

TOMASZ SZERSZEŃ

## KONSTRUOWANIE ATLASU. SURREALIZM – FOTOGRAFIA – REPRODUKCJA

### KU IDEI ATLASU

„Historia sztuki jest [...] historią tego, co jest fotografowalne”<sup>1</sup>, zauważył André Malraux, autor monumentalnego cyklu, który przeszedł do historii jako *Muzeum wyobraźni*. Oczywiście tego spostrzeżenia nie budzi dziś wątpliwości: w dobie uniwersalnego, wirtualnego archiwum, jakim jest internet, widzialność tego, co niereprodukowane i niesfotografowane, jest niewielka. Myśl tę, lekko zmodyfikowaną, można zresztą rozciągnąć na całą sferę nauk o historii (przynajmniej ostatnich 180 lat): jak pisze Eduardo Cadava, „nie ma refleksji o historii, która nie byłaby zarazem refleksją o fotografii”<sup>2</sup>.

Przedmiotem mojego zainteresowania byłoby dwudziestolecie międzywojenne i szeroki, kulturowy kontekst działań fotograficznych rodzących się na styku artystycznej i historycznej refleksji o kulturowej pamięci (i jej obrazach) oraz sztuki awangardowej: zwłaszcza koncepcja atlasu obrazów jako wizualnej formy myślenia. Okres po zakończeniu I wojny światowej to bowiem moment, w którym status reprodukcji fotograficznej (w kontekście zarówno sztuki, jak i refleksji o niej) zajmuje szczególne znaczenie. Intensywny rozwój ilustrowanej fotografią prasy popularnej w trzech pierwszych dekadach XX wieku napędzał zainteresowanie artystów awangardowych reprodukcją i użytkowaniem wtórnie z niej czynionym. Kolejnym problemem, który ramuje refleksję na temat reprodukcji fotograficznej w pierwszych dekadach XX wieku, byłaby kwestia globalizacji obrazów, a wraz z nią globalizacji i przekształceń pamięci kulturowej. Ważnym elementem zarówno artystycznych, jak i historycznych poszukiwań była wówczas próba wynalezienia takiej formy wizualnej, która odpowiadałaby na te kulturowe zmiany. Takie monumentalne projekty, jak choćby *Archives de la Planète* Alberta Kahna (1912–1931) czy

---

<sup>1</sup> A. Malraux, *Le Musée Imaginaire de la sculpture mondiale*, Paris 1952, s. 123.

<sup>2</sup> E. Cadava, *Words of Light*, Princeton–New York 1997, s. xviii.

zwłaszcza *Atlas Mnemosyne* Aby'ego Warburga, stanowiły próbę ustanowienia atlasu uprzywilejowanym narzędziem poznania poprzez obrazy<sup>3</sup>.

*Atlas Mnemosyne* jest tu szczególnie interesującym przykładem wykorzystania reprodukcji fotograficznej. Wydaje się, że forma, którą wypracował Warburg, pośredniczy między dynamiką pokazu slajdów (wiemy choćby z relacji Carla Georga Heise'ego, że stosował on już wówczas kolorowe slajdy<sup>4</sup>) a statyczną i uporządkowaną formułą archiwum (w ten sposób traktować możemy jego *Kriegskartheek*: powstający podczas I wojny światowej zbiór reprodukcji fotografii i dokumentów związanych z ikonografią wojny i wojennej propagandy). Laboratoryjny charakter *Mnemosyne* polegał przede wszystkim na nieustającej transformacji: malarstwa w fotografię, dzieł sztuki w ich reprodukcje, układów w obrazy, tego co wertykalne w horyzontalne, wreszcie: obiektów w relacje między nimi.

W liście do Ludwiga Binswängera z 6 października 1926 roku Warburg podkreślał użyteczność fotograficznej reprodukcji do ukazywania połączeń między obrazami, epokami, stylami i kulturowymi kontekstami: „Bardzo pomocny w tej próbie był nasz aparat fotograficzny [...] umożliwia on wykonanie w bardzo krótkim czasie ogromnej liczby ilustracji bez szklanych negatywów. Dlatego też jesteśmy w stanie przedstawić około 130 obrazów obejmujących okres 4000 lat, po to, aby wskazać kolejne etapy migracji”<sup>5</sup>. W innym miejscu dodawał: „bez fotografa w naszej instytucji, rozwinięcie nowej metody nie byłoby możliwe. [...] dzięki narzędziom fotograficznym obrazowe porównania można teraz dalej rozwijać”<sup>6</sup>. Fotograficzna reprodukcja, poprzez zaburzenie skali fotografowanych dzieł sztuki i przedmiotów, pozwalała na „niekończące się rekonfiguracje i rekontekstualizacje zebranego materiału”<sup>7</sup>.

Nigdy niedokończony projekt Warburga bywa interpretowany jako „obiekt awangardowy”. W tej analogii nie chodzi bynajmniej o proste analogie z me-

<sup>3</sup> Por. G. Didi-Huberman, *Atlas albo radosna wiedza podszyta niepokojem*, tłum. T. Stróżyński, Gdańsk 2020, s. 9–13.

<sup>4</sup> C.G. Heise, *Persönliche Erinnerungen an Aby Warburg (1947/1959)*, red. B. Biester, H.-M. Schäfer, Wiesbaden 2005, s. 44.

<sup>5</sup> Wpis datowany na 24 stycznia 1928 roku. A. Warburg, *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg, mit Eintragen von Gertrud Bing und Fritz Saxl*, red. K. Michels, C. Schoell-Glass, w: idem, *Gesammelte Schriften. Studienausgabe*, red. U. Pfisterer, H. Bredekamp, M. Diers, U. Fleckner, M. Thimann, C. Wedepohl, Berlin 2001, s. 186.

<sup>6</sup> T. Hensel, *The Mediality of Art History*, w: *Dear Aby Warburg What Can Be Done With Images?*, red. E. Schmidt, I. Ruttinger, Siegen 2012, s. 60.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 66.

totdami stosowanymi przez awangardowych artystów jak montaż<sup>8</sup> czy techniki filmowe<sup>9</sup>, lecz raczej o taki sposób konstruowania relacji z przeszłością, w której to właśnie fotograficzna reprodukcja – formuła, w której jednocześnie wytwarzany jest czasowy i krytyczny dystans, jak i następuje niwelująca różnice wizualna homogenizacja – odgrywa kluczową rolę. Jak pisze Georges Didi-Huberman, „*Atlas Mnemosyne* jest więc na swój sposób obiektem awangardowym. Nie dlatego, rzecz jasna, że zrywa z przeszłością (w której pozostaje zanurzony), lecz dlatego, że do pewnego stopnia zrywa z myśleniem o przeszłości [...]. Warburgowskie zerwanie polega właśnie na myśleniu o samym czasie jak o montażu niejednorodnych elementów”<sup>10</sup>. Awangardowość *Mnemosyne* polegałaby więc na ustanowieniu innych, niepomysłanych dotąd połączeń pamięci historycznej, tym samym w delikatny, lecz wyraźny sposób wchodząc w refleksję nad tym, co potencjalne, a więc siłą rzeczy nie przynależące już do nauk o historii, lecz raczej do uniwersum awangardowego. A jednocześnie – ciekawy paradoks – dzieło Warburga pozostawało w dojmującym sposób anachroniczne. Warto też wspomnieć, że w podobnym momencie (1927) ukazuje się w „*Frankfurter Zeitung*” esej Siegfrieda Kracauera *Die Photographie*<sup>11</sup>, w którym koncentruje się on na negatywnych skutkach produkcji fotograficznej w kontekście kryzysu pamięci. Tekst ten kwestionuje (a przynajmniej problematyzuje) wykorzystanie fotografii jako narzędzia do transmisji kulturowej pamięci – idzie więc wbrew rozpoznaniom Warburga.

*Atlas Mnemosyne* (1924–1929) powstaje równoległe do działań artystów awangardy. Nie istnieją jednak dowody na to, że Warburg znał lub czerpał inspirację z ich dzieł i działań – raczej mamy tu do czynienia z nieuświadomianym powinowactwem pewnych gestów i rozpoznań. Inaczej sprawa wygląda w przypadku projektu *Muzeum wyobraźni* André Malraux. Choć właściwy korpus dzieł składający się na ten monumentalny cykl został wydany w latach 1947–1954, a więc już po II wojnie światowej, w kontekście wojny w Indochinach i perspektywy upadku francuskiego imperium kolonialnego, to jego koncepcja rodzi się już na początku lat 30. Malraux publikował wówczas pierwsze wersje swoich rozważań w takich pismach jak „*Les Cahiers de la Pléiade*”,

---

<sup>8</sup> Por. np. B. Buchloh, *Atlas Gerharda Richtera: archiwum anomiczne*, tłum. K. Borsarska, „*Konteksty*” 2011, 2–3, s. 184–194 i G. Didi-Huberman, *Atlas Mnemosyne jako montaż*, tłum. T. Swoboda, „*Konteksty*” 2011, 2–3, s. 143–147.

<sup>9</sup> Por. np. P.-A. Michaud, *Przekraczanie granic: Mnemosyne – pomiędzy historią sztuki a kinem*, tłum. Ł. Zaremba, „*Konteksty*” 2011, nr 2–3, s. 149–155 i G. Agamben, *Aby Warburg i narodziny kina*, tłum. M. Salwa, „*Konteksty*” 2011, nr 2–3, s. 148.

<sup>10</sup> Didi-Huberman, *Atlas Mnemosyne jako montaż*, s. 145.

<sup>11</sup> S. Kracauer, *Die Photographie*, „*Frankfurter Zeitung*”, 28 października 1927.

„Labyrinthe” czy „Les Cahiers du Sud”. Przede wszystkim jednak autor *Doli człowieczej* pozostawał w intensywnych relacjach ze światem artystycznym: wiemy o jego spotkaniu w ZSRR z Eisensteinem i rozmowie o koncepcji montażu tego ostatniego (sekwencja montażowa z ujęciami dalekowschodnich posągów z filmu *Październik* do złudzenia przypomina „sekwencje” z *Muzeum wyobraźni*), wpływie, jaki miała nań koncepcja kolażu Daniela-Henry Kahnweilera, czy dużym wrażeniu, które wywarły na nim (ta recepcja ma spore czasowe opóźnienie) techniki komparatystyczne zastosowane w roku 1912 w almanachu „Der Blaue Reiter”.

Malraux był świadomy znaczenia artystycznej fotografii – zresztą, w drugiej połowie lat 40. zaprosił do współpracy fotografa Rogera Parry’ego, który zaczynał jako asystent Maurice’a Tabarda i pozostawał w kręgu surrealizmu, zaś w roku 1934 współpracował z Malraux przy książce fotograficznej *Tahiti*. Oficjalnie pełnił on rolę jednego z redaktorów cyklu; w rzeczywistości wykonał cześć reprodukcji, a przede wszystkim był odpowiedzialny za proces przygotowania obrazów do druku i, w efekcie, za ich ostateczny kształt. Nowe badania wskazują na niedocenianą dotąd rolę Parry’ego w tworzeniu „fotogenicznej wizji”<sup>12</sup> *Muzeum wyobraźni*: kwestie kadrowania, zbliżeń, rodzaju oświetlenia, doboru konkretnych kadrów, dynamiki „montaży”, swoistego wizualnego „stylu Malraux”, były dziełem tego fotografa. Gdy więc Malraux pisze o „kadrowaniu rzeźby, kątach, z którego jest zrobiona [fotografia], a przede wszystkim o starannym oświetleniu [...], które często nadają imperialny akcent temu, co wcześniej było tylko sugerowane”<sup>13</sup>, jako o wizualnej retoryce, to trzeba pamiętać, że jego spojrzenie spotyka się tu z tym, które przynależą do fotografa-surrealisty<sup>14</sup> (inna sprawa, jaki użytek był czyniony z tego charakterystycznego fotograficznego stylu...).

Projekt *Muzeum wyobraźni* ustanawia w swoim centrum właśnie fotograficzną reprodukcję. Jak zauważa Hannah Feldman:

Malraux w istocie myśli z a p o m o c ą fotografii, zaś fotograficzne uchwycenie rzeczywistości jest sposobem myślenia o historii [...]. W ujęciu Malraux fotografia, czy też ściślej obraz fotograficzny, jest zarówno punktem wyjścia, pozwalającym mu przepisywać i przemieszczać historie (artystyczne i nie tylko), jak i, co istotne, wehikułem, który zawiaduje ich przemianą i przesunięciem z dziedziny

<sup>12</sup> Por. M. Mekouar, *De l'image à la page*, w: *Roger Parry-photographies-dessins-mises en pages*, red. M. Mekouar, Paris 2007, s. 35–51.

<sup>13</sup> Malraux, *Le Musée Imaginaire...*, s. 94.

<sup>14</sup> W tym kontekście warto zastanowić się nad ówczesnymi konwencjami fotografowania sztuki nieeuropejskiej w kręgu awangardy. Por. np. W.A. Grossman, *Man Ray, African Art, and the Modernist Lens*, Minneapolis 2009.

materialności w obszar tego, co wyobrażone, gdzie ścieżki obrazów przebiegają niezależnie od przedmiotów i wydarzeń, do których się odnoszą. W tym rozdzieleniu przedmiotów i obrazowych odniesień Malraux celebrytuje wyzwolenie zdeterminowanych kulturowo i historycznie przedmiotów od określających je kontekstów<sup>15</sup>.

Znów, jak u Warburga, fotograficzna reprodukcja jest narzędziem do transformacji: przekształca dokumenty w „narzędzie objawienia”<sup>16</sup>, różnice – w podobieństwa. Celem jest ukazanie jedności ludzkiej kultury i uniwersalności doświadczenia estetycznego.

Atlas czy też album<sup>17</sup> André Malraux powstaje w bardzo konkretnym kontekście: są nim procesy dekolonizacji i rozpadu francuskiego imperium kolonialnego. Ambiwalentne doświadczenia autora *Doli człowieczej* nie są tu bez znaczenia: jego antykolonialne zaangażowanie w latach 30. wyraźnie kontrastuje z wczesnym epizodem z 1923 roku, gdy oskarżony był o kradzież kambodżańskich dzieł sztuki na terenie wykopalisk w Angkorze. Warto też pamiętać, że w okresie po II wojnie światowej Malraux pozostawał już, aż do końca życia, częścią francuskiego establishmentu i jako wysoki urzędnik państwowy ponosił pośrednio odpowiedzialność za ówczesną kolonialną i imperialną politykę swego kraju.

Projekt Malraux nosi więc ślady głębokiej ambiwalencji. Z jednej strony jest próbą odnalezienia uniwersalnego – głęboko humanistycznego – języka form, pokazania jedności „rodziny człowieczej”, ukazania wspólnoty obrazów z różnych epok i kulturowych kontekstów. Jednocześnie w uniwersalistycznej, totalnej wizji francuskiego pisarza dzieła i przedmioty są symbolicznie brane w posiadanie wraz z całym kulturami, które je wytworzyły – ich kulturowy kontekst znika, zostaje wymazany. Sposobem, który umożliwia ten im-

---

<sup>15</sup> H. Feldman, *Fragmety, albo przeznaczenia fotografii*, tłum. M. Szewczyk, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2014, nr 7, dostępny w internecie: <<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2014/7-postkolonialne-archiwa-obrazow/fragmety-albo-przeznaczenia-fotografii>> [dostęp: 5 kwietnia 2022].

<sup>16</sup> G. Didi-Huberman, *The Album of Images According to André Malraux*, tłum. E. Woodard, R. Harvey, „Journal of Visual Culture” 2015, nr 14, s. 3–20; dostępny w internecie: <[http://treboryevrah.com/Didi-Huberman\\_Malraux\\_JVC.pdf](http://treboryevrah.com/Didi-Huberman_Malraux_JVC.pdf)> [dostęp: 1 kwietnia 2022].

<sup>17</sup> Didi-Huberman podkreśla jednak różnicę między ideą atlasu i albumu: strategia albumu „unieruchamia historię aż do odcieleśnienia jej w «ponadczasowym» – sposób na unieważnienie procesów, konfliktów, podziałów. [...] albumy wdrażają utopie sztuki odseparowane od świata historycznego, atlasy tworzą heterotopie...” (G. Didi-Huberman, *L'Album de l'art à l'époque du „Musée imaginaire”*, Paris 2013, s. 171).

perialny gest, jest fotograficzna reprodukcja, „przestrzeń powierzchni i fragmentów”<sup>18</sup>.

W poszerzonym kontekście historycznym, czyli w dekadach dekolonizacji, istotne jest, że fotograficzny model historii w tekście Malraux abstrahuje od jakiegokolwiek pojedynczej narodowej przeszłości, na rzecz globalnej totalności, opisywanej jako rdzennie ludzka, a tym samym emblematyczna dla uniwersalnego dziedzictwa kultury. By jednak utrzymać taką wizję, ślady różnicy i odstępstwa, które mogłyby uwidocznić się w fotograficznej dokumentacji, musiały zostać na nowo wyobrażone, podczas gdy wyznaczniki czasu i przestrzeni, prezentowane skądinąd przez te obiekty – zignorowane<sup>19</sup> – zauważa Feldman.

Fotografia jest tu więc postrzegana jako najbardziej uniwersalny ludzki język, który zdolny jest do przewyciężenia (na płaszczyźnie wizualnej) różnic, odstępstw i nieciągłości. „Tam, gdzie Kracauer widzi oddalenie i stratę – kontynuuje Feldman – Malraux dostrzega możliwość uniwersalnego doświadczenia estetycznego i podstawę wspólnotowości, która przekracza narody, kultury, a ostatecznie także definiujące je wydarzenia”<sup>20</sup>. Konstruowana przez Malraux „międzykulturowa” pozycja, jest w rzeczywistości relacją władzy, panowania nad obrazami, które wchodzą do – umieszczonego poza miejscem i czasem, ale jednak prawdziwie europejskiego i w efekcie kolonialnego – „muzeum”. Można więc zobaczyć w *Muzeum wyobraźni* wysublimowany projekt estetyczno-antropologiczny, noszący w istocie ślady żałoby po imperium, nieodwracalnie znikającym na oczach autora.

## „PORUSZONE” MEDIUM

W 1935 roku ukazuje się słynny esej Waltera Benjamina *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*. Tekst ten jest swoistym pomostem między światem surrealizmu a projektami Malraux i Warburga: warto w tym miejscu wspomnieć inny esej autora *Pasaży*, o surrealizmie<sup>21</sup>, a także fakt, że prowadził on korespondencję z autorem *Doli człowieka*. Wiele uwagi poświęcono również podobieństwom i różnicom między projektami Benjamina i Warburga<sup>22</sup>.

<sup>18</sup> Feldman, *Fragmenty, albo przeznaczenia fotografii*.

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> W. Benjamin, *Surrealizm. Ostatnie migawki z życia europejskiej inteligencji*, w: idem, *Twórca jako wytwórca*, tłum. H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1975, s. 260–276.

<sup>22</sup> Por. np. M. Rampley, *Archiwa pamięci: Pasaże Waltera Benjamina i Atlas Mnemosyne Aby'ego Warburga*, tłum. K. Pijarski, „Konteksty” 2011, nr 2–3, s. 174–183.

W *Dziele sztuki...* porusza on m.in. kwestię relacji kopii i oryginału, a także utraty przez dzieło swego kultowego kontekstu i znaczenia (co wiąże się z problemem dystansu). Zarysowuje również niefenomenologiczną wizję fotografii: kluczowa w niej jest nie jej zdolność do reaktywowania przeszłości czy problem realizmu, lecz raczej jej powtarzalność, reprodukowalność – status jako kopii. Warto wspomnieć, że każde z tych zagadnień było, na swój sposób, eksplorowane zarówno przez surrealistów, jak i przez Warburga i Malraux.

Wspominam o tym po to, żeby stworzyć nieco inny kontekst dla działań fotografów pozostających w kręgu oddziaływania surrealizmu. Zresztą kwestia tego, czym był surrealizm i jak go definiować, podlega przeobrażeniom i, co ciekawe, ważną rolę odgrywa w tym fotografia. Można tu zauważyć wyraźne przejście od opowieści o ruchu surrealistycznym, w której najważniejszą rolę odgrywało malarstwo, rzeźba i literatura, ku fotografii jako ważnemu i na swój sposób uprzywilejowanemu medium, wyrażającemu bliskie surrealistom marzenia, lęki i problemy. Wydaje się jednak, że można pójść o krok dalej i spojrzeć na surrealizm (i na fotografię w kręgu surrealizmu) przez pryzmat działań o performatywnym (lub quasi-performatywnym) charakterze, przede wszystkim zaś poprzez pisma i szczególną rolę, jaką odgrywała w nich fotograficzna reprodukcja. Jeszcze innym, niezwykle interesującym i często pomijanym aspektem jest próba spojrzenia na praktyki awangardy (w tym właśnie surrealistów) poprzez ich związki z nauką i polityką<sup>23</sup>, a także ich uwikłanie w (jednocześnie) kolonializm i walkę z nim<sup>24</sup>.

Potrzeba było jednak kilku dekad i śmierci André Bretona, żeby praktyki surrealistyczne poddane zostały rewizji. Jak zauważa Rosalind Krauss:

Pod wpływem niezwyklej wystawy z 1978 roku w Hayward Gallery *Dada and Surrealism Reviewed*, zaczęto odwracać uwagę od twórczości malarskiej i rzeźbiarskiej, która otaczała surrealizm, kierując ją ku czasopismom i demonstrując sposób, w jaki tworzyły szkielet tych ruchów. Będąc świadkiem parady surrealistycznych magazynów [...] można ulec wrażeniu, że bardziej niż cokolwiek innego stanowią one prawdziwe przedmioty wytworzone przez surrealizm. Wraz z tym przekonaniem przychodzi nieuniknione skojarzenie z najważniejszym stwierdzeniem o powołaniu fotografii – to *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* Benjamina – i ze zjawiskiem, o którym Benjamin wspomina, przedstawiając zarys nowego obszaru sztuki po fotografii – magazyn ilustrowany, czyli fotografia plus tekst<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> Por. np. J. Clair, *Du surréalisme considéré dans ses rapports au totalitarisme et aux tables tournantes*, Paris 2003.

<sup>24</sup> Por. np. T. Szerszeń, *Podróżnicy bez mapy i paszportu*, Gdańsk 2015.

<sup>25</sup> R. Krauss, *Fotograficzne warunki surrealizmu*, w: idem, *Oryginalność awangardy*, tłum. M. Szuba, Gdańsk 2012, s. 104–105.

Faktycznie, wraz ze zmianą paradygmatu i postępującymi badaniami nad fotografią w kręgu surrealizmu, dostrzeżono kluczową rolę magazynów ilustrowanych. Takie pisma jak „La Révolution surréaliste”, „Minotaure”, „Le Surréalisme au service de la révolution”, „Documents”, „VVV”, „Le Surréalisme, même”, „The International Surrealist Bulletin”, „Marie”, „Documents 34” były w rzeczywistości ośrodkami surrealistycznych praktyk, integrującymi rozmaite rodzaje twórczości i działalności i znakomicie w praktyce pokazującymi, co oznaczać może „obszar sztuki po fotografii”. Były również – co warto podkreślić – przestrzenią kolektywnego działania<sup>26</sup>, „przekroczenia indywidualium”<sup>27</sup>. Warto w tym miejscu wspomnieć, że granice przynależności do surrealizmu pozostają niejednorodne i płynne. „Bifur”, „Vu”, „Jazz”, „Der Querschnitt” czy „Variétés”, to niektóre spośród pism wydawanych na przełomie lat 20. i 30., które były luźno związane z ruchem awangardowym, ale jednocześnie pozostawały z nim w pewnej relacji: stosowały awangardowe zabiegi edytorskie, na ich łamach publikowano np. zdjęcia fotografów związanych z surrealizmem itd. Również znaczna część fotografów związanych z tym nurtem – choćby Eli Lotar, Roland Penrose, Lee Miller, Roger Parry i wielu innych – łączyła prace o „nadrealistycznym” charakterze ze zdjęciami reportażowymi, komercyjnymi, z fotografią mody lub wreszcie z pracami, które łatwiej byłoby przypisać do innych nurtów awangardy (choćby do Nowej Rzeczowości). W dodatku część publikowanych w pismach zdjęć sygnowana była jako „fotografia anonimowa”: były to zwykle zdjęcia znalezione lub prze-fotografowane z gazet (głównie z prasy popularnej lub starsze, jeszcze dziewiętnastowieczne zdjęcia). Ta ostatnia kwestia jest interesująca, jeśli spojrzeć się na nią poprzez pryzmat pojęcia archiwum i estetyki „drugiej ręki”<sup>28</sup>, czyli ponownego wykorzystywania materiałów „znalezionych”, jako symptomu zwrotu w kulturze pamięci, który dochodzi do głosu wiele dekad później.

Fotografia nigdy nie była więc w kręgu surrealizmu czymś o jednoznacznie zdefiniowanej funkcji i statusie. Wprost przeciwnie: była wędrującym medium, które zmieniało swe przeznaczenie i było używane w rozmaity sposób. Taka perspektywa pozwala zobaczyć w niej raczej wizualną formę myślenia, a więc coś, co nie jest definitywne, lecz ma przejściowy, „horyzontalny” charakter. Przejścia fotografii z pisma do pisma, z odbitki wystawowej do reprodukcji (i z powrotem), zmiany, którym podlegały tytuły prac,

<sup>26</sup> C. Chéroux, *La photographie par tous, non par un*, w: *La subversion des images. Surréalisme. Photographie. Film*, red. Q. Bajac, C. Chéroux, Paris 2009, s. 23.

<sup>27</sup> A. Breton, *Conférences d'Haïti, V*, w: idem, *Œuvres complètes*, t. III, Paris 1999, s. 291.

<sup>28</sup> C. Blumlinger, *Cinéma de seconde main. Esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Klincksieck, Paris 2013.



problemy z autorstwem lub celowe go zacieranie: to wszystko raczej komplikuje rozumienie roli tego medium i użytku z niego czynionego. Ta otwartość na transformację znaczenia i jednoczesną transformację obrazu najbardziej charakterystyczna jest dla pisma „Documents” i dla rozwijanej w jej kręgu refleksji, której współautorem był Georges Bataille – redaktor naczelny pisma. W publikowanych na przełomie lat 20. i 30. tekstach, opowiadał się on za takim rozumieniem obrazu, w którym sens nie jest czymś danym na zawsze, obraz zaś – raczej miejscem „odkształcania się”, deformacji znaczenia. Z tej perspektywy kluczowy byłby, każdorazowo, sposób użycia: „performatywny” wymiar tego, co wizualne. W króciutkim tekście *Informe* [Bezformie], przynależącym do *Słownika krytycznego* publikowanego na łamach „Documents”, autor *Historii oka* pisał:

Słownik zaczynałby się w tym momencie, w którym nie ofiarowywały już sensu, lecz pr a c ę słowa. Tak więc termin *bezformie* nie jest jedynie przymiotnikiem, który ma dane znaczenie, lecz wyrażeniem służącym do deklasyfikacji, w sytuacji gdy uchodzi za pewne, że każda rzecz ma swą formę. To, co ono określa, nie ma praw w żadnym sensie i ulega zawsze zgnieceniu – jak pająk lub dżdżownica. By jednak uszczęśliwić akademików, świat powinien mieć formę. To jedyny cel filozofii [...]. Dla odmiany twierdzenie, że wszechświat jest do niczego niepodobny (przypomina nic) i jest bezforemny, równa się powiedzeniu, że wszechświat jest czymś jak pająk lub plwocina<sup>29</sup>.

„Praca” oznacza uwolnienie obrazu od znaczenia, a w konsekwencji – wystawienie na poznawczą niepewność, otwarcie na „niewiedzę” (rozumianą tu jako podanie w wątpliwość, zakwestionowanie oczywistości).

Taki rodzaj myślenia – niezależnie od oczywistej inspiracji Bataille’owskiej – bliski był niektórym fotografom z kręgu surrealizmu. Przykładem mógłby tu być choćby Jacques-André Boiffard – autor kilku słynnych zdjęć z „Documents” (w tym ikonicznych rozwartych ust, lepa na muchy, masek karnawałowych i „wielkiego palucha”), fotografii użytych w *Nadji* Bretona, czy wreszcie montażu wykonanych na potrzeby okładek książek<sup>30</sup> i dla muzeum etnograficznego na Trocadero<sup>31</sup>. Tym, co zwraca uwagę – wręcz konsternuje –

<sup>29</sup> G. Bataille, *Informe*, „Documents” 1929, nr 7, s. 382.

<sup>30</sup> Np. okładki książek kryminalnych: S. Corbière, *Les Enquêtes de Marcel Singleton. La plaie en triangle*, Paris 1930; S.S. Van Dine, *Philo Vance. Expert en crimes. La série sanglante*, Paris 1929; S.S. Van Dine, *Philo Vance. Expert en crimes. L’assassinat du canari*, Paris 1930.

<sup>31</sup> Wykonane z Lou Tchimoukowem dla Muzeum Etnograficznego na Trocadéro plakaty do wystaw *Bronzes et ivoires royaux du Bénin* (1932) i *Nouveaux aménagements du département d’archéologie américaine* (1932).

jest bardzo niewielka liczba prac wykonanych przez Boiffarda podczas jego kariery artystycznej. Co więcej, poza cyklem aktów swojej narzeczonej Renée Jacobi i serią zdjęć o eksperymentalnym charakterze, właściwie wykonywał on fotografię jedynie na zamówienie – zwłaszcza do pism, jako wizualne komentarze do tekstu. Ta formuła fotografii jako komentarza, czegoś, co dopowiada lub przemieszcza znaczenie słów i co funkcjonuje raczej w druku niż jako odbitka wystawowa, wydaje się bardzo Bataille’owska z ducha: sam obraz (jako zbiór formalnych cech organizujących powierzchnię tego, co widzialne) pozostaje wtórny wobec „pracy znaczenia”. Niewielka aktywność fotograficzna Boiffarda sytuuje się na antypodach działalności takich niezwykle płodnych fotografów jak np. Henri Cartier-Bresson, Man Ray czy Aleksander Rodczenko, dla których wykonywanie zdjęć było częścią nowoczesnej mitologii. Co ciekawe, w 1935 roku Boiffard wycofuje się z życia artystycznego, po to, by kontynuować studia medyczne. Do fotografii wraca dopiero w 1951 roku, gdy, zafascynowany radiologią, wykonuje serię medycznych, abstrakcyjnych mikrofotografii. Najbardziej znane fotografie Boiffarda – te wykonane w 1929 i 1930 roku dla „Documents” – to obrazy o niezwyklej wizualnej sile. Ludzie w groteskowych karnawałowych maskach, „pochłaniające” patrzącego rozwarte usta z bezforemną magmą zaślinionego języka, wyobcowane na czarnym tle, niepokojące paluchy... By zrozumieć specyficzny język wizualny ich autora, a także przybliżyć się do rozumienia tych zdjęć, kluczowe pozostaje ukazanie sposobu, w jaki funkcjonowały w przestrzeni „Documents”. Niezależnie od tego, że każde z nich stanowi element szerszego ikonograficznego montażu (np. w przypadku zdjęć ludzi w maskach dotyczył on kwestii demontażu pojęcia „twarzy” jako ważnego chrześcijańskiego, europejskiego obrazu<sup>32</sup>; w przypadku rozwartych ust kontekstem była ikonografia bezformia itd.), kluczowa wydaje się tu relacja obraz – tekst. Fotografie Boiffarda były nie tylko rodzajem komentarza, ile nawet rodzajem performatywnego go „odegrania” (wedle przeświadczenia, że świat jest rodzajem „teatru zagadek”<sup>33</sup>, odgrywanego każdorazowo pod wpływem naszego spojrzenia) – sposobem „wyjścia z tekstu”<sup>34</sup>.

Kwestia „sposobu użycia” fotografii i „płynności” znaczeń powraca w latach 20. i 30. – często spotyka się z namysłem nad relacją kopii i oryginału, statusem reprodukcji. Zilustruję to dwoma przykładami – jeden z nich jest

<sup>32</sup> Por. np. G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, tłum. zbiorowe, Warszawa 2015 (rozdział: *Rok zerowy – twarżowość*, s. 201–230).

<sup>33</sup> C. Deliss, *Notes pour „Documents”*. *Quelques réflexions sur l'exotisme et l'erotisme en France pendant les années trente*, „Gradhiva” 1987, nr 2, s. 70.

<sup>34</sup> R. Barthes, *Wyjścia z tekstu*, w: idem, *Lektury*, tłum. K. Kłosiński, M.P. Markowski, E. Wieleżyńska, Warszawa 2001.

bardzo znany. To historia *Élevage de Poussière* [Hodowla kurzu] Marcela Duchampa i Man Raya. W książce *A Handful of Dust* towarzyszącej wystawie *Dust / Histoires de poussière d'après Man Ray et Marcel Duchamp*<sup>35</sup>, kurator David Campany dokonuje szczegółowej rekonstrukcji losów tej pracy / tego zdjęcia i wielokrotnych metamorfoz autorstwa (czy autorem jest Duchamp, autor sfotografowanej *Wielkiej szyby*, czy raczej za autora uznać można tego, który nacisnął spust migawki, czyli Man Raya?). Campany pokazuje też, jak zmieniało się znaczenie dzieła w zależności od sposobu publikacji (kadrowanie i użycie rozmaitych reprodukcji) i historycznego kontekstu. Również sama forma dzieła – które uznać możemy za komentarz do problemu bezformia – prowokuje raczej pytania niż odpowiedzi. Czym jest *Hodowla kurzu*? Fotografiją, rzeźbą, opisem powstającego dzieła sztuki, dokumentem? Martwą naturą? Krajobrazem?

W przypadku *Hodowli kurzu* dotykamy fundamentalnych pytań pojawiających się w kontekście surrealizmu i fotografii, które dotyczą relacji kopii i oryginału, statusu dzieła, problemu tego, co widzimy („optyczna niepewność”), a także pewnej „płynności” znaczeń. Innym przykładem, który warto tu poruszyć, jest znany cykl zdjęć francusko-rumuńskiego fotografa Eli Lotara, przedstawiający rzeźnię La Villette. Fotografie te zostały opublikowane w „Documents” w listopadzie 1929 roku (nr 6/1929), gdzie towarzyszyły tekstowi Georges’a Bataille’a *Abatoir* [Rzeźnia]. Jednak, co ciekawe, zdjęcia te w ciągu dwóch kolejnych lat publikowane były w innych pismach: belgijskim „Variétés” (1930) i francuskim „Vu” (1931). W „Variétés” osiem fotografii Lotara towarzyszyło tekstowi surrealisty i redaktora pisma E.L.T. Mesensa, tworząc esej wizualny *La Viande: Huit photos prises à l'abattoir par Eli Lotar*. Fotografie zostały ułożone według formalnego klucza w taki sposób, że koncentrują się na rzeźniczych gestach krojenia, obcinania, przemieniania zwierzęcia w mięso, tworząc tym samym metaforyczny pomost między działaniem fotografa i rzeźnika. W 1931 roku zdjęcia Lotara zostają opublikowane na łamach „Vu” – innego pisma propagującego awangardową fotografię, ale nie przynależącego wprost do kręgu awangardy. Tym razem dziewięciu fotografiom towarzyszy reportaż Carlo Rima *La Villette Rouge* – jest on wyrazem nostalgii za odchodzącym Paryżem preindustrialnym i opowieścią o tradycyjnym zawodzie rzeźnika (w kontrze wobec dehumanizujących przejawów industrializacji i mechanizacji). Zdjęcia wydrukowano w sepii, co nadało im jawnie nostalgiczny charakter. Z kolei w „Documents” – zgodnie z przekonaniem, że równie istotny, co sposób doboru zdjęć i ich relacja z tekstem, jest też obrazowy kontekst, w którym je opublikowano – zderzone zostają, niczym

<sup>35</sup> D. Campany, *A Handful of Dust. From the Cosmic to the Domestic*, London 2015.

w atlasowej formule montażu – z innymi obrazami publikowanymi w przestrzeni tego samego numeru. Razem tworzą one rodzaj ikonografii okrucieństwa, którą dostrzec można jedynie podczas uważnego przeglądania całości. Mamy tam więc reprodukcje manierystycznego obrazu Antoine’a Carona *Les Massacres du Triumvirat*, azteckich przedstawień krwawej ofiary, prasowych zdjęć z chicagowskich wojen gangów, ale także nóg tancerek rewii Fox Follies (dwa ostatnie to przedruki z popularnej prasy amerykańskiej), czy wreszcie serię fotografii autorstwa Boiffarda, przedstawiającą odkształcone przez powiększenie i ukazane na czarnym tle paluchy. Ten montaż przemieszcza zdjęcia Lotara ku szerszej antropologicznej refleksji dotyczącej problemu ludzkiego kształtu i (płynnej) granicy między człowiekiem a zwierzęciem. Między zdeformowanym, okaleczonym ludzkim ciałem – odkształcającym witruiwiański ideał tego, co ludzkie – a formami nieczłowieczymi istnieje różnica o jedynie kulturowym charakterze, zdają się mówić redaktorzy pisma. Deformacja nie dotyczy w „Documents” jedynie przedstawionego przedmiotu, ale również samego sensu: poprzez montaż (reprodukcji z reprodukcją, reprodukcji z tekstem) znaczenie zostaje „wprawione w ruch”, w ę d r u j e.

Fotografie Lotara pojawiają się więc w ciągu dwóch lat trzykrotnie w zupełnie innym kontekście – za każdym razem ich użycie nadaje im odmienny sens. Przykład ten doskonale pokazuje problem z interpretowaniem zdjęć pochodzących z kręgu szeroko rozumianego surrealizmu. Wydaje się, że istotna rola, jaką przypisywali fotografii artyści z nim związani, polegała właśnie na dostrzeżeniu „laboratoryjności”, „prześciowości”, pewnego nieokreślenia, które charakteryzuje to medium. W tym sensie fotografia była idealnym narzędziem procesu, który dokonywał się w latach 20. i 30. (czego odbiciem niech będą właśnie choćby projekt *Atlasu Mnemosyne* i „Documents”) – jest on powiązany m.in. z przeświadczeniem o kryzysie pamięci kulturowej (i potrzebie zdefiniowania na nowo sposobów jej przekazywania), a także pogłębieniem rozumienia roli fotografii (i ogólniej: reprodukcji) w obrazowaniu procesów historycznych, politycznych i społecznych.

## ATLAS PRZECIWKO ATLASOM. KU DEKOLONIZACJI WIDZENIA

Spośród wielu projektów, które rodzą się na obrzeżach surrealizmu, „Documents” (1929–30) należało z pewnością do najciekawszych. Redagowane przez Georges’a Bataille’a (redaktor naczelny), Michela Leirisa (sekretarz redakcji), Carla Einsteina, Georges’a Henri-Rivière’a, Roberta Desnosa i właśnie Jacques’a-André Boiffarda, który do pewnego stopnia pełnił funkcję „fotodedytora”, sytuowało się na inspirującym przecięciu światów awangardy

artystycznej i antropologii. Oryginalność „Documents” – tego, jak mawiał Bataille, „projektu przeciwko projektom” – polegała również na całościowej próbie przewartościowania ówczesnej kultury wizualnej (zarówno tej wiążącej się z kulturą popularną i tej o kolonialnej genealogii, jak i tej wytwarzanej przez awangardy artystyczne), demaskacji kulturowych klisz (związanych przede wszystkim z wyobrażeniami tego, co europejskie i nieeuropejskie), wreszcie – z projektem ponownego, krytycznego przyjrzenia się europejskiej historii sztuki (co zbliża je do projektów Warburga i Malraux). W tym ostatnim przypadku chodziło zarówno o przywołanie zapomnianych artystów i stosowanych przez nich nowatorskich rozwiązań (np. Hercules Seghers), zmianę języka pisania o sztuce (teksty Einsteina, Leirisa, Bataille’a i innych), pokazanie dziejów sztuki jako „zmagających wszystkich doświadczeń optycznych, wymyślonych przestrzeni i figuracji” (Carl Einstein), ukazania nieeuropejskich analogii i – może przede wszystkim – ustanowienia innych relacji między obrazami. Miałyby one niechronologiczny, niehierarchiczny, kontekstowy charakter, w którym – jak w przypadku fotografii – kluczowy byłby „sposób użycia”. Historia sztuki wraz z ówczesną awangardą, na równi z popularnymi, egzotyzującymi kliszami i obrazami dziewiętnastowiecznej wyobraźni, muszą zostać pożarte, strawione i wypłute – praca redaktorów pisma oparta była na obcowaniu ze szczątkami, fragmentami, odpadami naszych i obcych kultur, rozmaitych obrazów i ich reprodukcji. Celem redaktorów pisma było odejście od metafizycznego i okulocentrycznego paradygmatu w imię bardziej horyzontalnego i relacyjnego – a w efekcie antropologicznego – umiejscowienia dzieła sztuki.

Krytyce poddane zostało tu również samo pojęcie „muzeum”: problem ten podnosił zarówno Bataille w tekście o jednoczesnym wynalezieniu instytucji muzealnej i gilotyny<sup>36</sup>, jak i etnografowie Rivière i Rivet, piszący o idei żywego „muzeum antropologicznego”<sup>37</sup>, w którym obiekty byłyby ciągle używane, zaś niedoskonałe wytwory kultury popularnej sąsiadowałyby z arcydziełami. Sztuka afrykańska wyrwana ze swego religijnego i społecznego kontekstu, staje się martwa, zauważa Rivière. Tym samym znakomita większość praktyk muzealnych polegałaby w efekcie na niszczeniu niematerialnego znaczenia obiektów nieeuropejskich. Zamknięcie za muzealną szybą byłoby formą kolonialnego przywłaszczenia, które polegałoby również na „przyspileniu sensu” – co ciekawe, podobne spostrzeżenie miał wiele lat później Christian Boltanski na marginesie swojej pracy *Vitrine de référence* (1971): „sfabryko-

<sup>36</sup> G. Bataille, *Musée*, „Documents” 1930, nr 5, s. 300.

<sup>37</sup> P. Rivet, *L'étude des civilisations matérielles: ethnographie, archeologie, préhistoire*, „Documents” 1929, nr 3, s. 133.

wałem afrykański amulet, który umieściłem jednak w gablocie; obiekt, który był bardzo «gorący», został zmrożony przez sposób prezentacji – to rodzaj złożenia do grobu”. Tym samym redaktorzy „Documents” w pewnym sensie antycypowali współczesny dekolonialny dyskurs, wedle którego kolonialny charakter mają nie tylko przemocowe działania, takie jak przywłaszczanie sobie dzieł i obiektów, ale również sam sposób konstrukcji wiedzy: reżimy widzenia i klasyfikacji. Tym samym podważanie takich pojęć jak „muzeum”, „sztuka”, „forma”, „metafora”, „symboliczne”, „twarz” itd., prowadziłoby do zakwestionowania hierarchicznego, eurocentrycznego dyskursu i postawienia pod znakiem zapytania dominujących porządków wizualnych. Za tym działaniem stoi jeszcze inna przesłanka: chodzi o „od-naturalnianie” wiedzy, a wraz z nim: widzenia. Kategoria tego, co naturalne jest bowiem – co redaktorzy „Documents” zauważyli dwie dekady wcześniej niż Roland Barthes<sup>38</sup> – czymś, co utrudnia nie tylko krytyczne widzenie, ale również uwikłane jest w relacje władzy.

Po półtora roku działania i ukazaniu się piętnastu numerów pismo zostało zamknięte – pamięć o nim na wiele lat się zaciera. Zainteresowanie „Documents” powraca w dwóch falach: najpierw we Francji, potem w USA, wraz z ponownym odkrywaniem (za sprawą zwrotu poststrukturalistycznego i myślicieli związanych z nurtem dekonstrukcji) myśli i działalności Georges’a Bataille’a – wraz z docenieniem Bataille’owskiego projektu „heterologii”, który przekraczał Bretonowską wizję surrealizmu. W ostatnich dwóch dekadach, wraz zainteresowaniem tematyką postkolonialną i z tzw. zwrotem archiwalnym oznaczającym potraktowanie dziejów nowoczesności (w tym dziejów awangard) jako przestrzeni do „archeologicznego” działania, pismo może zostać „zobaczone” w szerszej kulturowej perspektywie i w kontekście ówczesnej kultury wizualnej. Wraz z pogłębioną uwagą poświęconą pozornie drugorzędnym dokumentom, na światło dzienne wypłynęło sporo nowych informacji związanych z funkcjonowaniem osób znajdujących się w kręgu pisma. Opracowań doczekali się też zarówno Boiffard, jak i Eli Lotar<sup>39</sup> – fotografowie z nim kojarzeni.

Można jednak również potraktować „Documents” nie tyle jak kolejne pismo publikujące prace artystów awangardy, lecz raczej jako całościowy pro-

<sup>38</sup> R. Barthes, *Mit i znak*, tłum. J. Błoński, W. Błońska, J. Lalewicz, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1970.

<sup>39</sup> W roku 2014 w Centre Pompidou w Paryżu otwarto wystawę *Jacques-André Boiffard, la parenthèse surréaliste* (kuratorzy: Damarice Amao i Clément Chéroux), zaś w 2017 roku w Jeu de Paume w Paryżu – *Eli Lotar (1905–1969)* (kuratorzy: Damarice Amao, Clément Chéroux i Pia Vewing). Obie wystawy nie tylko spopularyzowały prace obu fotografów, ale również były pierwszymi tak obszernymi, monograficznymi prezentacjami ich twórczości.

jekt z pogranicza sztuki i nauki, w którym – poprzez obrazy – konstruowana (i dekonstruowana) jest „wizualna forma wiedzy”<sup>40</sup>. W tym sensie zbliżałby się on (choć oczywiście punkt wyjścia i dojścia byłby odmienny) do projektów Warburga i Malraux. Proponuję więc spojrzeć na „Documents” jako na atlas obrazów, mieszający i przetwarzający porządki: wiedzy i władzy, słowa i obrazu, sztuki i nauki, tego co europejskie i nieeuropejskie.

Jak zauważa Georges Didi-Huberman, „atlas tworzą heterotopie”<sup>41</sup>: nie starają się unieważnić konfliktów i podziałów; raczej demaskują je, odsłaniają, próbują konflikt przemienić w narzędzie różnicowania. Otwierają na wielość. Ta wielość czy atlasowość rozumiana może być w „Documents” na rozmaite sposoby: czy jako heterogeniczność obrazów (mieszają się tam reprodukcje prac artystów awangardy i „dawnej sztuki”, fotografie Boiffarda i Lotara z przedrukami zdjęć z prasy popularnej, reprodukcje etnograficznych i archeologicznych artefaktów itd.), czy jako heterogeniczność porządków (przemieszanie dyskursów sztuki i nauki, porządków tego, co europejskie i nieeuropejskie, „wysokie” i „niskie”), wreszcie – jako wielość możliwych interpretacji, jako proces nieustającego otwierania znaczenia.

Wielość rozumiana jest również jako przewyżczenie logocentrycznego dyskursu – dyskursu zbudowanego na „podobieństwo ludzkiego ciała”<sup>42</sup> – i „tyrании oczywistości”, otwarcie się na paradoks, wewnętrzną sprzeczność („Wiedza ta jest paradoksalna, gdyż od-naturalnia, podważa «ależ to oczywiste»”<sup>43</sup>). Tak rozumieć można choćby dobór ikonografii dotyczącej archeologicznych i etnograficznych artefaktów: sporo uwagi poświęcono np. starożytnym monetom (sfotografowanym w dużym powiększeniu) i szerzej, temu wszystkiemu, co wydobyte z ziemi. Bataille w swym komentarzu do zdjęć koncentruje się na cechach stylistycznych monet, odwracając tradycyjne hierarchie wiedzy, w których to Celtowie i inni „barbarzyńcy” nieudolnie imitowali „cywilizowane” wzorce greckie i rzymskie. Dla Bataille’a to imitacja staje się czymś twórczym, pewna pokraczność zaś przekracza ideał piękna, demaskując go. Podobną funkcję spełniają reprodukcje rozmaitych obiektów i artefaktów pochodzących z Afryki (często wykorzystuje się tu przedruki z innej ówczesnej prasy) – zwykle są one bardzo nieoczywiste i komplikują nasze rozumienie tego, czym jest „sztuka afrykańska”, „Afryka”, „sztuka plemienna” itd. Ta strategia obnażania przyjętych oczywistości – działająca

---

<sup>40</sup> Określenie „wizualna forma wiedzy” jest autorstwa Georges’a Didi-Hubermana (*Atlas albo radosna wiedza...*, s. 9).

<sup>41</sup> Didi-Huberman, *L’Album de l’art à l’époque du „Musée imaginaire”*, s. 171.

<sup>42</sup> Por. np. J.-L. Nancy, *Corpus*, tłum. M. Kwietniewska, Gdańsk 2002.

<sup>43</sup> Barthes, *Wyjścia z tekstu*, s. 105.

na poziomie wielokrotnego zderzenia tekstu i obrazów – destabilizuje szereg opozycji, które organizują rzeczywistość kulturową, takie jak: centrum – peryferie, oryginał – kopia, wysokie – niskie, kolonizatorzy – kolonizowani, sztuka – dokument etnograficzny/archeologiczny. Wyłania się z tego ogólna (i szczegółowa) krytyka samej idei źródła, tego, co „źródłowe”, „oryginalne”, „wysokie”, kosztem tego, co „zmaćcone”, „niejasne”, „nieoryginalne”, „niskie”. Warto w tym momencie przypomnieć, że sam mit awangardy oparty jest na pewnej czystości i (auto)źródłowości: krytyka i dekonstrukcja ustanawia „Documents” w ciekawej pozycji jako pismo jednocześnie awangardowe i przekraczające oraz podważające awangardowe uniwersum.

Podobnie jak w klasycznych atlasach, również w „Documents” dzieła sztuki (a właściwie ich fotograficzne reprodukcje) potraktowane zostają niczym dokumenty: przedmioty do zbadania i zinterpretowania, których status nie jest do końca określony i które na swój sposób mediują między paradygmatami estetycznym i epistemologicznym<sup>44</sup>. Dokumenty te przynależą do rozmaitych porządków obrazowych, epok, kultur, zachęcają więc do myślenia relacyjnego, które polegałoby na „wiązaniu ze sobą rzeczy”<sup>45</sup>. Mają one często traumatyczny charakter: dokument bowiem „nie został jeszcze zasymilowany przez estetyczną metaforyzację. Heterogeniczny, obcy, działa niczym uderzenie, wstrząs, rani, szokuje, niczym trauma”<sup>46</sup>.

Atlasowość wiąże się też w „Documents” z refleksją na temat relacji między obiektem/dziełem sztuki a jego kontekstem/aurą. Każdy atlas – jak już tu powiedziano – ustanawia na nowo związki i relacje, zachęca do innego – komparatywnego, stereoskopowego – sposobu widzenia. Czy jednak możemy bezkarnie przemieszczać dzieła sztuki, obiekty i idee? To Benjaminowskie przecież pytanie pojawia się również na łamach „Documents”: związani z piśmem etnografowie i artyści zastanawiali się, jaki jest status przedmiotów, obiektów kultowych i dzieł sztuki wyrwanych ze swego naturalnego – zwykle pozaeuropejskiego – kontekstu i umieszczonych w muzeach etnograficznych, na wystawach światowych czy w galeriach sztuki. W tym sensie dokonywane świadomie w piśmie kanibalizowanie różnego rodzaju ikonografii wiązało się z refleksją na temat kulturowych zawłaszczeń dokonywanych za pomocą obrazów, czy krytyką rozmaitych konwencji obrazowania i patrzenia, ale również z szerszym projektem, którego celem była swoista *d e k o l o n i z a c j a* *w i d z e n i a*.

<sup>44</sup> Didi-Huberman, *Atlas albo radosna wiedza...*, s. 9.

<sup>45</sup> Ibidem, s. 12.

<sup>46</sup> D. Hollier, *La valeur d'usage de l'impossible*, w: idem, *Les Dépossédés*, Paris 1993, s. 173.



Jak ją rozumieć? „Odpowiedź na pytanie «Co to znaczy dekolonizować?» nie może być abstrakcyjna i uniwersalna. Trzeba odpowiedzieć na pytanie: kto dekolonizuje, gdzie, dlaczego i jak?»<sup>47</sup>, zauważa Walter Mignolo, jeden z najważniejszych współczesnych myślicieli dekolonialnego zwrotu, postulując zakorzenienie każdego gestu o dekolonialnym charakterze w konkretnym miejscu i czasie, w sieci konkretnych relacji i napięć. Pytanie to musimy więc przekuć na następujące: dlaczego na przełomie lat 20. i 30. – czasie początku zmięczenia ideologii kolonialnych – tak dużą wagę przykładano do otwarcia nowych połączeń między obrazami, między znaczeniami, do rozerwania ciągów „naturalnych” skojarzeń i klisz? Do ustanowienia nowych wizualnych modeli poznawczych, w których fotograficzna reprodukcja byłaby sposobem na mediację między wiedzą i obrazami, między nauką i sztuką? Odpowiedzi na to pytanie jest kilka i część z nich już padła. Sytuację jednoczesnej globalizacji wiedzy i obrazów oraz kryzysu kulturowej pamięci można więc było potraktować jako zaproszenie do tego, by stworzyć nową przestrzeń myślenia: opartą na fotograficznych narzędziach. By przekroczyć to, co znane i ustanowić inne relacje.

## BIBLIOGRAFIA

- Agamben G., *Aby Warburg i narodziny kina*, tłum. M. Salwa, „Konteksty” 2011, 2–3, s. 148
- Barthes R., *Mit i znak*, tłum. J. Błoński, W. Błońska, J. Lalewicz, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1970
- Barthes R., *Wyjścia z tekstu*, w: idem, *Lektury*, tłum. K. Kłosiński, M.P. Markowski, E. Wieleżyńska, Warszawa 2001
- Bataille G., *Informe*, „Documents” 1929, 7, s. 382
- Bataille G., *Musée*, „Documents” 1930, 5, s. 300
- Benjamin W., *Surrealizm. Ostatnie migawki z życia europejskiej inteligencji*, w: idem, *Twórca jako wytwórca*, tłum. H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1975, s. 260–276
- Blumlinger C., *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l’art du film et des nouveaux médias*, Klincksieck, Paris 2013
- Breton A., *Conférences d’Haïti, V*, w: idem, *Œuvres complètes*, t. III, Paris 1999
- Buchloh B., *Atlas Gerharda Richtera: archiwum anomiczne*, tłum. K. Bojarska, „Konteksty” 2011, 2–3, s. 184–194
- Cadava E., *Words of Light*, Princeton–New York 1997
- Company D., *A Handful of Dust. From the Cosmic to the Domestic*, London 2015
- Chéroux C., *La photographie par tous, non par un*, w: *La subversion des images. Surrealisme. Photographie. Film*, red. Q. Bajac, C. Chéroux, Paris 2009, s. 23–28

---

<sup>47</sup> W. Mignolo, C. Walsh, *On Decoloniality*, Durham–London 2018, s. 108.

- Clair J., *Du surréalisme considéré dans ses rapports au totalitarisme et aux tables tournantes*, Paris 2003
- Deleuze G., F. Guattari, *Tysiąc plateau*, tłum. zbiorowe, Warszawa 2015
- Deliss C., *Notes pour „Documents”*. *Quelques réflexions sur l'exotisme et l'erotisme en France pendant les années trente*, „Gradhiva” 1987, 2, s. 68–73
- Didi-Huberman G., *Atlas albo radosna wiedza podszyta niepokojem*, tłum. T. Stróżyński, Gdańsk 2020
- Didi-Huberman G., *Atlas Mnemosyne jako montaż*, tłum. T. Swoboda, „Konteksty” 2011, 2–3, s. 143–147
- Didi-Huberman G., *L'Album de l'art à l'époque du „Musée imaginaire”*, Paris 2013
- Didi-Huberman G., *The Album of Images According to André Malraux*, tłum. E. Woodard, R. Harvey, „Journal of Visual Culture” 2015, 14, s. 3–20, dostępny w internecie: <[http://treboryevrah.com/Didi-Huberman\\_Malraux\\_JVC.pdf](http://treboryevrah.com/Didi-Huberman_Malraux_JVC.pdf)> [dostęp: 1 kwietnia 2022]
- Feldman H., *Fragmenty, albo przeznaczenia fotografii*, tłum. M. Szewczyk, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2014, 7, dostępny w internecie: <<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2014/7-postkolonialne-archiwa-obrazow/fragmenty-albo-przeznaczenia-fotografii>> [dostęp: 5 kwietnia 2022]
- Grossman W.A., *Man Ray, African Art, and the Modernist Lens*, Minneapolis 2009
- Heise C.G., *Persönliche Erinnerungen an Aby Warburg (1947/1959)*, red. B. Biester, H.-M. Schäfer, Wiesbaden 2005
- Hensel T., *The Mediality of Art History*, w: *Dear Aby Warburg What Can Be Done With Images?*, red. E. Schmidt, I. Ruttinger, Siegen 2012, s. 55–73
- Hollier D., *La valeur d'usage de l'impossible*, w: idem, *Les Dépossédés*, Paris 1993, s. 153–178
- Kracauer S., *Die Photographie*, „Frankfurter Zeitung”, 28 października 1927
- Krauss R., *Fotograficzne warunki surrealizmu*, w: idem, *Oryginalność awangardy*, tłum. M. Szuba, Gdańsk 2012
- Malraux A., *Le Musée Imaginaire de la sculpture mondiale*, Paris 1952
- Mekouar M., *De l'image à la page*, w: *Roger Parry-photographies-dessins-mises en pages*, red. M. Mekouar, Paris 2007, s. 35–51
- Michaud P.-A., *Przekraczanie granic: Mnemosyne – pomiędzy historią sztuki a kinem*, tłum. Ł. Zaremba, „Konteksty” 2011, 2–3, s. 149–155
- Mignolo W., C. Walsh, *On Decoloniality*, Durham–Londyn 2018
- Nancy J.-L., *Corpus*, tłum. M. Kwietniewska, Gdańsk 2002
- Rampley M., *Archiwa pamięci: Pasaże Waltera Benjamina i Atlas Mnemosyne Aby'ego Warburga*, tłum. K. Pijarski, „Konteksty” 2011, 2–3, s. 174–183
- Rivet P., *L'étude des civilisations matérielles: ethnographie, archeologie, prehistoire*, „Documents” 1929, 3, s. 133
- Szerszeń T., *Podróżnicy bez mapy i paszportu*, Gdańsk 2015
- Warburg A., *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg, mit Eintragen von Gertrud Bing und Fritz Saxl*, red. K. Michels, C. Schoell-Glass, w: idem, *Gesammelte Schriften. Studienausgabe*, red. U. Pfisterer, H. Bredekamp, M. Diers, U. Fleckner, M. Thimann, C. Wedepohl, Berlin 2001

Tomasz Szerszeń

Instytut Sztuki PAN

## CONSTRUCTING THE ATLAS. SURREALISM – PHOTOGRAPHY – REPRODUCTION

### Summary

“The history of art is [...] the history of what is photographable,” wrote André Malraux. Surrealism and related interwar visual phenomena add an interesting context to this observation. If we look at surrealism through the prism of the numerous magazines that accompanied it, we can see the special role of photographic reproduction. It seems that it plays a slightly different role there than in other practices of the interwar avant-garde: it tends to be a visual form of thinking, establishing photography as a crucial medium.

The case of the journal “Documents” (1929–1930), existing on the fringe of surrealism and anthropology, seems particularly interesting. It can be seen as a kind of atlas of visual forms, in which the problem of reproductions of artworks and artefacts from different cultures was constantly problematised. The cannibalisation of various types of iconography was related not only to discussions on cultural visual appropriation, or the criticism of various conventions of seeing and making images, but also to a broader project whose aim was the decolonisation of seeing. It assumed a re-examination of European (art) history – in a radical, non-hierarchical and non-encyclopaedic way. The aim of the editors of the journal was to move away from the metaphysical and ocular-centric paradigm in favour of a more horizontal and relational (and in effect anthropological) positioning of a work of art. The question of reproduction is problematised in “Documents” in terms of a discussion on the aura of works and objects from other cultures: displaced and uprooted from their cultural context.

The subversive photographic practices of the surrealists related to the status of copies and reproductions are also contextualised here, as are two monumental projects based on reproduction: Aby Warburg’s *Mnemosyne Atlas* (1924–1929) and Malraux’s *Museum of the Imagination* (1947–1951), or a “photographic album of universal culture”, but which were created in the face of similar problems to “Documents” (the visual form of knowledge; the “universal” in the face of colonialism; the relationship between artwork and reproduction). All three projects were a kind of response to the globalisation of images and the crisis of cultural memory. Here the use of the atlas form and photographic reproduction becomes an attempt to establish a new epistemic paradigm.

Keywords:

Photography, atlas, avant-garde magazines, surrealism, decolonization, heterotopies

