

Muz., 2022(63): 120-127  
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 04.2022  
data recenzji – 07.2022  
data akceptacji – 07.2022  
DOI: 10.5604/01.3001.0015.9754

# URSZULA CZARTORYSKA – DZIAŁALNOŚĆ PISARSKA I MUZEALNICZA

## URSZULA CZARTORYSKA: A WRITER AND MUSEUM CURATOR

**Lech Lechowicz**

Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi  
ORCID 0000-0001-6388-792X

**Abstract:** In the first period of her career Urszula Czartoryska (1934–1998) dealt mainly with criticism. She predominantly focused on photography and its relations with other artistic phenomena, particularly from the borderline territory where artistic genres meet, covering also film and video. Two books summed up that stage in her writing career: *Przygody plastyczne fotografii* (1965) and *Od pop-artu do sztuki konceptualnej* (1973). Czartoryska's professional domains extended in 1977 when she began work as the Head and Curator of the newly-established Department of Photography and Visual Techniques at the Museum of Art in Łódź, one of the first multimedia departments in world museology (photography, film, video, multimedia installations), forming part of the International Collection of Modern Art (opened to the public

in 1931). The work for that institution did not imply only building the Department's collection, but also involvement in the operations of the whole Museum, its display and publishing activity. It also impacted her writing activity in the sense that it extended to include research studies mainly on multi-motif inter- or interdisciplinary art. Apart from her work as a writer and museum curator, in 1978–1993, Czartoryska also lectured: at the University of Łódź (1978–1986), Warsaw School of Photography (1985–1993), and at the State College of Fine Arts (today University of Fine Arts) in Poznań (1989–1993). Urszula Czartoryska represented the type of critic, museologist, and researcher opened to multiplicity of relations present in contemporary art, and drawing from numerous methods of its analysis and description.

**Keywords:** photography, film, video, artistic criticism, modern art, multimedia, intermedia.

Aktywność zawodowa Urszuli Czartoryskiej<sup>1</sup>, trwająca ponad cztery dekady, realizująca się w obszarze krytyki, muzealnictwa i kuratorstwa, przypadła na bardzo burzliwy okres w historii naszej kultury artystycznej. Rozpoczęła się w czasie odwilży popaździernikowej w 1956 r., a skończyła się pod koniec lat 90. W pierwszym okresie jej aktywności zawodowej dotyczyła pisarstwa i to ono przyczyniło się do pogłębiania wiedzy i rozszerzania kompetencji dotyczących

współczesnej sztuki, a w niej szczególnie miejsca fotografii jako jednej z technik artystycznych.

Twórczość pisarska Czartoryskiej ma niezwykle znaczenie w historii polskiej fotografii i nie tylko w niej. Była pierwszym historykiem sztuki, który poważnie zajął się fotografią jako zjawiskiem artystycznym.

Ten zróżnicowany i bogaty dorobek pisarski, dotyczący wciąż jeszcze w naszym piśmiennictwie o sztuce mało

opisanego i zbadanego obszaru, jakim jest fotografia, zaistniał właściwie przypadkowo. Nic bowiem nie wskazywało wcześniej, po ukończeniu studiów, że fotografia stanie się na całe jej życie zawodowe jedną z najważniejszych dziedzin. Kończąc w 1956 r. Katolicki Uniwersytet Lubelski, jedyną uczelnię, która w PRL-u w pełni dawała możliwość podjęcia studiów wyższych takim osobom, jak ona, pochodzącym z rodzin arystokratycznych, nie miała wtedy zbyt wielu szans na pracę w zawodzie w jakiejś znaczącej instytucji. Jak wspominała, przypadek sprawił, że po zakończeniu studiów rozpoczęła pracę w redakcji miesięcznika „Fotografia”. Z tytułem tym była związana bardzo długo – do 1973 r., później, w latach 1976–1989, należała również do redakcji kwartalnika „Fotografia”.

W początkowym okresie zajmowała się głównie krytyką artystyczną. Zaczynała ją w bardzo ciekawym i ważnym dla sztuki polskiej okresie odwilży popaździernikowej. Trafiła m.in. przez współpracę ze Zbigniewem Dłubakiem – redaktorem naczelnym miesięcznika „Fotografia” – do bardzo aktywnie działającego w Warszawie środowiska artystycznego, grupującego twórców zdecydowanie opowiadających się za sztuką nowoczesną.

Refleksja krytyczna Czartoryskiej towarzyszyła odradzaniu się po czasach stalinizmu sztuki nowoczesnej w Polsce. Stały kontakt z fotografią i aktualną sztuką nowoczesną sprawił, że od początku jej spojrzenie na problematykę artystyczną miało znacznie szerszy charakter niż u innych przedstawicieli ówczesnej krytyki, na ogół niedostrzegającej w tamtym okresie fotografii jako zjawiska artystycznego, istotnego również dla sztuki nowoczesnej. Zajmując się fotografią, Czartoryska uwzględniała jej wielorakie relacje wobec innych zjawisk artystycznych czy szerzej kulturowych. Samodzielnie wypracowane narzędzia krytyczne w tej dziedzinie pozwoliły skutecznie i oryginalnie opisywać oraz analizować zjawiska występujące w całej ówczesnej sztuce. Zawsze interesowała ją szczególnie twórczość pogranicza gatunków oraz złożoność relacji występujących we współczesnej kulturze artystycznej. W równym stopniu interesowała ją zarówno praktyka artystyczna, jak i jej kontekst teoretyczny. Łączyła w sposób wyważony różne metody opisu oraz analizy twórczości. Była jedną z pierwszych wśród krytyków polskich odwołującą się do nowych metod współczesnej humanistyki – socjologii sztuki, semiologii, strukturalizmu<sup>2</sup>. Sprzyjał temu głównie przedmiot Jej zainteresowania, fotografia uwikłana znacznie głębiej i wyraźniej niż tradycyjne dyscypliny plastyczne, w pozaartystyczne i pozaestetyczne relacje kulturowe.

Do krytyki zajmującej się fotografią wprowadziła natomiast nowy sposób ujmowania jej artystycznych aspektów. Był on zdecydowanie odmienny od silnie utrwalonego w polskim środowisku fotograficznym wąskiego sposobu widzenia problematyki artystycznej, obciążonego tradycją fotografii. Termin ten, stworzony przez Jana Bułhaka w okresie międzywojennym, określał twórczość opierającą się na założeniach piktorializmu przełomu XIX i XX w., który jedynie w naśladownictwie formy i treści występujących w tradycyjnych formach sztuk pięknych widział szansę na stworzenie fotografii, dzieła fotograficznego dorównującego artystycznie obrazom. Jej krytyczne piarstwo charakteryzowało się odnoszeniem twórczości fotograficznej do sztuki współczesnej, wskazywaniem na ich liczne i wzajemnie ważne związki, lecz bez jednostronności fotografii izolującej ją od współczesnych zjawisk

artystycznych. Czartoryska uczestniczyła w procesie przełamania dotychczasowej izolacji środowiska fotograficznego w Polsce wobec innych środowisk artystycznych. Jej teksty publikowane w „Fotografii” w dużym stopniu przyczyniły się także do – szczególnie w latach sześćdziesiątych – zmiany charakteru tego specjalistycznego pisma. Od drugiej połowy tej dekady „Fotografia” była jednym z nielicznych miejsc w polskim czasopiśmiennictwie artystycznym, ale także całym bloku sowieckim, w którym w miarę systematycznie, a przede wszystkim kompetentnie prezentowano aktualną sztukę nowoczesną w kraju i za granicą.

Podsumowaniem efektów jej dwoistego zainteresowania problematyką artystyczną – fotografii w kontekście sztuki współczesnej oraz nowych zjawisk międzygatunkowych w sztuce – stały się dwie książki. Pierwsza z nich to wydane w 1965 r. *Przygody plastyczne fotografii*<sup>3</sup>. Jest ona jedną z pierwszych w światowej literaturze fotograficznej próbą pokazania wzajemnych relacji fotografii i sztuki, zarówno w nieco odleglejszych czasach, jak i przede wszystkim w czasach współczesnych Autorce. Opiera się na seriach problemowych artykułów publikowanych głównie na łamach miesięcznika „Fotografia”<sup>4</sup>. Jako całość książka ta stanowi, w naszym ubogim piśmiennictwie fotograficznym, interesujący i pionierski przykład spojrzenia na fotografię i sztukę w integrujący ich problematykę artystyczną sposób. Warto podkreślić, że *Przygody plastyczne fotografii* były jedną z trzech książek podejmujących problem dwustronnych relacji sztuki i fotografii, opublikowanych w latach 60. XX w. André Vigneau wydał w 1963 r. w Paryżu *Une brève histoire de l'Art de Niepce à nos jours*, opisując przykłady wykorzystania fotografii w twórczości malarzy XIX i XX w. oraz podobieństwa form występujących głównie w klasycznych nurtach w fotografii i malarstwie. Pięć lat później Aaron Scharf opublikował w Londynie książkę *Art and Photography*, w której opis tych zjawisk poszerzył o międzywojenną awangardę oraz powojenną neoawangardę.

Druga ze wspomnianych wyżej książek Czartoryskiej, *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, została wydana w 1973 r.<sup>5</sup> Również stanowiła próbę szerszego spojrzenia na sztukę współczesną, opartą na wcześniej publikowanych tekstach krytycznych<sup>6</sup>. Obie książki są interesujące z jeszcze jednego powodu. Opisują bowiem problemy na przykładach zarówno sztuki światowej, jak i polskiej, wskazując w tej ostatniej na niełatwe w epoce komunizmu związki ze zjawiskami w sztuce światowej.

Obszar zainteresowań i aktywności zawodowych Urszuli Czartoryskiej poszerzył się w 1977 r. o nową sferę. Od listopada tego roku zaczęła pracę jako kierownik i kustosz nowo powstałego Działu Fotografii i Technik Wizualnych w kierowanym od 1966 r. przez jej męża Ryszarda Stanisławskiego Muzeum Sztuki w Łodzi. Pracując w tym dziale do końca swej pracy zawodowej, kierowała tworzeniem jedynej wówczas w naszym kraju międzynarodowej muzealnej kolekcji sztuki medialnej (fotografia, film, wideo, instalacje multimedialne). Jej dotychczasowe zainteresowanie jako krytyka zjawiskami wykraczającymi poza tradycyjne dyscypliny plastyczne znalazło odbicie w kształcie kolekcji Działu, która stanowiąc część kolekcji sztuki nowoczesnej Muzeum, składa się głównie z dzieł powstałych w bezpośredniej relacji wobec głównych nurtów sztuki nowoczesnej w XX w.

Stałą jej troską była również budowa historycznej części

kolekcji fotografii. Dział, stanowiący wtedy drugą w Polsce – po Dziale Fotografii Muzeum Narodowego we Wrocławiu – artystyczną, muzealną kolekcję fotografii, posiada również w swych zbiorach reprezentatywny zespół dzieł należących do tradycyjnych form twórczości fotograficznej, poczynając od prac autorów polskich z nurtu piktorialnego lat 20. i 30., kończąc na pracach z ostatnich lat XX w. Kolekcję Działu uzupełnia niewielki zbiór dziewiętnastowiecznej fotografii zakładowej.

Tworzenie kolekcji sztuki nowoczesnej czy współczesnej ma wiele cech wspólnych z działalnością krytyczną, wymaga podobnych kompetencji oraz stawia wobec wyborów podobnych jak w krytyce artystycznej. Funkcja muzealnej kolekcji sztuki nowoczesnej jako narzędzia krytyki nie zawsze jest uświadamiana i podnoszona, choć wartościująco współkształtuje obraz sztuki, a przez to wpływa również na kształt aktualnej sceny artystycznej<sup>7</sup>. U Urszuli Czartoryskiej te dwie kompetencje – krytyka i muzeologia – w miarę jej pracy w Muzeum ulegały coraz ściślej zintegrowaniu. W równym stopniu wiązało się to z pracą nad kolekcją Działu, jak i z zaangażowaniem w działalność całego Muzeum, w jego aktywność wystawienniczą i wydawniczą.

Praca w Muzeum zbliżyła ją do twórczości pisarskiej o charakterze badawczym, skoncentrowanej głównie na problemach sztuki wielowątkowej, inter- czy multidyscyplinarnej, takiej jak twórczość Stanisława Ignacego Witkiewicza<sup>8</sup>, Aleksandra Rodzhenki<sup>9</sup>, Franciszki i Stefana Themersonów<sup>10</sup> czy czeskiej awangardy międzywojennej<sup>11</sup>. Efektem tego były nie tylko teksty. Odbijało się to także w decyzjach kuratorskich, określających kierunki budowy kolekcji Działu oraz w wystawach przygotowanych przez nią lub przez Dział<sup>12</sup>.

Realizacja idei utworzenia wydzielonego działu multimedialnego jako części kolekcji sztuki nowoczesnej była w tamtym czasie jednym z pierwszych tego typu przedsięwzięć. Co prawda od 1940 r. istniał Department of Photography (Dział Fotografii) utworzony w Museum of Modern Art (MoMA powstało w 1929 r.) w Nowym Jorku, ale przez kolejne dekady powojenne, aż do lat 70., pozostawał on w ówczesnym muzealnictwie artystycznym wyjątkiem<sup>13</sup>. Warto również wskazać, że w MoMA równie wcześnie znalazły miejsce także inne wydzielone kolekcje medialne, filmowa i wideo<sup>14</sup>.

Powstanie Działu Fotografii i Techniki Wizualnych w 1977 r., obok realizacji wypracowanej wspólnie przez Ryszarda Stanisławskiego i Urszulę Czartoryską koncepcji budowania multimedialnej kolekcji sztuki nowoczesnej, było także jednym z przejawów dynamicznego rozwoju na świecie muzealnych kolekcji fotografii i stanowiło przejaw szerszego zjawiska określanego *photo boom* – fotograficznym boomem, który wystąpił wyraźnie w latach 70. i na początku lat 80. XX w.<sup>15</sup>

W tym miejscu warto nieco bliżej przyjrzeć się przyczynom obu zjawisk: powstawaniu muzealnych kolekcji fotograficznych oraz *photo boomowi*. Pierwszym było tworzenie i rozwój samych muzealnych kolekcji sztuki nowoczesnej, proces, który nabrał dynamiki oraz szerszego charakteru ilościowego i geograficznego od drugiej połowy lat 40. Jedno z jego źródeł stanowiła rosnąca pozycja sztuki neoawangardy na ówczesnej scenie artystycznej. Drugim zjawiskiem była narastająca od lat 50. obecność praktyk medialnych w sztuce neoawangardy, co osiągnęło kulminację właśnie w latach 70.

Od początku kształtowania się muzealnych kolekcji sztuki nowoczesnej wiązały się z nimi problemy natury muzeologicznej. Sztuka nowoczesna, reprezentująca nurt awangardowy



1. Urszula Czartoryska i prof. Mieczysław Porębski, 1974, galeria Muzeum Sztuki w Łodzi

1. Urszula Czartoryska and Prof. Mieczysław Porębski, 1974, a gallery of the Museum of Art in Łódź



2. Urszula Czartoryska i Fritz Bless, otwarcie wystawy Jerzy Kosiński. *Twarz i maski*, 1992, Muzeum Sztuki w Łodzi

2. Urszula Czartoryska and Fritz Bless, opening of the Jerzy Kosiński. *The Face and the Mask* Exhibition, 1992, Museum of Art in Łódź

i neoawangardowy, wywoływała wątpliwości co do chronologicznego dystansu, z jakiego – historyczne ze swej istoty – kolekcje muzealne miałyby być tworzone, tego, czy bieżące praktyki artystyczne mogą być przedmiotem ich zainteresowania oraz tego, jaki czas musi upłynąć, aby mogły nimi się stać.

Dystans historyczny nie był jedynym problemem, który wiązał się z kolekcjonowaniem sztuki nowoczesnej. Bowiem należało rozstrzygnąć również i to, co wynikało ze zmian w charakterze dzieł sztuki powstającej w kręgu awangardy i neoawangardy, szczególnie tych ich form wykraczających poza dotychczasowe, tradycyjne dyscypliny artystyczne, których zakwestionowanie było jednym z programowych celów awangardy i neoawangardy. Występujące w nich zjawiska multi- i intermedialności nasilały się od lat 50. i osiągnęły wspomnianą wcześniej kulminację w latach 70., w ostatniej fazie ewolucji sztuki neoawangardy. W tej dekadzie szeroko i trwale zaistniałe dzieła, powstałe z użyciem mediów obiektywowych (*lens based media*), pogłębiły muzeologiczne problemy.

Multimedialność sztuki neoawangardy była nie tylko ogólną cechą całej tej formacji, ale występowała również wewnątrz





3. Urszula Czartoryska otwiera wystawę *Galeria Denise René. Sztuka konkretna*, 1997, Muzeum Sztuki w Łodzi

3. Urszula Czartoryska opens the *Denise René's Gallery. Concrete Art*, 1997, Museum of Art in Lodz

indywidualnych twórczości. To rodziło dylematy w muzeach, w jaki sposób zachować w miarę pełną reprezentację tej twórczości i czy w ogóle tego próbować. Poważniejszym wyzwaniem, obok multimedialności indywidualnej twórczości, były jej efekty, dzieła multimedialne lub inter- i transmedialne, dla których – choćby ze względów organizacyjno-formalnych – należało znaleźć miejsce w strukturach kolekcji muzealnych, odbijających podziały na tradycyjne obszary twórczości: malarstwo, rzeźbę, rysunek czy grafikę.

Kolekcje pretendujące do bycia nowoczesnymi lub współczesnymi musiały odpowiedzieć na te wyzwania współczesności, a także na to, co praktyki medialne wniosły do sztuki nowoczesnej wcześniej. Ujawniły się wtedy – w latach 60. i 70. – trzy postawy wobec obiektywowych mediów. Pierwszą z nich było ignorowanie tego zjawiska w ogóle (powstrzymanie się od ich kolekcjonowania) lub incydentalne włączenie ich do już istniejących kolekcji malarstwa, rysunku, grafiki czy rzeźby. Druga postawa przejawiała się tworzeniem wydzielonych kolekcji/działów z podziałem na poszczególne media merytorycznie pozostające pod nadzorem pracowników wyspecjalizowanych działów – fotografii, filmu czy wideo. Trzecie rozwiązanie problemu mediów w kolekcji sztuki nowoczesnej stanowiło tworzenie działów „multimedialnych”, czyli tego typu, jakim był powstały w 1977 r. Dział Fotografii i Techniki Wizualnych Muzeum Sztuki w Łodzi. Od razu można w tym miejscu dodać, że takie rozwiązanie występowało najrzadziej. W przypadku Muzeum

Sztuki wynikało ono z dwóch okoliczności. Muzeum było i jest niedużą instytucją, w której trudno wydzielić odrębne działy medialne. Inna przyczyna miała charakter personalny. Urszula Czartoryska jako krytyk i historyk sztuki reprezentowała postawę otwartą na wszystkie media i taka też była merytoryczna koncepcja Działu, który miał tworzyć kolekcję dzieł opartych na fotografii, filmie i wideo.

Na fali wspomnianego *photo boomu*, który łączył się także z „boomem” w neoawangardowej twórczości filmowej i wideo, powstają różnego typu kolekcje muzealne fotografii oraz medialne. W Stanach Zjednoczonych pojawiają się kolejno samodzielnie funkcjonujące kolekcje poświęcone wyłącznie fotografii, które mimo różnych nazw mają formę muzeów fotografii: International Center of Photography, Nowy Jork (1974, liczy 200 tys. obiektów)<sup>16</sup>, Center for Creative Photography, Tucson (1975, obecnie liczy 111 tys. dzieł)<sup>17</sup>, Museum of Contemporary Photography przy Columbia College Chicago (1976, ponad 6 tys.)<sup>18</sup> oraz Museum of Photographic Arts, San Diego (od 1983)<sup>19</sup>.

Sytuacja w Europie wyglądała podobnie, choć chronologia i skala tych zjawisk była nieco zróżnicowana w poszczególnych krajach. W 1977 r. w Museum Ludwig (powstało w 1976) utworzono dział medialny zajmujący się fotografią i wideo. Kolekcjonowanie fotografii zaczęło się tu od zakupu kolekcji Fritza Grubera, od 1950 r. inicjatora i organizatora multimedialnych targów Photokina. Museum Ludwig po przeprowadzeniu się do nowej siedziby w 1986 r. dzieliło ją do 1994 r.

z Wallraf-Richartz-Museum (w którym także istniała nieduża kolekcja fotograficzna) oraz z także tam przeniesioną Agfa Foto-Historama, która do 2005 r. zachowała odrębność instytucjonalną<sup>20</sup>. Obecnie połączone kolekcje fotograficzne Museum Ludwig liczą niecałe 70 tys. eksponatów, wśród których znajduje się także sprzęt fotograficzny, podobnie jak w George Eastman Museum w Rochester i National Science and Media Museum w Bradford<sup>21</sup>.

W 1978 r. w Museum Folkwang w Essen został założony kolejny dział fotografii, którego podstawę stanowiło przejęcie również istniejącej już kolekcji stworzonej przez Ottona Steinerta<sup>22</sup>. Kolekcja Steinerta powstawała od 1959 r. jako edukacyjna (*teaching collection*), przeznaczona dla jego studentów w Folkwangschule für Gestaltung w Essen. Podobny charakter miały początki Museum of Contemporary Photography w Chicago (od 1976 przy Columbia College), którego kolekcja pełniła i pełni także dzisiaj funkcję *teaching collection*<sup>23</sup>. Fotograficzna kolekcja Museum Folkwang liczy obecnie 65 tys. eksponatów<sup>24</sup>.

We Francji największa kolekcja medialna w muzealnych zbiorach sztuki nowoczesnej znajduje się w Musée national d'art moderne w Paryżu. Pierwszą kolekcją medialną była tam kolekcja filmów tworzona od 1976 r., kiedy muzeum przeniesiono do Centre Pompidou. Obecnie liczy ona 1400 filmów<sup>25</sup>. Równoległe do niej tworzono kolekcję nowych mediów (*nouveaux médias*), liczącą obecnie 2600 obiektów powstałych od 1963 r.<sup>26</sup> W 1981 r. zaczęła tu powstawać kolekcja fotografii, która teraz zawiera 40 tys. odbitek i 60 tys. negatywów<sup>27</sup>.

W drugiej paryskiej kolekcji sztuki nowoczesnej, w Musée d'art moderne de la Ville de Paris (założone w 1961)<sup>28</sup>, a od 2019 r. Musée d'art moderne de Paris, utworzona została kolekcja fotografii licząca obecnie ponad 7 tys. obiektów.

Muzeum to posiada także niewielką kolekcję filmów oraz nowych mediów, głównie prac wideo, które w większości związane są z twórczością artystów, których dzieła niemialne znajdują się w kolekcji tego muzeum<sup>29</sup>.

Powstanie Działu Fotografii i Techniki Wizualnych w 1977 r. zbiegło się z ważnym wydarzeniem w sztuce, szczególnie w sztuce neoawangardy, jakim były *documenta 6* w Kassel (26 czerwca – 2 października 1977). Z perspektywy dziś już historycznej, ale także i współczesnej stanowiły one formę podsumowania zjawisk w sztuce lat 70. Tytuł tej edycji *documenta* brzmiał *Art in the Media World – Media in Art*<sup>30</sup>. Z tej próby podsumowania wynikało, że jednym z najsilniejszych nurtów powoli kończącej się epoki sztuki neoawangardy jest właśnie twórczość medialna. *Documenta 6*, po raz pierwszy w historii *documenta*, przedstawiły jako niezależne sekcje fotografię, film i wideo, integrując je w ten sposób z pozostałymi mediami artystycznymi. Wprowadzenie fotografii do tej wystawy było *momentem przełomowym dla instytucjonalizacji fotografii*. *Część fotograficzna documenta 6 jest dziś uważana za kamień milowy w historii fotograficznej praktyki wystawienniczej i często odbierana jako punkt wyjścia (...) w kulminacji praktyk fotograficznych i wystawienniczych w latach 70. XX wieku*<sup>31</sup>.

Powstanie Działu Fotografii i Techniki Wizualnych bezpośrednio więc wiązało się z opisaną ogólnie współczesną sytuacją w sztuce i muzealnictwie. W Polsce te zjawiska także wystąpiły i miały związek ze sztuką z kręgu polskiej neoawangardy, w której twórczość medialna w latach 70. była bardzo silna. Muzeum Sztuki, poszerzając konsekwentnie od połowy lat 60. międzynarodową kolekcję sztuki nowoczesnej, stanęło również przed opisanymi wcześniej wyzwaniami. Podobnie jak w innych muzeach sztuki nowoczesnej, dzieła medialne – głównie fotograficzne – zaczęły trafiać do kolekcji



4. Na pierwszym planie Urszula Czartoryska i Joseph Beuys w czasie akcji *Polentransport 1981*, 1981, Muzeum Sztuki w Łodzi

4. Urszula Czartoryska and Joseph Beuys in the foreground during the *Polentransport 1981* action, 1981, Museum of Art in Lodz





5. Urszula Czartoryska, otwarcie wystawy *Henryk Stażewski. Kompozycje z lat 1967–1969*, 1969, Muzeum Sztuki w Łodzi

5. Urszula Czartoryska, opening of the *Henryk Stażewski. Compositions from 1967–1969* Exhibition, 1969, Museum of Art in Lodz

od początków lat 70., znajdując miejsce w zbiorach Działu Nowoczesnego Malarstwa i Rzeźby oraz Działu Nowoczesnej Grafiki i Rysunku. Obserwowane na świecie i w Polsce poszerzenie się miejsca i znaczenia praktyk medialnych w kręgu neoawangardy wpłynęło ostatecznie na utworzenie trzeciego działu sztuki nowoczesnej tego muzeum, czyli Działu Fotografii i Techniki Wizualnych.

Kolekcja Działu dołączyła do Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej, tworzonej od 1929 r. i udostępnionej w 1931 r. Patrząc na historię tej Kolekcji, można powiedzieć,

że połączenie jej ze sztuką medialną spełniło ostatecznie dążenie awangardy.

To usytuowanie ukierunkowało rozwój oraz pracę Działu na fotografię i media stanowiące część praktyk awangardowych i neoawangardowych. Ukształtowana w początkach Działu linia rozwijania jego kolekcji sprawiła, że w jego zbiorach znalazły się dzieła medialne reprezentatywne dla nowoczesności w sztuce zarówno pierwszej, jak i drugiej połowy XX w.

Dział Fotografii i Techniki Wizualnych jako wydzielona komórka organizacyjna został zlikwidowany w 2008 r. decyzją ówczesnego dyrektora Muzeum Sztuki Jarosława Suchana, choć zarówno rozwój kolekcji multimedialnej w tym muzeum, jak i jej prezentacja wystawiennicza są w ograniczony sposób kontynuowane do dziś.

Znaczenie Działu i miejsce w nim Urszuli Czartoryskiej wynikało nie tylko z wpływu na dalsze kształtowanie się kolekcji oraz działalności wystawienniczej i wydawniczej Muzeum Sztuki, ale także z integracyjnej funkcji, z tego, że wokół niego skupiła się znaczna część środowiska twórców medialnych. Ten kulturotwórczy aspekt istnienia Działu przejawiał się także w działalności jego pracowników – Grzegorza Musiała, Lecha Lechowicza, Krzysztofa Jureckiego, Ewy Gałązki – zarówno w Muzeum, jak i poza nim, w ich aktywności badawczej, pisarskiej czy w ogólnopolskich inicjatywach instytucjonalnych.

Pracując w Muzeum Sztuki, Urszula Czartoryska nie zaprzestała działalności krytycznej. Oprócz „Fotografii” współpracowała z wieloma pismami artystycznymi („Projekt”, „Miesięcznik Literacki”, „Dialog”, „Poezja”), podejmując problemy łączące różne obszary twórczości, nie tylko plastycznej czy wizualnej<sup>32</sup>.



6. Od prawej: Urszula Czartoryska (stoi), Lech Lechowicz (siedzi), Marek Grygiel, Waldemar Gorlewski, *Zawód reporter*, dyskusja towarzysząca wystawie *Weegee 1899–1968. Manhattan was my territory...*, 1996, Muzeum Sztuki w Łodzi

6. From the right: Urszula Czartoryska (standing), Lech Lechowicz (seated), Marek Grygiel, Waldemar Gorlewski, *The Passenger*, debate accompanying the *Weegee 1899–1968. Manhattan Was my Territory...* Exhibition, 1996, Museum of Art in Lodz

Wszystkie fotografie z Archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi, dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi

Obok pracy pisarskiej i muzealniczej w latach 1978–1993 prowadziła także działalność dydaktyczną, wykładając w Instytucie Teorii Literatury, Teatru i Filmu Uniwersytetu Łódzkiego (1978–1986), Wyższym Studium Fotografii w Warszawie (1985–1993) oraz Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (obecnie Uniwersytet Artystyczny) w Poznaniu (1989–1993). Aktywnie uczestniczyła także w życiu środowiskowym, zarówno artystycznym, jak i naukowym – w licznych sesjach, konferencjach i sympozjach w kraju i za granicą. Była członkiem wielu organizacji związanych z fotografią i sztuką: Stowarzyszenia Historyków Sztuki, polskiej sekcji AICA (Association internationale des critiques d'art),

Stowarzyszenia Historyków Fotografii, a także honorowym członkiem Związku Polskich Artystów Fotografików oraz Honorowym Członkiem FIAP (Fédération internationale de l'art photographique).

Urszula Czartoryska reprezentowała typ krytyka, muzeologa i badacza otwartego na wielość relacji występujących w sztuce współczesnej oraz inspirowanego się wieloma metodami ich analizy i opisu bez absolutyzowania żadnej z nich. Obie tak charakterystyczne dla jej twórczej aktywności cechy ani wtedy, gdy je wielowątkowo rozwijała, ani dziś nie występują zbyt często w krytyce, humanistyce czy działalności kuratorskiej.

**Streszczenie:** Urszula Czartoryska (1934–1998) w pierwszym okresie aktywności zawodowej zajmowała się krytyką. Jej głównym przedmiotem była fotografia oraz jej relacje z innymi zjawiskami artystycznymi, szczególnie z twórczością pogranicza gatunków artystycznych, obejmujących również film i wideo. Podsumowanie tej fazy twórczości pisarskiej stanowiły dwie książki: *Przygody plastyczne fotografii* (1965) i *Od pop-artu do sztuki konceptualnej* (1973). Obszar aktywności zawodowych Czartoryskiej poszerzył się w 1977 r. o nową sferę, kiedy zaczęła pracę jako kierownik i kustosz nowo powstałego Działu Fotografii i Technik Wizualnych Muzeum Sztuki w Łodzi, jednego z pierwszych w muzealnictwie światowym działu multimedialnego (fotografia, film, wideo, instalacje multimedialne), stanowiącego część Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej (udostępnionej publiczności

w 1931 r.). Praca w Muzeum Sztuki wiązała się nie tylko z budową kolekcji Działu, lecz także z zaangażowaniem w działalność całego Muzeum, w jego aktywność wystawienniczą i wydawniczą. Wpłynęło to także na jej twórczość pisarską, która poszerzyła się o pracę o charakterze badawczym, skoncentrowaną głównie na problemach wielowątkowej sztuki interdiscyplinarnej. Obok pracy pisarskiej i muzealniczej w latach 1978–1993 prowadziła także działalność dydaktyczną w Uniwersytecie Łódzkim (1978–1986), Wyższym Studium Fotografii w Warszawie (1985–1993) oraz w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (obecnie Uniwersytet Artystyczny) w Poznaniu (1989–1993). Urszula Czartoryska reprezentowała typ krytyka, muzeologa i badacza otwartego na wielość relacji występujących w sztuce współczesnej oraz inspirowanego się wieloma metodami ich analizy i opisu.

**Słowa kluczowe:** fotografia, film, wideo, krytyka artystyczna, sztuka nowoczesna, multimedia, intermedia.

## Przypisy

- <sup>1</sup> Urodzona 27 lipca 1934 r. w Konarzewie k. Poznania, zmarła 7 sierpnia 1998 r. w Warszawie.
- <sup>2</sup> U. Czartoryska, *Rola obrazu fotograficznego w kulturze masowej*, „Fotografia” 1964, nr 8-9; cykl artykułów: *eadem*, *Z lektury teoretycznej*, „Fotografia” 1966, nr 1, 2, 5.
- <sup>3</sup> *Eadem*, *Przygody plastyczne fotografii*, Warszawa 1965.
- <sup>4</sup> Między innymi cykl artykułów pod wspólnym tytułem *Spotkania fotografii z plastyką*, publikowany w „Fotografii” w 1960 r.
- <sup>5</sup> U. Czartoryska, *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, Warszawa 1973.
- <sup>6</sup> *Eadem*, *Sztuka – Fotografia – Rzeczywistość*, „Fotografia” 1961, nr 7; *eadem*, *Fotografia natchnieniem malarzy*, „Fotografia” 1966, nr 9; *eadem*, *Próby zintegrowania fotografii z plastyką*, „Fotografia” 1971, nr 4; *eadem*, *Myśląca kamera – fetysz czy ogniwo badania świata?*, „Fotografia” 1971, nr 9.
- <sup>7</sup> Na ten ważny aspekt wskazywał Ryszard Stanisławski i on m.in. wpływał na ogólną koncepcję budowania kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi oraz na działania pracowników merytorycznych działów sztuki nowoczesnej. R. Stanisławski, *Muzeum jako instrument krytyczny* [mps, ok. 1992], w: *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia*, t. 1, Łódź 2015, s. 482-491.
- <sup>8</sup> U. Czartoryska, *Witkacy w zwierciadle fotografii*, „Fotografia” 1972, nr 5; *eadem*, *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Dissent Emotionality, Painful Image*, „Camera Austria” 1990, nr 35, s. 22, 28-29.
- <sup>9</sup> *Eadem*, *Rodzenko – fotografia i ideologia*, w: *W kręgu zagadnień awangardy*, Łódź 1982 („Acta Universitatis Lodziensis. Folia Scientiarum Artium et Librorum”, nr 3), s. 217-237.
- <sup>10</sup> *Eadem*, *Plastyka, film i pisarstwo Stefana Themersona – imperatyw widzenia, imperatyw, przyzwoitości*, „Oko i Ucho” 1989, nr 1, s. 2-7.
- <sup>11</sup> *Eadem*, *Jindřich Styrsky*, „Fotografia” 1969 nr 11; *eadem*, *Czeski konstruktywizm i surrealizm – próba uchylecia sprzeczności*, w: *Wybory i ryzyka awangardy. Studia z teorii awangardy*, U. Czartoryska, R.W. Kluszczyński (red.), Warszawa-Łódź 1985, s. 107-125; U. Czartoryska, *Praga skłócona*, w: *Sztuka lat trzydziestych. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Niedzica, kwiecień 1988*, Warszawa 1991, s. 41-53.
- <sup>12</sup> Najważniejsze wystawy zrealizowane przez Urszulę Czartoryską: *Suveremena poljska fotografija*, CEFFT – centar za fotografiju film i televiziju, Zagreb 1977; *Arta fotografică din R.P. Polonă*, Asociația Artiștilar Fotografi din R.S. România, București 1979; *Stefan i Franciszka Themerson. Poszukiwania wizualne*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 1981; *Douglas Davis (USA). Video – obiekty – grafika*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 1982; *Stanisław Ignacy Witkiewicz (fotografie)*, Institut Polonais Paris, 1993; *Eva Rubinstein (Polska-USA). Fotografia*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 1984; *Od obrazu do fotografii. Doświadczenia radzieckiej awangardy lat dwudziestych. Fotografia, przezrocza, film*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 1987 (ko-kurator Lech Lechowicz); *Pamięć i intuicja. Współczesna fotografia litewska*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 1990 (ko-kurator Gintautas Trimakas); *Les chefs-d'oeuvre de la photographie polonaise 1912-1948 de la collection*

- du Muzeum Sztuki de Łódź, Institut Polonais Paris, 1992; *Andrzej Strumiłło. City*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 1993; *Douglas Davis (USA). Redness/Czerwień*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 1995; *Galerie Denis René (Francja). Sztuka konkretna*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 1997.
- <sup>13</sup> K. Bussard, *Museums. United States*, w: *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, L. Warren (red.), t. 2, New York 2005, s. 1138. *Chronology of the Department of Photography*, s. 1, [https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/3415/releases/MOMA\\_1964\\_Reopening\\_0041\\_1964-05.pdf](https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/3415/releases/MOMA_1964_Reopening_0041_1964-05.pdf) [dostęp: 15.06.2021].
- <sup>14</sup> Pierwszym działem medialnym w MoMA był Department of Film, istniejący od 1935 r., najpierw pod nazwą The Film Library; w 1966 r. przekształcony w Department of Film. W 1994 r. został utworzony Department of Film and Video. W 2006 r. nazwę tego multimedialnego działu, kolekcjonujący dzieła *time-based art*, zmieniono na Department of Media and Performance. *Department of Film, incorporating the Film Library*, [https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/3664/releases/MOMA\\_1966\\_Jan-June\\_0098\\_49.pdf](https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/3664/releases/MOMA_1966_Jan-June_0098_49.pdf) [dostęp: 15.06.2021]; *The Museum of Modern Art re-names Department of Film to Department of Film and Video*, s. 1-2, [https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/7209/releases/MOMA\\_1993\\_0116\\_74.pdf](https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/7209/releases/MOMA_1993_0116_74.pdf) [dostęp: 15.06.2021]; *MoMA receives grant to expand Video Program*, s. 1, [https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/5920/releases/MOMA\\_1981\\_0051\\_52.pdf](https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/5920/releases/MOMA_1981_0051_52.pdf) [dostęp: 15.06.2021]; *Media and Performance*, <https://www.moma.org/collection/about/curatorial-departments/media-performance> [dostęp: 15.06.2021].
- <sup>15</sup> K. Bussard, *op. cit.*, s. 1135.
- <sup>16</sup> *Collections*, <https://www.icp.org/collections> [dostęp: 15.06.2021].
- <sup>17</sup> K. Bussard, *op. cit.*, s. 1137; *About CCP*, <https://ccp.arizona.edu/about/about-ccp> [dostęp: 15.06.2021].
- <sup>18</sup> K. Bussard, *op. cit.*, s. 1138.
- <sup>19</sup> *Ibidem*.
- <sup>20</sup> *Sammlung Fotografie*, <https://www.museum-ludwig.de/de/museum/sammlung/sammlung-fotografie.html> [dostęp: 15.06.2021].
- <sup>21</sup> *Ibidem*.
- <sup>22</sup> *Fotografische Sammlung*, <https://www.museum-folkwang.de/de/ueber-uns/sammlung/fotografische-sammlung.html> [dostęp: 15.06.2021].
- <sup>23</sup> E. Ruelfs, *Museum Folkwang*, w: *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography...*, t. 2, s. 1100-1101.
- <sup>24</sup> *Fotografische Sammlung...*
- <sup>25</sup> *Films and Nouveaux médias*, <https://www.centrepompidou.fr/fr/collections/films-et-nouveaux-medias> [dostęp: 15.06.2021].
- <sup>26</sup> *Ibidem*.
- <sup>27</sup> *Photographies*, <https://www.centrepompidou.fr/fr/collections/photographies> [dostęp: 15.06.2021].
- <sup>28</sup> *Un lieu, une collection*, <https://www.mam.paris.fr/fr/un-lieu-une-collection> [dostęp: 15.06.2021].
- <sup>29</sup> *Collections en ligne*, <https://www.mam.paris.fr/fr/collections-en-ligne#/artworks> [dostęp: 15.06.2021]; *Un lieu, une collection...*
- <sup>30</sup> M. Schubert, *How Photography (Re-)entered documenta*, „OnCurating” 2020, nr 46, s. 442, <https://www.on-curating.org/issue-46-reader/how-photography-re-entered-documenta.html#YMtrrS9GkUE> [dostęp: 17.06.2021].
- <sup>31</sup> *Ibidem*, s. 449.
- <sup>32</sup> Zob. m.in.: U. Czartoryska, *Konstelacja Marcela Duchampa*, „Projekt” 1971, nr 1; *eadem*, *Alternatywy sztuki konceptualnej*, „Miesięcznik Literacki” 1971, nr 9.

### dr Lech Lechowicz

Studia magisterskie i doktoranckie odbył na Uniwersytecie Łódzkim. Zajmuje się historią i teorią fotografii oraz relacjami występujących między tradycyjnymi dyscyplinami artystycznymi a fotografią, filmem i wideo. Autor publikacji, wystaw oraz katalogów dotyczących tej problematyki. Od 1977 do 1996 r. pracował w Dziale Fotografii i Techniki Wizualnych Muzeum Sztuki w Łodzi. Wykładowca w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi (od 1992), Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi (1992–2005) oraz Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu (1996–2009); l.lechowicz@filmschool.lodz.pl.

**Word count:** 4 374; **Tables:** –; **Figures:** 6; **References:** 32

**Received:** 04.2022; **Reviewed:** 07.2022; **Accepted:** 07.2022; **Published:** 08.2022

**DOI:** 10.5604/01.3001.0015.9754

**Copyright©:** Some rights reserved: National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o.



This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

**Competing interests:** Authors have declared that no competing interest exists.

**Cite this article as:** Lechowicz L.; URSZULA CZARTORYSKA – DZIAŁALNOŚĆ PISARSKA I MUZEALNICZA. *Muz.*, 2022(63): 120-127

**Table of contents 2022:** <https://muzealnictworocznik.com/issue/14332>