

**I M** AN IMPERATIVE

FOTOGRAFIE LAT 80.  
ZE ZBIORÓW  
OŚRODKA KARTA

**P E**

**R A** PHOTOGRAPHS FROM  
THE 1980s IN THE  
ARCHIVES OF  
THE KARTA CENTRE

**T Y W**

## IMPERATYW

FOTOGRAFIE LAT 80.  
ZE ZBIORÓW  
OŚRODKA KARTA

## AN IMPERATIVE

PHOTOGRAPHS FROM THE 1980s  
IN THE ARCHIVES  
OF THE KARTA CENTRE

# IMPERATYW

FOTOGRAFIE LAT 80.  
ZE ZBIORÓW  
OŚRODKA KARTA

# AN IMPERATIVE

PHOTOGRAPHS FROM THE 1980s  
IN THE ARCHIVES  
OF THE KARTA CENTRE

Ośrodek KARTA  
Warszawa 2017



# WSTĘP

Karolina Andrzejewska-Batko  
Małgorzata Pankowska-Dowgiało

Fotografia opozycyjna lat 80. powstawała z poczucia głębokiej potrzeby rejestrowania zmieniającej się rzeczywistości. Wydarzenia polityczne zapoczątkowane strajkiem w Stoczni Gdańskiej i założeniem „Solidarności” zaowocowały odejściem części fotografów od wcześniejszych poszukiwań formalnych na rzecz fotografii dokumentalnej. Dla innych osób moment ten stał się bodźcem, by sięgnąć po aparat fotograficzny. Zarówno profesjonalistom, jak i amatorom często przyświecał wspólny cel – w kontrze do istniejącej cenzury jak najpełniej zapisać otaczającą codzienność i zachować jej obraz dla przyszłych pokoleń.

Prezentowane w albumie fotografie pochodzą z Archiwum Fotografii Ośrodka KARTA, którego trzon stanowią zdjęcia o charakterze opozycyjnym. Wyłaniający się z nich obraz ostatniej dekady PRL-u bez patosu ukazuje determinację społeczeństwa dążącego do wolności i przywrócenia w Polsce systemu demokratycznego. Fotografia stanowiła wówczas ważny element walki opozycyjnej, na bieżąco rejestrowała opresję władzy i opór społeczeństwa, budowała poczucie wspólnoty. Na kliszy utrwalano nie tylko wydarzenia polityczne i działalność opozycyjną, lecz także życie społeczne.

Analiza zdjęć pozwala prześledzić przemiany zachodzące w Polsce lat 80. i zaobserwować, jak wpływały one na sposób fotografowania. Część prezentowanych tu prac powstała w atmosferze wolności i braku bezpośredniego zagrożenia ze strony reżimu. Do nich należą zdjęcia wykonane przez Witolda Górkę i Zbigniewa Trybka podczas strajku w Stoczni Gdańskiej w sierpniu 1980, ukazujące kulisy tych wydarzeń. W kadrze nie widać kluczowych momentów czy postaci, z którymi kojarzą się wydarzenia Sierpnia, tylko codzienność strajkową. Atmosferę

swobody można zauważyć także na zdjęciach Tomasza Abramowicza wykonanych podczas spotkania w mieszkaniu Elżbiety i Pawła Bąkowskich z okazji wydania 100. publikacji Niezależnej Oficyny Wydawniczej NOWA. Jego uczestnicy chętnie pozowali do zdjęć, nieskrępowani obecnością fotografa.

Kolejne zaprezentowane w albumie prace mają zupełnie inny charakter, gdyż powstały po wprowadzeniu stanu wojennego – w momentach realnego zagrożenia, kiedy fotografowanie w przestrzeni publicznej było zabronione i groziło karą więzienia. Do nich należą uliczne zdjęcia Tomasza Tomaszewskiego, wykonane z ukrycia wspólnie z Małgorzatą Niezabitowską. Jak wspomina autor, większość fotografii została zrobiona „z rękawiczki”, bez przykładania wizjera do oka. Warunki, w jakich powstawały, wpływają na ich formę – kadry są często przekrzywione i częściowo zasłonięte, co potęguje siłę przekazu. Potrzeba dokumentowania wszelkich przejawów opresji ze strony władzy była na tyle silna, że aparaty fotograficzne przemycano nawet do ośrodków internowania. Zdjęcia, często o nieustalonym autorstwie, niedoskonałe pod względem technicznym, wykonane potajemnie – zza okna czy krat – dokumentują codzienność więźniów politycznych. W kontraście do fotografii ze stanu wojennego prezentujemy zdjęcia Wojciecha Druszcza z festiwalu w Jarocinie. Widać na nich rozprężenie, ekspresję i poczucie wspólnoty, na co wpływ miały zarówno charakter wydarzenia, jak i okres, w którym powstały – druga połowa lat 80. – kiedy system chylił się ku upadkowi.

Niektóre z zaprezentowanych zdjęć możemy dziś nazwać ikoncznymi, lecz większość pozostaje wciąż nieznana. W latach 80. niewielka część tych fotografii była eksponowana na wystawach, niektóre powstawały z myślą o wydawnictwach zagranicznych, więc nie były prezentowane w kraju. Dopiero po latach mogły zostać opublikowane. Przyczyniło się do tego, między innymi, zaangażowanie takich instytucji jak Ośrodek KARTA, którego jednym z podejmowanych działań jest upowszechnianie źródeł historycznych, dokumentujących różne formy oporu wobec systemu komunistycznego w Polsce. Zgromadzony w Ośrodku zbiór fotografii stanowi cenne źródło wiedzy na temat historii polskiego ruchu opozycyjnego i kultury wizualnej lat 80. Inspiruje do opisywania rzeczywistości tego okresu z różnych perspektyw. Zdjęcia zaprezentowane w albumie ukazują jedną z nich – to fotografie wykonane w poczuciu konieczności zachowania dla potomnych świadectwa o tamtych czasach. Dla ich twórców to był wewnętrzny imperatyw.

# BACKGROUND

Karolina Andrzejewska-Batko  
Małgorzata Pankowska-Dowgiało

Photographing the struggle of the opposition in communist Poland in the 1980s was born out of a deep need to capture the changing times. The political turmoil caused in 1980 by the strike in the Gdańsk Shipyard and the founding of the 'Solidarity' movement prompted some photographers to shift from their earlier formalist approach towards documentary photography. For amateurs, as well, the struggle provided a stimulus to reach for a camera. Thus, professionals and amateurs alike, driven by the shared goal of opposition to the widespread censorship, wielded their cameras in order to capture and preserve as much as possible of daily life for future generations.

The photographs in this album are from the photography archives of the KARTA Centre (Ośrodek KARTA). The greater part is that of oppositional photographs. The image of the last decade of the Polish Peoples' Republic that emerges from these photos reflects, without any pathos, the perseverance of those who were struggling for freedom and the restoration of democracy in Poland. At that time, photography was a vital element of the opposition's struggle as it gave a sweeping overview of the oppression suffered at the hands of the authorities, portrayed the resistance movement, and lent to building a sense of unity. Photographs commemorated not only political and oppositional activities, but social life as well.


Analysis of these photos allows us to trace the transformations that engulfed Poland in the 1980s and to observe how they affected photographers' work. Some of the pictures were taken in the spirit of freedom and absence of an immediate threat from the regime. These include the photos shot by Witold Górka and Zbigniew Trybek during

the historic strike at the Gdańsk Shipyard in August 1980, and which portray the backdrop of those events. Instead of showing the milestones or the prominent figures of the August strike, these photographers caught daily life during the strike at the Shipyard. An atmosphere of freedom also emanates from the photos by Tomasz Abramowicz, taken during a meeting in the flat of Elżbieta and Paweł Bąkowski on the occasion of the 100th publication of the 'Niezależna Oficyna Wydawnicza NOWa', an underground publishing house. The meeting's participants gladly posed for the photos, showing no signs of discomfort with the presence of the photographer.

The later photographs in the album are altogether different, as they were taken after the imposition of Martial Law in December, 1981, and thus in moments of present danger, when photographing public spaces was prohibited and risked imprisonment. These photographs include street scenes shot surreptitiously by Tomasz Tomaszewski together with Małgorzata Niezabitowska. The authors recall that most of these photos were snapped from a camera hidden in a glove, and not by looking through the viewfinder. This greatly affected the picture frames, with the odd angles and objects blocking the view only intensifying the impact of the pictures. Indeed, so strong was the need to document all forms of oppression by the authorities that cameras were even smuggled into internment centres. Photos, often taken by unknown authors, technically imperfect, shot on the sly from behind windows or bars, give testimony to the daily life of political prisoners. On the other hand, photos from the famous independent rock festival in Jarocin taken by Wojciech Druszczyk clash with the gloomy mood of the period of Martial Law. They convey relaxation, expression, and a sense of community. This stemmed from the nature of the event itself, as well as from the period in which those photos were taken, which extends into the second half of the 1980s - i.e., when the Soviet dominance in Poland was coming to a close.

Some of the photographs presented are considered iconic today. However, the better part remains unknown. In the 1980s only a few of these shots were exhibited. Some were taken for foreign press agencies, and for this reason they were not put on view in Poland. They could be published only after the passage of time thanks to the commitment of institutions such as the KARTA Centre, which promotes awareness by publishing historic materials that document various forms of resistance against the communist system in Poland. The Centre's collection of photographs is a valuable source of information on the

history of Poland's opposition movement as well as on the visual culture of the 1980s. This inspires a telling of the story of life back then from different perspectives. The photos in this album offer an overview of one of those perspectives - they were taken to secure testimony to those times for the generations to come, this being the moral imperative of their authors.



# NIE MAMY NICZEGO LEPSZEGO NIŻ ŚWIADECTWO...

Marianna Michałowska

Otwieram zbiór fotografii i przede mną pojawiają się unikalne kadry z przeszłości. Intuicyjnie odczytuję znaczenia gestów zarejestrowanych na fotografiach: ilustrują przemoc władzy wobec oporu ludzi, historię buntów, porażek. Oto mężczyzna w masce gazowej unosi dłoń, rozstawiając palce w literę V. Widząc maskę, przypominam sobie, że do rozproszenia manifestantów używano gazu łzawiącego. W innym kadrze samotne, małe postaci na placu uciekają przed strumieniem wody z milicyjnej armatki. Na kolejnym zdjęciu czterech umundurowanych mężczyzn maszeruje w stronę pomnika, na innym ludzie witają się w bramie.

Celowo nie opisuję tych zdjęć dokładnie, bo fotografie mają zdolność do przekazywania znaczeń zarówno uniwersalnych, jak i szczegółowych – są więc jednocześnie i wieloznaczne, i przywiązane do określonego kontekstu kulturowego, historycznego. Fotografia armatki wodnej uderzającej w ludzi może być dzisiaj symbolem każdej opresyjnej władzy atakującej protestujących. Jednak znając historię lat 80. w Polsce, wiem, że ta konkretna sytuacja to stan wojenny, umundurowani mężczyźni pod Kolumną Zygmunta reprezentują ZOMO, zaś rodziny witają w bramie robotników po zwycięskim strajku. O ile konkretne znaczenia czy konteksty po latach umykają i trzeba pracy świadków wydarzeń oraz historyków, by zrekonstruować je dla młodszych pokoleń, to emocje

uchwycone przez fotografów – radość rodzin, ból cierpiących, agresja – są rozpoznawalne niezależnie od czasów. O fotografiach takich jak te, zgromadzonych w Ośrodku KARTA, mówi się, że są „ikoniczne” – mogą stanowić wizualne symbole epoki. Jednak czy poza tym historycznym wydźwiękiem te zdjęcia mają dla współczesnych odbiorców znaczenie? Jaką historię opowiadają i czyją pamięć ilustrują?

## WIZUALNE ŚWIADECTWO

„Nie należy jednak zapominać, że nie wszystko zaczyna się w archiwach, lecz od świadectwa, i ze względu na zasadniczą niepewność świadectwa w ostatecznym rozrachunku nie mamy niczego lepszego niż świadectwo, żeby się upewnić, iż w przeszłości zdarzyło się coś, co ktoś jako świadek potwierdza osobiście”<sup>1</sup>.

Kto tworzy historię? Paul Ricoeur opisuje proces jej spisania, a więc przeobrażenie żywej pamięci ludzkiej w dzieje przedstawione przez historyków. U źródeł historiografii jest więc doświadczenie przeobrażone w świadectwo, początkowo wypowiedane, następnie zarejestrowane i umieszczone pomiędzy świadectwami w archiwum. Później jest ono poddawane krytyce przez specjalistów, analizowane i konfrontowane z innymi świadectwami. Wtedy staje się „faktem dokumentalnym” – podstawą dalszych interpretacji, z których wyłania się obraz historii. Chociaż to historyk nadaje świadectwom sens, porządkuje je, układając z nich narrację i tworząc wizję historii, dziedziną tą, jak pisze Katarzyna Rosner, nie jest przecież własnością zawodowych specjalistów od historii – jest również przeżywana przez ludzi<sup>2</sup>. Jednak oni także, by wyrazić swoje doświadczenie, posługują się opowieścią.

Czy przywołane tu analizy historii są mi potrzebne, by zrozumieć fotografię? Tak, fotografia to bowiem rejestracja prywatnych ludzkich doświadczeń. Przeniesiona do przestrzeni publicznej staje się świadectwem czasu, a uzupełniona o komentarz stanowi dla odbiorców fakt dokumentalny, przez wielu wręcz utożsamiany z rzeczywistością. Kiedy po latach wracamy do zdjęć z przeszłości, budujemy narrację. Zobaczmy więc, jak wiele etapów przechodzi pamięć, by mogła stać się historią,

1. Paul Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przełożył Janusz Margański, Kraków 2007.  
2. Katarzyna Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003.

jak wiele zderza się tu punktów widzenia i możliwości interpretacji.

Jak pisał Ricoeur, świadectwa są oparte na wierze w słowo. Jeśli nie uwierzymy świadkowi, autorytet świadectwa upadnie. Jednak wraz z wynalezieniem fotografii świadectwo słowne utraciło na znaczeniu wobec świadectwa wizualnego. W XIX wieku wierzono wręcz, że nowy wynalazek – fotografia – zastąpi inne świadectwa. Jednak często powtarzany slogan „jeden obraz wart jest tysiąca słów” wprowadza w błąd. Dlaczego?

## ARCHIWUM

„Dokument archiwalny, jak każde pismo, jest otwarty na każdego, kto umie czytać”<sup>3</sup>.

Wyobraźmy sobie teraz, że jesteśmy historykami. Przeglądam znakomite zbiory wizualne Ośrodka KARTA. Jak dotrzeć do tego, co pokazują? Czy rzeczywiście bez towarzyszącego im komentarza wiem, co widzę? Fotografie, chociaż mogą być dowodem zdarzenia, nie są jednoznaczne. Doświadczony historyk docenia wartość informacji, które może „wyczytać” z fotografii (takich jak czas zrobienia zdjęcia, miejsce, kontekst zdarzenia), lecz także uzupełnia je informacjami kontekstowymi, takimi jak to, kim był fotograf, którą ze stron sporu reprezentował. Chociaż więc siła oddziaływania obrazów fotograficznych, ich zdolność do udawania rzeczywistości jest ogromna, jednak bez równoległych świadectw to, co pokazują, może zwodzić nas na manowce.

Umieszczenie zbioru w archiwum przenosi zdjęcia ze sfery jednostkowej pamięci do pamięci społecznej. Wtedy okazuje się, że obrazy same z siebie, mimo pozorów obiektywności (wydaje się, że pokazują „to, co jest”), obiektywne być nie mogą – zawsze są wykadrowane przez tego, kto miał aparat w rękę, opublikowane lub ocenzone przez wydawcę, zamknięte w archiwum, czasem, jeśli jest to archiwum należące do instytucji nadzoru, zakazane. Allan Sekula podkreśla znaczenie tego, kto ma archiwum w posiadaniu: „Archiwa stanowią terytorium obrazów: jedność archiwów to przede wszystkim jedność narzucona przez własność”<sup>4</sup>. Od tego, kto zarządza zasobem wizualnym, zależy więc to, jaki z niego użytek – czy go udostępni, czy zachowa dla własnych celów. Zdjęcia w archiwum stają się podatne na interpretację.

3. Paul Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przełożył Janusz Margański, Kraków 2007.  
4. Allan Sekula, *Czytanie archiwum. Fotografia między pracą a kapitałem*, w: tegoż, *Społeczne użycia fotografii*, przełożył Krzysztof Pijarski, Warszawa 2010.



## OBYWATELSKOŚĆ

„Kamery są wszędzie, szczególnie w miejscach, w których nastąpiły nagle katastrofy, tworzy się iluzję, że nie ma takiej, której by nie sfotografowano”<sup>5</sup>.

Współczesna badaczka obrazów, Ariella Azoulay twierdzi, iż przekonanie, że wszystko już sfotografowano, jest iluzją. Podkreśla istnienie pewnych sfer życia, których się nie ujawnia i które nie posiadają swojego wizualnego dokumentu. Nazywa je „fotografiami niezrobionymi”. Najczęściej brak takich zdjęć jest konsekwencją opresyjnego systemu, który ukrywa pewne działania: represje, tortury, instytucjonalną przemoc czy ograniczenie działań obywatelskich. Dlatego Azoulay formułuje rodzaj zadania dla współczesnych obywateli: dokumentować działania władzy i ujawniać to, co niewygodne.

Należy jednak także fotografie „czytać z ukosa”, wbrew utartym schematom. Fotografia jest bowiem podwójnym agentem – może być poddana władzy, ilustrować dyskurs instytucjonalny, lecz może go także dekonstruować, pokazując kontrznaczenia. Postawa obywatelska oznacza zatem nie tylko świadome budowanie znaczenia fotografii, lecz także opowiadanie się po stronie słabszych, przeciw antydemokratycznej władzy.

Obrazy zebrane w albumie przede wszystkim odnoszą się do wydarzeń, które przez ich autorów były postrzegane jako ważne i wyjątkowe. Pięknie o tym poczuciu konieczności dokumentowania opowiadała Anna Beata Bohdziewicz, komentując swój cykl *Fotodziennik, czyli piosenka o końcu świata*. Tłumacząc, dlaczego w 1982 roku zaczęła fotografować wszystko, co widziała wokół, mówiła, że poczuła nagle, iż trzeba pozostawić obraz tego, co się wówczas działo<sup>6</sup>. Bohdziewicz fotografowała więc zamieszki, kolejki po żywność, milicjantów, a także ekran telewizora. Wiele takich scen widzimy również na zdjęciach innych fotografów z tamtych czasów, jakby wszyscy dostrzegali i dramat, i absurdalność ówczesnego życia. Nawet fotografowanie ekranu telewizora było ważne jako zapis tamtych manipulacji.

Wiele mówi się dzisiaj o strachu przed nadmiarem obrazów, jednak Azoulay przekonuje, że tych nigdy dosyć, bo do jakiegoś stopnia wydarzenie, które nie ma swojego obrazu, w społecznej pamięci nie istnieje. Dlatego tak ważne jest zapisywanie, notowanie, wspieranie pamięci – nawet za cenę tego, że ta sztuczna przysłoni naturalną.

5. Ariella Azoulay, *Untaken Photographs*, 2010, <http://cargocollective.com/AriellaAzoulay/Untaken-Photographs> (dostęp 25 sierpnia 2017).

6. Marianna Michałowska, *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*, Poznań 2012.

## IKONICZNOŚĆ

„Zbiór zdjęć ikonicznych nie jest stały i jedyny. Podlega sądom, subiektywnym wyborom oraz wpływowi czasu”<sup>7</sup>.

Młody człowiek podnosi środkowy palec w kierunku fotografa, ludzie stoją w kolejce do pustych półek sklepowych – to zdjęcia-ikony, zdjęcia-symboly. Wydaje się, że dobrze je znamy. Czy znaczy to, że obrazów jest zbyt dużo, że mnożą wyobrażenia? Dla pamiętających lata 80. te obrazy są jasne i jednoznaczne, dla osoby urodzonej w latach 90. to obrazy milczące i dziwaczne. Dlaczego niektóre zdjęcia „znaczą”, a inne „milczą”? Czy kluczem jest tylko pamięć wydarzeń?

Roland Barthes w *Retoryce obrazu* tłumaczył, że każdy obraz fotograficzny zawiera dwa ikoniczne przekazy<sup>8</sup>. Jeden jest kodowany (rozpoznajemy przedmioty na zdjęciach, bo znamy je z doświadczenia), drugi – niekodowany (oparty na skojarzeniach). Pierwszy przekaz sprawia, że na przykład oglądając zdjęcia Wojciecha Druszcza z Jarocina, rozpoznaję polską wersję punku: irokezy, dżinsowe kurtki. Jednak ponieważ poza przekazem kodowanym jest jeszcze niekodowany, te zdjęcia znaczą dla mnie bunt i wolność. Fotografie mają przy tym, jak przekonywał francuski semiolog, pewną cechę, która sprawia, że są nieporównywalne do innych form przekazu – naturalizują obraz. Ta właściwość sprawia, że fotografię uznajemy za rzeczywistość, chociaż wiemy przecież, że to tylko obraz: czarno-biały i dwuwymiarowy, a nie barwny i trójwymiarowy jak świat wokół nas. Z tego względu odnosimy wrażenie, że obcujemy z realnością, która miała miejsce kiedyś. Barthes pisze: „Chodzi zatem o nową kategorię czasoprzestrzenną: bezpośrednia przestrzeń, a wcześniejszy czas. W fotografii dokonuje się nielogiczne połączenie tego, co tutaj i tego, co niegdyś”<sup>9</sup>. Nie widzimy więc w kadrze konstruowanego obrazu – schematów, kompozycji, całego zaplecza, „machiny”, która stwarza symbole, lecz ulegamy złudzeniu, że sama przeszłość jawi się przed naszymi oczyma.

Dobry fotograf podobnie jak rzymski retor tak konstruuje swój komunikat, że formy i kształty apelują do widzów. Pozwalają opowiedzieć się po stronie przemawiającego czy pokazującego. Podobnie działają na widza zdjęcia ze zbiorów Ośrodka KARTA. Patrząc na zdjęcie smutnych ludzi w waciakach, stojących w kolejce do sklepu, na obrazy strajków i potyczek z ZOMO, nie mam wątpliwości – tamten system był nieludzki.

7. Joanna Kinowska, *Fotoikony w Polsce. Poszukiwanie/Głosowanie. Czego tu brakuje?*, <http://miejscefotografii.blogspot.com/2012/05/fotoikony-w-polsce.html> (dostęp 25 sierpnia 2017).

8. Roland Barthes, *Retoryka obrazu*, w: *Ut Pictura poesis*, red. Marek Skwara i Seweryna Wyślouch, przełożył Zbigniew Kruszyński, Gdańsk 2010.

9. Tamże.

Bez fotograficznych świadectw nasza wyobraźnia byłaby uboga. Obrazy pokazują, jak wyglądali bohaterowie, jak się zachowywali. Pomagają także rozmawiać z innymi o tym, co widzimy. Kiedy jednak w grę zaczynają wchodzić fotografie historyczne, także rozmowa musi się zmienić. Czym jest „ikoniczna” wartość obrazu? Czy istnieją fotografie-drogowskazy? Przedstawienia, które w naszej pamięci konotują kluczowe wydarzenia i postaci? Ikoniczność odnosi się do wspólnej sfery wizualnych wyobrażeń. Może mieć ona zasięg globalny, a może lokalny. O ikoniczności przedstawień przesądzają w dużym stopniu kanały nadawcze, publikacja w albumach czy podręcznikach historii. Zazwyczaj pewne historyczne fotografie są znane, bo często się je pokazuje, obrosły legendą, nakręcono o nich filmy lub napisano książki. Dzisiaj ten medialny zasób obrazów nie należy już jednak wyłącznie do kanałów oficjalnych. Jest w rękach użytkowników sieci, przeklepany, przekazywany, dzielony z innymi. Co ciekawe zatem, obrazowi, by stał się ikoniczny, towarzyszyć musi narracja, wiążąca wizualność z ludzkim doświadczeniem.

Zbiory Ośrodka KARTA mają szansę poszerzyć zasób ikon historycznych. Tylko upowszechnienie fotograficznych świadectw może sprawić, byśmy mogli wyjść poza utarte ścieżki interpretacji przeszłości i odczytać ich znaczenia na nowo.

Prof. dr hab. Marianna Michałowska (ur. 1970) – absolwentka Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz Studium Fotografii Profesjonalnej ASP (obecnie Uniwersytet Artystyczny) w Poznaniu. Pracuje w Instytucie Kulturoznawstwa UAM. Prowadzi badania nad sferą wizualną współczesnej kultury artystycznej w zakresie fotografii i studiów miejskich. Autorka wielu publikacji i realizacji wykorzystujących fotografię, kuratorka wystaw.

# WE HAVE NOTHING BETTER THAN TESTIMONY...

Marianna Michałowska

As I open a collection of photographs, unique frames from the past appear before me. Intuitively, I decode the meaning conveyed by the gestures these pictures have registered: they illustrate those in power wielding violence against people's resistance. A history of rebellions and defeats. Here, a man in a gas mask raises his hand, flashing his fingers in the V sign. The mask reminds me that tear gas was used to disperse protesters. Another frame shows a municipal square and tiny figures fleeing from the water jet shot by the militia's cannon. In the next photo four uniformed men march towards a monument. In yet another, people greet each other at a gate.

I deliberately decline to describe these images in detail, because photographs are capable of communicating both universal and particular meanings. They evince manifold meanings, all the while being tied to a specific cultural and historical context. Today the image of a water cannon targeting jets of water at people can symbolize any oppressive government attacking protesters. But, being familiar with the history of the 1980s in Poland, I know that these specific images captured in photos date back to the introduction of Martial Law in late 1981, that the uniformed men near King Zygmunt's Column on Warsaw's Castle Square are from ZOMO, the paramilitary riot police – and that families greeting workers at the gate are

celebrating a victorious strike. While specific meanings or contexts escape our memory as the years roll by and eyewitnesses and historians have to work side by side to reconstruct them for younger generations, the emotions captured by photographers: families' joy, somebody's pain or aggression, can be readily recognized. For they are timeless. Photos like those gathered by the KARTA Centre are said to be 'iconic' as they are visual symbols of a bygone era. But – beyond historical meaning – do these photographs have any significance for those who look at them today? What story do they tell? Whose memory do they illustrate?

## VISUAL TESTIMONY

"Yet we must not forget that everything starts, not from the archives, but from testimony, and that, whatever may be our lack of confidence in principle in such testimony, we have nothing better than testimony, in the final analysis, to assure ourselves that something did happen in the past, which someone attests having witnessed in person"<sup>1</sup>.

Who creates history? Paul Ricoeur describes the process of writing history, that is, transforming living human memory into historians' accounts. Thus, historiography develops from experience transformed into testimony, which is first spoken, and then recorded and gathered among testimonies in an archive. Later it is subjected to the critique of experts, analyzed, and confronted with other testimonies, at which point it becomes a 'documentary fact' – the foundation for further interpretations from which the image of history emerges. Even though it is the historian who gives meaning to testimonies and systematizes them, creating a narrative from them and shaping their own vision of history, this field, as Katarzyna Rosner writes, does not exclusively belong to professional historians – for everyone lives history<sup>2</sup>. All us, in order to convey our experience, use stories.

Do I need the above analyses on history to understand a photograph? Yes, because a photograph records people's private experiences. When transferred to the public space, it becomes testimony to a time.

1. Paul Ricoeur, *Memory, History, Forgetting*, translated by Kathleen Blamey and David Pellaeur, Chicago-London 2004.  
2. Katarzyna Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Krakow 2003.

Furnished with commentary, it is a documentary fact for its recipients, many of whom equate it with reality. When, years later, we go back to photos from the past, we build a narrative. And so we can see how many stages memory passes through before it becomes history, and how many points of view and interpretative possibilities clash in that process.

As Ricoeur wrote, testimonies rely on trust in words. If we mistrust a witness, the authority of the testimony evaporates. But with the invention of photography, verbal accounts were eclipsed by visual accounts. Back in the 19th century some even believed that the new invention – photography – would replace other testimonies. But the oft-repeated slogan 'a picture is worth a thousand words' is misleading. Why?

## ARCHIVE

"A document in an archive is open to whomever knows how to read"<sup>3</sup>.

Let us imagine now that we are historians. I am browsing the excellent visual resources of the KARTA Centre. How to penetrate what they feature? Do I really grasp what I am seeing without any additional commentary? Even though photographs can be proof that an event took place, they are not unequivocal. An experienced historian appreciates the information that can be 'read' from a photograph (such as the time when it was taken, or the place and context of the event), but he or she also supplements it with contextual information, such as who the photographer was or which side of the dispute they represented. Although the impact of photographic images and their capacity to pretend to be reality is enormous, without parallel testimonies, such images can be deceiving.

When a collection of photographs is moved to an archive, they are transferred from the sphere of individual memory to that of social memory. At that point it turns out that images as such, though seemingly objective (they appear to show 'what is'), cannot be objective. They are always framed by the person who held the camera, always printed or censored by the publisher, closed up in an archive, or – if the archive belongs to a supervisory institution – sometimes banned. Allan Sekula stresses the importance of who owns the archive: 'Archives, then, constitute a *territory of images*: the unity of an archive is first and foremost that imposed by ownership'<sup>4</sup>. Thus, how

3. Paul Ricoeur, op. cit.  
4. Allan Sekula, *Reading an Archive. Photography between labour and capital*, [in:] Liz Wells (ed.), *The Photography Reader*, London-New York 2003.

such visual resources will be used is a decision of the entity that controls them: will they be made available or kept to serve that entity's purposes? Photographs in an archive become interpretable.

## CIVIC-MINDEDNESS

"Cameras are everywhere, and particularly in places where disasters suddenly erupt, creating the illusion that no catastrophe is left unphotographed"<sup>5</sup>.

The contemporary researcher of images Ariella Azoulay argues that the belief that everything has already been photographed is an illusion. She stresses the existence of certain spheres of life that are not revealed and have no visual documentation. She calls them 'untaken photographs'. More often than not, the absence of such photographs is a consequence of an oppressive system which hides measures such as repressions, torture, institutional violence, and quashing civic activity. This is why Azoulay burdens contemporary citizens with the task of documenting what the authorities do and revealing what authorities may deem inconvenient.

Yet photographs, too, need to be viewed critically, in opposition to clichés. Unfortunately, photography is a double agent – it can be subservient to power, illustrate institutional discourse, but it can also deconstruct by showing counter-meanings. Hence civic-mindedness means not only consciously building the meaning of photographs, but also siding with the weak against anti-democratic forces.

First and foremost, the images collected in this album feature events that their authors perceived as important and exceptional. Such a sense of necessity was poignantly described by Anna Beata Bohdziewicz in her commentary on her series entitled *Photo-Diary, or a song about the end of the world*. When explaining why in 1982 she started to take photos of everything she saw, she said she had felt it was necessary to capture images of what was happening back then<sup>6</sup>. And so Bohdziewicz photographed the riots, the queues to buy food, militia officers, and even the TV screen. Many pictures of other photographers of that time also show such sights, as if everyone noticed both the drama and the absurdity of life as it then was. Even taking photos of a TV screen mattered as a testimony to the government's manipulations.

5. Ariella Azoulay, *Untaken Photographs*, 2010, <http://cargocollective.com/AriellaAzoulay/Untaken-Photographs> (accessed on 24 August 2017).  
6. Marianna Michałowska, *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*, Poznań 2012.

Nowadays, many voice their concern about an excess of images, but Azoulay argues that there can never be too many of them, because to some extent an event without an image does not exist in social memory. This is why it is so vital to write things down, to take notes, to buttress memory – even at the cost of artificial memory overshadowing natural memory.

## ICONICITY

"The set of iconic photographs is neither constant nor exhaustive. It is open to judgement, subjective choices, and is prone to the passage of time"<sup>7</sup>.

A young man gives the middle finger to a photographer, people are queuing for empty shelves in a shop – these photos are iconic-symbolic. We seem to know them perfectly well. Have we seen too many such pictures, such that today the images swell exponentially? For those who remember the 1980s in Poland, these images are clear and obvious. Yet for those born in the 1990s, the same pictures can be silent and bizarre. Why do some pictures tell a story while others remain mute? Is our memory of events the key to unlocking a photo?

In *Rhetoric of the Image* Roland Barthes explained that every photograph offers two iconic messages<sup>8</sup>. The first is the coded iconic message (we recognize objects in the photograph because we know them from experience), and the second is the uncoded iconic message (based on connotations). I read the first message looking at photographs by Wojciech Druszczyk taken at the independent rock festival in Jarocin and recognize the Polish variety of the punk subculture: the mohawk hairstyles, the denim jackets... However, apart from the coded message, the photo also carries an uncoded message, and so these images additionally convey to me rebellion and freedom. As the French semiologist has asserted, photographs have a certain naturalizing function. That is why we perceive a photograph as if it were reality, although we know that it is only an image: a black-and-white two-dimensional image, quite different from the colourful and multi-dimensional world around us. Nonetheless, we seem to enter the reality that once existed. Barthes writes 'what we have is a new space-time category: spatial immediacy and temporal anteriority, the photograph being an illogical conjunction of the here-now and the there-then'<sup>9</sup>. In the frame we do

7. Joanna Kinowska, *Fotoikony w Polsce. Poszukiwanie/Głosowanie. Czego tu brakuje?*, <http://miejscefotografii.blogspot.com/2012/05/fotoikony-w-polsce.html> (accessed on 25 August 2017).  
8. Roland Barthes, *Rhetoric of the Image*, [in:] Roland Barthes, *Image-Music-Text. Essays selected and translated by Stephen Heath*, London 1977.  
9. *Ibidem*.

not see the construed image, the composition schemes, the entire background, the 'machine' that creates symbols, yet we yield to the illusion that the past unfolds before our eyes.

Much like a Roman orator, a good photographer construes his message so that forms and shapes appeal to viewers and prompt them to take the side of the message-giver. The photos gathered by the KARTA Centre have the same impact on the viewer. Looking at shots of miserable people dressed in Russian-style quilted jackets queuing in front of shops or images of strikes and battles with ZOMO, the paramilitary riot police, I am left with no doubts – that system was far from humane.

Without photographic evidence, our imagination would be very poor indeed. Pictures show the heroes of the times, how they looked and behaved. Pictures help in speaking to others about what we see. Yet when historical photos come into play, the conversation turns as well. What is the iconic value of a picture? Are there photographs that serve as signposts? Are there any representations that embed key events and personas in our memory? The iconic value relates to the shared sphere of visual representations. It can have a global range, but it can also be local. Whether a photograph is iconic or not is predetermined to a large extent by distribution channels, and publication in albums or in history books. Certain historical photographs are well known most often because they have been frequently exhibited. A legend has grown up around them, movies have been filmed or books written based on them. Today this pool of pictures is distributed not only through official media channels. For it is also in the hands of web users, who forward, copy, and share this vast pool with others. What's interesting, for an image to become iconic, this image must be accompanied by a narrative that binds the image to human experience.

The photo collections of the KARTA Centre can further enrich the pool of iconic historic images. Only the dissemination of photographic testimony may draw people from the well-trodden paths of interpreting the past and prompt evaluation of the meanings of these images afresh.

Prof. Marianna Michałowska, Ph.D. (b. 1970) graduated from Adam Mickiewicz University in Poznań and completed Professional Photography Studies at the Academy of Fine Arts (today's University of Arts) in Poznań. She works at the Institute of Cultural Studies, Adam Mickiewicz University, where she conducts research on the visual sphere of contemporary culture as related to photography and urban studies. She is the author of numerous publications and productions involving photography, and is a regular curator of exhibitions.

FOTOGRAFIE /  
PHOTOGRAPHS





↑  
25 października 1980, Warszawa.  
Spotkanie w mieszkaniu Elżbiety i Pawła Bąkowskich z okazji wydania 100. publikacji Niezależnej Oficyny Wydawniczej NOWa. Na pierwszym planie od lewej Paweł Bąkowski, Jan Józef Lipski i Mirosław Chojecki. W głębi od prawej Krystyna Lityńska, Jan Lityński, Mieczysław Grudziński i Bogdan Grzesiak.  
Fot. Tomasz Abramowicz

25 October 1980, Warsaw.  
Meeting in the flat of Elżbieta and Paweł Bąkowski on the occasion of the 100th publication of the underground publishing house Niezależna Oficyna Wydawnicza NOWa. In the foreground, left to right, Paweł Bąkowski, Jan Józef Lipski, and Mirosław Chojecki. In the background, right to left, Krystyna Lityńska, Jan Lityński, Mieczysław Grudziński, and Bogdan Grzesiak.  
Photo by Tomasz Abramowicz

←  
28 czerwca 1981, Poznań.  
Odsłonięcie pomnika Ofiar Czerwca 1956.  
Fot. Zbigniew Trybek

28 June 1981, Poznań.  
The unveiling of the monument of the victims of June 1956, the largest massacre of people demonstrating against the communist authorities in the history of the Polish People's Republic.  
Photo by Zbigniew Trybek



→  
25 października 1980, Warszawa.  
Zagraniczny fotograf z tłumaczką w mieszkaniu Elżbiety i Pawła Bąkowskich podczas spotkania z okazji wydania 100. publikacji Niezależnej Oficyny Wydawniczej NOWa.  
Fot. Tomasz Abramowicz

25 October 1980, Warsaw.  
A photographer from abroad with an interpreter in the flat of Elżbieta and Paweł Bąkowski during the meeting on the occasion of the 100th publication of the Niezależna Oficyna Wydawnicza NOWa.  
Photo by Tomasz Abramowicz





↑  
Sierpień 1980, Gdańsk.  
Strajk okupacyjny w Stoczni Gdańskiej im. Lenina.  
Fot. Zbigniew Trybek

August 1980, Gdańsk.  
Occupation strike in the Vladimir Lenin Shipyard.  
Photo by Zbigniew Trybek



↑  
Sierpień 1980, Gdynia.  
Strajk okupacyjny w Stoczni im. Komuny Paryskiej.  
Fot. Ryszard Wesołowski

August 1980, Gdynia.  
Occupation strike in the Paris Commune Shipyard.  
Photo by Ryszard Wesołowski

→  
Sierpień 1980, Gdańsk.  
Strajk okupacyjny w Stoczni Gdańskiej im. Lenina.  
Fot. Zbigniew Trybek

August 1980, Gdańsk.  
Occupation strike in the Vladimir Lenin Shipyard.  
Photo by Zbigniew Trybek





↑  
Sierpień 1980, Gdańsk.  
Msza święta podczas strajku okupacyjnego  
w Stoczni Gdańskiej im. Lenina.  
Fot. Zbigniew Trybek

August 1980, Gdańsk.  
The Holy Mass during the occupation strike  
in the Vladimir Lenin Shipyard.  
Photo by Zbigniew Trybek



↑  
31 sierpnia 1980, Gdańsk.  
Zakończenie strajku w Stoczni Gdańskiej im. Lenina.  
Fot. Witold Górka

31 August 1980, Gdańsk.  
End of the strike in the Vladimir Lenin Shipyard.  
Photo by Witold Górka



↑  
Jesień 1981, Kraków.  
Ulica Pijarska.  
Fot. Piotr Dylik

Autumn 1981, Kraków.  
Pijarska Street. On the wall:  
"Down with collectivized culture".  
Photo by Piotr Dylik

→  
14 grudnia 1981, Kraków.  
Brama nieczynnego młyna przy  
ul. Dobrego Pasterza.  
Fot. Piotr Dylik

14 December 1981, Kraków.  
The gate of a closed mill on  
Dobry Pasterz Street. On the doors:  
"Death to the communist party".  
Photo by Piotr Dylik





↑  
Po 13 grudnia 1981, Warszawa.  
Milicjanci na skrzyżowaniu ulic Świętokrzyskiej  
i Nowy Świat.  
Fot. Małgorzata Niezabitowska i Tomasz Tomaszewski

After 13 December 1981, Warsaw.  
Militiamen at the junction of Świętokrzyska  
and Nowy Świat streets following the proclamation  
of Martial Law.  
Photo by Małgorzata Niezabitowska  
and Tomasz Tomaszewski



↑  
Po 13 grudnia 1981, Warszawa.  
Patrol w Alejach Jerozolimskich.  
Fot. Małgorzata Niezabitowska i Tomasz Tomaszewski

After 13 December 1981, Warsaw.  
Militia patrol on Jerozolimskie Avenue.  
Photo by Małgorzata Niezabitowska  
and Tomasz Tomaszewski



↑  
Ok. 8 marca 1982, Warszawa.  
Kolejka do sklepu przy ulicy 1 Maja 6.  
Fot. Tomasz Tomaszewski

Around 8 March 1982, Warsaw.  
Queue before a shop at No. 6,  
1 Maja Street.  
Photo by Tomasz Tomaszewski

→  
Styczeń-luty 1982, Warszawa.  
Plac Zamkowy.  
Fot. Małgorzata Niezabitowska i Tomasz Tomaszewski

January-February 1982, Warsaw.  
The Royal Castle Square.  
Photo by Małgorzata Niezabitowska  
and Tomasz Tomaszewski

←  
Styczeń-luty 1982, Warszawa.  
Patrol na placu Zamkowym.  
Fot. Małgorzata Niezabitowska  
i Tomasz Tomaszewski

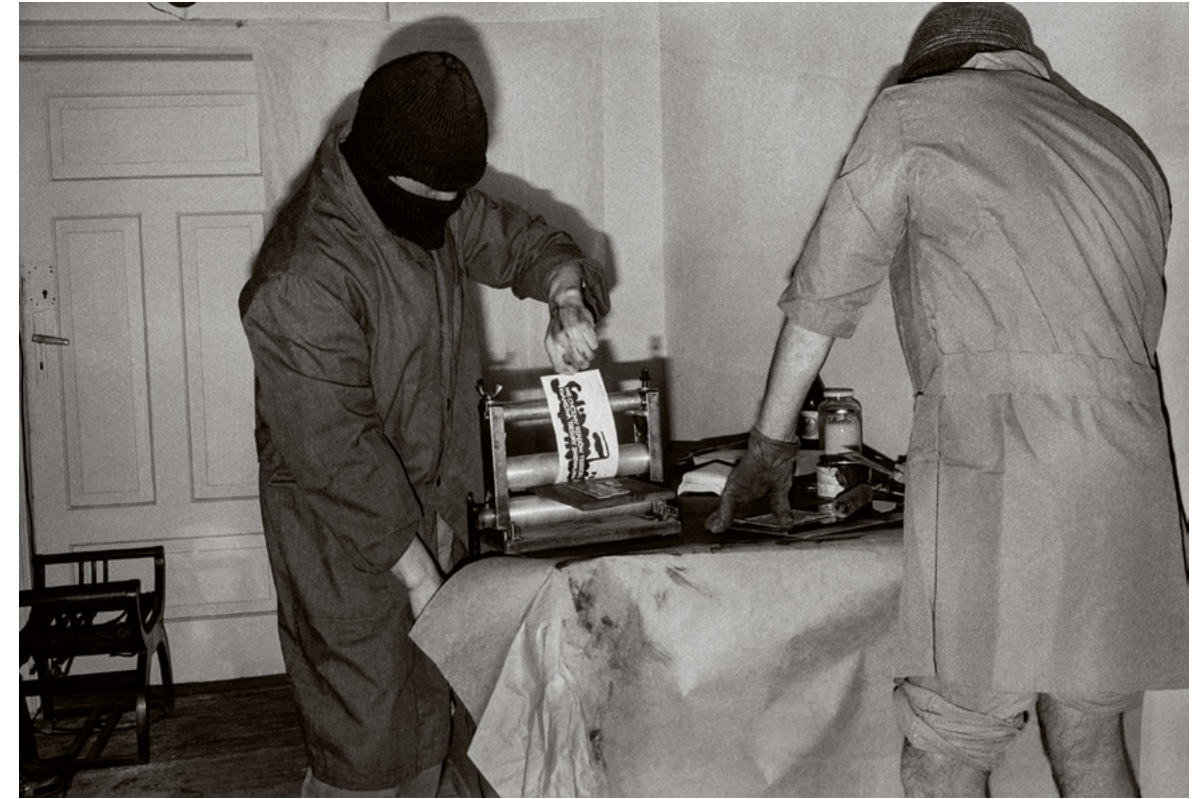
January-February 1982, Warsaw.  
Military patrol at the Royal Castle Square.  
Photo by Małgorzata Niezabitowska  
and Tomasz Tomaszewski





↑  
Po 13 grudnia 1981, Warszawa.  
„Dziennik Telewizyjny”, prowadzi  
kapitan Karol Nowakowski.  
Fot. Małgorzata Niezabitowska i Tomasz Tomaszewski

After 13 December 1981, Warsaw.  
“Dziennik Telewizyjny”, the evening news with  
captain Karol Nowakowski.  
Photo by Małgorzata Niezabitowska  
and Tomasz Tomaszewski



↑  
Styczeń 1982, Warszawa.  
Podziemna drukarnia.  
Fot. NN, z archiwum Małgorzaty Niezabitowskiej  
i Tomasza Tomaszewskiego

January 1982, Warsaw.  
An underground printing house.  
Anonymous, archives of Małgorzata Niezabitowska  
and Tomasz Tomaszewski

→  
3 maja 1982, Warszawa.  
Niezależna demonstracja na Starym Mieście.  
Fot. Maciej Czarnocki

3 May 1982, Warsaw.  
An independent demonstration in the Old Town.  
Photo by Maciej Czarnocki







↑  
3 maja 1982, Warszawa.  
Niezależna demonstracja na placu Zamkowym.  
Fot. Tomasz Tomaszewski

3 May 1982, Warsaw.  
An independent demonstration at the Royal Castle Square.  
Photo by Tomasz Tomaszewski



↑  
3 maja 1982, Warszawa.  
Niezależna demonstracja na Starym Mieście.  
Fot. Maciej Czarnocki

3 May 1982, Warsaw.  
An independent demonstration in the Old Town.  
Photo by Maciej Czarnocki



↑  
Maj-lipiec 1982, Warszawa.  
Maciej Kwiatkowski w ośrodku dla internowanych  
na Białoleęce.  
Fot. Andrzej Zieliński

May-July 1982, Warsaw.  
Maciej Kwiatkowski in the Białoleka internment  
centre, where many political prisoners were interned.  
Photo by Andrzej Zieliński



↑  
Grudzień 1981-styczeń 1982, Warszawa.  
Ośrodek dla internowanych na Białoleęce.  
Fot. Bogumił Siewewicz

December 1981-January 1982, Warsaw.  
The Białoleka internment centre.  
Photo by Bogumił Siewewicz



↑  
 Maj-lipiec 1982, Warszawa.  
 Maciej Kwiatkowski i Marek Chimiak  
 w ośrodku dla internowanych na Białoleśce.  
 Fot. Andrzej Zieliński

May-July 1982, Warsaw.  
 Maciej Kwiatkowski and Marek Chimiak in  
 the Białoleśka internment centre.  
 Photo by Andrzej Zieliński

→  
 1982, Warszawa.  
 Więźniowie na spacerunku w ośrodku  
 dla internowanych na Białoleśce.  
 Fot. NN

1982, Warsaw.  
 Detainees in the exercise yard in  
 the Białoleśka internment centre.  
 Anonymous

←  
 1982, Warszawa.  
 Ośrodek dla internowanych na Białoleśce  
 - strażnik podczas rozmowy z jednym  
 z przetrzymywanych.  
 Fot. NN

1982, Warsaw.  
 The Białoleśka internment centre  
 - a warden talking to one of the internees.  
 Anonymous





↑  
10 czerwca 1987, Kraków.  
Trzecia pielgrzymka papieża Jana Pawła II do Polski.  
Fot. Piotr Dylík

10 June 1987, Kraków.  
The third pilgrimage of Pope John Paul II to Poland.  
Photo by Piotr Dylík



↑  
14 czerwca 1987, Warszawa.  
Trzecia pielgrzymka papieża Jana Pawła II do Polski.  
Fot. Piotr Dylík

14 June 1987, Warsaw.  
The third pilgrimage of Pope John Paul II to Poland.  
Photo by Piotr Dylík



^ ↑  
29 lipca-2 sierpnia 1986, Jarocin.  
Festiwal rockowy.  
Fot. Wojciech Druszczyk

29 July-2 August 1986, Jarocin.  
Rock festival.  
Photo by Wojciech Druszczyk



←  
29 lipca-2 sierpnia 1986, Jarocin.  
Festiwal rockowy.  
Fot. Wojciech Druszczyk

29 July-2 August 1986, Jarocin.  
Rock festival.  
Photo by Wojciech Druszczyk

→  
11 czerwca 1987, Gdynia.  
Trzecia pielgrzymka papieża  
Jana Pawła II do Polski.  
Fot. Piotr Dylik

11 June 1987, Gdynia.  
The third pilgrimage of Pope  
John Paul II to Poland.  
Photo by Piotr Dylik





# AUTORZY FOTOGRAFII

TOMASZ ABRAMOWICZ (ur. 1951) – absolwent filozofii na Akademii Teologii Katolickiej. W drugiej połowie lat 70. rozpoczął współpracę z Niezależną Oficyną Wydawniczą NOWA i wykonywał dokumentację fotograficzną jej działalności. Zajmował się także kolportażem wydawnictw NOWej. W jego mieszkaniu znajdował się podręczny magazyn wydawnictwa i archiwum wszelkich wydanych przez nie publikacji. W latach 80. przez krótki czas pracował w Centralnej Agencji Fotograficznej. Fotografiją zajmuje się do dnia dzisiejszego.

MACIEJ CZARNOCKI (ur. 1952) – absolwent Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej. Od 1977 roku drukarz tekstów Polskiego Porozumienia Niepodległościowego. W latach 1978–90 pracował w Biurze Projektowym „Metroprojekt” przy projektowaniu pierwszej linii warszawskiego metra. Od 13 grudnia 1981 pracował dla Wydawnictwa CDN, drukował jego broszury i książki. W latach 1982–89 zajmował się drukiem „Tygodnika Mazowsze”. Wykonywał także zdjęcia fotoreporterskie, dokumentujące wydarzenia stanu wojennego. Od 1990 roku prowadzi własną działalność projektową i budowlaną.

WOJCIECH DRUSZCZ (ur. 1947) – w 1966 roku podjął pracę asystenta fotoreportera w Centralnej Agencji Fotograficznej. W latach 70. pracował jako fotoreporter w dzienniku „Głos Pracy”, następnie w tygodnikach „Sportowiec”, „Literatura”, „Kultura” oraz w miesięczniku „Magazyn Rodzinny”. Od drugiej połowy lat 80. dokumentował przemiany ustrojowe w Polsce i na terenie republik byłego ZSRR dla agencji Associated Press, Reuters i Agence France Presse. W 1992 roku został zastępcą kierownika działu fotograficznego „Magazynu Gazety Wyborczej”. W 1997 roku rozpoczął pracę w „Rzeczpospolitej”, następnie w „Polityce”, gdzie był kierownikiem działu fotograficznego.

PIOTR DYLIK (ur. 1950) – studiował prawo na Uniwersytecie Jagiellońskim. W latach 1977–81 członek klubu filmowego OMAK przy Akademii Górniczo-Hutniczej w Krakowie, następnie, do 1988 roku, zatrudniony w pracowni filmowej Ośrodka Dydaktyki AGH. Pod wpływem wydarzeń przełomu lat 70. i 80. zaczął robić zdjęcia w duchu fotografii socjologicznej. Od lat 80. tworzył dziennik przemian, fotograficzny dokument epoki schyłku PRL-u. Od lat 80. do 2015 roku pracował w miesięczniku katolickim „List”.

WITOLD GÓRKA (1945–2013) – studiował architekturę na Politechnice Krakowskiej. W 1972 roku podjął pracę w Pracowni Fotografii Akademii Rolniczej w Krakowie, od 1974 roku uczył fotografii na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W latach 1976–79 członek eksperymentalnej „Grupy Roboczej”. Na początku lat 80. dokumentalista działalności opozycji, m.in. strajku w Stoczni Gdańskiej. W latach 80. zajmował się także fotografią teatralną, współpracował m.in. z Teatrem im. Stefana Jaracza w Łodzi i Teatrem im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. Wykonywał także fotografie wnętrz i architektury.

BOGUMIŁ SIELEWICZ (ur. 1959) – w latach 1978–81 współpracownik Komitetu Samoobrony Społecznej „KOR”, związany z pismem „Robotnik” (drukarz, intrologator, organizator lokali, sprzętu i materiałów poligraficznych). Współpracował także z Niezależną Oficyną Wydawniczą NOWA (1979–86), wydawnictwem Odnova (1980–81), pismem „Zwrot” (1980–81), wydawnictwem Przedświt (1981). W latach 1980–81 pracownik biura Krajowej Komisji Koordynacyjnej Niezależnego Zrzeszenia Studentów, w 1981 roku współzałożyciel Związku Młodzieży Kraj. Po wprowadzeniu stanu wojennego internowany w Ośrodku Odosobnienia w Warszawie-Białolece, następnie w Strzebielinku, gdzie przebywał do 15 października 1982. W latach 1982–83 współpracownik Komitetu Pomocy Aresztowanym. Współzałożyciel Towarzystwa Gospodarczego w Warszawie oraz Fundacji Edukacji i Przedsiębiorczości.

TOMASZ TOMASZEWSKI (ur. 1953) – studiował fizykę na Uniwersytecie Warszawskim oraz optykę na Politechnice Warszawskiej. Posiada stopień doktora warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. W latach 1976–80 związany był z magazynami „ItD”, „Perspektywy”, „Razem”. W 1981 roku nawiązał współpracę z „Tygodnikiem Solidarność”, gdzie – do likwidacji pisma po wprowadzeniu stanu wojennego – przygotowywał materiały wspólnie z żoną, Małgorzatą Niezabitowską. Po 13 grudnia 1981 razem dokumentowali z ukrycia stan wojenny, a wykonane przez nich zdjęcia oraz konspiracyjny dziennik pisany przez Niezabitowską były przemycane na Zachód i publikowane w tamtejszej prasie. Po 1982 pracował jako kierownik działu fotograficznego w „Przeglądzie Katolickim”. Od 1988 roku współpracuje z magazynem „National Geographic”. Uczy fotografii w Polsce i za granicą.

ZBIGNIEW TRYBEK (1953–2006) – studiował na Politechnice Gdańskiej. W latach 1973–75 redaktor naczelny „Kroniki Studenckiej”, aktywny działacz Gdańskiego Klubu Dziennikarzy Studenckich. W latach 1979–81 pracował jako fotoreporter tygodnika „Czas”. Od pierwszych dni trwania strajku w Stoczni Gdańskiej dokumentował jego przebieg; był jednym z dwóch fotoreporterów, którym umożliwiono sfotografowanie aktu podpisania porozumienia z 31 sierpnia 1980. Współautor albumu *Solidarność, sierpień 1980*, wydanego przez Wydawnictwo Morskie w Gdańsku w 1980 roku. W latach 1983–92 fotoreporter tygodnika „Wybrzeże”. W 1990 roku współzałożyciel Agencji Dziennikarzy Fopress.

RYSZARD WESOŁOWSKI (1948–2004) – w latach 1975–81 pracował jako fotograf tygodnika „Czas”. Na początku lat 80. dokumentował wydarzenia związane z powstawaniem NSZZ „Solidarność”. Był współautorem albumu *Solidarność, sierpień 1980*, wydanego przez Wydawnictwo Morskie w Gdańsku w 1980 roku. W latach 80. i 90. współpracował z zagranicznymi agencjami prasowymi United Press International i Reuters.

ANDRZEJ ZIELIŃSKI (ur. 1949) – drukarz pisma Komitetu Obrony Robotników „Robotnik” (1978–89), współpracownik Niezależnej Oficyny Wydawniczej NOWA (1979–89) oraz pism „Zapis” i „Krytyka”. W latach 1980–81 drukarz NSZZ „Solidarność” Region Mazowsze, od grudnia 1981 członek NSZZ „Solidarność”. W okresie lutego–grudzień 1982 internowany w Ośrodku Odosobnienia w Warszawie-Białolece i DarłóWKu. Następnie pracował jako drukarz w „Tygodniku Mazowsze” (1982–89), miesięczniku „Kontakt” (1983–84), wydawnictwie Rytm (1983–89). W latach 1989–93 pracownik „Gazety Wyborczej”, od 1993 roku prowadzi własne wydawnictwo.

# PHOTOGRAPHERS

TOMASZ ABRAMOWICZ (b. 1951) philosophy graduate from the Academy of Catholic Theology in Warsaw. In the late 1970s he began cooperation with the underground publishing house Niezależna Oficyna Wydawnicza NOWA, by keeping photo documentation of its activities. In his flat he stored small quantities of NOWA's publications, which he also distributed, and maintained an archive of all the existing publications. In the 1980s he worked, for a short time, at the Central Photographic Agency. Tomasz still works as a photographer today.

MACIEJ CZARNOCKI (b. 1952) holds a degree in architecture from the Warsaw University of Technology. From 1977 he printed texts of the Polish Independent Alliance. In 1978–90 he worked for 'Metroprojekt' Design Studio, which designed the first line of the Warsaw metro. On 13 December 1981, the day Martial Law was introduced, he started working with CDN Publishing House, printing its brochures and books. In 1982–89 he was involved in the printing of the weekly *Tygodnik Mazowsze*. He also was a photojournalist documenting the period of Martial Law. Since 1990 he has run his own design and construction business.

WOJCIECH DRUSZCZ (b. 1947) started working as an assistant photojournalist at the Central Photographic Agency in 1966. In the 1970s he was a photojournalist for the daily *Głos Pracy*, then for the weeklies *Sportowiec*, *Literatura*, *Kultura* and the monthly *Magazyn Rodzinny*. From the late 1980s he documented the democratic transformations in Poland and across the former USSR for Associated Press, Reuters, and Agence France Presse. In 1992 he became the deputy head of the photo team of the magazine *Magazyn Gazety Wyborczej*. In 1997 he started working for the daily *Rzeczpospolita*, then for the weekly *Polityka*, where he headed the photo team.

PIOTR DYLIK (b. 1950) holds a degree in law from the Jagiellonian University in Kraków. In 1977–81, he was part of the OMAK film club at the AGH University of Science and Technology in Kraków. Thereafter, and until 1988, he was employed at the film studio of the AGH Teaching Centre. In the wake of developments in the late 1970s/early 1980s in Poland, he began to pursue sociological photography. In the 1980s he started keeping a journal of the transformations, a photographic document of the demise of communism in the Polish People's Republic. From the 1980s until 2015 he worked for the Catholic monthly *List*.

WITOLD GÓRKA (1945–2013) completed architectural studies at the Kraków University of Technology. In 1972 he got a job at the Photography Studio of the University of Agriculture in Kraków, from 1974 he taught photography at the Academy of Fine Arts. In 1976–79, he was a member of the experimental group 'Grupa Robocza'. In the early 1980s he documented the opposition's activities, including the strike at the Gdańsk Shipyard. In the 1980s he also worked in the field of theatre photography, including for the Stefan Jaracz Theatre in Łódź and the Juliusz Słowacki Theatre in Kraków. He also photographed interiors and architecture.

BOGUMIŁ SIELEWICZ (b. 1959) cooperated with the Social Self-Defence Committee 'KOR' in 1978-81; he was connected with the magazine *Robotnik* (as a printer, bookbinder, arranger of premises, equipment, and printing materials). He also cooperated with the publishing house *Niezależna Oficyna Wydawnicza NOWa* (1979-86), *Odnowa* publishing house (1980-81), the magazine *Zwrot* (1980-81) and *Przedświt* publishing house (1981). In 1980-81 he was an office worker of the National Coordination Committee of the Independent Student Association, in 1981 he co-founded the *Kraj* [Polish for 'Country'] Youth Association. Interned after the declaration of Martial Law, he remained at the Internment Centres in Warsaw-Białoleka, then in Strzebielinek, until 15 October 1982. In 1982-83 he worked for the Internee Relief Committee. He co-founded the Economic Association in Warsaw and the Foundation for Education and Entrepreneurship.

TOMASZ TOMASZEWSKI (b. 1953) holds a degree in physics from the University of Warsaw and a degree in optics from the Warsaw University of Technology, as well as a Ph.D. from the Academy of Fine Arts in Warsaw. In 1976-80 he cooperated with the magazines *Ita*, *Perspektywy*, *Razem*. In 1981 he began working with the weekly *Tygodnik Solidarność*, for which he prepared materials with his wife Małgorzata Niezabitowska until the weekly's close following the introduction of Martial Law on 13 December 1981. Thereafter they both secretly documented the period of Martial Law. The photos they shot, accompanied by Niezabitowska's underground diary, were smuggled to the West, where the press published them. After 1982 Tomaszewski was the head of the photo team of the weekly *Przeгляд Katolicki*. Since 1988 he has cooperated with *National Geographic*. He teaches photography in Poland and abroad.

ZBIGNIEW TRYBEK (1953-2006) graduated from the Gdańsk University of Technology In 1973-75 he was the chief editor of the *Kronika Studencka* organisation, actively working in the Student Journalist Club in Gdańsk. In 1979-81 he worked as a photojournalist for the weekly *Czas*. From its very first days, he documented the strike at the Gdańsk Shipyard, being one of the two photojournalists allowed to take photographs when the Gdańsk Agreement was signed on 31 August 1980. Co-author of the album *Solidarity, August 1980* published by Wydawnictwo Morskie in Gdańsk in 1980. In 1983-92 he was a photojournalist with the weekly *Wybrzeże*. In 1990 he co-founded Fopress Journalist Agency.

RYSZARD WESOŁOWSKI (1948-2004) worked as a photographer for the weekly *Czas* in 1975-81. In the early 1980s he documented the events accompanying the emergence of the Independent Self-Governing Trade Union 'Solidarity'. Co-author of the album *Solidarity, August 1980* published by Wydawnictwo Morskie in Gdańsk in 1980. In the 1980s and 1990s he cooperated with United Press International and Reuters.

ANDRZEJ ZIELIŃSKI (b. 1949) was a printer with the magazine *Robotnik* issued by the Workers' Defence Committee (1978-89), a collaborator with the publishing house *Niezależna Oficyna Wydawnicza NOWa* (1979-89) and with the magazines *Zapis* and *Krytyka*. In 1980-81 he was a printer with the Independent Self-Governing Trade Union 'Solidarity' in the Mazowsze Region and in December 1981 he joined 'Solidarity'. From February to December 1982 he was interned at the Internment Centres in Warsaw-Białoleka and Darłówek. Afterwards, he worked as a printer for the weekly *Tygodnik Mazowsze* (1982-89), the monthly *Kontakt* (1983-84) and *Rytm* publishing house (1983-89). In 1989-93 he was employed by the daily *Gazeta Wyborcza*; in 1993 he set up his own publishing house.

# OŚRODEK KARTA

jest niezależną organizacją pozarządową, prowadzącą największe w Polsce archiwum społeczne. Geneza Ośrodka jest związana z ruchem opozycyjnym i stanowi kontynuację wydawanego od 1982 roku pisma „Karta”. Jednym z celów środowiska tworzącego „Kartę” było gromadzenie i popularyzowanie źródeł historycznych dotyczących działalności opozycji demokratycznej w PRL-u. Dzięki temu Ośrodek stał się ważną instytucją w kraju, zajmującą się tą tematyką. Posiada unikatowe zbiory dokumentów świadczących o działalności opozycji, wydawnictwa drugiego obiegu, relacje biograficzne, fotografie i muzealia.

Archiwum Fotografii Ośrodka KARTA liczy 300 tysięcy zdjęć i stale się powiększa. Tworzą je nie tylko zbiory opozycyjne, lecz także albumy rodzinne, archiwa fotoamatorów i spuścizny fotoreporterów. Najstarsze fotografie pochodzą z drugiej połowy XIX wieku, nowsze sięgają współczesności. Nasze zbiory udostępniamy na stronie Archiwum Fotografii Ośrodka KARTA: [foto.karta.org.pl](http://foto.karta.org.pl), upowszechniamy je także poprzez działalność wydawniczą i wystawienniczą.

# THE KARTA CENTRE

is an independent non-governmental organisation that maintains the biggest grassroots archive in Poland. The Centre's origins can be traced back to the opposition movement, as it continues publishing the magazine *Karta*, which has existed since 1982. One of the goals of *Karta's* founders was to collect and disseminate historical sources about the activities of the democratic opposition during the Polish People's Republic. This enabled the Centre to become an important Polish institution dealing with these topics. For it holds unique collections of documents evidencing the activities of the opposition movement, clandestine publications, biographical accounts, photographs, and museum items.

The KARTA Centre's Photo Archives include 300,000 photographs – and that number keeps growing. Among them are not only collections about the opposition movement, but also family albums and archives of both amateur photographers and professional photojournalists. The oldest photographs come from the second half of the 19th century, the most recent are contemporary. Our collections are available on the website of the KARTA Centre's Photo Archives: [foto.karta.org.pl](http://foto.karta.org.pl). We also disseminate our photographs through publications and exhibitions.

Publikacja towarzyszy wystawie  
*Imperatyw. Fotografie lat 80.*  
ze zbiorów Ośrodka KARTA  
OŚRODEK KARTA 04.12.2017 – 31.01.2018

This publication accompanies the exhibition  
*An Imperative. Photographs from the 1980s*  
in the archives of the KARTA Centre  
KARTA CENTRE 4 Dec. 2017 – 31 Jan. 2018

KURATORZY / CURATORS  
Karolina Andrzejewska-Batko  
Małgorzata Pankowska-Dowgiało

AUTORZY TEKSTÓW / TEXT AUTHORS  
Karolina Andrzejewska-Batko  
Marianna Michałowska  
Małgorzata Pankowska-Dowgiało

REDAKCJA / EDITING  
Anna Richter

TŁUMACZENIE / TRANSLATION  
Joanna Miler-Cassino  
Anna Setkiewicz-Ryszka

PROJEKT GRAFICZNY / GRAPHIC DESIGN  
Piotr Chuchła

PRZYGOTOWANIE FOTOGRAFII DO DRUKU /  
PREPARATION OF PHOTOGRAPHS FOR PRINTING  
Tomasz Kubaczyk / Foto-Grafika

DRUK I OPRAWA FOTOGRAFII NA WYSTAWĘ /  
PRINTING AND FRAMING OF EXHIBITED PHOTOGRAPHS  
Karol Bagiński / Foto-Grafika

DRUK PUBLIKACJI / PRINTERS  
ARGRAF

PAPIER / PAPER  
Sora Matt Arte 150g/m<sup>2</sup>  
CYCLUS OFFSET 140g/m<sup>2</sup>

Warszawa 2017, wydanie I  
ISBN: 978-83-65979-04-9

Warsaw 2017, 1st edition  
ISBN: 978-83-65979-04-9

WYDAWCA / PUBLISHER  
Fundacja Ośrodka KARTA  
ul. Narbutta 29, 02-536 Warszawa  
karta.org.pl, foto.karta.org.pl

Wszystkie opublikowane fotografie  
pochodzą ze zbiorów Archiwum Fotografii  
Ośrodka KARTA i są dostępne na stronie:  
foto.karta.org.pl

All published photographs come from  
the resources of the KARTA Centre  
Photo Archives and are available on:  
foto.karta.org.pl

Publikacja dostępna jest na stronie  
Wydawnictwa Ośrodka KARTA:  
ksiegarnia.karta.org.pl

This publication is available on the  
KARTA Centre Publishing House's website:  
ksiegarnia.karta.org.pl

Dofinansowano ze środków MHP w ramach  
Programu „Patriotyzm Jutra” / Co-funded  
within the Polish History Museum's  
“Patriotism of Tomorrow” Programme



Projekt współfinansuje m.st. Warszawa /  
Project co-financed by the city of Warsaw



CC-BY-NC-ND 3.0 PL



FOTOGRAFIA  
OPOZYCYJNA LAT 80.  
POWSTAWAŁA  
Z POCZUCIA SILNEJ  
POTRZEBY REJESTROWA-  
NIA ZMIENIAJĄCEJ  
SIĘ RZECZYWISTOŚCI.  
ZAPREZENTOWANE  
W ALBUMIE ZDJĘCIA  
– M.IN. WOJCIECHA  
DRUSZCZA, WITOLDA  
GÓRKI, TOMASZA  
TOMASZEWSKIEGO –  
UKAZUJĄ WYDARZENIA  
POLITYCZNE I ŻYCIE  
SPOŁECZNE TAMTEGO  
OKRESU. POZWALAJĄ  
TAKŻE PRZEŚLEDZIĆ,  
JAK NA PRZESTRZENI  
TEJ HISTORYCZNEJ  
DEKADY ZMIENIAŁ  
SIĘ SPOSÓB  
FOTOGRAFOWANIA.

PHOTOGRAPHING  
THE STRUGGLE OF  
THE OPPOSITION IN  
COMMUNIST POLAND  
IN THE 1980s WAS  
BORN OUT OF A DEEP  
NEED TO CAPTURE  
THE CHANGING TIMES.  
THE PHOTOGRAPHS  
IN THIS ALBUM TAKEN  
BY WOJCIECH DRUSZCZ,  
WITOLD GÓRKA,  
TOMASZ TOMASZEWSKI,  
AND OTHER PHOTO-  
GRAPHERS PORTRAY  
THAT PERIOD'S  
POLITICAL EVENTS  
AND SOCIAL LIFE.  
THUS, THEY ALLOW  
US TO TRACE HOW  
PHOTOGRAPHY ITSELF  
EVOLVED DURING THAT  
HISTORIC DECADE.