

TOMASZ FERENC
Uniwersytet Łódzki

PRACA, ROBOTNICY, ARCHIWA, FOTOGRAFIA
— UTRWALANIE STEREOTYPÓW I WALKA O EMANCYPACJĘ

Fotografia narodziła się w czasach intensywnej industrializacji i urbanizacji. Rozwój przemysłu spowodował wykształcenie się nowej grupy społecznej w niespotykanej do tej pory skali — wielkomięjskich robotników. Szybko stali się oni obiektem fotograficznych rejestracji. Początkowo w pionierskim okresie dziejów nowego medium byli (podobnie jak biedacy, mieszkańcy slumsów, bezdomni oraz wszyscy inni „obcy”) atrakcyjnym motywem do fotografowania dla zamożnych fotoamatorów poszukujących na ulicach Londynu, Nowego Jorku czy Paryża egzotyki biedy i odmienności. Praktyki fotografowania często służyły reżimom władzy i miały swoje konkretne dyscyplinujące funkcje. Gdy znajdowały się we władaniu aparatu policji, instytucji zajmujących się higieną, eugeniką, więziennictwem lub gdy posługiwali się nimi rzecznicy reform przestrzeni miejskiej, służby medycznej czy opieki społecznej mogły w rezultacie służyć działaniom represyjnym. Nowe narzędzie rejestrujące stało się doskonałym środkiem kontroli. Wiara w obiektywną prawdę mechanicznego zapisu obrazów, przekonanie o potędze i konieczności tworzenia fotograficznych archiwów już w XIX wieku uczyniły z fotografii ważne narzędzie wszelkich instytucji władzy. Robotnicy kontrolowani byli na wiele sposobów jako grupa niezbędna do funkcjonowania kapitalistycznej gospodarki — starano się doprowadzić do maksymalnej intensyfikacji i efektywności wykonywanej przez nich pracy. Ale też była to grupa potencjalnie niebezpieczna, mogąca zagrozić interesom klas posiadających. W obu przypadkach fotografia okazywała się przydatna, zarówno do optymalizowania pracy, jak i do kontrolowania egzy-

stencji robotnika. Ciało robotnika uwikłane w reżim mechanicznej, powtarzalnej pracy zostało poddane nowym technikom nadzoru.

Z czasem dostrzeżono także interwencyjną potencję fotografii i zaczęto stosować ją po to, aby wpływać na poprawę losu robotników. W jakim stopniu działania te były skuteczne, pozostaje kwestią dyskusyjną, jednak w przypadku fotografii intencja jej wykonania oraz jej późniejsze wykorzystanie często staje się istotniejsze niż treść poszczególnych zdjęć. Równie interesującym aspektem tego zjawiska są fotografie wykonywane przez samych robotników, to właśnie one często przybierały emancypujący charakter (lub przynajmniej miały w założeniach pełnić taką rolę).

Omówione tu zostaną niektóre społeczno-historyczne aspekty fotografii robotniczej. Będzie ona rozumiana nie tylko jako fotografia wykonywana przez samych robotników, ale jako wszelkiego rodzaju rejestracje wizerunków pracowników, wykonywane w różnych celach przez rozmaite instytucje. Obszerność tematu i jego różnorodność zmusza do wyboru i zaprezentowania zaledwie kilku wątków. Niewątpliwie kwestia fotografii robotniczej wymaga skrupulatnego opracowania, które uwzględni zarówno historyczne, jak i społeczne okoliczności tworzenia tego rodzaju dokumentów, nie tylko w obszarze kultury zachodniej, ale także w szerokim globalnym ujęciu. Jednym ze sposobów poznania fotografii robotniczej i badawczego jej opracowania może być tworzenie archiwów/kolekcji tego rodzaju zdjęć. Na koniec przedstawię zatem jedno z takich archiwów, które przybrało formę cyfrowego repozytorium.

FOTOGRAFUJĄC ROBOTNIKÓW — RYS HISTORYCZNY

Praca jest tematem obecnym w sztukach plastycznych od zawsze. Malowidła wykonane na ścianach jaskiń w okresie paleolitu (Altamira, Lascaux) mają ponad dwadzieścia tysięcy lat i pojawiają się na nich sceny polowania, tej fundamentalnej obok zbieractwa pracy naszych przodków. W historii sztuk plastycznych motyw ten jest zatem stale obecny od prehistorii do dziś. Zmienia się, ewoluuje, służy odmiennym celom i inaczej jest ukazywany, jednak zawsze powraca. Także dziewiętnastowieczni pionierzy fotografii szybko zainteresowali się pracą jako tematem ważnym z powodów społecznych, ale i atrakcyjnym, dlatego że pierwsi fotograficy zazwyczaj pochodzili z klas wyższych, a dokumentowanie fizycznego wysiłku stanowiło dla nich ciekawy, na swój sposób egzotyczny temat. Wczesne techniki nie pozwalały na fotografowanie bez konieczności pozowania, jednak już wtedy pojawiali się na zdjęciach robotnicy (Koenig 1998, s. 347).

Jeden z pierwszych tego typu obrazów został wykonany przez Williama Henry Fox Talbota na terenie należącej do niego wiejskiej posiadłości mniej więcej w roku 1843. Zdjęcie zatytułowane *The old gamekeeper*, ukazuje starego leśniczego siedzącego pod murem wśród stokrotek. David Octavius Hill i Robert Adamson z kolei wykonali serię zdjęć przedstawiających szkockich rybaków

oraz ich rodziny z Newheaven. W ciągu dwóch lat (1843–1845) zrobili około 130 fotografii. Praca ta, uznawana za największe osiągnięcie Hilla i Adamsona, jest pierwszym w historii tego rodzaju dokumentem o charakterze społecznym. To, że przeważają obrazy pracujących kobiet, można tłumaczyć częstą nieobecnością mężczyzn oraz niemożnością fotografowania rybaków na łodziach. Stosowana przez Hilla i Adamsona kalotypia wymagała długiego czasu naświetlania, dlatego wszystkie wykonane przez nich fotografie były pozowane. Jednak na wielu z tych zdjęć udało się osiągnąć niezwykle „naturalny” efekt, który wzmacnia także widoczna bliska relacja fotografów i portretowanych. Ostateczny wydźwięk cyklu jest bardzo pozytywny, nawet sielankowy. Mieszkańcy Newheaven, oddalonego wówczas o niecałe dwie mile od Edynburga, żyli rytmem życia dawnej, tradycyjnej osady rybackiej, wspólnie pracując, wspierając się, dzieląc się obowiązkami. W tej małej wspólnotce każdy znał swoje miejsce, podczas gdy w wielkich miastach praca, relacje społeczne i warunki życia robotników stawały się coraz gorsze (Daniel 1999, s. 19). Trudne warunki życia wielkomiejskich robotników z Glasgow ukazywał między innymi cykl fotografii Thomasa Annana. Zdjęcia były pierwszą wizualną dokumentacją slumsów (Koenig 1998, s. 348). Zostały zamówione przez Zarząd Miasta Glasgow w 1868 roku przed planowaną rozbiórką slumsów, która miała wpłynąć na poprawę wizerunku miasta¹. W latach siedemdziesiątych XIX wieku fotograf John Thomson uwiecznił życie mieszkańców Londynu, tworząc cykl niezwykle publikacji zatytułowanych „Street Life in London”. Fotografie Johna Thomsona zostały opublikowane w latach 1877–1878 w dwunastu cyklach, każdy zawierający trzy różne historie opisane przez dziennikarza Adolphe’a Smitha. Thomson zamierzał pokazać na swoich fotografiach życie najuboższych mieszkańców Londynu określanych w ówczesnych latach jako „niebezpieczna klasa społeczna”. Chciał tym samym zwrócić uwagę na ogrom nędzy na ulicach metropolii w czasach rewolucji przemysłowej i niespotykanego dotychczas w historii świata rozwoju gospodarczego. Jego grupowy portret ubogich mieszkańców Londynu skupiał się na ulicznych handlarzach, robotnikach oraz biedocie.

Fotografie robotników szybko znalazły się w repertuarze tematycznym fotografii zaangażowanej. Do wykonywania tych zdjęć skłaniały fotografów rozmaite motywy. O wspomnianym już Thomsonie Alfred Ligocki (1987, s. 47) pisze, że trudno jest stwierdzić, czy w jego przypadku chodziło o swoistą egzotykę tematu, czy o rzeczywiste pragnienie poprawy losu ludzi biednych. Thomson zasłynął czterotomowym dziełem poświęconym Chinom, potem zaś zaczął fotografować przedstawicieli burżuazji. Naomi Rosenblum (2005, s. 358) podkreśla jednak, że niezależnie od intencji autora fotografie wywołały pewien pozytywny efekt. Pod wpływem publikacji Thomsona wybudowano groblę chroniącą domy londyńskiej biedoty od zalewania przez wodę występującą z Tamizy.

¹ Temat ten dokładniej został opisany w: Ferenc 2005.

Hill i Adamson w swoim cyklu poświęconym mieszkańcom Newheaven bliscy byli estetyzującej formie piktorializmu. Z kolei Annan swoje prace wykonywał na zamówienie instytucji związanych z administracją miasta, miały one wyraźnie określony propagandowy cel.

Nie ulega wątpliwości, że w XIX wieku rodzi się fotografia społeczna. Podsumowując ten okres w historii Thilo Koenig (1994, s. 347–348) wyróżnił trzy typy tego rodzaju fotografii, których początki można umiejscowić jeszcze w XIX wieku. Pierwszy reprezentowali dokumentaliści, którzy interesowali się antropologią i kulturą regionalną, a zwłaszcza regionami ulegającymi przekształceniu oraz kulturami, które w wyniku postępującej industrializacji i urbanizacji były skazane na niebyt. To właśnie w te miejsca słynny francuski kolekcjoner Albert Kahn wysyłał swoich fotografów. Wykonali oni między innymi dokumentację życia i pracy na francuskiej prowincji oraz zdjęcia wiossek rybackich w północnej Irlandii. Niezwykłość tych fotografii wynika także z zastosowania kolorowych klisz. Autochromy, wymyślone przez braci Lumière i produkowane przez ich firmę, urzekły francuskiego milionera Alberta Kahna, który postanowił stworzyć gigantyczne archiwum fotografii wykonywanych przez zatrudnionych przez niego fotografów². Wiele powstałych w pierwszych dekadach XX wieku zdjęć ukazuje ludzi, ich życie codzienne oraz wykonywaną przez nich pracę.

Drugi styl ówczesnej fotografii wyróżniony przez Koeniga to fotografia niepopowana, która narodziła się z pragnienia uzyskania „naturalnych i prawdziwych” zdjęć dokumentujących życie miejskie. Zapoczątkowała on formowanie się fotoreportażu jako gatunku, którego nadrzędny cel stanowi chwywanie życia takim jakie ono jest, bez uprzedniego aranżowania sytuacji. Tego rodzaju fotografię uprawiał Jakob Riis, stosując metodę *flash and run*. Opierało się to na zaskoczeniu, które miało gwarantować naturalność uzyskanych zdjęć. „Ze spisanej przez Riisa autobiografii wyłania się taki oto obraz pracy w terenie: Riis wraz z całą towarzyszącą mu ekipą bezceremonialnie wkracza późną nocą do mieszkań biedaków, którzy wystraszeni najściem i oślepieni błyskami prymitywnych fleszy [...] nierzadko próbowali ucieczki oknem” (Olechnicki 2003, s. 63). Fotograf stosował magnezję, której spalaniu towarzyszy błysk intensywnego światła. Te dziewiętnastowieczne flesze często doprowadzały do poparzeń

² Historia archiwum Alberta Kahna została ukazana w filmowej serii dokumentalnej zrealizowanej przez telewizję BBC, wydanej w 2011 roku pod tytułem „Archiwum Planety” w serii „Historia fotografii”. Kahn był doskonale prosperującym bankierem, ale i filantropem oraz wizjonerem. Zachwycony możliwościami, jakie stwarza kolorowa fotografia, wierzył w to, że może stać się ona nowym uniwersalnym językiem zbliżającym do siebie ludzi i kultury całego świata. Dlatego postanowił stworzyć archiwum zdjęć dokumentujących różnorodność i piękno planety. Pierwsze fotografie archiwum zostały wykonane w roku 1909, a ostatnie w 1931, kiedy krach giełdowy na Wall Street mocno osłabił finansowe imperium Kahna. W archiwum, które w całości przetrwało do dziś, znajduje się ponad 70 tysięcy kolorowych fotografii oraz wiele nagrań filmowych (<http://www.albertkahn.co.uk/about.html>).

i pożarów, jednak dawały szansę na fotografowanie nocą. Dzięki temu mogły powstać takie zdjęcie jak *An all-night two cent restaurant in*, ukazujące ukrytą spelunkę z tanim piwem. Wspominając Riisa w kontekście fotografii robotniczej warto zaznaczyć, że w swojej słynnej książce *How the Other Half Lives*, wydanej po raz pierwszy w 1890 roku, wielokrotnie zarówno w tekście, jak i na zdjęciach podejmuje temat pracy. W książce znajdziemy zdjęcie ukazujące żydowskich krawców, węgierskich chałupników wytwarzających papierosy, włoskich zbieraczy odpadów, szewców, młodocianych gazeciarzy, szwaczki, pracowników warsztatu produkującego krawaty (Riis 1971). Wszystkie zdjęcia zostały wykonane w naturalnym otoczeniu fotografowanych osób, w charakterystycznym dla Riisa „dziennikarskim” stylu, który ma stworzyć wrażenie autentyczności poprzez uchwycenie chwili i ograniczenie pozowania do sytuacji, w których było ono nie do uniknięcia.

Swoimi pracami Riis wpisuje się także w trzeci nurt, na który zwraca uwagę Koenig. Fotografia dokumentalna, zaangażowana społecznie, stosowana do tego, aby zwracać uwagę i walczyć z niesprawiedliwościami społecznymi. Obok Riisa ikoną tego nurtu fotografii stał się inny Amerykanin, Lewis W. Hine. Do historii fotografii i socjologii przeszły jego zdjęcia wykonywane dla National Child Labor Committee w latach 1908–1918. Zadanie Hine’a polegało na dokumentowaniu masowego w całych Stanach Zjednoczonych wykorzystywania pracy dzieci w fabrykach, kopalniach, na plantacjach rolnych, w młynach (Hoy 2006, s. 166). Każde zdjęcie opatrywane było opisem zawierającym imię i nazwisko, wiek, rodzaj pracy oraz wynagrodzenie fotografowanej osoby. Hine charakteryzował w kilku zdaniach warunki pracy oraz zwracał uwagę na towarzyszące im patologie³. Ten prawdziwie heroiczny okres pracy Hine’a przyniósł pewne rezultaty. „W 1916 roku Kongres przyjął ustawodawstwo zakazujące zatrudniania dzieci poniżej 14 roku życia” (Hoy 2006, s. 166). Komentując wysiłki fotografa Naomi Rosenblum zwraca uwagę na zmianę, jaka zaszła w jego podejściu do fotografowania robotników. W *Historii fotografii światowej* pisze: „[...] zrezygnował z dokumentowania negatywnych czynników, takich jak wyzysk i monotonia, na rzecz pokazywania pozytywnego działania poszczególnych robotnic i robotników w przemysłowym rozwoju kraju. [...] Kulminacją jego pracy była dokumentacja z budowy Empire State Building w 1930–1931 roku. W istocie jego fotografie stały się ikonami, a on sam starał się wskazać na «ludzką twarz przemysłu»” (Rosenblum 2005, s. 364). Gdy dziś ogląda się słynne zdjęcia Hine’a ukazujące robotników pracujących przy budowie nowojorskich drapaczy chmur, to wydają się one przede wszystkim opowieścią o odwadze i poświęceniu. Wiele z tych obrazów przybrało niemal plakatowy

³ Zdjęcie młodocianych pracowników fabryki cygar Engelhardt & Co Hine opisał w następujący sposób: „Trzej chłopcy wyglądający na mniej niż 14 lat. Przywódca związkowy powiedział mi, że w pracowitych okresach zatrudniani są chłopcy i dziewczynki. Wszyscy młodociani palą. Tampa. Floryda” (<http://www.historyplace.com/unitedstates/childlabor/hine-cigarmakers.htm>).

charakter. Są one rozpowszechniane w sklepach z pamiątkami, w postaci posterów, kalendarzy i pocztówek. Warto jednak pamiętać, że zdjęcia te Hine wykonywał na zamówienie, które także od niego wymagało zaangażowania i odwagi. Chcąc uzyskać odpowiedni punkt widzenia, niejednokrotnie musiał korzystać z dźwigu, który ukrytego w koszu fotografa wynosił na odpowiednią wysokość⁴.

Obok Hine'a w tym okresie pracowało w Stanach Zjednoczonych wielu innych społecznie zaangażowanych fotografów. Warto wymienić Francis Benjamin Johnston, która w pewnym okresie swojej twórczości zajmowała się także ludźmi pracy. Wiele uwagi poświęcała pracującym kobietom. W 1890 roku wykonała zdjęcia pracownic drukarni znaczków pocztowych (Waszyngton D.C.⁵) czy cykl fotografii poświęcony pracownikom fabryki butów w Lynn, w stanie Massachusetts w 1895 roku. Dokumentacja pracy kobiet stanowi ważny i wciąż słabo rozpoznany temat. Jednym z interesujących cykli fotograficznych jest seria fotografii Billa Brandta z lat trzydziestych XX wieku. W 1936 roku opublikował on album zatytułowany *The English at Home*. Ukazuje on klasowy podział społeczeństwa, kilka z zamieszczonych w nim fotografii portretuje angielskie pokojówki, a także górników, policjantów, sprzedawców oraz żony czekające na powrót mężów z pracy. Obrazy te Brandt zestawiał ze scenami z życia wyższych sfer, takimi jak przyjęcia, polowania, rozgrywki w krykieta czy golfa. Album jest w istocie socjologicznym esejem, którego głównym (choć nie jedynym) tematem stała się stratyfikacja. Brandt ukazał „[...] całkowite przeciwieństwo ojczyzny swoich marzeń, odkrył podziały między ludźmi, uwarstwione społeczeństwo z wyraźnie określonym systemem kastowym, ogarnięte ekonomicznym kryzysem (Jeffrey 1998, s. 518).

Motywy pracy był powszechnie obecny na fotografiach z przełomu XIX i XX wieku, sprzyjało temu rodzące się nowoczesne dziennikarstwo, działania organizacji filantropijnych, upatrujących w nowym medium skutecznego narzędzia walki z niesprawiedliwością. Istotna była także postępująca popularyzacja nowego medium. Częstym tematem zdjęć stawali się górnicy. Z wielu powodów — jak zauważa Naomi Rosenblum (2005, s. 354) — byli „[...] ulubionym tematem artystów, pisarzy i fotografów, tworzących na przełomie XIX i XX wieku. Powodem były trudność i niebezpieczeństwa pracy oraz postrzeganie górnika jako kogoś, kto łączy w sobie indywidualność z odwagą. Jedno z pierwszych zdjęć górniczych to dagerotyp z roku 1850 przedstawiający kalifornijską kopalnię złota”. W tym kontekście ważna jest działalność Geoga Bretza, który w latach 1884–1895 fotografował kopalnie węgla w Pensylwanii. Wiele z tych zdjęć ukazuje „małych górników”, a najślynniejsze z nich z roku 1884 przedstawia chłopców pracujących przy sortowaniu węgla.

⁴ <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/266474/Lewis-W-Hine>

⁵ <http://www.loc.gov/pictures/collection/fbj/item/96501566/>

Temat pracy, robotników i warunków ich życia w pierwszych dekadach XX wieku podejmowało wielu fotografów. Bez wątplenia należy wymienić gigantyczny projekt Augusta Sandera, propagandowe fotografie Aleksandra Rodczenki (i wielu innych radzieckich dokumentalistów), ogromny zbiór zdjęć wykonanych przez amerykańskich fotografów pracujących dla Farm Security Administration czy zdjęcia Margaret Bourke-White.

Praca stała się jednym z kluczowych tematów fotograficznych eksploracji, wraz z rozwojem fotoreportażu zdjęć takich powstawało coraz więcej. Nawet pobieżne omówienie działań fotografów, którzy po drugiej wojnie światowej podejmowali temat pracy i życia robotników, wykracza poza ramy tych rozważań. Powyższe krótkie omówienie historii fotografii robotniczej miało być próbą ukazania różnorodności jej celów oraz zwrócenia uwagi na stopniowy i systematyczny wzrost zainteresowania tym tematem. Kolejne istotne zagadnienie to organizowanie się ruchu fotografujących robotników i dążenie do upolitycznienia ich działań.

APARAT FOTOGRAFICZNY W RĘKACH ROBOTNIKA

Wraz z upowszechnieniem fotografii i pojawieniem się relatywnie tanich aparatów, takich jak chociażby masowo produkowane kodaki Brownie, robienie zdjęć przestało być domeną profesjonalistów oraz przedstawicieli klasy średniej⁶. Jednak dostępność aparatów nie oznaczała, że fotografia robotnicza pojawiła się od razu, a z pewnością nie w takiej formie, w jakiej widzieliby ją działacze socjalistyczni. Redaktorzy gazet typu „Arbeiter Illustrierte Zeitung” zauważyli, że robotnicy w swoich fotografiach kopiują wzory pochodzące z klas wyższych. Ich niepokój budziło to, że robotnicy, zamiast dokumentować ciężkie warunki pracy oraz życie swojej klasy społecznej, uwieczniają krajobrazy i scenki rodzajowe. „Arbeiter — Fotograf” pisał z rozczarowaniem po pierwszej wystawie zdjęć robotników-fotoamatorów, która odbyła się w styczniu 1928 roku, że zdjęcia ukazują bardziej chęć ucieczki od klasowych realiów niż krytykę i sprzeciw wobec nich. Redaktorzy socjalistycznych gazet chcieli otrzymywać zdjęcia robione w fabrykach, przy taśmach montażowych, w czasie wieców i protestów. Zadaniem robotnika-fotografa nie miało być tworzenie ładnych widoków, ale aktywna walka w starciu z dominującą klasą (Magala 2000, s. 71). „Arbeiter Illustrierte Zeitung” wyposażał robotników w sprzęt i materiały fotograficzne oraz organizował konkursy fotograficzne. Aparat w rękę

⁶ Zwyczajowo za datę rozpoczynającą okres umasowienia fotografii przyjmujemy rok 1888, w którym firma Kodak, założona przez Georga Eastmana wprowadziła na rynek tani, celuloidowy negatyw oraz aparaty umożliwiające szybkie i łatwe fotografowanie, doskonale scharakteryzowane sloganem firmy: *You press the button we do the rest*. Musimy jednak pamiętać, że proces popularyzowania nowego medium trwał kilka dekad, a dostęp do aparatów fotograficznych dla klasy robotniczej wciąż był bardzo ograniczony.

robotnika miał stać się narzędziem walki klasowej. W Niemczech lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku ruch fotografujących robotników inspirowany był przez partie komunistyczne oraz przez związki zawodowe. „Der Arbeiter — Fotograf” pierwszy raz ukazał się w sierpniu 1926 roku i w założeniach twórców miał pokazywać świat bez upiększeń, takim jaki jest, w całej swojej brzydocie, pozbawiony wszelkiej estetyzującej manieri mającej wzbudzać litość i współczucie. Miał oskarżać i dopominać się zemsty (zob. Roberts 1998, s. 48). Pisano w nim o ruchu robotników-fotografów: „Są oni nie tylko fotografami jako takimi, lecz tworzą zbieżność w pierwszym szeregu walczącego proletariatu. Fotografia będąca produktem ich czynności technicznych służy organizacji walki klasowej i jest narzędziem o wielkiej wartości politycznej. [...] Robotnik fotografujący jest okiem klasy robotniczej” (za: Ligocki 1987, s. 63). W 1927 roku powstało Stowarzyszenie Niemieckich Robotników Fotografujących z siedzibą w Erfurcie. Powołano także Międzynarodowe Biuro Robotników Fotografujących z siedzibą w Berlinie. Cały dorobek tych instytucji został zniszczony po dojściu Hitlera do władzy (Ligocki 1987, s. 63). Zdjęcia wykonywane przez robotników często pozostawały anonimowe, jednak Alfred Ligocki podaje trzy nazwiska: Ernst Thormann, Walter Ballhause, Eugen Heilig. Podkreśla, że fotografie wykonywane przez tych trzech autorów odznaczają się autentycznością i szerokim ujęciem tematu. Ukazują robotników przy pracy, ich domy, zaniedbane, pozostawione bez opieki dzieci, ale i przemarsze nazistowskich bojówek. To właśnie one były złowrogą zapowiedzią przyszłego zdławienia ruchu robotników-fotografów. Jeszcze przed 1933 rokiem robotnicy w republice weimarskiej zdawali sobie sprawę z tego, że robienie zdjęć na przykład na terenie fabryki nie tylko grozi utratą pracy, ale także oskarżeniem o szpiegostwo, na przykład na rzecz ZSSR. Rejestrowanie zachowań policji w czasie strajków także oznaczało narażenie się na pobicie, aresztowanie, zarekwirowanie lub zniszczenie sprzętu. „Na terenie zakładów przemysłowych zatrudnionym tam robotnikom zakazano wykonywania zdjęć. Stworzono nawet czarne listy tych, których nigdzie już odtąd nie należało przyjmować do pracy” (Magala 2000, s. 72). Sytuacja uległa radykalizacji po objęciu władzy przez narodowych socjalistów, którzy nie tolerowali odmiennych od ich własnej wizji rzeczywistości. Fotografia robotnicza w III Rzeszy została zdławiona, ponad podziałami klasowymi miała zapanować jednolita wizja społeczeństwa — oparta na zasadzie *ein Volk, ein Reich, ein Führer*.

Wówczas gdy w republice weimarskiej powstało Stowarzyszenie Niemieckich Robotników Fotografujących, w sowieckiej Rosji działała Radziecka Organizacja Proletariackich Fotografów. Jej najbardziej znanym przedstawicielem był Arkadij Szajchet, autor cyklu *24 godziny z życia rodziny Filipowów* (1931), poświęconego robotnikowi z fabryki Czerwony Proletariat. Zdjęcia Szajcheta są w istocie bardzo podobne do zdjęć robotników Hine’a. Faktycznie porównując fotografię Amerykanina zatytułowaną *Mechanik w elektrowni* (1920) z pracą Szajcheta *Konsomolec przy sterze* (1931) z łatwością można by pomylić autorów oraz

miejsca wykonania zdjęć. Obie fotografie mają siłę ikony i wyrażają ducha czasów intensywnej industrializacji. Zarówno w sowieckiej Rosji, jak i w Stanach Zjednoczonych utrzymanie robotniczej masy w ryzach było niezbędnym elementem podnoszenia wydajności gospodarki. Fotografia mogła dobrze służyć mitologizowaniu ich wysiłku, sławieniu surowego piękna maszyny i ludzkiego trudu. Właśnie takiej roli fotografii próbowali przeciwstawiać się socjalistyczni ideolodzy fotografii robotniczej.

W 1926 roku komisarz ludowy do spraw edukacji Anatolij Łunaczarski powiedział: „Każdy postępowy towarzysz powinien posiadać nie tylko zegarek, ale także aparat fotograficzny” (Brauchitsch 2000, s. 114). Proletariat miał uzyskać możliwość wyrażania się poprzez fotografię. Program ten wkrótce został mocno zredukowany, ponieważ swobodnie fotografujący robotnik mógł stanowić zagrożenie dla totalitarnego systemu. „Bez wątpienia nowe widzenie i nowa rzeczywistość mają swoje korzenie w komunistycznej Rosji i młodej demokracji republiki weimarskiej. Nowe tendencje charakteryzowały się krytycznym spojrzeniem oraz radykalną estetyką myślenia i odczuwania, przez co chciały dotrzeć do szerokich mas odbiorców. Urawniłowka sztuki w reżimie radzieckim i przejście władzy przez narodowych socjalistów w Niemczech spowodowało coraz silniejszą kontrolę, ograniczenie, a wreszcie zwalczenie owych prądów” (Brauchitsch 2000, s. 115). W istocie fotografia wykonywana przez robotników nie przestała istnieć wraz z upadkiem republiki weimarskiej. Zmienił się natomiast jej charakter, ideę walki klas zastąpiono mitem jednego narodu i rasowej czystości. Zarówno faszystowskie Niemcy, jak i Związek Radziecki musiały kontrolować strefę wytwarzania i obiegu obrazów, jeśli chciały realizować swoje doktryny polityczne.

Kończąc rozważania o fotografujących robotnikach warto przypomnieć badania zespołu Pierre’a Bourdieu nad społecznymi światami fotografii. Studium zatytułowane *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie* zostało wydane w 1965 roku. Cześć opisanych tam badań dotyczyła postaw robotników wobec fotografii, zarówno ich gustów estetycznych, jak i praktyk fotografowania. Przedstawiono je jako sezonowe, związane z uroczystościami rodzinnymi, wakacjami, narodzinami dzieci. Owa sporadyczność wynikała między innymi z kwestii finansowych. Każda naświetlona klatka negatywu i jej dalsza obróbka miała swoją cenę. Ekonomiczna kalkulacja zmuszała do selekcji motywów. Równie ważne były też kulturowe dyspozycje co do tego, co można, a czego nie należy fotografować. Zasady robienia zdjęć ograniczały się do prostych wskazówek oraz kilku zakazów typu: nie fotografować pod światło, nie ruszać się. Z reguły robotnicy nie uznawali fotografii za sztukę, o wiele bardziej cenili malarstwo. Wykorzystywali zdjęcie zazwyczaj do dekoracji wnętrz, eksponując na przykład zdjęcia ślubne czy zdjęcia dzieci. W społeczności robotników pamiątkowe funkcje fotografii zdecydowanie dominowały nad innymi (Matuchniak-Krasuska 2010, s. 117–118). Od badań Bourdieu minęło półwiecze. W krótkiej historii fotografii to okres bardzo długi. Ale także świat społeczny przez ten

czas uległ głębokim przeobrażeniom. Zapewne warto byłoby przeprowadzić podobne kompleksowe badania dziś. Cyfrowa transformacja techniki zapisu obrazów, powszechność aparatów cyfrowych i telefonów komórkowych, którymi można robić zdjęcia, odmieniły praktyki fotografowania. Musimy zatem postawić pytanie o to, w jaki sposób na skutek wszystkich tych zmian przekształciła się fotografia robotnicza i czy w ogóle możemy dziś, w tak oczywisty sposób jak dawniej, wyodrębnić taką kategorię?

FOTOGRAFIA W SŁUŻBIE DYSCYPLINY I WYDAJNOŚCI

Zdaniem autorów takich jak John Tagg, Jo Spence czy Victor Burgin, na dzieje fotografii należy patrzeć jako na historycznie określoną praktykę ideologiczną i polityczną (zob. Ferenc 2004, s. 69). Fotografie odzwierciedlają napięcia klasowe i etniczne, ale służą także różnym instytucjom dyscyplinującym. Według Tagga pojawienie się fotografii w połowie XIX wieku wiąże się z rozwojem nieznanymi do tej pory form kontroli, obserwacji, gromadzenia danych, z całym nowym systemem wiedzy i zarządzania. Dlatego też fotografia bardzo szybko stała się powszechnym narzędziem ewidencji stosowanym przez policję i wojsko. Od korzystania z niej nie stroniły także departamenty zdrowia, instytucje pomocy społecznej, aparat biurokratyczny oraz badacze zajmujący się eugeniką⁷. Jest to niezwykle istotna część historii fotografii, często „maskowana” rozważaniami natury ontologicznej lub estetycznej. Tagg zauważa, że to, co dało fotografii władzę ustanawiania prawdy, nie wynikało jedynie ze zdolności do wiernej, mechanicznej reprodukcji i przekonania co do prawdziwości dostarczanych danych, ale także z powstania coraz bardziej inwigilujących form państwa (Tagg 1988, s. 61).

Utylitarne właściwości nowego medium dostrzegli także zarządcy przemysłu i uczeni pracujący nad poprawą wydajności. Zdaniem Surena Lalvaniego (1996), który poświęcił książkę temu zagadaniu, fotografia w XIX wieku i na początku wieku XX w pełni odzwierciedlała kapitalistyczną logikę stosunków społecznych. Stała się także skutecznym narzędziem rozwijania panopotycznej kontroli nad ciałem i zachowaniem robotników. Fotografia umożliwiła rozbicie ruchu na sekwencje, poddanie go analizie i opracowywanie zgodnie ze wskazaniami Frederica W. Taylora najefektywniejszych sekwencji ruchowych. Tym sposobem fotografia została zaangażowana w polu zarządzania procesem pro-

⁷ Fotografiami posługiwali się współtwórcy eugeniki Cesare Lombroso i Francis Galton. Pierwszy poszukiwał fizycznie widocznych predyspozycji kryminalnych, porównując ze sobą zdjęcia zaaresztowanych kryminalistów. Drugi swoje eksploracje poszerzył o ludzi odmiennych rasowo i klasowo, dowodził, że bieda jest konsekwencją nieumiejętności dostosowania się (Frizot 1998, s. 265–266). Galton tłumaczył istnienie nierówności społecznych za pomocą teorii ewolucji, fotografia zaś była doskonałym narzędziem dostarczającym dowodów nieprzystosowania biedaków, przestępców, „kolorowych”, chorych itd. Dostarczała wizualnych dowodów na to, że istnieje nie tylko gatunkowa „drabina ewolucji”, ale także ludzka.

dukcji. Stała się elementem opisywanego przez Foucaulta nowego systemu kontroli opartego na relacji wiedzy i władzy. W tym dyscyplinującym aparacie kapitalistycznej produkcji nowe technologie wizualne okazały się niesłychanie skuteczne. Fotografia odegrała swoją rolę w procesie racjonalizacji i konstruowania wyobrażenia o „wprawnym robotniku”. Możliwe to było dzięki powszechnemu przekonaniu o obiektywności fotografii, która dzięki temu mogła zostać zaprzęgnięta do procesu wytwarzania wiedzy. Propozycja Taylora (*the scientific study of unit times*) była kontynuacją rozwiązań proponowanych przez Jeremiego Benthama. Tym razem jednak idea absolutnej kontroli przestrzeni więzienia miała zostać przeniesiona w przestrzeń fabryki. Taylor zaproponował czteroetapową metodę optymalizowania pracy robotnika. Na początku należało wybrać kogoś najlepiej pracującego. Potem dokładnie przeanalizować jego poszczególne ruchy podczas wykonywania pracy. Trzecia faza polegała na zmierzeniu czasu, jaki zajmuje każdy ruch, przy jednoczesnej próbie zoptymalizowania go tak, aby był jak najskuteczniejszy. Ostatni etap polegał na podniesieniu efektywności przez wyeliminowanie wszelkich zbędnych ruchów i zaimplementowanie ruchów optymalnych. W ten sposób uzyskiwano „jeden i najlepszy” sposób wykonywania danej czynności (zob. Ritzer 1997, s. 93). W tekście z 1906 roku *On the Art of Cutting Metals* Taylor przedstawia naukowe opracowanie najlepszego sposobu organizowania cięcia metalu. Na wstępie pisze, że przed rozpoczęciem pracy każdy robotnik powinien otrzymać dokładną pisemną instrukcję postępowania oraz informację, co do czasu, w jakim musi wykonać każde kolejne zadanie. Taylor zamieścił zdjęcia w swojej książce i opisując kolejne ruchy odsyłał czytelnika do konkretnych obrazów. Ukazują one najlepsze sposoby cięcia metalu, jednak Taylor ograniczał się głównie do wykorzystania fotografii jako ilustracji obrazujących sposoby posługiwania się narzędziami.

Wierny uczeń Tylora Frank B. Gilbreth rozwinął zastosowanie fotografii w celu stworzenia ekonomiki ruchu (*motion economy*). W 1907 roku zaczął robić zdjęcia murarzy, aby odkryć najbardziej efektywną metodę wykonywania tej pracy i doprowadzić do jej optymalnej standaryzacji. Efektem tych obserwacji była, wydana w 1911 roku, książka *Motion Study: A Method for Increasing the Efficiency of the Workman*. Użycie fotografii przez Gilbretha ma charakter rudymenarny. Zdjęcia nosiły podpisy: „właściwy sposób podnoszenia cegły”, „niewłaściwy sposób podnoszenia cegły”. Zdaniem Lalvaniego, fotografie te ukazują nie tyle procedury analityczne, ile raczej konsekwencje przeprowadzonej analizy, tym samym są świadectwem dążenia do stworzenia ciała znormalizowanego i efektywnego. W przypadku obserwacji najsprawniejszych murarzy ich ruchy rozbijano na kolejne sekwencje, fotografowano oraz mierzono czas ich trwania. W efekcie najefektywniejszy sposób na przykład przygotowania zaprawy murarskiej ukazywany w postaci serii zdjęć obrazujących układ dłoni, właściwe sposoby chwytania cegły, ułożenie ciała w czasie pracy. Jednak dopiero koncepcja *micromotion* (mikroruchu) pozwoliła na wykorzystanie fotografii nie tylko po to, aby zilustrować właściwy zestaw ruchów, ale także aby go

badać w ujęciu czasowym. Metoda ta polegała na zespoleniu pracy ręcznie napędzanej kamery oraz mikrochronometru, który dokładnie odliczał czas trwania każdego nawet najdrobniejszego ruchu. Aby uzyskać wyraźne zdjęcie o charakterze diagramu lub wykresu, Gilbreth zastosował małe lampki elektryczne przyczepiane do rąk i nóg osoby poddawanej „badaniu” — długi czas naświetlania kliszy pozwalał na zarejestrowanie i zmierzenie długości trwania każdego mikroruchu w sekwencji. „Gilbreth zmodyfikował pierwotną metodę badania ruchów roboczych wprowadzając między żaróweczkami a zasilającą je baterią przerywnik prądu elektrycznego działający z dużą, znaną częstotliwością. Po tej modyfikacji przebieg ruchów roboczych był odzwierciedlany na kliszy nie linią ciągłą, jak przy cyklografii, lecz przerywaną. Metoda ta nazwana chronocyklografią była stosowana nie tylko do usprawnienia przebiegu pracy” (Martyniak 1989, s. 49). Zdaniem Gilbretha, pozwalała na w pełni naukowe analizy pracy. Dzięki niej można było na przykład porównać, jak tę samą czynność wykonują różni robotnicy, badać wpływ nawyków na wykonywanie poszczególnych czynności, stworzyć wzory najlepszych sposobów pracy w najbardziej optymalnym czasie. Metoda ta miała umożliwić zobaczenie i przeanalizowanie tego, co do tej pory pozostawało poza spektrum „widzialności”, a w rezultacie umożliwić lepsze zsynchronizowanie ciała robotnika z maszyną oraz rytmem pracy fabryki. Zbadane ciała można było podać „naukowo” opracowanym metodom dyscyplinowania i uzyskiwania nowych norm produktywności. W ten sposób — jak wskazał Foucault (2009, s. 160) — „ciało okazuje się częścią składową złożonej maszyny”. I choć francuski filozof pisał w tym przypadku o treningu żołnierzy, to robotnicy poddawani byli „tresurze” podobnego rodzaju. Co ciekawe, zdaniem Gilbretha uczynienie pewnych ruchów nawykowymi miało „wyzwolić” pracownika od niepotrzebnego myślenia, w czasie takiej pracy — jak pisał — „umysł jest wolny, może planować nowe zadania, może robić co chce” (Lalvani 1996, s. 165). Doskonale odzwierciedla to fakt, że w fabryce kapitalista potrzebuje sprawnego ciała robotnika, a nie jego umysłu, którego funkcje powinny być ograniczone do minimum niezbędnego do wykonania pracy. Konfiguracja wiedzy i władzy dzięki mechanicznej technice zapisu obrazu pomogła ustanowić nowy wzrokocentryczny reżim kontroli, efektywności i dyscypliny. Co prawda, nie należy przeceniać roli fotografii w procesie dyscyplinowania ciała robotnika. Była on jednym z elementów wprowadzenia naukowych reguł zarządzania wydajnością i nowej ekonomii zorientowanej na maksymalizowanie efektów pracy.

CYFROWE REPOZYTORIUM FOTOGRAFII ROBOTNICZEJ
— ARCHIWUM JAKO DYLEMAT

Istota archiwum polega na oddzieleniu dokumentu od jego pierwotnego kontekstu. „Wewnątrz archiwum znikają wszelkie ślady oryginalnych użyc po-

szczególnych elementów” (Pijarski 2007, s. 43). Dotyczy to każdego zbioru i jest tylko jednym z wielu problemów, jakie towarzyszą wszelkim inicjatywom archiwizacyjnym. Mimo wszystko archiwa fotograficzne przeżywają w ostatnich latach swoisty renesans. Powstają z wykorzystaniem rozmaitych źródeł i według niezwykle różnorodnych logik (mamy archiwa muzealne, państwowe, prywatne, rodzinne, zakładowe⁸, wojskowe, szpitalne, naukowe, archiwa fundacji i stowarzyszeń). Różna jest także dostępność zbiorów i możliwości ich dalszego wykorzystania. Nie każde archiwum może pozwolić sobie na tak pełną dostępność jak na przykład węgierski Fortepan⁹. Współtwórca tego archiwum Miklós Tamási (2011, s. 334), wyjaśnia: „nasz pomysł polegał na tym, żeby każdy mógł użyć naszych fotografii — zawsze, bez względu na cel i bez ograniczeń czy kontroli”. Każdy kto przekazuje swoje zbiory do tego archiwum, musi zaakceptować tę decyzję. Jest to możliwe w przypadku archiwów powstałych według autorskich pomysłów, tworzonych poza instytucjami, w dodatku utrzymywanych z prywatnych pieniędzy.

Krzysztof Pijarski, analizując przyczyny archiwizacyjnego boomu, zwraca uwagę na kilka zjawisk: ponowne otwarcie problemu archiwum po upadku żelaznej kurtyny, rozwój nowych technologii służących archiwizacji, postępująca digitalizacja oraz zwiększenie zauważalności i dostępności archiwów, wzrost zainteresowania wizualnością we współczesnej nauce (widoczny zwłaszcza w naukach społecznych). Wszystko to skłania autora do pisania o swoistym przełomie archiwalnym, który manifestuje się nie tylko w organizowaniu nowych przestrzeni dla archiwów, ale także w rozwoju refleksji teoretycznej nad tym tematem (Pijarski 2011, s. 16–17). Archiwum zawsze odzwierciedla określoną logikę tworzenia i porządkowania zbioru. W tym sensie i z tego powodu nigdy nie może być neutralne. Jak podkreśla Allan Sekula (2010, s. 119), uosabia ono władzę wpisaną w proces kumulowania, kolekcjonowania, gromadzenia oraz encyklopedyczny porządek i reguły języka. Ponadto sprawnie działające archiwum potrzebuje biurokratycznych środków, które zbliżone są do tych stosowanych przez banki, kartoteki policyjne, muzea, ogrody zoologiczne. „Perspektywa archiwalna bliższa jest zatem perspektywie kapitalisty, zawodowego pozytywisty, biurokraty czy inżyniera — nie mówiąc już o koneserze — niż perspektywie klasy robotniczej. Kultura klasy robotniczej nie tworzy się na takim poziomie” (Sekula 2010, s. 120). Idąc tym tropem, można

⁸ Przykładem takiego zakładowego archiwum jest odkryty na terenie łódzkiej elektrociepłowni zbiór około 2500 szklanych negatywów wykonanych w latach 1922–1940. Autorem większości zdjęć jest zakładowy fotograf Wiktor Jekimenko. Zbiór, funkcjonujący dziś pod nazwą Archiwum Dalkii, wpisuje się także w historię fotografii robotniczej. Znajdziemy w nim między innymi grupowe portrety robotników oraz zdjęcia wykonane podczas ich pracy. Jednak archiwum to jest także wizualną manifestacją logiki kapitalistycznej, w której robotnik jest jedynie elementem całego systemu i gwarantem wydajnej pracy.

⁹ Na stronie www.fortepan.hu znajduje się opis polityki otwartości oraz zasad organizowania, prezentowania i korzystania z zasobów tego archiwum.

wysnuć konkluzję, że owa perspektywa łączy się z władzą i kapitałem, zarówno ekonomicznym, jak i symbolicznym. Z tego powodu, ale także z wielu innych przyczyn, trudno było stworzyć archiwum konstruowane i zarządzane przez robotników — archiwum, które miałyby im służyć i dokumentować ich historię.

Powstanie cyfrowego repozytorium fotografii robotniczej, wydaje się przedsięwzięciem ważnym, choć oczywiście jego struktura oparta jest na tradycji instytucjonalnej i akademickiej. Archiwum to powstało na bazie zbioru zdjęć zdeponowanych w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UŁ. Zdjęcia pochodziły z konkursu „Fotografia robotnicza”, który w 1985 roku został zorganizowany przez redakcje „Przekroju”, „Polityki” oraz „Fotografii”¹⁰. Materiały nadesłane na konkurs zostały przezfotografowane, łącznie z towarzyszącymi im listami, oryginały zaś odesłano do nadawców. Zbiór liczy około 9 tysięcy fotografii, które zostały zdigitalizowane i umieszczone w cyfrowym repozytorium. Najstarsze zdjęcie ze zbioru pochodzi z 1881 roku, najnowsze zostały zrobione w latach osiemdziesiątych XX wieku. Zawartość i bogactwo zbioru dobrze charakteryzuje kierownik projektu Ewa Karpińska (2014, s. 203):

„Fotografie przedstawiają robotników i ich rodziny — ludzi pracujących fizycznie w przemysłowych zakładach lub mających prawny status robotników zatrudnionych w różnych przedsiębiorstwach, również w rolnictwie czy w leśnictwie, wymienionych z imienia i nazwiska, którzy budowali miasta i fabryki, port gdyński i magistralę węglową Śląsk–Gdynia, zakładali wodociągi i elektrownie, układali drogi; są zdjęcia działaczy ruchu zawodowego i robotniczego, załogi hut, kopalń i fabryk, robotników pracujących przy maszynach, świętujących w kręgu rodzinnym w domu, spacerujących na ulicy, odpoczywających poza miastem, przebranych w mundury różnych armii w czasie pierwszej wojny światowej; są ich zdjęcia szkolne, komunijne, ślubne, z chrztów i pogrzebów; są fotografie z przymusowej pracy w niemieckich fabrykach podczas drugiej wojny światowej, z emigracji za chlebem do kopalń francuskich i fabryk za oceanem na przełomie XIX i XX w. i w okresie międzywojennym”.

Organizatorzy konkursu wymagali, aby zdjęciom towarzyszył szczegółowy opis, przygotowany według wzoru. Wiele z tych opisów przybrało rozbudowaną formę robotniczych sag ukazujących dzieje rodzin, zakładów pracy, warsztatów. Historie te stanowią wielką zaletę zbioru, dzięki nim unikamy wskazanego przez Waltera Benjamina (1975, s. 42) kłopotu — fotografia bez podpisu niewiele mówi o tym, co przedstawia.

Takie archiwum może stanowić wartościową bazę danych dla badaczy oraz punkt wyjścia do dalszych eksploracji. W ramach tego projektu przeprowadzono także, w formie pilotażu, trzy wywiady z osobami, które nadesłały zdjęcia na konkurs lub z ich bliskimi krewnymi. Fotografie stały się w tym przy-

¹⁰ Repozytorium cyfrowe zbioru fotografii „Robotnicy w XIX i XX wieku” (<https://fotografierobotnikow.uni.lodz.pl>) — projekt realizowany w latach 2012–2015 w ramach Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki, moduł badawczy 1.1 (nr 0078/FNiTP/H11/80/2011). Kierownik projektu Ewa Karpińska. Autor tekstu był jednym z jego wykonawców.

padku pretekstem do zrealizowania wywiadów, punktem wyjścia oraz swoistym „pomostem” między badaczami a respondentami. Metoda wywiadu wspomaganego fotograficznie nasunęła się niemal samoistnie. Zdjęcia mogą być doskonałym źródłem informacji, zwłaszcza wówczas gdy opowiada o nich osoba znająca sfotografowanych, potrafiąca opisać kontekst powstania zdjęć oraz ich miejsce w podtrzymywaniu rodzinnych tradycji i pamięci. Do innych zalet wykorzystania fotografii w czasie wywiadów należą: pobudzanie zainteresowania respondenta oraz jego spontanicznych reakcji, wspomaganie pamięci, minimalizowanie efektu ankietera, ograniczenie ingerującej roli badacza, możliwość zdobycia danych trudnych lub niemożliwych do uzyskania za pomocą innych technik badawczych, przełamanie niejednokrotnie krępującej sytuacji „odpytywania”.

Korzystanie ze zdjęć pozwala także uzyskać względnie stale wysokie zaangażowanie respondenta. Uzasadnione jest zatem mówienie o fotografii w kategorii „komunikacyjnych mostów” (Olechnicki 2003, s. 174–177). W czasie realizowania wywiadów wykorzystano zestaw zdjęć, który został nadesłany na konkurs. I to one stanowiły pretekst do rozpoczęcia wywiadu. W każdym przypadku osoby opowiadające o losach swoich bliskich udostępniły także inne materiały fotograficzne, które w znacznym stopniu wzbogacały narracje. Wszystkie wywiady za zgodą respondentów zostały zarejestrowane kamerą wideo oraz poddane pełnej transkrypcji. Potencja fotograficznego archiwum umożliwia podejmowanie rozmaitych działań badawczych. Wyjście w teren pozwala przełamać „statyczność” zbioru i jego nieuniknioną petryfikację. Warto zastanowić się nad możliwościami traktowania archiwum w kategoriach punktu wyjścia do dalszych badań, a nie jedynie jako celu samego w sobie.

Inny problem to strategia pracy nad zdjęciami zgromadzonymi w archiwum. Penny Tinkler (2013) zwraca uwagę, że ilość materiału może być dla badacza przytłaczająca. Analizowanie całego zbioru może być trudne, czasami wręcz niewykonalne. Dlatego też sugeruje ona w zależności od charakteru badania celowe wybranie z archiwum mniejszego zbioru fotografii lub zastosowanie którejś ze standardowych metod próbkowania. Innym sposobem jest wybranie „typowych” i „nietypowych” zdjęć i skoncentrowanie na nich uwagi. Wskazania te dotyczyły tradycyjnych, analogowych archiwów. Archiwa cyfrowe znacząco zmieniają możliwości analityczne, ale i generują nowe problemy. W przypadku skanowanych oryginalnych odbitek, tracimy kontakt z materialnością zdjęcia i jesteśmy uzależnieni od jakości wykonania skanu. W pewnych przypadkach może to zmusić nas do postawienia pytania o autentyczność zdjęcia, na przykład o to, czy nie było ono cyfrowo manipulowane (choćby w celu poprawienia jakości obrazu)¹¹. Pojawia się także kwestia zasad selekcji materiału zebra-

¹¹ Proces skanowania polega na wykonaniu kopii i zamianie dowolnego dokumentu mającego formę materialną (negatyw, slajd, papier, odbitka fotograficzna itd.) w formę pliku cyfrowego.

nego w archiwum. Informacja o źródłach musi być nieodłącznym elementem każdego archiwum.

Należy przeanalizować logikę organizowania i opisywania danych (Tinkler 2013, s. 115–117). Kategorie za pomocą których porządkuje/koduje się dane, nadają strukturę całemu zbiorowi, co wpływa na późniejsze możliwości korzystania z archiwum.

Na koniec należy zapytać o dostępność i otwartość cyfrowych repozytoriów. Podejmujący ten temat Nikodem Bończa-Tomaszewski (2011, s. 413) zwraca uwagę na dwie niebezpieczne tendencje. Z jednej strony gromadzi się coraz więcej danych, z drugiej zaś widoczne jest ograniczenie dostępu do cyfrowych archiwów. W przypadku repozytorium fotografii robotniczej problem dotyczy także braku praw autorskich do zdjęć nadesłanych na konkurs¹². Z tego powodu zbiór nie może stać się w pełni dostępną, otwartą bazą. Jest to niezwykle istotna kwestia prawna, która za każdym razem powinna być rozwiązana jeszcze przed rozpoczęciem tworzenia archiwum.

*

Analiza historii fotografii robotniczej pozwala dostrzec, że funkcjonuje ona na kilku poziomach. Ma wymiar ideologiczny, kiedy wykorzystuje się ją do budowania etosu pracy (zarówno w państwach socjalistycznych, jak i kapitalistycznych); wymiar dyscyplinujący, kiedy służy do legitymizowania „tylerowskich” metod zarządzania (dziś kontrola odbywa się przy użyciu systemu kamer przemysłowych); wymiar estetyczny, kiedy zdjęcia pracujących ludzi zaczynają być eksponowane w salonach artystycznych (lub przybierają formę pocztówek, kalendarzy, plakatów i wszelkich innych obrazów do eksponowania). Fotografia wykorzystywana była do budowania świadomości klasowej, na przykład przez weimarskich socjalistów inspirujących i organizujących ruch fotografii robotniczej, ale także starano się ograniczać jej zasięg i pole penetracji (np. w faszystowskich Niemczech). Rozpatrując jej wpływ na kształtowanie „nowego robotnika”, należy zatem uwzględnić dwa aspekty. Pierwszy, wizerunkowy, gdy zdjęcia służyły mitologizowaniu trudu i poświęcenia, czyniąc z robotników bohaterów nowoczesności. Drugi, pragmatyczny, gdy wykorzystywano fotografię do opracowywania optymalnych metod wykonywania przez robotników poszczególnych zadań. Pierwszy aspekt należy do świata propagandy, drugi stał się elementem nauki o zarządzaniu i dyscyplinie. Pierwszy opiera się na estetyzacji, drugi wyraża dążenie do standaryzacji. Pierwszy był domeną artystów

Ta zamiana ma głębokie ontologiczne konsekwencje, o których należy pamiętać tworząc cyfrowe archiwa.

¹² W roku 1985 zapewne nikt nie pomyślał o tym tak ważnym dziś aspekcie prawnym. Zgodnie z polskim prawem treść publikacji zamieszczonych w repozytorium podlega ochronie prawa autorskiego, ochronie wizerunku osób przedstawionych na zdjęciach, ochronie danych osobowych. Zob. Regulamin korzystania z repozytorium (http://lodzregion.uni.lodz.pl/?page_id=110).

i dokumentalistów, drugi naukowców. Z reguły w obu przypadkach ciało robotnika stawało się stawką w grze, w której było ono jedynie drogą do celu — maksymalnego wykorzystania, racjonalizowania i kontrolowania siły niezbędnej do wytwarzania wzrostu ekonomicznego. Fotografia robotnicza ma także wymiar osobistego dokumentu, zdjęcia pamiątkowego. Został on odzwierciedlony w repozytorium fotografii robotniczej. Robotnicy, jak wszyscy inni ludzie, pragnęli dokumentować wyjątkowe dla nich momenty. Zdjęcia te nie odbiegają od estetyki zdjęć okolicznościowych i mogą wydawać się zwyczajne, jednak łączone z tekstem zyskują potężny ładunek informacyjny.

Zasygnalizowałem tu jedynie kilka problemów związanych z szeroko rozumianą fotografią robotniczą. Temat ten wymaga szczegółowego opracowania, które możliwe będzie jedynie w formie interdyscyplinarnego projektu badawczego. Bez wątplenia niezbędna jest tu zarówno perspektywa historyczna, socjologiczna, antropologiczna, jak i ekonomiczna. Indeks tematów wymagających podjęcia jest olbrzymi. Wymienię zaledwie kilka: fotografia robotnicza spoza kręgu „kultury zachodniej”, fotografia dokumentująca rozmaite formy pracy przymusowej, powojenny amatorski ruch fotograficzny, praca kobiet, fotografia jako narzędzie propagandy w krajach socjalistycznych, wielkie projekty dokumentalne (np. cykl zdjęć Sebastião Salgado czy zbiór fotografii Zofii Rydet), motyw pracy na zdjęciach tak zwanych „fotografów humanistycznych”, fotografia wykonywana na terenach wiejskich¹³, dokumentacja pracy emigrantów, współcześni polscy dokumentaliści podejmujący temat pracy (np. Przemysław Pokrycki, Michał Szłaga), praktyki korzystania z fotografii przez dzisiejszych robotników, współczesne fotograficzne wizerunki robotników. Zapewne można by dodać jeszcze wiele wątków i możliwych perspektyw interpretacyjnych. Fenomen fotografii robotniczej jest złożony i nieustannie ulega transformacjom. Obok badania historii zjawiska należy także monitorować to, jaką formę przybiera ono współcześnie, jak odczytywana i wykorzystywana jest fotografia robotnicza.

BIBLIOGRAFIA

- Benjamin Walter, 1975, *Mała historia fotografii*, w: Walter Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, tłum. Janusz Sikorski, Hubert Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Bończa-Tomaszewski Nikodem, 2011, *Praktyka archiwistyki cyfrowej. Czy cyfrowe archiwa będą otwarte*, w: Krzysztof Pijarski (red.), *Archiwum jako projekt*, Archeologia Fotografii, Warszawa.
- Brauchitsch Boris von, 2004, *Mała historia fotografii*, tłum. Jan Koźbiał, Barbara Tarnas, Wydawnictwo Cyklady, Warszawa.

¹³ W tym przypadku dysponujemy do pewnego stopnia analogicznym do repozytorium fotografii robotniczej zbiorem zdjęć uzyskanych w czasie konkursu „Fotografia polskiej wsi do 1948 roku”, zorganizowanego w 1983 roku przez redakcję tygodnika „Nowa Wieś” oraz kwartalnika „Fotografia”. Zbiór ten został zdigitalizowany przez Instytut Archeologii i Etnologii Polskiej Akademii Nauk. Można w nim wyodrębnić zdjęcia ukazujące rozmaite prace typowe dla obszarów wiejskich.

- Daniel Malcolm, 1999, *The Pictures Are as Rembrandt's but Improved: Calotypes by David Octavius Hill and Robert Adamson*, „The Metropolitan Museum of Art Bulletin. New Series”, t. 56, nr 4.
- Ferenc Tomasz, 2004, *Fotografia. Dyletanci, amatorzy i artyści*, Galeria f5&Księgarnia Fotograficzna, Łódź.
- Ferenc Tomasz, 2005, *Sztuka fotografowania biedy — komu służą zdjęcia nędzy?*, „Kultura i Społeczeństwo”, nr 4.
- Foucault Michel, 2009, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. Tadeusz Komendant, Aletheia, Warszawa.
- Frizot Michel, 1998, *Body of Evidence*, w: Michel Frizot (red.), *A New History of Photography*, Könemann, Köln.
- Hoy Anne H., 2006, *Wielka księga fotografii*, tłum. zbiorowe, Wydawnictwo G+J RBA, Warszawa, zwłaszcza rozdz. „Fotografia prasowa”.
- Jeffrey Ian, 1998, *The Way Life Goes: Suffering and Hope*, w: Michel Frizot (red.), *A New History of Photography*, Könemann, Köln.
- Karpińska Ewa, 2014, *Dziedzictwo w cyfrowym archiwum: fotografie robotników w repozytorium cyfrowym*, „Zeszyty Wiejskie”, t. 19.
- Koenig Thilo, 1998, *The Other Half: The Investigation of Society*, w: Michel Frizot (red.), *A New History of Photography*, Könemann, Köln.
- Lalvani Suren, 1996, *Photography, Vision, and the Production of Modern Bodies*, State University of New York Press, Albany.
- Ligocki Alfred, 1987, *Czy istnieje fotografia socjologiczna*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Magala Sławomir, 2000, *Szkoła widzenia, czyli świat w subiektywie aparatu fotograficznego*, Biblioteka Format-u, Wrocław.
- Martyniak Zbigniew, 1989, *Prekursorzy nauki organizacji i zarządzania*, Państwowe Wydawnictwo Ekonomiczne, Warszawa.
- Matuchniak-Krasuska Anna, 2010, *Zarys socjologii sztuki Pierre'a Bourdieu*, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Olechnicki Krzysztof, 2003, *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Pijarski Krzysztof, 2007, *Artysta jako archiwista*, w: Adam Mazur (red.), *Antyfotografie*, Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań.
- Pijarski Krzysztof, 2011, *Archiwum jako projekt — poetyka i polityka (foto)archiwum*, w: Krzysztof Pijarski (red.), *Archiwum jako projekt*, Archeologia Fotografii, Warszawa.
- Riis Jacob A., 1971, *How the Other Half Lives: Studies among the Tenements of New York*, Dover Publications, New York.
- Ritzer George, 1997, *Makdonaldyzacja społeczeństwa*, tłum. Sławomir Magala, Muza, Warszawa.
- Roberts John, 1998, *The Art of Interruption: Realism, Photography, and the Everyday*, Manchester University Press, Manchester.
- Rosenblum Naomi, 2005, *Historia fotografii światowej*, tłum. Inez Baturo, Wydawnictwo Baturo, Bielsko-Biała.
- Sekula Allan, 2010, *Społeczne użycia fotografii*, tłum. Krzysztof Pijarski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa.
- Tagg John, 1988, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, Macmillan, London.
- Tamási Miklós, 2011, *Otwarte archiwum Fortepan*, tłum. Katarzyna Bojarska, w: Krzysztof Pijarski (red.), *Archiwum jako projekt*, Archeologia Fotografii, Warszawa.
- Tinkler Penny, 2013, *Using Photographs in Social and Historical Research*, Sage Publications, London.

WORK, WORKERS, ARCHIVES, AND PHOTOGRAPHY
— THE MAINTENANCE OF STEREOTYPES
AND THE STRUGGLE FOR EMANCIPATION

Summary

Work, workers, and workers' living conditions quickly became a field of interest for photographers. Already by the middle of the 19th century there were photographs showing working people. Nevertheless, the contexts in which such photographs were taken varied considerably. The first part of this article presents, in the historical perspective, the different causes and strategies involved in making these types of documents, up to the moment when photographs began to appear that had been made by workers themselves. The movement to photograph workers, which developed in the first decades of the 20th century, is recalled in the second part of the article (using the examples of the Weimar Republic and Soviet Russia). The third part is devoted to photographic projects whose purpose was to increase the productivity of, and control over, workers. Photography is presented as a scientific tool for measuring movement and as an illustration of the most effective manners of organizing work. At the end, the Digital Repository of Worker Photography is described, as an example of work on a collection of photos and the creation of a platform permitting further work, but also as a legal and methodological problem.

Key words/słowa kluczowe

photography / fotografia; workers / robotnicy; mythologization of work / mitologizacja pracy; discipline of work / dyscyplina pracy; archive / archiwum; repository of worker photography / repozytorium fotografii robotniczej