadku fotografia spełniać mogła rolę dokumentacji istniejącej kolekcji, ale i jej dopełnienia, poprzez włączanie w obszar muzealnych zbiorów dodatkowych obrazów (np. fotografii pomników, architektury, dzieł i artefaktów z innych kolekcji) nieobjętych muzealną kuratelą.

Co warte podkreślenia, już w początkach istnienia medium ważną rolę w tworzeniu obrazowych archiwów

odegrała natychmiastowość otrzymywania obrazów. Specyfika wczesnych procesów fotograficznych, niepozwalających na zbyt długie przetrzymywanie naświetlonych klisz, wymuszała bowiem wywołanie negatywu lub dagerotypu na miejscu, najczęściej w przeciągu kilku lub kilkunastu minut od momentu zarejestrowania obrazu. Fotograficzne przedstawienie materializowało się więc nawet szybciej niż w przypadku niektórych współczesnych procesów natychmiastowych<sup>14</sup>. Pionier procesu negatywowo-pozytywowego William Henry Fox Talbot poszukiwał automatycznych i szybkich sposobów zapisu świata, mających zastąpić rysunek naukowy, a wynalezione przez niego techniki pozwalały na niemalże natychmiastowe udokumentowanie różnych okazów botanicznych, przyspieszając pracę gromadzących wizualne notatki badaczy. Opisując własną fotografię z 1844 r. przedstawiającą prywatną kolekcję porcelany, usystematyzowaną na przypominających bibliotekę półkach, Talbot zwracał uwagę na to, że „cały gabinet znawcy [Virtuoso] i kolekcjonera starej chińskiej porcelany może być przedstawiony na papierze w czasie niewiele dłuższym, niż ten potrzebny na sporządzenie odręcznej listy opisującej ją w zwykły sposób”<sup>15</sup>. Innymi słowy, fotografia kolekcji staje się substytutem inwentarza, poprzez zamknięcie zbioru widoków rzeczy w beczasowej przestrzeni zdjęcia. Pojedyncza fotografia przyjąć może też funkcję porównywalną do archiwum czy muzeum<sup>16</sup>. Obiekty uwiecznione na zdjęciu, tak jak muzealne ekspozycje, przeznaczone są do oglądania. Wykonywane od pierwszych dni istnienia fotografii serie zdjęć różnych rzeczy czy zjawisk, same w sobie noszące cechy archiwalnych lub muzealnych przestrzeni, stać się mogły ponadto częścią większych, paradygmatycznych układów, zamkniętych w porządkujących przestrzeniach katalogów, notatników, archiwów, a w późniejszym okresie także galeryjnych instalacji.

Zasady tworzenia różnego rodzaju zbiorów archiwalnych podporządkowane są funkcjom ujednolicania

13. Joan M. Schwartz, „«Records of Simple Truth and Precision». Photography, Archives, and the Illusion of Control”, *Archivaria* 50 (2000), s. 3.

14. Współczesne procesy natychmiastowe, takie jak Impossible lub Polaroid Originals, potrzebują ok. 20–40 minut do pełnego wywołania obrazu.

15. William Henry Fox Talbot, „Plate III. Articles of China”, w: id., *The Pencil of Nature* (London: Brown, Green and Longmans, 1844), s. 19.

16. Szersze omówienie problematyki relacji pomiędzy przestrzenią fotografii a przestrzenią galerii lub muzeum zob. Witold Kanicki, „Pomiędzy muzeum a white cube’em. Fotografia jako przestrzeń ekspozycyjna”, *Kultura Współczesna* 32, nr 2 (2014), s. 48–56; id., „Wundercamera obscura”, *Membrana* 2, nr 2 (2017), s. 70–73.



1 Wacław Nowak, seria polaroidów bez tytułu, 1975. Fot. dzięki uprzejmości Szaroty Nowak ©

i klasyfikacji<sup>17</sup>. Dokumenty i obiekty gromadzone w archiwach i kolekcjach na ogół nie trafiają do nich ze względu na swoją pojedynczość, lecz ze względu na ich relację z innymi przechowywanymi archiwaliami<sup>18</sup>. W przypadku archiwów fotograficznych dochodzi więc do swoistego zerwania związku między obrazem a przedstawioną na nim rzeczywistością na rzecz zintensyfikowanej relacji pomiędzy zgromadzonymi w archiwum zdjęciami. Wprowadzenie archiwalnych praktyk do sztuki 2. połowy XX w. pozwalało więc nie tylko na podanie w wątpliwość związku fotografii ze światem, ale również na podważenie narracyjności kojarzonej z wcześniejszą twórczością. Opisujący to zjawisko Lev Manovich przeciwstawił praktyki syntagmatyczne (narracyjne) archiwalnym działaniom paradygmatycznym<sup>19</sup>. Podczas gdy w kojarzonym z archiwami i muzeami modelu paradygmatycznym kluczowy staje się proces wyboru grupy obrazów lub rzeczy, oparty na porządkującej kategorii przynależności do jednego gatunku, rodzaju czy typu, syntagmatyczny układ charakteryzuje

się przewagą związków między różnymi obiektami, układających się w znaczeniową całość. Zbiór różnych fotografii konkretnego elementu garderoby (np. butów) reprezentuje więc paradygmatyczny model, podczas gdy zdjęcia wszystkich elementów kompletnego ubrania (butów, skarpetek, spodni itp.) wpisze się w syntagmatyczną strukturę<sup>20</sup>.

Model paradygmatyczny jeszcze w XIX w. przeniknął do działań fotografów dokumentujących różne obszary naukowe. Dotyczy to wykorzystania medium zarówno w procesach archiwizacyjnych, jak i w tworzeniu wizualnych typologii czy konstruowaniu kolekcji opartej na zdjęciach przechwytyjących ze świata motywy przynależące do wybranej kategorii porządkującej. Właśnie ten typ archiwalnego porządkowania świata przeniknął do sztuki 2. połowy XX stulecia, o czym dobitnie świadczą fotograficzne książki Eda Ruschy wykorzystujące estetykę dokumentu, typologiczne serie zdjęć Bernda i Hilli Becherów, a także wiele innych przejawów fotograficznej „gorączki archiwów”,

17. Ernst van Alphen, *Staging the Archive. Art and Photography in the Age of New Media* (London: Reaktion Books, 2015), s. 53.

18. *Ibid.*, s. 54.

19. Lev Manovich, *The Language of New Media* (Cambridge: MIT Press, 2001), s. 229–233.

20. *Ibid.*, s. 230.

którą opisał Okwui Enwezor<sup>21</sup>. Usystematyzowane zbiory fotografii, a nawet rzeczywistych obiektów przynależących do tej samej kategorii przedmiotowej, pozwalały artystom 2. połowy XX w. na polemikę nie tylko z narracyjnymi (syntagmatycznymi) układami, ale i z modernistycznym kultem pojedynczego przedstawienia. Co warto podkreślić, artystyczne strategie archiwalne nie polegały zwykle na tworzeniu pełnowymiarowych archiwów, lecz najczęściej przedstawiały na zbieraniu (lub fotografowaniu) określonych typów segregowanych w książkach, zamkniętych w ramach obrazów i uspołnionych w instalacjach artystycznych. Wielu artystów używało archiwalnych metod, wychodząc jednocześnie poza rygorystyczne zasady inwentaryzacji poprzez pozbawianie zbieranych obiektów kluczowych danych. Ich celem było raczej stworzenie spójnej kolekcji obrazowej, w której obszarze znajdowały się sekcje poświęcone podobnym motywom, tematom czy zjawiskom. Fotograf może więc przyjmować rolę zbieracza, który za pomocą narzędzi fotograficznych uwiecznia i przechwytywa ze świata obrazy rzeczy i fenomenów, a towarzyszący temu proces rejestracji bywa podporządkowany zarówno przedmiotowym kryteriom wyboru, jak i powtarzalnym konwencjom formalnym (analogiczne kompozycje, formaty fotografii, światło, kolorystyka, optyka lub proces fotograficzny). Natychmiastowa fotografia doskonale nadawała się do szybkiego przechwytywania obrazów zapisanych na zdjęciach o identycznym formacie. Ponadto wiele polaroidowych filmów charakteryzuje się poszerzonym fragmentem ramy, który – jak twierdzą badacze medium – zachęca do umieszczania podpisów<sup>22</sup>, w tym archiwizujących adnotacji.

Archiwistyczny model paradygmatyczny, polegający na tworzeniu kolekcji opartych na wspólnych kategoriach przedmiotowych, wyraźnie dominował w praktyce polskich fotografów używających

materiałów natychmiastowych. Waław Nowak, od którego rozpoczyna się historia polaroidów w polskiej sztuce, podkreślał, że pracuje cyklami, nie zadowolając się pojedynczymi zdjęciami<sup>23</sup>. W swoich wspomnieniach akcentował też potrzebę powrotu „do wybranego tematu po dłuższym czasie”<sup>24</sup>, dzięki czemu mógł ogarnąć „świeżym spojrzeniem nowe jego strony”<sup>25</sup>. Zetknięcie z materiałami natychmiastowymi pozwoliło Nowakowi na wprowadzenie zupełnie odmiennej strategii tworzenia fotograficznych serii. W zbiorze polaroidów jego autorstwa wyraźnie wyróżniają się mniejsze podzbiory, które za sprawą powtarzalnych cech (formatu, kompozycji, tematu) respektowały zasady dokumentalnej typologii, niepraktykowanej przez krakowskiego artystę we wcześniejszym okresie. Krótki epizod pracy z technologią fotografii natychmiastowej doprowadził do powstania serii fotografii drzwi i okien, które – wpisując się właśnie w estetykę bezosobowego dokumentu<sup>26</sup> – ukazują interesujące go motywy od frontu, w centrum fotograficznej kompozycji (il. 1). Poszczególne polaroidy z tego podzbioru łączy nie tylko motyw przewodni, ale i typowe cechy polaroidów SX-70: powtarzalna kompozycja, format i tonacja kolorystyczna zdjęć. Archiwizacyjny model fotografowania, który mógł wynikać z wykształcenia i zawodowego doświadczenia krakowskiego fotografa (absolwenta architektury, zatrudnionego po studiach w Pracowniach Konserwacji Zabytków), uwidocznił się w mniej licznych seriach natychmiastowych dokumentów, skupionych na detalach architektonicznych czy wiejskich drewnianych chatach rejestrowanych zwykle w trakcie podróży. W tej drugiej serii powtarzalności motywu przewodniego towarzyszy wspólna kolorystyka z charakterystyczną dla całej grupy zielenią i neutralnością jasnego tła nieba, tak często zauważalną w praktyce artystów sięgających po dokumentalne i typologiczne strategie<sup>27</sup>.

21. Okwui Enwezor, *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art* (New York: Steidl, 2008).

22. Buse, *Camera Does the Rest*, s. 1.

23. Waław Nowak, „O sobie i swej pracy”, w: *Waław Nowak. Retrospektywna wystawa fotografii*, kat. wyst., red. Zbigniew E. Zegan (Kraków: Galeria ZPAF, 1977), s. nlb.

24. Ibid.

25. Ibid.

26. Zjawisko bezosobowego dokumentu wiąże się z anglojęzycznym pojęciem *deadpan photography*; zob. Aron Vinegar, „Ed Ruscha, Heidegger, and Deadpan Photography”, w: *Photography After Conceptual Art*, red. Diarmuid Costello, Margaret Iversen (Malden: Wiley-Blackwell, 2010).

27. O ile w początkach istnienia fotografii biel nieba wynikała ze specyfiki procesów fotograficznych i czułości klisz, na których trudno było zapisać chmury, o tyle artyści działający



2 Wacław Nowak, seria polaroidów, bez tytułu, 1975.  
Fot. dzięki uprzejmości Szaroty Nowak ©

Prócz wspomnianych tu tematów archiwizacyjna powtarzalność kompozycji i motywów determinuje także najliczniejszy podzbiór polaroidów Nowaka, w którym dominującym motywem stały się fragmenty różnobarwnych karoserii samochodowych. Fotografując ten temat, bliski estetyce amerykańskiego hiperrealizmu, krakowski twórca wyraźnie tworzył podstawy typologicznego układu – uwieczniał z jednakowej perspektywy pojedyncze reflektory kilku volkswagenów (tzw. garbusów) i innych aut, a także przednie maski pojazdów przeróżnych, choć zwykle zagranicznych producentów, tak nieprzystające do szarości peerelowskiego pejzażu (il. 2). W tym ostatnim zbiorze uwidoczniło się typowe dla wielu artystów wykorzystanie respektującej paradygmatyczny model strategii archiwalnej, w której jednak temat (samochód) zanika na rzecz właściwości formalnych obrazu – kolorów i kompozycji. Podporządkowanie przedstawianego tematu estetycznym i kompozycyjnym walorom obrazu stanowiło jedną z charakterystycznych cech malarstwa hiperrealistycznego, do którego zdjęcia Nowaka wyraźnie nawiązują.

W przypadku samochodowych polaroidów archiwizacyjna metoda, polegająca na gromadzeniu typów przynależących do jednej kategorii przedmiotowej, posłużyła więc finalnie do stworzenia swoistego archiwum formalnych, kolorystycznych i kompozycyjnych rozwiązań, przechwytywanych ze świata za pomocą aparatu Polaroid.

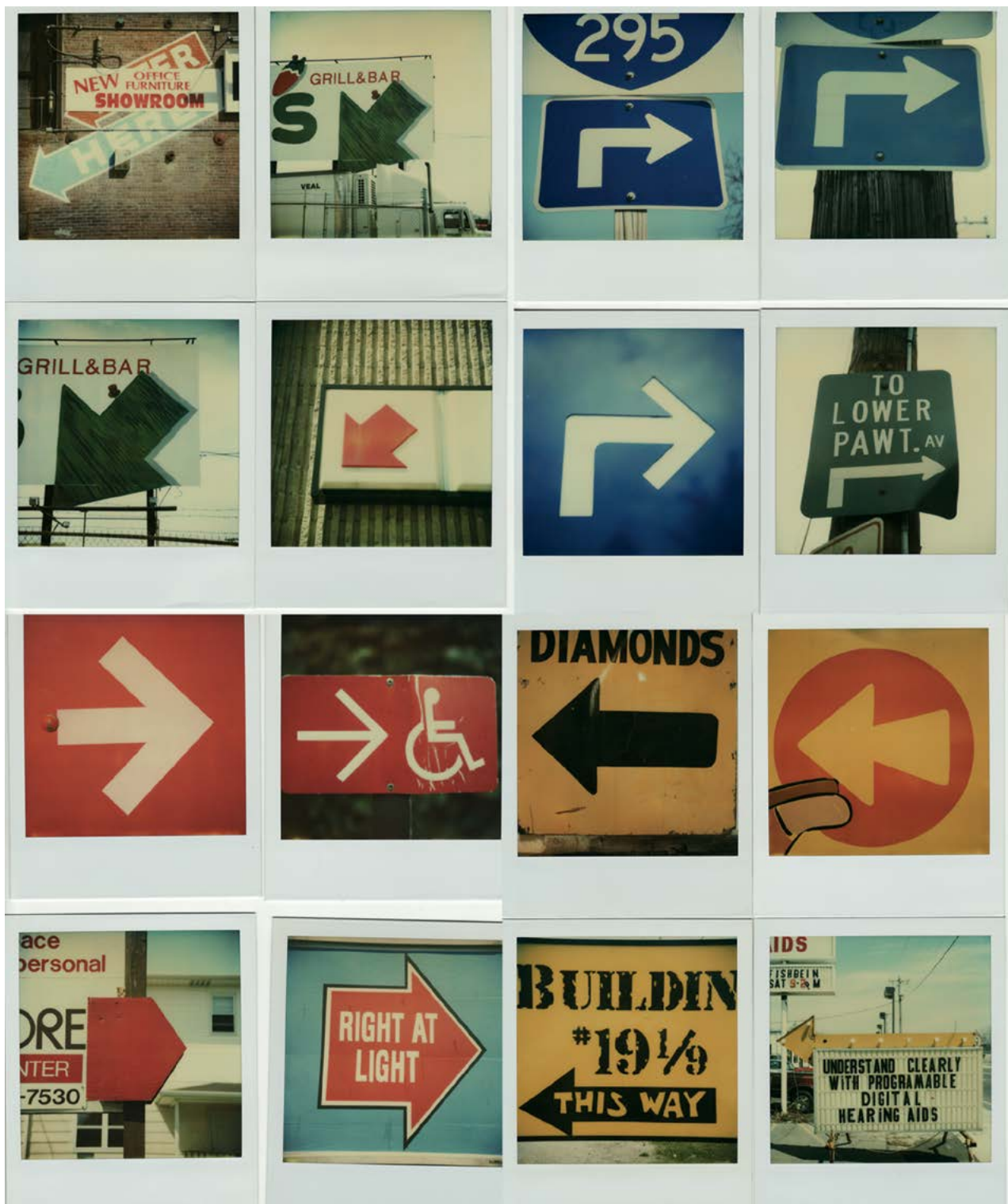
Ważnym aspektem tej ostatniej grupy prac krakowskiego polaroidzisty jest ciasny kadr. W większości przypadków zbliżenie na niewielki fragment samochodu i pominięcie tła powoduje wyrwanie z rzeczywistego kontekstu, czyli niewidocznego na zdjęciach pejzażu peerelowskiej ulicy. Dekontekstualizacja jest jedną z cech typowych dla praktyk archiwalnych, ale i dla muzeów: wyselekcjonowane i wyrwane z oryginalnego miejsca obiekty (dokumenty, artefakty, dzieła sztuki) pojawiają się w zamkniętej przestrzeni, w której zamiast związku z ich pierwotnym miejscem funkcjonowania kluczowa staje się relacja z innymi obiektami współtworzącymi kolekcję czy archiwalny zbiór.

Podobne podporządkowanie estetycznym kategoriom i zarazem oderwanie od oryginalnych przestrzeni i funkcji można dostrzec w praktyce artystycznej Marcina Giżyckiego. Archiwum amerykańskich znaków drogowych, szyldów i reklam współtworzy paradygmatyczny zbiór, w którym symbole przestają spełniać swoją pierwotną funkcję, tracąc semantyczne znaczenie lub – w przypadku drogowych i strzałek – nie kierując do żadnego z pierwotnie wskazywanych celów (il. 3). Poprzez zastosowane zbliżenia niektóre z nich wyrwane są ze świata i nie ujawniają miejsca swojego powstania.

Idea zbioru fotografii współtworzącego paradygmatyczny zestaw typów w najbardziej dosłowny sposób uwidoczniła się w serii miniatury Igora Omuleckiego z serii *Kolekcja Łukasza Baksika* (2013; il. 4). Jak już wspomniano, jej tematem jest zbiór bibelotów, dewocjonałów, kiczowatych pamiątek i przedmiotów codziennego użytku dekorowanych wizerunkiem papieża Jana Pawła II. Do udokumentowania zbiorów kolekcjonera Omulecki wybrał nietypowy proces natychmiastowy, który – poprzez niemożność reprodukcji, niezmienny format miniatury, niską jakość obrazu przeznaczonego do rozrywkowej i rodzinnej praktyki fotograficznej – wyraźnie różni się od klasycznych sposobów tworzenia wizualnej dokumentacji. Artysta stworzył w ten sposób typologiczny

w XX w. (jak np. Bernd i Hilla Becherowie, Thomas Ruff, Frank Breuer) często świadomie decydowali się na użycie jednolitego białego tła dla fotografowanych przez nich motywów, podkreślając tym samym dokumentalną strategię, neutralność i obiektywizm obserwacji.





3 Marcin Giżycki, bez tytułu (*Znaki amerykańskie*), 1992–1993. Fot. dzięki uprzejmości Agnieszki Taborskiej ©

zestaw fotograficznych miniatur prezentowanych razem, w przestrzeni wytyczonej wspólną ramą. Rama staje się więc ekwiwalentem muzealnego pomieszczenia lub gabinetu kolekcjonera, zamyka w sobie, ekspozuje i konfrontuje ze sobą zebrane przedmioty. W powstałej

w ten sposób „kolekcji w kolekcji” kluczowa wydaje się zgodność zastosowanego materiału fotograficznego i podjętego tematu (tandetnych obiektów), wspólna dla procesu natychmiastowego i uwiecznianych przedmiotów popkulturowość, szybkość wykonania, a nawet

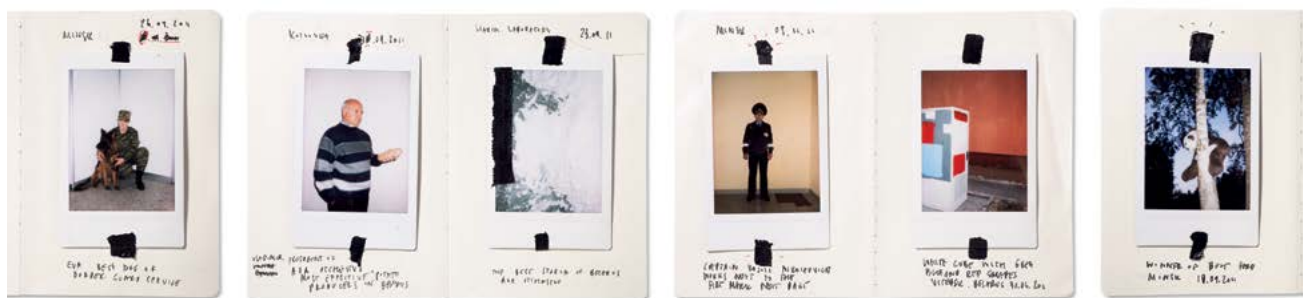


4 Igor Omulecki, *Kolekcja Łukasza Baksika*, 2013. Fot. dzięki uprzejmości Igora Omuleckiego ©

niedoskonałość cechująca nieostre zdjęcia i przepelnione estetyką kiczu przedmioty.

Tematyka fotografii Omuleckiego niesie polityczny bagaż, który w bardziej intensywny sposób przenika notesy Rafała Milacha wypełnione instaxami zarejestrowanymi na terenie Białorusi. W przeciwieństwie do opisanych wcześniej projektów artystycznych jego zdjęcia należące do dwóch serii z lat 2010–2013 – *The Winners* (il. 5) oraz *Green Shape on White Shadow* (il. 6) – najdosłowniej wpisują się w ramy archiwum, operując nie tylko zbiorem powtarzalnych obrazów kolejnych przykładów wybranego motywu przewodniego, lecz

także katalogowymi danymi (miejsce i data wykonania, temat), pomijanymi często w paraarchiwalnych praktykach wielu współczesnych fotografów. Na stronach notesu z cyklu *The Winners* znalazły się fotografie ludzi nagradzanych w przeróżnych lokalnych i państwowych konkursach organizowanych przez białoruski reżim. W przeciwieństwie do tradycyjnych, typologicznych serii, poszczególne zdjęcia przedstawiają postacie tytułowych zwycięzców w różnych pozach i konwencjach, w kilku przypadkach ukazując jedynie fragmenty ich sylwetek. Także przestrzenie uwiecznione w tym projekcie zostały sfotografowane w różnorodny sposób.



5 Rafał Milach, *The Winners*, 2010–2013. Fot. dzięki uprzejmości Galerii Jednostka i Rafała Milacha ©



6 Rafał Milach, *Green Shape on White Shadow*, 2010–2013. Fot. dzięki uprzejmości Galerii Jednostka i Rafała Milacha ©

Pomimo stylistycznych różnic, paradygmatyczne archiwum *The Winners* Milacha nie traci na spójności określonej nie tylko wspólną przestrzenią notesu, ale i podobną tonacją kolorystyczną, formatem, sposobem wklejenia i opisu poszczególnych zdjęć. Podobna koherencja dotyczy drugiej serii instaxów, w której fotograf rejestrował prostokątne i wielokolorowe kształty pokrywające nielegalne napisy na ścianach białoruskich budynków. Choć lektura zdjęć Milacha wywołuje może mylne wrażenie koncentracji na rozwiązaniach formalnych (relacji kolorystycznej prostych figur geometrycznych naniesionych na kolorowe ściany), to jednak w istocie współtworzą one repozytorium politycznych aktów cenzorskich.

Używane przez Milacha i Omuleckiego filmy i aparaty Fuji Instax Mini, prowadzące do powstania niewielkich fotografii pełnych technicznych niedociągnięć (nieostrości, dystorsje optyczne, oświetlenie automatycznie uruchamianej lampy błyskowej), przystosowane są do produkcji snapshotowej fotografii. Estetyka snapshotu<sup>28</sup>, która cechuje praktykę artystyczną licznych fotografów współczesnych, wyraźnie zainspirowała członków poznańskiej grupy Minilabistów. Ich zdjęcia świadomie wychodzą poza akademicką poprawność formalną, techniczną i kompozycyjną fotograficznych obrazów. Stworzone przez nich w pierwszych latach XXI w. wielowątkowe archiwum przepelnione jest poślakłymi i często nieostrymi obrazami fotograficznymi,

28. O ile pojęcie to z reguły było używane w odniesieniu do amatorskich praktyk fotograficznych, o tyle estetyka snapshotu dotyczy działań artystów, którzy świadomie odwołują się do konwencji stosowanych przez amatorów.



7 Minilabiści (Marek Mielnicki, Joanna Miklaszewska-Sierakowska, Radek Spassówka), bez tytułu, 2000–2005. Fot. dzięki uprzejmości Minilabistów ©

zarejestrowanymi za pomocą jednego z późniejszych i zarazem najbardziej niedoskonałych procesów amerykańskiego producenta – Polaroid 500<sup>29</sup>. W obszarze ogromnego zbioru można wyróżnić wiele paradygmatycznych podgrup, podporządkowanych powracającym tematami, np. takim jak pomniki, budynki czy znaki drogowe (il. 7). Prócz kompulsywnie rejestrowanych reklam, szyldów, nijakiej architektury i brzydoty ówczesnej przestrzeni, wychwytywanych z krajobrazu posttransformacyjnej Polski, Minilabiści tworzyli bliskie abstrakcji serie poświęcone takim motywom, jak trawa czy niebo.

Podobnie jak w przypadku Igora Omuleckiego czy Rafała Milacha niedoskonałości miniaturowych zdjęć Minilabistów współgrają z rejestrowanymi tematami, wyrażanymi za pomocą motywów nijakich

bądź trywialnych. W ten właśnie sposób polaroidowe archiwum objęło kuratelą osobliwą kolekcję niekolekcyjnych rzeczy i zjawisk, trywialność jest bowiem uznawana za cechę, która stoi w sprzeczności z tradycyjną ideą archiwum<sup>30</sup> czy muzeum, a zatem instytucji zwykle skoncentrowanych na obiektach ważnych, znaczących lub mających wartość estetyczną. Co warte podkreślenia, tworząc paradygmatyczne zbiory nijakich tematów, członkowie grupy wyraźnie unikali powtórzeń stylistycznych, fotografując motyw przewodni z wielu odmiennych punktów, w różnorodnym oświetleniu i odległości. Podobna wielość sposobów rejestracji przenika wykonane przez nich polaroidy poświęcone tandetnym plastikowym zabawkom. Część z nich jednak wychodzi już poza ramy najdosłowniej rozumianego paradygmatycznego zbioru.

29. Filmy Polaroid 500 były przystosowane do ostatniego aparatu fotograficznego firmowego przez amerykańską korporację – młodzieżowej kamery Polaroid Joycam, która pojawiła się pod koniec lat 90. XX w. Obszerne omówienie kulturowego znaczenia aparatu i procesu zob. Buse, *The Camera Does the Rest*, s. 2–8.

30. van Alphen, *Staging the Archives*, s. 78.

## MODEL PODMIOTOWY – LUDZIE I PRZEDMIOTY

Porządek zbiorów gromadzonych w nowoczesnych archiwach i muzeach zazwyczaj przywodzi na myśl opisany powyżej model paradygmatyczny, wyznaczający określone granice i kryteria przedmiotowe danej kolekcji. Istnieją jednak archiwa i muzea zbudowane wokół konkretnego podmiotu. Archiwum osobistych dokumentów ważnej postaci historycznej lub muzeum jej poświęcone stanowią dobre przykłady instytucji, w których przedmiotowe kryteria porządkujące wydają się wtórne wobec podmiotu wyznaczającego podstawową płaszczyznę spójności archiwaliów czy eksponatów. W obszarze aktywności fotograficznej idee podmiotowego modelu najdobitniej realizują serie portretów przedstawiających tę samą postać, ukazaną w różnych pozach, konwencjach, sytuacjach, momentach życiowych czy przestrzeniach. Innymi słowy, podmiot fotografii (osoba) pozostaje ten sam, a zmiennym, podporządkowanym podmiotowi paradygmatem stać się może tło, ubranie, kontekst czasu i miejsca. Podczas gdy pełne anonimowych postaci antropologiczne typologie wyraźnie uprzedmiotowiwały ludzi na rzecz rasowych, metrycznych czy etnograficznych danych, prywatna kolekcja zdjęć portretowych konkretnej osoby ma wyraźnie podmiotowy charakter. Ponownie fotografie natychmiastowe idealnie sprawdzają się w roli narzędzia do tworzenia seryjnych kolekcji podmiotowych. Nie bez przyczyny większość współczesnych aparatów służących do ich wykonywania przystosowanych jest właśnie do portretowania, a sama idea natychmiastowych zdjęć związana była z pragnieniem ułatwienia rejestracji beztrudnych momentów życia użytkowników, budujących w ten sposób własne, rodzinne archiwa.

Reguły seryjnego modelu podmiotowego wdrażają zestawy portretów i autoportretów Karola Radziszewskiego. Polaroidy wykonywane w 1. dekadzie XXI w. można podzielić na podzbiory dotyczące konkretnych ludzi, np. kochanków, przyjaciół lub członków rodziny warszawskiego artysty. Płaszczyznę wspólną grupy wyznacza więc ten sam podmiot pojawiający się na kolejnych fotografiach w różnych pozach, miejscach, ubrany lub rozebrany, ukazany w całościowych lub detalicznych ujęciach. Niezwykle spójny formalnie jest liczący ponad 200 odbitek zbiór autoportretów

przedstawiających głowę lub popiersie artysty najczęściej centralnie wkomponowane w powtarzalny format polaroidowego kadru (il. 8). Większość zdjęć rejestruje postać Radziszewskiego z podobnej odległości na jednolitym tle. W tej realizowanej na przestrzeni dłuższego czasu serii autoportretów różnią się miny fotografowanego, ubrania, fryzury, a czasem używane w trakcie pozowania rekwizyty (maska, okulary, trzymany w ręce napój czy książka).

Zupełnie inaczej problem podmiotowości podejmuje seryjny zbiór czarno-białych polaroidów krakowskiego artysty Janusza Leśniaka, który stosując wielorakie procesy fotograficzne, od wielu lat tworzy „leśniaki”, czyli zapisy jego cienia rzutowanego na różne płaszczyzny<sup>31</sup>. Seria natychmiastowych „leśniaków” została zrealizowana w ogrodzie w Gwoźdźcu przy użyciu negatywowo-pozytywowych filmów Polaroid 665 (il. 9). W przeciwieństwie do najpopularniejszych materiałów produkowanych przez amerykańskiego producenta proces, o którym tutaj mowa, wiązał się z koniecznością posiadania dodatkowego ekwipunku, umożliwiającego m.in. wypłukanie negatywu w miejscu fotografowania. Tym samym działanie fotograficzne Leśniaka odwoływało się do wspomnianych już pierwszych procesów fotograficznych, w których kalotypie czy dagerotypy produkowane były zwykle w miejscu zarejestrowania. Również motyw przewodni „leśniaków” jest powrotem do korzeni fotografii, przywołującym negatywowe cienie sylwetek roślin i koronek fotografowanych przez Talbota. Podczas gdy w rysunkach fotogenicznych brytyjskiego pioniera fotograficzne cienie potwierdzały „indeksową” – w Peirce’owskim rozumieniu tego pojęcia – obecność reprodukowanych przedmiotów, w polaroidach krakowskiego fotografa cień, nierozzerwalnie związany z ciałem, z psychologicznym, duchowym czy tożsamościowym wymiarem człowieka, potwierdza obecność fotografa, stając się rodzajem autoportretu. Polaroidowa natychmiastowość umożliwia natomiast przewrotne schwytnie i zatrzymanie ciemnej projekcji kojarzonej ze zmiennością, nieuchwytnością i ruchem.

Serie fotografii reprodukujące wizerunek konkretnego motywu, zarejestrowanego jednak w odmiennych przestrzeniach i kontekstach, doprowadzić mogą do oksymoronicznego upodmiotowienia przedmiotu. Dzieje się tak zwłaszcza w sytuacji, kiedy rzeczy – podobnie

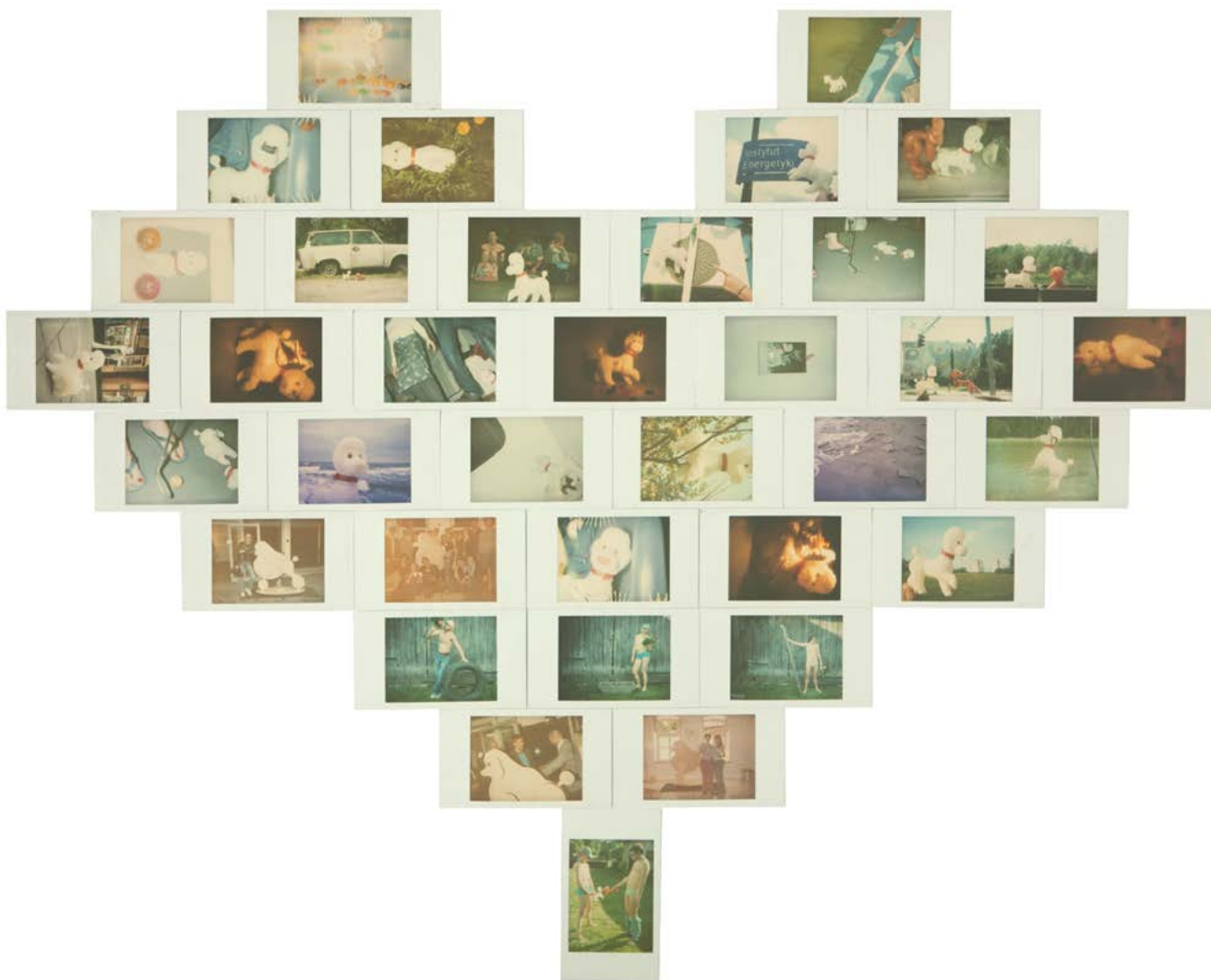
31. Problematyka cienia pojawiała się w różnych pracach wiązanych z fotograficznym i filmowym konceptualizmem. W fotograficznej twórczości artystów polskich motyw cienia stał się ważnym tematem prac Andrzeja Lachowicza z lat 70. XX w. Lachowicz, podobnie jak Janusz Leśniak, używał fotograficznych zapisów cienia w seryjnych kompozycjach.



8 Karol Radziszewski, *Autoportrety*, 2002–2007. Fot. dzięki uprzejmości Galerii BWA Warszawa i Karola Radziszewskiego ©



9 Janusz Leśniak, *Polaroidy z Gwoźdźca* (z serii *leśniaki*), 1994. Fot. dzięki uprzejmości Janusza Leśniaka ©



10 Minilabiści (Marek Mielnicki, Joanna Miklaszewska-Sierakowska, Radek Spassówka), *Lowe Sonia*, 2003–2005. Fot. dzięki uprzejmości Minilabistów ©

jak ludzie lub ich cienie – stają się głównymi aktorami, aktywnymi podmiotami przedstawianymi w różnych sytuacjach i odślonach. Upodmiotowione obiekty na fotografiach sprawiać mogą wrażenie samodzielnych, niekontrolowanych i odseparowanych od działań ludzi. Za przykład sytuacji, o której tutaj mowa, posłużyć może ogrodowy krasnal – bohater cyklu podróźniczych zdjęć, zobrazowany w filmie *Amelia* Jeana-Pierre’a Jeuneta (2001). Nieświadomy żartu ojciec tytułowej bohaterki i zarazem właściciel wypożyczonej przez córkę figurki, kiedy otrzymywał korespondencje ze zdjęciami krasnala pozującego na tle pocztówkowych zabytków z całego świata, mógł odnieść wrażenie rzeczywistej podróży rzeczy, samodzielnie przemierzającej się figurki, której obrazy – poprzez wpisanie w konwencję portretu – czyniły z niej autonomicznego aktora fotograficznej serii. Podobne przykłady, które w myśl postmodernistycznej

teorii wpisują się w estetykę wizualnego żartu, można odnaleźć w archiwum miniaturowych snapshotów stworzonym przez grupę Minilabistów. Pośród wielu uwiecznianych przez członków grupy figurek czy też kiczowatych zoomorficznych ozdób z czasów transformacji wyjątkowo często pojawiały się dwie zabawki – pomarańczowy królik i plastikowy pudel, nie raz ukazane samodzielnie, a przez to stające się głównymi aktorami wieloobrazowych serii polaroidów (il. 10). Wielokrotność, o której tutaj mowa, wpływa na upodmiotowienie rzeczy „pozujących” w różnorodnych przestrzeniach i sytuacjach. Kolejne fotograficzne wizerunki tego samego obiektu zdają się współtworzyć archiwum odnoszące się do niego. Nie bez znaczenia okazuje się również sposób eksponowania zbiorów poświęconych zabawce, której zdjęcia współtworzyły wieloobrazowe montaże.

O ile w kojarzonych z archiwami zbiorach paradygmatycznych klasyfikacja wynika z przynależności rejestrowanych obiektów do tej samej kategorii systematycznej, porządkowanie obrazów wynikać może z kryteriów czasowych – następujących po sobie zdarzeń, współtworzących układ o nieprzypadkowej kolejności obrazów. Wczesnego przykładu serii opartej na czasowości dostarczają fotografie Eadwearda Muybridge'a z końca lat 70. XIX w. rejestrujące sekwencyjny ruch ludzi i zwierząt. O ile czasowość odgrywa w nich rolę kluczową, o tyle w paradygmatycznych kolekcjach „historia zastąpiona jest klasyfikacją, porządkiem wykraczającym poza domenę czasowości”<sup>32</sup>. Jak bowiem słusznie zauważyła Susan Stewart, „w świecie kolekcji wszystkie momenty czasowe prezentowane są symultanicznie i synchronicznie”<sup>33</sup>. W przeciwieństwie do sekwencyjnych zestawów, bezczasowe zbiory archiwalne i muzealne, fotograficzne typologie i atlasy pozbawione są też narracyjności, którą – jak już wspomniano – zawieszają. Tymczasem to właśnie sekwencja wizualnych ujęć może przedstawiać uporządkowany ciąg zdarzeń, narracyjne, następujące po sobie sceny. Serie paradygmatyczne różnią się też od sekwencyjnych sposobem czytania całego zestawu. Podczas gdy charakterystyczną metodą percepcji zbiorów typologicznych jest porównywanie różnych typów gatunkowych ze sobą, a cały zestaw umożliwia swobodne oglądanie poszczególnych fragmentów serii, układy sekwencyjne niejako narzucają linearny porządek czytania, zazwyczaj kierując wzrok – niczym w trakcie lektury tekstu – od lewej do prawej i od góry do dołu kompozycji. Różnicując wspomniane tutaj modele, warto dodać, że układy sekwencyjne często bliższe są kategorii podmiotowej niż paradygmatycznej, w wielu przypadkach koncentrują się bowiem na tym samym wydarzeniu, osobie lub rzeczy, której różne ujęcia ukazane są w następujących po sobie odstępach czasu.

W światowej twórczości polaroidowej istnieje wiele przykładów fotograficznych projektów wpisujących się w model sekwencyjny. I znowu sprzyja

temu natychmiastowość procesu pozwalającego na uzyskiwanie kolejnych zdjęć w odstępach czasowych potrzebnych na wysunięcie z aparatu uprzednio naświetlonego filmu. Polaroidy umożliwiają też skopiowanie lub włączenie w obszar nowej fotografii dopiero co wywołanego zdjęcia. Klasycznym przykładem takiego wykorzystania fotografii natychmiastowej jest autoportretowy projekt Williama Anastasio *Nine Polaroid Photographs of a Mirror* z 1967 r. Ten kojarzony z konceptualizmem artysta fotografował w rytmicznych odstępach czasu swoje odbicie w lustrze, przy czym każdą zarejestrowaną fotografię przyklejał do powierzchni zwierciadła przed wykonaniem kolejnego autoportretu. W konsekwencji ostateczne dzieło ukazuje lustro zaklejone serią fotografii, w którym wyraźnie prześledzić można sekwencyjną kolejność wykonywania zdjęć rozmieszczonych w tekstualnym porządku. Na podobnych podstawach opierał się projekt kanadyjskiego twórcy Michaela Snowa *Authorization* z 1969 r., o którym wspominał Romuald Kutera, nawiązując do swojej pracy zatytułowanej *Ściana* z 1973 r.<sup>34</sup> Ta seria, wykonana przy użyciu tradycyjnych procesów fotograficznych, wymagała jednak od wrocławskiego artysty znacznie więcej wysiłku. Jak wyjaśniał w jednej z rozmów, „musiałem iść do domu, wywołać film, zrobić odbitkę, więc wykułem sobie dwie dziurki na statyw, wymierzyłem, ile to jest, aparat ten sam, ten sam film, to samo wywołanie, wszystko to samo i tych 5 filmów musiałem zrobić i wywołać!”<sup>35</sup>. Trudności w dostępie do materiałów firmy Polaroid wymusiły więc zastosowanie skomplikowanego procesu kopiowania, przerywanego wywoływaniem i koniecznością powtarzania ustawień czy przestawiania sprzętu, a zatem przeprowadzenia czynności, które – w przypadku materiałów natychmiastowych – były w pełni zautomatyzowane, powtarzalne i przez to znacznie prostsze. Problemów z dotarciem do amerykańskiej technologii nie miał już aktywny kilka lat później Leszek Brogowski, a sięgnięcie po polaroidy sprawiło, że kluczowym tematem jego twórczości stała się problematyka sekwencyjnych powtórzeń i relacje między czasem, rzeczywistością a fotografią.

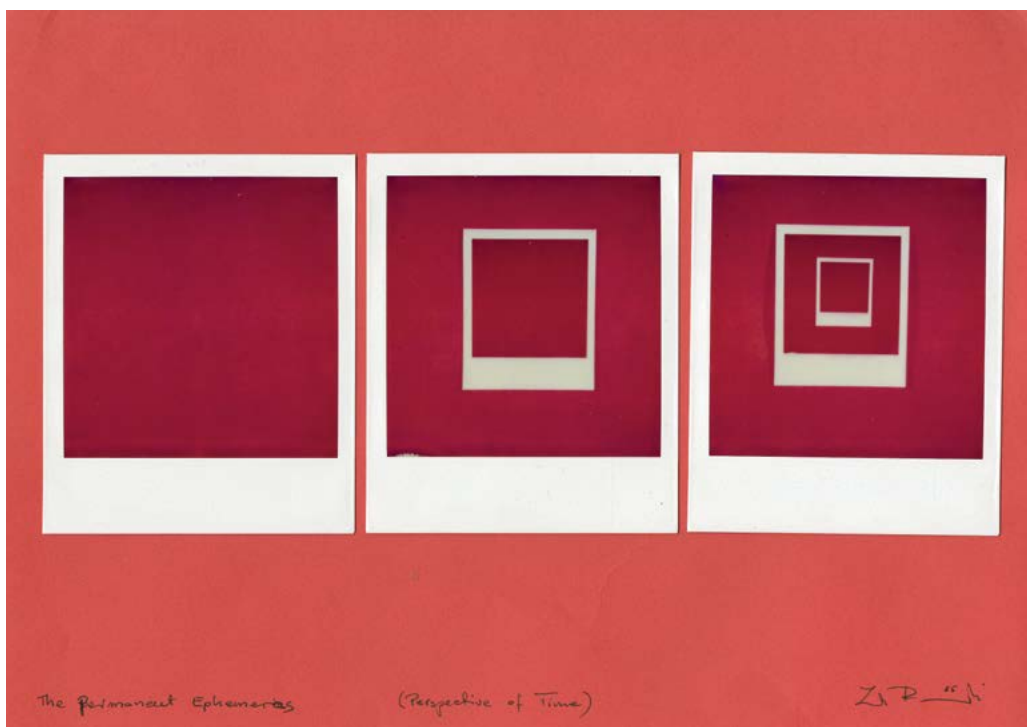
32. Susan Stewart, *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection* (Durham–London: Duke University Press, 1993), s. 151.

33. Ibid.

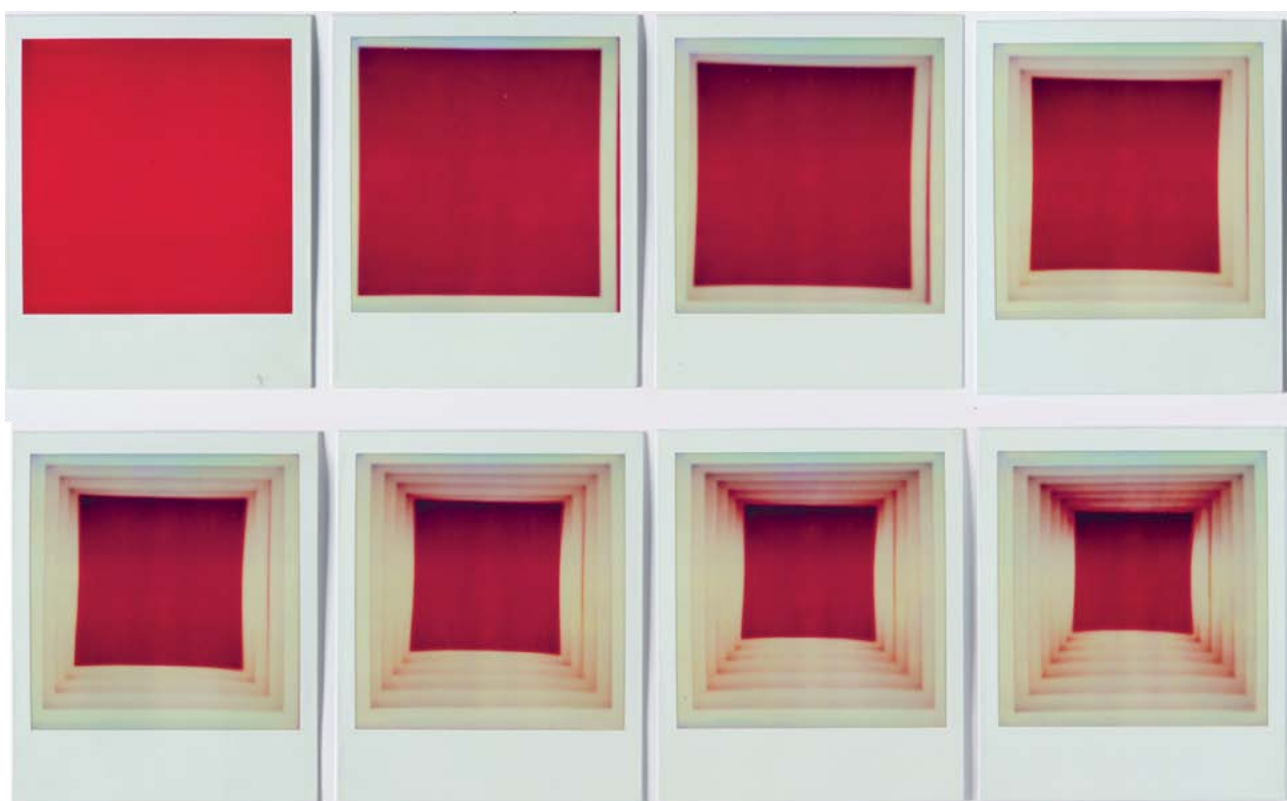
34. „Zdarzyło się we Wrocławiu... Z Anną i Romualdem Kutera Ewa Małgorzata Tatar rozmawia o kontekstualizmie, polskiej sztuce lat 70. oraz jej uwikłaniach (fragmenty wywiadu-rzeki)”, *Obieg*, 16 września 2008, aktualizacja 3 marca 2009, dostęp 27 marca 2025, <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/rozmowy/4421>.

35. Ibid.

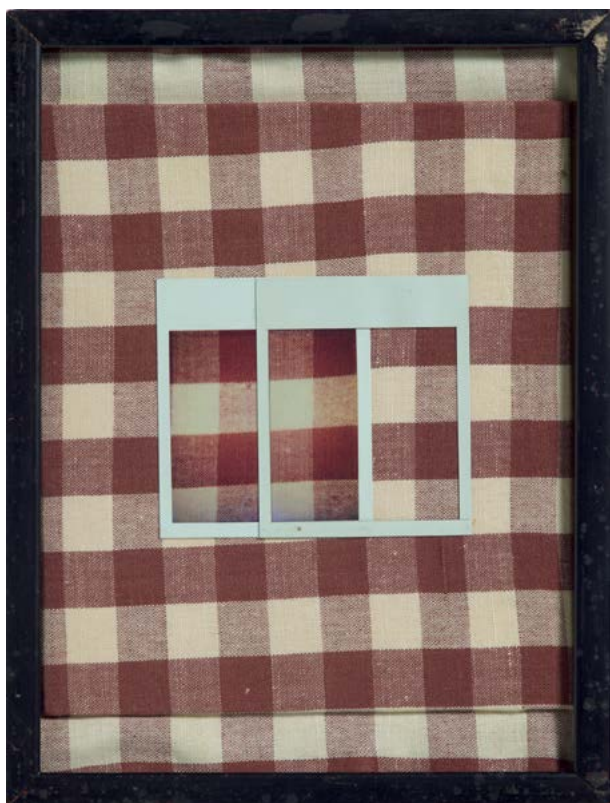




11 Leszek Brogowski, *Perspektywa czasu* (z cyklu *Stale efemery*), 1985.  
 Fot. dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego w Gdańsku i Leszka Brogowskiego ©



12 Leszek Brogowski, bez tytułu (z cyklu *Stale efemery*), 1981–1985.  
 Fot. dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego w Gdańsku i Leszka Brogowskiego ©



13 Leszek Brogowski, bez tytułu, lata 80. Fot. dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego w Gdańsku i Leszka Brogowskiego ©

Przykładem seryjnej pracy Brogowskiego wprowadzającej sekwencyjne ujęcia powtarzalnego motywu jest tryptyk *Perspektywa czasu* (z cyklu *Stale efemery*, 1985; il. 11), który – podobnie jak zdjęcia Wacława Nowaka i Janusza Leśniaka – znalazł się w europejskiej kolekcji Polaroida. Na tę niewielką serię składają się trzy polaroidy, z których pierwszy jest zapisem monochromatycznej czerwieni, silnie kontrastującej z bielą polaroidowej ramki filmu SX-70. W drugiej fotografii tryptyku Brogowski uwiecznił w centrum kompozycji pierwszy polaroid, podczas gdy w trzeciej skopiowane zostało drugie ujęcie. Umieszczone linearnie we wspólnej ramie trzy fotografie sugerują przez to sekwencyjną kolejność powstania. Nie bez znaczenia jest wyraźny efekt narastającej głębi. O ile pierwsze zdjęcie ukazuje jednolicie płaską powierzchnię czerwieni, o tyle nawarstwienie obrazów w kolejnych sekwencjach powoduje wrażenie perspektywy lub stopniowego oddalania się od płaskiej czerwonej powierzchni rozpoczynającej tryptyk.

W innych pracach z tego cyklu powraca motyw sekwencyjnie powtarzanych kopii poprzedniej fotografii, zapoczątkowanych zdjęciem monochromatycznej

czerwieni. W tryptyku *Perspektywa czasu III* kolejne fotografie ukazują znacznie pomniejszony obraz wyjściowy (zajmujący około 1/36 pola obrazowego), natomiast w innej, ośmioobrazowej serii ciasno wpisane w kadr reprodukcje poprzedniego ujęcia intensyfikują wrażenie głębi i rytmiki powtórzeń (il. 12). Co warto podkreślić, wspomniane tutaj zdjęcia z tryptyków Brogowskiego budują kontynuacyjną relację nie tylko ze sobą, ale i z tłem, polaroidowe fotografie przyklejono bowiem do czerwonego kartonu, który mógł być motywem utrwalonym na wyjściowym, monochromatycznym zdjęciu. O takiej interpretacji świadczyć mogą nietypowe serie Brogowskiego, których przedmiotem stały się ujęcia kraciastej tkaniny. W jednej z kilku kompozycji powracających do tego motywu (il. 13) gdański fotograf użył rzeczywistego kraciastego płótna jako tła dla nietypowego zestawu złożonego z polaroida przedstawiającego fragment tego samego materiału oraz pustej ramy polaroidowego filmu, uzyskanej przez wycięcie fragmentu przeznaczonego na obraz. Rama w połowie nachodzi na drugą fotografię, w pozostałej części kadrując fragment tła – rzeczywistej kraciastej tkaniny. Tym samym na prawdziwym materiale stanowiącym tło widoczne są trzy pionowe prostokąty ukazujące kraciastą powierzchnię, a ze względu na realistyczne i proporcjonalne odwzorowanie tkaniny na polaroidzie całość zawieszają różnice pomiędzy obrazem i tłem oraz przedstawieniem i rzeczywistością. O ile w opisanych wcześniej przykładach układów sekwencyjnych czasowość opiera się na reprodukcji powstałych uprzednio zdjęć, o tyle w tym przypadku przedmiot wyjściowy (tkanina tła) znajduje swoje następstwo w fotografii polaroidowej, powracając we fragmencie ramy kadrującej detal rzeczywistej materii.

O nietypowym podejściu do pojęcia sekwencji można mówić także w odniesieniu do działań Marcina Giżyckiego. Okazuje się, że tworzone przez niego paradygmatyczne archiwum amerykańskich znaków ulicznych stało się podstawą do stworzenia kilku kompozycji opierających się na modelu czasowym. Zmiana porządku jest zresztą jedną z cech określających istotę archiwów i kolekcji, które w działaniach kolekcjonera, badacza, kuratora lub artysty mogą stać się podstawą do powstania zupełnie innych porządków, opartych na układach grupujących wybrane materiały wedle nowego systemu. W analizie tej problematyki Susan Stewart odwołała się do Arki Noego jako metafory integralnej kolekcji zabezpieczonej przed otaczającymi ją klęskami,



14 Marcin Giżycki, *Gra planszowa*, 2021. Fot. dzięki uprzejmości Agnieszki Taborskiej ©

która po końcu potopu uległa przeistoczeniu<sup>36</sup>. Jak zauważyła badaczka, „gdy tylko obiekt całkowicie oderwie się od miejsca pochodzenia, możliwe staje się stworzenie nowej serii, rozpoczęcie od początku w kontekście doprecyzowanym przez wybór kolekcjonera”<sup>37</sup>. W proces, o którym tutaj mowa, wpisują się właśnie działania Marcina Giżyckiego, który po dwudziestu latach od stworzenia archiwum amerykańskich znaków wykorzystał zebrane przykłady symboli do budowania labiryntowych układów sekwencyjnych (il. 14). Chodzi o tak zwane *Gry planszowe* (2013 i 2019), czyli dwie kompozycje polaroidów tworzących misternie zaaranżowane układy różnych zarejestrowanych w amerykańskim krajobrazie symboli. W ich labiryntowym ułożeniu, nawiązującym do tytułowych plansz, pojedyncze zdjęcia strzałek kierują wzrok widza do następnych polaroidów, ukazujących kolejne znaki kierunkowe, a także symbole rozwidleń, znak stop lub w końcu oznaczenia wyjścia. Paradigmatyczny zbiór znaków posłużył do stworzenia układanki narzucającej widzowi sekwencyjny sposób odczytu, polegający na rytmicznym przechodzeniu do

kolejnych polaroidów; oko przyjmuje funkcję pionka przeskakującego z obrazu na obraz zgodnie z kierunkami wyznaczonymi przez zarejestrowane na polaroidach strzałki. Podobny sposób oglądania narzuca trzyminutowy film Giżyckiego *Gra w strzałki* (2021)<sup>38</sup>. W tej krótkiej animacji kolejne sceny, czyli pojedyncze zdjęcia natychmiastowe strzałek i drogowych znaków, rytmicznie zmieniają się, wskazując jednocześnie (przedstawionymi znakami kierunkowymi) w stronę następnych wskaźników, którym ustępują miejsca.

Sekwencje filmów, podobnie jak sekwencyjne układy fotografii, często wykorzystują grę aktorów rejestrowanych w kolejnych ujęciach i scenach. Performatywność dotyczy licznych historycznych przykładów sekwencji fotograficznych, w których artyści lub rejestrowani przez nich aktorzy przedstawiani byli w następujących po sobie ujęciach. Odgrywanie sceny przed fotograficznym aparatem w takim samym stopniu wiąże się zarówno z przywołanymi już przykładami sekwencyjnych serii fotograficznych Muybridge’a, jak i polaroidowymi autoportretami

36. Stewart, *On Longing*, s. 152.

37. Ibid.

38. Film, o którym tutaj mowa, został zrealizowany w związku z zaproszeniem Marcina Giżyckiego do udziału w wystawie *Archiwa błyskawiczne. Instant i instax w Polsce*.



15 Zbigniew Tomaszczuk, *Pamięć obrazu (Obrazy, które pamiętam z przeszłości)*, 1999. Fot. dzięki uprzejmości Zbigniewa Tomaszczuka ©

William Anastasio. Fotograficzną serią wykorzystującą polaroidy w relacjonowaniu sekwencyjnych ujęć performansu jest ośmioobrazowy zestaw fotografii wykonanych przez asystenta Zbigniewa Tomaszczuka<sup>39</sup>, będący dokumentacyjnym zapisem akcji zrealizowanej w trakcie jego wystawy *Obrazy, które pamiętam z przeszłości* w warszawskiej Małej Galerii ZPAF w 1999 r. (il. 15). Kolejne zdjęcia ukazujące osoby wycinające fragment gałęzi były na bieżąco przyklejane do ściany z myślą o tym, by odwiedzający ekspozycję w późniejszym terminie mogli zapoznać się z przebiegiem performansu.

#### MODEL SYNTAGMATYCZNY – PANORAMY I MOZAIKI

Podobnie jak w przypadku paradygmatycznych typologii fotograficznych, podmiotowych czy sekwencyjnych zbiorów fotograficznych panoramy powstawały już w początkach istnienia tego medium<sup>40</sup>. Wraz z leżącymi u podstaw fotografii dioramami, malarskie i fotograficzne panoramy wpisywały się w typowe dla XIX w. sposoby iluzyjnego przedstawiania świata, spełniając funkcję „substytutu podróżowania do różnych miejsc”<sup>41</sup>.

Zarówno panoramiczne, jak i bliskie im mozaikowe serie fotograficzne reprezentują model syntagmatyczny. Choć poszczególne zdjęcia składające się na wieloobrazowe montaż powstają w sekwencyjnych odstępach czasu, to jednak finalnie tworzą całość, jeden obraz, w którym kontynuacja nie opiera się na czasowości, lecz na spójności kompozycyjnej, formalnej kompletności całego wieloobrazowego przedstawienia. Inaczej mówiąc, zespół zdjęć współtworzy – podobnie jak słowa zdanie – zamkniętą wypowiedź traktowaną jako całość, w której wszystkie elementy składowe podporządkowane są jednemu rzeczownikowi lub – jak w przypadku wieloobrazowego montażu – konstrukcji jednego przedstawienia. Sposób czytania fotograficznych panoram i mozaik wymaga więc spojrzenia na całość, objęcia wzrokiem wieloobrazowej kompozycji, w której poszczególne elementy składowe łączą się ze sobą niczym abstrakcyjne fragmenty mozaik. Fotografia natychmiastowa, pozwalająca na szybkie wywołanie obrazu na miejscu i błyskawiczne dopasowanie wizualnych układanek, a nawet ewentualne powtórzenie nieudanego kadru, ułatwiała konstrukcję artystycznych montażów tego rodzaju. Świadczy o tym m.in. popularność mozaikowych układów polaroidowych przewijających się w twórczości znanych artystów, takich jak Chuck Close, Luigi Ghirri, David Hockney, William Wegman i wielu innych. Podobną popularność wieloobrazowych serii składających się w syntagmatyczne kompozycje można zaobserwować w dziejach polskiej fotografii natychmiastowej.

Panoramyczne układy odnaleźć można już w scenopisach Andrzeja Wajdy, w których reżyser zamieszczał wizualne notatki z plenerów filmowych, np. linearna czteroobrazowa panorama przedstawiająca pejzaż

39. Zgodnie z informacjami Zbigniewa Tomaszczuka jego asystentem współpracującym przy powstaniu sekwencyjnego zapisu performansu był fotograf Marek Dziedzic.

40. Nawet w polskiej fotografii XIX-wiecznej zrealizowano wiele panoramicznych widoków różnych miast. Z dostępnych źródeł wynika, że metodę panoramicznego układu stosowali Karol Beyer, Józef Eder, Awit Szubert i Walery Rzewuski.

41. Schwartz, „Records of Simple Truth and Precision», s. 14.

została wklejona w notatnik powstały w trakcie pracy nad filmem *Miłość w Niemczech* z 1983 r. Klasyczna w swej poziomej formule istotnie różni się od późniejszych, mozaikowych układów wykonywanych przez Zbigniewa Tomaszczuka czy Marcina Giżyckiego. O ile Tomaszczuk, wyraźnie zainspirowany słynnymi pracami Hockneya, skonstruował na potrzeby okładki własnej książki wieloobrazowy zestaw, w którym poszczególne polaroidy przyklejone zostały pod różnymi kątami, współtworząc regularny zapis pracującego z wielkoformatowym aparatem fotografa<sup>42</sup>, o tyle Giżycki wykorzystywał mozaikowość w budowaniu abstrakcyjnych kompozycji bazujących na zdjęciach detali logotypu Coca-Coli.

Mozaikowe kompozycje wyznaczyły także ważny obszar artystycznej aktywności Minilabistów. Stworzony przez nich tryptyk *Od morza do Tatr* (2000–2003) składa się z trzech wielkoformatowych kompozycji przedstawiających pejzaż nadmorski, krajobraz górski oraz Pałac Kultury i Nauki w Warszawie, a każdą z nich współtworzy 80 polaroidów (il. 16–18). Pomimo regularności rozmieszczenia poszczególnych zdjęć, Minilabiści wyszli jednak poza tradycyjne sposoby montowania panoram i mozaik. Specyfika używanych przez członków grupy filmów Polaroid 500, w których – inaczej niż w przypadku najpopularniejszych fotografii natychmiastowych – prostokątne pole obrazowe otacza rama znacznie szersza z dwóch zewnętrznych stron, spowodowała, że w mozaikowym układzie pionowe rzędy przedstawień rozdzielają kilkucentymetrowe pasy bieli. Innymi słowy, w przeciwieństwie do wspomnianych wcześniej panoram i mozaik poszczególne obrazy nie nachodzą na siebie bezpośrednio, a wrażenie kompozycyjnej koherencji przedstawienia wzrasta wraz z oddaleniem od montażu. Choć na pierwszy rzut oka dwa pejzażowe widoki z tego tryptyku wydają się spójne, to jednak przyglądając się z bliska detalom miniatury fotografii, można zauważyć wyraźny brak kontynuacji między sąsiadującymi polaroidami, z których wiele przedstawia detale oddalonych od siebie fragmentów

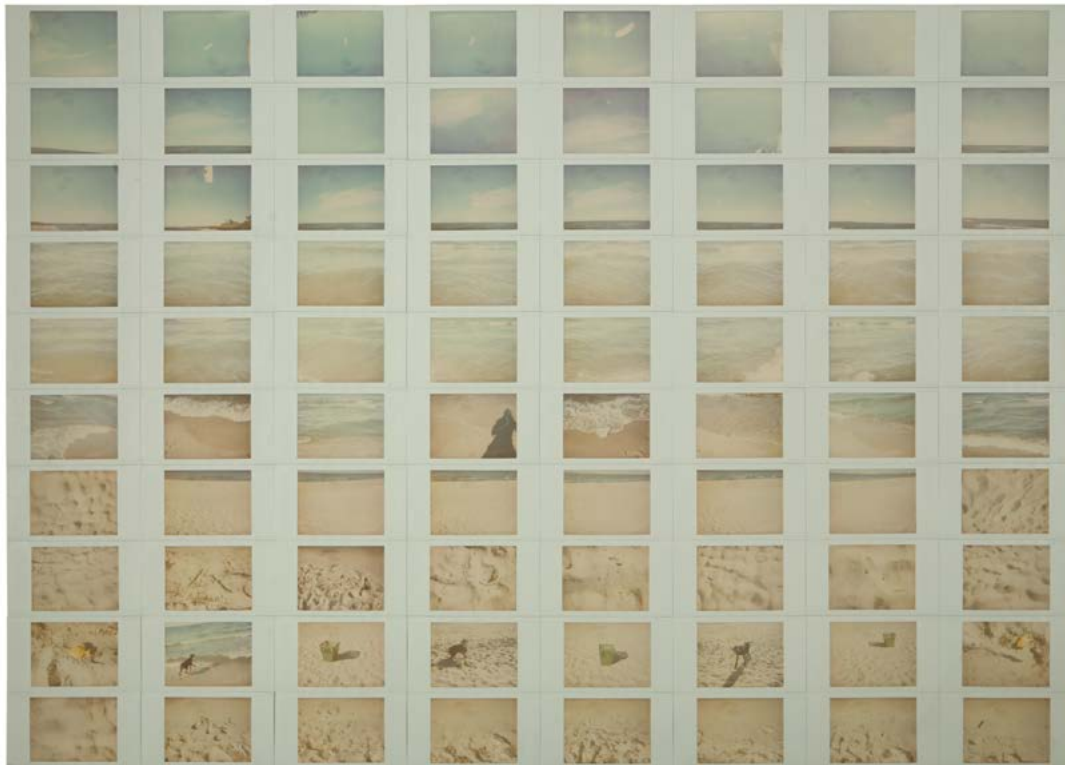
świata, dodatkowo sfotografowanych z różnej perspektywy. Najdalej posunięte zaburzenie związków międzyobrazowych i związany z tym brak kompozycyjnej kontynuacji charakteryzuje mozaikę opartą na detalach warszawskiego Pałacu Kultury i Nauki, w której – pomimo pozornego porządku – wielość zastosowanych perspektyw fotografowania doprowadziła do swoistego rozczłonkowania bryły budynku przedstawionego zgodnie z konwencją bliższą kubistycznym obrazom niż tradycyjnym panoramicznym ujęciom. Umieszczając w poziomych rzędach zbliżone grupy motywów (nieba i szczyty budynku w górnej części kompozycji, detali architektonicznych w środku, samochodów oraz dróg i chodników na dole zestawu), Minilabiści dokonali swoistego zespolenia dwóch kontrastujących modeli seryjnego montażu. O ile bowiem poszczególne rzędy złożone z motywów przynależących do tej samej kategorii przedmiotowej (np. widoki nieba, detale samochodów lub rzeźbiarskie dekoracje) odzwierciedlają ideę paradygmatycznej kolekcji przedstawień, o tyle całość sprawia wrażenie syntagmatycznego ujęcia. Tego rodzaju zaburzenie spójności obrazu, które stało się możliwe dzięki zespoleniu różnorodnych polaroidów, wpisuje pracę poznańskich artystów w ramy sztuki postmodernistycznej.

#### PODSUMOWANIE

Natychmiastowość procesów Polaroida pozwoliła wielu polskim artystom na realizację projektów, które wyraźnie różnią się od dominujących w rodzimej sztuce tendencji i konwencji. O owej odmienności świadczą niepopularne w Polsce cechy, integralnie związane z właściwościami filmów produkowanych przez amerykańską korporację. Należy do nich np. fotograficzny kolor, który – ze względów politycznych i ekonomicznych – zaczął częściej pojawiać się w polskiej twórczości artystycznej dopiero w XXI w. Do lat 80. zeszłego stulecia nawet w światowej sztuce barwne zdjęcia częściej wiązano z amatorską i rodzinną praktyką fotograficzną lub popkulturową estetyką hollywoodzkiej kinematografii<sup>43</sup>. Inną cechą

42. Zbigniew Tomaszczuk, *Łowcy obrazów. Szkice z historii fotografii* (Warszawa: Centrum Animacji Kultury, 1998).

43. Christopher Bonanos, *Instant. The Story of Polaroid* (New York: Princeton Architectural Press, 2012), s. 61; Kevin D. Moore, „Starburst. Color Photography in America 1970–1980”, w: *Starburst. Color Photography in America, 1970–1980*, kat. wyst., Cincinnati Art Museum, red. Kevin D. Moore (Ostfildern: Hatje Cantz, 2010), s. 19. Punktem zwrotnym, z którym w literaturze przedmiotu wiązane jest z przesilenie w obszarze sztuki współczesnej i pełna akceptacja koloru w sztuce, była wystawa *The New Color Photography* (kuratorka Sally Eauclaire) w International Center of Photography w Nowym Jorku.



16 Minilabiści (Marek Mielnicki, Joanna Miklaszewska-Sierakowska, Radek Spassówka), *Panorama polskiego morza* (z cyklu *Od morza do Tatr*), 2000–2003. Fot. dzięki uprzejmości Minilabistów ©



17 Minilabiści (Marek Mielnicki, Joanna Miklaszewska-Sierakowska, Radek Spassówka), *Panorama polskich gór* (z cyklu *Od morza do Tatr*), 2000–2003. Fot. dzięki uprzejmości Minilabistów ©



18 Minilabiści (Marek Mielnicki, Joanna Miklaszewska-Sierakowska, Radek Spassówka), *Panorama Palacu Kultury* (z cyklu *Od morza do Tatr*), 2000–2003. Fot. dzięki uprzejmości Minilabistów ©

polaroidów, która pozwoliła na wprowadzenie alternatywnych rozwiązań, był mało popularny w Polsce miniaturowy format fotografii, niezwykle rzadko stosowany przez artystów wyraźnie ceniących wielkoformatowe odbitki fotograficzne. Nawet liczne serie fotograficzne realizowane przez twórców wywodzących się z konceptualizmu (jak np. Natalia LL, Andrzej Lachowicz czy Zdzisław Sosnowski) wciąż bazowały na fotografii o relatywnie dużych rozmiarach. W końcu techniki fotografii natychmiastowej doprowadziły do włączenia w obszar sztuki estetyki snapshotu do tej pory kojarzonej z fotografią amatorską. Określając ją techniczne niedociągnięcia uwidaczniają się już w najwcześniejszych polskich pracach polaroidowych, wykonywanych przez Wacława Nowaka w połowie lat 70.<sup>44</sup>

Pogardzane przez rodzimych piktorialistów i kojarzone z amatorszczyzną właściwości polaroidów – niewielki format fotografii zarejestrowanej przy użyciu niskiej jakości aparatów, estetyka snapshotu, a nawet kolor – wyznaczyły ważny obszar artystycznych projektów opisanych w tym artykule. Uzmysławia to typowe dla

postmodernizmu przenikanie się kultury amatorskiej i sztuki wysokiej, intensywne napięcia między przestrzeniami *high and low*. Postmodernistyczne akcenty widoczne są też w innych właściwościach wieloobrazowych projektów polaroidowych, które – jak w przypadku paradygmatycznych zdjęć Nowaka, Giżyckiego, Omuleckiego czy grupy Minilabistów – ułatwiały załączenie cudzej ikonografii lub rzeczy skopiowanych i wyrwanych z oryginalnego kontekstu za pomocą natychmiastowych zdjęć. Owo wyrwanie z kontekstu wiązało się z typowym dla różnych kategorii seryjnej twórczości zanegowaniem relacji rzeczywistość/reprezentacja na rzecz współzależności obrazów powiązanych przestrzenią archiwum, notatnika czy galeryjnej instalacji. Czasami opisane tu projekty przyjmują wręcz rolę symulakrów rzeczywistości lub wyraźnie kwestionują granice (jak w przypadku Brogowskiego) między reprezentacją, ramą a rzeczywistością, podając w wątpliwość paradygmat modernistycznego dzieła sztuki.

O ile modernizm wyraźnie doceniał pojedyncze, nowatorskie, niepowtarzalne i własnoręcznie

44. Świadczą o tym formalne wady niektórych fotografii; zob. Kanicki, *Wacław Nowak*, s. 129–131.

wykonane dzieło sztuki, o tyle postmoderniści często sięgali po fotografię, używając jej do polemiki z wcześniejszą sztuką. Kult wyjątkowości i jednostkowości wielkoformatowej odbitki przenikał też polski piktorializm, którego echa oddziaływały na całą rodzimą twórczość fotograficzną XX w. Nie bez przyczyny Henryk Hermanowicz czy Stefan Poradowski pod koniec lat 40. XX w., a zatem w czasach debiutu amerykańskiej technologii firmy Polaroid, podkreślali znaczenie oryginalności i niepowtarzalności pracy fotografa. Hermanowicz zanegował wykonywanie „kilku zdjęć w różnych ujęciach”, uznawał „wielość” za cechę „podważającą zaufanie ogółu do fotografiki” i w końcu postulował zniszczenie negatywu po uzyskaniu właściwego, pojedynczego, skończonego obrazu<sup>45</sup>. Poradowski natomiast wyraźnie doceniał pieczołowicie opracowane unikaty, które osiągały status artystycznych właśnie dzięki niepowtarzalności<sup>46</sup>. Piktorialny kult dużych autonomicznych przedstawień przenikał

wiele innych nurtów w dziejach polskiej fotografii. Tymczasem zarówno oparte na seryjnie kolekcjonowanych motywach archiwa polaroidów, jak i sekwencyjne układy czy syntagmatyczne mozaiki stworzyły arsenał krytycznych narzędzi pozwalających na podważenie pojedynczości obrazu, a także zanegowanie jednego z ważniejszych aspektów dyskursów modernistycznego i piktorialnego – integralności i homogeniczności niepowtarzalnego dzieła sztuki<sup>47</sup>. Krytyka, o której tutaj mowa, najdobitniej realizuje się w działaniach Minilabistów, budujących syntagmatyczne układy na podstawie różnorodnych zdjęć zaburzających modernistyczną spójność czasu i miejsca. Wieloobrazowe kompozycje polaroidów innych polskich artystów kwestionują wartość pojedynczego obrazu, a zbudowane z licznych zdjęć montaże równie często zawieszają znaczenie ramy, nie używają jej wcale lub sugerują możliwość kontynuacji kolekcjonerskich praktyk czy też prezentacji zbioru w innych modułach.

45. Henryk Hermanowicz, „Rozważania nad fotografiką”, *Świat Fotografii*, nr 6 (1947), s. 2–4.

46. Stefan Poradowski, „Niepowtarzalny obraz fotograficzny (Z psychologii tworzenia artystycznego)”, *Świat Fotografii*, nr 7 (1948), s. 6–7.

47. Pojęcia „modernizm” używam zgodnie z wykładnią Petera Bürgera, *Teoria awangardy*, tłum. Jadwiga Kita-Huber (Kraków: Universitas, 2006).

## BIBLIOGRAFIA

- van Alphen, Ernst. *Staging the Archive. Art and Photography in the Age of New Media*. London: Reaktion Books, 2015.
- Berger, Lynn. „The Authentic Amateur and the Democracy of Collecting Photographs”. *Photography and Culture* 2, nr 1 (2009): 31–50.
- Bonanos, Christopher. *Instant. The Story of Polaroid*. New York: Princeton Architectural Press, 2012.
- Bürger, Peter. *Teoria awangardy*. Tłumaczenie Jadwiga Kita-Huber. Kraków: Universitas, 2006.
- Buse, Peter. *The Camera Does the Rest. How Polaroid Changed Photography*. Chicago–London: The University of Chicago Press, 2016.
- Bussard, Katherine A., i Lisa Hostetler. *Color Rush. American Color Photography from Stieglitz to Sherman*. New York–London: Aperture, 2013.
- Enwezor, Okwui. *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*. New York: Steidl, 2008.
- Kanicki, Witold. „Pomiędzy muzeum a white cube’em. Fotografia jako przestrzeń ekspozycyjna”. *Kultura Współczesna* 32, nr 2 (2014): 48–56.
- Kanicki, Witold. *Wacław Nowak. Polaroid – fotografia z importu*. Lusowo–Poznań: Wydawnictwo Wolno, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, 2021.
- Kanicki, Witold. „Wundercamera obscura”. *Membrana* 2, nr 2 (2017): 70–73.
- Manovich, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press, 2001.
- Photography in Print. Writings from 1816 to the Present*. Redakcja Vicky Goldberg. New York: Touchstone, 1981.
- The Polaroid Book. Selection from the Polaroid Collections of Photography*. Redakcja Steve Crist. Köln: Taschen, 2012.
- Polaroid Now. The History and Future of Polaroid Photography*. Redakcja Steve Crist, Gloria Fowler. Los Angeles: Chronicle Chroma, 2021.
- The Polaroid Project. At the Intersection of Art and Technology*. Redakcja William E. Ewing. London: Thames & Hudson, 2017.
- Schwartz, Joan M. „«Records of Simple Truth and Precision»”. *Photography, Archives, and the Illusion of Control*. *Archivaria* 50 (2000): 1–40.



- Starburst. Color Photography in America, 1970–1980.* Redakcja Kevin Moore. Ostfildern: Hatje Cantz, 2010.
- Stewart, Susan. *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection.* Durham–London: Duke University Press, 1993.
- Target III: In Sequence. Photographic Sequences from The Target Collection of American Photography.* Redakcja Anne Wilkes Tucker. Houston: The Museum of Fine Arts, 1982.
- Tomaszczuk, Zbigniew. *Łowcy obrazów. Szkice z historii fotografii.* Warszawa: Centrum Animacji Kultury, 1998.
- Vinegar, Aron. „Ed Ruscha, Heidegger, and Deadpan Photography”. W: *Photography After Conceptual Art*, redakcja Diarmuid Costello, Margaret Iversen, 28–49. Malden: Wiley-Blackwell, 2010.
- Wacław Nowak. *Retrospektywna wystawa fotografii.* Redakcja Zbigniew E. Zegan. Kraków: Galeria ZPAF, 1977.
- Zakia, Richard D. „Snapshot Photography”. W: *The Focal Encyclopedia of Photography*, redakcja Michael R. Peres, 346–349. Amsterdam: Focal Press, 2007.

## SUMMARY

### *More than a Series. The Multi-Image Practices of Polish Polaroid Photographers* by Witold Kanicki

The article concerns the history of instant photography (Polaroid, Fuji instax) in Poland, recounted in the context of the issue of seriality (photographic series). Works by widely differing artists, such as Leszek Brogowski, Teresa Gierzyńska, Marcin Giżycki, Janusz Leśniak, Rafał Milach, Wacław Nowak, Igor Omulecki, Karol Radziszewski, Zbigniew Tomaszczuk, Andrzej Wajda, and the Minilabist group (Marek Mielnicki, Joanna Miklaszewska-Sierakowska, Radek Spassówka), were used to discuss various categories of multi-image work.

The analysis of this topic begins with a clarification of the paradigmatic model. This type of serial creation is the most commonly used; it stems from archival practices, which usually involve the collection and systematisation of things or documents (in this case, images) subordinated to a common subject category. Polaroid photographs by Wacław Nowak, in which similar motifs (e.g. fragments of car bodies) are accompanied by repetitive compositional forms, belong to the framework of this model. Archival photographic strategies are also characteristic of the Polaroid oeuvre of Marcin Giżycki (a series of American signs), as well as the contemporary instax works by Igor Omulecki (a collection of trinkets with the motif of John Paul II) and Rafał Milach (documentation of censored inscriptions on the walls of buildings in Belarus). Finally, the paradigmatic model is also inherent in the photographic practice of the Minilabist group; their archive of several thousand Polaroid photographs contains find numerous subsets, subordinated to repetitive motifs.

Although formal similarities make the second of the models of serial creation described in the text seemingly close to archival ordering practices, its essence is a subject (usually a person or a motif) common to the entire set of photographs, shown in various variants or spaces. The subject model is evident both in relation to the Polaroid self-portraits by Karol Radziszewski and the shadow photographs by Janusz Leśniak. Also, the series of Polaroids from the Minilabist archive, where the protagonists are cheesy mascots, perversely subjectify the object.

The third type of multi-image work described in the text is based on a sequential model, in which a serial collection of photographs is constructed from images taken at regular intervals. Arrangements of Polaroid photographs from a variety of works by Leszek Brogowski, Marcin Giżycki and Zbigniew Tomaszczuk refer to temporal sequences in distinct ways. The temporality in question emerges in a still different

way in a series subordinated to a syntagmatic model. This concerns multi-image works by the Minilabists, Marcin Giżycki or Andrzej Wajda, in which a series of photographs co-creates a shared mosaic or panoramic image.

#### BIOGRAPHICAL NOTE

Witold Kanicki, PhD, is a historian of art, an assistant professor at the Faculty of Art Education and Curatorial Studies of the Magdalena Abakanowicz University of Fine Arts in Poznań. In 2014–2020, he was a guest lecturer at the Zürcher Hochschule der Künste in Zurich. He works as an independent critic and curator. His doctoral dissertation was published in 2016 under the title *Ujemny biegun fotografii: negatywowe obrazy w sztuce nowoczesnej* by the słowo/obraz terytoria publishing house. His book *Wacław Nowak. Polaroid – fotografia z importu* appeared in print in March 2022. In the years 2014–2023 he was the head of the National Programme for the Development of Humanities grant project, in the framework of which he directed an editorial team working on an anthology of Polish texts on photography, published in 2023 by the Magdalena Abakanowicz University of Fine Arts in Poznań publishing house (*Polscy fotografowie, krytycy i teoretycy o fotografii 1839–1989. Antologia*, text selection, editorial preparation, arrangement and introductions Witold Kanicki, Dorota Łuczak, Maciej Szymanowicz). He is currently working on a history of instant photography in Poland with special focus on the period of the People's Republic of Poland.

#### NOTA BIOGRAFICZNA

Witold Kanicki – doktor historii sztuki, adiunkt na Wydziale Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu. W latach 2014–2020 wykładowca gościnny Zürcher Hochschule der Künste w Zurychu. Niezależny krytyk i kurator. Jego rozprawa doktorska *Ujemny biegun fotografii. Negatywowe obrazy w sztuce nowoczesnej* ukazała się w 2016 r. nakładem wydawnictwa słowo/obraz terytoria. W marcu 2022 r. wydał książkę *Wacław Nowak. Polaroid – fotografia z importu*. W latach 2014–2023 kierował grantem Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki, w którego ramach przewodził zespołowi redakcyjnemu pracującemu nad antologią polskich tekstów o fotografii, opublikowaną w 2023 r. nakładem wydawnictwa Uniwersytetu im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu (*Polscy fotografowie, krytycy i teoretycy o fotografii 1839–1989. Antologia*, wybór tekstów, opracowanie, układ i wstępy Witold Kanicki, Dorota Łuczak, Maciej Szymanowicz). Obecnie pracuje nad historią fotografii natychmiastowej w Polsce, ze szczególnym uwzględnieniem czasów PRL.