

A photograph of a museum gallery with a series of arches and various artworks on the walls. The gallery is brightly lit, and the floor is made of light-colored tiles. The arches create a sense of depth and perspective. The artworks are displayed in various ways, some in frames and some directly on the walls.

Otwarte projekty cyfrowe

Zbiory MNW w Wikipedii

Open Digital Projects
NMW Collections and Wikipedia

Otwarte projekty cyfrowe

Zbiory MNW w Wikipedii

Open Digital Projects

NMW Collections and Wikipedia

Spis treści | Contents

Galeria Faras i Wikipedia Zespół Faras Gallery and Wikipedia	3
Muzeum Narodowe w Warszawie w sieci Piotr Rypson The National Museum in Warsaw on the Web	5
Skarby z Faras w Wikipedii Aleksandra Sulikowska Treasures of Faras on Wikipedia	6
Nagłówki, rozdziały, przypisy... Łukasz Sokołowski Headings, chapters, citations...	7
Wyzwania związane z udostępnianiem dziedzictwa kulturowego Karolina Tabak The Challenges of Sharing Cultural Heritage	8
Od liczb ważniejsza jest zmiana Marcin Wilkowski Change Matters More Than Numbers	10
Otwarte projekty w instytucjach kultury Marta Malina Moraczewska	13
Święta Anna (malowidło z Faras) artykuł z Wikipedii Saint Anne (Wall Painting from Faras)	16
Konserwacja i restauracja malowideł ściennych z Faras artykuł z Wikipedii Conservation and Restoration of Wall Paintings from Faras	19
Wikipedysta rezydent w MNW Maria Drozdek	22
Wielkie rezultaty, niewielkie koszty Karin Nilsson, Joris Pikel Making a Big Impact on a Small Budget	24
Otwarte instytucje kultury? Najważniejsze wnioski z analizy procesu wdrażania otwartości w polskich instytucjach Aleksandra Janus	28
Definicja Otwartej Wiedzy	29
Materiały i bibliografia Further reading	31

Redakcja | Editors: Marta Malina Moraczewska, Karolina Tabak przy współpracy działu wydawnictw MNW

Projekt graficzny | Graphic design: Maria Drozdek

Tłumaczenia | Translations: Marta Malina Moraczewska, Zofia Piwowarska
Korekta | Proofreading: Charlie Smith, Krzysztof Machocki

Wydawca | Publisher: Wikimedia Polska

Druk | Print: Argraf Sp. z o.o

Nakład | Issue: 500 egz.

ISBN: 978-83-931454-9-2

Warszawa | Warsaw 2016

Publikacja dostępna na licencji CC BY-SA 3.0 PL

This publication is available on the CC BY-SA 3.0 PL license



Wykaz ilustracji znajduje się na stronie 31. Fotografie eksponatów zostały udostępnione przez Muzeum Narodowe w Warszawie, Narodowe Muzeum Morskie, Muzeum Miejskie w Żywcu, Livrustkammaren och Skoklosters slott med Stiftelsen Hallwylska museet, Muzeum Catharijnconvent i znajdują się w bibliotece mediów Wikimedia Commons. Licencją CC BY-SA 3.0 PL nie są objęte logo MNW i Wikimedia Polska

MNW / Muzeum Narodowe w Warszawie



„Faras w Wikipedii” to projekt, którego efektem jest utworzenie powszechnie dostępnej bazy wiedzy o Galerii Faras im. Profesora Kazimierza Michałowskiego, zabytkach sztuki nubijskiej ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, a także samej ekspedycji archeologicznej i zaangażowanych w nią naukowcach. Informacje o nich są dostępne dla czytelników Wikipedii oraz internautów w Polsce i na całym świecie.

Na podstawie publikacji i czasopism naukowych, wydawnictw MNW i przewodnika po Galerii, uczestnicy projektu napisali kilkadziesiąt artykułów w kilku językach. Ponad dwadzieścia – obszerne, wyczerpujące artykuły w języku polskim – jest dziełem uczestników bezpośrednio zaangażowanych w projekt: studentów i doktorantów warszawskich uczelni. Przed publikacją w Wikipedii stworzone przez nich hasła uzyskały akceptację merytoryczną dr hab. Aleksandry Sulikowskiej z Muzeum Narodowego w Warszawie. Wybrane artykuły następnie przetłumaczono na język angielski, rosyjski, białoruski, niemiecki, ukraiński i hiszpański. Rezultatem jest kilkadziesiąt nowych haseł Wikipedii, ilustrowanych zdjęciami z kolekcji cyfrowej MNW, w kilku wersjach językowych – ich liczba będzie rosła dzięki kolejnym tłumaczeniom.

Towarzyszące nowym artykułom fotografie zabytków, zdjęcia prof. Michałowskiego i innych naukowców, wykopalisk oraz samej Galerii zostały udostępnione przez Muzeum w bibliotece mediów Commons – repozytorium plików cyfrowych dostępnym dla każdego do ponownego wykorzystania. Dzięki temu mogły zostać umieszczone jako ilustracje w Wikipedii oraz w tej publikacji. Muzeum Narodowe w Warszawie jest otwarte na wszystkich odbiorców – zarówno poprzez obecność online, a także dzięki informacjom, że utwory w serwisie Cyfrowe MNW, należące do domeny publicznej, można rozpowszechniać – jak również w sensie dosłownym: otwiera drzwi przed grupą widzów i zaprasza ich do wizyty w swoim gmachu.

Odkrycie Faras i uratowanie malowideł, ich konserwacja i ekspozycja należą do największych dokonań polskiej archeologii, konserwacji i muzealnictwa. Tymczasem jeszcze parę miesięcy temu Wikipedia zawierała bardzo skromne i nieaktualne informacje na ten temat. Przypominało to stan Galerii Faras sprzed remontu, kiedy te drogie dzieła pozbawione były należytej im oprawy i sprawiały wrażenie nieco zapomnianych. Od dwóch lat jesteśmy dumni z nowej Galerii Faras, a dzięki projektowi „Faras w Wikipedii” możemy także w nowatorski sposób pokazywać znajdujące się w niej dzieła i upowszechniać wiedzę o nich.

Galeria Faras w Wikipedii

Faras Gallery and Wikipedia

“Faras in Wikipedia” is an attempt to prepare a set of educational materials enabling everyone to easily access reliable information about the Professor Kazimierz Michałowski Faras Gallery, Nubian Art in the collections of the National Museum in Warsaw, the Nubian campaign, and the archaeologists who took part in it. The resulting set of articles is open to readers and Internet users everywhere to read and build upon.

Based on academic journals, books and Museum publications, project participants have written several dozen articles in several languages. Over 20 initial articles – extended, exhaustive texts in Polish – were written by “local participants”: students and PhD students of Warsaw universities. Before publishing on Wikipedia, their works were verified by Dr Aleksandra Sulikowska, the Faras Gallery expert at the National Museum in Warsaw. Select articles were then translated into English, Russian, Belarusian, German, Ukrainian and Spanish. The final result is several dozen new articles concerning the Faras Gallery and its history, illustrated by photographs from the digital collection of NMW; and the number of articles is still growing.

Photographs of artworks, scientists, archeologists and excavation works, and the gallery itself were uploaded to Wikimedia Commons – an open repository of media files open for everyone to reuse. These images illustrate this publication. The National Museum is open by being present in many places online, by informing Internet users that selected collections in the Digital NMW platform belong to the public domain and can be reused, as well as in a more direct sense: opening its doors to groups of volunteers.

Discovering the Faras Cathedral, saving the artworks and artefacts, their conservation, restoration and creation of the Gallery is one of the greatest achievements of Polish archaeology, conservation and museology. Yet until recently, Wikipedia contained very limited and often outdated information about them. This somewhat reflected the state of the Gallery from prior to its renovation, when the artworks – precious and valuable – were missing the appropriate frames and style of display, seemingly rather forgotten. Today we are very proud of the new, restored Faras Gallery, but also “Faras in Wikipedia”, which has allowed us to popularise these spectacular artworks.



Prof. Kazimierz Michałowski w MNW w otoczeniu malowideł z Faras przygotowywanych do pierwszej ekspozycji, koniec lat 60. XX wieku
Professor Kazimierz Michałowski with the wall paintings from Faras prior to their first exposition, late 1960s

Foto/photo: Harry Weinberg/FOTONOWA, CC BY-SA 3.0 PL, Wikimedia Commons

Muzeum Narodowe w Warszawie odwiedza rocznie kilkaset tysięcy ludzi. Przybywają z Warszawy, Polski, innych krajów i kontynentów, by oglądać, podziwiać oryginalne dzieła sztuki prezentowane w galeriach stałych i na wystawach. Muzeum w swoich murach może udostępnić jedynie niewielki procent swych zbiorów, liczących ponad 830 000 zabytków.

Jednak miliony osób na świecie mają dostęp do zbiorów i galerii MNW drogą cyfrową. Poza rozległym serwisem internetowym¹, aktywną stroną na Facebooku (blisko 40 000 osób śledzących), Twitterze, Instagramie, Muzeum Narodowe można odwiedzać poprzez stronę Cyfrowego Muzeum Narodowego² oraz poświęcone mu zasoby w serwisie Google Cultural Institute³.

Cyfrowe Muzeum Narodowe (CMNW) prezentuje blisko 30 000 zabytków – dzięki uzyskanym grantom (Kultura+) sfotografowanych i opatrzonych opisami, ułożonych w różnych porządkach: zbiorów i kolekcji, alfabetycznie według nazwisk artystów, rodzajów oraz w specjalnych pokazach tematycznych. Systematycznie uzupełniane CMNW zasila danymi i obrazami cyfrowymi europejską bazę Europeana⁴. Zasoby CMNW są również często publikowane przez użytkowników na rozlicznych stronach i serwisach internetowych. Natomiast dzięki projektowi Google Cultural Institute możemy udostępnić wirtualne spacerki (Streetview) po trzech galeriach stałych oraz wybrane pokazy i dzieła.

dr Piotr Rypson

– krytyk sztuki,
historyk literatury
i kultury wizualnej,
Zastępca Dyrektora
ds. Naukowych
Muzeum Narodowego
w Warszawie

Zasoby biblioteki MNW, w której znajduje się szereg cennych i rzadkich publikacji dotyczących przede wszystkim sztuki i historii sztuki, są udostępniane we współpracy z Mazowiecką Biblioteką Cyfrową. W pierwszej kolejności udostępniliśmy ok. 400 dawnych katalogów wystaw i druków rozmaitych organizacji i stowarzyszeń artystycznych. Jednocześnie, we współpracy z Biblioteką Uniwersytetu w Heidelbergu, udostępniliśmy ponad 250 artykułów publikowanych w wydawnictwach ciągłych MNW od 1939 roku.

Zupełnie nowy wymiar obecności Muzeum i jego zbiorów w Internecie otworzyła współpraca ze Stowarzyszeniem Wikimedia Polska i jego współpracownikami. Dzięki realizowanym wspólnie dwóm projektom – na temat pastelu w sztuce oraz polskich wykopalisk w Faras i powstałej Galerii Faras – artykuły i zdjęcia zabytków trafiają od 2015 roku do milionów użytkowników na całym świecie. Reprodukacje prac, często również informacje o nich, są udostępniane przez aktywistów Wikipedii w blisko osiemdziesięciu językach, co zdaje się być najskuteczniejszą metodą promocji polskiej kultury w globalnej sieci. Wszystkie udostępnione przez Muzeum reprodukcje znajdują się w domenie publicznej, a archiwalne fotografie są dostępne na wolnych licencjach, co pozwala na swobodne wykorzystywanie zdjęć przez internautów. Dlatego też intensyfikujemy współpracę z wikipedystami, dziękując im jednocześnie za dotychczasową wspólną pracę.

dr Piotr Rypson

Muzeum Narodowe w Warszawie w sieci

The National Museum in Warsaw on the Web

The National Museum in Warsaw receives hundreds of thousands of visitors every year. They come from Warsaw, Poland, and around the world, to see and admire original works of art presented in the permanent galleries and temporary exhibitions. In its exhibition spaces the Museum can show only a small percentage of its collection, which consists of over 830,000 items.

But millions of people everywhere have access to the NMW collections and artworks through its digital channels. Aside from an extensive website¹, an active page on Facebook (close to 40,000 followers), and accounts on Twitter and Instagram, the National Museum's collections can be seen through the Digital National Museum in Warsaw (CNMW)² platform, and via resources available through the Google Cultural Institute³.

The CMNW presents close to 30,000 collection items – grants awarded to the Museum (Kultura+) have enabled us to document the artworks and provide their metadata, searchable by artist name, object type, by collection and in special thematic groups. Regularly updated with new content, the Digital National Museum of Warsaw feeds images and data to the European database Europeana⁴. Images downloaded from the CMNW site are frequently downloaded by internet users and reused on multiple websites and online services. Thanks to Google Cultural Institute we are able to offer Streetview walks around three of our galleries and highly detailed views of selected paintings and artworks.

The resources of the Museum Library, containing a wide range of rare and valuable publications on art history, are made

available to the public in cooperation with the Mazovian Digital Library. The initial materials released to the public include 400 historical exhibition catalogues and a variety of prints by artist's associations and organisations. At the same time, with the Heidelberg University Library, the NMW has published 250 open-access articles, previously printed in Museum journals after 1939.

Collaborating with Wikimedians is a new dimension of the National Museum's online activities. Thanks to two subsequent projects – related to a temporary exhibition focussed on the use of pastel in art, and the permanent exhibition in the Faras Gallery – articles and images of artworks from our collection have been, since 2015, seen by millions of users all over the world. Reproductions of works, frequently with extended information about them, are reused by Wikipedia editors and enthusiasts globally (and in almost 80 languages), which seems to be the most effective way to popularise Polish culture on the Web. The reproductions shared with Wikimedia Commons are marked as public domain, and archival photographs have been released on open Creative Commons licenses, which ensures Internet users can creatively reuse our materials. We are planning to keep working with Wikipedians, and would like to thank them for what we've already done together.

Piotr Rypson, PhD

Piotr Rypson, PhD
– critic of art, literature and visual culture
historian, Deputy
Director for Research
National Museum
in Warsaw

¹ www.mnw.art.pl

² www.cyfrowe.mnw.art.pl

³ www.google.com/culturalinstitute/beta/partner/muzeum-narodowe-w-warszawie

⁴ www.europeana.eu/portal/pl

Każdy użytkownik internetu korzysta czasem z Wikipedii, a dla wielu jest to ważne, jeśli nie podstawowe źródło wiedzy. Dlatego inicjatywa, którą nazwaliśmy „Faras w Wikipedii”, od samego początku budziła w Muzeum zainteresowanie. Odkrycie Faras, uratowanie malowideł z katedry, a następnie ich konserwacja i wyeksponowanie to jedne z największych dokonań polskiej archeologii, konserwacji i muzealnictwa. Tymczasem jeszcze kilka miesięcy temu w Wikipedii można było odnaleźć bardzo skromne i nieaktualne informacje dotyczące tych zagadnień. Dziś dzięki projektowi „Faras w Wikipedii” w nowy sposób pokazujemy znajdujące się w Galerii dzieła.

Największą wartością naszego projektu jest na pewno udostępnienie szerokiej grupie odbiorców rzetelnych informacji i wysokiej jakości fotografii, które dotyczą polskiej archeologii i konserwacji zabytków: Nubii – jej historii i kultury, Faras, malowideł z katedry, oraz innych obiektów, które zostały tam odnalezione, a obecnie są eksponowane w Galerii. Realizację tego zadania zawdzięczamy przede wszystkim wolontariuszom przygotowującym teksty dotyczące Faras. Muszę jednak przyznać, że również dla mnie jako badaczki, zajmującej się historią sztuki, opieka merytoryczna nad tym projektem okazała się dużym wyzwaniem. Praca ta wymagała nieco innego niż muzealne, czy też akademickie, spojrzenia na problemy poruszane w artykułach, odejścia od ściśle naukowej optyki i hierarchii po to, by odpowiedzieć na potrzeby i oczekiwania użytkowników Wikipedii. Ten wspólny wysiłek przyniósł do tej pory bardzo ciekawe efekty, a to czego dokonaliśmy, niesie z pewnością olbrzymią wartość poznawczą. Osobiście jestem przekonana, że jest to właściwie jedynie punkt wyjścia dla powstawania kolejnych tekstów dotyczących Faras, Nubii i sztuki kręgu bizantyjskiego.

dr hab. Aleksandra Sulikowska-Belczowska

dr hab. **Aleksandra Sulikowska-Belczowska** –
kustosz Kolekcji Nubijskiej, Kolekcji Ikon i Rzemiosła Bizantyjskiego oraz Kolekcji Etiopskiej Zbiory Sztuki Starożytnej i Wschodniochrześcijańskiej, MNW

Skarby z Faras w Wikipedii Treasures from Faras in Wikipedia



Aleksandra Sulikowska-Belczowska, PhD
with habilitation –
Nubian, Ethiopian and
Coptic Art Collection
and Icons and Byzantine
Crafts Collection,
MNW

Diakon, druga połowa IX wieku, MNW
Deacon, second half of 9th century, MNW

Almost everyone with access to the internet uses Wikipedia every so often; and for many people it is an important, or possibly their main, source of knowledge. Consequently the idea behind “Faras in Wikipedia” has generated great interest at the Museum from its very beginning. Discovering the Faras Cathedral, saving the artworks and artefacts, working towards their conservation, restoration and the creation of the Gallery is one of the greatest achievements of Polish archaeology, conservation and museology. Yet until very recently, Wikipedia contained limited and outdated information on these subjects. Today “Faras in Wikipedia” allows us to popularise the artworks it contains.

The greatest value of this project is undoubtedly its potential to offer accurate information and high quality images of the artworks discovered at Faras, excavation works, restoration of the museum and Gallery spaces, to a wide group of people, thus offering them a reliable source of information on Nubian history and culture, as well as the gallery itself. The work necessary to make this happen has been done chiefly by volunteers writing the many articles. I have to admit that for me as an art history researcher, reviewing the content of the many new articles has been a challenge: the largest being the need to acquire a new perspective on the chosen subjects, and an innovative approach to creating new information – an approach which differs in some ways from the usual academic or expert driven styles of writing. It was sometimes necessary to adapt purely scientific points-of-view and authority-driven information to the needs of Wikipedia’s users and editors. Our common effort has brought with it very interesting results; we have created new material which will be of great use to the readers of Wikipedia. I am personally convinced that this is just the start for the development of new articles and materials concerning Faras, Nubia, and art from the Byzantine circle.

Aleksandra Sulikowska-Belczowska, PhD



Projekt oznaczał dla mnie możliwość nauczenia się czegoś nowego i współpracy z dwiema dynamicznymi instytucjami, które na co dzień zajmują się popularyzacją dziedzictwa kulturowego – Wikipedią oraz Muzeum Narodowym. Temat był więcej niż interesujący – wykopaliska w Faras i rola, jaką w nich odegrali polscy archeolodzy. Poszedłem na pierwsze spotkanie. Spotkałem innych wolontariuszy, archeologów i historyków sztuki, a także osoby, które po prostu kierowały się ciekawością. Spotkałem wikipedystów – ludzi, o których do tej pory czytałem tylko w gazetach – i mogłem mniej więcej zobaczyć, jak wygląda realizacja ich pasji i hobby, jakim jest Wikipedia. Pracownicy Muzeum oprowadzili nas po Galerii Faras. Wybrałem dwa tematy – konserwację malowideł oraz opis przedstawienia apostołów Piotra i Jana. Interesowała mnie konserwacja i prace zespołu Muzeum Narodowego w Faras w latach sześćdziesiątych. Za pracę wzięłem się w maju, przebywając na stypendium w Niemczech. Pisałem wieczorami po pracy. Przede wszystkim musiałem przekopać się przez masę opracowań, żeby dobrze przygotować wiarygodny tekst (postulat encyklopedyczności!). Przy

okazji dowiedziałem się, ile informacji na temat prac polskich archeologów jest dostępnych za granicą. Potem zacząłem pisać tekst – przyznam, że przez pierwsze kilka wieczorów szło mi to jak po grudzie. Nie umiałem dobrze pracować z edytorami, tworzyć podrozdziałów, przez pomyłkę opublikowałem brudnopis. Ratowali mnie wikipedyści: Gytha, Marta Malina i Halibutt. Komunikowaliśmy się przez Wikipedię, maile, Facebooka. Powoli opanowywałem tajniki pisania wikipedycznego hasła: nagłówki, rozdziały, przypisy. Wstawianie zdjęć. Prawa autorskie do zdjęć. Poprawki i komentarze innych wikipedystów. Konsultacja z pracownikami Muzeum. Po około dwóch tygodniach ukończyłem pierwsze hasło, kilka dni później – drugie. Ogromna satysfakcja i duma, kiedy Gytha napisała mi w mailu: „Możesz je przenieść do artykułu”. Czego się nauczyłem? Pracy w zespole otwartych ludzi, zainteresowanych rzetelnym przekazaniem wiedzy, specyficznego języka, jakim się posługują oraz reguł rządzących Wikipedią. W tym wikipetykiety i podpisu ~~~~ Luklsok ;). Oraz naturalnie edycji haseł – w edytorze wizualnym i kodzie :-)

Łukasz Sokołowski

Fragment fryzu z absydy katedry w Faras, pierwsza ćwierć VII wieku, MNW
Fragment of a frieze from the Apse of the Faras Cathedral, VIIth century, NMW

Łukasz Sokołowski
 – doktorant, Ośrodek Badań nad Antykem Europy Południowo-Wschodniej Uniwersytetu Warszawskiego, uczestnik projektu „Faras w Wikipedii”

Nagłówki, rozdziały, przypisy... Headings, sections, citations...

I took part in the project because, for me, it presented an opportunity to learn a new skill and work with two dynamic organisations whose aim is to popularise cultural heritage – Wikipedia and the National Museum in Warsaw. The main theme was interesting to say the least – the excavations at Faras and the role of Polish archaeologists in discovering the Cathedral. I was at the very first meeting at the museum, where I met other volunteers, archaeologists and art historians, and people who were simply curious. I met Wikipedia editors – some of whom I'd known only from news articles – and was able to see how they put editing Wikipedia into practice. Staff members gave us a tour of the Faras Gallery. I selected two article subjects – conservation of the wall paintings and the description of a painting depicting the Apostles Peter and John. I was particularly interested in the conservation work and preparations undertaken by the NMW team for first opening the Gallery in the 1960s.

I began working on my articles in May 2016, during a scholarship in Germany, so I wrote in the evenings after work. In its first stage I had to dig through numerous journals and publications to prepare a well-referenced article (notability criteria!) This was interesting, as it made me realise how many texts by scholars of Polish archaeology are available

abroad. Next I began to write the article – and must admit that the first few evenings were not easy. I didn't know how to work with Mediawiki – editing software, or creating sections; I accidentally published my sandbox notes! Wikipedia editors – Gytha, Marta Malina, Halibutt – rescued me on more than one occasion. We communicated through Wikipedia, email, Facebook, and more. Step by step I began to feel more confident editing an article: headings, sections, citations. Inserting images. Copyright issues. Comments and corrections made by other editors. Comments and verification by Museum staff. After about two weeks my first article was complete. The second was ready a few days later. The satisfaction when Gytha emailed me to say the article was ready to publish on Wikipedia was tremendous. What have I learned? I've experienced working in a team of open, friendly people, interested in sharing knowledge; learned the basics of Wikipedia "insider language", and the basic rules of Wikipedia which include the requirement to be civil and patient – and my own new signature, ~~~~ Luklsok ;) Last, but not least, I've learned how to edit articles – in code and through the visual editor :-)

Łukasz Sokołowski

Łukasz Sokołowski –
 PhD student,
 Antiquity of South-eastern Europe
 Research Centre, The
 University of Warsaw,
 participant of the
 “Faras in Wikipedia”
 project

W latach 2010–2015 w Muzeum Narodowym w Warszawie zdigitalizowano 55 tys. muzealiów. Jesteśmy w posiadaniu setek tysięcy zdjęć dokumentujących jedną z największych kolekcji muzealnych w Polsce. Tak jak i inne instytucje kultury w naszym kraju, Muzeum jest częścią wielkiego projektu mającego na celu tworzenie cyfrowych fotografii dziedzictwa kulturowego. Dysponując tak dużym i ciągle powiększającym się repozytorium, w dobie zmieniającego się i profilują-

Karolina Tabak
– historyk sztuki,
Kierownik Działu
Digitalizacji
Muzeum Narodowego
w Warszawie

szukać nowych form zaistnienia naszych zbiorów w wersji cyfrowej. Zdajemy sobie sprawę, że wielu użytkowników CMNW to osoby, które poszukują konkretnych dzieł lub artystów, pomijając bogactwo poszczególnych kolekcji tematycznych. Udostępnienie naszych kolekcji w takich serwisach jak Wikipedia jest promocją MNW, daje nam też wyjątkową okazję do wydobycia z „cyfrowego magazynu” zbiorów unikatowych, nieznanymi szerokiej publiczności i wprowadzenia ich do obiegu kulturowego.

nasze zbiory rozpoczęły nowe życie w strefie cyfrowej. Zdjęcie obrazu *Bitwa pod Grunwaldem* Jana Matejki zostało opublikowane w 157 artykułach na całym świecie. Projekty związane ze współpracą z wikipedystą rezydentem pozwoliły nawiązać kontakt z amatorami, studentami i pasjonatami sztuki, którzy chcą poświęcić swój czas i wiedzę na popularyzację zbiorów Muzeum. Społeczny – a nie czysto statystyczny – wymiar projektu zdaje się być długofalową korzyścią dla instytucji.

Wyzwania związane z udostępnianiem dziedzictwa kulturowego

cego usługi dla odbiorcy świata, należy zredefiniować cele samej digitalizacji. Początkowo jednym z priorytetów była chęć zachowania wizerunku – wysokiej rozdzielczości zdjęcie cyfrowe miało niejako chronić zabytek przez zapomnieniem. Zdjęcia szybko okazały się niezbędnym narzędziem w podstawowej pracy muzealnika, zarówno w pracy merytorycznej, jak i administracyjnej.

W roku 2011 Muzeum uruchomiło katalog internetowy zbiorów: Cyfrowe Muzeum Narodowe w Warszawie. Od tego momentu w serwisie opublikowano niemal 30 tys. zabytków, nasze zbiory udostępnione są również w największym europejskim serwisie dziedzictwa kulturowego Europeana. Muzeum zasila europejską cyfrową bibliotekę, a tym samym wypełnia zalecenia Komisji Europejskiej z 2011 r.¹ W tym samym dokumencie mowa jest również o nowych celach digitalizacji, roli w przemyśle kreatywnym, a co za tym idzie o digitalizacji mającej realny wpływ na wzrost gospodarczy: materiały cyfrowe mogą być ponownie wykorzystywane – do celów komercyjnych i niekomercyjnych – mogą np. znaleźć zastosowanie w materiałach dydaktycznych i edukacyjnych, filmach dokumentalnych, turystyce, grach, animacjach i narzędziach projektowych, z zastrzeżeniem pełnego poszanowania praw autorskich i praw pokrewnych².

Ponowne wykorzystanie staje się nowym priorytetem digitalizacji, rolą Muzeum i jego zadaniem jest opracowanie nowego języka, który pozwoli skutecznie dotrzeć do widza. Serwis Cyfrowe MNW stanowi nasz katalog, swoistą bazę wiedzy o zabytkach. Staramy się jednak

Bezpośrednią inspiracją do rozpoczęcia współpracy ze Stowarzyszeniem Wikimedia Polska było doświadczenie Rijksmuseum. Z powodu remontu najważniejsze holenderskie muzeum zamknięto na 10 lat. Aby nie stracić kontaktu z publicznością, coraz bardziej aktywną w świecie cyfrowym, podjęto decyzję o „otwarciu” swoich zbiorów w serwisie Wikimedia Commons. Sukces tamtego projektu zachęcił Muzeum do współpracy ze Stowarzyszeniem. Udostępniliśmy 500 arcydzieł ze zbiorów Muzeum wraz z metadanyami opisowymi i przekierowaniem do serwisu Cyfrowe MNW. W ten sposób

Wielkim wyzwaniem jest kontynuacja tak pojętej otwartości i poszukiwanie nowoczesnych narzędzi, które nie pozwolą zginąć muzealiom w świecie cyfrowym. Tworzenie kontekstów, relacji, współpraca z różnymi instytucjami są podstawą szeroko rozumianego udostępnienia. Katalog internetowy zbiorów nie jest dla nas celem, a dopiero początkiem.

Karolina Tabak

¹ Zalecenie Komisji z 27.10.2011 w sprawie digitalizacji i udostępniania w Internecie dorobku kulturowego oraz w sprawie ochrony zasobów cyfrowych (http://www.mkidn.gov.pl/media/docs/2012/20120302zalecenia_KE.pdf)
² Ibidem, s. 2



Malarz z kręgu Lukasa Cranacha Starszego, *Bitwa pod Orszą*, 1525–1535, Muzeum Narodowe w Warszawie
Artist from the circle of Lucas Cranach the Elder, *Battle of Orsha*, 1525–1535, National Museum in Warsaw

Between 2010 and 2015, the National Museum in Warsaw digitised 55,000 objects from its collections. The Museum owns hundreds of thousands of images, holding one of the largest museum collections in Poland. Like other Polish cultural institutions, the museum takes part in the huge project of creating a rich digital cultural heritage. Having an extensive and rapidly growing digital repository in a constantly changing digital environment makes it necessary to redefine the goals of digitisation. The initial goals were directly related to preservation of the collections – high-resolution images have provided a way to ensure the survival of collection items. Photographs quickly became indispensable tools in the day-to-day life of museum work, both in a content-related and administrative sense.



Ferdynand Ruszczyk, *Ziemia*, 1898, Muzeum Narodowe w Warszawie
 Ferdynand Ruszczyk, *The Land*, 1898, National Museum in Warsaw

The Challenges of Sharing Cultural Heritage

In 2011 the Museum opened an online catalogue of its collections: the Digital National Museum (Cyfrowe Muzeum Narodowe w Warszawie). Since then, almost thirty thousand objects have been published via that platform; our collections are also accessible through the European heritage platform Europeana. By enriching the European digital library our museum fulfills the recommendations of the European Commission from 2011¹. The same document specifies new goals for digitisation, its role in creative industries, and consequently the influence of digitisation on economic growth: “Digitised material can be reused – for both commercial and noncommercial purposes – for uses such as developing learning and educational content, documentaries, tourism applications, games, animations and design tools, provided that this is done with full respect for copyright and related rights”².

Reuse of digital heritage becomes a new priority of digitisation, and a role and challenge for the museum is to find a new language with which to reach the public. The online platform is our catalogue, a knowledge base on our collections and items. We are, nevertheless, looking for new ways to re-

lease our collections into the digital sphere. We realise that many users of the CMNW platform are people looking for specific works or artists, often overlooking other themes or collections. Opening up to other forms of collaboration with Internet users – such as working with Wikipedia – allows us to promote our collections and provides the perfect opportunity to introduce the wider public to our collections and to highlight the unique, valuable and lesser-known artworks.

The direct inspiration to begin collaborating with Wikimedia was the example set by the Rijksmuseum in the Netherlands. This flagship Dutch institution, due to major renovation works, had been closed to the viewers for 10 years. Wishing not to lose contact with the public, which was becoming increasingly active in the digital world, the museum decided to “open” their collections and allow them to be uploaded to Wikimedia Commons. The success of that initiative convinced us to work together with Wikimedia. We began by uploading over 500 masterpieces from the Museum’s collections with their metadata and links to our online catalogue. Importantly, our collections then began their own life in the

digital sphere. The digital image of the painting *Bitwa pod Grunwaldem* (*The Battle of Grunwald*) by Jan Matejko has been (to date) used in 157 Wikipedia articles worldwide. Projects we undertook with our Wikipedian-in-Residence allowed us to begin working together with enthusiasts, art lovers, students and others who were ready to invest their time and knowledge into popularising the Museum’s collections. The social – not simply statistical – dimension of the project has proven to be the most valuable long-term result for a heritage institution.

The greatest challenge is perhaps to continue to be open in the more social sense, and to keep looking for contemporary tools allowing the museum’s collections to be visible in the digital sphere. Creating contexts, relationships, and collaborating with museum institutions and others, are at the centre of widely understood, and mutually beneficial sharing. An online catalogue of artworks is not the final goal, it is just the beginning.

Karolina Tabak

Karolina Tabak –
 art historian, Manager,
 Digitisation and
 Visual Documentation
 Department

¹ COMMISSION RECOMMENDATION of 27 October 2011 on the digitisation and online accessibility of cultural material and digital preservation (2011/711/EU), <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2011:283:039:0045:EN:PDF>

² *Ibidem*, p. 2

W sierpniu 2013 roku The J. Paul Getty Museum z dumą ogłosiło start „programu otwartych treści” (Open Content Program), od razu udostępniając 4600 cyfrowych reprodukcji ze swoich bogatych zbiorów domeny publicznej z jednoczesną zgodą na ich swobodne kopiowanie i wykorzystywanie, także w celach komercyjnych. Jak wiele razy czytaliście już podobne informacje? Po kilku latach program trwa nadal i chociaż dostępnych jest już 99 tys. skanów, informacja ta zginęła wśród setek podobnych, publikowanych od lat przez przez działy PR dużych i małych instytucji dziedzictwa z całego świata.

Marcin Wilkowski
– twórca i redaktor
portalu *Historia i Media*, „badacz historii cyfrowej, aktywista otwartej kultury”

i społecznie odpowiedzialnej polityce praw autorskich, nie mają większego znaczenia, ponieważ zalety i wartość tych zasobów sprawdzone mogą być dopiero wtedy, kiedy w końcu pojawi się potrzeba, żeby z nich skorzystać. I znów – nie chodzi tu o to, aby legitymizować digitalizację i pracę na rzecz wolnych zasobów kultury skalą ponownego wykorzystania. Postać cyfrowa jest dziś dla zasobów kultury stanem standardowym i jej przygotowanie nie wymaga uzasadnienia, może poza decyzją co do kolejności zdigitalizowania i poza niszowym problemem zbiorów o szczególnym statusie (np. ukazują-

treści ani domeny publicznej. Nieprze-myślany design repozytoriów cyfrowych, złe formaty plików, konieczność logowania się, znaki wodne, niepełne lub błędne metadane czy niepotrzebne licencjonowanie – to tylko niektóre bariery w dostępie do domeny publicznej. Czy nie jest tak, że przynajmniej część z nich determinowana jest nie przez jakieś warunki techniczne i organizacyjne, takie jak obiektywny brak pełnej wiedzy o zbiorach, niepozwalający na przygotowanie pełnych zestawów metadanych, czy blokujące udostępnianie dużych plików koszty hostingu skanów w rozmiarach produkcyjnych? Czy część

Od liczb ważniejsza jest zmiana

Kiedy znów ktoś informuje mnie o kolejnych zasobach muzeów, galerii czy archiwów umieszczonych w Internecie z prawem do swobodnego wykorzystania, raczej nigdy nie klikam w proponowane linki i ignoruję taki news. Proszę nie zrozumieć mnie źle – nie chcę podważać starań wielu instytucji walczących z ograniczeniami i niejasnością prawa autorskiego i nie chcę nie doceniać wkładu pracowników zajmujących się skanowaniem i opracowywaniem udostępnianych zbiorów. Myśląc o digitalizacji i oczekując coraz to nowych wolnych zasobów kultury, bardzo łatwo ignorować niewidoczną pracę, która jest konieczna do tego, aby kolejne tysiące obiektów stały się dostępne online. Jednak newsy o nowych zbiorach nie mają dla mnie większego znaczenia i irytuje mnie dostrzegalna tu i ówdzie rywalizacja na liczby skanów czy bogactwo uwalnianych kolekcji. Porównania są bez sensu, bo nie potrafią oddać prawdziwej wartości pracy, nie da się przecież na jednej wadze zestawić starań wielkiego i dobrze finansowanego muzeum z Europy Zachodniej, co roku umieszczającego w Internecie tysiące skanów, ze staraniami małej instytucji kultury z Polski, która wdrażając program wolnych zbiorów, musi się mierzyć z poważnymi wyzwaniami organizacyjnymi i finansowymi, i gdzie często gwarantem powodzenia programu uwalniania praw nie jest obowiązująca od lat oficjalna misja otwarcia instytucji, ale determinacja i ciężka praca jednego aktywnego pracownika.

Kolejne informacje o nowych wolnych zbiorach, darowanych, czy raczej przywracanych nam dzięki digitalizacji

cych historyczną przemoc), których nie powinno się umieszczać online.

Próba skorzystania z wolnych zbiorów kultury to prawdziwy test digitalizacji i polityki wolnościowej, publiczne i głośne lub cichsze i indywidualne „Sprawdzam!” wobec atrakcyjnie brzmiących deklaracji instytucji oraz wobec idei cyfrowego dziedzictwa w ogóle. Prawo autorskie to bariera, którą instytucje starają się ograniczyć, zapominając jednak przy tym o innych, nie mniej istotnych problemach. Na przykład, dopiero przy próbie skorzystania z wolnych zbiorów The J. Paul Getty Museum okazuje się, że aby pobrać reprodukcję średniowiecznej miniaturowej w pliku dobrej jakości i do celów komercyjnych, należy wypełnić gigantyczny formularz z mnóstwem pytań otwartych. Rozumiem potrzebę gromadzenia informacji o ponownym wykorzystaniu, ale ten sposób jej pozyskiwania powoduje, że nie ma tu już tak naprawdę ani wolnej

z tych barier nie jest inspirowana strategią działania, którą przyjmuje instytucja?

Dzisiejszy Web to struktura komercyjna, scentralizowana i nieszanująca autonomii użytkowników i użytkowniczek, pełna przy tym antynaukowych postaw i dyskryminacji. W takiej przestrzeni funkcjonują muzea, biblioteki i archiwa cyfrowe. Mogą się do niej dostosować, mogą negocjować zasady lub starać się prowadzić możliwie autonomiczną strategię funkcjonowania online. Jeśli przyjmują politykę wolnych zasobów kultury, stawiają się w opozycji wobec sieciowego mainstreamu, który albo preferuje własność i restrykcyjne interpretacje prawa autorskiego, albo – odwrotnie – nagina i rozmywa jego zasady w celu osiągnięcia doraźnych korzyści i możliwości wyświetlania reklam na treściach, które do niego nie należą.

Skoro polityka wolności zasobów domeny publicznej stawia instytucje GLAM w opozycji wobec większości podmiotów współczesnego Webu, dlaczego wciąż w innych sferach nie chcą się one uwolnić od dominujących paradygmatów? Dlaczego myślą o udostępnianiu zdigitalizowanych zasobów w kontekście zwrotu z inwestycji (ROI)? Czy digitalizacja wymaga racjonalnego, rynkowego uzasadnienia, czy raczej jej konieczność wynika z rozwoju technik komunikacji? Skoro nikt nie kwestionuje istnienia bibliotek, dlaczego wciąż pojawiają się głosy, w których kolekcje cyfrowe traktuje się jako mniej ważny dodatek do misji instytucji? Dlaczego tak istotne są dane o odbiorcach, gromadzenie tych danych i ich przetwarzanie? Czy instytucje kultury – wbrew ogólnym

Odbiornik mechanicznego telegrafu maszynowego z siłowni statku SS „Sołdek”, Narodowe Muzeum Morskie w Gdańsku
Chadburn (engine telegraph) in engine room of Polish ship SS Sołdek, National Maritime Museum in Gdańsk

Foto/photo: Instrumentfabriks AB Lyth, CC BY-SA 3.0 PL, Wikimedia Commons



trendom Webu – nie mogą respektować prawa do anonimowości? Czy traktują swoich odbiorców jak klientów? Dlaczego tak ważne jest logo i brandowanie kultury?

W kontekście instytucji kultury od dawna przywołuje się koncepcję „trzeciego miejsca” Raya Oldenburga. Biblioteka, muzeum, galeria miała być przestrzenią, która wznosi się ponad prosty podział racjonalności miejsca pracy (i przestrzeni komercyjnej) i domu (przestrzeni prywatnej i zamkniętej). Wartości takie jak zaufanie, wspólnotowość, lokalność, bezpośredniość, otwartość, wolność korzystania miały charakteryzować te wyjątkowe społeczne instytucje. Jestem przekonany, że dziś spełnienie idei trzeciego miejsca wymagałoby odrzucenia agresywnej racjonalności współczesnego Webu.

Jednym z przejawów tej racjonalności jest właśnie myślenie wielkimi liczbami. To dość proste do zaobserwowania: wartość projektów internetowych mierzy się ich zasięgiem, liczy się też skala oferty („sprzedajemy miliony książek!”, „mamy WSZYSTKIE płyty”) i bezwarunkowa, nieograniczona i darmowa dostępność. Innym przejawem tej racjonalności jest degradacja znaczenia świata poza interfejsem Internetu („załatw wszystko bez wychodzenia z domu”). Projekty z nurtu GLAM-Wiki (współpracy środowiska Wikipedii z instytucjami dziedzictwa) pokazują jednak, że te założenia można odrzucić i budować prawdziwe „trzecie miejsce” w oparciu o dobra kultury.

Projekt „Faras w Wikipedii” to dobry przykład wielkiego efektu w małej skali. Nikt nie mówi tu o tysiącach obiektów cyfrowych; nikt też nie twierdzi, że efektem projektu będzie polepszenie świadomości historycznej dużej części społeczeństwa. To po prostu mały projekt dla otwartego Webu, integrujący ze sobą grupę osób i podwyższający jakość Wikipedii w skali kilkudziesięciu haseł. Jestem przekonany, że to prawdziwe „trzecie miejsce” na styku interfejsu przeglądarki i świata spotkań twarzą w twarz: wyjście poza Internet, aby coś w nim zmienić; wspieranie otwartego i alternatywnego Webu; praca w mikroskali, której efekty mogą mieć jednak duży zasięg. A także instytucja kultury nie będąca zamkniętą marką, lecz partnerem dla odbiorców.

Marcin Wilkowski

In August of 2013, the Getty Museum proudly announced the launch of an open content program, built around releasing 4600 digital images of artworks from the museum’s vast public domain collections – along with the explicit permission to copy and reuse the images, including for commercial uses. How many times have you read similar news? A few years on, the Open Content Program is still running, and even though – according to a recent update – ninety-nine thousand scanned images are now available online, this news was lost in the midst of many similar announcements, published by PR departments of large and small heritage institutions all over the world.

When I hear about yet another museum, archive or gallery making their materials available online and open for reuse, I rarely click the links and often ignore such news. Please don’t misunderstand me: I do not wish to undermine the efforts of many institutions wrangling with copyright clearance issues, and the work of many staff members who patiently scan and prepare image descriptions to be uploaded to online databases. When we think about the progress of digitisation and take the emergence of new open digital collections for granted, it is

Change Matters More Than Numbers

easy to ignore the work needed behind the scenes to place thousands of images online. But news about new collections is not, in itself, all that meaningful to me; there is something irritating about the rather noticeable rivalry between institutions in the vast quantities of files they release or the variety of newly available materials. Comparisons between open activities of different institutions are often meaningless – they cannot reflect the real value of people’s work; it is impossible to compare the achievements of a large and well-funded European museum, placing thousands of scans online each year, with efforts of a small cultural institution from Poland that often faces serious organisational and financial challenges on its way to implementing open models of sharing its holdings. In many of the latter institutions, collection items are made available to Internet users not due to the official mission statement, but thanks to the determination of a single active and dedicated employee.

Information about a cultural institution releasing, or rather returning, public domain content thanks to digitisation and socially responsible copyright standards does not matter too much in itself: the value and advantages of these resources being available can be tested only when someone needs to use them. Once again – I do not intend to measure the sense of digitisation by the scale of reuse. Digital formats are a standard for cultural resources right now and preparing these digital files does not need justification – perhaps apart from deciding in which order to digitise, and aside from the relatively niche problem of sensitive collections or those with special status, which should not be made available online.

The attempt to use the newly available cultural resources is a real test of digitisation and open policies. The user who takes the institution’s invitation to reuse the newly available files can test these claims and very easily verify the ease of access provided by the museum or archive. Copyright barriers are being reduced by many institutions, but other problems often remain. For instance, when one attempts to use the images provided by Getty, one finds that in order to download a reproduction of a medieval miniature at high resolution and for commercial purposes, it is obligatory to fill in a long online form, with multiple, open-ended questions. I understand an institution needs to gather information about reuse, but this method of gathering data results in the accessibility of files no longer being really open or public. Poor design of digital archives, incorrect file formats, requirements to register, watermarks, missing or incomplete metadata, or unnecessary licensing – these are just some of the most frequent barriers to public domain materials. I wonder if at least some of these barriers are generated not by some technical or organisational factors (such as genuine gaps in information preventing the preparation of

Marcin Wilkowski
– editor and founder
of *History and Media*
portal, digital history
scholar, open culture
activist

full sets of metadata, or the high cost of hosting, which limits the release of high resolution files online), but rather caused by a specific strategy?

Today's web is a commercial structure, centralised and disrespectful of a user's autonomy, full of anti-scientific or discriminatory approaches. This is the space in which museums, libraries and digital archives function. They have a choice of adjusting to the space, to negotiate the rules, or to adopt a relatively autonomous strategy of being present online. If an institution adopts an open strategy, that strategy places it in opposition to the internet mainstream, which favours either restrictive copyright interpretations and commercial mentality, or – at the other end of the scale – invites the misuse or abuse of open standards in order to achieve temporary commercial benefits.

If the policy of allowing the public domain to be truly accessible places GLAM institutions in opposition to most of the present-day web, perhaps it's worth considering if they should set themselves free from the dominating paradigms. Why do many institutions think about releasing digitised collections in the context of return-of-investment (ROI)? Does digitisation require a rational, marketplace justifi-

cation, or is it necessary because of the evolution of communication methods? If the role of libraries is not being questioned, why are digital collections still seen as a relatively unimportant addition to an institution's mission? Why is collecting and analysing the data about users so important? Should cultural institutions – unlike most of the web today – respect a user's right to anonymity more? Should they treat the public as clients? Why are logos and branding so important?

Institutions of cultural heritage have often been compared to Ray Oldenburg's concept of "third place". A library, museum, or gallery was to be a place rising above the empty duality of a workplace (and commercial space) and home (a private and closed space). Values such as trust, community, local heritage, directness, openness, freedom to use, were to characterise these exceptional social institutions. I'm convinced that, in order to realise the idea of "third place", it is necessary to reject the aggressive rationality of today's web.

One of the signifiers of that rationality is thinking in large numbers. It's quite easy to observe: the value of internet-based projects is measured by their scope, the scale of an offer also

matters ("We sell millions of books", "We've got ALL the records"). Another sign of that mentality is the degradation of the meaning of activities performed without outside, and away from, the internet ("get all things sorted without leaving the house"). Activities belonging to the GLAM-Wiki thread (collaborations between Wikipedia communities and heritage institutions) demonstrate that this mindset can be rejected in favour of building a real 'third place' around cultural heritage.

The Faras project is a good example of great results on a small scale. It is not about thousands of digital images; nor does anyone claim that it will result in a large-scale improvement in social awareness of history. It is simply a small project for an open Web that brings together a group of people who improve several dozen Wikipedia articles. I am convinced that this is a real "third place", somewhere between the browser interface and the face-to-face meetings; stepping outside the Internet to change it for the better; supporting the open, alternative web; working on a small scale to achieve results on a larger scale. And a cultural institution not as a brand name, but as a partner.

Marcin Wilkowski

Praca nad hasłami w Wikipedii podczas spotkania w MNW w ramach Europeana Art History Challenge
Volunteers work on new articles at the Europeana Art History Challenge meeting at the MNW

Foto/photo: Halibutt, CC BY-SA 4.0, Wikimedia Commons





Otwarte projekty w instytucjach kultury

Od początku istnienia Wikipedii jej twórcy pragnęli ją rozwijać jako wolne źródło wiedzy dostępne dla wszystkich bez względu na miejsce zamieszkania, status czy jakiegokolwiek inne czynniki. Klarowne standardy otwartości umożliwiają ludziom na całym świecie nie tylko korzystanie z już dostępnych treści, ale także ich ponowne wykorzystywanie oraz dalsze rozwijanie samej Wikipedii i towarzyszących jej projektów (biblioteka Commons) poprzez redagowanie i pisanie nowych artykułów czy ładowanie do Commons fotografii, filmów czy reprodukcji dzieł sztuki. Zarówno wikipedystom (nie jest to jednolita grupa, nazwijmy tak osoby regularnie redagujące Wikipedię), jak i instytucjom nauki i kultury zależy nie tylko na dostępności i istnieniu powszechnie dostępnych informacji z różnych dziedzin, ale także na jak najwyższej jakości tych informacji. Nic więc dziwnego, że wspólne działania instytucji kultury (nazwane przez wikipedystów anglosaskich „instytucjami GLAM” od Galleries, Libraries, Archives, Museums) z wikipedystami – różnorodne projekty GLAM-Wiki – szybko zyskały popularność na całym świecie. Działania tego typu to tylko część szerszego pejzażu Open GLAM¹: pliki udostępniane przez instytucje kultury są wykorzystywane w wielu krajach

do tworzenia wolnych podręczników, w niezliczonych projektach internetowych, remiksach artystycznych, publikacjach drukowanych i dostępnych online, aplikacjach na smartfony i różnorodnych innych działaniach twórczych. Gdy działania te są inspirowane przez same instytucje, rezultaty bywają spektakularne, jak w znanym przypadku projektu Rijksstudio czy projektu Państwowego Muzeum Sztuki w Kopenhadze, w którym dzieła sztuki z kolekcji muzeum posłużyły mieszkańcom miasta do tworzenia remiksów w przestrzeni miejskiej podczas trwającej dwa lata przebudowy linii metra².

Polscy redaktorzy Wikipedii od około dziesięciu lat współpracują z różnorodnymi instytucjami zajmującymi się dziedzictwem kulturowym. Dzięki zaangażowaniu pracowników tych instytucji do biblioteki mediów Commons

trafiło już kilkanaście tysięcy obiektów z kolekcji polskich muzeów, archiwów i instytucji naukowych; powstało kilkaset nowych artykułów opartych na publikacjach naukowych, katalogach wystaw i innych wydawnictwach. Wolontariusze pisali o polskich artystach pastelach, fotografowali współcześnie obchodzone polskie obrzędy ludowe, „odkurzali dokumenty” poprzez ilustrowanie zdigitalizowanymi archiwami artykułów o tematyce historycznej, fotografowali oddziały muzeów i pisali o eksponatach. Wszechstronność projektów Wiki pozwala tworzyć rozbudowane opisy obiektów, wykonywać zdjęcia, nagrywać filmy, czy nawet aktorskie reinterpretacje utworów literackich. Rok współpracy Muzeum Narodowego w Warszawie z Wikimedią to blisko 100 nowych artykułów związanych z kolekcjami MNW w kilku

Wikipedyści malują światłem skrót GLAM. GLAM Light painting by Wikipedians

Foto/photo: Ter-burg,
CC BY-SA 4.0,
Wikimedia Commons

Obiekty w domenie publicznej

Domena publiczna to gwarantowane narzędzie dostępu do nauki, edukacji i kultury dla wszystkich. Daje nieograniczone prawo dostępu do dzieł, których wykorzystanie nie podlega restrykcjom i ograniczeniom, ponieważ autorskie prawa majątkowe do nich wygasły lub twórczość ta nigdy nie była lub nie jest przedmiotem prawa autorskiego. Przejrzysta i wyraźna informacja o tym, że pliki cyfrowe w serwisie danej instytucji kultury należą do domeny publicznej, pozwala użytkownikom korzystać z udostępnionych zasobów – szczególnie, gdy jest dodatkowo podana w widocznych miejscach, na przykład na stronie głównej katalogu zbiorów online. Istnieje szereg publikacji poświęconych udostępnianiu domeny publicznej – wybrane opracowania zawiera sekcja „Bibliografia i materiały”.

wersjach językowych Wikipedii. Kilkanaście polskich instytucji udostępniło od kilku do kilkudziesięciu tysięcy obiektów w bibliotece Commons. Najpopularniejsza z kolekcji plików – grupa obiektów cyfrowych udostępnionych przez Muzeum Narodowe w Warszawie – jest wyświetlana w artykułach Wikipedii około 2,5 mln razy w miesiącu.

Egalitarne zasady redagowania równowazy zasada: nowe artykuły muszą być poparte przypisami do opublikowanych źródeł. Instytucje GLAM dysponują źródłami zgromadzonymi w swoich czytelnich i bibliotekach, wolontariusze zaś czasem, entuzjazmem i znajomością technicznej strony Wikipedii. Pozwala to, między innymi, na tworzenie szablonów opisu plików z kolekcji instytucji, zawierających informacje na temat muzeum lub archiwum, numer katalogowy obiektu, informacje o twórcach, przekierowanie na stronę internetową czy do katalogu online.

Wikipedia to encyklopedia, ale również platforma, która umożliwia różnorodne działania – od samodzielnego ładowania plików czy redagowania artykułów, przez współpracę z lokalnym redaktorem Wikipedii zainteresowanym działalnością i zbiorami instytucji, aż do zaplanowanych projektów realizowanych z grupą wolontariuszy, którzy z jednej strony poznają historię i kolekcję instytucji, a z drugiej – zasady redagowania internetowej encyklopedii. Wspólne działania budują twórcze więzi pomiędzy uczestnikami projektu i pracownikami instytucji, która udostępniła im swoje zbiory.

We wstępie do opracowania *The Participatory Museum* Nina Simon opowiada, w jaki sposób instytucje kulturalne mogą nawiązać kontakt z publicznością, zademonstrować swoją wartość i miejsce we współczesnej rzeczywistości: *Jestem przekonana, że w tym celu należy zaprosić ludzi do aktywnego zaangażowania jako uczestników, a nie pasywnych konsumentów. Odbiorcy mają dziś okazję brać udział w wielu społecznych, grupowych doświadczeniach i chcą zrobić więcej, niż tylko obejrzeć wystawę lub spektakl czy odwiedzić instytucje kulturalne. (...) Oczekują możliwości dialogu i uczestnictwa w nim jako równorzędni partnerzy; możliwości dyskusji, dzielenia się i remiksowania tego, co widzą. Gdy ludzie mogą aktywnie uczestniczyć w działaniach instytucji, miejsca te stają się kluczowe dla życia kulturalnego i społecznego³.*

Ponowne wykorzystanie obiektów cyfrowych

Wykorzystanie cyfrowych kolekcji instytucji dziedzictwa kulturowego przez inne sektory podnosi poziom społecznej wiedzy o zbiorach i działalności tych instytucji i ich obecność w życiu społecznym, co skutkuje częstszymi odwiedzinami ich serwisów internetowych i daje szansę na powiększenie liczby osób odwiedzających siedziby tych instytucji. Działa również na rzecz realizacji misji nawiązywania kontaktu z szeroką rzeszą odbiorców.

Aby dziedzictwo naszej kultury mogło być wykorzystywane, musi być udostępnione w formie, która rzeczywiście na to pozwala. Oznacza to, że cyfrowa postać tekstu, obrazu, za-
bytku, nagrania dźwiękowego czy wideo powinna być dostępna w najwyższej możliwej jakości

lub rozdzielczości. Obiekty o niskiej jakości, zbyt małe, pozbawione odpowiednich metadanych zwyczajnie nie nadają się do ponownego wykorzystania. Z drugiej strony, dobrze opisane cyfrowe obiekty o wysokiej jakości, którym towarzyszą licencje ograniczające ponowne wykorzystanie, także nie spełniają swojego zadania. Aby zdigitalizowane obiekty nadawały się do wykorzystania, muszą być udostępnione w wysokiej jakości i dostatecznej wielkości, z metadanymi opisowymi i na licencjach umożliwiających ponowne wykorzystanie.

Report Transforming the world with culture,
Europeana Foundation, 2015
http://pro.europeana.eu/files/Europeana_Professional/Publications/Europeana%20Presidencies%20White%20Paper.pdf



Wolontariusze i pracownicy PME podczas wspólnych badań terenowych
Volunteers and staff of Ethnographic Museum in Warsaw during a field project

Foto/photo: Polimerek, CC BY-SA 3.0, Wikimedia Commons

Jak zaprosić odbiorców do współpracy?

- Informacje dotyczące praw autorskich do obiektów cyfrowych umieszczone w widocznym miejscu online pozwalają wszystkim odbiorcom łatwo stwierdzić, czy zdigitalizowane zbiory można ponownie wykorzystywać w dowolnym celu, w tym do tworzenia materiałów edukacyjnych, utworów artystycznych czy jako ilustracje w Wikipedii.
- Oznaczenie domeny publicznej, czyli umieszczenie w serwisie zawierającym cyfrowe zbiory informacji o tym, które z nich nie są już objęte autorskimi prawami majątkowymi, ułatwia ich dalsze wykorzystanie. Oprócz samego katalogu online warto informację o dostępności zasobów opublikować na stronie internetowej czy w innych miejscach w sieci.
- Udostępnianie zasobów w otwartych repozytoriach cyfrowych, takich jak Wikimedia Commons, Europeana czy biblioteki cyfrowe, umożliwia ich szybszy obieg wśród użytkowników.

Wolne licencje

U podstaw projektów internetowych z rodziny Wikimedia – i wielu innych – leży umożliwienie każdemu i w nieskrępowany sposób wykorzystania tekstów, grafik, zdjęć, muzyki i filmów w zupełnie dowolnych celach, także komercyjnych, bez konieczności wnoszenia opłat i każdorazowego pytania o zgodę właścicieli praw autorskich do tych materiałów. Aby dowolne wykorzystanie treści było możliwe, projekty te stosują wolne licencje¹.

Wolne licencje to publiczne umowy licencyjne między twórcą (lub właścicielem autorskich praw majątkowych) i korzystającymi, które gwarantują tym ostatnim pełne prawo do korzystania z utworu – w dowolny sposób, wszędzie i zawsze². Licencja taka zezwala na nieograniczone, nieodpłatne i niewyłączne korzystanie z dzieł w oryginalnie i w opracowaniu (dopuszczalne są jedynie minimalne ograniczenia tej swobody: klauzule uznania autorstwa i udostępniania utworów zależnych na tych samych warunkach). Wolne licencje Creative Commons pozwalają twórcom i właścicielom praw autorskich zachować własne prawa i jednocześnie dzielić się swoją twórczością z innymi.

Creative Commons Uznanie Autorstwa – Na tych samych warunkach (CC BY-SA)

Na tej licencji udostępniane są wszystkie teksty w Wikipedii i większości pozostałych projektów Wikimediów. Licencja ta, przy wtórnym użyciu utworu oryginalnego wymaga: podania listy twórców oraz informacji, że utwór jest dostępny na tej licencji; zaś przy publikacji utworu zależnego (modyfikacji pierwotnego) dodatkowo zakazuje zmiany licencji i nakazuje podanie informacji o dokonanej zmianie.

Creative Commons Uznanie Autorstwa (CC-BY)

Licencja ta ma podobne warunki do CC-BY-SA – oprócz zakazu udostępniania na innych licencjach utworów zależnych. Jednak nawet w przypadku udostępnienia utworu zależnego na innych zasadach istnieje obowiązek poinformowania użytkowników o tym, że utwór oryginalny jest udostępniony na licencji CC-BY.

Zasady stosowania wolnych licencji zawiera publikacja *Anatomia Wolnych Licencji* pod redakcją Agnieszki Kwiecień. Szczegóły zawiera sekcja „Bibliografia i materiały”.

¹ Tomasz Ganicz, Agnieszka Kwiecień, *Anatomia Wolnych Licencji*, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8e/Anatomia_wolnych_licencji_Tomasz_Ganicz_Agnieszka_Kwiecie%C5%84.pdf

² <http://prawokultury.pl/publikacje/wolne-licencje/>

- Wolne licencje Creative Commons (CC BY i CC BY-SA) pozwalają na udostępnienie odbiorcom wybranych zasobów, których autorskie prawa majątkowe należą do instytucji, do dalszego wykorzystania.
- Jakość plików udostępnianych w sieci przekłada się na ich przydatność – zbyt niska jakość techniczna obiektów utrudni ich wykorzystanie obecnie i w przyszłości⁴.
- Przegląd sieci pozwala stwierdzić, w jakiej formie i skali zasoby instytucji są obecne w sieci, w bibliotece Commons czy Wikipedii i przeanalizować znalezione treści dotyczące zbiorów, samej instytucji i jej oddziałów, kluczowych zagadnień czy biogramów.
- Ocena możliwości daje szansę na planowanie projektów dostosowanych do specyfiki indywidualnej instytucji, w wybranym zakresie i skali.

Jak pisze Merete Sanderhoff: *Treści tworzone przez użytkowników nie pojawiają się na zawołanie; zadaniem instytucji kultury jest motywowanie twórczości i tworzenie dla niej ram; musimy pomagać naszym użytkownikom i pokazać, że ich udział w życiu kulturalnym jest cenny i wartościowy*⁵.

Wikipedia to jedno z narzędzi pozwalających realizować działania w różnym kształcie i skali. Platforma cyfrowa to jednak jedynie medium, które ułatwia współpracę i pozwala na łatwe dzielenie się jej wynikami z szerszą publicznością. Najważniejsza zawsze pozostaje treść, jaką chcemy rozwijać i przekazać odbiorcom – użytkownikom Internetu.

Marta Malina Moraczewska



Maska Diabła wykonana przez Annę i Józefa Hulków z Łękawicy, Muzeum Miejskie w Żywcu

Devil's Mask made by Anna and Józef Hulka from Łękawica village, Poland, Żywiec City Museum

Foto/photo: Michał Nowak, CC BY-SA 4.0, Wikimedia Commons

¹ <http://openglam.org/>

² <http://www.smk.dk/en/visit-the-museum/news/artikel/taking-art-out-into-the-city/>

³ <http://www.participatorymuseum.org/preface/>

⁴ <http://historiaimedia.org/2014/11/12/openglam-to-nie-tylko-kwestia-praw-autorskich/>

⁵ *Sharing is Caring. Openness and sharing in the cultural heritage sector*, red. Merete Sanderhoff, Statens Museum for Kunst, Kopenhaga 2014, s. 98



Święta Anna – nubijskie malowidło ściennie datowane na okres od VIII do pierwszej połowy IX wieku, wykonane temperą na tynku mułowym w technice *al secco*. Anonimowe dzieło odnaleziono w katedrze w Faras na terenie dawnej Nubii (obecnie terytorium Sudanu).



Fragment artykułu napisanego przez uczestników projektu Faras. Pełny tekst, lista przypisów oraz bibliografia zagadnienia znajduje się w polskiej Wikipedii w artykule pod tym samym tytułem

Malowidło zostało odkryte przez polski zespół archeologów w czasie jednej z kampanii archeologicznych prowadzonych w latach 60. XX wieku pod patronatem UNESCO (tzw. Kampanii Nubijskiej lub Akcji Nubijskiej) podczas prac prowadzonych w Faras. Od 1964 roku znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie.

rową i czarną kreską. Dolne powieki wykonano jasnofioletową farbą, górne – ciemnofioletową. Pierwotnie brwi namalowano jasnym fioletem, a następnie pociągnięto je czarną farbą, co dało efekt ciemnej purpury. W tle głowy brakuje nimbu, który występuje zazwyczaj w przedstawieniach świętych. Ręka Anny ma długie, wąskie

Święta Anna (malowidło z Faras)

Jest eksponowane w Sali VI Galerii Faras im. Profesora Kazimierza Michałowskiego. Malowidło znaleziono *in situ* na północnej ścianie nawy północnej na wysokości trzech metrów od poziomu posadzki. Znajdowało się na pierwszym tynku i przykryte było drugą jego warstwą z kompozycją Królowej Marty. Nawa północna w katedrze w Faras była zapewne przeznaczona dla kobiet. Wizerunek świętej Anny nie był jedynym prezentowanym tam wyobrażeniem kobiety – widniały tam również przedstawienia fundatorek, świętych niewiast, królowych, męczennic, matek i uzdrowicieli. Wiele z nich najpewniej służyło prywatnej pobożności.

Ikonografia

Święta Anna jest malowidłem zachowanym częściowo, przedstawia głowę i fragment ramion świętej; widoczne są również palce prawej dłoni trzymanej przy ustach. Być może święta Anna przedstawiona była w całej postaci – stojąca lub tronująca. Według Kazimierza Michałowskiego, postać ubrana jest w purpurowy maforion, czyli rodzaj płaszcza z kapturem. Fałdy kaptura maforionu oznaczono czarnymi kreskami. Kaptur jest wewnątrz jasnożółty, pokryty jasnofioletowymi fałdami. Czepiec Anny ukazano jako żółty woal między kapturem a twarzą. Twarz świętej jest podłużna, nos długi i prosty, cieniowany z prawej fioletową kreską, która schodzi od łuków brwi. Koniec nosa został zaznaczony czarną, zakrzywioną linią. Podkreślone ciemnofioletowym konturem kąciaki ust świętej opadają ku dołowi. Szeroko rozwarte oczy mają duże, czarne źrenice otoczone purpu-

rowe. Palce. Prawa dłoń świętej podtrzymuje jej podbródek, a palec wskazujący z zaznaczonym paznokciem położony jest na ustach.

Kult świętej Anny

Źródła kanoniczne nie wspominają o świętej Annie; jej postać pojawia się natomiast w *Protoewangelii Jakuba* – apokryfie z końca II lub początku III wieku napisanym w języku greckim, a także w *Ewangelii Pseudo-Mateusza*. W apokryfach tych opisywane są wydarzenia związane z narodzinami i dzieciństwem Matki Boskiej, wzorowane na Starym Testamencie, w którym narodziny patriarchów biblijnych przedstawiano jako skutek boskiego działania przewycięzającego bezpłodność kobiety. Święta Anna i jej małżonek święty Joachim, pobożny Żyd z rodu Dawida, nie mieli potomków, co w ówczesnym społeczeństwie żydowskim uważano za hańbę. Dzięki modlitwom i wierze w boską interwencję Anna w późniejszym wieku poczęła i urodziła córkę, która później została matką Jezusa Chrystusa. Annę i Joachima w późniejszej tradycji nazywano Theopatores, czyli Przodkami Boga.

Przypuszcza się, że kult świętej Anny był żywy w dawnej Nubii. Przede wszystkim wiązał się z faktem, iż Anna była matką Marii, a zatem przodkinią Jezusa Chrystusa. Bożena Mierzejewska twierdzi, że Nubijki, ze względu na cudowne poczęcie córki przez świętą, modliły się do niej z nadzieją na jej wstawiennictwo. Prośby mogły dotyczyć potomstwa, pomyślnego rozwiązania oraz zdrowia i życia własnego i dzieci.

O istnieniu kultu matki Marii w Nubii świadczyć może umieszczenie jej

wizerunku na drugiej warstwie tynku w tej samej nawie. To drugie malowidło jest późniejsze i przedstawia świętą trzonującą z małą Marią na kolanach, być może w pozycji karmienia dziecka piersią. Zachowany fragment malowidła – zaplecek tronu oraz legenda określająca przedstawioną postać – znajduje się w Sudańskim Muzeum Narodowym w Chartumie. Wizerunek świętej Anny odkryto również w kościele w Abdallah Nirki w pobliżu Faras.

Symbolika gestu świętej

Święta Anna z Faras to jedyne znane przedstawienie tej świętej w geście z palcem położonym na ustach. Istnieje kilka interpretacji symboliki tego gestu. Może on być nakazem zachowania ciszy i milczenia. Także nawiązaniem do „ciszy Bożej”, w której miały według świętego Ignacego Antiocheńskiego dokonać się trzy tajemnice związane z osobą Marii: cudowne poczęcie, dziewictwo i zrodzenie przez nią Mesjasza. Inna teoria mówi o tym, że gest wskazuje na modlitwę, w której pogrążona jest święta. W egipskim klasztorze w Bawit w podobnym geście ukazano mnichów recytujących psalmy. W egipskich i palestyńskich środowiskach monastycznych oraz niektórych sektach heretyckich istniał również zwyczaj odmawiania modlitw półgłosem z palcem wskazującym prawej ręki na ustach. Wierzono, że palec ten chroni człowieka przed złymi mocami, które próbują zawładnąć jego sercem podczas modlitwy.

Inskrypcja

Na malowidle znajduje się inskrypcja. W obu registrach pionowych brakuje zakończeń. Według Stefana Jakobielskiego, treść napisu to: *Święta Anna, matka Bogurodzicy. Święta i...* Proponuje on dwie możliwości zakończenia tego napisu: *Święta i Maria* lub *Święta i rodzicielka Marii*, przy czym druga propozycja jest zgodna z zasadą czytania lewego pionowego rejestru tekstu przed pozostałymi linijkami. Jedno ze słów inskrypcji wyrażono monogramem zgodnym z okresem wykonania malowidła, spotykanym także w malarstwie bizantyjskim.

Fragment of an article written by the participants of the project for the English-language Wikipedia. The full text version, list of references and subject bibliography can be found in English Wikipedia under the same title



Saint Anne (wall painting from Faras)

***Saint Anne* – a Nubian wall painting estimated to have been painted between the 8th and 9th centuries AD, painted *al secco* with tempera on plaster. This anonymous work was found at the Faras Cathedral within old Nubia, in present-day Sudan.**

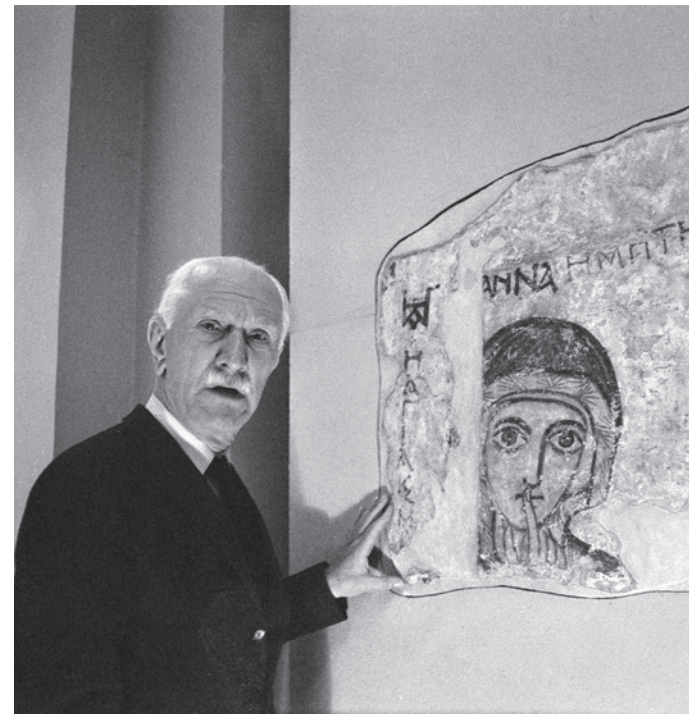
The painting was discovered by a Polish archaeological team during the campaign undertaken in the 1960s under the patronage of UNESCO (the Nubian Campaign) in Faras. Since 1964, the painting has been in the collection of the National Museum in Warsaw. It is presented to the public in Room VI of the Faras Gallery.

The wall painting of Saint Anne was found *in situ* on the wall of the north nave, 3 metres above ground level. It was painted on the first layer of plaster and was then covered by a second layer, featuring a composition of Queen Martha. The northern nave at the Faras Cathedral may have been dedicated to women. The image of Saint Anne was not the only image of a woman presented there – this area of the Cathedral contained images of founders, saints, queens, martyrs, mothers and healers. Many of these depictions were probably directed towards private prayer.

Iconography

Saint Anne is a painting preserved in a fragment, it depicts the head and shoulders of the saint, as well as the upper part of her right hand held to her lips. It is possible the whole painting depicted the entire figure of Saint Anne – standing or seated. According to Kazimierz Michałowski, the saint is dressed in a purple maphorion, a type of hood-

ed cloak. The folds of the hood are marked in black. The inside of the hood is light yellow, and its folds light purple. The face of Saint Anne is elongated, her nose long and straight, highlighted



Prof. Kazimierz Michałowski przed malowidłem św. Anny w Muzeum Narodowym w Warszawie, koniec lat 60. XX wieku
Professor Kazimierz Michałowski with the wall painting depicting Saint Anne at the National Museum in Warsaw, late 1960s

Harry Weinberg/FOTONOWA, CC-BY-SA 3.0 Polska, Wikimedia Commons

[https://pl.wikipedia.org/wiki/Święta_Anna_\(malowidło_z_Faras\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Święta_Anna_(malowidło_z_Faras))

Autor | Author: N Ivy/Iwona Nowakowska

[https://en.wikipedia.org/wiki/Saint_Anne_\(wall_painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Saint_Anne_(wall_painting))

Tłumacz | Translator: Marta Malina Moraczewska

with a black, curved contour. The saint's eyes are wide open, with black, large irises encircled with black and purple; her lower eyelids are painted in light purple, and upper lids in dark purple. Anne's head is painted without a halo, an unusual omission for a portrait of a saint. Her hands are slim, with long fingers painted in light yellow with purple contours. Her right hand is supporting her face, and the index finger with a visible fingernail is laid upon her lips.

Canonical sources do not mention Saint Anne; instead, she is mentioned in the Gospel of James – biblical apocrypha from between the 2nd and 3rd centuries AD, written in Greek and translated into many eastern and western languages. She also appears in the Gospel of Pseudo-Matthew and many other apocryphal texts. These texts describe events related to the birth and childhood of the Virgin Mary, and are modelled on the Old Testament, in which the births of biblical patriarchs are described as the result of divine intervention to defeat a woman's infertility. Saint Anne and her husband, Saint Joachim, a devout Jew from the family of David, were childless, which in Jewish society at the time was seen as shameful. Thanks to prayers and faith in God's power Anne conceived and gave birth to a daughter, who later became mother to Jesus. Anna and Joachim were later called Theopatores – God's ancestors.

Worship of Saint Anne in Nubia

Saint Anne is believed to have been worshiped in Nubia. It was firstly related to her being the mother of Mary, and so an ancestor to Christ. B. Mierzewska believes that Nubian women prayed to Saint Anne due to the miraculous conception of her daughter, hoping to gain her support and fulfilling their prayers related to childbearing, the health of children, pregnancy and the welfare of mothers and children.

The worship of Mary's mother may further be confirmed by the placement of another image of Saint Anne on the second layer of plaster in the same nave. The second image was painted later and depicts the saint seated on a throne with the baby Mary on her lap, perhaps in a breastfeeding position. The preserved fragment of that painting is in the collection of the National Museum of Sudan in Khartoum.



Wykopaliska w Faras – katedra od strony wschodniej

Excavations in Faras – eastern side of the Faras Cathedral

Tadeusz Biniewski,
CC-BY-SA 3.0 Polska,
Wikimedia Commons

A depiction of Saint Anne was also discovered at a church in Abdallah Nirki near Faras.

Symbolism of Anne's gesture

Saint Anne of Faras is the only known depiction of this saint making a gesture of placing a finger on her lips. There are several interpretations of the symbolism of this gesture. It may be a command to remain quiet and silent.

It may relate to „God's silence”, in which, according to Ignatius of Antioch three mysteries related to Mary took place: a miraculous conception, virginity and the birth of the Messiah. Another theory suggests that the gesture relates to prayer. In Egyptian and Palestinian monastic groups and some heretical groups a custom existed of praying quietly while holding a finger of the right hand on one's lips; it was believed this gesture protected people from evil, which might otherwise prevail in human hearts during prayer.

Inscription

The painting features an inscription. Both vertical registers are incomplete. According to S. Jakobielski the content of the inscription is: *Saint Anne, mother to the Mother of God. Saint and...* Jakobielski offers two theories on the ending of the inscription: *Saint and Mary*, or *Saint and the Mother of Mary*; the second version is coherent with the principles of reading the left vertical register before the other lines. One of the words of the inscription has been presented as a monogram representative of the period, also used in Byzantine painting.

Udział w projekcie „Faras w Wikipedii” był dla mnie okazją do zgłębienia wiedzy na temat Galerii Faras im. Profesora Kazimierza Michałowskiego – bogatego i niezwykłego zbioru obiektów archeologicznych. Podczas długich poszukiwań literatury dotyczącej tej niezwykłej części Muzeum Narodowego dowiedziałam się wielu ciekawostek nie tylko o samej galerii, ale także o prowadzonych w Faras pracach i archeologach, którzy brali w nich udział. Ponadto miałam okazję poznać historię malowidła przedstawiającego świętą Annę – dzieła znanego, lecz wciąż pełnego tajemnic. Uważam, że współpraca Muzeum Narodowego w Warszawie z Wikipedią to bardzo wartościowy projekt, który pozwala na poszerzenie wiedzy dotyczącej skarbów kultury zarówno uczestnikom-wolontariuszom, jak i szerszej publiczności – internautom, czytelnikom Wikipedii.

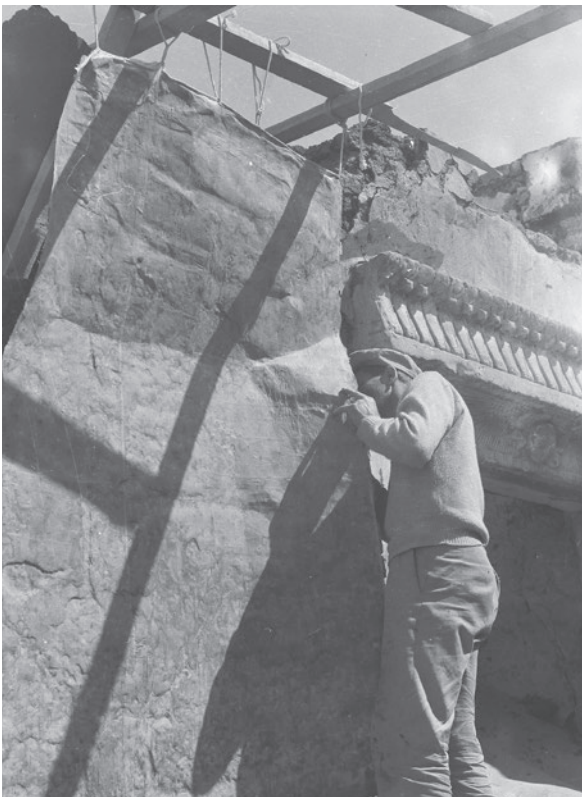
N Ivy/Iwona Nowakowska

Fragment artykułu napisanego przez uczestników projektu Faras. Pełny tekst, lista przypisów oraz bibliografia zagadnienia znajduje się w polskiej Wikipedii w artykule pod tym samym tytułem



Konserwacja i restauracja malowideł ściennych z Faras

Konserwacja i restauracja malowideł ściennych z Faras w Muzeum Narodowym w Warszawie była jedną z najważniejszych i najbardziej nowatorskich współczesnych akcji konserwatorskich, przeprowadzoną na niespotykaną wcześniej skalę.



Faras, zdejmowanie malowideł
Faras, the removal of wall paintings

Tadeusz Biniewski, CC-BY-SA 3.0 Polska, Wikimedia Commons

Prace kampanii wykopaliskowych Polskiej Ekspedycji Archeologicznej w Faras w latach 1961–1964 przyniosły odkrycie ponad stu malowideł ściennych, które dekorowały ściany katedry, zachowane do znacznej wysokości.

W związku z budową Wielkiej Tamy Asuańskiej powstał plan zalania stanowiska w Faras przez wody powstającego w tym czasie gigantycznego zbiornika retencyjnego, jakim było Jezioro Nasera. W odpowiedzi na apel UNESCO o ratowanie przeznaczonych do zalania zabytków zdecydowano się na zdjęcie malowideł ze ścian i przetransportowanie ich w bezpieczne miejsce, gdzie miały zostać poddane zaawansowanym pracom konserwatorskim. W wyniku tych działań sześćdziesiąt siedem malowideł trafiło do zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, stając się jedną z najważniejszych grup eksponatów tworzących Galerię Faras im. Profesora Kazimierza Michałowskiego, największy zbiór nubijskiej sztuki chrześcijańskiej na świecie. Pozostałe malowidła umieszczono w Muzeum Narodowym w Chartumie, gdzie stworzyły bliźniaczą galerię sztuki chrześcijańskiej z Sudanu.

Realizacja zadania została powierzona Laboratorium Badawczemu przy Galerii Sztuki Starożytnej w Muzeum Narodowym, którym kierowała dr Hanna Jędrzejewska. Renowacja malowideł w warunkach polskich wymagała wypracowania nowych technik konserwatorskich; dodatkowo w momencie przybycia do warszawskiego laboratorium stan techniczny malowideł wymagał specjalnej uwagi. Malowidła przetransportowano do Warszawy bezpośrednio po odkryciu. Przed transportem zostały poddane szeregowi zabiegów, najpierw przy zdejmowaniu ich ze ścian katedry w Faras, a następnie w celu wzmocnienia i za-

bezpieczenia w trakcie transportu. Właściwą realizacją zadania poprzedziły analizy teoretyczne oraz seria eksperymentów.

Pracami ratunkowymi na stanowisku w Faras kierował konserwator Józef Gazy. Lica malowideł zostały przed zdjęciem zaimpregnowane grubą warstwą woskowo-kalafioniową, na którą naklejono bibułkę japońską i merłę, wprasowane w masę żelazkiem. Następnie malowidła były oddzielane od ścian za pomocą noży i pił wraz z pewną grubością znajdującego się na nim tynku. Układano je pionowo na drewnianych ekranach i pokrywano kilkoma warstwami gipsu, wzmocnianego pakulami, siatką aluminiową, wreszcie kratownicą z drutem wzmocniającym. Dodatkowo w pobliżu lica malowideł umieszczono grzybki gipsowe, a całość zawijano w koce z bawełny. Po przewiezieniu do Warszawy zadaniem konserwatorów było usunięcie zarówno masy woskowo-kalafioniowej, jak i gipsu oraz przeniesienie malowideł na nowe podłoże z uwzględnieniem ich wymiarów oraz potrzeb projektowanego transportu na wystawy międzynarodowe.

Demontaż malowideł i ich konserwacja w ośrodku oddalonym od stanowiska pochodzenia były w owym czasie całkowitą nowością. W związku z tym brakowało ogólnych zaleceń i metod, a poszczególne szkoły konserwatorskie działające w tym czasie we Włoszech, Niemczech i Związku Radzieckim różniły się podstawowymi założeniami i metodami. Malowidła z tych krajów różniły się wiekiem i stanem zachowania, a wykonywano je w różnych technikach (fresk, *al secco*, wapienne, tempera, olej, klejówka), na różnym podłożu (mur wapienny, kamień, cegła, glina, muł, drewno). Drogi analiz i testów określono jednak pierwotne techniki wykonania malo-

wideł oraz ich współczesny stan zachowania. Spoidłem malowideł była guma roślinna, a one same zostały wykonane na gipsowym podkładzie z mułu nilowego i piasku. Powierzchnia była przesycona woskiem z kalafonią, warstwy farby wykazywały tendencję do łuszczenia się i kruszenia, tynk był bardzo kruchy, a mający go chronić gips słabo z nim związany. Na podstawie przeprowadzonych rozważań i analiz ustalono podstawowy program konserwacji malowideł oraz szczegółowy schemat ich montażu. Przede wszystkim miała zostać wzmocniona warstwa oryginalna. Następnie trzeba było na nią nałożyć pilśniową płytę pośrednią, odpowiadającą kształtem konstrukcji restaurowanego fragmentu. Połączona część oryginalna i pośrednia miały być wmontowane w tło prostokątne w postaci odpowiednio sztywnego pudła z kratownicą. Tak zaplanowane prace zrealizowano w 10 kolejnych etapach.

W ciągu roku od zakończenia konserwacji malowidła restaurowane przez zespół Hanny Jędrzejewskiej znajdowały się w bardzo różnych warunkach klimatycznych i dobrze te wszystkie zmiany wytrzymały. Zastosowany w Warszawie oryginalny sposób montażu malowideł ogromnie usprawnił technikę prac konserwatorskich stosowanych w konserwacji malowideł ściennych. Zastosowana metoda umożliwia równoczesne opracowanie trzech składowych elementów ostatecznego montażu, który sprowadza się do jednego klejenia i montażu śrub. Ponadto ten typ montażu umożliwia łatwą regulację położenia poszczególnych fragmentów na tle. Wprowadzenie obrysu wprowadza amortyzację między powierzchnią oryginalną a tłem. Montaż na śruby umożliwia łatwą wymianę podłoża i tła, a możliwość wymiany śrub okazała się przydatna w późniejszych zmianach montażu. Eksperyment, jakim były prace konserwacyjne przeprowadzone w Muzeum Narodowym w Warszawie zakończył się więc pełnym sukcesem oraz stworzeniem nowej techniki konserwatorskiej.

Conservation and restoration of wall paintings from Faras in the National Museum in Warsaw was one of the most important and innovative contemporary conservation operations, performed at an unprecedented scale.

The works performed within the excavation campaigns of the Polish Archaeological Expedition in Faras from 1961 to 1964 resulted in the discovery of more than 100 wall paintings decorating the interiors of the cathedral, most of them very well preserved.

By the end of the 1950s it was commonly acknowledged that due to the imminent construction of the Aswan High Dam, the site in Faras was to be flooded by the waters of a large, newly created reservoir – Lake Nasser. In response to UNESCO's appeal to rescue historical monuments in the area planned to be flooded, it was decided that murals would be removed from walls and transported to a safe place to undergo extensive conservation. As a result, sixty-seven paintings were transported to the National Museum in Warsaw, where they have formed one of the most precious exhibits comprising the Faras Gallery, in Honour of Kazimierz Michałowski – the largest holding of the Nubian Christian art in the world. The remaining paintings

were placed in the National Museum in Khartoum, where they form a twin gallery of Christian art from Sudan.

The operation was entrusted to the Research Laboratory of the Gallery of Ancient Art in the National Museum, headed by Doctor Hanna Jędrzejewska. The circumstances of the Polish project to restore the murals required the development of new conservation techniques, as there were no established, analogous methods. Moreover, the condition of the paintings on their arrival in the Warsaw laboratory required special attention. The murals were transported to Warsaw immediately after their discovery. Earlier they had been subject to a series of operations: first, during their removal from the walls of the Faras Cathedral, next – to reinforce and safeguard them from the risks posed by their transportation.

Therefore, the actual implementation of the task was preceded by theoretical analysis and a series of experiments. On 17th December 1962 the first murals, *Archangel Michael with*

Pierwszy etap transportu malowideł

Initial stage of the transportation of wall paintings

Tadeusz Biniewski,
CC-BY-SA 3.0 Polska,
Wikimedia Commons



https://pl.wikipedia.org/wiki/Konserwacja_i_restauracja_malowideł ściennych_z_Faras

Autor | Author: Luklsok/Lukasz Sokołowski
Tłumacz | Translator: Zofia Piwowska

a Sword, and *Mercurius*, reached the National Museum in Warsaw where until 3rd March 1963 they were subject to conservation and restoration works meant to prepare them for permanent exhibition in Warsaw and temporary exhibitions abroad. Conservators and technical employees of the National Museum in Warsaw were involved in the works alongside invited, external conservators and laboratory workers. Additionally two paintings from Bishop Johannes's Chapel were sent to the conservation workshop of Professor Pico Cellini in Rome. External specialists were consulted and two conservation seminars were convened: one was held before the commencement of works, the other was organised in order to summarise the results of the work.



Prace konserwatorskie przy malowidłach z Faras w Muzeum Narodowym w Warszawie

Conservation of the wall paintings from Faras at the National Museum in Warsaw

Conservation and Restoration of Wall Paintings from Faras

Rescue works on the site in Faras were managed by conservator Józef Gazy. The fronts of the paintings were impregnated with a thick wax-rosin layer before being removed from the walls. Japanese tissue paper and gauze were ironed into this compound. Next, the paintings were detached from the walls with the use of knives and saws, together with a layer of plaster. The paintings were arranged vertically and covered with several layers of gypsum reinforced with tow, aluminium netting and finally a grid of reinforcing wire. Additionally, gypsum profiles were installed near the painting faces and the whole objects were wrapped in cotton blankets. Following the relocation of the murals to Warsaw the conservators' task was to remove both the wax-rosin layer and gypsum and to transfer the murals onto a new surface, in consideration of their dimensions as well as the needs of their planned transport to international exhibitions.

In the 1960s, the detachment of paintings from walls and their conservation in a facility far from their place of origin was a complete novelty. There were no general recommendations and methods available and individual conservation schools operating at that time in Italy, Germany and the Soviet



Fragment of an article written by the participants of the project for the English-language Wikipedia. The full text version, list of references and subject bibliography can be found in English Wikipedia under the same title

Union relied on different underlying assumptions and methods. Paintings from these countries differed by age and preservation status and had been executed with the use of different techniques (fresco, *al secco*, lime, tempera, oil, distemper) on various surfaces (lime wall, stone, brick, clay, silt, wood). However, analyses and tests conducted by the Research Laboratory of the Gallery of Ancient Art in the National Museum enabled the determination of the original painting techniques and the paintings' preservation status. Vegetable gum was used as a painting binder and the paintings as such were made on gypsum primer of Nile silt and sand. The surface was saturated with wax and rosin. The layers of paint tended to chip off and crumble. The plaster was very fragile and loosely bound with the gypsum that was supposed to protect it. Based on the performed analyses a basic programme for the paintings' conservation as well as a detailed scheme for their installation was determined. First and foremost, the original layer had to be improved. Next, an intermediate plywood panel matching the structure of the restored fragment would be applied on the original layer. The connected original and intermediate sections would be installed on

the rectangular background consisting of a rigid box with a grid. This plan of works was then implemented in 10 subsequent steps.

In the year following the completion of the conservation the paintings restored by Hanna Jędrzejewska's team were stored in varied climatic conditions and they dealt well with them. The original method for the installation of the paintings employed in Warsaw facilitated the technique used for the conservation of the works. The applied method enabled simultaneous processing of the three component elements of the final installation, which eventually involved one binding and the installation of bolts. Moreover, this type of installation provided an easy adjustment of the individual fragments' alignment on the background. The introduction of reinforcing panels ensured cushioning between the original surface and the background. Screw mounting enabled easy replacement of the base and backing, while the possibility to replace bolts proved useful during later changes to the installation. The experiment comprising conservation works performed in the National Museum was a complete success and led to the development of new conservation techniques.

Wikipedysta rezydent jest łącznikiem pomiędzy społecznością osób tworzących Wikipedię a instytucją – muzeum, biblioteką, archiwum; jego zadaniem jest pomoc w udostępnianiu dóbr kultury w projektach Wikimedia, takich jak Wikipedia, Wikiźródła czy Wikisłownik. Pierwszy w Polsce projekt typu *Wikipedian in Residence* rozpoczął się jesienią 2015 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie; jego pierwszy etap trwał do lutego 2016 i był związany z wystawą czasową „Mistrzowie pastelu. Od Marteau do Witkacego”. Od kwietnia do października 2016 roku tematem przewodnim była Galeria Faras.

Punktem wyjścia było ustalenie, jakie działania będą interesujące i przydatne dla obu stron – które zbiory i zagadnienia należy spopularyzować z punktu widzenia Muzeum, a które są warte opublikowania z punktu widzenia Wikipedii. Oczywiście sprawą było kontynuowanie rozpoczętego już przesyłania do Wikimedia Commons wysokiej jakości cyfrowych reprodukcji tych dzieł sztuki z kolekcji MNW, do których wygasły już autorskie prawa majątkowe. Commons to wspólne dla wszystkich Wikimediów repozytorium plików multimedialnych – wykorzystywane są we wszystkich wersjach językowych Wikipedii oraz w różnojęzycznych wikisłownikach i wikiźródłach. Umieszczona tam fotografia może służyć jako ilustracja do artykułów, czasem jest jedyną dostępną formą prezentacji dzieła sztuki. Ten drugi aspekt miał szczególne znaczenie w przypadku pasteli – prac rzadko prezentowanych na wystawach z powodu wrażliwości na światło i podatności na uszkodzenia mechaniczne.

Drugim obszarem działania stała się sama Wikipedia i uzupełnienie jej zawartości. Do projektu zgłosiło się około dziesięciu wolontariuszy – studentów historii sztuki i innych kierunków, którzy po zapoznaniu się z zasadami edytowania Wikipedii przystąpili do opracowywania artykułów na tematy związane z dziełami prezentowanymi na wystawie czasowej. Powstało kilkanaście obszernych publikacji zaopatrzonych w przypisy i bibliografię. Oprócz hasła na temat samej techniki pastelu oraz artykułu o cyklu Leona Wyczółkowskiego *Skarbiec wawelski*, były to biogramy nadwornych malarzy polskich królów: Jana Reisnera i Louisa-



Aleksander Gierymski, *Święto trąbek I*, 1884, MNW

Aleksander Gierymski, *Feast of Trumpets I*, 1911, MNW

Wikipedysta rezydent w MNW

-François Marteau, artystów drugiej połowy XIX i początku XX wieku: Tytusa Maleszewskiego, Leona Kaufmanna, Antoniny Dunin-Sulgostowskiej, Marii Nostitz-Wasilkowskiej i Aliny Bondy-Glassowej oraz osób luźno związanych z pastelem, natomiast ważnych dla historii sztuki: Maurice’a Denisa i Juliusa Meier-Graefego. Do Wikimedia Commons przesłano ponad 100 zdjęć pasteli prezentowanych na wystawie. Ilustrują one napisane w ramach projektu artykuły, a także wiele innych haseł. Niektóre z prac są jedynym przykładem twórczości plastycznej opisywanych twórców; kilka portretów jest jedynym dostępnym w Wikipedii wizerunkiem portretowanych osób.

Po zakończeniu pilotażowego projektu dotyczącego pasteli, zespół składający się z pracowników MNW i wikipedystów dopracował cele i zasady kolejnych działań. Rozpoczęto następny projekt, dotyczący Galerii Faras. Ustalono, że zakres tematyczny będzie obejmował wykopaliska w Faras i udział

w nich polskich archeologów, dokonane tam odkrycia, w tym malowidła, dziś prezentowane w MNW, dzieje tych terenów, chrześcijaństwo nubijskie, wreszcie historię i obecny kształt samej Galerii. Wsparcia merytorycznego udzieliła dr hab. Aleksandra Sulikowska, kustosz Kolekcji Nubijskiej, Kolekcji Ikon i Rzemiosła Bizantyjskiego oraz Kolekcji Etiopskiej w Muzeum. Tak jak poprzednio, zebrano grupę wolontariuszy do opracowania tekstów do Wikipedii. Ostatecznie artykuły w Wikipedii opublikowało dziesięciu uczestników. Efektem działań tej grupy i wspierających projekt wikipedystów jest ok. 20 nowych lub znacząco rozbudowanych i poprawionych artykułów. Jest wśród nich hasło o samej Galerii, o katedrze w Faras i prowadzonych tam pracach wykopaliskowych, opisy wybranych malowideł oraz listy biskupów, artykuł o przeprowadzonych w MNW pracach konserwatorskich, a także o chrześcijańskim malarstwie nubijskim. Listę uzupełniają artykuły związane z historią

Maria Drozdek / Gytha – wikipedystka rezydentka w Muzeum Narodowym w Warszawie, administratorka Wikipedii w języku polskim; *Wikipedian-in-Residence at the National Museum in Warsaw*, administrator of Polish Wikipedia

tamtych terenów: o państwach Makurii i Nobadii, rękopisach nubijskich, odkryciach poczynionych w Starej Dongoli i klasztorze Ghazali oraz biogramy Polaków uczestniczących w odkryciu i ocaleniu skarbów dziedzictwa chrześcijańskiej Nubii: Kazimierza Michałowskiego, Józefa Gazy, Stefana Jakobielskiego i Barbary Ruszczyk.

Nowym elementem prac było tłumaczenie artykułów do innych wersji językowych Wikipedii. Dzięki zaangażowaniu międzynarodowej społeczności wikipedystów powstały przekłady na język angielski, rosyjski, niemiecki, a w kilku przypadkach także na białoruski, ukraiński i hiszpański. Projekt, podobnie jak wszystkie inne projekty w Wikipedii, ma charakter otwarty i z czasem tłumaczeń będzie przybywać.

Do biblioteki Commons przesłano fotografie prezentowanych w galerii obiektów, ale także zdjęcia sal wystawowych: ogółem 120 zdjęć malowideł i innych przedmiotów odnalezionych w Faras oraz ponad 30 fotografii samej galerii. Aby udostępnić użytkownikom Internetu fotografie wykopalisk w Faras i prac konserwacyjnych, konieczne było dotarcie do spadkobierców autorów zdjęć i uzyskanie ich zgody na objęcie prac wolną licencją akceptowaną we wszystkich projektach Wikimediów. Nie było to łatwe – problemem było nieraz nawet ustalenie, kto fotografię wykonał. W tym zakresie nieocenioną pomoc otrzymaliśmy od dr. Stefana Jakobielskiego, uczestnika wykopalisk w Faras. W końcu dzięki staraniom MNW udało się udostępnić na wolnych licencjach 90 archiwalnych fotografii, w tym serię zdjęć prof. Michałowskiego w otoczeniu malowideł z Faras, wykonanych na początku lat 70. XX wieku, przed ich pierwszą ekspozycją.

Ogółem (łącznie z pastelami i zdjęciami związanymi z Galerią Faras) w Commons znalazło się blisko 600 plików ze zbiorów MNW (dane na wrzesień 2016). Ponad połowa z nich została wykorzystana przynajmniej raz w Wikimediach. Najwięcej posłużyło do ilustracji haseł w wikipediach w języku polskim, angielskim i rosyjskim, a łącznie zostały użyte w ponad 100 projektach w 80 językach. Rekordzistą jest obraz *Bitwa pod Grunwaldem* Jana Matejki (opublikowany ponad 150 razy). Wikipedyści szczególnie chętnie wykorzystywali w hasłach malarstwo historyczne, zwłaszcza batalistyczne, oraz portrety i autoportrety.

Współpraca z MNW była związana także z projektem Europeana Art History Challenge. W siedzibie MNW odbyło się spotkanie poświęcone pisaniu i uzupełnianiu artykułów o najcenniejszych dziełach sztuki europejskiego dziedzictwa. Uczestnicy spotkania napisali 5 haseł o polskich dziełach, w tym o obrazie z kolekcji MNW *Kolejka trwa* Andrzeja Wróblewskiego. Ogółem w polskiej Wikipedii powstało 30 artykułów o arcydziełach sztuki europejskiej.

Współpraca Muzeum Narodowego w Warszawie z polskim ruchem Wikimediów przyniosła liczne korzyści: wymierne, jak powszechny dostęp do dobrej jakości reprodukcji dzieł z kolekcji MNW czy poszerzenie encyklo-

pedii o nowe, sprawdzone merytorycznie treści, ale i te mniej wymierne, jak doświadczenie wspólnego działania z pracownikami narodowej instytucji kultury, co pozwoliło lepiej zrozumieć problemy związane z udostępnianiem zbiorów muzealnych. Cieszy nas także, że byliśmy w stanie stworzyć zespół osób zainteresowanych – z jednej strony – historią sztuki i kultury, z drugiej – otwartym dostępem do wiedzy i tworzeniem wolnych treści. Mnie osobiście to przedsięwzięcie umożliwiło podzielenie się pasją, jaką jest współtworzenie Wikipedii. Wielką przyjemnością była także praca w gronie osób zaangażowanych w misję otwartego, cyfrowego udostępniania zbiorów.

Maria Drozdek



Leon Wyczółkowski, *Autoportret w chińskim kaftanie*, 1911, MNW
Leon Wyczółkowski, *Self-portrait in Chinese robe*, 1911, MNW

Wielkie rezultaty, niewielkie koszty

Artykuł jest skrótem studium przypadku *Making a big impact on a small budget* opublikowanego w portalu *Europeana Professional*¹. Tekst oryginału opublikowano na licencji CC-BY-SA

Zespół muzeów LSH – Livrustkammaren och Skoklosters slott med Stiftelsen Hallwylska museet – to publiczne muzeum, na które składają się trzy oddziały: Livrustkammaren (Zbrojownia Królewska), Skoklosters Slott (Zamek Skokloster) oraz Muzeum Hallwyl. W kolekcji Skokloster znajdują się głównie historyczne obiekty i dzieła sztuki zachowane w zamku do czasów współczesnych; oddział Livrustkammaren prezentuje militaria, a na kolekcję Hallwyl składają się liczne dzieła sztuki, eksponaty archeologiczne, a także bogata kolekcja fotograficzna rodziny Hallwyl. Wszystkie trzy muzea-oddziały znajdują się w Sztokholmie

lub jego okolicach; pracuje w nich w sumie 50 osób. W 2014 roku do LSH trafiło łącznie 393 tysiące odwiedzających. Kolekcje wszystkich trzech muzeów obejmują łącznie około 90 tysięcy obiektów.

Podobnie jak w wielu innych instytucjach, w LSH rozpoczęto proces digitalizacji zbiorów. Gdy w 2012 roku zespół muzeów przeszedł reorganizację, powstała nowa strategia działań w sferze cyfrowej; jej kluczowym elementem była koncepcja utworzenia otwartego archiwum cyfrowego, wspólnego dla trzech oddziałów, pod nazwą „Open Image Archive”². Główne cele przedsięwzięcia obejmowały:

- Rozbudowanie istniejącego serwisu online o nowy moduł umożliwiający wyświetlanie i pobieranie obiektów w wysokiej rozdzielczości;
- Korektę metadanych i rozszerzenie ich o, między innymi, słowa kluczowe, szablony licencyjne oraz informacje o autorach zdjęć;
- Uzupełnienie informacji o prawach autorskich do obiektów
- Przesłanie – w każdym przypadku dozwolonym przez prawo autorskie – plików cyfrowych w wysokiej rozdzielczości do Wikimedia Commons, z odnośnikiem prowadzącym do opisu obiektu w serwisie muzeum.

Słowo „otwarte” celowo umieszczono w nazwie archiwum cyfrowego: na drodze wspólnych dyskusji pracownicy LSH ustalili, że zadaniem muzeum – instytucji finansowanej ze środków publicznych – jest dążenie do publicznego udostępniania tworzonych zasobów (metadanych oraz obiektów cyfrowych) w sposób otwarty i na tyle, na ile to możliwe, pozbawiony ograniczeń.

Oplaty za pliki cyfrowe

Decyzja o otwarciu kolekcji wywarła wpływ na działania podejmowane w muzeum. Jednym z nich było odpłatne udostępnianie reprodukcji i fotografii – muzeum przestało pobierać opłaty za dostęp do najwyższej jakości plików cyfrowych. Opłaty za udostępnianie najwyższej jakości plików funkcjonowały od 2005 roku, gdy w muzeum rozpoczęto działania digitalizacyjne – opłata obejmowała koszt odszukania pliku, zapisanie go na płycie CD i przesłanie do zamawiającego. Przeniesienie kolekcji do bazy danych online znacznie ograniczyło te koszty. Gdy opracowano koncepcję otwartego archiwum, jednocześnie zdecydowano o zaprzestaniu pobierania opłat.

Jednym z powodów fakt, że opłaty nie generowały większych zysków.



Odświętna zastawa stołowa, jadalnia w Muzeum Hallwyl
Festive dinner service, Dining Room, Hallwyl Museum

Foto/photo: Hallwyl Museum/Jens Mohr, CC BY-SA 3.0, Wikimedia Commons

Zyski z opłat za udostępnianie najwyższej jakości plików nie równały się nawet kosztom pracy związanej z obsługą zamówień obiektów. Obecnie opłata jest pobierana wyłącznie w przypadku, gdy żądany obiekt nie został dotąd zdigitalizowany; jest ona drobna i obejmuje jedynie koszt digitalizacji wybranego obiektu. Jeśli zamawiający może czekać 3 miesiące na plik cyfrowy, otrzymuje skan lub fotografię bezpłatnie. Raz zdigitalizowany obiekt jest udostępniany do publicznego, nieodpłatnego wykorzystania.

Wybór licencji

Gdy rozpoczęto prace nad otwartym archiwum, należało dokładniej przyjrzeć się kwestiom prawnoprawnym, biorąc pod uwagę cel – ułatwienie jak największej grupie osób dostępu do kolekcji muzeum w formie cyfrowej. Aby wskazać, że twory należą do domeny publicznej, zastosowano znak domeny publicznej Creative Commons. Dzięki temu rozwiązaniu użytkownicy serwisu mogą być pewni, że cyfrowe odwzorowanie obrazu lub innego obiektu może być wykorzystywane bez żadnych ograniczeń. Autorskie prawa majątkowe do większości obiektów w kolekcji LSH wygasły, nie było więc konieczne uzyskanie zgody na publikację cyfrowych wersji utworów.

W kolekcji LSH znajdują się zarówno cyfrowe odwzorowania obiektów dwuwymiarowych, jak i trójwymiarowych i te dwie grupy obiektów wymagały zastosowania osobnych rozwiązań licencyjnych. W przypadku utworów 2D Muzeum przyjęło zasady określone w Karcie Domeny Publicznej opracowanej przez Europeana: zdecydowano, że skany dwuwymiarowych utworów z domeny publicznej pozostaną w domenie publicznej. Rozwiązanie to wybrano jako najbardziej klarowne dla użytkowników.

Innych ustaleń wymagała kwestia udostępniania wizerunków obiektów trójwymiarowych. Obiekty te są digitalizowane przez fotografa, który ustawia obiekt w odpowiedni sposób, pracuje nad oświetleniem i wykonuje zdjęcie. Aby fotografie trójwymiarowych obiektów z domeny publicznej pozostały otwarte, zostały one udostępnione na licencji Creative Commons Uznanie Autorstwa (CC BY). Oznacza to, że mogą one być wykorzystywane w dowolnym celu pod warunkiem, że podana zostanie informacja o twórcach/właścicielach praw autorskich do wykonanych zdjęć.

Dzięki ustaleniu strategii otwarcia archiwum, w konsultacji z prawnikiem szybko opracowano powyższy model licencjonowania, który najlepiej odpowiadał celom instytucji.

Rezultaty

Zespół muzeów LSH zrealizował cele projektu Open Image Archive: utworzono wspólną bazę danych dla wszystkich trzech kolekcji, nowy interfejs pozwalający użytkownikom na pobieranie cyfrowych wizerunków obiektów, skorygowano metadane oraz załadowano 40 tysięcy obiektów cyfrowych w wysokiej rozdzielczości (format TIFF) do Wikimedia Commons; kolekcja została też udostępniona w repozytorium Europeana.

Przed uruchomieniem Open Image Archive kolekcja LSH nie była szerzej znana poza Szwecją. Zmieniło się to radykalnie dzięki wolnym licencjom i szerszej dostępności obiektów cyfrowych. Dzięki współpracy muzeum ze społecznością Wikipedii, reprodukcje i zdjęcia szybko wykorzystano w różnorodnych artykułach internetowej encyklopedii.



Giuseppe Arcimboldo, *Bibliotekarz*, ok. 1566, Zamek Skokloster
Giuseppe Arcimboldo, *The Librarian*, ca. 1566, Skokloster Castle

dii. Większość jest wykorzystywana w Wikipedii w języku szwedzkim (dzieła szwedzkich artystów), ale są również obecne w artykułach we wielu innych wersjach językowych, między innymi w języku angielskim, japońskim, rosyjskim, holenderskim, wietnamskim i tajskim. Do lutego 2015 roku obiekty z kolekcji muzeów LSH wyświetlono niemal 5 milionów razy. Pracownicy LSH są szczególnie dumni z tego, że kolekcja muzeum jest po raz pierwszy widoczna poza granicami kraju i oglądana przez szerokie rzesze odbiorców. Dla organizacji z ograniczonym budżetem osiągnięcie tego rodzaju rezultatu wydawało się dotąd niemożliwe. Skoro strona internetowa muzeum nie będzie najprawdopodobniej odwiedzana przez tak liczną grupę, zbiory udostępniono także w miejscach, które już cieszą się szerokim zainteresowaniem odbiorców z całego świata.

Joris Pikel, Karin Nilsson

Skrót i tłumaczenie: Marta Malina Moraczewska

Joris Pikel – koordynator współpracy z instytucjami dziedzictwa kulturowego, Europeana

Karin Nilsson – dyrektor Działu Zasobów Cyfrowych, LSH Museet

¹ http://pro.europeana.eu/files/Europeana_Professional/Publications/Making%20Impact%20on%20a%20Small%20Budget%20-%20LSH%20Case%20Study.pdf

² <http://skoklosterslott.se/en/explore/open-image-archive>

Making a Big Impact on a Small Budget

Excerpt from a case study published by Europeana Professional on April 1st, 2015¹



Paradna zbroja Zygmunta Augusta wykonana w Norymberdze przez Kunza Lochnera, lata 50. XVI wieku, Livrustkammaren
Ceremonial armour made for Sigismund II Augustus by Kunz Lochner in Nuremberg, XVIth century, Livrustkammaren

Foto/photo: Livrustkammaren, CC BY-SA 3.0, Wikimedia Commons

The Livrustkammaren och Skoklosters slott med Stiftelsen Hallwylska museet (LSH) is a state administrative authority in Sweden. It consists of three museums. The Livrustkammaren (The Royal Armoury), the Skoklosters Slott (The Skokloster Castle) and the Hallwylska museet (The Hallwyl museum). The three museums are all located in the Stockholm area, but are managed by one group of centralised staff. There is a total of 50 staff members working for all three museums. In 2014, the three museums welcomed a combined number of approximately 393,000 visitors. The collection is quite diverse, largely because it comes from three different institutions. The Skoklosters Slott mostly holds items and artworks that were collected by the original owners of the castle, the Royal Armoury holds a collection of military history items and the Hallwyl museum has, alongside its large collections of art and antiquities, a collection of photo albums from the Hallwyl family's extensive travelling. The total number of physical objects of all three museums combined is about 90,000. Like a lot of other museums, they have started to digitise their collection.

In 2012 the three museums were reorganised and a digital strategy was written for their digital archive. Out of this came the project proposal for what is called the "Open Image Archive"². This was set up with the following goals:

- Expand the existing public web interface of the database with a new module in order to be able to display high resolution images. This interface would also include a function for downloading the high resolution image.
- Improve the metadata quality with, for example, keywords for improved searchability, licence templates and information about photographers.
- Provide all images with a rights statement.
- Donate, where copyright allows, all high resolution images to Wikimedia Commons, linking back to their own database.

As the museums are publicly funded it was argued that it had to make the data that was created by the museum (both metadata and the digital content) freely available to anyone without restrictions where possible, or "open by default". This prompted them to write the proposal of the Open Image Archive project. The word "Open" was very deliberately added to the title.

Image sale

The decision to open up the collection did have implications for some parts of the museum. Mostly, this related to the image sale service, as the museums would no longer charge for giving people access to the highest quality image. The image sale service had been around since LSH started their digitisation efforts in 2005. When it began, the requested fee mostly covered the costs of finding the image, putting it on a CD-ROM, and sending it to the person that requested it. Moving their collection to a database that can be accessed online would radically decrease these costs, but the museum still charged when high resolution images were given out. When the Open Image Archive started, they decided to stop doing this entirely.

Another reason the museums chose to no longer charge for the digital images was the fact that this service had not been making a substantial profit up until that point. The money gained from the image sales did not cover the costs of the

staff handling the requests. The requests for images were taken care of by a curator as there were no resources for a dedicated person to do this. The museums realised that their curators had more important things to do and decided to abandon the sale of images all together. Now, someone is only charged if they request an image of an object that has not yet been digitised. The charge is marginal and covers the cost of digitising the work in question. If the person can wait for three months for their request, they will get it for free. After that, the work is made available as openly as possible for everyone to re-use.

Licensing of two and three dimensional works

After the project proposal was approved it was time for LSH to look at copyright questions in more detail. The intention was clear: to get as many people as possible in touch with their digital collection.

Within LSH, the vast majority of the collection is old enough to fall into the public domain category. This means that the museum can make available the digital objects without having to ask anybody for permission. To indicate that a work is in the public domain, the museum uses the Creative Commons Public Domain on their website. This to make it absolutely clear to the user that the digital representation of the painting, teacup, gun, dress, or whatever other object it might be, can be used by anyone for any purpose without any restrictions.

Most of the physical objects in the museum are out of copyright so LSH did not have to ask permission of rights holders to publish. The next question that needed an answer was what happens when you take a picture of it? Can a person or institution that digitises a work claim copyright on that digital object? And if they can, should they do so?

In the collection of the LSH museums there are both two- and three-dimensional objects and they each require a different approach when determining if copyright exists. Before thinking about these issues, LSH took the approach to first think about what they wanted to achieve with their collection, and then look at how copyright enables or is a barrier to achieving their goals. Because of their open ap-

proach they decided that material that is already in the public domain would remain in the public domain when digitised. In the case of two-dimensional works, the museum followed the Europeana Public Domain Charter and made sure that scans of two dimensional public domain works would be in the public domain as well. This was to ensure maximum openness and clarity for the user.

More discussion was needed for their three dimensional objects. With these, a photographer would take the object, put it on display, adjust the lighting and take a picture of it. In order to make sure the digital content could still be used in an open way, the institution decided to release the images under Creative Commons Attribution (CC BY) license. This means that anybody is free to use the images for any purpose as long as the rights holder is properly attributed. By choosing their digital strategy first, LSH did not have to think long about which licenses the images were going to be made available under. They made clear that they wanted their collection to be as open as possible and they then chose licenses that best fitted with their mission in consultation with a legal expert.

The Results

During the Open Image Archive project, all goals of LSH were achieved. By the end, the museums had one database for all three collections, a new interface with the option to download images, vastly improved their metadata and the data was connected with other Swedish institutions via the Swedish aggregator SOCH. 40,000 images were also uploaded in the highest resolution (.TIFF) to Wikimedia Commons and the collection can be found in Europeana.

Before the Open Image Archive, the collection of LSH was not seen much outside of the institutional walls and Sweden. This radically changed once they decided to make it available under open licenses and make the material easily accessible. By working together with the active Wikipedia community, the pictures were quickly used in a wide variety of Wikipedia articles. Most are being used on the Swedish Wikipedia as many of the artworks are from Swedish artists, but they are also on a large



Strój koronacyjny Karola XIII, 1809, Livrustkammaren
Coronation robes worn by Charles XIII, 1809, Livrustkammaren

Foto/photo: Livrustkammaren/Göran Schmidt, CC BY-SA 3.0, Wikimedia Commons

number of other language versions such as English, Japanese, Russian, Dutch, Vietnamese and Thai. Up to February 2015, the images have been seen nearly 5 million times.

What the people at LSH are particularly pleased with and proud of is that their collection is being seen, for the first time, outside Sweden on a massive scale. For an organisation with a limited marketing budget they previously considered this not to be possible. They have acknowledged that their own website will never attract these numbers and, instead of trying to increase visitors to their own website, have chosen to make use of platforms people already visit.

Joris Pekel, Karin Nilsson

¹ Full text: http://pro.europeana.eu/files/Europeana_Professional/Publications/Making%20Impact%20on%20a%20Small%20Budget%20-%20LSH%20Case%20Study.pdf
 CC BY-SA

² <http://skoklosterslott.se/en/explore/open-image-archive>

Joris Pekel – Community Coordinator,
 Cultural Heritage Distribution & Engagement, Europeana
Karin Nilsson – Director of Digital Resources, LSH Museet

Wdrażanie otwartych modeli dzielenia się zasobami to trwały proces, który dotyczy zarówno instytucji, jak i ich odbiorców. Dla jego efektywności niezbędne jest budowanie i rozwijanie kompetencji kadr kultury oraz świadome decyzje strategiczne wpływające z przyjęcia pewnego sposobu myślenia o misji i społecznej roli instytucji. Centrum Cyfrowe, zwłaszcza zaś zespół Otwartej kultury, w swojej działalności badawczej stara się przyglądać wdrażaniu otwartości w polskich instytucjach kultury, traktując je jako istotny element szerszego procesu digitalizacji zasobów dziedzictwa kulturowego.

W przeprowadzonych dotąd badaniach¹ interesowało nas przede wszystkim to, w jakim stopniu zasady otwartości są czytelne dla polskich instytucji kultury, w jakim stopniu same zdecydowały się je wdrażać oraz to, jakie korzyści, wyzwania i ryzyka wiążą z nowymi formami udostępniania zbiorów.

Aleksandra Janus –
badaczka, specjalistka
ds. otwartości
w Centrum Cyfrowym,
współautorka projektu
Laboratorium muzeum;
researcher, cultural
institutions specialist
at Centrum Cyfrowe,
co-creator of *Museum
Laboratory*

podmioty komercyjne zrobią z zasobów taki użytek, jaki potencjalnie mogłaby zrobić sama instytucja – i czerpać z tego tytułu korzyści.

Z wywiadów prowadzonych z pracownikami instytucji wyłania się obraz wdrażania otwartości jako długotrwałego procesu, który odbywa się na wielu poziomach i przebiega na różne sposoby – w zależności od specyfiki instytucji. To także proces, który bardziej niż wysokich nakładów finansowych wymaga uwagi i zaangażowania. Wejście na otwartościową ścieżkę nie oznacza jednak konieczności natychmiastowych, wszechstronnych i radykalnych zmian. Możliwym modelem wdrażania otwartości jest rozpoczęcie od pojedynczej gałęzi działalności instytucji i stopniowo rozszerzanie otwartej polityki na inne, a także przechodzenie kolejnych stopni, na przykład przez udostępnienie najpierw w sposób otwarty tylko metadanych, a dopiero na kolejnym etapie zasobów.

Otwarte instytucje kultury? Najważniejsze wnioski z analizy procesu wdrażania otwartości w polskich instytucjach

Naszym celem było zidentyfikowanie czynników mających wpływ na przyjęcie otwartej polityki i postaw wobec niej. Badanie stanowiło także próbę uchwycenia tego, w jaki sposób wdrożenie otwartego modelu pracy zmienia zarówno samą instytucję, jak i jej relację z odbiorcami.

Jak wykazały przeprowadzone badania, polskie instytucje są bardziej przekonane do działań, które prowadzą od dłuższego czasu oraz do tych, które realizowane są na poziomie eksperckim, a więc w sposób kontrolowany lub we współpracy z osobami darzonymi przez instytucje zaufaniem. Do procesów oswojonych należy digitalizacja, która stoi u początku procesu udostępniania zbiorów, oraz wymiana danych – forma współpracy międzyinstytucjonalnej, służąca uzupełnieniu informacji na temat zbiorów. Z większą rezerwą instytucje odnoszą się do działań zakładających współpracę z nieeksperskimi użytkownikami czy udostępnianie danych lub treści do powtórnego wykorzystania. Największy niepokój wywołuje możliwość nieetycznego zachowania użytkowników: pominięcie oznaczenia instytucji jako źródła treści lub oznaczenia autorstwa, nierzetelne korzystanie z treści czy naruszenie prawa autorskiego przez użytkowników. Oznacza to, że w parze ze zdecydowanie przychylnym stosunkiem instytucji do udostępniania swoich zbiorów nie idzie również wysoki poziom zaufania do odbiorców. Instytucje są bardziej skłonne wyrazić zgodę na wykorzystywanie zasobów w celach edukacyjnych i bywają zdecydowanie bardziej sceptyczne wobec wykorzystania komercyjnego. Może to wynikać z przekonania, że jeśli instytucje udostępniają zasoby nieodpłatnie, to – nawet po wytworzeniu wartości dodanej – nikt nie powinien na nich zarabiać. Źródłem tego przekonania może być identyfikowanie otwartości z bezpłatnością, jednak wydaje się, że równie ważną przyczyną jest niepokój o to, że

Istotnym katalizatorem działań otwartościowych jest entuzjazm dla samej idei. Sprzyja temu również wymiana wiedzy pomiędzy instytucjami, w tym omawianie przykładów zastosowań otwartości. Nie mniej istotne jest sieciowanie instytucji, które może stać się nie tylko okazją do wymiany, ale także pretekstem do rozpoczęcia wspólnych projektów. W zależności od etapu zaawansowania w procesie wdrażania otwartej polityki, wsparcie może być różne: dla początkujących cenniejsze może być doradztwo lub konsultacje, a bardziej zaawansowani więcej mogą wynieść z wymiany doświadczeń, choć oczywiście nie jest to reguła.

Z rozmów z pracownikami polskich instytucji wyłania się obraz otwartości nie tylko jako pewnego standardu, ale również – konsekwencji przyjęcia określonej postawy wobec odbiorców, która charakteryzuje się wychodzeniem naprzeciw ich potrzebom. Otwarta instytucja wchodzi w interakcję z użytkownikami i jest zainteresowana uzyskaniem od nich informacji zwrotnej, ponadto jest gotowa do budowania trwałych relacji ze swoją publicznością. Często otwartość jest również pierwszym krokiem do dalszych działań zakładających angażowanie publiczności w różne obszary działalności, które przynoszą korzyści zarówno odbiorcom, jak i samej instytucji. Przyjęcie takiego modelu toruje drogę dla działań edukacyjnych, animacyjnych, badawczych, rozwijania programów i poszerzania pola oddziaływania, które nie byłyby możliwe bez otwartości².

Aleksandra Janus

¹ Zob. raport z badań: ngoteka.pl/bitstream/handle/item/287/open%20glam%20raport%20net.pdf?sequence=3

² O konsekwencjach przyjęcia otwartego modelu dla różnych instytucji przeczytać można w raporcie opublikowanym przez Smithsonian Institution: http://siarchives.si.edu/sites/default/files/pdfs/2016_03_10_OpenCollections_Public.pdf

Definicja Otwartej Wiedzy

Wersja 2.0

Definicja Otwartej Wiedzy precyzuje znaczenie „otwartości” w odniesieniu do wiedzy. Jej celem jest promowanie wiedzy jako dobra wspólnego, z którego każdy może czerpać i uczestniczyć w jego rozwoju. Definicja służy też zapewnieniu interoperacyjności.

Podsumowanie: Wiedza jest otwarta, jeśli każdy ma do niej swobodny dostęp, może ją wykorzystywać, modyfikować i dzielić z innymi, podlegając wymogom co najwyżej oznaczania źródeł jej pochodzenia lub zachowania jej otwartości. Określona powyżej istota Definicji Otwartej Wiedzy odpowiada definicji „otwartości” przyjętej przez [Open Source Definition] (<http://www.opensource.org/docs/osd>) oraz tego, co „wolne” wedle [Definition of Free Cultural Works] (<http://freedomdefined.org>). Pierwotnie, Open Definition została wywiedziona z Open Source Definition, która z kolei została wywiedziona z [Debian Free Software Guidelines] (http://www.debian.org/social_contract).

Używamy terminu **utwór** dla oznaczenia utrwalonej wiedzy podlegającej przetwarzaniu.

Używamy terminu **licencja** dla oznaczenia warunków prawnych, na których utwór jest oddany do użytku. W przypadku, gdy żadna licencja nie została określona, należy domniemywać, że zastosowanie mają standardowe zasady wynikające z obowiązującego prawa (np. zastrzeżenie pełni praw autorskich lub wygaśnięcie ustawowej ochrony).

1. Utwory Otwarte

Utwór otwarty spełnia następujące wymogi dotyczące sposobu jego dystrybucji:

1.1 Otwarta licencja

Utwór powinien być dostępny na otwartej licencji (zdefiniowanej w Artykule 2). Żadne dodatkowe warunki związane z utworem (warunki wykorzystania, prawa patentowe należące do licencjodawcy itd.) nie mogą kolidować z postanowieniami licencji.

1.2 Dostępność

Utwór powinien być dostępny w całości za rozsądną cenę nie wyższą niż koszt jednorazowej reprodukcji, preferowanym rozwiązaniem jest udostępnienie utworu do bezpłatnego pobrania w Internecie. Jakiegokolwiek dodatkowe informacje konieczne dla spełnienia warunków licencji (takie jak imiona i nazwiska autorów, potrzebne dla spełnienia warunku oznaczenia autorstwa) powinny być widocznie związane z utworem.

1.3 Otwarty format

Utwór powinien być dostępny w wygodnej i umożliwiającej jego modyfikację formie, bez dodatkowych technologicznych przeszkód dla wykonywania praw wynikających z licencji. W szczególności, dane powinny być odczytywalne przez urządzenia cyfrowe, masowo dostępne i opublikowane w otwartym formacie (formacie z powszechnie dostępnym opisem warunków użycia, nie ustanawiających pieniędzy, ani żadnych innych ograniczeń jego wykorzystania), bądź przynajmniej podlegać przetwarzaniu za pomocą co najmniej jednego z dostępnych narzędzi wolnego/otwartego oprogramowania.

2. Otwarte licencje

Licencja jest otwarta, jeśli jej postanowienia spełniają następujące warunki:

2.1 Konieczne zezwolenia

Licencja powinna nieodwołalnie zezwalać na następujące czynności:

2.1.1 Wykorzystanie

Licencja powinna zezwalać na swobodne wykorzystanie utworu.

2.1.2 Redystrybucja

Licencja powinna zezwalać na redystrybucję licencjonowanego utworu, włącznie ze sprzedażą utworu w samodzielnej postaci, bądź jako elementu zbioru utworów pochodzących z różnych źródeł.



Inszenizacja góralskiego wesela w Domu Ludowym w Bukowinie Tatrzańskiej, 2016. Fotografia wykonana podczas projektu „Etnografia Karpat”

Theatrical recreation of a traditional Podhale Gorals' wedding at Dom Ludowy Theatre in Bukowina Tatrzańska. Photo taken within the Carpathian Ethnography Project

Foto/photo: Marta Malina Moraczewska, CC BY-SA 4.0, Wikimedia Commons

2.1.3 Opracowania

Licencja powinna zezwalać na tworzenie opracowań licencjonowanego utworu (utworów zależnych) oraz ich dystrybucję na tych samych warunkach licencyjnych, co utwór pierwotny.

2.1.4 Oddzielenie części utworu

Licencja powinna zezwalać na swobodne wykorzystywanie, dystrybucję i modyfikację poszczególnych części utworu, oddzielnie od innych jego części lub od zbioru, w którym został po raz pierwszy rozpowszechniony.

2.1.5 Kompilacja

Licencja powinna zezwalać na rozpowszechnianie wraz z licencjonowanym utworem innych utworów, bez narzucania na nie ograniczeń.

2.1.6 Niedyskryminacja

Licencja nie może dyskryminować żadnej osoby, ani grupy osób.

2.1.7 Rozpowszechnianie

Prawa dołączone do utworu powinny odnosić się do każdego, kto będzie z niego korzystał, bez konieczności wyrażania zgody na jakiegokolwiek dodatkowe warunki prawne.

2.1.8 Zastosowanie do każdego celu

Licencja powinna zezwalać na wykorzystanie, redystrybucję, modyfikację oraz kompilację utworu bez względu na cel tych czynności. Licencja nie ogranicza nikogo w wykorzystywaniu utworu na żadnym określonym obszarze działalności.

2.1.9 Bezpłatność

Licencja nie może przewidywać jakichkolwiek opłat, tantiem, honorariów, ani innych form wynagrodzenia.

2.2 Dozwolone postanowienia

Licencja nie powinna limitować, zaciemniać, ani w żaden inny sposób ograniczać zakresu zezwoleń wymaganych w Artykule 2.1, z wyjątkiem następujących dozwolonych postanowień:



Birmańska opozycjonistka Aung San Suu Kyi i Marszałek Senatu RP Bogdan Borusewicz, 2012.

Zdjęcie udostępnione na licencji CC BY-SA dzięki współpracy z Kancelarią Senatu RP

Burmese opposition politician Aung San Suu Kyi and Marshal of the Polish Senate Bogdan Borusewicz, 2012. Photograph released on a CC BY-SA license by the Chancellery of the Senate of Poland

Foto/photo: Leszek Biera, CC BY-SA 3.0 PL, Wikimedia Commons



2.2.1 Rozpoznanie autorstwa

Licencja może wymagać, w razie dystrybucji licencjonowanego utworu, oznaczenia współtwórców, posiadaczy praw, sponsorów lub twórców, pod warunkiem, że wymóg taki nie jest uciążliwy do spełnienia.

2.2.2 Integralność

Licencja może wymagać, aby opracowania licencjonowanego utworu zostały udostępniane pod innym tytułem lub numerem wersji, niż utwór pierwotny, bądź wymagać oznaczenia dokonanych w nim zmian.

2.2.3 Na tych samych warunkach

Licencja może wymagać, aby kopie lub opracowania licencjonowanego utworu zostały udostępnione na tej samej lub podobnej licencji, co utwór pierwotny.

2.2.4 Informacja o licencji

Licencja może wymagać zachowania oznaczeń dotyczących praw autorskich lub identyfikacji licencji.

2.2.5 Źródło

Licencja może wymagać, aby modyfikowane utwory zostały udostępnione w formie odpowiedniej dla dalszej modyfikacji.

2.2.6 Zakaz ograniczeń technicznych

Licencja może zabraniać dystrybuowania utworu w sposób nakładający techniczne ograniczenia wykonywania przyznanych praw.

2.2.7 Nieagresja

Licencja może wymagać, aby osoby sporządzające utwory zależne udzieliły dodatkowych zezwoleń (np. licencji patentowych), jeśli jest to konieczne dla wykonania praw przyznanych przez licencję. Licencja może także nakładać obowiązek nieagresji wobec licencjobiorcy, w odniesieniu do wykonywania jakichkolwiek przyznanych praw (np. w przypadku sporów patentowych).

Tekst opracowany przez Open Knowledge Foundation
Źródło: <http://opendefinition.org/od/2.0/pl/> CC BY 4.0

Sylwetka Archanioła Michała – haftowana ozdoba, Muzeum Catharijneconvent, Utrecht
Archangel Michael, embroidery clip, Museum Catharijneconvent, Utrecht

Foto/photo: Ruben de Heer, CCO 1.0 Uniwersalna
Licencja Domeny Publicznej, Wikimedia Commons



<https://pl.wikimedia.org>



<http://www.mnw.art.pl>