

Maciej Jan Dragan

Warszawa

Postpamięć rodzinna. O wykorzystaniu wizualnych archiwów domowych przez polskich artystów współczesnych

Family Postmemory. On the Use of Visual Home Archives by Polish Contemporary Artists

Streszczenie. Tekst podejmuje próbę analitycznego uchwycenia zjawiska postpamięci rodzinnej w odniesieniu do współczesnych praktyk artystycznych opartych na pracy z fotografią rodzinną i domowym archiwum wizualnym. Postpamięć – w rozumieniu Marianne Hirsch – stanowi tu kategorię służącą do opisu relacji międzypokoleniowych, w których pamięć o wydarzeniach minionych nie jest efektem osobistego doświadczenia, lecz kształtowana jest na podstawie przekazów wizualnych i narracji rodzinnych.

Część teoretyczna tekstu poświęcona jest analizie pojęcia postpamięci oraz jego związku z medium fotografii. Szczególną uwagę poświęcono także zaproponowanej przez autora kategorii postpamięci rodzinnej – rozumianej jako wizualny i afektywny mechanizm kompensacyjny, wypełniający luki pamięciowe. W tym ujęciu fotografia rodzinna przestaje być jedynie źródłem wiedzy o przeszłości, a staje się punktem wyjścia do refleksji nad konstrukcją tożsamości, afektywnym uwikłaniem obrazów oraz rolą materialności w wytwarzaniu prywatnych mitologii.

W części analitycznej omówione zostały działania wybranych polskich artystów współczesnych, którzy świadomie sięgają po domowe archiwa fotograficzne jako materiał wyjściowy dla swoich prac. Analizy dotyczą twórczości Marceli Paniak, Anety Grzeszykowskiej i Rafała Siderskiego, których praktyki artystyczne łączą elementy rekonstrukcji, fikcji i konfrontacji z pamięcią, traktowane jako strategie odzyskiwania kontroli. Fotografia – reinterretowana, przetwarzana, dekonstruowana – służy w ich praktykach nie tyle rekonstrukcji pamięci, ile ujawnianiu mechanizmów jej wytwarzania, a czasem również fałszowania.

Wnioski zawarte w tekście wskazują, że archiwa domowe nie są zamkniętymi zbiorami przeszłości, lecz stają się przestrzenią aktywnej pracy nad pamięcią – zarówno indywidualną, jak i społeczną. Ich artystyczna interpretacja umożliwia świadomą konfrontację w obszarze tożsamości, rozpatrywaną w kontekście mechanizmów kształtowania pamięci jednostki. Fotografia domowa ukazana została jako nośnik napięć oraz przestrzeń negocjacji między indywidualnością a uczestnictwem we wspólnocie. Praktyki artystyczne oparte na pracy z archiwami rodzinnymi ujawniają ich potencjał jako narzędzi twórczych, które mogą stawać się przestrzenią autoterapii i odzyskiwania sprawczości.

Tym samym tekst wpisuje się w szerszy kontekst badań nad pamięcią wizualną i rolą obrazów w kształtowaniu relacji z przeszłością. Analizując praktyki artystyczne

wykorzystujące rodzinne archiwa fotograficzne, tekst ukazuje, że medium fotografii nie tylko utrwała, lecz również aktywnie wpływa na sposoby postrzegania historii i tożsamości. Poprzez świadome operowanie prywatnym materiałem wizualnym artyści podważają przyjęte narracje, eksponując konstruktywne i podlegający negocjacji charakter pamięci. W ten sposób fotografia domowa przestaje być obiektem wyłącznie prywatnym, a staje się narzędziem krytycznego wglądu – zarówno w historię własnej rodziny, jak i w społeczne mechanizmy pamiętania.

Słowa kluczowe: fotografia; postpamięć; sztuka współczesna

Abstract. This text attempts to analytically capture the phenomenon of family postmemory in relation to contemporary artistic practices based on family photography and the home visual archive. Postmemory, as defined by Marianne Hirsch, serves as a category for describing intergenerational relationships in which the memory of past events is not the result of personal experience but is shaped by visual messages and family narratives.

The theoretical section of the text is devoted to analyzing the concept of postmemory and its relationship to the medium of photography. Particular attention is also paid to the author's proposed category of family postmemory – understood as a visual and affective compensatory mechanism that fills memory gaps. In this approach, family photography ceases to be merely a source of knowledge about the past and becomes a starting point for reflection on the construction of identity, the affective entanglement of images, and the role of materiality in the creation of private mythologies.

The analytical section discusses the work of selected Polish contemporary artists who consciously draw on home photographic archives as a source material for their work. The analyses focus on the work of Marcela Paniak, Aneta Grzeszykowska, and Rafał Siderski, whose artistic practices combine elements of reconstruction, fiction, and confrontation with memory, treated as strategies for regaining control. Photography – reinterpreted, processed, and deconstructed – serves in their practices not so much to reconstruct memory as to reveal the mechanisms of its production, and sometimes even its falsification.

The conclusions contained in this text indicate that home archives are not finite collections of the past, but become spaces for active work on memory – both individual and social. Their artistic interpretation enables a conscious confrontation in the area of identity, considered in the context of the mechanisms by which individual memory is shaped. Home photography is presented as a vehicle for tensions and a space for negotiation between individuality and participation in community. Artistic practices based on working with family archives reveal their potential as creative tools that can become spaces for self-therapy and the recovery of agency. Thus, the text fits into the broader context of research on visual memory and the role of images in shaping relationships with the past. Analyzing artistic practices utilizing family photographic archives, the text demonstrates that the medium of photography not only preserves but also actively influences perceptions of history and identity. Through the conscious use of private visual material, artists challenge accepted narratives, exposing the constructive and negotiable nature of memory. In this way, home photography ceases to be a purely private object and becomes a tool for critical insight – both into one's own family history and the social mechanisms of remembering.

Keywords: photography; postmemory; contemporary art

Fotografia rodzinna odgrywa szczególną rolę zarówno w indywidualnym, jak i zbiorowym doświadczeniu pamięci. Jest zjawiskiem powszechnym, obecnym niemal od początków fotografii, a jako medium łączy wymiar intymny z uniwersalnym. Zdjęcia rodzinne – często zwyczajne i amatorskie – stanowią nie tylko świadectwo minionych wieków, ale także nośniki narracji, które ewoluują w czasie i przestrzeni. W polskim kontekście historycznym, naznaczonym wojnami, migracjami i dynamicznymi przemianami społecznymi, fotografie te zyskują dodatkowy wymiar, stając się artefaktami zarówno pamięci, jak i postpamięci rodzinnej – zjawiska określającego uwspólnione poprzez narrację rodzinną lub pamięć pokoleniową wspomnienia jednostki, które nie stanowią konsekwencji przeżytych zdarzeń, lecz powstają na styku mitu i obrazu fotograficznego.

Tekst podejmuje próbę zdefiniowania zjawiska postpamięci rodzinnej, rozumianej jako mechanizm wypełniania luk pamięciowych fałszywymi wspomnieniami opartymi na rodzinnych narracjach, doświadczeniach pokoleniowych i fotografiach domowych. Fotografia nie tylko dokumentuje rzeczywistość, ale także staje się narzędziem przekształcania i przesuwania narracji – zarówno w obrębie historii rodzinnych, jak i szerszych kontekstów kulturowych. Szczególna rola przypada tu postpamięci, która wiąże się z fizycznym i symbolicznym charakterem zdjęcia – jego niedoskonałości, uszkodzenia i techniczne ograniczenia sprzyjają projekcji, mitologizacji, a nawet fabrykacji wspomnień.

W dalszej części tekstu omówione zostaną wybrane działania polskich artystów współczesnych, którzy sięgają po archiwa domowe jako materiał wyjściowy dla nowych, często krytycznych narracji wizualnych. Ich praktyki obejmują zarówno reinterpretacje, dekonstrukcje, jak i tworzenie alternatywnych historii, które podważają stabilność pamięci wizualnej i wskazują na ambiwalentną rolę obrazu fotograficznego w procesie odzyskiwania kontroli nad własną tożsamością.

Postpamięć rodzinna

Od momentu wynalezienia fotografia traktowana była jako źródło prawdy i związanej z nią pamięci. Próby utrwalenia przemijającej rzeczywistości, jak choćby fotografie Charles'a Marville'a wykonane na zlecenie Napoleona i uwieczniające znikające części Paryża w połowie XIX wieku, ukazują wiarę pokładaną w medium fotograficzne. Podobną refleksję wyraził francuski historyk Jacques Le Goff, który twierdził, że fotografia pozwala „uchronić pamięć przed czasem”¹, i wskazywał, w myśl poglądów historyków ze szkoły Annales, na ogromną wartość historiozoficzną procesu fotograficznego.

1 GOFF 2007, s. 145.

Zatrzymanie się na kryterium ochrony pamięci i szczególnie istotnej z perspektywy historycznej prawdy nie jest jednak w mojej ocenie wystarczające. Dobrym przykładem jest tekst polskiego socjologa A. Szpocińskiego, *Pamięć zbiorowa jako czynnik integracji oraz źródło konfliktu*², w którym można dostrzec tendencje do sprowadzania fotografii do funkcji społecznego dowodu. W kontekście fotografii rodzinnej wydaje się to jednak szczególnie niebezpieczne, bo oralność i emocjonalny charakter domowych przekazów sprawiają, że budowana na kanwie zdjęć rodzinnych narracja nie powinna być rozpatrywana w kategoriach prawdy czy fałszu.

Odrzucenie poznawczych kryteriów prawdziwości wynika z przeświadczenia o oderwaniu mitu rodzinnego od stricte faktograficznego wymiaru. „Mit jest fundamentalną formą symboliczną, która kreuje nasze postrzeganie świata. Nie jest zakorzeniony w sferze intelektu czy dyskursu, lecz opiera się na wyobrażeniu [...]. W mitycznej świadomości nie ma przemyślanego podziału na to, co realne i to, co idealne” – tak tłumaczy rozumienie mitu w kontekście filozofii Ernsta Cassirera Michał Mazurkiewicz³. Przytacza też pogląd, że istotną funkcją mitu jest procesualne spajanie grupy⁴. Naturalnie większość rodzinnych mitów opiera się na reinterpretacji wycinków rzeczywistości i jest nieustannie konfrontowana z kryterium prawdy w procesie przekazywania, choćby przez dociekliwe pytania lub negocjowanie wątpliwych fragmentów historii. Niejako dogmatyczny charakter części rodzinnych opowieści sprawia jednak, że konfrontacja z nimi niejednokrotnie stanowi nie tyle realne poszukiwanie prawdy, ile jednostkową próbę wyłamania swojej indywidualności ze zbiorowego myślenia. Kolejne pokolenia słuchają więc tych historii i przekazują je dalej, w pewnym sensie czyniąc z nich własne wspomnienia. Wydarzenia, których nie ma się prawa pamiętać, zostają zapisane w pamięci, a połączone z obrazem, mogą budzić w pamięci nigdy niezaistniałe dźwięki czy zapachy. W ten sposób jednostka jest w stanie zinternalizować cudze wspomnienia i korzystając z metapamięci pokoleń, uczynić je swoimi.

Opisane zjawisko Paul Connerton określa mianem „aktu transferu”⁵ – poznawczego i emocjonalnego przeniesienia, za sprawą którego uwewnętrzniona zostaje przeszłość. Owo uwspólnienie wspomnień jednostki i pokoleń stało się istotą stworzonego przez Marianne Hirsch pojęcia „postpamięć” – opisującego zbiorową pamięć o Holokauście oraz jej uwewnętrznienie. Analizując komiks Arta Spiegelmana *Mous*, autorka rozpoczyna swoje rozważania od pierwszej

2 SZPOCIŃSKI 2008.

3 MAZURKIEWICZ 2012.

4 *Ibidem*.

5 CONNERTON 2012.

sceny, w której spokojna sceneria wieczornego opowiadania dobranocki synowi przesycona zostaje projekcją traumy, którą ojciec przeszedł. Wypełnione terrorem wspomnienia o Zagładzie zostają, jak zauważa Hirsch, wsączone w dziecko „w chwili największej dziecięcej bezbronności – w intymnym czasie opowiadania bajki”⁶. Następnie autorka opisuje okładkę drugiego tomu *Maus*, na której grafika budzi skojarzenia z fotografią Margaret Bourke-White z wyzwolenia obozu w Buchenwaldzie. Hirsch zwraca uwagę, że pierwsza wersja okładki zawierała także strzałkę nad głową jednej z myszy i podpis „Tatko”, co w połączeniu z zaciemnionymi rogami miało budzić skojarzenia z fotografią wyjętą z albumu. W tak obrazowy sposób ukazana zostaje sytuacja, w której syn mógł wyobrazić sobie przeżycia ojca jedynie za pomocą utartych w kulturze obrazów, a intymna, rodzinna historia mieszała się kulturowymi narracjami⁷.

Autorka silnie akcentuje, że postpamięć nie jest pamięcią, a jedynie dalece ją przypomina poprzez siłę afektywnego oddziaływania na psychikę jednostki. Dostrzega także jej wpływ na ciało i synestetyczny wymiar impaktu, jaki wywierają zinternalizowane wspomnienia. Poszerzając swoją analizę, Hirsch skupia się na teorii pamięci kolektywnej według Maurice’a Halbwachsa⁸ oraz interpretacji jego poglądów u małżeństwa Assmannów⁹. Na gruncie niniejszej pracy warto skupić się na ich interpretacji wspomnień wspólnoty, o których piszą tak: „gdy zostaną zwerbalizowane, łączą się z intersubiektywnym systemem symbolicznym języka i, krótko mówiąc, przestają być czysto osobistą i nieprzekazywalną własnością [...], można je przekazywać, dzielić się nimi, potwierdzać je, poprawiać, rozważać”¹⁰. Dalej poszerzają też swoje rozważania, uwzględniając rolę społeczeństwa, których system przekonań ramuje wspomnienia i ukontekstowuje je właśnie w kierunku pamięci zbiorowej w narracyjnym procesie (powielając utarte kulturowo scenariusze). Według Aleidy Assmann to rodzina pełni szczególną funkcję w opisywanym procesie i stymuluje przekazywanie doświadczeń następnym pokoleniom, co kieruje uwagę w szerszym spektrum ku fotografii domowej.

Warto jednak zadać pytanie, czy zjawisko pamięci poza faktycznym doświadczeniem opartym na przekazie wizualnym dotyczy tylko aspektów tak dramatycznych jak Holokaust. Naturalnie konieczność zmierzenia się z doświadczeniami II wojny światowej przez tzw. drugie pokolenie Holokaustu jest zjawiskiem bezprecedensowym, jednak procesy kognitywne związane z pamięcią i przyjmowaniem

6 HIRSCH 2012.

7 *Ibidem*.

8 HALBWACHS 1992.

9 ASSMANN A. 2010, s. 35–50.

10 *Ibidem*.

narracji otoczenia jako własnych przeżyć są mechanizmem o wiele szerszym i bardziej powszechnym. Myślę, że o ile postpamięć jest swoistą pamięcią po pamięci, o tyle zjawisko, które będzie omawiane w niniejszym tekście, jest raczej pamięcią poza pamięcią – powstającą w głowie sekwencją zdarzeń połączoną ze wspomnianym wcześniej wielozmysłowym doświadczeniem. Przekonanie o magicznej poniekąd prawdziwości odczuwanych emocji silnie łączy postpamięć w rozumieniu klasycznym z mechanizmami rządzącymi pamięcią i fotografią rodzinną (na potrzeby tekstu nazwaną postpamięcią rodzinną). Co istotne, ich geneza pozostaje całkowicie odmienna – o ile postpamięć projektuje pamięć pokoleń i opiera postpamięć na powszechnym doświadczeniu wspólnoty cierpienia, o tyle postpamięć rodzinna czerpie ze wspólnoty doświadczeń wynikających raczej z kulturowych aspektów życia codziennego oraz z powielanych schematów i wzorców, których prawdopodobieństwo wystąpienia jest tak wysokie, że można przyjąć je jako własne.

Warto przyrzec się samej definicji postpamięci, którą Hirsch określa jako:

silną i bardzo szczególną formą pamięci właśnie dlatego, że jej relacja wobec przedmiotu czy źródła jest zapośredniczona nie poprzez wspomnienie, ale wyobraźnię i twórczość [...]. Postpamięć charakteryzuje doświadczenie tych, którzy dorastali w środowisku zdominowanym przez narracje wywodzące się sprzed ich narodzin. Ich własne, spóźnione historie ulegają zniesieniu przez historie poprzedniego pokolenia ukształtowane przez doświadczenie traumatyczne, którego nie sposób ani zrozumieć, ani przetworzyć¹¹.

Przytoczona definicja zawiera kolejny element silnie różnicujący omawiane formy postpamięci. Postpamięć rodzinna odnosi się do narracji związanych z dzieciństwem i późniejszym życiem, które wypełniają luki pamięci, w odróżnieniu od postpamięci i Holocaustu dotyczących wydarzeń sprzed narodzin jednostki. Ponadto postpamięć rodzinnej nie ma tak silnie swojego źródła w tekstach kultury i bazuje raczej na wspólnych doświadczeniach pokoleń.

Wspomniany Jan Assmann zwrócił także uwagę na komunikacyjną genezę postpamięci w kontekście pamięci zbiorowej – to zwrot od statycznych funkcji poznawczych do dynamicznego procesu budowania tożsamości memorialnej, co kieruje uwagę w stronę procesów społecznych i roli tradycji narracyjnych rodziny. „Jest funkcją jej [pamięci] przynależności do różnorodnych grup społecznych, do rodziny, do wspólnoty religijnej i narodowej. [...] Pamiętamy tylko to, co

11 HIRSCH 2010, s. 247–280.

komunikujemy i co możemy ulokować w ramach odniesień pamięci społecznej¹² – pisze Assmann, by doprecyzować, że o ile społeczność jako taka nie ma wspólnej pamięci, o tyle kształtuje pamięć jednostek według tego samego wzorca. Zwraca też uwagę na subiektywizm doboru przekazywanych treści, twierdząc, że jednostka pamięta zarówno to, czego udało się jej dowiedzieć od innych, jak i to, co inni uznali za warte przekazania¹³. W kontekście postpamięci rodzinnej ta refleksja wydaje się niezwykle trafna, gdyż narracja budowana wokół wizualnego pretekstu – zdjęcia – musi być spójna, bo wewnętrzna sprzeczność będzie godzić w postulat potencjalnej prawdy, a więc w podstawowe założenia aktu komunikacyjnego. Warto też dostrzec, że sama fotografia w albumie (a więc wybrana i wyróżniona) spełnia wymóg przekonania o istotności opowiadanej historii (bo była ona na tyle ważna, by zostać włączoną do archiwum rodzinnego).

Spółeczny i pokoleniowy wymiar wspólnoty pamięci dokładnie nakreśla Aleida Assmann. Zwraca ona uwagę na doświadczenia historyczne, które kształtują człowieka na każdym etapie życia i które mimowolnie dzieli on z rówieśnikami. Wspólne dla pokolenia postawy, przekonania i wyobrażenia o świecie sprawiają, że pamięć jednostki podlega szerszej i bardziej sugestywnej pamięci pokolenia¹⁴. Właśnie to doświadczenie wspólnoty często czyni narracje budowane wokół fotografii rodzinnej prawdopodobnymi. Nawet jeśli jednostka nie pamięta doświadczenia powszechnego w swoim pokoleniu, jego rozpowszechnienie sprawia, że jest skłonna uwierzyć, że również sama w nim uczestniczyła, przyjmując jako własne wspomnienia sugestywne opowieści czerpiące z pamięci pokolenia.

W toku dotychczasowych rozważań pojawiły się dwa pojęcia, które mimo swojej bliskości znaczeniowej niosą w gruncie rzeczy nieco odmienne znaczenie. Pamięć społeczna i pamięć zbiorowa w polskim tłumaczeniu Hirsch traktowane są wymiennie, jednak badacze zajmujący się problematyką memorialną szukają między nimi rozgraniczenia ze względu na zróżnicowane zakresy omawianych nazw. Szczegółowe rozróżnienie między pamięcią zbiorową (historyczną/dziejową) a pamięcią społeczną proponuje Barbara Szacka – pierwszą określa jako „pamięć członków danej zbiorowości o jej dziejach”¹⁵, drugą zaś jako związaną ze „społecznymi uwarunkowaniami pamięci indywidualnej”¹⁶. Myśl badaczki doprecyzowuje Kamilla Biskupska w swoim tekście *Poza pamięć zbiorową – społeczne wymiary pamiętania miasta*. Pamięć zbiorową określa jako definiujący

12 ASSMANN J. 2006, s. 52–53.

13 *Ibidem*.

14 ASSMANN A. 2013, s. 46.

15 SZACKA 2006, s. 39.

16 *Ibidem*.

i legitymizujący tożsamość zbiorową dyskursywny konstrukt społeczny, co dodatkowo potwierdza słowami Roberta Trabba, podkreślającego selektywność identyfikacji z wybranym fenomenem historycznym bez konieczności przyjęcia całokształtu¹⁷.

Z perspektywy rozważań na temat postpamięci rodzinnej ważniejsza wydaje się jednak definicja pamięci społecznej – Biskupska określa ją jako „pamięć intersubiektywną [...] uzgodnioną w codziennej praktyce społecznej, istniejącą w potocznym językowym obrazie (dyskursach prywatnych)”¹⁸. Pamięć społeczna funkcjonuje na pograniczu tego, co grupowe, i tego, co jednostkowe. Jest częścią pamięci autobiograficznej – rozumianej jako „pamięć deklaratywna [czyli poddana refleksji – K.B.] odnosząca się do własnej przeszłości”¹⁸. Dalej autorka pochyla się jeszcze nad dyskursywnym charakterem pamięci społecznej oraz nad faktem, że do pamięci społecznej przenikają tylko te aspekty pamięci jednostki, które można wpisać w obowiązujący dyskurs. Następnie, za Kennethem Gergenem, określa „posiadanie pamięci” jako uczestniczenie w tradycji kulturowej, co wyraźnie wskazuje performatywny charakter pamięci, której przekazywana w akcie opowieści musi zostać wpisana w normy grupy i przez nią zaakceptowana.

Zdecydowawszy więc na adaptację pojęcia postpamięci do nowych kontekstów, warto zebrać w całościową definicję wspomniane w poprzednich akapitach elementy. Pierwszym jest więc pozaświadomościowy charakter, oparty na zasadach funkcjonowania mitu rodzinnego – postpamięć rodzinna przyjmuje wymiar odrębnego typu świadomości. Często oparta na przeniesieniu i zinternalizowaniu cudzych doświadczeń i wspomnień postpamięć rodzinna nie wyklucza jednak autoprzeżycenia, które polega na transferze zaobserwowanych w kulturze zjawisk i jest oparte na pamięci zbiorowej. Warto zauważyć, że negacja również jest aktem przeniesienia, podobnie jak dysocjacja czy polifoniczność związane z autonarracją opartą na fotografii, które także należy zaliczyć do aspektów postpamięci rodzinnej. W odróżnieniu od wydarzeń konotujących postpamięć, te związane z postpamięcią rodzinną nie muszą być monumentalne. Często ich znaczenie dla rodziny jednocześnie powoduje i potwierdza fakt uwiecznienia danej sceny na fotografii – owa selektywność odbitek w albumie prowokuje przypisanie wagi konkretnym obrazom, a więc i wspomnieniom. Prozaiczność przekazywanych wspomnień oraz ich niewytłumaczalny lub przypadkowy dobór przenoszą wagę z faktycznej istotności zaistniałych zdarzeń na narracyjną relewantność. Warto też dostrzec, że podczas gdy postpamięć jest produktem przekazanej narracji

17 BISKUPSKA 2018.

18 *Ibidem*.

o zdarzeniu często przetworzonym i niosącym określone wartościowanie, postpamięć rodzinna powstaje wyłącznie w wyniku zdarzenia komunikacyjnego, odnoszącego się zarówno do relacji ze światem zewnętrznym, jak i z sobą samym. Ten brak konieczności wystąpienia zjawiska, by w przestrzeni postpamięci rodzinnej doszło do przyjęcia narracji i związanego z nią wspomnienia, buduje paradoks – dzięki fotografii powstaje wspomnienie wydarzenia, które w rzeczywistości nigdy nie miało miejsca. Warto tu wyraźnie zaznaczyć, że fakt niezaistnienia zdarzenia często pozostaje nieuświadomiony przez samych przekazujących, którzy są przekonani o autentyczności swojej narracji, a jej wiarygodność potwierdza fotografia.

Postpamięć rodzinna ma też wymiar społeczny, jednak w skali zupełnie odmiennie niż postpamięć klasyczna. Nie chodzi tu o wspólnotę doświadczeń, które tworzą wspomnienia, a raczej wspólnotę wspomnień, które mogły wynikać z podobnych doświadczeń. Ta subtelna różnica pokazuje odmienny punkt wyjścia oraz zdecydowanie inny mechanizm funkcjonowania obu postpamięci.

Konsekwencje, jakie niesie ze sobą takie zdefiniowanie postpamięci rodzinnej w polu sztuki, zdają się bardzo istotne. Odrzucenie kryterium prawdziwości i skupienie się na przekazie, a nie jego prawdopodobieństwie oraz świadomość wagi roli odbitki w procesie kształtowania i umacniania się postpamięci rodzinnej zmusza do przyznania, że ingerencja w odbitkę jest tak naprawdę ingerencją w samą pamięć, a jej zmiany i przekształcenia to właściwie deformacje tożsamości jednostki, która raz odkształcona może już nie wrócić do swojej pierwotnej formy. Być może brzmi to bardzo poważnie, jednak warto zdać sobie sprawę, że w działaniach artystycznych skupionych na rodzinnych fotografiach tym, co podlega procesowi twórczemu, jest nie tylko sama odbitka czy historia z nią związana, ale sam autor, który staje się niezamierzonym produktem swojego działania artystycznego.

To znowu kieruje uwagę na teksty Jerzego Ludwińskiego zawarte w *Sztuce w czasach postartystycznych*, postulujące przyznanie aktowi twórczemu miana *performance'u*, w którym „dzieło” jest właściwie produktem ubocznym o wiele istotniejszego aktu. To myślenie w moim przekonaniu znajduje silne odzwierciedlenie w wielu działaniach współczesnych artystów, którzy pracują autopoportretem lub w obrębie autotematyki.

Uświadomienie sobie tego jest kluczowe, by w kolejnym fragmencie traktującym o praktyce artystycznej dostrzec wartość nie tylko samego dzieła, ale także *performance'u*, jakim jest proces twórczy. Proces ten, do którego często jako odbiorcy nie mamy dostępu, a który jest często najistotniejszy z punktu widzenia samego artysty oraz roli, jaką pełni sztuka współcześnie.

Wykorzystanie archiwów domowych w działaniach współczesnych artystów wizualnych

Przeniesienie fotografii domowej i jej mechanizmów na grunt sztuk wizualnych nie jest zjawiskiem nowym ani zaskakującym – rodzina i krąg znajomych stanowią najbliższy, a więc i najbardziej dostępny zbiór modeli-aktorów. Słowna analogia do świata scenicznego nie jest tu bynajmniej przypadkowa, ponieważ fotografia rodzinna stanowi swoisty spektakl (performance), którego widownięć stanowią zarówno osoby współwystępujące przed obiektywem, jak i późniejsze pokolenia oglądające zdjęcie. Podobnie jednak jak samo medium, również sposób wykorzystywania fotografii rodzinnej przez artystów niejako dojrzewał, a zmiana myślenia o prywatności umożliwiło artystom poszerzenie perspektywy twórczej i reinterpretację rodzinnych motywów.

Fotografia, szczególnie cyfrowa, umożliwiła fotografującym kontrolę nad obrazem, a wraz z nim nad rzeczywistością, którą rejestruje – kontrolę nad samym kadrowaniem (wyborem wycinka prawdy, który staje się na fotografii samodzielną całością), balansem bieli, a nawet urodą modela – wystarczy wspomnieć tryb upiększania twarzy w aparatach telefonów komórkowych. Ten pozorny truizm prowadzi jednak do pytania, czy fotografowanie nie jest samo w sobie procesem kontrolowania – zawłaszczania – świata, co bardzo silnie łączy się z przekonaniem o roli fotografii jako nośnika prawdy. Przeświadczenie o zaistnieniu zdarzenia lub sytuacji często oparte jest wyłącznie na fakcie samego istnienia zdjęcia, wokół którego zbudowana została narracja. Elementy kadru, nad którymi kontrolę sprawuje robiący zdjęcie, stają się więc dowodami na prawdziwość zarejestrowanej rzeczywistości, a samo czytanie odbitki zmusza do zaakceptowania narosłej wokół niej legendy.

Fotografując, zawłaszczamy więc rzeczywistość, a co za tym idzie – poniekąd przejmujemy nad nią kontrolę. „[Fotografowanie] oznacza wchodzenie w pewną relację, która kojarzy nam się z poznaniem, czyli zawładnięciem”¹⁹ – pisze Susan Sontag w pierwszym eseju swojej książki *O fotografii*. Odrzucając radykalny brutalizm poglądów Sontag – łączący fotografię z polowaniem i ejakulacją – należy zauważyć, że fotografowanie nigdy nie jest postawą bierną. Decyzja o fotografowaniu musi zapaść, podobnie jak wybór kadru – fotografować znaczy więc uczestniczyć poprzez zauważanie, wybieranie, a niejednokrotnie czynne stwarzanie sytuacji fotograficznej. Ten ostatni aspekt nierozdzielnie wiąże się z procesualnością i performatywnością fotografii, które często podkreśla się przy analizie prac artystów wizualnych, podobnie jak odzyskiwanie sprawczości poprzez działania twórcze.

19 SONTAG 2017, s. 10.

To „odzyskiwanie kontroli”, które spaja omawiane projekty artystyczne, może przybierać różne formy: od pracy na archiwach, którym można nadać nowy sens poprzez dodawanie lub usuwanie elementów, umieszczanie poszczególnych obrazów w kontekście i konfrontowanie ich z innymi głosami opowieści, aż po tworzenie zupełnie nowych fotografii z zamiarem wykorzystania ich w projektach artystycznych. Stawianie w centrum tych działań siebie – bo choć jest to praca z wizerunkiem wspólnym lub wręcz innych osób, istotą projektów jest zazwyczaj mierzenie się ze swoimi emocjami i wspomnieniami – stanowi próbę poradzenia sobie z rodzinnymi narracjami i pytaniami pojawiającymi się na etapie budowania własnej tożsamości.

Istotą łączącą to odzyskiwanie kontroli i mechanizmy postpamięci rodzinnej jest więc wpływ, jaki działania z odbitkami mogą wywierać na samego artystę. Ów procesualny charakter działań niejednokrotnie zmusza do konfrontacji z ugruntowaną tożsamością bądź do internalizacji wybieranych emocji, a czasem też pozwala na akceptację rzeczywistości.

Fotografie rodziny Paniak – kreacje Marceli Paniak na gruncie fotografii rodzinnej

Rodzina Paniak istnieje jedynie w przestrzeni wizualnej – zarówno nazwisko, jak i wizerunki osób na fotografiach są rodzajem artystycznego eksperymentu, który stanowił część praktyczną pracy doktorskiej Karoliny Woźniak vel Marceli Paniak.

Punktem wyjścia do stworzenia pracy doktorskiej Paniak było mierzenie się z tym, co prawdziwe i fałszywe w reprezentowaniu siebie. Wspomniana już w części poświęconej postpamięci konieczność i potrzeba weryfikacji prawdziwości u Paniak przybrała formę nie tylko pracy fotograficznej, ale także przyjęcia nowej tożsamości²⁰, by jako badaczka móc się przyjrzeć – niejako z zewnątrz – części własnej tożsamości opartej na rodzinnych mitach. Już sama zmiana imienia i nazwiska w kulturze jest uznawana za drastyczny akt, bo wraz ze zmianą miana człowiek odrzuca dotychczasową tożsamość i istotę. Człowiek, zanim jeszcze zacznie mówić o sobie „ja”, używa swojego imienia do opisanego samego siebie. Nadanie imienia i nazwiska stanowi więc symboliczne – i pozaświadome – przyjęcie dziecka do wspólnoty rodzinnej. To, co nienazwane, stanowiło zagrożenie, a poznanie imienia dawało wszystkim je znającym magiczną władzę nad jego nosicielem²¹. Badaczka Karolina Sikora zwraca uwagę na zjawisko, które nazwa

20 WOŹNIAK 2022.

21 OLIVIER 2011, s. 184–185.

„biograficzną samoświadomością człowieka”, stwierdzając, że „imię wydaje się związane z tym wymiarem poczucia tożsamości, jakim jest doświadczenie własnej ciągłości w czasie”²². To zanegowanie konieczności przyczynowo-skutkowej, rozumianej jako bezpośrednie wynikanie tożsamości z dotychczasowych doświadczeń i wpływu rodziny, zdaje się być również próbą odzyskania sprawczości i przejęcia kontroli nad narracją.

Zerwanie z podyktowaną poniekąd przez rodzinę tożsamością wydaje się zresztą kluczowym aspektem *Fotografii rodziny Paniak*. Artystka decyduje się na odtworzenie fotografii z albumów rodzinnych, wcielając się jednak we wszystkich fotograficznych bohaterów. Sama tak pisze:

Tworzę [...] fotografie rodzinne [...] posługując się jedynie moim własnym obecnym wizerunkiem – takim wyglądem, jaki mam teraz [...] Wcielając się we wszystkie role fotograficzne – fotografowanego, fotografującego, oglądającego fotografie – skupiam się na dziedzinie fotografii rodzinnej po to, by uzupełnić brakujące elementy jej istoty, a oprócz tego doświadczyć zróżnicowanych przeżyć, których brakuje mi w moim życiu²³.

Bardzo istotny wydaje się być w tym wypadku proces doświadczenia – to ostatecznie ten komponent, którego brakuje często w zinternalizowanych wspomnieniach przekazanych jednostce przez jej najbliższych. Znalezienie się równocześnie w roli bohatera rodzinnej opowieści, obserwatora i fotografującego zarówno z punktu widzenia fenomenologii, jak i metafotografii redefiniuje proces i zamienia go w introspekcję, której celem jest w równej mierze poznanie i oswojenie tak swojego wizerunku, jak i tożsamości.

Co również istotne, odtwarzanie zdjęć nie polega na odwzorowaniu istniejących kadrów jeden do jednego, ale na stworzeniu obrazu, który mógłby powstać z udziałem bohaterów w konkretnym czasie i miejscu. Paniak odpamiętuje to, co postpamięć zapisała w jej świadomości jako potencjalnie możliwe do zaistnienia. Czerpiąc z pamięci pokolenia, artystka świadomie dobiera fotograficzne narzędzia, by jak najskuteczniej zbudować wizualne napięcie, symulując wykorzystanie archiwalnych technik fotograficznych. Kreacje postaci muszą współgrać w projekcie Paniak z fizycznymi znamionami odbitki, takimi jak napisy na przodzie i tyle, stopień zniszczenia fotografii, jej rozmiar czy sposób ostatecznej prezentacji. Dualizm artystycznej rzeczywistości oraz podział na realne i fikcyjne artystka stara się spoić poprzez samodzielne doświadczenie wycinka historycznej rzeczywistości

22 SIKORA 2000, s. 185–196.

23 WOŹNIAK 2022.

i pracę w pojedynkę. Samodzielność twórcza umożliwia jej nieskrępowaną eksploatację, którą w wielu miejscach swojej pracy doktorskiej autorka nazywa podróżą.

Szukając klucza do zrozumienia cyklu Marceli Paniak, nie można pominąć wspomnianego już motto. Zatrącenie „ja” w natłoku rodzinnych narracji i historii, które choć teoretycznie dotyczą jednostki, w praktyce mówią raczej o jej odbiorze przez grupę. Właśnie z tym walczy Paniak w *Fotografiach rodziny Paniak* – dekonstruując rodzinne narracje wizualne, składa je na nowo według własnych zasad, stawiając w centrum siebie samą. Wizerunek autorki funkcjonuje więc w dwóch porządkach czasowych – z jednej strony jej twarz jest współczesnym, zastygłym w czasie obrazem, który określa ją i identyfikuje, a zarazem przybiera postać wielu innych oblicz, definiujących bohaterów fotografii i istniejących w przeszłości, która de facto nigdy się nie wydarzyła, mimo że została uwieczniona na fotografiach. Zderzenie z tym paradoksem i wyjście poza proste wyjaśnienia towarzyszą Paniak w całym projekcie, zmuszając odbiorcę do ponownego przyjrzenia się własnej tożsamości i konfrontacji z pytaniem, na ile jest ona jego wyborem, a na ile dziejową i społeczną koniecznością.

Album, Mama i inne prace Anety Grzeszykowskiej w kontekście fotografii domowej

Album Anety Grzeszykowskiej, podobnie jak omawiana powyżej praca Paniak, wciąga odbiorcę w wizualne kłamstwo, kreując równocześnie alternatywną historię. To wyjątkowo skuteczna pułapka, bo, zgodnie z tym, co zostało omówione we wcześniejszych fragmentach, zakorzenione jest w nas głębokie przekonanie o prawdziwości zdarzeń, które ilustruje fotografia, a tym samym znaczna część odbiorców nie ma odruchu negowania fotograficznych rzeczywistości.

Praca Grzeszykowskiej silnie koresponduje z pamięcią społeczną – na zdjęciach odbiorca rozpoznaje znane społecznie sytuacje, które jednak przy uważniejszej obserwacji zaczynają budzić poczucie dziwności. Układ cieni, gesty zawieszony w przestrzeni bez odpowiedzi czy zwyczajnie widoczna pustka – wszystkie te elementy obrazu fotograficznego, choć nie zawsze łatwe do wychwycenia, świadczą o tym, że prezentowana codzienność nie jest tak zwyczajna, jak mogłoby się wydawać²⁴. Dyskomfort patrzenia wynika bezpośrednio z silnie symbolicznego gestu, na jaki zdecydowała się artystka – z gromadzonych przez prawie trzy dekady fotografii rodzinnych Aneta Grzeszykowska cyfrowo usunęła samą siebie. Stworzona w ten sposób kolekcja blisko dwustu zdjęć buduje historię jej życia, ale pozbawioną jej obecności. Artystka zadaje ontologiczne pytanie o to, jak

wyglądałby świat bez niej, a także o to, na ile fotografie, na których się pojawia, rzeczywiście należą do jej historii.

W ramach swoich poszukiwań tożsamości Grzeszykowska decyduje się na drastyczny gest – idzie krok dalej niż wymazanie nazwiska i wymazuje samą siebie. Robi to systematycznie, na pozór z chłodnym spokojem, choć pod warstwą metodyczności bez wątpienia skrywa się z gruntu agresywny gest zadający gwałt przyjętemu porządkowi. Opisany akt można naturalnie potraktować jako neo-dadaistyczny eksperyment, jednak w moim przekonaniu ma on bardziej złożony charakter. Samo przeświadczenie o tym, że podobizna na obrazie połączona jest z jej realnym pierwowzorem, zakorzeniona jest głęboko w kulturze, nie tylko w wymiarze religijnym. Można więc uznać, że wymazując siebie ze zdjęcia, usuwa się swoją osobę również ze społeczności. To fotograficzne samobójstwo jawi się tym wyraźniej, gdy uświadomimy sobie, że dla wielu „wizerunek (jest) prototypem, że obraza wizerunku nie tylko przechodzi na prototyp, lecz rzeczywiście jest szkodą wyrządzoną prototypowi”²⁵ – w tym wypadku szkodą największą, bo prowadzącą do anihilacji niemal bez śladu po istnieniu.

Rodzi to pytanie, czemu Grzeszykowska jest gotowa wyrządzić sobie samej tę wizualną krzywdę. Nie jest to z pewnością akt impulsywnej autoagresji, ale działanie o dużo głębszym podłożu, bo dotyczącym kwestii kontroli nad tożsamością. W omawianych działaniach można dostrzec dążenie do wyłamania się ze schematów postpamięci rodzinnej – próbę symbolicznej ucieczki z uwikłania w pamięć społeczną oraz z roli przypisanej jednostce w procesie budowania narracji rodzinnej. Grzeszykowska uświadamia sobie, że funkcje społeczne – funkcję córki, matki, uczennicy – pełniła machinalnie, powielając znajomy schemat, który osiąga apogeum dyktatu tożsamościowego postpamięci w przypadku braku swoistych wspomnień o wydarzeniach, np. o sytuacjach z wczesnego dzieciństwa. Okazuje się więc, że jedynym sposobem na zbudowanie swojej własnej tożsamości może być – podobnie jak w przypadku *Fotografii rodziny Paniak* – odrzucenie historii i zaczęcie budowania „ja” od podstaw – najpierw jednak musi nastąpić dekonstrukcja.

Wyjedź Zostań – poszukiwanie ojca u Rafała Siderskiego

Wyjedź Zostań stanowi odmienną od dotychczasowych prac realizację, zarówno ze względu na książkową formę publikacji, jak i podejmowaną problematykę oraz przyjętą względem niej strategię. Praca jest istotna, ponieważ nie walczy z mechanizmami postpamięci, ale znajduje w nich odpowiedź na poczucie pustki.

25 FREEDBERG 2005, s. 421.

Rodzinne archiwa i narracje dają częściową odpowiedź na nurtujące pytania i kompletują – w poczuciu autora wybrakowaną – tożsamość.

30 sierpnia 1992 roku wracaliśmy z niedzieli nad wodą. Ktoś z domowników otwierał właśnie drzwi, gdy usłyszałem dzwonek telefonu. [...] Myślałem, że dzwoni Tata ze Stanów. Zamiast Taty usłyszałem kobiecy głos proszący kogoś dorosłego. Miałem 8 lat, a pani po drugiej stronie linii przekazała nam wiadomość, że mój Tata nie żyje. Wyjechał do Ameryki kilka lat wcześniej i znałem go tylko z kilku zdjęć i głosu w słuchawce. Teraz, prawie trzydzieści lat później, zdałem sobie sprawę, że nie wiem kim był mój Tata. Staram się go poznać, a moi bliscy [...] mi w tym pomagają. Pokazują mi pamiątki po ojcu i oglądając stare zdjęcia opowiadają historie z nim związane. Pozwalają mi fotografować się w miejscach, w których przeżyli z moim ojcem ważne chwile. Mimo że starania te skazane są na porażkę, to i tak je podejmuję²⁶.

– w ten sposób Rafał Siderski opowiada o swoim projekcie i stojącej za nim historii. Za pomocą wizualnych i tekstualnych narzędzi autor stara się uzupełnić swoją tożsamość o znajomość z nieobecny ojcem. Swoje działania opiera jedynie na pamięci zbiorowej rodziny. Ma świadomość ułomności tego działania, wie, że obraz, jaki otrzyma, będzie wypaczony, niekompletny i być może daleki od rzeczywistości, jednak podejmuje decyzję, że nawet tak daleki od prawdziwego wizerunku ojca lepszy będzie niż jego brak.

Poszukiwania opublikowane w formie książki, składającej się z siedmiu zeszytów, z których każdy poświęcony jest narracji jednego z bliskich, dają odbiorcy możliwość nawiązania relacji z budowanym z poszczególnych elementów opowieści człowiekiem. Połączenie fotodokumentacji obiektów związanych z ojcem, opowieści o nim oraz zdjęć archiwalnych i współczesnych pozwalają na podróż w alternatywną terażniejszość.

Zeszytowa forma publikacji przypomina wakacyjny pamiętnik lub prywatne notatki, silnie stymulując u odbiorcy wrażenie obcowania z czymś osobistym, co wydaje się niezwykle skuteczne, zważywszy na tematykę pracy. Prezentacja subiektywnie wybranych materiałów archiwalnych w pracy Siderskiego stanowi zaproszenie do towarzyszenia mu w poznawaniu siebie poprzez poznanie ojca.

Wielu badaczy zwraca uwagę na kluczową rolę obecności ojca w kształtowaniu się tożsamości dziecka, szczególnie chłopca²⁷. Rafał Siderski etap rozwoju

26 „Wyjędź Zostań” 2019.

27 Np. WESOŁY 2013; MALINA 2018.

i dorastania ma już za sobą, jednak jako dorosły mężczyzna nadal stara się wypełnić pustkę po ojcu. Być może jest to też forma autoterapii, którą autor podejmuje wobec siebie po niespodziewanej utracie taty. W wywiadzie dla „Wysokich Obcasów” przyznaje, że przez długi czas sądził, iż jako dorosły poradził sobie ze stratą ojca. Zwraca jednak uwagę na własny ślub jako moment, w którym zarówno zyskał nowego ojca, jak i boleśnie odczuł brak tego prawdziwego²⁸. W tym samym wywiadzie zaznacza, że rola ojca w rodzinnej narracji została wyniesiona niemal do rangi bohatera, który zginął, pracując na rodzinę za granicą. Wspomina też, że „sporo historii przyjął z dobrodziejstwem inwentarza” i zdaje sobie sprawę, że część narracji, którymi nasiąknął w dzieciństwie, niekoniecznie jest prawdziwa.

Powracający temat weryfikacji wspomnień zyskuje w publikacji Siderskiego jeszcze jeden wymiar. Autor wspomina, że z dzieciństwa pamiętał ojca głównie przez przedmioty, i właśnie fotodokumentacja tych obiektów stanowi trzecią, obok zdjęć współczesnych i archiwalnych, kategorię fotografii w *Wyjedź Zostań*. Nazywane przez fotografa relikwiami faktycznie spełniały te same funkcje co ich sakralne odpowiedniki. Podobnie jak one pozwalają na metafizyczne odczuwanie bliskości i obcowania oraz łączą doświadczającego przedmiotu z nieobecną w sensie fizycznym osobą.

W przypadku tego projektu postpamięć zostaje wykorzystana przez autora jako narzędzie w poszukiwaniach. Zbiera on pojedyncze narracje z jednej, wąskiej grupy społecznej i buduje z nich wielogłosowy obraz zmarłego ojca. W tym procesie kategorie prawdziwości tracą na znaczeniu, ustępując miejsca sentymentowi i konieczności zaspokojenia braku. „Niczego nie chciałem wyjaśniać, naprawiać czy zmieniać w rodzinnych relacjach. Zależało mi głównie na tym, by powstał rodzinny album wspomnień”²⁹ – mówi Siderski, podkreślając prywatny charakter projektu, który ma służyć przede wszystkim jego bliskim i samemu autorowi. W tym projekcie odbiorcy zostają zaproszeni do udziału w czymś z gruntu prywatnym i bardzo osobistym, i choć nie mogą w pełni uczestniczyć w emocjonalnym wymiarze pracy, mają możliwość obserwowania przeżyć autora.

Ostatnimi kluczami rozumienia działań w przestrzeni fotografii domowej mogą być sentyment oraz potrzeba odbudowania relacji – choćby symbolicznie. Ten mechanizm dobrze widać w *Wyjedź Zostań*. Utożsamianie przedstawienia z pierwowzorem było już w tej pracy omawiane kilkakrotnie, jednak warto przypomnieć je także w tym kontekście. Próby zatrzymania w czasie lub przywrócenia nieobecnych fizycznie bądź emocjonalnie bliskich, a także symboliczne odzyskiwanie kontroli nad relacją mogą przybierać formę prac wizualnych – tak jak

28 NOGAŚ 2021.

29 *Ibidem*.

to miało miejsce w przypadku Rafała Siderskiego. Starał się za pomocą medium sztuki pokonać granicę i przeformułować relację z bliską osobą (z ojcem). Czasem to przeformułowanie wiąże się również z przepracowywaniem procesów żałoby i godzenia się ze stratą, którym działania wizualne nadają dodatkowy wymiar.

Odzyskiwanie kontroli

Bezsprzecznie można więc dostrzec, że wykorzystywanie fotografii rodzinnej w działaniach artystów w większości wypadków dotyczy odzyskiwania kontroli. Kontroli nad tożsamością, historią, relacjami, wizerunkiem i odbiorem. Prace w większości wchodzi w relację z mechanizmami postpamięci, powielając je, korzystając z nich lub negując wynikające z nich narracje. Próby te pokazują przede wszystkim rolę, jakie wizualna historia rodzinna pełni dla jednostki, oraz podkreślają znaczenie działań opartych na archiwach rodzinnych we współczesnych sztukach wizualnych.

Zjawisko postpamięci rodzinnej, rozpatrywane w perspektywie fotografii domowej unaocznia mechanizm, w którym obraz nie tyle przekazuje informacje o przeszłości, ile organizuje sposób jej wyobrażania. W kontekście archiwów rodzinnych fotografia funkcjonuje jako przedmiot obdarzony podwójną siłą – dokumentu i mitu. Tworzy przestrzeń, w której możliwe staje się uwewnętrznienie nieprzeżytego oraz przejęcie narracji, które funkcjonują w rodzinie jako elementy porządkujące, choć nie zawsze są zakorzenione w faktach. Braki informacyjne, uszkodzenia, pominięcia i milczenia wokół zdjęć nie osłabiają ich działania – przeciwnie, często wzmacniają je, stwarzając warunki dla projekcji i mitologizacji.

Współczesne praktyki artystyczne operujące na materiałach pochodzących z domowych archiwów podejmują próbę interwencji w te zinternalizowane konstrukcje. Działania te nie sprowadzają się do estetycznej gry z formą, lecz stanowią próbę przejęcia kontroli nad pamięcią – jej selekcją, interpretacją, możliwością rekontekstualizacji. Artystki i artyści, tacy jak Aneta Grzeszykowska, Marcela Paniak czy Rafał Siderski, pracując z obrazami o statusie prywatnym i emocjonalnie wykorzystując ich pozorną oczywistość, odsłaniają warstwy ukrytych znaczeń, wskazują na mechanizmy wyparcia, projekcji i nieobecności, a zarazem badają, w jaki sposób fotografia może służyć jako narzędzie redefinicji – nie tylko przeszłości, lecz także tożsamości z niej wynikającej.

Postpamięć rodzinna okazuje się zatem zjawiskiem funkcjonującym nie tylko na poziomie indywidualnego przeżycia, ale również w obszarze kulturowych form obrazowania, mechanizmów transmisji międzypokoleniowej oraz estetyki afektu. Praca z archiwum, zarówno ta prywatna, jak i artystyczna, nie polega wyłącznie

na rekonstrukcji, lecz także na reorganizacji znaczeń przypisanych obrazom wbrew utartemu na gruncie albumu skryptowi. Praktyki artystyczne oparte na materiale domowym pokazują, że pamięć, podobnie jak fotografia, jest procesem selektywnym, wielowarstwowym i nieustannie negocjowanym – zawsze na styku obrazu i towarzyszącej mu narracji.

Bibliografia

- ASSMANN A. 2010 – Aleida Assmann, *Re-framing Memory. Between Individual and Collective Forms of Constructing the Past*, [w:] *Performing the Past. Memory, History and Identity in Modern Europe*, Amsterdam 2010, s. 35–50.
- ASSMANN A. 2013 – Aleida Assmann, *Cztery formy pamięci*, [w:] Aleida Assmann, *Między historią a pamięcią. Antologia*, Warszawa 2013, s. 39–58.
- ASSMANN J. 2006 – Jan Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, Warszawa 2006.
- BISKUPSKA 2018 – Karolina Biskupska, *Poza pamięć zbiorową – społeczne wymiary pamiętania miasta. Zarys problematyki na przykładzie projektu „Wrocław pamięta, że...”*, „Kultura i Słowo” 2018, nr 3, s. 103–109.
- CONNERTON 2012 – Paul Connerton, *Jak społeczeństwa pamiętają*, Warszawa 2012.
- DĄBROWSKI 2020 – Michał Dąbrowski, *Aneta Grzeszykowska, z pracy „Album”*, 2020, <https://culture.pl/pl/dzielo/aneta-grzeszykowska-z-pracy-album> [dostęp: 27.10.2024].
- FREEDBERG 2005 – David Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, Kraków 2005.
- GOFF 2007 – Le Goff Jacques, *Historia i pamięć*, Warszawa 2007.
- HALBWACHS 1992 – Maurice Halbwachs, *On Collective Memory*, Chicago 1992.
- HIRSCH 2010 – Marianne Hirsch, *Żaloba i postpamięć*, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, Poznań 2010, s. 247–280.
- HIRSCH 2012 – Marianne Hirsch, *Pokolenie postpamięci. Piśmiennictwo i kultura wizualna po Zagładzie (fragmenty)*, [w:] *Języki milczenia. Literatura o traumie i postpamięci Zagłady*, Warszawa 2012, s. 16–21.
- LE GOFF 2007 – Jacques Le Goff, *Historia i pamięć*, Warszawa 2007.
- MALINA 2018 – Joanna Malina, *Rola ojca we współczesnej rodzinie*, „Wychowanie w Rodzinie”, t. XVII, 2018, s. 369–379.
- MAZURKIEWICZ 2012 – Marcin Mazurkiewicz, *Rodzaje, interpretacja i funkcje mitu*, „Respectus Philologicus” 2012, nr 22 (27), s. 45–56.
- NOGAŚ 2021 – Michał Nogaś, *Rafał Siderski: „Z braku ojca zdałem sobie sprawę dość późno. Tata był dla mnie głosem w słuchawce telefonu”*, „Wysokie Obcasy” 2021, 23 czerwca.
- OLIVIER 2011 – Hervé Olivier, *Czarne koty i Prima Aprilis*, Kraków 2011, s. 184–185.
- SIKORA 2000 – Katarzyna Sikora, *„Dźwięk, który nie jest nawet cząstką ciebie” – imię a tożsamość*, [w:] *Tożsamość człowieka*, red. Anna Gałdowa, Kraków 2000, s. 185–196.
- SONTAG 2017 – Susan Sontag, *O fotografii*, Kraków 2017.
- SZACKA 2006 – Barbara Szacka, *Czas przeszły – pamięć – mit*, Warszawa 2006.

- SZPOCIŃSKI 2008 – Andrzej Szpociński, *Pamięć zbiorowa jako czynnik integracji i źródło konfliktów*, Warszawa 2008.
- WESOŁY 2013 – Waldemar Wesoły, *Wychowawcza rola ojca w rodzinie*, „Studia Kozalińsko-Kołoברzeskie” 2013, nr 20/1–2, s. 319–330.
- WOŹNIAK 2022 – Katarzyna Woźniak, *Fotografie rodziny Paniak (praca teoretyczna stanowiąca aneks dołączony do pracy praktycznej)*, 2022, [https://bip.filmschool.lodz.pl/userfiles2/Praca%20doktorska\(42\).pdf](https://bip.filmschool.lodz.pl/userfiles2/Praca%20doktorska(42).pdf) [dostęp: 10.11.2024].
- „Wyjędź Zostań” 2019 – „Wyjędź Zostań” Rafała Siderskiego to prywatna opowieść o tęsknocie, emigracji i pamięci, Fotopolis, 2019, <https://www.fotopolis.pl/newsy-sprzetowe/wydarzenia/32379-wyjedz-zostan-rafala-siderskiego-to-prywatna-opowiesc-o-tesknocie-emigracji-i-pamieci> [dostęp: 10.11.2024].

Received: 10.06.2025. Verified: 02.07.2025. Accepted: 23.07.2025.

Funding information: Not applicable.

Conflicts of interests: None.

Ethical considerations: The Authors assure of no violations of publication ethics and take full responsibility for the content of the publication.

The percentage share of the author in the preparation of the work is: MJD 100%

Declaration regarding the use of GAI tools: not used

