

Marek Pabich^a

orcid.org/0000 0003 2831 2826

Architektura i sztuka jako kadr minionego czasu – Muzeum Fotografii w Krakowie

Architecture and Art as a Frame of Time Gone By: The Museum of Photography in Cracow

Słowa kluczowe: architektura zabytkowa, architektura muzealna, muzeum fotografii, adaptacja, Kraków

Keywords: historical architecture, museum architecture, museum of photography, adaptation, Cracow

Cel, zakres i metody

Celem podjętej pracy jest próba zapisu uwarunkowań, odwołań historycznych, kulturowych, a także myśli na temat kształtowania relacji panujących na styku architektura – sztuka w kontekście przekształceń dawnej architektury na podstawie doświadczeń autora w procesie tworzenia koncepcji przebudowy i rozbudowy budynku dawnej Zbrojowni w Krakowie przy ul. Rakowickiej 22 na centrum wystawienniczo-edukacyjne Muzeum Fotografii (MuFo). Analizy przeprowadzono, opierając się na materiałach źródłowych, ekspertyzach, wizjach lokalnych w obiekcie, rozmowach z użytkownikami oraz publikacjach naukowych związanych z tematyką opracowania. Zakres czasowy obejmuje zasadniczo ostatnie lata związane z procesem tworzenia Muzeum Fotografii w Krakowie (2016–2021), choć obszar rozważań sięga do początku XIX wieku, kiedy to powstał obiekt, jego historii w wieku XIX oraz w XX stuleciu; istotną rolę odgrywają tu wspomniane relacje zachodzące pomiędzy sztuką i architekturą. W trakcie przygotowywania tekstu przeprowadzono badania dotyczące odniesień do problematyki muzealnej, sztuki awangardowej, sztuki fotografii oraz funkcji obrazu w przestrzeni miasta. Wnioski z badań ukazują rolę i znaczenie mediów cyfrowych nie tylko dla kształtowania obrazu miast, ale także dla ak-

Purpose, scope and methods

The aim of this study was to record the conditions, historical and cultural references, as well as thoughts on the formation of relations prevailing at the intersection of architecture and art in the context of the transformation of historical architecture, based on personal experience in creating a design proposal for the remodeling and extension of the former Armory building in Cracow at 22 Rakowicka Street into an exhibition and education center for the Museum of Photography (MuFo). The analyses were based on source materials, expert opinions, site inspections of the building, interviews with users and the literature. The time frame essentially covers the last years related to establishing the Museum of Photography in Cracow (2016–2021), although the analysis goes back to the beginning of the nineteenth century, when the building was erected, its history in the nineteenth century and in the twentieth century; the aforementioned relations between art and architecture play an important role. In the course of preparing the text, research was carried out into references to museum issues, avant-garde art, the art of photography and the function of the image in urban space. The conclusions of the research disclose the role and importance of digital media not only for shaping

^a prof. dr hab. inż. arch., Instytut Architektury i Urbanistyki Politechniki Łódzkiej

^a Prof. D.Sc. Ph.D. Arch., Faculty of Civil Engineering, Architecture and Environmental Engineering, Łódź University of Technology

Cytowanie / Citation: Pabich M. Architecture and art as a frame of time gone by: The Museum of Photography in Cracow. *Wiadomości Konserwatorskie – Journal of Heritage Conservation* 2023, 74:7–19

Otrzymano / Received: 27.09.2022 • **Zaakceptowano / Accepted:** 28.03.2023

doi: 10.48234/WK74CRACOW

Praca dopuszczona do druku po recenzjach

Article accepted for publishing after reviews



Ryc. 1. Zbrojownia, widok zewnętrzny, 2016; fot. Marek Pabich
 Fig. 1. Armory, exterior view, 2016; photo by Marek Pabich

tywizacji zwiedzających w przestrzeniach muzealnych. W tym wypadku, czyli w Muzeum Fotografii w Krakowie, wyjątkowym muzeum, którego przywrócona do życia dawna architektura – poddana koniecznym przekształceniom i rozbudowie – będąc świadectwem czasu minionego, przypomina o przemijaniu, odradzaniu i zmianach, które czas przynosi.

Muzeum wyobraźni

André Malreaux, obserwując gwałtowny rozwój fotografii i jej wpływ na kulturę, uznał, że można ją wykorzystać do zbudowania nowego typu muzeum, w którym nie zobaczymy oryginalnych eksponatów stworzonych przez artystów. W 1947 roku opublikował książkę *Le Musée Imaginaire*, w której przedstawił całkowicie nową wizję muzeum. Muzeum, które przybliży każdemu świat sztuki we wszystkich jego obszarach. Miało to być muzeum prezentujące jedynie fotograficzne obrazy artefaktów. Malreaux wychodził przy tym z założenia, że artefakty, które są współcześnie postrzegane jako dzieła sztuki, w przeszłości nie zawsze były tak traktowane. Praca artysty powstawała nie tylko z potrzeby realizacji własnej wizji artystycznej. Często to, co artysta stworzył, stanowiło w przeszłości przedmiot kultu. Było przedstawieniem rzeczy istniejącej bądź wyobrażeniem nieistniejącej. Fotografie ukazujące artefakty uznawane za dzieła sztuki tak naprawdę nadal są tylko fizycznie fotografiami, na których fotograf zapisał wizerunek artefaktu. Nie można ich przecież utożsamiać z oryginalnym dziełem sztuki. Fotografia jedynie przybliży nas do prawdy na jego temat, natomiast nie zbuduje relacji pomiędzy dziełem a odbiorcą. Dzieła sztuki zapisanego na fotografii nie poznamy tak dobrze jak przez bezpośredni z nim kontakt. I choć fotografia i nowe technologie umożliwiają nam coraz doskonalszy ogląd i obraz, to nie zastąpią indywidualnego kontaktu ze sztuką. Niemal dwie dekady przed opublikowaniem książki, będącej formą manifestu jego wizji muzeum, René Magritte namalował obraz *To nie jest fajka* (*Ceci n'est pas une pipe*). Nie mając żadnych po-

the image of cities, but also for activating visitors in museum spaces. In this case, that is, in the Museum of Photography in Cracow, a unique museum whose restored historical architecture—subjected to necessary remodeling and extensions—a testimony of time gone by, reminds us of the passing, rebirth and change that time brings.

Museum of imagination

André Malreaux, observing the rapid development of photography and its impact on culture, recognized that it could be used to build a new type of a museum where we would not see original exhibits created by artists. In 1947, he published the book *Le Musée imaginaire* in which he set out a completely novel vision of the museum. A museum that would bring everyone closer to the world of art in all its forms. It was intended to be a museum presenting only photographic images of artefacts. In doing so, Malreaux assumed that artefacts that are seen as works of art today were not always perceived as such in the past. The work of art was created not only out of a need to realize the artist's own artistic vision. Frequently, what the artist created was an object of worship in the past. It was a representation of an existing object or an image of a non-existent object. Photographs showing artefacts which are considered works of art are in fact still just physical photographs on which the photographer has recorded an image of an artefact. After all, they cannot be regarded as the original work of art. Photography only brings us closer to the truth about it, but it will not build a relationship between the work of art and a viewer. We cannot get to know a work of art recorded in a photograph as well as through direct contact with it. And although photography and new technologies enable us to see an image ever more perfectly, they cannot replace individual contact with art. Almost two decades before René Magritte published his book, which was a form of manifesto for his vision of the museum, he had painted the picture *This is not a Pipe* (*Ceci n'est pas une pipe*). Without any confirmed information, one can only suspect that this surrealist provocation may have underpinned the idea of Malreaux's imaginary museum as well. Michel Foucault, in his book *This is not a Pipe* (*Ceci n'est pas une pipe*, 1973) illustrated by René Magritte, follows this painterly provocation in his reflections and tries to make the reader aware of how the senses work. He explains that in order to understand art, one must first become aware of how we perceive it. We have to interpret the reality we see every day for ourselves. Everything we perceive around us has no explanation, for example in the form of a label, as is the case with goods in a shop. There is also no direct relationship between what we see and what we call it. This lack of relation does not produce the contradiction that we seemingly feel when looking at a painted pipe and reading the text on the painting informing us that this is not a pipe. Contradiction, according to Foucault, can

twierdzonych informacji, można jedynie podejrzewać, że ta surrealistyczna prowokacja być może stanęła u podstaw pomysłu na muzeum wyobraźni Malraux. Michel Foucault w książce *To nie jest fajka (Ceci n'est pas une pipe, 1973)* z ilustracjami René Magritte'a podąża w swoich rozważaniach za tą malarską prowokacją i stara się uświadomić czytelnikowi, jak działają zmysły. Wyjaśnia mu, że aby zrozumieć sztukę, trzeba najpierw uświadomić sobie, w jaki sposób ją odbieramy. Codziennie oglądaną rzeczywistość musimy interpretować sami. Wszystko, co wokół postrzegamy, nie zawiera żadnego wyjaśnienia, na przykład w formie metki, tak jak przy towarach w sklepie. Nie ma także bezpośredniej relacji pomiędzy tym, co widzimy, a tym, jak to nazywamy. Ten brak relacji nie wywołuje sprzeczności, którą pozornie odczuwamy, oglądając namalowaną fajkę i czytając tekst na obrazie informujący, że to nie jest fajka. Sprzeczność według Foucaulta może istnieć w obrębie używania tego samego środka wyrazu. A nie pomiędzy słowem i obrazem. Wzajemne przenikanie się słów i obrazów pokazuje, w jaki sposób odbieramy rzeczywistość poprzez język. Dla Malraux fotografia jako forma przedstawienia i poznania nie miała tak filozoficznego podłoża. Fotografie potraktował jako medium, dzięki któremu można dotrzeć niemal do każdego. A jednocześnie krytyczny odbiorca może sam dokonać wyboru spośród niemal nieskończonej liczby obrazów, które są dostępne, i stworzyć własne muzeum wyobraźni.

Muzeum fotografii

Wkraczając w przestrzeń muzeum fotografii, nie zawsze uświadomiamy sobie, że właśnie przekroczyliśmy niezauważalną granicę pomiędzy tym, co rzeczywiste, i światem wyobraźni. Muzeum fotografii łączy w sobie bowiem muzeum istniejących artefaktów z muzeum wyobraźni. Tutaj zdjęcia stają się medium, za pomocą którego artysta nawiązuje kontakt z odbiorcą. Podobnie jak inne dziedziny sztuki, fotografia jest sztuką, która niekoniecznie musi być prezentowana w muzeach. A przy tym fotografia, pełniąc rolę jednej z najważniejszych form przekazu, jest wszechobecna. Badania relacji zachodzących pomiędzy sztuką i ośrodkami miejskimi są prowadzone od dawna przez specjalistów z różnych dziedzin. Zajmują się nimi m.in. historycy sztuki, socjologowie, urbaniści, architekci i geografowie. Przestrzeń miejska tworzy scenografię dla prezentacji sztuki, która w ten sposób staje się obecna w życiu jej mieszkańców.

Zbrojownia – historia i stan zachowania budynku

Pod koniec XVIII wieku w rejonie ul. Lubomirskiego w Krakowie powstały ziemne umocnienia warowni Tadeusza Kościuszki, przekształcone później w okopy miejskie. Sto lat później, po rozebraniu bastionu, stworzono na tym terenie zespół magazynów artyleryjskich. Zbrojownia była jednym z budynków należących do zespołu koszar austriackich, związanych z Twierdzą Kraków, wzniesionych w latach 1895–1914.



Ryc. 2. Zbrojownia, wnętrze parteru, 2016; fot. Marek Pabich
Fig. 2. Armory, first floor interior, 2016; photo by Marek Pabich

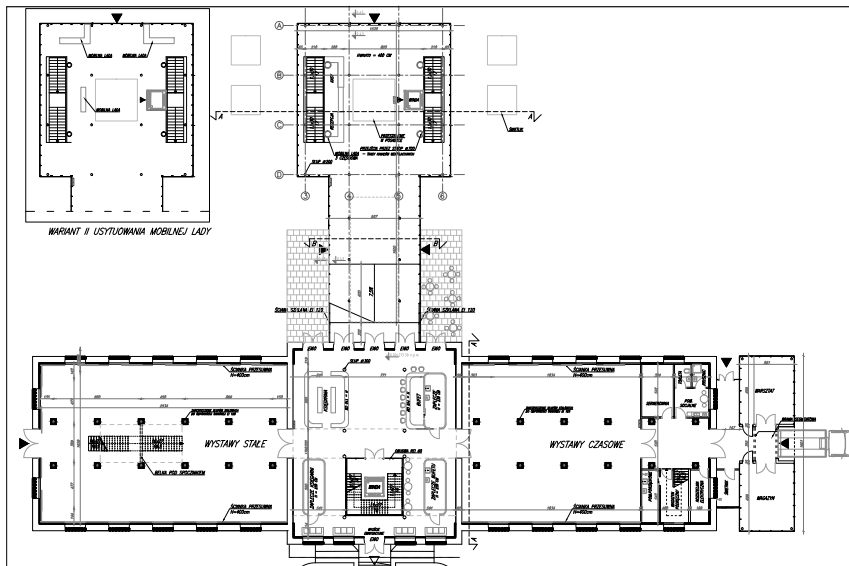
exist within the use of the same medium of expression. And not between the word and image. The interpermeating of words and images shows how we perceive reality through the language. For Malraux, photography as a form of representation and cognition had no such philosophical background. He treated photography as a medium through which almost anyone can be reached. And, at the same time, the critical viewer can make his or her own choice from the almost infinite number of images available and create his or her own museum of imagination.

Museum of photography

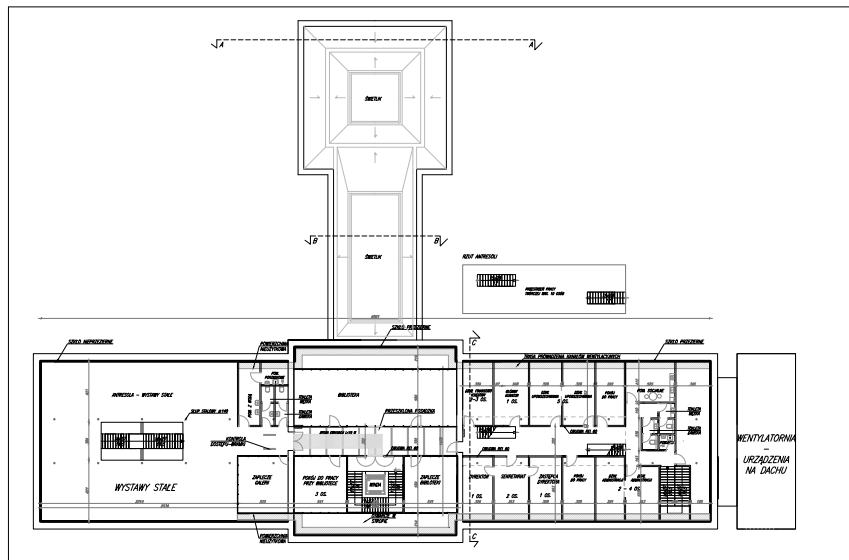
When entering the space of the photography museum, we do not always realize that we have just crossed the imperceptible border between the real world and that of imagination. For the photography museum combines a museum of existing artefacts with a museum of the imagination. Here, photographs become the medium through which the artist establishes contact with the viewer. Like other arts, photography is an art that does not necessarily have to be exhibited in museums. At the same time, photography, being one of the most important forms of communication, is ubiquitous. Studies of the relationship between art and urban centers have long been carried out by specialists in various fields. They include art historians, sociologists, urban planners, architects and geographers. Urban space creates a scenography for the presentation of art, which in this way becomes present in the lives of its inhabitants.

The Armory – the building's history and state of its preservation

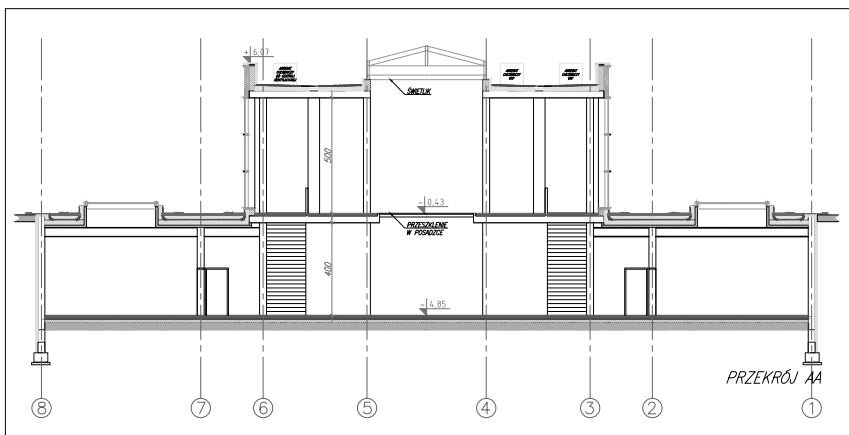
At the end of the eighteenth century, in the area of Lubomirskiego Street in Cracow, the earthen fortifications of Tadeusz Kościuszko's stronghold were built, to



Ryc. 3. MuFo, rzut parteru, koncepcja, 2017; rys. Michał Pabich
 Fig. 3. MuFo, first floor plan, conceptual proposal, 2017; by Michał Pabich



Ryc. 4. MuFo, rzut piątra, koncepcja, 2017; rys. Michał Pabich
 Fig. 4. MuFo, floor plan, conceptual proposal, 2017; by Michał Pabich



Ryc. 5. MuFo, przekrój przez strefę wejściową i część podziemną, 2017; rys. Michał Pabich
 Fig. 5. MuFo, cross-section through the entrance area and underground section, 2017; by Michał Pabich

Znajduje się przy ul. Rakowickiej, powstałej w związku wytyczaniem cmentarza Rakowickiego na początku XIX wieku. Gmina Kraków w dużej mierze sfinansowała budowę koszar, co umożliwiło wyprowadzenie wojsk austriackich z Wawelu i przeniesienie ich w rejon ul. Rakowickiej. Należący do tego zespołu budynek dawnej zbrojowni po II wojnie światowej był własnością Wojskowych Zakładów Uzbrojenia i pełnił funkcję magazynową. W 2009 roku został wpisany do Rejestru zabytków Krakowa (pozycja 861, pod numerem A-107/M, stan na luty 2022 r.) pod nazwą zespół magazynów artyleryjskich dawnej Twierdzy Kraków tzw. Zbrojowni. Znalazł się także w Wykazie obiektów wpisanych do Rejestru zabytków nieruchomości województwa Małopolskiego z uwzględnieniem podziału na powiaty i gminy (Gmina i miasto Kraków, poz. 686 – jako zespół zbrojowni twierdzy Kraków i poz. 1405 – zespół magazynów artyleryjskich dawnej Twierdzy Kraków tzw. Zbrojowni, stan na luty 2022 r.). Dawna Zbrojownia jest budynkiem parterowym z poddaszem nieużytkowym, niepodpiwniczonym i przekrytym dachem czterospadowym. Obiekt wzniesiono w konstrukcji murowanej, z cegły pełnej ceramicznej, na planie prostokąta o wymiarach 79,07 m × 20,67 m, z centralnie usytuowanym kwadratowym ryzalitem. Strop ponad parterem wykonano jako strop Kleina w formie ceglanych sklepień odcinkowych, opartych na stalowych belkach i stalowych słupach. W bardzo złym stanie zachowała się stalowa ślusarka okienna. W miarę potrzeby dostawiano do Zbrojowni kolejne przybudówki. Najpierw od strony południowej, później od strony wschodniej wzniesiono pomieszczenie nowej trafostacji. Stropy zostały oparte na zewnętrznych ścianach podłużnych i stalowych podciągach położonych na głowicach stalowych słupów ustawionych w dwóch rzędach. Przekrój okrągły słupa powstał przez znitowanie czterech elementów o przekroju ćwiartki koła, powiększonych z obu stron o płaskie elementy, które służyły do złożenia słupa w jedną całość. Dach czterospadowy o drewnianej konstrukcji opierał się na ścianach zewnętrznych. Dach był wcześniej przebudowywany. W części południowo-zachodniej wzniesiono nowy dach płatiwiowo-kleszczowy. Z kolei w części północno-wschodniej głównymi elementami dachu były wieszary rozporowo-jętkowe. Ekspertyza konstrukcyjna dachu ujawniła znaczne rozluźnienie elementów w węzłach ciesielskich, korozję elementów drewnianych, liczne ubytki przekroju drewna.

Dlaczego Rakowicka?

Na początku 2016 roku Agencja Mienia Wojskowego podjęła decyzję o sprzedaży dawnych magazynów i warsztatów wojskowych. Przypadek zrzucił, że obiekt obejrzał wówczas Marek Świca, dyrektor Muzeum Fotografii. Obiekt wywarł na nim duże wrażenie. Dostrzegł w nim wielki potencjał i uznał, że po niezbędnych przekształceniach budynek mógłby być miejscem prezentacji sztuki fotograficznej. Dotychczas-

be later transformed into the city's trenches. A hundred years later, after the bastion was dismantled, a complex of artillery warehouses was created in the area. The armory formed a part of the complex of Austrian barracks related to the Cracow Fortress, erected between 1895 and 1914. It is located in Rakowicka Street, which was created in connection with the staking out of the Rakowicki Cemetery in the early nineteenth century. The municipality of Cracow largely financed the construction of the barracks, which made it possible to move Austrian troops out of the Wawel Castle and into the Rakowicka Street area. After the Second World War, the building of the former armory, being part of this complex, was the property of the Military Armaments Works, and was used as a warehouse. In 2009, it was entered in the Register of Historic Monuments of Cracow (item 861, under number A-107/M, as of February 2022) under the name of the complex of artillery warehouses of the former Cracow Fortress, the so-called Armory. It is also included in the List of structures entered in the Register of immovable monuments of the Lesser Poland Voivodeship, taking into account the division into districts and communes (Municipality and City of Cracow, item 686—as a complex of the armory of the Cracow Fortress and item 1405—a complex of artillery warehouses of the former Cracow Fortress, the so-called Armory, as of February 2022). The former Armory is a one-story building with an attic, without cellars and is covered with a hip roof. The building has masonry construction, with solid ceramic brick, and was built on a rectangular plan measuring 79.07×20.67 m, with a centrally located square projection. The ceiling above the ground floor was made as a Klein ceiling in the form of brick sectional vaults supported on steel beams and steel columns. The steel windows survived in a very poor condition. More extensions were added to the Armory as the need arose. First, on the south side, and subsequently a new transformer room was built on the east side. The ceilings were supported on the external longitudinal walls and steel girders located on the heads of the steel columns arranged in two rows. The circular cross-section of the column was created by riveting four elements with a quarter-circle cross-section, enlarged on both sides by flat elements that served to assemble the column into a single unit. The wooden hip roof rested on the external walls. The roof had been previously rebuilt. A new queen post roof was erected in the south-west section. In the north-east section, the main roof elements were strut-and-collar suspension bars. A structural condition report on the roof revealed significant loosening of the elements in the woodwork joints, corrosion of the timber elements, and numerous timber section defects.

Why Rakowicka?

At the beginning of 2016, the Military Property Agency decided to sell the former military warehouses and workshops. It was by chance that Marek Świca, the



Ryc. 6. MuFo, widok z zewnątrz po przebudowie; fot. Marek Pabich
 Fig. 6. MuFo, exterior view after remodeling; photo by Marek Pabich

sowa siedziba muzeum, doskonale zlokalizowana w samym centrum Krakowa, przy ul. Józefitów, znajdująca się w pięknym zabytkowym obiekcie, niestety była za mała na potrzeby muzeum, które właśnie zaczęło przeżywać gwałtowny rozwój.

Bardzo szybko powstała też spójna wizja programu funkcjonalnego dla obu budynków: przy Józefitów pozostaną wszystkie funkcje związane z zarządzaniem zbiorami muzeum – magazyny, pracownie dla kustoszy, dział inwentarzy, konserwacji i digitalizacji, natomiast Rakowicka stanie się docelowo naszą siedzibą główną, z miejscem na wystawy oraz działania edukacyjne, a także przestrzenie dla ogólnodostępnej biblioteki MuFo [Z Markiem Świcą 2021, s. 138].

Dyrektor muzeum dla swojego pomysłu znalazł wielkiego sprzymierzeńca w osobie Prezydenta Miasta Krakowa Jacka Majchrowskiego, który po zapoznaniu się z wizjonerskimi planami dotyczącymi przyszłości muzeum, zaczął wspierać zaproponowaną drogę rozwoju tej wyjątkowej w Polsce instytucji kultury. Marzenia dyrektora muzeum powoli stawały się rzeczywistością. Niemal równocześnie podjęto działania związane z projektem przebudowy i rozbudowy siedziby przy Józefitów oraz prace koncepcyjne nad stworzeniem z dawnej Zbrojowni nowoczesnego muzeum. W związku z procesem inwestycyjnym wyłączony został z użytkowania budynek przy Józefitów. Przez ten trudny okres muzeum funkcjonowało w zabytkowej Strzelnicy na Woli Justowskiej, która ostatecznie stała się kolejnym obiektem należącym do MuFo. Jej wielkim atutem, poza zabytkową substancją, jest otaczający ogród o powierzchni niemal 1 ha.

Koncepcja i współpraca z inwestorem

Współpraca z inwestorem przy tworzeniu koncepcji nowego muzeum fotografii była doświadczeniem wyjątkowym. Takiego zrozumienia istoty architektury kształtowanej dla określonej funkcji wcześniej nie spotkałem. Marek Świca i jego zastępczyni Adrianna Gębala-Pietras mieli bardzo jednoznacznie określone wymagania, a przy tym w trakcie dyskusji nad pro-



Ryc. 7. MuFo, strefa wejściowa; fot. Marek Pabich
 Fig. 7. MuFo, entrance space; photo by Marek Pabich

director of the Museum of Photography, visited the building at that time. The building made a big impression on him. He saw great potential in it and decided that, after the necessary transformations, the building could become a place for exhibiting the art of photography. The previous premises of the museum, perfectly located in the very center of Cracow in Józefitów Street in a beautiful historical building, were too small to house the museum, which had just begun to grow rapidly.

A coherent vision of the functional program for both buildings also emerged very quickly: all uses related to the management of the museum's collections will remain at Józefitów Street—warehouses, curatorial workshops, the inventory, conservation and digitization department, while Rakowicka Street will ultimately become our seat, with spaces for exhibitions and educational activities, as well as space for the MuFo library open to the public [Z Markiem Świcą 2021, p. 138].

The director of the museum found a great ally for his idea in the person of the Mayor of the City of Cracow, Jacek Majchrowski, who, having been presented visionary plans for the future of the museum, began to support the proposed development of this nationally unique cultural institution. The dreams of the museum director were slowly becoming a reality. Almost at the same time, work related to the project of remodeling and extension of the premises located in Józefitów



Ryc. 8. MuFo, biblioteka na poddaszu; fot. Marek Pabich
 Fig. 8. MuFo, library in the attic; photo by Marek Pabich

jektem inspirowali swoimi pomysłami, które potem wspólnie omawialiśmy i rozwijaliśmy. Każda decyzja projektowa, każda nowa forma odnajdywała swoje odniesienia do rozmaitych obszarów sztuki. W nowej siedzibie muzeum fotografii istotna miała być nie tylko prezentacja tej dziedziny sztuki, ale także ukazanie ducha sztuki – pod każdą postacią. Jednak dostosowanie organizacji przestrzennej do programu funkcjonalnego przedstawionego przez dyrekcję muzeum okazało się jednym z największych wyzwań w trakcie pracy projektowej. Program był bardzo złożony. Początkowo pomieszczenie wszystkich funkcji w Zbrojowni wydawało się niemożliwe, nawet przy zakładanej stosunkowo niewielkiej, ze względu na ograniczenia konserwatorskie, rozbudowie. Poza salami ekspozycji stałych i czasowych program przewidywał przeniesienie tutaj pomieszczeń administracyjnych z budynku przy ul. Józefitów, pokoje dla kustoszy, przestrzenie niezbędne do opracowywania zbiorów, bibliotekę, salę konferencyjną, sklepik muzealny, niewielką kawiarnię, a także sale edukacyjne. Rozmowy z Janem Janczykowskim, ówczesnym Małopolskim Wojewódzkim Konserwatorem Zabytków, pomimo początkowych rozbieżności dotyczących wizji rozbudowy, doprowadziły do uzyskania akceptacji dla zaproponowanych rozwiązań, dzięki którym można było pomieścić złożony program funkcjonalny.

Konserwator zgodził się na kluczowy dla całego układu pomysł stworzenia nowej strefy wejściowej usytuowanej na osi budynku, zawierającej na poziomie parteru znacznych rozmiarów przestrzeń recepcyjną, która może być wykorzystywana także do innych celów. Pierwszym ważnym wydarzeniem, które miało miejsce w tej przestrzeni, była konferencja prasowa i uroczystość inaugurująca działalność muzeum. Cała ta strefa jest przeszklona, dzięki czemu, zgodnie z wymaganiami konserwatora, nie przesłania zabytkowego budynku. Część wejściowa ustawiona została na płycie fundamentowej, tworząc formę szklanego pawilonu, którego konstrukcję stanowią ramy stalowe. Poniżej poziomu terenu, w skrzyni żelbetowej wychodzącej poza obręb parteru, umieszczono przede wszystkim funkcje edukacyjne. Przestrzeń ta otrzymała oświetlenie dzienne, dzięki świetlikom usytuowanym w otaczającym muzeum

Street, as well as conceptual work on transforming the former Armory into a modern museum was undertaken. Due to the real estate development process, the building in Józefitów Street was excluded from use. During this difficult period, the museum functioned in the historical Shooting Range in Wola Justowska, which eventually became another facility belonging to the MuFo. Its great asset, apart from its historical substance, is the surrounding garden of nearly 1 ha.

Proposal and cooperation with the client

Collaboration with the client in creating the conceptual proposal of the new museum of photography was a unique experience. Never before have I encountered such an understanding of the essence of architecture shaped for a specific function. Marek Świca and his deputy Adrianna Gębała-Pietras had very clearly defined requirements, and, at the same time, during discussions on the project, they inspired others with their ideas, which we later discussed and developed in our team. Every design decision and each new form found their own references to various areas of art. In the new building of the museum of photography, it was important not only to exhibit this area of art, but also to present the spirit of art—in all its forms. However, adapting the spatial organization to the use program submitted by the museum management proved to be one of the greatest challenges during the design work. The program was very complex. Initially, accommodating all functions in the Armory seemed impossible, even with the planned and relatively small expansion due to conservation constraints. In addition to the permanent and temporary exhibition halls, the program envisaged moving the administrative rooms from the building in Józefitów Street, rooms for curators, spaces necessary for processing the collections, a library, a conference room, a museum shop, a small café and classrooms here. Discussions with Jan Janczykowski, the then Lesser Poland Voivodeship Conservator of Monuments, despite initial discrepancies concerning the vision of the extension, led to acceptance of the proposed solutions, which made it possible to accommodate the complex functional program.

The conservator agreed to the key idea of creating a new entrance area located on the axis of the building, containing a large reception space at ground level that can also be used for other purposes. The first major event to take place in this space was the press conference and inauguration ceremony of the museum. The entire area is glazed so that, in line with the conservator's requirements, it does not obscure the historical building. The entrance area is set on a foundation slab, creating the form of the glass pavilion with steel frames as its structure. Below the ground level, in a reinforced concrete box extending beyond the outline of the ground floor, educational spaces were housed. This zone was given daylight, through skylights located in the green area surrounding the museum. By

terenie zielonym. Dzięki zastosowaniu dużej ilości szkła spełniliśmy warunki postawione przez konserwatora dotyczące nieprzesłaniania budynku zabytkowego, a przy tym zapewniliśmy wizualną jednorodność całej przestrzeni przed muzeum. Tęgo typu szklane rozwiązania spotykają się czasami również z krytyką. Między innymi Jean Clair, pisząc o szklanych muzeach, które nazywa szklarniami (zalicza do nich np. Centre Pompidou w Paryżu), uważa, że pod względem architektonicznym współczesne muzeum przypomina odwróconą na lewą stronę rękawiczkę. Nie jest już miejscem skupienia wzroku, ale miejscem jego odwrócenia [Clair 2009, s. 90]. W Muzeum Fotografii budynek istniejący zapewnia niezbędne skupienie, natomiast część wejściowa jest właśnie taką odwróconą rękawiczką. Świadomie odsłania przestrzeń recepcyjną, których wielkość pozwala także na aranżację wystaw czasowych oddziałujących na przestrzeń zewnętrzną, sygnalizując w ten sposób swoje przesłanie. Przestrzeń wewnętrzna szklanej części przenika się z przestrzenią zewnętrzną i terenem zielonym otaczającym muzeum. Nastąpiła tutaj, jak określa to zjawisko Mateusz Gyurkovich, hybrydyzacja struktury miasta w postaci hybrydowego zespołu kultury [Gyurkovich 2019, s. 16]. Przestrzeń wejściowa jest jednocześnie sceną, na której można organizować najrozmaitsze wydarzenia artystyczne „przenikające” przez szklane ściany i wychodzące wizualnie lub fizycznie poza budynek muzeum. W ten sposób jest to także nawiązanie do idei teatru interferencji zdefiniowanego przez Magdaleny Kozień-Woźniak, w którym sposób ukształtowania struktury przestrzenno-funkcjonalnej daje szansę nakładania się przestrzeni publicznej i przestrzeni teatru [Kozień-Woźniak 2015, s. 190], a w tym wypadku muzeum. Akceptację uzyskała też niezwykle istotna zmiana bryły budynku, polegająca na podniesieniu dachu o 70 cm, co pozwoliło na pełne wykorzystanie poddasza i stworzenie dodatkowej kondygnacji na antresoli w części administracyjnej. Podwyższona ścianka kolankowa od zewnątrz przesłonięta jest szkłem. W części północnej dla nadania lekkości, w części południowej zaś jest w całości szklana, zapewniając dogodne doświetlenie pomieszczeń biurowych. Konserwator wyraził również zgodę na wprowadzenie dwuspadowego świetlika, którego oś pokrywa się z kalenicą dachu. W ten sposób połączenie okien w ścianie kolankowej ze świetlikiem całkowicie rozwiązało problem oświetlenia dziennego poddasza. Na szczęście ekspertyza techniczna obiektu [Kozicki 2017] wykazała, że ściany nośne nie straciły swojej nośności, wymagały przede wszystkim naprawy cokołu, wprowadzenia nowej izolacji przeciwwilgociowej, uzupełnienia ubytków i oczyszczenia. Natomiast stan techniczny dachu był tak zły, że niezbędna okazała się całkowita wymiana więźby dachowej. Ze względu na wymagania funkcjonalne i ograniczenie liczby podpór została ona wykonana w formie ram stalowych. Proces budowlany został przeprowadzony pod nadzorem konserwatora. Zachowano układ przestrzenny budynku i zabytkowe elementy wystroju wnętrz (m.in. stalowe słupy, stropy Kleina), pieczołowicie została odnowiona i uzupełniona

using glass profusely, we met the conservator’s conditions for not obscuring the historical building, while at the same time ensuring the visual homogeneity of the entire space in front of the museum. These types of glass solutions are also criticized at times. For instance, Jean Clair, when writing about glass museums, which he calls greenhouses (including, for instance, the Pompidou Centre in Paris), states that, from an architectural perspective, the contemporary museum resembles a glove turned inside out. It is no longer a place to focus one’s gaze, but a place to look away [Clair 2009, p. 90]. In the Museum of Photography, the existing building provides the necessary focus, while the entrance area is just such a glove inside out. It deliberately unveils reception spaces, the size of which also allows for the arrangement of temporary exhibitions that interact with the outdoor space, thus passing on its message. The internal space of the glass part interpenetrates with the external space and the green area surrounding the museum. A hybridization of the city structure in the form of a hybrid culture complex has occurred here, as Mateusz Gyurkovich describes this phenomenon [Gyurkovich 2019, p. 16]. The entrance space is simultaneously a stage on which the most varied artistic events can be organized that “penetrate” the glass walls and extend visually or physically beyond the building of the museum. In this manner, it is also a reference to the idea of a theater of interference, as defined by Magdalena Kozień-Woźniak, in which the way the spatial and functional structure is shaped provides an opportunity for the overlapping of public space and theatre space [Kozień-Woźniak 2015, p. 190]; the museum in this case. One extremely significant change in the shape of the building was also approved, consisting of raising the roof by 70 cm, which allowed for the full use of the attic and the creation of an additional story on the mezzanine in the administrative part. The raised knee wall is covered with glass from the outside. In the northern part, it is entirely made of glass to provide a sense of lightness, while in the southern part it is entirely made of glass, providing convenient lighting for the offices. The conservator also agreed to a gable skylight, the axis of which overlaps with the roof ridge. In this way, the combination of the windows in the knee wall and the skylight effectively solved the problem of daylighting the attic. Fortunately, the technical expertise of the building [Kozicki 2017] showed that the load-bearing walls had not lost their load-bearing capacity; they mainly required the repair of the plinth, new damp-proofing, filling in spots and cleaning. However, the technical condition of the roof was so bad that it was necessary to completely replace the roof truss. Due to functional requirements and a reduction in the number of supports, it was made in the form of steel frames. The construction process was carried out under the supervision of the conservator. The spatial layout of the building and historical elements of the interior design were preserved (e.g., steel

w miejscach ubytków ceglana elewacja, a także zgodnie z zaleceniami konserwatora wyremontowano zabytkowe ogrodzenie. Wszelkie urządzenia techniczne zostały zlokalizowane w miejscach niezakłócających widoku zabytkowej Zbrojowni. W ten sposób zachowano zalecenia związane z warunkami w zakresie ochrony dziedzictwa kulturowego i zabytków oraz dóbr kultury współczesnej.

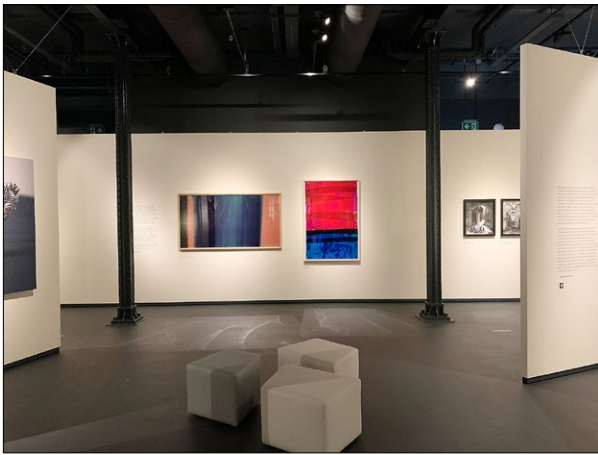
Obraz w przestrzeni publicznej

W.J.T. Mitchell, analizując rolę oddziaływania obrazu na społeczeństwo, zwraca uwagę, w jaki sposób jego twórcy świadomie zniekształcają obraz świata: „Chcę, żeby ludzie myśleli o sile obrazów, nie tylko w kategoriach rasy, ale także tego, jak obrazy są używane i jaki mają wpływ na społeczeństwo — jak mówimy, jak myślimy, jak postrzegamy siebie nawzajem” [2006, s. 47]. Obraz zapisany w filmie i fotografii towarzyszy nam nieustannie. Mitchell, niemal pół wieku po przywołanej publikacji Michela Foucaulta, dostrzegł, że „obrazy chcą równych praw z językiem, aby nie zamieniały się w język” [2006, s. 47]. Obrazy stały się nieodłącznym elementem krajobrazu miasta, towarzyszą nam na każdym kroku. Często są niechciane jak natrętne reklamy. Anna Palej zwraca uwagę, że szum informacyjny w miastach powoduje, iż „błyskawicznie przesyłane i odbierane treści natychmiast umykają z pamięci i nie budują, jak dawniej, wiedzy i doświadczenia – stabilnej bazy, pomocnej w różnych sytuacjach. [...] brak trwałego oparcia, jakie dawały człowiekowi niezmiennie wartości, sygnały i znaczenia, także i te zakodowane w charakteryzujących się ciągłością strukturach miasta [...]” [2016, s. 101]. A przy tym „ciągłe bombardowanie człowieka bodźcami wizualnymi przytłacza go i odurza” [Palej 2016, s. 103]. W tym zalewie obrazów jedną z ról muzeów fotografii jest pomaganie ludziom „nauczyć się pływać w tej powodzi” [www.poppphoto.com], jak to określa Quentin Bajac, kurator działu fotografii nowojorskiego Museum of Modern Art. Obraz pojawia się w przestrzeni publicznej jako wypowiedź artystyczna, czasami jako jednostkowe dzieło, może przyjąć formę instalacji, wystaw, pokazów. Spotykamy je na ulicach, placach, w parkach, w gmachach użyteczności publicznej. W 2016 roku na terenie odrestaurowanego Dworca Głównego we Wrocławiu miała miejsce prezentacja wystawy *Photography Never Dies* przygotowana przez Krzysztofa Candrowicza. Przestrzeń dworca kolejowego, która jest świadkiem nieustannego ruchu i przemijania, stała się znakomitą ramą dla ujawnienia wielu wartości fotografii przywołanych nie tylko w ujęciu historycznym. Dla Krzysztofa Candrowicza już „sam tytuł wystawy, *Photography Never Dies*, jest wielką metaforą. Pewną oczywistością jest, że wszystko przemija, jest w czasie transformacji i również zaniku. Ten tytuł to nadzieja i jednocześnie puenta tej historii. Historii, która nie szuka odpowiedzi na pytanie, czym fotografia będzie w przyszłości” [www.poloniiawroclaw.pl]. Fotografia poprzez właściwą sobie formę zapisu obrazem utrwala przemijanie w najróż-

pillars, Klein ceilings), the brick façade was painstakingly restored and replenished in places, and the historical fence was renovated according to the conservator’s recommendations. All technical facilities have been located in places that do not interfere with the view of the historical Armory. The recommendations related to the conditions for the protection of cultural heritage and historical monuments as well as contemporary cultural assets have thus been preserved.

An image in public space

In analyzing the role of the impact of images on society, W.J.T. Mitchell points out how their creators deliberately distort images of the world: “I want people to think about the power of images, not just in terms of race, but in terms of how images are used and the impact they have on society—how we speak, how we think, how we see each other” [2006, p. 47]. The image recorded in film and photography constantly accompanies us. Mitchell, almost half a century after Michel Foucault’s aforementioned publication, saw that “images want equal rights with language, lest they turn into language” [2006, p. 47]. Images have become an integral part of the cityscape, accompanying us at every step. They are often unwanted, such as intrusive advertisements. Anna Palej points out that information overload in cities means that “instantaneously transmitted and received content immediately slips from memory and does not build, as it used to, knowledge and experience—a stable base, helpful in various situations. [...] there is a lack of the lasting support given to man by unchanging values, signals and meanings, including those encoded in the city structures characterized by continuity [...]” [Palej 2016, p. 101]. And, at the same time, “the constant bombardment of visual stimuli overwhelms and intoxicates people” [Palej 2016, p. 103]. In this flood of images, one of the roles of photography museums is to help people “learn to swim in this flood” [www.poppphoto.com], as Quentin Bajac, curator of the photography department at the Museum of Modern Art in New York, puts it. The image appears in public space as an artistic statement, sometimes as a singular work of art, and can take the form of installations, exhibitions, displays. They are encountered in streets, squares, parks and public buildings. The exhibition *Photography Never Dies*, prepared by Krzysztof Candrowicz, was presented in 2016 on the premises of the revamped Main Railway Station in Wrocław. The space of the railway station, which is a witness to constant movement and transience, became an excellent frame for revealing numerous values of photography evoked not only in historical terms. For Krzysztof Candrowicz, “the very title of the exhibition, *Photography Never Dies*, is a great metaphor. There is a certain obviousness in the fact that everything passes, it is in the process of transformation and also fades away. This title is the hope and at the same time the punch



Ryc. 9. MuFo, wnętrze galerii czasowych; fot. Marek Pabich

Fig. 9. MuFo, interior of temporary exhibitions; photo by Marek Pabich

niejszych kontekstach. Krzysztof Candrowicz, podobnie jak inni teoretycy fotografii (m.in. Lech Lachowicz, Susan Sontag), w swoich rozważaniach na temat tej sztuki odwołuje się do kontekstów interpretacyjnych. Szczególnie szerokie pole do rozważań zapewniają dwa konteksty: obiektywizm – subiektywizm oraz realizm – kreacjonizm. Te najważniejsze relacje, które pojawiają się w teoriach fotografii, odnajdujemy również i w innych obszarach twórczości. A muzea, w tym muzea fotografii, są przecież także tworzone w oparciu o konteksty. „Bowiem architektura zawsze jest kontekstualna. Zawsze pozostaje w relacji do konkretnych faktów wizualnych, na przykład do rodzaju i charakteru światła, do układu brył i skali, proporcji, materiałów, kolorów i faktur. [...] Nawet świadoma decyzja, by stworzyć dla nich kontrast, podejmowana jest w relacji do tego, co już istnieje” [Sołtan 2020, s. 110]. Rozbudowa zabytku, polegająca na połączeniu dawnej i nowej architektury, powinna wywołać świadome spotkanie odległych sobie czasów, podkreślając historię miejsca i obecność tradycji. Choć ten proces niesie w sobie prawdopodobieństwo stworzenia „niebezpiecznej mieszanki” [Sołtan 2020, s. 110]. Aby tego uniknąć, należy zachować wizualną równowagę pomiędzy budynkiem pierwotnym i częścią dobudowaną, nawet wówczas, gdy łączymy je na zasadzie kontrastu. Elementy pochodzące z różnych epok powinny nawiązać dialog nie tylko między sobą, ale także z otoczeniem. Ważne jest aby to, co wprowadzamy w istniejący świat dawnej architektury, niczego nie udawało i nie naśladowało. By było nowe, świeże, a przy tym zrodziło się z kontekstów. Zarówno w sensie przestrzennym, filozoficznym, jak i interpretacyjnym. W przypadku Muzeum Fotografii w Krakowie fotografia spotyka się z przestrzenią, która została zdefiniowana 100 lat temu i wymagała dostosowania do określonych funkcji. Przywołane w odniesieniu do fotografii konteksty możemy przenieść na przestrzeń, w której znajdują się eksponaty. Kontekst pierwszy, obiektywizm – subiektywizm, to fizycznie istniejąca przestrzeń dawnej Zbrojowni i subiektywizm w podej-

line of this story. A story that does not seek to answer the question of what photography will be in the future” [www.poloniawroclaw.pl]. Photography, through its inherent form of image recording, captures the passing of time in various contexts. Krzysztof Candrowicz, similarly to other theoreticians of photography (e.g., Lech Lachowicz, Susan Sontag), refers to interpretative contexts in his reflections on this art. Two contexts, in particular, provide ample room for consideration: objectivism—subjectivism and realism—creationism. These key relationships, which appear in the theories of photography, are also found in other areas of art. And museums, including museums of photography, are, after all, also created on the basis of contexts. “For architecture is always contextual. It always remains in relation to specific visual facts, for example to the type and character of light, to the arrangement of solids and scale, to proportions, materials, colors and textures. [...] Even the conscious decision to create a contrast for them is made in relation to what already exists” [Sołtan 2020, p. 110]. The extension of a monument, involving a combination of old and modern architecture, should lead to a conscious meeting of distant times, emphasizing the history of the place and the presence of tradition. This process, however, is likely to create a “dangerous mix” [Sołtan 2020, p. 110]. To avoid this, a visual balance must be maintained between the original building and the extension, even when combining them in contrast. Elements from different eras should establish a dialogue not only with each other, but also with their surroundings. It is important that what we introduce into the existing world of historical architecture does not pretend or imitate anything. So that it is new, fresh, and at the same time born out of contexts. Both in a spatial, philosophical and interpretative sense. In the case of the Museum of Photography in Cracow, photography encounters a space that was defined a century ago and needed to be adapted to certain functions. We can transfer the contexts evoked in relation to photography to the space that will house the exhibits. The first context, objectivity—subjectivity, is the physically existing space of the former Armory and the subjectivity in the approach to its transformation, so that the space participates in a certain way in the message the medium carries. This message can be reinforced by the way we create the environment of the exhibit. The second context, realism—creationism, is understood in the field of photography as the juxtaposition between photography that reproduces reality and photography that creates its own individual world. If we transpose this juxtaposition to the essence of the new spaces at the Museum in Rakowicka Street, realism becomes the fact of the existence of a specific closed space, while the area of creation relates to building emotions. And then there is the wide area of contexts related to the artists’ works presented in the interiors. Photography, by capturing a specific moment of time space, brings a quote into our reality,

ściu do jej przekształcenia, aby przestrzeń w określony sposób uczestniczyła w przekazie, jaki niesie medium. Przekaz ten może być wzmocniony poprzez sposób, w jaki kreujemy otoczenie eksponatu. Kontekst drugi, realizm – kreacjonizm, w obszarze fotografii rozumiany jest jako przeciwstawienie fotografii odwzorowującej rzeczywistość i fotografii, która kreuje własny, indywidualny świat. Jeżeli to zestawienie przeniesiemy na istotę nowych przestrzeni w Muzeum przy Rakowickiej, realizmem staje się fakt istnienia określonej zamkniętej przestrzeni, obszar kreacji zaś dotyczy budowania emocji. A do tego szeroki obszar kontekstów związany z prezentowanymi we wnętrzach pracami artystów. Fotografia, zatrzymując określony moment przestrzeni czasowej, wnosi w naszą rzeczywistość cytat, do którego możemy później wielokrotnie się odwołać. Kadr minionego czasu staje się źródłem wiedzy, inspiracji, przeżyć. Budynek Zbrojowni podobnie, choć w innym wymiarze, jest cytatem z dawnego założenia koszar wojskowych. Ten cytat pochodzący z innej epoki postrzegamy dzisiaj w zupełnie innej rzeczywistości, w odmiennych kontekstach. Lecz jego wartością jest przede wszystkim to, że podobnie jak fotografia stał się przywołaniem swojego czasu. Cytat zazwyczaj coś wyjaśnia lub wzmacnia określony przekaz. Wyjętej z kontekstu frazie można nadać różne znaczenia, można wykorzystać ją na wiele sposobów. Staje się ona, mówiąc słowami Zbigniewa Herberta, „białym rajem wszystkich możliwości” [1997, s. 56]. Lecz ten pozornie nieograniczony biały raj musi zostać ograniczony do budowania nowej, precyzyjnie zdefiniowanej rzeczywistości podporządkowanej specyficznym rygorom funkcjonalnym i wymaganiom konserwatorskim, tak aby nieść pamięć przeszłości [Hiegl 1984, s. 12]. W odniesieniu do fotografii na temat pamięci o przeszłości pisał m.in. Jerzy Lewczyński [2005, s. 12]. Muzeum bywa źródłem wiedzy, ale częściej idziemy do muzeum dla emocji i przeżyć, gdyż sztuka, w tym sztuka fotografii, swoją magiczną mocą potrafi przenieść odbiorcę poza czas i przestrzeń. Przeżycie jest silniejsze, jeżeli ma miejsce w otoczeniu, które samo jest źródłem przeżyć estetycznych, zaś bezpośrednim środowiskiem dzieł sztuki jest architektura, w której chcemy odnaleźć harmonię i równowagę. Można to określić inaczej, powołując się na słowa szwajcarskiego architekta Maria Botty, dla którego architektura muzeum powinna zostać „przekształcona w przestrzeń ciszy” [Botta 2002, s. 32]. Pamięć przeszłości i przestrzeń ciszy wyznaczyły kierunki, w jakich podążały rozważania w trakcie kształtowania nowych ram dla Muzeum Fotografii w Krakowie. Kierunki, które spotykają się i przenikają w całym muzeum. Ma to miejsce w obszarze zabytkowych murów, ale również w przestrzeniach nowych, dla których relacja wizualna z formami z przeszłości stała się podstawą istnienia. MuFo, którego istotą jest oddziaływanie na człowieka obrazem, swoją architekturą odpowiednio przekształconą i powiększoną ma działać na odbiorcę w sposób spokojny, kojący. Odrywając go od zgiełku miasta, a przy tym nie zamy-



Ryc. 10. MuFo, przestrzeń edukacyjna w części podziemnej; fot. Marek Pabich

Fig. 10. MuFo, educational space in the underground section; photo by Marek Pabich

which we can later refer to over and over again. The frame of the time gone by becomes a source of knowledge, inspiration and experience. The building of the Armory similarly, albeit in a different dimension, is a quote from the former establishment of military barracks. We perceive this quotation from a different era today in a completely different reality, in different contexts. But its value is above all that, like the photograph, it has become an evocation of its time. A quote usually explains something or reinforces a specific message. A phrase taken out of context can be given different meanings, it can be used in many ways. It becomes, as Zbigniew Herbert put it, “a white paradise of all possibilities” [1997, p. 56]. But this seemingly limitless white paradise must be restricted to the construction of a new, precisely defined reality subordinated to specific functional rigors and conservation requirements so as to carry the memory of the past [Hiegl 1984, p. 12]. Jerzy Lewczyński, among others, wrote on the subject of the memory of the past in relation to photography [2005, p. 12]. Museums can be a source of knowledge, but more often than not, we go to museums for emotions and experiences, because art, including the art of photography, has the magical power to take a viewer beyond time and space. An experience is stronger if it takes place in an environment that is itself a source of aesthetic experience, and the immediate environment of the works of art is an architecture in which we want to find harmony and balance. This can be put another way, citing Swiss architect Mario Botta for whom a museum’s architecture should be “transformed into a space of silence” [Botta 2002, p. 32]. The memory of the past and the space of silence set the directions followed by considerations in shaping the new framework for the Museum of Photography in Cracow. The directions that meet and interpenetrate throughout the museum. This takes place in the area of the historical walls, but

kając przed nim świata obrazów, którymi buduje nowe wrażenia i doświadczenia. W przeciwieństwie do rysunku czy obrazu, które bywają często interpretacją rzeczywistości, dla Susan Sontag „obrazy fotograficzne wyglądają nie tyle na taką interpretację, ile na fragmenty świata, miniatury rzeczywistości, które każdy może wykonać lub nabyć” [2009, s. 11]. A jednocześnie Susan Sontag uważa, że fotografia nie ma funkcji poznawczej. „Poznanie bowiem zaczyna się od nieprzyjmowania świata takim, na jaki wygląda. Wszelka możliwość poznania świata wynika ze zdolności do powiedzenia »nie«. Ściśle rzecz biorąc, nigdy niczego nie zrozumiemy na podstawie fotografii. [...] Niemniej, ukazując świat na fotografii, zawsze więcej informacji ukrywamy, niż pokazujemy [...] W przeciwieństwie do związków miłosnych, zawieranych na podstawie wyglądu, poznanie opiera się na odkryciu zasad działania jakiegoś przedmiotu czy zjawiska. A działanie zachodzi w czasie i w czasie musi być wyjaśnione. Tylko narracja może nam pomóc w wyjaśnieniu czegokolwiek” [Sontag 2009, s. 32]. MuFo jest muzeum, które może włączyć odwiedzających w interaktywną grę – technologie cyfrowe, fotografia cyfrowa pozwalają na innego rodzaju aktywność odbiorców, którzy mogą stać się uczestnikami ekspozycji, modyfikować ją, doświadczać jej. Janusz Musiał zwraca uwagę, że

fotografia jest przykładem niezwykle elastycznego, podatnego na dialog z innymi medium. Od wielu dekad wchodzi w sieć intermedialnych powiązań z mediami klasycznymi, czego konsekwencją jest nadmierna estetyzacja obrazu. W kontekście mediów cyfrowych przyjmuje postać immaterialną, staje się wirtualną powierzchnią obrazową, której możemy przyporządkować szereg nowych funkcji i zadań. Jako obraz interfejs jest narzędziem nawigacji i eksploracji, umożliwia oddziaływanie na inne obiekty medialne oraz na obiektywnie istniejącą rzeczywistość [2000, s. 46].

Podsumowanie

MuFo to muzeum, które może włączyć odwiedzających w interaktywną grę, a poprzez technologie cyfrowe i cyfrową fotografię pozwala na nowy rodzaj ich aktywności. Widzowie mogą stać się czynnymi uczestnikami ekspozycji, eksperymentując wpływać na jej kształt, modyfikować ją, a nawet próbować zmieniać jej znaczenie. Technologie cyfrowe są nieodłącznym elementem naszej rzeczywistości. Większość odwiedzających muzea korzysta z nich na co dzień, co sprzyja ich aktywności w przestrzeni ekspozycyjnej. Dzięki temu chętniej podejmują próby włączania się w działania artystów, poddając je własnej aktywności interpretacyjnej. W ten sposób odbiorca staje się twórcą. Zacierają się granice pomiędzy światem artystów i odbiorców. Na tym też polega fenomen tego muzeum, które jest platformą umożliwiającą wyjątkowy i bezpośredni kontakt ze sztuką w zabytkowej przestrzeni przywróconej do życia.

also in the new spaces, for which the visual relationship with the forms of the past has become the basis of existence. The MuFo, whose essence is to influence people with images, with its architecture suitably transformed and enlarged, is intended to impact the viewer in a calm, soothing way. It detaches the viewer from the hustle and bustle of the city without closing off the world of images with which he builds new impressions and experiences. Unlike a drawing or a painting, which are often interpretations of reality, for Susan Sontag “this is the opposite of understanding, which starts from not accepting the world as it looks. All possibility of understanding is rooted in the ability to say no. Strictly speaking, one never understands anything from a photograph. [...] Nevertheless, the camera’s rendering of reality must always hide more than it discloses [...] In contrast to the amorous relation, which is based on how something looks, understanding is based on how it functions. And functioning takes place in time, and must be explained in time. Only that which narrates can make us understand” [Sontag 2009, p. 32]. The MuFo is a museum that can engage visitors in an interactive game—digital technologies and digital photography allow for a different kind of activity on the part of the audience, who can become participants in the exhibition, modify it, experience it. Janusz Musiał points out that

photography is an example of an extremely flexible medium that is susceptible to a dialogue with others. For many decades now, it has been part of the network of intermedial connections with classical media, the consequence of which is an excessive aestheticization of the image. In the context of digital media, it takes on an immaterial form, becoming a virtual image surface to which we can assign a number of new functions and tasks. As an image, the interface is a tool for navigation and exploration, and enables interaction with other media objects as well as with objectively existing reality [2000, p. 46].

Conclusions

The MuFo is a museum that can engage visitors in an interactive game and, through digital technologies and digital photography, enables a new kind of their activity. Viewers can become active participants in the exhibition, experimenting to influence, modify and even attempt to change its meaning. Digital technologies are an integral part of our reality. Most museum visitors use them on a daily basis which encourages them to be active in the exhibition space. As a consequence, they are more likely to attempt to engage with the artists, subjecting them to their own interpretive activity. The viewer thus becomes the creator. The boundaries between the worlds of the artists and the public are blurred. This is also the phenomenon of this museum which is a platform for unique and direct contact with art in a historical space brought back to life.

Bibliografia / References

Opracowania / Secondary sources

- Botta Mario, *Projets récents*, [w:] *Musée en mutation. Colloque international. Actes*, Genève 2002.
- Clair Jean, *Kryzys muzeów*, tłum. Jan Maria Kłoczkowski, Gdańsk 2009.
- Foucault Michel, *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier 1973.
- Gyrkovich Mateusz, *Polskie przestrzenie kultury. Wybrane zagadnienia*, Kraków 2019.
- Herbert Zbigniew, *Studium przedmiotu*, Wrocław 1997.
- Hiegl Hans R., *Kleines Manifest*, [w:] *Architecture in Transition. Neue Architektur. Sieben Junge Architekten aus Amerika, Deutschland, England und Italien*, red. Gisela Fiedler-Bender, Heinz Höfchen, Kaiserslautern 1984.
- Kozień-Woźniak Magdalena, *Teatry interferencji. Współczesna architektura teatralna a nieformalna przestrzeń teatru*, Kraków 2015.
- Musiał Janusz, „Fotografia jako przestrzeń kultury. Obraz – media – autor”, praca doktorska, Uniwersytet Śląski w Katowicach, 2000.
- Lewczyński Jerzy, *Archeologia fotografii. Prace z lat 1941–2005*, Września 2005.
- Mitchell William J. T., *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago 2006.

- Palej Anna, *Obrazy, znaki i symbole w przestrzeni miasta informacyjnego*, [w:] *Foto-obrazy architektury. Fotografia jako medium referujące i projektujące architekturę*, red. Piotr Wróbel, Kraków 2016.
- Sołtan Jerzy, *On i ja. O architekturze i Le Corbusierze*, Warszawa 2020.
- Sontag Susan, *O fotografii*, tłum. Sławomir Magala, Warszawa 1986.
- Z Markiem Świcą, dyrektorem Muzeum Fotografii w Krakowie MuFo, rozmawia Katarzyna Jagodzińska, „Architektura & Biznes” 2021, nr 5, s. 138.

Źródła elektroniczne / Electronic sources

- <https://www.poloniawroclaw.pl/photography-never-dies-wystawa-fotograficzna/> (dostęp: 15 III 2022).
- <https://www.popphoto.com/american-photo/museums-are-still-wringing-their-hands-over-photographs-importance/> (dostęp: 4 II 2022).

Dokumentacja / Documentation

- Kozicki Jan, „Opinia na temat stanu technicznego i nośności jego głównych elementów budynku dawnej Zbrojowni Twierdzy Kraków przy ul. Rakowickiej 22 w Krakowie”, mps, Łódź 2017.

Streszczenie

Rozważania na temat przywróconej w nowym wymiarze zabytkowej architektury dotyczą Muzeum Fotografii w Krakowie. Autor tekstu skupia się na tytułowych dwóch wątkach: utracone dziedzictwo – zachowana pamięć. Pierwszy z nich mówi o tym, jak nie do końca utracone materialne dziedzictwo świadczy o historii miejsca, a w połączeniu z nowymi formami i nową funkcją wzmacnia przekaz o zmianach, jakie tutaj nastąpiły. W drugim wątku autor odwołuje się do medium fotografii, która niesie w sobie pamięć przeszłości. Zestawienie ulotnej formy sztuki, jaką jest fotografia, z architekturą, najczęściej wyrażającą trwałość, staje się tłem rozważań na temat czasu, sztuki i architektury. Fotografia, zatrzymując określony moment przestrzeni czasowej, wnosi w naszą rzeczywistość cytat, do którego później możemy się odwołać. Kadr minionego czasu staje się źródłem wiedzy, inspiracji, przeżyć, również w zabytkowych murach muzeum.

Abstract

This discussion on historical architecture restored in a new dimension relates to the Museum of Photography in Cracow. It focuses on the two main themes: lost heritage and preserved memory. The first of these shows how the not-quite-lost material heritage bears witness to the history of a place and, combined with new forms and a new use, reinforces the message of the changes that have taken place here. In case of the latter, the author refers to the medium of photography, which carries the memory of the past. The juxtaposition of the ephemeral art form of photography with architecture, which typically expresses permanence, becomes the backdrop for a discussion on time, art and architecture. By capturing a specific moment of time and space, photography brings into our reality a quote to which we can later refer. The snapshot of the time gone by becomes a source of knowledge, inspiration and experience, also within the historical walls of a museum.