

# PRZEKŁADY / TRANSLATIONS

CONSTANZA CARAFFA

## OD „BIBLIOTEK FOTOGRAFICZNYCH” DO „FOTOTEK”. O EPISTEMOLOGICZNYM POTENCJALE HISTORYCZNO-ARTYSTYCZNYCH KOLEKCJI FOTOGRAFII\*

„Historia sztuki, taka, jaką ją dziś znamy, to dziecko fotografii”<sup>1</sup>. To zdanie, pochodzące od Donalda Preziosiego – jedno z wielu, które moglibyśmy wybrać jako epigraf – pomaga nam zaprezentować wspólny wątek tej książki: wzajemną relację pomiędzy historią sztuki i fotografią. Źródła tej obopólnej relacji można odnaleźć w drugiej połowie XIX wieku. To właśnie wtedy rozwinęła i rozprzestrzeniła się fotografia. To również wtedy, na początku w krajach niemieckojęzycznych, historia sztuki stała się dyscypliną akademicką. Jedną z konsekwencji tego równoległego rozwoju było stworzenie archiwów fotograficznych<sup>2</sup> „reprodukcji” dzieł sztuki i architektury, które stawały się – na prywat-

---

\* Tekst ten nie byłby możliwy bez pomocy i wsparcia ze strony tych, którzy zainspirowali mnie i wpłynęli na mnie nie tylko swoim pisarstwem, ale także owocnymi dyskusjami i korespondencjami w ostatnich latach: tak więc chciałabym wyrazić moje podziękowania dla Elizabeth Edwards, Dorothei Peters, Kelley Wilder, a w szczególności Joan M. Schwartz i Tiziany Sereny. Mój intelektualny dług u nich jest dużo większy, niż może to wynikać z bibliograficznych przypisów i cytatów. Specjalne podziękowania dla Ute Dercks i Almut Goldhahn, że dzieliły ze mną wspólne cele i zamierzenia. [Tekst ten stanowi rodzaj wprowadzenia do tomu redagowanego przez Constanzę Caraffę pt. *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Berlin–München 2011, s. 11–44. Przekład dzięki uprzejmości Autorki oraz wydawcy: Deutscher Kunstverlag GmbH. W niektórych przypisach Autorka odnosi się do tekstów zamieszczonych w tomie, z którego pochodzi oryginalny tekst – przyp. tłum.].

<sup>1</sup> D. Preziosi, *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*, New Haven–London 1989, s. 72.

<sup>2</sup> W tekście tym konsekwentnie przekładam „photo archive” jako fototeka. Niekiedy jednak Caraffa używa sformułowania „photographic archive”, co, utrzymując jej leksykalne rozróżnienie, tłumaczę jako „archiwum fotograficzne”. Dla Caraffy istotne jest przede wszystkim rozróżnienie pomiędzy biblioteką jako miejscem pasywnej konsultacji a ar-

nym lub instytucjonalnym poziomie – głównym laboratorium historyka sztuki. Jak zauważył w swoim *Muzeum wyobraźni* Andre Malraux, historia sztuki już od XIX wieku utożsamiana była z „histoire de ce qui est photographiable”<sup>3</sup>. Z kolei Heinrich Dilly poszedł o krok dalej w swojej krytycznej refleksji na temat narzędzi *métier d'historien d'art*, by sparafrazować Marca Blocha, sugerując, że fotografie powinny się uważać za „oryginały” historii sztuki, i że to nie same dzieła sztuki, ale ich fotograficzne reprodukcje stanowią obiekt historyczno-artystycznego opisu<sup>4</sup>. Wprowadzenie fotografii cyfrowej nie unieważniło tej obserwacji; w istocie, zaowocowało zwiększeniem świadomości na temat specyfiki „tradycyjnej” fotografii, co w rezultacie sprawiło, że nasze spojrzenie na dokumentalne fotografie analogowe nabrało historycznej perspektywy, której brakowało mu wcześniej. Skorzystała na tym również historiografia historii sztuki jako dyscypliny akademickiej; podjęto badania dotyczące recepcji oraz zastosowania fotografii przez badaczy oraz konsekwencji tego zjawiska dla metodologii historii sztuki. Studia te również pokazały obustronność tej relacji: praktyka historyczno-artystyczna nie tylko była warunkowana przez rozwój praktyk fotograficznych, a w pewnym stopniu fotograficznych technik, ale też sama je warunkowała (np. Wölfflin). Innymi słowy, formułowane przez historię sztuki dezyderaty być może przyczyniły się do wytworzenia zapotrzebowania na rozwój techniczny (np. na izochromatyczną i kolorową fotografię). Wiele opublikowanych tu artykułów, które analizują różne istotne studia przypadków, stanowi pomocny wkład w badania na tym jeszcze nie studiowanym systematycznie polu. Jednak nadal należy przeprowadzić wiele badań, zwłaszcza tych dotyczących debaty na temat rzekomej neutralności „dokumentalnej” fotografii – co ponownie zaproponowano z uwagi na media cyfrowe – oraz samych pojęć „dokumentacji” i „reprodukcji”.

Jedną z głównych wartości tych i innych studiów – w erze obrazów Google i Flickr – jest to, że zachęciły one badaczy do powrotu do fototek [photo archives] nie tylko jako miejsc, gdzie się sprawdza informacje, ale gdzie dokonuje się badań. W ciągu ponadstuletniej historii dyscypliny – i fotografii – ofiarowywano nie tylko pojedyncze zdjęcia, ale całe ich kolekcje, w skrócie – przywołane w tytule tej książki fototeki. „Powrót” do fototek

---

chiwum fotograficznym, czyli fototeką, jako między innymi miejscem produkcji wiedzy – przyp. tłum.

<sup>3</sup> A. Malraux, *Le musée imaginaire*, Paris 1947, s. 32.

<sup>4</sup> „Gegenstand der Kunstgeschichtsschreibung sind nicht die als Kunstwerke anerkannten Objekte, sondern deren fotografische Reproduktionen”: H. Dilly, *Lichtbildprojektion – Prothese der Kunstbetrachtung*, w: *Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung*, red. I. Below, Gießen 1975, s. 153–172, tu: s. 153 [fragmenty cytowane w tekście w językach źródłowych pozostawiam w oryginale – przyp. tłum.]

oznacza również ponowne zaznajomienie się ze wszystkimi tymi aspektami badań, które stanowią drugą naturę analogowego archiwum, ale od których, wraz z postępem na gruncie cyfrowych narzędzi wyszukiwania i metod sprawdzania danych, wielu z nas się odzwyczało: półki biblioteczne, pudła, etykiety, sygnatury biblioteczne, kartony, numery inwentarzowe i inskrypcje, różnego rodzaju pieczęcie, indeksy kartkowe, listy i księgi inwentarzowe oraz taksonomiczne systemy porządkujące archiwum. Aspekty te – obecnie powiązane z tymi generowanymi przez technologie cyfrowe – zwracają z kolei naszą uwagę na działania prowadzone w archiwum i osoby w nie zaangażowane: od promotora kampanii fotograficznej do fotografa, od fotoarchiwisty, który decyduje o umieszczeniu konkretnej fotografii w konkretnym pudle, po badacza, który opisuje fotografię (lub jej karton), proponując na przykład inną atrybucję przedstawionego na niej dzieła sztuki – a zatem nową kolokację w ramach przestrzeni archiwum. Dziś inaczej postrzegamy wszystkie te czynniki i odkrywamy, że przedmiotem zbioru fototek nie tylko są różnego rodzaju informacje, ale zwłaszcza sedymentacja wiedzy<sup>5</sup>. Redukcyjnym było wobec tego traktowanie studiów nad kolekcjami fotograficznymi tworzonymi z myślą o badaniach historyczno-artystycznych, którym poświęcona jest większość tekstów w tej książce, jedynie jako epifenomenowi historiografii historii sztuki, mającego na celu historyczne zrozumienie dyscypliny, również oparte na uzyskaniu większej krytycznej świadomości co do użytkowania i doskonalenia swoich własnych narzędzi – w przeszłości i obecnie. Epistemologiczny potencjał tych kolekcji jest dużo większy. Aby to pokazać, proponujemy wyraźną terminologiczną zmianę w określeniu naszego pola badań oraz miejsca, w którym wykonujemy – archiwiści i badacze – naszą pracę: po krótkce, jest to zmiana od „bibliotek fotograficznych” do „fototek”. Znaczenie podejmowanych tu zagadnień ma nie tylko charakter akademicki, ale dotyczy również codziennej praktyki pracy w archiwum oraz *dla* archiwum i, w ostatecznej analizie, przyszłości samych fototek.

## FOTOGRAFIA JAKO NARZĘDZIE HISTORII SZTUKI

Niezbędne jest tu krótkie przypomnienie źródła i rozwoju interakcji między fotografią i historią sztuki<sup>6</sup>. Niemal natychmiast zauważono do-

---

<sup>5</sup> Przypomina mi się w tym miejscu tytuł pracy Terry'ego Cooka: *From Information to Knowledge: An Intellectual Paradigm for Archives*, „Archivaria” 1984–1985, 19, s. 28–49.

<sup>6</sup> Dalej odnoszę się do niektórych tematów, o których pisałam w moim wprowadzeniu do: *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, red. C. Caraffa, Berlin–Munich 2009, s. 7–26, do którego odsyłam po szersze spektrum źródeł bibliograficznych.

kumentacyjne możliwości fotografii na gruncie sztuk wizualnych. Dlatego też ogłoszenie procesu dagerotypii we Francuskiej Akademii Nauk w roku 1839 – tradycyjnie przyjętym za datę wynalezienia fotografii – towarzyszyły profetyczne sugestie François Arago na temat różnych możliwych zastosowań procesu Daguerre’a, włączając w to między innymi reprodukcje dzieł sztuki i zabytków. Równie dobrze znana jest seria wizerunków, za pomocą których William Henry Fox Talbot dokonał w swoim *Pencil of Nature* przeglądu rozmaitych zastosowań fotografii w dokumentacji dzieł sztuki: „posągi, torsi i inne odmiany rzeźby, są zasadniczo dobrze reprezentowane przez Sztukę Fotograficzną”, tak jak i rysunki, ryciny, obiekty artystyczne, takie jak porcelana czy wyroby ze szkła, a nawet archiwalne dokumenty<sup>7</sup>. Wkrótce po zakończeniu pierwszych kampanii fotograficznych na tym polu, takich jak *Mission Héliographique* we Francji w roku 1851<sup>8</sup>, powstały pionierskie publikacje, takie jak broszura *Photography: the Importance of its Application in Preserving Pictorial Records of the National Monuments of History and Art* opublikowana przez A.F.S. Marshalla w Anglii w roku 1855<sup>9</sup>.

Tutaj ograniczę się do przywołania niektórych fundamentalnych tekstów: Dilly, *Lichtbildprojektion...*; M. Ferretti, *La documentazione dell'arte*, w: *Gli Alinari fotografii a Firenze 1852–1920*, red. W. Settimelli, F. Zevi, Florence 1977, s. 116–142; T. Fawcett, *Graphic versus Photographic in the Nineteenth-Century Reproduction*, „Art History” 1986, 9(2), s. 185–212; *Art History through the Camera’s Lens*, red. H.E. Roberts, Amsterdam 1995; A.J. Hamber, *A Higher Branch of the Art: Photographing the Fine Arts in England 1839–1880*, Amsterdam 1996; H. Heß, *Der Kunstverlag Franz Hanfstaengl und die frühe fotografische Kunstproduktion. Das Kunstwerk und sein Abbild*, Munich 1999; D. Peters, *Zur Metamorphose des Blicks auf die Kunst. Fotografische Kunstproduktion im 19. Jahrhundert*, Dissertation Universität Kassel 2005; A. Matyssek, *Kunstgeschichte als fotografische Praxis. Richard Hamann und Foto Marburg*, Berlin 2009; *Pietro Toesca e la fotografia. Saper vedere*, red. P. Callegari, E. Gabrielli, Milano 2009; D. Peters, „... die sorgsame Schärfung der Sinne”. *Kunsthistorisches Publizieren von Kugler bis Pinder*, w: *In der Mitte Berlins. 200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität*, red. H. Bredekamp / A.S. Labuda, Berlin 2010, s. 229–255; D. Levi, *Da Cavalcaselle a Venturi. La documentazione fotografica della pittura tra connoisseurship e tutela*, w: *Gli archivi fotografici delle Soprintendenze. Tutela e storia* (materiały pokonferencyjne, Wenecja 2008), red. A.M. Spiazzi, L. Majoli, C. Giudici, Crocetta del Montello 2010, s. 23–33; *Art and the Early Photographic Album* (materiały pokonferencyjne, Washington, D.C. 2007), red. S. Bann, New Haven 2011.

<sup>7</sup> W cytowanym tu akapicie wspomniana jest fotografia torsu Patroklesa. W.H.F. Talbot, *The Pencil of Nature*, London 1844–1846, plansza V, nienumerowane strony (tu cytowane z edycji faksymilowej, red. B. Newhall, New York 1969).

<sup>8</sup> Por. A. de Mondenard, *La Mission Héliographique. Cinq photographes parcourent la France en 1851*, Paris 2002.

<sup>9</sup> H. Gernsheim, *Geschichte der Photographie: die ersten hundert Jahre* (Propyläen-Kunstgeschichte, Sonderbände 3), Frankfurt am Main 1983, s. 336.

Użycie fotografii do celów dokumentalnych dostrzeżone zostało przez Charles’a Baudelaire’a w *Salon de 1859*, choć, jak wiadomo, ze szkodą dla artystycznych aspiracji fotografii<sup>10</sup>.

Rosnące wykorzystanie fotografii przez historyków sztuki silnie wiąże się z technologicznym postępem fotografii w drugiej połowie XIX wieku. Pośród kamieni milowych w tym ciągu rozwojowym możemy wspomnieć wynalezienie procesu negatywowo-pozytywowego, uprzemysłowienie produkcji płyt negatywowych, fotografię izochromatyczną oraz, pod koniec XIX wieku, wynalezienie technik fotomechanicznej reprodukcji<sup>11</sup>. Korzyści płynące z fotografii dla praktyki historyczno-artystycznej zostały efektywnie podsumowane w ustępie autorstwa Wilhelma Lübke, który w roku 1873 bezwarunkowo uznał metodologiczne zmiany umożliwiające przez tę nową technologię:

historia sztuki żadnym innym technicznym pomocom dzisiejszych czasów nie zawdzięcza tyle, co fotografii. To tak naprawdę fotografia pozwoliła nam po raz pierwszy przeprowadzić studia porównawcze z poczuciem pewności, na które nie miały już wpływu zmienne, subiektywne nastroje, oświetlenie, czas dnia i miejsce konserwacji<sup>12</sup>.

Możliwość zestawienia na biurku historyka sztuki dzieł w postaci fotografii zachowanych nawet w odległych od siebie miejscach i odseparowanie ich oglądu od tak względnych czynników jak warunki oświetleniowe, otworzyło nowe możliwości dla metod porównawczych, które dotąd możliwe były jedy-

---

<sup>10</sup> Ch. Baudelaire, *Salon de 1859*, „*Révue Française*”, Paris, 1859, June 10–July 20. Zob. ostatnie wydanie krytyczne: Ch. Baudelaire, *Salon de 1859. Texte de la Revue française établi avec un relevé de variantes, un commentaire et une étude sur Baudelaire critique de l’art contemporain* par Wolfgang Drost, Paris 2006.

<sup>11</sup> Dopiero wtedy można było używać fotografii jako ilustracji w książkach bez konieczności poddawania ich procedurom graficznej reprodukcji, takiej jak litografia. Zob. numer specjalny *Fotografie gedruckt* czasopisma „*Rundbrief Fotografie*”, Sonderheft 4, Stuttgart 1998, a zwłaszcza D. Peters, *Die Welt im Raster. Georg Meisenbach und der lange Weg zur gedruckten Fotografie*, w: *Konstruieren, kommunizieren, präsentieren. Bilder von Wissenschaft und Technik*, red. A. Gall, Göttingen 2007, s. 179–244.

<sup>12</sup> „Keinem technischen Hilfsmittel der Gegenwart ist die Kunstwissenschaft zu solchem Dank verpflichtet, wie der Photographie. Sie eigentlich hat uns erst in die Lage versetzt, vergleichende Studien mit jener Sicherheit zu betreiben, auf welche der Wechsel der subjektiven Stimmung, der Beleuchtung, der Tageszeit, des Aufbewahrungsortes keinen Einfluß mehr übt”; W. Lübke, *Die Dresdener Galerie in Photographien*, „*Kunstchronik*” 1873, 9, s. 81–86, tu: s. 81, cytowane w: D. Peters, *Fotografie als ‘Technisches Hilfsmittel’ der Kunstwissenschaft. Wilhelm Bode und die Photographische Kunstanstalt Adolphe Braun*, „*Jahrbuch der Berliner Museen*” 2002, 44, s. 167–206, tu: s. 167.

nie dzięki rycinom<sup>13</sup>. W przeciwieństwie do tych ostatnich, reprodukcje fotograficzne dzieł sztuki zyskały aktualność właśnie ze względu na ich obietnicę większej „wiarygodności”. Jednak spotęgowały one również obecne już w przypadku rycin konsekwencje związane z problemem dekontekstualizacji. Było tak, ponieważ reprodukowane na fotografiach dzieła sztuki pozbawione były swoich rzeczywistych wymiarów, materialności i koloru; były zredukowane do dwuwymiarowych reprodukcji w serii standardowych formatów. W ten sposób można je było łatwo transportować, porządkować, klasyfikować, przechowywać w teczkach i pudłach, aranżować w cykle i grupy, a w rezultacie redukować do wygodnej formy sprzyjającej komparatystycznym studiom historyka sztuki<sup>14</sup>. Fotografie używano jako *aides-mémoires*, ale również jako dokumentację zmieniającego się z czasem stanu dzieła sztuki, a nawet jako zapis [wyglądu] tych, które już nie istniały, jako wizualne pomoce w nauczaniu uniwersyteckim (zarówno w postaci odbitek fotograficznych, jak i slajdów)<sup>15</sup>, a nie tylko w celu skompensowania braku bezpośredniej znajomości dzieł sztuki czy zabytków, które ukazywały, w oparciu o wiarę w fotografię, którą Richard Krautheimer retrospektywnie określił jako „błędne, zakorzenione w naszej dyscyplinie przekonanie, że [...] stare lub nowe zdjęcia, wykonane przez przyjaciół, mogą zastąpić rzeczywisty ogląd”<sup>16</sup>. Dzięki szybkiej industrializacji i komercjalizacji tej branży – co stanowiło również odpowiedź na zapotrzebowania innego zjawiska XIX wieku, pojawienia się masowej turystyki – oraz katalogowej kodyfikacji agencji handlujących fotografiami, fotografie stały się również punktem odniesienia, a zatem i środkiem komunikacji w debacie historyczno-artystycznej, a badacze zaczęli zaopatrywać swoje listy w odnośniki do tego czy innego numeru katalogu Bauna czy Alinariego<sup>17</sup>.

<sup>13</sup> Na temat związków między reprodukcjami graficznymi i fotograficznymi w XIX wieku zob. m.in. S. Bann, *Parallel Lines: Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-Century France*, New Haven 2001.

<sup>14</sup> H. Dilly, *Das Auge der Kamera und der Kunsthistorische Blick*, „Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft” 1981, 20, s. 81–89. Zob. niedawno wydane *Vergleichendes Sehen* (materiały pokonferencyjne, Bazylea 2007), red. M. Gaier, F. Wolf, L. Bader, Munich 2010.

<sup>15</sup> H. Dilly, „Weder Grimm, noch Schmarsow, geschweige denn Wölfflin...”. *Zur jüngsten Diskussion über die Diaprojektion um 1900*, w: *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte...*, s. 91–116, w której autor streszcza całą debatę, którą sam zapoczątkował w roku 1975.

<sup>16</sup> „[...] der unserem Fach inhärente Irrglaube, [...] alte wie neue Photos, von Freunden beschafft, könnten den Augen schein ersetzen”; R. Krautheimer, *Anstatt eines Vorworts*, w: idem, *Ausgewählte Aufsätze zur Europäischen Kunstgeschichte*, Cologne 1988, s. 7–37, tu: s. 29.

<sup>17</sup> Dorothea Peters pracuje obecnie nad fotografiami jako środkami komunikacji w debacie między specjalistami w dziedzinie sztuki; zob. studium tej autorki w niniejszej

Na łamach czasopism artystycznych wywiązała się gorąca debata na temat zalet i wad tego nowego chemicznego i mechanicznego procesu, od jego początków w latach 50. XIX wieku<sup>18</sup>. Choć podnoszono wiele głosów przeciwko ciągle bardziej rozprzestrzeniającemu się „złtu [...] mechanicznej precyzji reprodukcji”<sup>19</sup>, fotografia wkrótce odniosła triumf nad rycinami, a do końca lat 80. XIX wieku stała się w pełni preferowanym narzędziem historyków sztuki i koneserów różnych pokoleń. Pewna świadomość metodologicznych konsekwencji użycia fotografii została między innymi odzwierciedlona w programie pierwszego międzynarodowego kongresu historii sztuki, który odbył się w Wiedniu od 1 do 4 września 1873 roku, gdzie problem „reprodukcji dzieł sztuki i ich rozpowszechniania” przedłożono jako piąty punkt dyskusji<sup>20</sup>. We wstępie do swojego katalogu rysunków Michała Anioła i Rafaela, John C. Robinson napisał w roku 1870: „Wynalazek fotografii w naszym czasie spowodował rewolucję”<sup>21</sup>.

#### FOTOGRAFIE JAKO OBIETNICA DOWODU

Skąd się wzięło to zaufanie do fotografii? Na jakiej podstawie się opierało? Była to po prostu chemiczna/mechaniczna natura procesu, „opartego jedynie na optycznych i chemicznych środkach i zachodzącego bez pomocy kogokolwiek, komu znana była sztuka rysunku”<sup>22</sup>, która wydawała się gwarantować obiektywność: uwolnienie badania sztuki od interpretacyjnej interwencji rytownika i oddawanie w służbę badaczy i koneserów „dokładnych, bezoso-

---

książce. Na temat początków komercyjnej fotografii i jej biznesowego wymiaru zob. m.in. E.A. McCauley, *Industrial Madness: Commercial Photography in Paris, 1848–71*, New Haven 1994.

<sup>18</sup> Na temat debaty badaczy w kręgu niemieckojęzycznym zob. W. Ratzeburg, *Medien-diskussion im 19. Jahrhundert. Wie die Kunstgeschichte ihre wissenschaftliche Grundlage in der Fotografie fand*, „kritische berichte” 2002, 1, s. 22–39.

<sup>19</sup> „Uebelstand [...] der mechanischen Genauigkeit der Wiedergabe”; C.L., *Die Photographie als Mittel zur Reproduction von Holzschnitten, Kupferstichen und Handzeichnungen*, w: „Archiv für die zeichnenden Künste mit besonderer Beziehung auf Kupferstecher- und Holzschneidekunst und ihre Geschichte” 1859, 5, s. 136–140, tu: s. 137.

<sup>20</sup> G. Schmidt, *Die Internationalen Kongresse für Kunstgeschichte*, „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte” 1983, 36, s. 7–116, na temat Kongresu Wiedeńskiego z roku 1873 zob. s. 7–13 oraz s. 19–22 (faksymile programu, tu cytat ze s. 19).

<sup>21</sup> J.Ch. Robinson, *A Critical Account of the Drawings by Michelangelo and Raffaelo in the University Galleries, Oxford*, Oxford 1870, s. X. Przypis ten zawdzięczam Golo Maurerowi, który pracuje nad historycznym, przeglądowym opracowaniem katalogów rysunków Michała Anioła.

<sup>22</sup> Talbot, *Introductory Remarks*, w: idem, *The Pencil of Nature* (brak paginacji).



bowych przedstawień”<sup>23</sup> dzieł sztuki, które badali. Z tych samych powodów, dla których, w kategoriach Baudelaire’a, fotografii nie można było uznać za sztukę, stała się ona perfekcyjnym i wiernym narzędziem reprodukcji rzeczywistości, i to takim, które było w stanie zapewnić całkowicie „obiektywne” faksymile oryginału:

Fotografia, [...] za sprawą tych samych własności, które uniemożliwiają uznanie jej za sztukę w jej relacji z naturą, sama może zapewnić pełną gwarancję wierności w reprodukcji istniejących dzieł sztuki, a zwłaszcza w reprodukcji rysunków<sup>24</sup>.

Niewygodne pytanie dotyczące relacji pomiędzy fotografią a rzeczywistością, między reprodukcją a oryginałem, a zatem zakładanej neutralności medium, stanowi dla badaczy fotografii jeden z wielkich, nierozwiązanych problemów<sup>25</sup>. Podczas gdy kontrowersja na temat rzekomej indeksalnej natury fotografii ciągle trwa<sup>26</sup>, kwestia fotograficznej wiarygodności uczestnikom dziewiętnastowiecznej debaty wydawała się niepodważalna<sup>27</sup>. Początków toposu nieprzekupnego oka aparatu można upatrywać w źródłach debaty publicznej o fotografii. Mimetyczne cechy malarstwa zawsze łączono z ręką malarza, podczas gdy te fotografii postrzegano jako mechanicznie i matematycznie poprawne. Zatem fotografia pojawiła się na scenie jako bardziej godny zaufania sposób reprodukcji natury właśnie dlatego, że była (przynajmniej pozornie) niezależna od ludzkiej ręki: jej neutralność została zagwa-

<sup>23</sup> B. Berenson, *Isochromatic Photography and Venetian Pictures*, „The Nation” 1893, 57/1480, November, s. 346–347, cyt. za: *Documents in the History of Visual Documentation. Bernard Berenson on Isochromatic Film*, „Visual Resources” 1986, 3, s. 131–138, tu: s. 137.

<sup>24</sup> „Die Photographie leistet [...] durch diejenigen Eigenthümlichkeiten, um derentwillen sie der Natur gegenüber nicht als Kunst gelten kann, in der Wiedergabe von vorhandenen Kunstwerken und ganz speciell von Handzeichnungen einzig und allein die volle Garantie der Treue”; R. Weigel, *Die Werke der Maler in ihren Handzeichnungen. Beschreibendes Verzeichniss der in Kupfer gestochenen, lithographirten und photographirten Facsimiles von Originalzeichnungen grosser Meister*, Leipzig 1865, s. XV–XVI.

<sup>25</sup> Zob. m.in. *Photography and Philosophy. Essays on the Pencil of Nature*, red. S. Walden, Malden–Oxford–Carlton 2008.

<sup>26</sup> Dobry przykład stanowi zbiorowe opracowanie w serii Art Seminar Jamesa Elkinsa: *Photography Theory*, red. J. Elkins, New York–London 2007. Zob. recenzje: R.E. Kelsey, *Indexomania*, „The Art Journal” 2007, 66(3), s. 119–122; J. Roberts, *Photography and Its Truth-Event*, „Oxford Art Journal” 2008, 31(3), s. 463–468; E. Edwards, F. Brunet, *On Theory and Photography – Two Comments*, „History of Photography” 2008, 32(4), s. 378–380.

<sup>27</sup> Przywołane za: J.M. Schwartz, „Records of Simple Truth and Precision”: *Photography, Archives, and the Illusion of Control*, „Archivaria” 2000, 50, s. 1–40, tu: s. 22.



rantowana przez fakt, że jest wytwarzana przez maszynę. Jednym z autorów, którzy przyczynili się do fundacyjnego mitu fotografii jako autopoietycznego (tzn. autokreacyjnego) procesu, jako „obrazu, który sam się tworzy”<sup>28</sup>, był William Henry Fox Talbot. Wspólną nić wczesnych pism teoretycznych na temat fotografii, w większym stopniu niż definicję, tworzyły figury retoryczne, niektóre z wyrażen Talbota, takie jak „rysunek fotogeniczny” czy „ołówki natury”<sup>29</sup>. Bizantyńsko-chrześcijańska idea istnienia obrazów, które nie są wytworzone ręką człowieka (*acheiropoieta*) została zatem przysposobiona do opisu technologicznego i naukowego postępu fotografii<sup>30</sup>. W swoim pierwszym raporcie dla Royal Society na temat *The Art of Photogenic Drawing*, wygłoszonym 31 stycznia 1839 roku, Talbot zaprezentował swój dom na wsi, Lacock Abbey w Wiltshire, jako pierwszy budynek „o którym wiadomo, że narysował swój własny obraz”<sup>31</sup>. Podkreślając, że fotograficzne obrazy wytworzone w ramach „Nowej Sztuki”, „są odcisnięte dłonią Natury”<sup>32</sup>, Talbot odwrócił tradycyjną relację pomiędzy sztuką a naturą i zastąpił paradygmat *pictura muta poesis* fotografią jako „niemym dowodem” rzeczywistego świata<sup>33</sup>. Pozostawiając na

<sup>28</sup> W.H.F. Talbot, W. Jerdan, *The New Art*, „The Literary Gazette and Journal of Belles Lettres, Science, Art &c.” 1839, 1150 (30 January), s. 73, cyt. za: K. Wilder, *William Henry Fox Talbot und „The Picture which makes itself”*, w: *Von Selbst – Autopoietische Verfahren in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts*, red. F. Weltzien, Berlin 2006, s. 189–197, s. 194. Zob. też: P. Geimer, *Photographie und was sie nicht gewesen ist: photogenic drawings 1834–1844*, w: *Wahrnehmung der Natur, Natur der Wahrnehmung: Studien zur Geschichte visueller Kultur um 1800*, red. G. Dürbeck et al., Dresden 2001, s. 135–149.

<sup>29</sup> Talbot, *The Pencil of Nature*. Zob. też: „autopoietyczny” esej Talbota opublikowany w kilku czasopismach w roku 1839: *Some Account of the Art of Photogenic Drawing, or the Process by which Natural Objects may be made to Delineate Themselves without the Aid of the Artist’ Pencil*, cyt. za: Wilder, *William Henry Fox Talbot...*, s. 194, przypis 13. Zob. też: L. Schaaf, *The Photographic Art of William Henry Fox Talbot*, Princeton 2000. Na temat korespondencji Talbota zob. strona internetowa: [www.foxtalbot.arts.gla.ac.uk](http://www.foxtalbot.arts.gla.ac.uk). Podobna retoryka i podobne figury mowy charakteryzują początki fotografii w ogóle: por. G. Batchen, *Burning with Desire. The Conception of Photography*, Cambridge, MA–London 1999 [zob. też przekład ostatniego rozdziału i zakończenia książki Batchena na język polski: G. Batchen, *Pałając pragnieniem. Narodziny fotografii*, tłum. F. Lipiński, „Artium Quaestiones” 2017, 28, s. 161–210 – przyp. tłum.].

<sup>30</sup> Por. P. Geimer, „Nicht von Menschenhand”: zur fotografischen Entbergung des Grabtuchs von Turin, w: *Homo pictor*, red. G. Boehm, Munich 2001, s. 156–172.

<sup>31</sup> Talbot, *The Pencil of Nature*, tablica XV (brak paginacji).

<sup>32</sup> Talbot, *Introductory Remarks*, w: idem, *The Pencil of Nature* (brak paginacji).

<sup>33</sup> Talbot, *The Pencil of Nature*, tablica III (brak paginacji). W cytowanym ustępie Talbot opisuje fotografię w kontekście jej możliwych zastosowań w sądownictwie jako godne zaufania źródło dowodowe. Zob. Geimer, *Photographie und was sie nicht...*, s. 148. Ibidem, s. 145, na temat trudności, jakie miał Talbot z użyciem tradycyjnych pojęć sztuk pięknych.

marginesie konsekwencje tego konceptualnego odwrócenia dla sztuk przedstawieniowych XIX wieku oraz dla fotografii jako autonomicznego gatunku sztuki, jasnym jest, że owe ogłoszone przez Talbota zasady nadawały się, by zatrudnić je na użytek retoryki rzekomej „bezsronności”<sup>34</sup> dokumentalnej fotografii. Dobrze wiadomo, że zjawisko to nie ograniczało się do pytania o to, jak można zastosować fotografię do reprodukcji dzieł sztuki. Jak pokazała Lorraine Daston w ważnym rozdziale książki na temat historii naukowej obiektywności, której była współautorką z Peterem Galisonem, nadejście fotografii w naukach empirycznych okrzyknięto obietnicą nowej ery: proces fotograficzny wydawał się pozwalać na produkcję obrazów – tzn. informacji, okazów – bez interwencji naukowca lub jego rysownika, a więc oddawać do dyspozycji naukowców neutralną, bezstronną i „obiektywną” reprodukcję rzeczywistości – na przykład reprodukcję widocznego pod mikroskopem płatka śniegu<sup>35</sup>. Ten sam ideał, nasycony dziewiętnastowiecznym pozytywizmem i empiryzmem, na długo pozostawił swoje znamię na pojmowaniu gatunku fotografii dokumentalnej, który miał zapewnić historykom sztuki reprodukcje dzieł sztuki całkowicie podporządkowane oryginałowi: w efekcie obiektywne faksymile. Paralela z naukami przyrodniczymi, *explicite* podkreślana w niektórych pismach tamtego czasu, korespondowała ze współczesnymi wysiłkami, by nadać historii sztuki rygorystyczną, „naukową” fundację i zestandaryzowane metody, w co bardzo wcześniej aktywnie zaangażowali się badacze z krajów niemieckojęzycznych. W rezultacie Anton Springer napisał w roku 1878, odnosząc się do porównawczego studium rysunków, które były możliwe dzięki obfitemu materiałowi, dostępnemu do badań za sprawą fotograficznych reprodukcji<sup>36</sup>:

Tylko w momencie, gdy nieskończenie bogata skarbnica dotychczas ukrytych w kolekcjach i trudno dostępnych oryginalnych rysunków i szkiców została wydobyta przez fotografię, można było położyć nacisk na tę historyczno-genetyczną metodę, a historia sztuki zyskała głębszą naukową podbudowę. Jak użycie mikroskopu zmieniło opis zewnętrznych zjawisk natury w organiczną historię natu-

---

Na temat problematyki pojęcia natury u Talbota i „protofotografów” zob. Batchen, *Burning with Desire*, s. 57–69.

<sup>34</sup> Talbot, *The Pencil of Nature*, tablica II (brak paginacji).

<sup>35</sup> L. Daston, P. Galison, *Objectivity*, New York 2007, zob. zwłaszcza rozdział napisany przez Lorraine Daston pt. *Mechanical Objectivity*, s. 115–190. Zob. też: K. Wilder, *Photography and Science*, London 2009.

<sup>36</sup> Na temat rozprzestrzeniania się reprodukcji fotograficznych rysunków w latach 60. i 70. XIX wieku, ich technicznych implikacji i metodologicznych konsekwencji, zob. Peters, *Fotografie als 'Technisches Hilfsmittel'...*, zwłaszcza s. 172–174.

ralną, tak badanie [fotograficznych reprodukcji] oryginalnych rysunków w historii sztuki ostatniego czasu po raz pierwszy spełniło obietnicę wpisaną w nazwę [*Kunstgeschichte* jako rzeczywista historia sztuki] i wyniosło jej status do prawdziwej dyscypliny historycznej<sup>37</sup>.

Tego typu tezy, które mnożą się w publikacjach tamtego okresu, zyskują szczególny rezonans, jeśli pomyślimy o jednoczesnym rozprzestrzenianiu się szeroko stosowanych technik retuszowania fotografii, by zapewnić naukowcowi „udoskonalone”, a więc często przystosowane do jego indywidualnych potrzeb czy szczególnych celów, obrazy<sup>38</sup>. Dlatego też słusznym jest mówić o retoryce fotograficznej obiektywności: wierzyli w nią ci, którzy chcieli w nią wierzyć, ponieważ możliwości manipulowania fotograficznymi obrazami musiały być dobrze znane.

Poza aspiracją do grona nauk przyrodniczych, owa ideologiczna wiara historyków sztuki w obiektywność dokumentalnej fotografii ma swoje korzenie w historycznych dyscyplinach *tout court*, od dawna łączona z ideą zdolności do rekonstrukcji przeszłości taką, jaką „naprawdę” była (Rankego *wie es eigentlich gewesen war*), a więc poszukiwania twardych („potwierdzonych”) faktów<sup>39</sup>. Ponadto, jeśli chodzi o dyscypliny historyczne, a zwłaszcza dyplomację, nadejście fotografii oznaczało zdecydowaną, metodologiczną zmianę; pozwalało na reprodukcję tych aspektów papierowych dokumentów, które nie były przetłumaczalne w tekstualną formę transkrypcji oraz na przeprowadze-

---

<sup>37</sup> „Erst als der unendlich reiche Schatz von Handzeichnungen und Skizzen, bis dahin in den Sammlungen vergraben und schwer zugänglich, durch die Photographie gehoben wurde, konnte die historisch-genetische Methode nachdrücklich betont und der Kunstgeschichte eine tiefere wissenschaftliche Grundlage gegeben werden. Ähnlich wie der Gebrauch des Mikroskops die äußerliche Naturbeschreibung in eine organische Naturgeschichte verwandelte, so hat das Heranziehen der Handzeichnungen zum Studium der neueren Kunstgeschichte erst erfüllt, was der Name verheißt, und die letztere zu einer wahrhaft historischen Disciplin erhoben”. A. Springer, *Raffael und Michelangelo*, vol. 1, Leipzig 1878, s. III.

<sup>38</sup> Dagmar Keultjes zajmuje się tym tematem w swojej dysertacji doktorskiej pt. *Die fotografische Retusche und ihre Bedeutung in Fotografien des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*, Uniwersytet w Kolonii.

<sup>39</sup> Zob. na ten temat: A. Tietenberg, *Die Fotografie – eine bescheidene Dienerin der Wissenschaft und Künste? Die Kunstwissenschaft und ihre mediale Abhängigkeit*, w: *Das Kunstwerk als Geschichtsdokument* (Festschrift Hans-Ernst Mittag), red. A. Tietenberg, Munich 1999, s. 61–80; H. Lochner, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst*, Munich 2001; idem, *„Musée imaginaire” und historische Narration: zur Differenzierung visueller und verbaler Darstellung von Geschichte*, w: *Kunstwerk – Abbild – Buch: das illustrierte Kunstbuch von 1730 bis 1930*, red. K. Niehr, K. Krause, Munich 2007, s. 53–75.

nie porównawczej analizy dokumentów rozsianych w różnych archiwach<sup>40</sup>. Tworzenie wielkich zbiorów fotograficznych nie uniknęło jednak – tak jak i reprodukcje dzieł sztuki – problemu selekcji i formowania kanonu<sup>41</sup>. Inna szczególnie adekwatna w naszym kontekście dyscyplina uległa całkowitej profesjonalizacji z końcem XIX wieku: nowoczesna archiwistyka. Ma ona swoje korzenie również we wspólnej wtedy wszystkim naukom historycznym podstawie, czyli pozytywistycznym empiryzmie. To pozytywistyczne podejście odzwierciedlone jest w myśli jednego z głównych kodyfikatorów archiwistyki, Hilarego Jenkinsona, który na początku zeszłego stulecia ogłosił, że kredo archiwisty to być „najbardziej bezinteresownym czcicielem Prawdy” w jego pojmowaniu „Świętości Dowodu”<sup>42</sup>. Z tych wszystkich powodów, dowód mógł w historii sztuki przyjąć jedynie postać fotografii.

Jeśli ponownie przyrzeć się tej debacie ze współczesnej perspektywy, można ją uznać za kwestię przeszłości: przekonanie, że (analogowa) fotografia ani nie może być neutralna, ani obiektywna, ale zawsze musi odzwierciedlać kulturowe i technologiczne uwarunkowania czasu, w którym powstaje<sup>43</sup>, wydaje się dziś dostatecznie powszechne. Neutralność i obiektywność nie stanowią nieodłącznych cech fotografii. W najlepszym razie są oparte na niczym więcej niż dobrych intencjach fotografa dokumentalisty i jego zleceniodawcy. A jednak, paradoksalnie, wraz z nadejściem fotografii cyfrowej zagadnienie obiektywności fotografii ponownie nabrało znaczenia. Jak się wydaje, coraz większa rozdzielczość aparatów cyfrowych i deklarowany realizm cyfrowych kolorów pozwoliła fotografiom przedstawiać ukazany obiekt coraz to bardziej wiernie, a więc pozornie oferować większą „obiektywność”. Nawet obecne, warunkowane przez internet słownictwo zaciera zwykle różnicę pomiędzy oryginałem i reprodukcją; sprawia, że myślimy, iż naprawdę „umieszczamy online” kapitel lub obraz malarski, a nie ich cyfrowe reprodukcje. I któż, pokazując

---

<sup>40</sup> Zob. A. Ghignoli, „*Mit dem photographischen Apparat bin ich von Archiv zu Archiv gewandert*”. *La fotografia e gli studi di diplomatica nel riflesso dell'impresa editoriale delle Kaiserurkunden in Abbildungen (1880–1891)*, w: *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte...*, s. 145–155; jest to studium, które również poświęca uwagę problemom związanym z cyfryzacją materiałów tego typu.

<sup>41</sup> Zob. K. Niehr, *Kunstwerk – Abbild – Buch: Komponenten einer Beziehung und ihr Umfeld im 19. Jahrhundert*, w: *Kunstwerk – Abbild – Buch...*, s. 13–32; a ostatnio *Kanon – XXX. Deutscher Kunsthistorikertag* (materiały pokonferencyjne, Marburg 2009), Bonn 2009, zwłaszcza rozdział *Kunst – Bild – Reproduktion*, s. 91–104.

<sup>42</sup> Cyt. za: T. Cook, *What is Past is Prologue: A History of Archival Ideas Since 1898, and the Future Paradigm Shift*, „*Archivaria*” 1997, 43, s. 17–63, tu: s. 23.

<sup>43</sup> J.M. Schwartz, „*We make our tools and our tools make us*”: *Lessons from Photographs from the Practice, Politics and Poetics of Diplomats*, „*Archivaria*” 1995, 40, s. 40–74.

prezentację PowerPoint, nie zaproponował porównania między historycznym zdjęciem konkretnego obiektu a „oryginałem”? Oryginał może być umiejscowiony w muzeum lub kościele, ale z pewnością nie w naszym PowerPoincie, który demonstruje co najwyżej najnowszy cyfrowy wizerunek tego samego obiektu.

Z drugiej strony, choć możliwość manipulowania fotografią była czymś dobrze znanym nawet w erze analogowej<sup>44</sup>, cyfrowa technologia uczyniła środki interwencji w obrazy fotograficzne dostępnymi dla każdego: używając tego samego oprogramowania, z fotografii cyfrowej możemy wyprodukować godny zaufania dokument stanu zachowania dzieła sztuki – lub jego całkowitą falsyfikację. Indeksalny charakter fotografii, tzn. jego relacja z przedstawionym obiektem, uległa zatem dalszemu zakwestionowaniu. To, czy obraz cyfrowy jest godny zaufania zależy – nawet bardziej bezpośrednio niż fotografia analogowa – od autorytetu instytucji, która go wytwarza, kontroluje i udostępnia. Tą instytucją, gwarantem dokumentalnej wiarygodności fotografii, jest fototeka<sup>45</sup>.

## ZNACZENIE BYCIA FOTOTEKĄ

Tworzenie i postępująca instytucjonalizacja kolekcji fotografii specjalnie poświęconych dokumentacji dzieł sztuki stanowiły jedną z konsekwencji rosnącej interakcji pomiędzy fotografią i historią sztuki: wiodła ona od osobistych zbiorów obrazów tworzonych w celach indywidualnych badań, nauczania i kolekcjonowania do publicznych kolekcji fotograficznych wspieranych przez instytucje ochrony zabytków, muzea, szkoły i uniwersytety. Pod tym względem należy wymienić Jacoba Burckhardta jako jednego z ojców założycieli dyscypliny. Był on, jak sam przyznawał, kompulsywnym kolekcjonerem fotografii<sup>46</sup>. Choć Burckhardt również używał fotografii jako materiału do nauczania uniwersyteckiego, to zdawał się pojmować swoją kolekcję jako coś z gruntu prywatnego. W rezultacie nie zapisał ponad 10 tys. fotografii, które zebrał w ciągu całego życia, w spadku instytutowi w Bazylei, lecz swoim przy-

---

<sup>44</sup> Zob. B.M. Goldstein, *All Photos Lie. Images as Data*, w: *Visual Research Methods: Image, Society, and Representation*, red. G.C. Stanczak, Los Angeles 2007, s. 61–81.

<sup>45</sup> Na temat zagadnienia autorytetu zob. K. Wilder, *Looking Through Photographs: Art, Archiving and Photography in the Photothek*, w: *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte...*, s. 117–127.

<sup>46</sup> Zob. studium Edith Struchholz w tym tomie [E. Struchholz, *Von der Anschauung ausgehen – Jacob Burckhardts Fotosammlung und seine kunsthistorischen Texte*, w: *Photo Archives...*, s. 169–180 – przyp. tłum.].

jaciołom<sup>47</sup>. Inni, na przykład Herman Grimm i August Schmarsow, oddali się tworzeniu kolekcji fotografii i slajdów przy uniwersyteckich instytucjach historii sztuki<sup>48</sup>. Narodowe i regionalne biura konserwacji zabytków oraz muzea także zaczęły zbierać fotografie jako materiał do badań porównawczych. Zasadniczo daty utworzenia tych kolekcji nie można uważać za *terminus post quem* datowania zachowanych w nich fotografii: na przykład w Bawarii fototeka tego, co dziś jest Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, została oficjalnie utworzona w roku 1887, ale zawiera fotografie datowane na lata 50.<sup>49</sup> Niezależnie od tego, czy mamy do czynienia z prywatnymi czy publicznymi fototekami, na naszą uwagę zasługuje ich historyczny proces formacji, formalizacji, a niekiedy instytucjonalizacji. Akumulacja i sedimentacja fotografii stanowiła charakterystykę praktyk historyczno-artystycznych jeszcze długo w XX wieku. „Fotografie! Fotografie! W naszej pracy nigdy ich dość”, wykrzykiwał Bernard Berenson<sup>50</sup>, a aforyzm o podobnym wydźwięku, przypisywany Erwinowi Panofskiemu, przywołany został przez Richarda Krautheimera: „»wer die meisten Photos hat, gewinnt« [wygrywa ten, kto ma najwięcej zdjęć], powiedział Panofsky”<sup>51</sup>.

W międzyczasie wyartykułowano również konieczność przewyciężenia agend indywidualnych, powstających fototek. A zatem w roku 1865 Herman Grimm opublikował słynny artykuł na temat *Nothwendigkeit einer photographischen Bibliothek für das gesamte kunstgeschichtliche Material*

<sup>47</sup> N. Meier, *Der Mann mit der Mappe: Jacob Burckhardt und die Reproduktionsphotographie*, w: *Jacob Burckhardt: storia della cultura, storia dell'arte*, red. M. Ghelardi, Venice 2002, s. 259–297, tu: s. 265. Zob. też K. Amato, *Skizze und Fotografie bei Jacob Burckhardt*, w: *Darstellung und Deutung. Abbilder der Kunstgeschichte*, red. M. Bruhn, Weimar 2000, s. 47–59.

<sup>48</sup> Zob. A. Schmarsow, *Die Kunstgeschichte an unsern Hochschulen*, Berlin 1891, zwłaszcza s. 35–36, 83–84. Na temat Grimma zob. A. Beyer, *Lichtbild und Essay. Kunstgeschichte als Versuch*, w: *Essayismus um 1900*, red. W. Braungart, K. Kauffmann, Heidelberg 2006, s. 37–48.

<sup>49</sup> Zawdzięczam tę informację Markusowi Hundemerowi, kierownikowi fototeki bawarskiego Denkmalpflege i kuratorowi wystawy *Das visuelle Gedächtnis Bayerns* (Munich 2006), zob. <[http://www.blfd.bayern.de/medien/visuelles\\_gedaechtnis\\_bayerns](http://www.blfd.bayern.de/medien/visuelles_gedaechtnis_bayerns)> [dostęp: styczeń 2011].

<sup>50</sup> B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. A List of the Principal Artists and Their Works with an Index of Places*, Oxford 1932, s. X, cyt. za: *Art History through the Camera's Lens*, s. IX. Na temat Berensona i fotografii zob. studia Giovanniego Pagliarulo oraz Machtelta Israëlsa w tym tomie [G. Pagliarulo, *Photographs to Read: Berensonian Annotations*, w: *Photo Archives...*, s. 181–192; M. Israëls, *The Berensons, Photography, and the Discovery of Sassetta*, w: *Photo Archives...*, s. 157–168 – przyp. tłum.].

<sup>51</sup> Krautheimer, *Anstatt eines Vorworts*, s. 29.



[„konieczność [powstania] fototeki wszystkich materiałów historyczno-artystycznych”]<sup>52</sup>. Projekt Grimma dotyczący powszechnej fototeki historii sztuki zdaje się stanowić echo dobrze znanej przepowiedni dotyczącej totalnej fototeki, opublikowanej przez Olivera Wendella Holmesa w roku 1859 w kontekście fotografii stereoskopowej. Warto zacytować cały akapit Wendella Holmesa, ponieważ dotyka on niektórych aspektów – takich jak klasyfikacja – do których jeszcze powrócimy:

Jej rezultatem będzie wkrótce tak ogromna kolekcja form [tzn. stereografów], że będą musiały być one poddane klasyfikacji i aranżacji w wielkich bibliotekach, tak jak teraz książki. Nadejdzie czas, gdy osoba, która będzie chciała zobaczyć jakikolwiek obiekt, naturalny lub wytworzony, pójdzie do Imperial, National lub City Stereographic Library i zamówi jego odbitkę lub formę, tak, jak zrobiłaby to w jakiegokolwiek zwykłej bibliotece. Proponujemy teraz z całą wyrazistością utworzenie kompleksowej i systematycznej fototeki stereograficznej, gdzie każdy będzie mógł znaleźć specjalne formy, szczególnie pożądane przez artystów, badaczy czy mechaników, lub osoby zajmujące się czymkolwiek innym [...] Zatem musimy posiadać specjalne kolekcje stereograficzne na wzór sprofesjonalizowanych i innych specjalistycznych bibliotek<sup>53</sup>.

Mimo że przewidziana przez Grimma totalna fototeka „ograniczona” była do historii sztuki i że sformułował pewne praktyczne środki jej realizacji, takie jak stworzenie międzynarodowych sieci kontaktów, pomysł ten nigdy nie został zrealizowany. Równie utopijny, choć w istocie realizowany przez kilka dekad, był projekt uniwersalnego „Denkmälerarchiv”, sformułowany przez Albrechta Meydenbauera ok. 1881 roku, w celu stworzenia wszechobjmującej dokumentacji zabytków historycznych (nie tylko narodowych) w postaci fotografii i fotogrametrii<sup>54</sup>. Aspirowanie do całościowego ujęcia pozostało jednakże u podstaw innych, bardziej ograniczonych projektów, takich jak założenie *Fototeki* [*Photothek*] Kunsthistorisches Institut we Florencji (KHI): powstanie „tak kompletnej, jak to możliwe, kolekcji fotografii i innych publikacji włoskich obrazów, budowli, użytecznych do celów porównawczych zwłaszcza

---

<sup>52</sup> H. Grimm, *Nothwendigkeit einer photographischen Bibliothek für das gesamte kunstgeschichtliche Material – Vorschläge zu deren Gründung in Berlin*, w: *Über Künstler und Kunstwerke*, I, 1865, s. 36–40.

<sup>53</sup> O. Wendell Holmes, *The Stereoscope and the Stereograph*, „The Atlantic Monthly” 1859, June, 3/20, s. 738–748.

<sup>54</sup> H. Wolf, *Das Denkmälerarchiv Fotografie*, w: *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, vol. 1, red. H. Wolf, Frankfurt a. Main. 2002, s. 349–375.



faksymilowych reprodukcji rysunków i iluminowanych rękopisów”<sup>55</sup> zadeklarowano jako jeden z programowych celów fundacji florenckiego instytutu historii sztuki, promowanych przez Augusta Schmarsowa, między innymi w roku 1897<sup>56</sup>. Koncentrując się na włoskiej sztuce i architekturze od późnej starożytności do nowożytności, *Fototeka* odpowiada pod pewnymi względami duchowi „specjalnych kolekcji stereograficznych” zaproponowanych przez Wendella Holmesa.

Między rokiem 1897 a dniem dzisiejszym, obok archiwum ponad 40 tys. negatywów, *Fototeka* zgromadziła 600 tys. odbitek fotograficznych<sup>57</sup>. Tej długiej historii towarzyszył ciąg zmian organizacyjnych: stworzenie inwentarza książek, sformułowanie systemu klasyfikacji i przechowywania fotografii, czy raczej pudeł, w których są trzymane na regałach, w latach 20. stworzenie, a potem systematyzacja katalogów kartkowych<sup>58</sup>, przejście na skomputeryzowany system katalogowania w bazie danych, zgodny z konkretnym standardem

<sup>55</sup> „[...] möglichst vollständigen Sammlung photographischer Aufnahmen und sonstiger zur Vergleichung brauchbarer Publicationen italienischer Gemälde, Bildwerke, Bauten, besonders auch Facsimile-Reproductionen von Zeichnungen und Bilderhandschriften”; cytat pochodzi z memorandum Franza Xavera Krausa: idem, *Über die Gründung eines Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 1899, zob. H.W. Hubert, *Das Kunsthistorische Institut in Florenz: von der Gründung bis zum hundertjährigen Jubiläum (1897–1997)*, Florence 1997, s. 22. To, że florencki Instytut powinien nie tylko posiadać wyspecjalizowaną bibliotekę historii sztuki, ale też „dużą kolekcję ilustracji odpowiednich do studiów porównawczych”, stwierdzono już w apelu o jej powołanie (*Aufruf zur Gründung eines kunsthistorischen Institutes in Florenz*) zaprezentowanym podczas drugiego międzynarodowego Kongresu Historyków Sztuki w Norymberdze w roku 1893 (ibidem, s. 16).

<sup>56</sup> Ibidem, s. 10–19.

<sup>57</sup> Na temat historii *Fototeki*: I. Bähr, *Zum Aufbau eines Arbeitsapparates für die Italienforschung: der Erwerb von Büchern und Abbildungen in der Frühzeit des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, w: *Storia dell'arte e politica culturale intorno al 1900. La fondazione dell'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, red. M. Seidel, Venice 1999, s. 359–376, o *Fototece*, s. 365–370; Hubert, *Das Kunsthistorische Institut in Florenz...*, passim. Na temat obecnych badań w *Fototece* zob. stronę internetową: <<http://www.khi.fi.it/en/photothek>> oraz C. Caraffa, *Cimelia Photographica*, „Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik” 2011, 8(2), Graustufen, red. F. Prinz, s. 108–111.

<sup>58</sup> Pierwsza wzmianka na temat katalogu kartkowego znajduje się w rocznym raporcie za rok 1904–1905: *Kunsthistorisches Institut in Florenz. Jahresbericht 1904/05*, s. 12. System opracował Fritz Gebhard, aktywny jako honorowy pracownik *Fototeki* między 1923 i 1928 rokiem. Por. A. Tempestini, *La Fototeca del Kunsthistorisches Institut in Florenz: catalogazione tradizionale e schedatura informatizzata*, w: *Fototeche e archive fotografici: prospettive di sviluppo e indagine delle raccolte* (materiały pokonferencyjne, Prato 1992), red. S. Lusini, Prato 1996, s. 248–252, tu: s. 249; Hubert, *Das Kunsthistorische Institut in Florenz...*, s. 47.

opisu (1992–93)<sup>59</sup>, zapoczątkowanie cyfryzacji archiwum negatywów (2002), przejście na fotografię cyfrową (2005) oraz publikacja wszystkich cyfrowych zasobów w internecie (od 2006)<sup>60</sup>. Historia nabytków *Fototeki* miała podobny bieg: od pierwszych zapisów spadkowych [*bequeaths*] do rynkowych zakupów reprodukcji dzieł sztuki (za pośrednictwem katalogów agencji fotograficznych lub bezpośrednio od fotografów), po sformułowanie przez *Fototekę* własnej polityki prowadzenia kampanii fotograficznych, do czego wciąż dochodzą nowe zakupy i darowizny. Owa historia nabytków jest z kolei połączona z historią Instytutu<sup>61</sup>: na przykład – na bardzo podstawowym poziomie – z różnymi dostępnymi z czasem zasobami budżetowymi oraz ze strategiami ekspansji kolekcji fotograficznej, nie tylko w celu realizacji pierwotnego celu stworzenia kompleksowego zbioru, ale także odpowiedzi na obecne i ciągle zmieniające się trendy w badaniach, aż po dzisiejszą rozbudowę kolekcji w tak zwane „wyspy obrazów” – takie jak ta na temat średniowiecznej Gruzji<sup>62</sup> – odzwierciedlając poszerzanie pojęcia włoskiej historii sztuki, które ma obecnie miejsce w KHI.

Ten krótki pakiet faktów nie jest reklamą florenckiej *Fototeki*; ma on raczej sugerować złożony proces podejmowania decyzji dotyczących nabywania fotografii, ich klasyfikacji, przechowywania i użytkowania w fototece. Po pierwsze jest to polityka akwizycji: jak należy wybierać fotografie, jak je selekcjonować w ramach donacji lub spadku? Czy powinny być wyselekcjonowane na bazie znaczenia reprezentowanych na nich dzieł sztuki czy fotograficznej jakości? I według jakich kryteriów ustala się znaczenie przedstawianych dzieł? Jak i kiedy powinno się pozbywać duplikatów? Następnie pojawia się pytanie o to, jak uporządkować fotografie w ramach logicznego, ale też przestrzennego porządku aktualnie panującego systemu klasyfikacji: w jakiej sekcji lub sekcjach powinno się umiejscawiać fotografie odnoszące się do dzieł danego artysty? Czy powinno się oddać pierwszeństwo alfabetycznym podkategoriom podziału według nazwisk artystów, gatunków artystycznych czy też obszarów topograficznych ze wskazaniem na miejsca, gdzie zachowały się dzieła? Jak należy zaaranżować te sekcje w materialnej przestrzeni *Fototeki*?

---

<sup>59</sup> Tempestini, *La Fototeca...*; B. Laschke, A. Tempestini, *Il Kunsthistorisches Institut di Firenze e la catalogazione informatica della sua Fototeca*, w: *Per Paolo Costantini*, red. T. Serena (Quaderni del Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali 8–9), 2 tomy, Pisa 1998–1999, t. 2, s. 199–203.

<sup>60</sup> Obecnie (8 marca 2011) w *Digitale Photothek* w wolnym dostępie znajduje się 39 405 obrazów o wysokiej rozdzielczości: <<http://photothek.khi.fi.it>>.

<sup>61</sup> I. Hueck, *Organizzazione di una fototeca*, w: L. Corti, S. Ferrandi, *Metodologie di analisi e di catalogazione dei beni culturali*, Siena 1980, s. 185–207, tu: s. 203–204.

<sup>62</sup> <[http://expo.khi.fi.it/gallery/georgia/greetings/view?set\\_language=en](http://expo.khi.fi.it/gallery/georgia/greetings/view?set_language=en)>.

Tam i wtedy podejmowane są wszystkie drobne decyzje związane z kartonami oraz towarzyszącymi im podpisami i informacjami pomocniczymi. Czy historyczna fotografia również powinna być naklejana na karton? Jaki rodzaj informacji powinien zostać zanotowany na oprawie fotografii: jej proveniencja dotycząca spadku; nazwisko fotografa; data wykonania fotografii, czy też jej publikacji; alternatywna atrybucja ukazanego dzieła; numer negatywu czy numer cyfrowej reprodukcji samej fotografii? Wreszcie istnieje całe zagadnienie zastosowania technologii cyfrowych: jakiego standardu bazy danych i katalogowania użyć? Jak połączyć katalogowanie z cyfryzacją? Jakie fotografie, pozytywy czy negatywy, powinny zostać zdigitalizowane? Żadna z powyższych decyzji nie jest neutralna<sup>63</sup>. Są to arbitralne operacje, które stoją w sprzeczności z wywodzącą się z pozytywizmu ideą neutralności archiwum oraz pracy archiwistów. Problem ten podkreślali przede wszystkim Terry Cook oraz (zwłaszcza w odniesieniu do fototek) Joan M. Schwartz, których badania stanowią fundamentalny przyczynek do zmiany kierunku w refleksji teoretycznej i codziennej praktyki w fototekach<sup>64</sup>. Archiwa nie są jedynie świątyniami pamięci<sup>65</sup>. Są złożonymi, dynamicznymi instytucjami, w których nie tylko za-

<sup>63</sup> Zob. pierwszą krytyczną refleksję na temat pracy w naszej *Fototece*: Hueck, *Organizzazione di una fototeca*.

<sup>64</sup> Cook, *From Information to Knowledge*; Schwartz, „*We make our tools and our tools make us*”; Cook, *What is Past is Prologue*; Schwartz, „*Records of Simple Truth and Precision*”; J.M. Schwartz, T. Cook, *Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory*, w: *Archives, Records, and Power*, podwójny numer specjalny „Archival Science: International Journal on Recorded Information” 2002, 2(1–2), s. 1–19; T. Cook, J.M. Schwartz, *Archives, Records, and Power: From (Postmodern) Theory to (Archival) Performance*, w: *Archives, Records, and Power*, podwójny numer specjalny „Archival Science: International Journal on Recorded Information” 2002, 2(3–4), s. 171–185; J.M. Schwartz, *Coming to Terms with Photographs: Descriptive Standards, Linguistic „Othering” and the Margins of Archive*, „Archivaria” 2002, Fall, 54, s. 142–171; idem, „*Having New Eyes: Spaces of Archives, Landscapes of Power*”, „Archivaria” 2006, 61, s. 2–25; T. Cook, *The Archive(s) Is a Foreign Country: Historians, Archivists, and the Changing Archival Landscape*, „The Canadian Historical Review” 2009, 90(3), s. 497–534; J.M. Schwartz, *The Archival Garden: Photographic Plantings, Interpretive Choices, and Alternative Narratives*, w: *Controlling the Past: Documenting Society and Institutions*, red. T. Cook, Chicago 2010, s. 69–110.

<sup>65</sup> Wzajemna zależność pomiędzy pamięcią, archiwum i fotografią może stanowić przedmiot specjalnych badań. Tu ograniczę się do przywołania niektórych fundamentalnych tekstów: M. Halbwachs, *Społeczne ramy pamięci*, tłum. M. Król, Warszawa 2020; idem, *La mémoire collective*, Paris 1950; J. Le Goff, *Historia i pamięć*, tłum. A. Cichosz, Warszawa 2007; P. Nora, *Les lieux de mémoire*, 7 tomów, Paris 1984–1992 [w języku polskim ukazał się przekład ważnego fragmentu tego dzieła: P. Nora, *Między pamięcią a historią – Les Lieux de Memoire*, tłum. P. Mościcki, „Tytuł roboczy: Archiwum” 2009, 2, s. 4–12 – przyp. tłum.]. J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i politycz-*

chowany jest pojedynczy dokument, ale i kontekst, w którym został utworzony i przekazywany. W fototekach znajdujemy nie tylko informacje, ale wiedzę<sup>66</sup>. To dlatego fotograficzne kolekcje, takie jak *Fototeka*, chcą być definiowane jako „fototeki”. Na angielskiej wersji mojej wizytówki i na stronie internetowej naszego Instytutu słowo *Photothek* (po włosku *Fototeca*) jest przełożone całkiem logicznie – w analogii do *bibliotheca/library* jako *photo library*<sup>67</sup>. To prawda, że na pierwszy rzut oka fotograficznym kolekcjom, takim jak florencka *Fototeka*, zdaje się brakować spontanicznej i mimowolnej sedymentacji, którą archiwistyka uważa za warunek wstępny definiujący archiwum<sup>68</sup>. Jednak, jeśli weźmiemy pod uwagę, poza samymi czysto fotograficznymi obrazami, zespół pudeł, etykiet, kartonów, numerów inwentarzowych, inskrypcji, rejestrów, katalogów i wewnętrznych biurokratycznych działań związanych z kampaniami fotograficznymi, akwizycją zdjęć, standardami katalogowania i procesami digitalizacji oraz, *last but not least*, publikacjami – cyfrowymi lub papierowymi – które wydaje sama *Fototeka*, pomysł, że wszystko to funkcjonuje jako archiwum nagle staje się do przyjęcia. Proponowana tu terminologiczna zmiana z „biblioteki fotograficznej” na „fototekę”<sup>69</sup>, stanowi również zmianę konceptualną i programową: zaproszenie, by przeprowadzić badania

---

*na tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. A. Kryczyńska-Pham, Warszawa 2015; A. Assmann, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Munich 1999; P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapominanie*, tłum. J. Margasiński, Kraków 2006; A. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, Munich 2006. Zwłaszcza na temat dyskusji o archiwach, również inspirowanej przez: M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, tłum. A. Siemek, Warszawa 2002 i J. Derrida, *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, tłum. J. Momro, Warszawa 2016, zob. m.in.: C. Steedman, *The Space of Memory: in an Archive*, „History of the Human Sciences”, 1998, 11 (4), s. 65–83; idem, *Something She Called a Fever: Michelet, Derrida, and Dust*, „The American Historical Review” 2001, 106(4), s. 1159–1180; idem, *Dust*, Manchester 2001; W. Ernst, *Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung*, Berlin 2002; L. Giuva, S. Vitali, I. Zanni Rosiello, *Il potere degli archivi. Usi del passato e difesa dei diritti nella società contemporanea*, Milan 2007; *Controlling the Past: Documenting Society and Institutions*, red. T. Cook, Chicago 2010.

<sup>66</sup> Zob. przypis 5.

<sup>67</sup> <<http://www.khi.fi.it>>.

<sup>68</sup> E. Lodolini, *Archivistica. Principi e problemi*, Milan 1984.

<sup>69</sup> Również w badaniach z dziedziny bibliotekarstwa proponuje się, że wszystkie te kolekcje powinny być rozważane w kategoriach archiwów, por. M. Manoff, *Theories of the Archive from Across the Disciplines*, „Libraries and the Academy” 2004, 4(1), s. 9–25. Zob. również D. Toccafondi, *Archivi, biblioteche e musei. Per un'ipotesi di valorizzazione integrata*, w: *Le Società letterarie. Italia e Germania a confronto* (materiały pokonferencyjne 2009), red. M. Gregorio, Verona 2010, s. 23–27.

w *Fototece* (tak, jak we wszystkich kolekcjach fotograficznych) nie tylko jako „bibliotece”, która zapewnia dostęp do informacji na bazie *tematu* (np. fotografie, które pokazują stan zabytku w konkretnym miejscu i czasie), ale także archiwum, w którym osadzają się nie tylko konkretne fotograficzne obrazy, ale także – w bardziej lub mniej swobodny sposób – cała konstelacja innych danych, która umożliwia nam na przykład rekonstrukcję proveniencji grupy fotografii oraz czasu i motywacji ich pozyskania, pośredniej „historii” fotografii, ich drogi pomiędzy fotografem a badaczem, który zlecił kampanię, a następnie być może (po jego śmierci) wykonawcą jego woli, zanim w końcu trafiły do fotograficznej kolekcji, a tam – możliwe, że przemieszczały się od jednego biurka do drugiego i były przenoszone z jednego pudła do drugiego w rezultacie reorganizacji i reklasyfikacji, których często noszą ślady<sup>70</sup>.

Jednym z warunków, choć nie jedynym, których wymaga ta zmiana, jest przewyższenie tradycyjnej redukcji fotografii do tego, co wizualnie ukazują. „Dokumentalna fotografia” w swojej zwyczajowej konotacji powinna zapewniać „neutralny” obraz przedstawionego obiektu pozwalający na badanie rzeczywistości – zwłaszcza obraz zabytku czy dzieła sztuki – otwierający się na badania historyczno-artystyczne. Jednak, jak już zauważyliśmy, fotografie dokumentalne są dokumentami nie tylko w relacji do obiektu, który zamierzają dokumentować, ale także – właśnie dlatego, że fotografia *nie* jest neutralna – w relacji do całego ciągu innych aspektów, które są, intencjonalnie lub nie, w nich zarejestrowane: stanowią na przykład dokumenty współczesnego poziomu rozwoju technologii fotograficznych, zainteresowania badawczego danym tematem w danym czasie, historii atrybucji konkretnego dzieła sztuki zanotowanej na kartonie jego zdjęcia. Fotografie, jak twierdzi między innymi Elizabeth Edwards, stanowią materialne obiekty, które istnieją w przestrzeni i czasie, obdarzone biografią, która w dużej części – choć niewyłącznie – stanowiła element transakcji [transacted within the archive] w ramach archiwum<sup>71</sup>. Tak więc archiwum nie jest jedynie miejscem, w którym przechowuje się fotografie, ale także takim, gdzie można im ową biografię przywrócić. Aby

---

<sup>70</sup> Zob. T. Serena, *L'archivio fotografico. Possibilità derivate potere*, w: *Gli archivi fotografici delle Soprintendenze. Tutela e storia* (materiały pokonferencyjne, Venice 2008), red. A.M. Spiazzi, L. Majoli, C. Giudici, Crocetta del Montello 2010, s. 103–125.

<sup>71</sup> Zob. *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*, red. E. Edwards, J. Hart, London–New York 2004 i bibliografia w przypisie 119. Jeśli będziemy rozważać fotografie w kategoriach dokumentów i obiektów, przewyższymy przy okazji rozróżnienie pomiędzy fototekami jako repozytoriami „oryginalnych” materiałów fotograficznych (np. negatywów) a „fototeche” jako repozytoriami nieoryginalnych „reprodukcji”, co sugerowane było w: Hueck, *Organizzazione di una fototeca*, s. 188–189. Na temat fotografii jako mnogich oryginałów zob. Schwartz, „We make our tools and our tools make us”, s. 46.

do tego doszło, konieczne jest przejście od utylitarnego podejścia opartego na zawartości dokumentu do szerszego rozumienia funkcjonalnego kontekstu jego proveniencji, produkcji i sedymentacji<sup>72</sup> – zawsze mając w pamięci fakt, że dokument nie stanowi przekaznika jednej prawdy, ale licznych narracji, które ciągle pozostają otwarte i mogą być poddawane rewizji<sup>73</sup>. W archiwach pamięć nie jest po prostu podtrzymywana, ale ciągle kształtowana i przekształcana, i w tym procesie epistemicznej sedymentacji i formacji archiwizacji odgrywają, świadomie lub nie, aktywną rolę<sup>74</sup>. Rolę tę trzeba pełnić odpowiedzialnie, zwłaszcza w obecnej fazie historycznej, charakteryzującej się rozprzestrzenieniem projektów cyfryzacyjnych, które niechybnie i radykalnie wpływają na specyficzne dla archiwum procesy selekcji, uprzywilejowując lub marginalizując niektóre fotografie względem innych, lub zmieniając ich znaczenie, wartość i intencję poprzez ich dekontekstualizację i dematerializację.

### „NIE WIDAĆ NIC?”

Jeśli sięgniemy do *Fototeki* Kunsthistorisches Institut we Florencji po kilka przykładów, w sekcji „Malarstwo, renesans” znajdziemy osiem pudeł fotografii reprodukcujących dzieła Vittore Carpaccia; jedno z nich jest całkowicie poświęcone tak zwanemu cyklowi św. Urszuli, obecnie w Gallerie dell’Academia w Wenecji. Znajdziemy tu między innymi teczkę zawierającą siedem zasługujących na szczególną uwagę fotografii. Rozpocznijmy od fotografii, która opieczętowana jest w swojej górnej lewej partii numerem inwentarzowym 59349. Jak wyjaśnia legenda na dole po lewej, przedstawia ona rekonstrukcję sekwencji obrazów i miejsca, w którym były oryginalnie pokazywane: kaplicy Scuola di Sant’Orsola w Wenecji zlikwidowanej w roku 1806 (il. 1). Fotografia, co dokumentuje inskrypcja „Nachlass Ludwig” umieszczona na dole po prawej kartonu, pochodzi z zapisu spadkowego historyka sztuki Gustava Ludwiga, który został włączony do KHI w roku 1905 i składa się nie tylko z fotografii, ale też książek i rękopisów odnoszących się do jego badań renesansowego malarstwa w Wenecji<sup>75</sup>. Historyk sztuki przeglądając znajdu-

---

<sup>72</sup> Schwartz, „*We make our tools and our tools make us*”, zwłaszcza s. 42–52; Cook, *What is Past is Prologue*, zwłaszcza s. 31–39.

<sup>73</sup> Cook, Schwartz, *Archives, Records, and Power: From (Postmodern)...*, s. 172.

<sup>74</sup> Schwartz, Cook, *Archives, Records, and Power: The Making of...*, zwłaszcza s. 7–10; Cook, Schwartz, *Archives, Records, and Power: From (Postmodern)...*, s. 172–174. Cook, *The Archive(s) Is a Foreign Country*.

<sup>75</sup> *Kunsthistorisches Institut in Florenz. Jahresbericht 1904/05*, s. 3; zob. też Bähr, *Zum Aufbau eines Arbeitsapparates...* na temat zapisu spadkowego Ludwiga, s. 369. Na temat





1. Tomaso Filippi (fotograf) z nieznanym rysownikiem, rekonstrukcja cyklu św. Urszuli, odbitka żelatynowo-srebrowa z rysunkiem lawowanym, c. 1904, 19,5 x 30 cm, fotografia: 17,5 x 23,5 cm. Fototeka Kunsthistorisches Institut we Florencji, nr inw. 59349

jące się w pudle fotografie w poszukiwaniu ilustracji malarskiego cyklu Carpaccia, natychmiast odrzuci omawiane zdjęcie jako „starą” fotografię, taką, na której „nie widać nic” ze względu na mały rozmiar przedstawionych scen<sup>76</sup>. W każdym razie, powie ów historyk sztuki, od dawna istnieją już lepsze reprodukcje od tej interpretacji Ludwiga<sup>77</sup>.

Co jednak zobaczymy, jeśli weźmiemy do ręki fotografię, czy raczej karton, na który została naklejona i zaczniemy ją bliżej analizować? Zaobserwujemy, że jest to jedynie po części fotografia, ponieważ niższa część rekonstrukcji i architektonicznych szczegółów przedstawiona jest za pomocą lawowanego rysunku. Lawowany rysunek można także dostrzec w górnej partii ściany wejściowej ukazanego wnętrza, wokół oculusa. Jeśli przyjrzymy się fotogra-

Gustava Ludwiga (1854–1905) zob. M. Gaier, „Die heilige Ursula hängt mir schon ellenlang zum Hals heraus”: *Gustav Ludwig tra storia artistica e culturale 1895–1905*, w: *Presenze tedesche a Venezia*, red. S. Winter, Rome–Venice 2005, s. 131–175.

<sup>76</sup> D. Arasse, *Nie widać nic. Opowiadanie obrazów*, tłum. A. Arno, Kraków 2014, oryginalne wydanie: idem, *On n’y voit rien. Descriptions*, Paris 2000.

<sup>77</sup> Zob. pośmiertny tom, ukończony do druku przez Molmentiego: G. Ludwig, P. Molmenti, *Vittore Carpaccio: la vita e le opere*, Milan 1906.

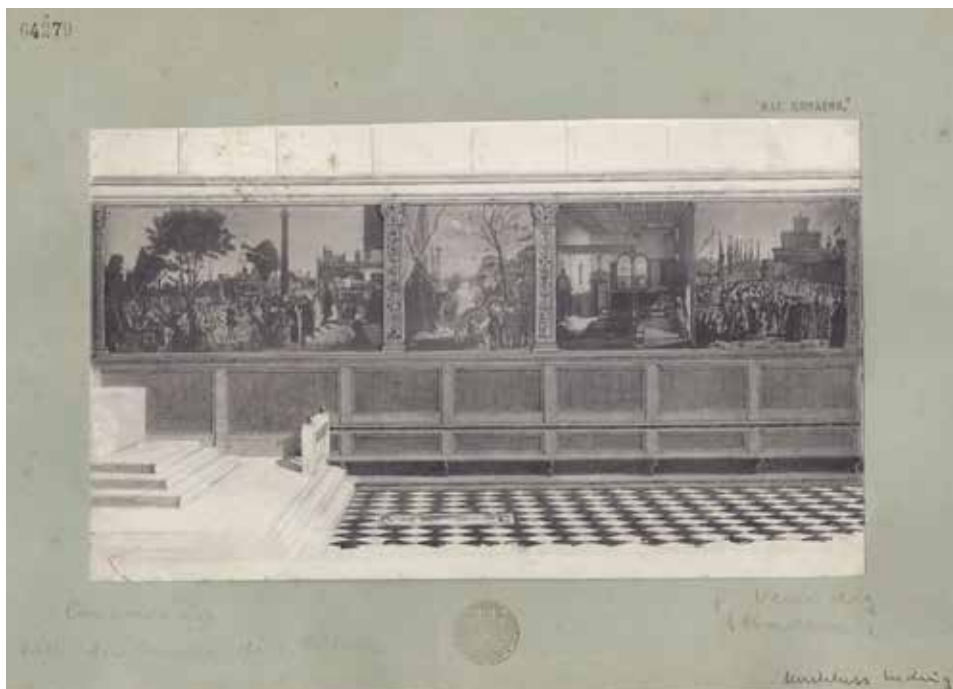


fii pod światło, jesteśmy w stanie dostrzec części, które zostały narysowane: widzimy lśniący pod światłem grafit i białe akcenty, które nadają trójwymiarowości narysowanym pasmom pilastrów oddzielających sceny obrazowego cyklu. Te ostatnie wydają się z kolei stanowić fotograficzną reprodukcję. Czy jest to może zatem kolaż? Ale jak to możliwe, że fotografie ukazane są „w perspektywie”, jak gdyby zaaranżowane w przestrzeni? A jeśli przeanalizujemy powierzchnię przy użyciu szkła powiększającego, zobaczymy, że tak naprawdę nie ma tam śladu kolażu.

Podobne cechy pojawiają się w przypadku fotografii z numerami inwentarzowymi 59348, 64279 i 64280, również z Ludwig *Nachlass*, które prezentują rekonstrukcję sekwencji cyklu św. Urszuli z innych punktów widzenia (il. 2, 3, 4). Wszystkie te obrazy, czy raczej kartony, na które są naklejone, są nie tylko wyposażone w swoje numery inwentarzowe na górze po lewej, ale także w pieczęć klasyfikacyjną na górze po prawej („Mal[erei] Renaiss[ance]”), pieczęć KHI na dole w centrum lub po prawej oraz serię inskrypcji lub podpisów na dole po lewej wskazujących temat fotografii, tzn. dzieło sztuki i jego autora, jeśli jest znany, oraz, na dole po prawej, miejsce przechowywania (tu: Wenecja, Gallerie dell’Academia).



2. Prawdopodobnie Tomaso Filippi (fotograf) z nieznanym rysownikiem, rekonstrukcja cyklu św. Urszuli, odbitka żelatynowo-srebrowa z rysunkiem lawowanym, c. 1904, karton 19,5 x 30 cm, fotografia 17,5 x 23,5 cm. Fototeka Kunsthistorisches Institut we Florencji, nr inw. 59348

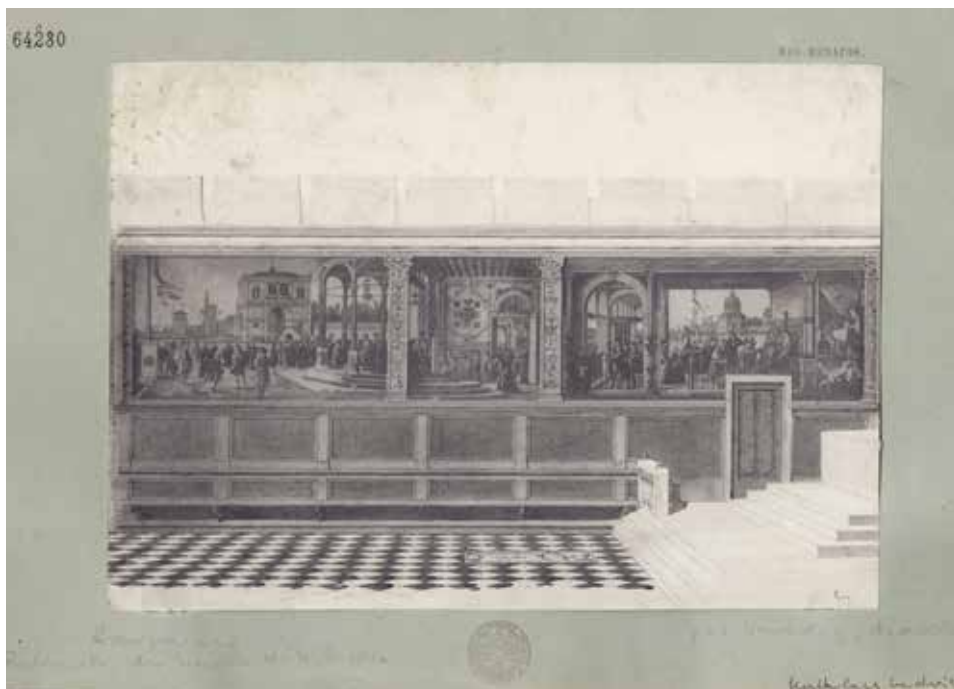


3. Prawdopodobnie Tomaso Filippi (fotograf) z nieznanym rysownikiem, rekonstrukcja cyklu św. Urszuli, żelatynowo-srebrowa odbitka z rysunkiem lawowanym, c. 1904, karton 24 x 34 cm, fotografia 15 x 25,5 cm. Fototeka Kunsthistorisches Institut we Florencji, nr inw. 64279

Aby rozwiązać problemy, które stawiają nam te fotografie i ukazać wyjątkowy przykład użycia fotografii w praktyce historyczno-artystycznej, musimy przeanalizować trzy powiązane ze sobą przedstawienia o numerach inwentarzowych 87152, 87153, 87154<sup>78</sup>. Fotografie te nie mają identyfikacji pochodzenia z Ludwig *Nachlass*, ani na ich kartonach, ani w księdze inwentarzowej, lecz w oczywisty sposób są powiązane z tymi poprzednimi. W szczególności 87154 (il. 5) stanowi, by tak rzec, bazę 59349 i kieruje nas ku źródłom procesu produkcji finalnego obrazu: tej rzeczy, „która była”, w rozumieniu Rolanda Barthes’a<sup>79</sup>. Przed aparatem umieszczono trójwymiarowy, drewniany model lub makietę, w ewidentny sposób reprodukującą domniemane proporcje ka-

<sup>78</sup> Cała ta grupa siedmiu fotografii została zidentyfikowana przez Raffaellę Marchitiello w maju 2010 roku, podczas krótkiego okresu, który spędziła w *Fototece* z zadaniem przygotowania procesu katalogowania Ludwig *Nachlass*.

<sup>79</sup> R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 130 [w przekładzie polskim fraza ta brzmi dokładnie: „to-co-było” – przyp. tłum.].



4. Prawdopodobnie Tomaso Filippi (fotograf) z nieznanym rysownikiem, rekonstrukcja cyklu św. Urszuli, odbitka żelatynowo-srebrowa z rysunkiem lawowanym, c. 1904, karton 24 x 34 cm, fotografia 18 x 25,5 cm. Fototeka Kunsthistorisches Institut we Florencji, nr inw. 64280

plicy Scuola di Sant'Orsola, szczegółowo zrekonstruowane przez Ludwiga na bazie archiwalnych danych<sup>80</sup>. Na ścianach makiety pokazującej niektóre otwory (jedne drzwi, dwa okna, oculus), przyklejono fotografie poszczególnych scen cyklu Carpaccia. W tym samym pudle znajdujemy fotografię Naya przedstawiającą jedną ze scen cyklu w formacie 26 x 20 cm<sup>81</sup>: jeśli fotografii tego samego formatu użyto w makiecie, można by wtedy zrekonstruować jej zbliżone wewnętrzne wymiary, które wyniosłyby ok. 80 x 30 cm. Jak pokazuje porównanie z innymi dwoma przedstawieniami, długie ściany drewnianej makiety najwyraźniej można było demontować, by umożliwić różne widoki,

<sup>80</sup> Ludwig, Molmenti, *Vittore Carpaccio*, s. 100–106. Jak przyznał Pompeo Molmenti w jego *Introduzione* (ibidem, s. XI–XVI, tutaj s. XVI), Ludwig zdołał śledzić, aż do produkcji wydruków próbnych, rozdziały I–VI książki, zawierające część dotyczącą Scuola di Sant'Orsola, którą należy mu zatem przypisać.

<sup>81</sup> Numer inwentarzowy 7830, Carpaccio, *Return of the English Ambassadors*, Fotografia Naya nr 549.



5. Prawdopodobnie Tomaso Filippi (fotograf), rekonstrukcja cyklu św. Urszuli z drewnianym modelem, odbitka albuminowa, c. 1904, karton 24 x 34 cm, fotografia 17 x 23 cm. Fototeka Kunsthistorisches Institut we Florencji, nr inw. 87154

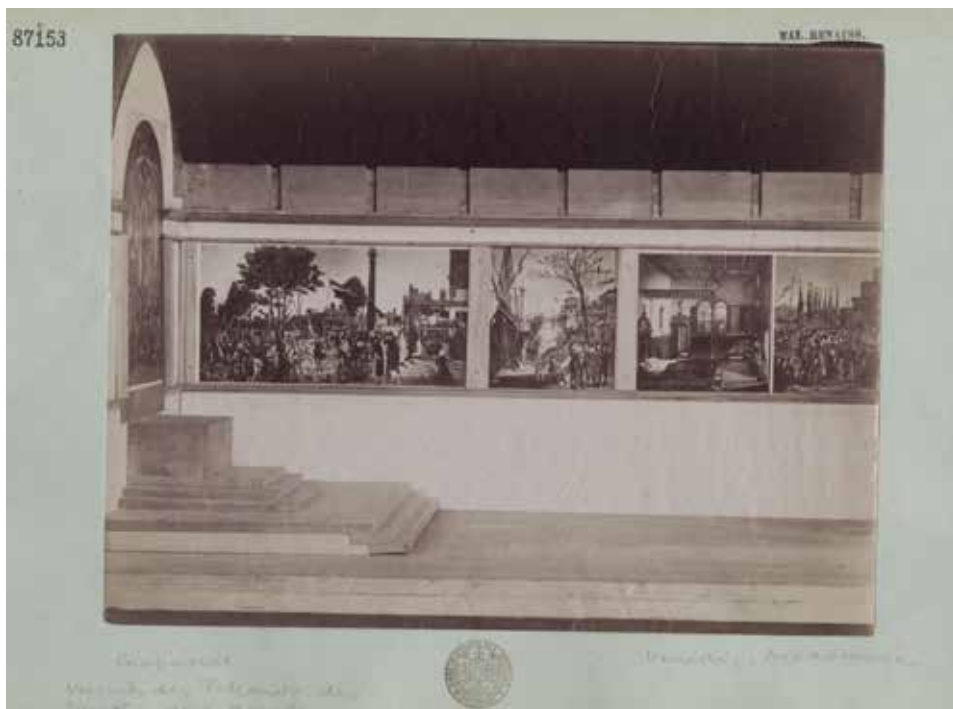
realizowane albo w przekroju (87153, z widokiem ściany ołtarzowej, il. 6) lub w perspektywie, pokazując ścianę wejściową połączoną albo z prawą (87154), albo z lewą ścianą kaplicy (87152, il. 7)<sup>82</sup>.

Jak już stwierdzono, te trzy fotografie makiety ani nie zawierają pieczęci, ani inskrypcji, które łączą je z Ludwigiem, lecz ich przynależność do grupy roboczych zdjęć Ludwiga ukazujących cykl św. Urszuli nie ulega wątpliwości, co pokazuje porównanie z innymi (żyłkowanie drewna makiety można zaobserwować nie tylko na 87152 i 87154, ale jego ślady są także widoczne na 59348 i 59349). Zapis spadkowy Ludwiga pozostawiony Kunsthistorisches Institut we Florencji, zaanonsowany w rocznym raporcie KHI 1904–5 (maj 1905)<sup>83</sup> i zaznaczony w przypisie wstępu Pompeo Molmenti'ego do pośmiertnej książki Ludwiga o Carpacciu (sierpień 1905)<sup>84</sup>, włączono do zbioru

<sup>82</sup> Czwarta fotografia, która musiała dopełniać ten ciąg oglądem prawej strony, zaginęła.

<sup>83</sup> *Kunsthistorisches Institut in Florenz. Jahresbericht 1904/05*, s. 3.

<sup>84</sup> Molmenti, *Introduzione*, s. XVI.



6. Prawdopodobnie Tomaso Filippi (fotograf), rekonstrukcja cyklu św. Urszuli z drewnianym modelem, odbitka albuminowa, c. 1904, karton 24 x 34 cm, fotografia 19,5 x 25,5 cm. Fototeka Kunsthistorisches Institut we Florencji, nr inw. 87153

rów Instytutu między 1905 a 1906 rokiem<sup>85</sup>. Nie został jednak natychmiast zinwentaryzowany, ale w następujących po sobie partiach. Te około 2,5 tys. fotografii z zapisu darczyńcy – do którego dodano inne darowane KHI przez Gustava Ludwiga przed jego śmiercią – jak pokazują księgi inwentarzowe *Fototeki* – było włączane do inwentarza od roku 1908; fotografie te wyróżnia pieczęć „Dr. Gustav Ludwigs / Vermächtnis 1905” na kartonie (czasem na recto, czasem na verso). Niektóre mniejsze grupy, których nie zinwentaryzowano w tym okresie, być może z powodów wewnętrznej organizacji *Fototeki*, zostały włączone do inwentarza dużo później, w latach 20. XX wieku, gdy stopniowo opracowywano i udostępniano do badań stare zbiory fotografii. Niektóre z omawianych tu fotografii należały do tej grupy; zostały zinwentaryzowane odpowiednio 10 listopada (59348, 59349) i 7 maja 1930 roku (64279, 64280); ich pochodzenie z zapisu Ludwiga nie jest zaznaczone pieczęcią, ale odręcznie inskrypcją. Można w nich rozpoznać odręczne pismo Ulricha Middeldor-

<sup>85</sup> *Kunsthistorisches Institut in Florenz. Jahresbericht 1905/06*, s. 4.



7. Prawdopodobnie Tomaso Filippi (fotograf), rekonstrukcja cyklu św. Urszuli z drewnianym modelem, odbitka albuminowa, c. 1904, karton 24 x 34 cm, fotografia 17,5 x 23 cm. Fototeka Kunsthistorisches Institut we Florencji, nr inw. 87152

fa, wówczas kierującego *Fototeką* (1928–1935), a następnie dyrektora KHI (1953–1968), tak jak i we wszystkich pozostałych inskrypcjach i podpisach umieszczonych na kartonach siedmiu omawianych fotografii<sup>86</sup>. Wydaje się, że w jakimś momencie zaginęły informacje na temat proveniencji pozostałych fotografii zapisanych przez Ludwiga, z takim rezultatem, że numerów 87152, 87153 oraz 87154, reprezentujących makietę, nie zinwentaryzowano aż do 14 stycznia 1933 roku, wskazując ich proveniencję jedynie jako „Alter Bestand” („stare zbiory”): termin określający zbiór nieopracowanych fotografii, który nawarstwił się w pierwszych latach życia *Fototeki* i sugerował, że trwająca praca inwentaryzacyjna, faktycznie ograniczona brakiem personelu, mogła postępować jedynie po trochu.

<sup>86</sup> Tempestini, *La Fototeca...*, s. 249; Hubert, *Das Kunsthistorische Institut in Florenz...*, s. 47. Middeldorf był pierwszym asystentem przydzielonym konkretnie do prowadzenia *Fototeki*; do tamtego momentu personel fototeki składał się z wolontariuszy, a nawet po jego powołaniu na to stanowisko, zadanie asystowania *phototecario* było pełnione w niepełnym wymiarze godzin przez członków Instytutu.



To wyjaśniałoby brak jakiegokolwiek odniesienia do zapisu Ludwiga na tej ostatniej partii fotografii, choć bez wątpienia należącej do cyklu. Cały ten proces można hipotetycznie zrekonstruować w następujący sposób.

Prawdopodobnie, po wykonaniu makiety – być może w atelier fotografa, do którego jeszcze powrócimy – i po naklejeniu na nią fotografii w kolejności odpowiadającej hipotetycznej rekonstrukcji cyklu, Ludwig kazał ją sfotografować z kilku kluczowych punktów widzenia, co skutkowało albuminowymi odbitkami fotograficznymi z numerami 87152, 87153 i 87154 (plus przynajmniej jeszcze jedną, która zaginęła), które musiały mieć charakter próbny. Następnym krokiem w tym procesie były odbitki żelatynowo-srebrów (59348, 59349, 64279, 64280), na grubszym i niebłyszczącym, jak w przypadku odbitek albuminowych, papierze, a zatem odpowiednich do uzupełnień lawowanym rysunkiem. Być może zostały one utworzone w wyniku działania na tych samych płytach negatywowych, z ciemnymi partiami maskowanymi papierowymi wycinankami i ręcznym retuszem, przynajmniej częściowo na pozytywie, niektórych detali, takich jak drzwi wejściowe. W ten sposób stworzono bazę dla rysunków rekonstruujących wnętrze kaplicy.

Jednak ów proces na tym się nie kończył: fotografie 59348 i 59349, kombinacje fotografii i rysunku zostały zreprodukowane w fotomechanicznej technice druku półtonowego. Użyto ich w celu zilustrowania rozdziału książki Ludwiga, poświęconego cyklowi św. Urszuli<sup>87</sup>. W istocie, jeśli przeanalizujemy kartony zdjęć 59348 i 59349, dostrzeżemy na nich odręczne ślady instrukcji Ludwiga dla drukarza: na lewo od fotografii, lepiej widoczne na 59348, „Si può tagliare via qualche cm in alto” („kilka centymetrów można odciąć wzdłuż górnej krawędzi”) i na prawo „120”. Odpowiednia, opublikowana w książce z roku 1906 rycina jest przycięta dokładnie w ten sposób i ma wysokość 120 mm (il. 8)<sup>88</sup>.

Te dwie fotografie, w przeciwieństwie do wszystkich innych, są naniesione na dwa sztywniejsze i mniejsze kremowe kartony, które różnią się od tych (typowych dla *Fototeki*) nieznacznie większych, o barwie bladejzielonej, na które nałożone są wszystkie inne z serii – tak jak większość fotografii w naszej kolekcji. Kremowe kartony 59348 i 59349 to zatem z pewnością kartony oryginalne, na które nanoszono fotografie po ich wykonaniu, co również potwierdzają cytowane powyżej inskrypcje odnoszące się do formatu ich publikacji. Wszystkie inne fotografie serii musiały dotrzeć do KHI jako pozbawione kartonu obrazy i dopiero później zostały naklejone na typowe kartony *Fototeki*.

---

<sup>87</sup> Ludwig, Molmenti, *Vittore Carpaccio*, te dwie tablice są reprodukowane między stronami 118 a 119. Na temat techniki druku półtonowego zob. Peters, *Die Welt im Raster*.

<sup>88</sup> Transkrypcję i interpretację tej inskrypcji zawdzięczam Raffaelli Marchitiello.





8. Gustav Ludwig/ Pompeo Molmenti, *Vittore Carpaccio: la vita e le opere*, Milan 1906, druk półtonowy

Zaprezentowana tu grupa fotografii, których kartony, pieczęci, inskrypcje etc. stanowią ich integralną część, reprezentuje nadzwyczajny przypadek, ponieważ daje nam rzadką okazję, by rzucić okiem na mentalne i wizualne „laboratorium” historyka sztuki oraz możliwość rekonstrukcji jego codziennych, rutynowych zajęć, wyjątkowo dobrze udokumentowanych przez szczęśliwe zachowanie wielu etapów intelektualnego, ale też manualnego – niemal rzemieślniczego – procesu, który leżał u podstaw wyjaśnienia [różnych aspektów] cyklu św. Urszuli przez Ludwiga (włączając w to stworzenie trójwymiarowego, drewnianego modelu kaplicy). To szczególnie interesujący przypadek, ponieważ użycie fotografii jest tu bezpośrednio połączone z precyzyjnym badaniem historyczno-artystycznym: w celu rekonstrukcji sekwencji cyklu Carpaccia, Ludwig wyabstrahował płótna ze ścian muzeum i przywrócił im – przynajmniej wirtualnie – ich oryginalny, przestrzenny i funkcjonalny kontekst. Operacja ta miała miejsce w kluczowym momencie muzeologicznej historii cyklu Carpaccia: kilka lat wcześniej, w roku 1895, jednym z elementów radykalnej reorganizacji Gallerie dell’Accademia, przeprowadzonej przez dyrektora Giulio Cantalamessę pod egidą Adolfo Venturi’ego, cykl św. Urszuli został powieszony w prominentnym miejscu, w specjalnie skonstruowanej oktagonальной sali<sup>89</sup> przypominającej słynną Trybunę w Uffizi.

<sup>89</sup> G. Nepi Scirè, *Le Gallerie dell’Accademia Venezia*, Roma 1994, s. 13 i il. 8–9. Na temat Cantalamessy por. tekst Giulio Manieriego Elia w niniejszym tomie [G. Manieri Elia, *Giulio Cantalamessa, le Regie Gallerie*, w: *Photo Archives...*, s. 193–204 – przyp. tłum.].

Ludwig, przyjaciel Cantalamessy<sup>90</sup>, choć doceniał wysiłki tego drugiego, by ponownie scalić wszystkie sceny cyklu, wyraził swój sprzeciw co do nowej aranżacji w muzeum<sup>91</sup>. Jego własna rekonstrukcja oparta była na koniecznej odpowiedniości rzeczywistych źródeł światła w kaplicy z tymi, które podkreślił artysta w namalowanych scenach, a także na szczegółowej próbie odtworzenia „punktu widzenia”, sekwencyjnego oglądu obrazowego cyklu dokonywanego przez spacerującego po wnętrzu kaplicy widza<sup>92</sup>. Możemy być pewni, że trójwymiarowy, drewniany model służył mu nie tylko do przedstawienia końcowego rezultatu jego rekonstrukcji, ale także pośrednich faz tego, co musiało stanowić bardzo pracochłonny proces. Nietrudno wyobrazić go sobie, jak przykleja fotografie w różnej kolejności, w różnych kombinacjach, aż do momentu, gdy osiągnie rekonstrukcję, która wypełnia jego hipotetyczne założenia. W istocie, Ludwig zastosował to samo podejście, którego celem była rekontekstualizacja dzieł sztuki lub rekonstrukcja sekwencji, w której oryginalnie wisiały, w innych projektach, takich jak jego badania na temat cyklu fresków w Palazzo dei Camerlenghi w Wenecji. W tamtym czasie podejście to musiało być dość innowacyjne<sup>93</sup> i mogło dobrze odzwierciedlać lub uzupełniać innowacyjne rozwiązanie aranżacji wystawy (której celem była ponowna integracja zestawów dzieł sztuki) wprowadzone przez Wilhelma Bodego w Kaiser-Friedrich-Museum w Berlinie (ukończony w roku 1904)<sup>94</sup>. Wydaje się to tym bardziej prawdopodobne, ponieważ Bode i Ludwig często do siebie pisali<sup>95</sup>. Ale, co istotniejsze, prezentowana tu grupa fotografii koresponduje również z rzeczywistą zmianą w sposobie, w jaki fotografii używano jako narzędzia historii sztuki: po tym jak pierwsze pokolenie historyków sztuki wykorzystywało dekontekstualizację dzieł sztuki, na którą pozwalał – a nawet do której zachęcał – wynalazek fotografii, to samo narzędzie używane było wtedy

<sup>90</sup> Molmenti, *Introduzione*, s. XV.

<sup>91</sup> Ludwig, Molmenti, *Vittore Carpaccio*, s. 118.

<sup>92</sup> *Ibidem*, s. 118–120. Zob. też Gaier, „Die heilige Ursula...”, s. 152.

<sup>93</sup> *Ibidem*, zwłaszcza s. 149.

<sup>94</sup> Zob. T. von Stockhausen, *Gemäldegalerie Berlin. Die Geschichte ihrer Erwerbungs-politik 1830–1904*, Berlin 2000, s. 196.

<sup>95</sup> Gaier, „Die heilige Ursula...”, 2005. Nie można wykluczyć, że ten kontakt pomiędzy dwoma historykami sztuki zaistniał dzięki związkom ich obu z Kunsthistorisches Institut we Florencji. Ludwig był członkiem stowarzyszenia przyjaciół Instytutu od roku 1902 (por. *Kunsthistorisches Institut in Florenz. Jahresbericht 1902/03*, s. 8), a w 1903/04 roku wymieniony jest wśród członków *Ortsausschuss*, między innymi wraz z dyrektorem Heinrichem Brockhausenem oraz Abyem Warburgiem (*Kunsthistorisches Institut in Florenz. Jahresbericht 1903/04*, s. 3). Roczny raport za 1905/06 rok otwiera informacja o śmierci Ludwiga (*Kunsthistorisches Institut in Florenz. Jahresbericht 1905/06*, s. 6). Na temat związków Bodego z KHI zob. Hubert, *Das Kunsthistorische Institut in Florenz*.

w całkiem przeciwnym sensie, jako sposób rekontekstualizacji dzieł sztuki i rekonstrukcji kontekstu, w jakim były oryginalnie pokazywane<sup>96</sup>. Nie tylko obrazy malarskie, ale i fotografie były relokowane w przestrzeni i w historii.

Pozostaje jedno pytanie dotyczące Ludwiga *Nachlass*: to o „autora” fotografii, czy raczej autorów, jeśli zaakceptujemy ideę, że fotograf nie jest jedyną osobą zaangażowaną w tworzenie fotograficznego dokumentu<sup>97</sup>. W naszym przypadku fotografie, których autora lub autorów chcielibyśmy odnaleźć, istnieją przynajmniej na dwóch poziomach: fotografii wklejonych w makietę i fotografii makiety w jej różnych wersjach, tzn. tych materialnie zachowanych w *Fototece* we Florencji.

Rozpocznijmy od tej drugiej grupy. Gustav Ludwig miał opanowaną technikę fotografii przynajmniej od okresu jego studiów w Wiedniu, dokąd przeniósł się w roku 1895, porzuciwszy Londyn i zawód lekarza, który do tamtego czasu praktykował<sup>98</sup>. W Wiedniu, poza kursami z historii sztuki prowadzonymi przez Theodora Frimmela, uczył się również na zajęcia z fotografii w *Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproduktionsverfahren*<sup>99</sup>, gdzie nie tylko mógł pozyskać czysto techniczną wiedzę, ale także być częścią eksperymentalnego środowiska dążącego do zastosowania procesów fotograficznych w badaniach naukowych<sup>100</sup>. Posiadał także „duży” aparat wyposażony w teleobiektyw, który podarował KHI jako część spadku zapisanego Instytutowi w testamencie<sup>101</sup>. Pośród fotografii, które przekazał KHI, jest przynajmniej jedna, która określona jest w księdze inwentarzowej jako wykonana przez samego Ludwiga (il. 9)<sup>102</sup>; w tym przypadku jest to również kolaż, rekonstruujący ołtarz z historiami Pasji Chrystusa przypisywanej

---

<sup>96</sup> Tę obserwację zawdzięczam Dorothei Peters, której chciałabym tu gorąco podziękować.

<sup>97</sup> Schwartz, „*We make our tools and our tools make us*”, s. 47–48.

<sup>98</sup> Zob. szczegóły biograficzne w: Gaier, „*Die heilige Ursula...*”.

<sup>99</sup> Ibidem, s. 140. Jeden z rozdziałów projektu badawczego Albertiny w Wiedniu na temat Josefa Marii Edera poświęcony jest *Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproduktionsverfahren*, por. M. Gröning, U. Matzer, *Josef Maria Eder (1855–1944): Eine fotografiehistorische Monografie. Ein Forschungsprojekt an der Albertina, Wien*, „Rundbrief Fotografie” 2009, September, 16/3, N.F. 63, s. 12–17.

<sup>100</sup> Por. M. Faber, *Josef Maria Eder und die wissenschaftliche Fotografie 1855–1918, w: Das Auge und der Apparat. Eine Geschichte der Fotografie aus den Sammlungen der Albertina*, red. M. Faber, K.A. Schröder, Paris 2003, s. 142–169.

<sup>101</sup> *Kunsthistorisches Institut in Florenz. Jahresbericht 1904/05*, s. 3. Jak wspomniano w: Bähr, *Zum Aufbau eines Arbeitsapparates...*, s. 369 i w przypisie 83, Ludwig *Nachlass* zawierało również trochę technicznych publikacji na temat fotografii, obecnie zidentyfikowanych przez Raffaellę Marchitiello, które znajdują się w sekcji fotografii biblioteki KHI.

<sup>102</sup> Numer inwentarzowy 7439, duży format, zinwentaryzowany w roku 1908.



9. Gustav Ludwig, [ołtarz z *Pasją Chrystusa*], teraz przypisany Antonio Vivariniemu, fotograficzny collage, najprawdopodobniej 1895–1896, karton 43,5 x 65,5 cm, zespół fotografii 20,5 x 58,5 cm. Fototeka Kunsthistorisches Institut we Florencji, nr inw. 7439

przez Ludwiga Michelemu Lambertiniemu (Michele di Matteo da Bologna), atrybucja, którą później poprawiono na „Scuola dei Vivarini”. Ponieważ obraz, obecnie w Ca’ d’Oro w Wenecji, był przechowywany w Akademie der Bildenden Künste w Wiedniu do roku 1919<sup>103</sup>, rozsądnie będzie założyć, że Ludwig sfotografował go *in situ* w okresie studiów w habsburskiej stolicy, a omawiana fotografia świadczy w istocie o niedostatecznych warunkach oświetlenia, co licowało z kampanią przeprowadzoną za pomocą zaawansowanego technicznie, lecz nie profesjonalnego sprzętu.

W obliczu tego wszystkiego istnieje pokusa, by postrzegać Ludwiga nie tylko jako autora zrekonstruowanej sekwencji cyklu św. Urszuli Carpaccia oraz wynalazcy trójwymiarowej, prezentującej go makiety, ale także fotogra-

<sup>103</sup> Poliptyk ten, przeniesiony z Wenecji do Wiednia w roku 1838 (por. G. Ludwig, *Dokumente über Bildersendungen von Venedig nach Wien in den Jahren 1816 und 1838 aus dem Archivio di Stato zu Venedig*, „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses” 1901, 22, s. I–XL) został zwrócony w roku 1919: G. Fogolari, U. Nebbia, V. Moschini, *La R. Galleria Giorgio Franchetti alla Ca’ d’Oro: guida-catalogo*, Venice 1929, s. 88. Jeśli pójdziemy w ślad za instrukcją „Wenden!”, „Proszę odwrócić”, zapisaną na kartonie na odwrociu, odkryjemy odnośnik bibliograficzny do: T. von Frimmel, *Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen*, część IV, Leipzig–Berlin 1901, dotyczący atrybucji Michelemu Lambertiniemu. Obecnie przypisuje się go Antonio Vivariniemu (F. Valcanover, *Ca’ d’Oro: la Galleria Giorgio Franchetti*, Milan 1986, s. 17 oraz il. na s. 15).

fa obrazów zachowanych w *Fototece*. Jednak pokusa ta zostaje natychmiast odrzucona z powodu pieczęci na odwrociu kartonu zdjęcia 59349, tzn. oryginalnego kartonu, na który nałożono fotografię: „TOMASO FILIPPI / FOTOGRAFO / Venezia – S. Marco N.6 [1]” (il. 10)<sup>104</sup>. Po długim okresie kierowania zakładem fotograficznym Naya, w roku 1895 Tomaso Filippi otworzył swoje własne atelier<sup>105</sup>. Do roku 1907 – w okresie, gdy Ludwig przebywał w Wenecji – studio Filippiego znajdowało się na Piazza San Marco, Procuratie Nuove 61, a zatem w bezpośrednim sąsiedztwie Capello Nero, skromnego hotelu, gdzie zatrzymywał się Ludwig, często przykuty do łóżka z powodu choroby, która doprowadziła do jego przedwczesnej śmierci<sup>106</sup>. Ludwig *Nachlass* w *Fototece* zawiera liczne, sfotografowane przez Filippiego szczegóły cyklu św. Urszuli<sup>107</sup>. Jeśli Filippi był fotografem numeru 59349 (jak informuje pieczęć),



10. Verso, nr inw. 59349 (rewers il. 1) ze stemplem

<sup>104</sup> Na odwrociu tego kartonu umieszczono również napis „Rame”, odnoszący się do techniki służącej do wykonania wymaganej ilustracji [plate]. Tę samą inskrypcję, ale nie pieczętkę Filippiego, można odnaleźć na rewersie kartonu 59348. Na temat interpretacji inskrypcji zob. przypis 88.

<sup>105</sup> *Tomaso Filippi fotografo Venezia fra Ottocento e Novecento* (katalog wystawy, Wenecja 2000–2001), red. D. Resini, Venice 2000. Tak jak dla Ludwiga i Molmentiego Filippi pracował nad zleceniami dla innych ważnych historyków sztuki, takich jak Berenson i Venturi.

<sup>106</sup> Gaier, „*Die heilige Ursula...*”, s. 132–136.

<sup>107</sup> Numery inwentarzowe 22785, 59351–59360, 64281.

sensownie jest założyć, że był również fotografem numeru 59348 (ten sam obiekt, ta sama technika, identyczny karton) oraz 64279 i 64280 (ten sam temat, ta sama technika). Automatycznie rozszerzamy, przez porównanie, jego autorstwo na fotografii poprzedniej fazy: 87152, 87153 i 87154.

Odniesienie do Tomaso Filippiego daje nam również wskazówkę pozwalającą zidentyfikować fotografie w kolażu na drewnie zastosowanym w makiecie: jak pokazują katalogi, w czasach Ludwiga pełną fotograficzną dokumentację cyklu św. Urszuli oferowały przynajmniej dwie agencje: Naya<sup>108</sup> i Brogi<sup>109</sup>. Ponieważ Filippi był długo związany z firmą Naya, możemy hipotetycznie założyć, że w rekonstrukcji użyto właśnie fotografii tej słynnej weneckiej agencji fotograficznej. Hipotezę tę może potwierdzać obecność w tym samym pudle *Fototeki* jednej z fotografii Naya, mającej również proveniencję Ludwig *Nachlass*<sup>110</sup>.

Jeśli Naya i Filippiego można postrzegać odpowiednio jako fotografów zdjęć cyklu św. Urszuli oraz kolażu na drewnianej makiecie, to bez wątpienia twórcą serii obrazów i mieszanej rekonstrukcyjnej techniki, która stanowi ich podstawę (makieta, fotografie, rysunek) był sam Ludwig. Zwłaszcza dzięki jego edukacji w *Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproduktionsverfahren* w Wiedniu, posiadał nie tylko konieczną znajomość technik fotograficznych, ale także kreatywne podejście do ich zastosowania w celach naukowych<sup>111</sup>. Dla Ludwiga fotografie wydają się zawierać nie tylko obiekty, które reprodukują, ale także rezultaty jego badań: nie tylko obrazy dzieł sztuki, nad którymi pracował, ale także wizualne potwierdzenie jego historyczno-artystycznych teorii. A więc, jak relacjonuje Molmenti, choć w momencie śmierci Ludwig pozostawił jedynie kilka rozrzuconych notatek z rozdziałów, które dopiero miały zostać napisane do jego książki o Carpacciu, to można było je ukończyć właśnie ze względu na fotografie, które przetrwały: one, tworząc część Ludwig *Nachlass* w KHI, zostały oddane przez Instytut do dyspozycji Molmentiego i pozwoliły mu na ukończenie brakujących rozdziałów<sup>112</sup>.

---

<sup>108</sup> *Catalogue général des photographies publiées par C. Naya*, Venice [przed 1897], s. 22, numery katalogowe 533, 537, 539, 542, 544, 546, 549, 554, 560. Por. I. Zannier, *Venezia: archivio Naya*, Venice 1981.

<sup>109</sup> *Catalogue des reproductions en photographie publiées par la maison Giacomo Brogi*, Florence 1903, s. 137, numery katalogowe 11833–11840.

<sup>110</sup> Numer inwentarzowy 7830, *Carpaccio, Powrót angielskich ambasadorów*, fotografia Naya nr 549.

<sup>111</sup> Nie zdołano jeszcze ustalić, czy narysowane elementy rekonstrukcji zostały wykonane przez samego Ludwiga, czy stanowią dzieło zawodowego rysownika.

<sup>112</sup> Molmenti, *Introduzione*, s. XVI; a także *Kunsthistorisches Institut in Florenz. Jahresbericht 1904/05*, s. 3.



Na koniec pozwolę sobie dodać krótką uwagę na temat datowania tej grupy fotografii. Ludwig długo koncentrował się na Carpacciu, na temat którego opublikował w roku 1897 jeden ze swoich pierwszych artykułów<sup>113</sup>. W roku 1901 wyznał Jeanowi Paulowi Richterowi, że „cykl św. Urszuli męczył go od wieków”<sup>114</sup>, lecz obrazy, na których zaproponował swoją rekonstrukcję, nie pojawiły się jeszcze w pierwszej książce Ludwiga i Molmentiego o cyklu św. Urszuli, opublikowanej w roku 1903<sup>115</sup>. Projekt bardziej kompleksowej publikacji o Carpacciu, opublikowany dopiero po jego [Ludwiga – przyp. tłum.] śmierci, ukształtował się na przełomie 1903 i 1904 roku<sup>116</sup>. Gdy Ludwig zmarł 16 stycznia 1905 roku, wersje pierwszej części, zawierające rozdziały dotyczące cyklu św. Urszuli, były już po korekcie<sup>117</sup>. A zatem makieta, fotografie i rysunki mogą być zapewne datowane na rok 1904.

### „PROSZĘ ODWRÓĆ NA DRUGĄ STRONĘ!”

„Niezależnie od tego, co ukazuje zdjęcie, i jak to czyni, jest ono zawsze niewidoczne: to nie zdjęcie widzimy”<sup>118</sup>. Czy możemy podpisać się pod tym dobrze znanym stwierdzeniem Rolanda Barthes’a, gdy konfrontujemy się z fotografią taką jak 59349? Nie sądzę. Na wcześniejszych stronach szybko porzuciliśmy obserwację czysto wizualnej zawartości fotografii, aby rozważyć je jako obiekty materialne. Ze względu na moje uwarunkowania historyczki sztuki, badaliśmy tylko niektóre z możliwych tropów, ale w wystarczającym stopniu, by zasugerować, że wszystkie fotografie mogą nam powiedzieć więcej, jeśli nie ograniczamy się do obserwowania ich z dystansu, ale dosłownie bierzemy je do ręki i uznajemy ich materialność. Zwrot materialny, który w ostatnich latach charakteryzował badania nad fotografią, propagował namysł nad fotografiami nie tylko jako dwuwymiarowymi obrazami, ale jako trójwymiarowymi obiektami, które istnieją

---

<sup>113</sup> G. Ludwig, *Vittore Carpaccio I. La Scuola degli Albanesi in Venezia*, „Archivio storico dell’arte” 1897, II/3, s. 405–431.

<sup>114</sup> „Die heilige Ursula hängt mir schon ellenlang zum Hals heraus”, Ludwig do Jeana Paula Richtera, 28 grudnia 1901 roku, cyt. za: Gaier, „Die heilige Ursula...”, s. 153 oraz przypis 61.

<sup>115</sup> P. Molmenti, G. Ludwig, *Vittore Carpaccio et la Confrérie de Sainte Ursule à Venise*, Florence 1903.

<sup>116</sup> Zob. list Ludwiga do Bodego z 7 stycznia 1904 roku, cyt. za: Gaier, „Die heilige Ursula...”, s. 152.

<sup>117</sup> Zob. przypis 80.

<sup>118</sup> Barthes, *Światło obrazu*, s. 13.



w przestrzennym i temporalnym wymiarze, w społecznych i kulturowych kontekstach<sup>119</sup>. Przede wszystkim omawialiśmy materialność fotografii będących wytworami szczególnej techniki fotograficznej, ze szczególnymi chemicznymi i fizycznymi właściwościami, wytwarzanych za pomocą konkretnego procesu na konkretnym typie papieru itp., itd. Zastanawialiśmy się też nad materialnością formy ich prezentacji, w naszym przypadku, kartonów z ich pieczęciami i inskrypcjami oraz pudeł i teczek, w których są przechowywane. Postawiliśmy pytania dotyczące mechanizmów ich zlecenia, wykonania, dystrybucji, użycia, konserwacji, usuwania i recyklingu. Ponad wszystko próbowaliśmy zrekonstruować kontekst i cele ich wytwarzania<sup>120</sup>. Nie można jednak tego wszystkiego rozumieć w kategoriach pojedynczego aktu twórczego, który, w naszym przypadku miał miejsce około roku 1904, ponieważ fotografie, a w szczególności przeglądowe fotografie obiektów historyczno-artystycznych, nie mają jednej, określonej daty narodzin, ale charakteryzują je różne fazy produkcji<sup>121</sup>. Innymi słowy, fotografie jako obiekty materialne mają biografię, czy raczej kilka biografii<sup>122</sup>. Jedna z nich rozegrała się na biurku i łożu śmierci Ludwiga oraz w atelier fotografa Filippiego. Mówi nam o historyczno-artystycznych praktykach we wczesnych latach XX wieku. Tymczasem nasza grupa fotografii również doświadczyła innych biografii: pośmiertnie w rękach Molmentiego, zdecydowanego dokończyć książkę Ludwiga o Carpacciu, a potem w murach *Fototeki*, gdzie zostały zinwentaryzowane w kolejnych partiach, skatalogowane i dość swobodnie zdeponowane w pudle zawierającym cykl św. Urszuli, a wreszcie „ponownie odkryte” i tymczasowo umieszczone w osobnej teczce w sali poświęconej naszym kolekcjom specjalnym. Będą one miały inne biografie w przyszłości, poczynając od nowej aranżacji historycznych fotografii w *Fototece*, nadal w fazie wstępnej, jako element projektu *Cimelia Photographica*<sup>123</sup>, poddanej, jak zawsze, konieczności znalezienia odpowiedniej równowagi między

---

<sup>119</sup> Na temat materialności fotografii zob. G. Batchen, *Photography's Objects*, Albuquerque 1997; E. Edwards, *Photographs as Objects of Memory*, w: *Material Memories*, red. M. Kwint, C. Breward, J. Aynsley, Oxford 1999, s. 221–236; E. Edwards, *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*, Oxford–New York 2001; G. Batchen, *Forget Me Not: Photography and Remembrance*, Princeton 2004; *Photographs Objects Histories*, tu zwłaszcza *Introduction. Photographs as objects*, s. 1–15.

<sup>120</sup> Zob. też: Schwartz, „*We make our tools and our tools make us*”, zwłaszcza s. 42–52.

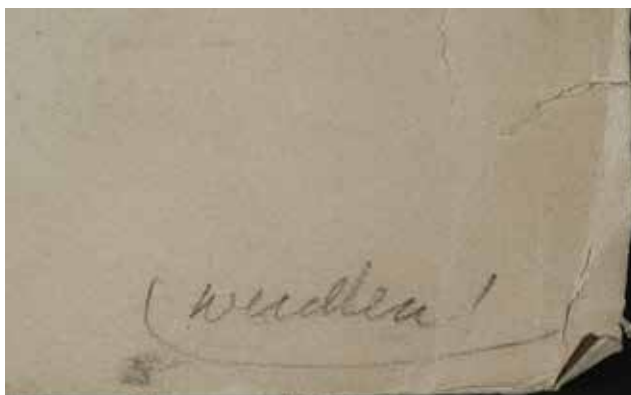
<sup>121</sup> Zob. też: R.E. Kelsey, *Archive Style: Photographs & Illustrations for Us Surveys, 1850–1890*, Berkeley–Los Angeles–London 2007, tutaj s. 10–11.

<sup>122</sup> Zob. zwłaszcza E. Edwards, J. Hart, *Mixed Box: The Cultural Biography of a Box of 'Ethnographic' Photographs*, w: *Photographs Objects Histories*, s. 47–61.

<sup>123</sup> Caraffa, *Cimelia Photographica*.

wymogami udostępniania do badań oraz konserwacji. Fotografie, „rzeczy epistemiczne”<sup>124</sup>, nie mają jednego, lecz mnogie znaczenia: dla Ludwiga, dla historyka sztuki, któremu zdarzyło się akurat natknąć na nie przez przypadek, podczas poszukiwania „dobrych”, „godnych zaufania” przedstawień w pudle na temat Carpaccia i Scuola di Sant’Orsola, dla badaczy, którzy byli w stanie je w ostatnich miesiącach przebadać z innej perspektywy, oraz dla mnie, która używa je do innych celów: naukowych, historiograficznych, epistemologicznych, programowych, nawet politycznych. I ja sama nadam im jeszcze inne znaczenie, używając ich okazjonalnie w celu prezentacji *Fototecki* ważnym gościom – czy to innym badaczom lub przedstawicielom świata biurokracji i polityki, którym, z różnych powodów, należy zdać sprawę z naszego potencjału badawczego.

Wreszcie, nawet sam akt patrzenia na fotografię stanowi akt materialny, który nie dokonuje się jedynie za pomocą oczu, ale gestów, ruchów rąk i ciała<sup>125</sup>: na przykład, gdy bierzemy do rąk karton i podsuwamy fotografię do światła; czy, jak sugerował sam Ludwig na kartonie fotografii 7439, przez jej odwrócenie („wenden!”), by przeczytać na odwrociu kolejną inskrypcję, która wyjaśnia nam, skąd wzięła się informacja umieszczona na froncie (il. 11–12)<sup>126</sup>.

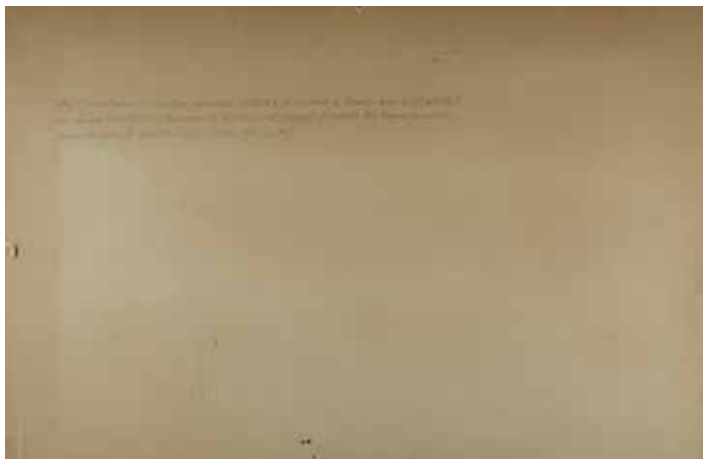


11. Detal, nr inw. 7439 (rewers il. 9) z opisem

<sup>124</sup> H.-J. Rheinberger, *Experiment, Differenz, Schrift: zur Geschichte epistemischer Dinge*, Marburg/L 1992; idem, *Toward a History of Epistemic Things: Synthesizing Proteins in the Test Tube*, Stanford 1997.

<sup>125</sup> *Photographs Objects Histories*, s. 5.

<sup>126</sup> Zob. przypisy 102–103.



12. Verso, nr inw. 7439 z opisem

## FOTOGRAFIE, OBIEKTY, DOKUMENTY

Ustaliliśmy już, tak w przypadku *Fototeki*, jak i innych podobnych kolekcji fotografii, „znaczenie bycia fototeką”<sup>127</sup>. To właśnie w tym archiwum wydarzyła się (i wydarzy) znacząca część biografii naszych fotografii jako obiektów, i to tu byliśmy w stanie zrekonstruować kontekst oraz intencje stojące za ich wytworzeniem. Traktowaliśmy fotografie w archiwum również jako dokumenty<sup>128</sup>, nie tylko ukazujące dzieła sztuki, które są w nich „dokumentowane”, ale także historię badań nad Carpacciem, działań fotografa Filippiego oraz metod klasyfikacji *Fototeki*: dokumenty, które archiwa i archiwiści nie tylko przechowują, ale nieustannie tworzą i odtwarzają, dodając kolejne pieczęcie i inskrypcje na ich kartonach lub umieszczając je w takim, a nie innym pudle, katalogując je lub nie, włączając je – lub nie – w programy digitalizacji<sup>129</sup>. Fotografie jako obiekty, fotografie jako dokumenty: te dwa podejścia, które prowadzą w dużej mierze w tym samym kierunku, mogą retrospektywnie znaleźć wspólne kulturowe zakorzenienie w teoriach dokumentacji sformułowanych około roku 1930 przez Paula Otleta i rozwiniętych przez Suzanne Briet po II wojnie światowej.

---

<sup>127</sup> Tytuł tego akapitu został zainspirowany przez tytuł Edwards i Hart: *Photographs Objects Histories*.

<sup>128</sup> Zob. zwłaszcza Schwartz, „*We make our tools and our tools make us*”, ale również esej Tiziany Sereny w niniejszym tomie [T. Serena, *The Words of the Photo Archives*, w: *Photo Archives...*, s. 57–72 – przyp. tłum.].

<sup>129</sup> Zob. przypisy 64, 119, a także Edwards, Hart, *Mixed box*.

W jego *Traité de documentation* (1934) Belg Paul Otlet, ojciec dokumentalistyki<sup>130</sup>, zaproponował definicję dokumentu, której celem było przezwyciężenie tradycyjnego utożsamienia – typowego dla wszystkich dyscyplin archiwalnych<sup>131</sup> – dokumentu z czystym tekstem: „un support d’une certaine matière et dimension, éventuellement d’un certain pliage ou enroulement sur lequel sont portés des signes représentatifs de certaines données intellectuelles” jest dokumentem. Ta definicja obejmuje zatem nie tylko książki, czasopisma, artykuły, ale też diagramy, patenty, statystyki i nietekstowe dokumenty, takie jak nagrania fonograficzne, filmy – i fotografie<sup>132</sup>. Uwaga Otleta skierowana na materialne aspekty dokumentu (papier, powierzchnia, karton, wymiary) łączyła się z jego definicją dokumentów w całości jako „Mémoire matérialisée de l’Humanité”<sup>133</sup>.

Otlet, który razem z Henrim La Fontaine sformułował system Uniwersalnej Klasyfikacji Dziesiętnej, myślał w kategoriach „bibliologicznych”, by użyć jego własnego sformułowania, a jego pomysły i karierę należy osadzić w kontekście modernistycznej ideologii wczesnego XX wieku<sup>134</sup>. Jednakże *Traité* jest pełen interesujących dla naszego dyskursu na temat statusu fotografii jako obiektów i jako dokumentów idei, poczynając od jego spostrzeżenia, że dokument lub „biblion” można uznać zarówno za treść, jak i nośnik<sup>135</sup>. Otlet otwarcie traktował fotografie jako dokumenty i, odnosząc się do uświęconego tradycją toposu bezstronności fotografii i przewagi, jaką ma aparat nad ludzkim okiem, podkreślał ich szczególną „objectivité Mécanique”<sup>136</sup>. Wskazywał także, że fotografia stanowi formę dokumentacji nie tylko od kiedy była w stanie *reprodukować*, ale też *produkować* dokumenty<sup>137</sup>. Otlet przyczynił się między innymi do rozwoju i rozprzestrzenienia się

<sup>130</sup> Na temat Paula Otleta (1868–1944) zob. W. Boyd Rayward, *The Universe of Information: the Work of Paul Otlet for Documentation and International Organization*, Moscow 1975; także: F. Levie, *L’homme qui voulait classer le monde. Paul Otlet et le Mundaneum*, Bruxelles 2008.

<sup>131</sup> Zob. zwłaszcza Schwartz, *Coming to Terms with Photographs*.

<sup>132</sup> P. Otlet, *Traité de documentation. Le livre sur le livre. Théorie et pratique*, Bruxelles 1934, s. 43. Zob. też *International Organisation and Dissemination of Knowledge. Selected Essays of Paul Otlet*, tłum. W. Boyd Rayward, Amsterdam 1990.

<sup>133</sup> *Ibidem*.

<sup>134</sup> *European Modernism and the Information Society. Informing the Present, Understanding the Past*, red. W. Boyd Rayward, Aldershot–Burlington 2008.

<sup>135</sup> *Ibidem*, s. 45.

<sup>136</sup> *Ibidem*, s. 199–200.

<sup>137</sup> „La photographie élargit le domaine de la documentation non seulement parce qu’elle reproduit des documents, mais parce qu’elle en produit”. *Ibidem*.

mikrofilmu, techniki dokumentacji opartej na jego własnej definicji fotografii jako „le seul procédé capable de faire une copie véritable”<sup>138</sup>. Był on również współzałożycielem Międzynarodowego Instytutu Fotografii w Brukseli (1905) – powszechnego archiwum fotografii dokumentalnej, związanego z Mundaneum, jego utopijnym projektem ogólnoswiatowego archiwum-biblioteki<sup>139</sup>. Jego zainteresowanie fotografią i jego zastosowania techniki fotograficznej są warte dalszych badań.

Drugie pokolenie teoretyków dokumentacji uosabia Suzanne Briet, która w swoim klasycznym studium *Qu’est-ce que la documentation?* podsumowała dekady praktycznej i teoretycznej aktywności prowadzonej w Bibliothèque Nationale w Paryżu (1951)<sup>140</sup>. Według Briet, każdy obiekt, który jest nośnikiem informacji, to dokument. Gwiazda lub zwierzę nie są dokumentami; ale fotografie i katalogi gwiazd i zwierząt skatalogowanych w zoo – są<sup>141</sup>. Argumentując, że „ta sama książka będzie miała różne zastosowania w różnych kontekstach, tzn. w różnych środowiskach badawczych”<sup>142</sup>, Briet wykazała nowy rodzaj wrażliwości na wielość znaczeń dokumentu. Na podstawie jej własnej definicji możemy czytać „dokument”, a wreszcie „fotografię” tak jak „książkę”. Nowej zawodowej figurze „dokumentalisty” przyznała nowe zadanie: „poszukiwać i ujawniać te właśnie rozmaite środki dostępu do różnych form dokumentów, za pomocą środków specyficznych dla każdej dyscypliny”, podkreślając przy tym „moc selekcji”<sup>143</sup>. Briet podkreślała zatem aktywną rolę

---

<sup>138</sup> Ibidem. Na temat teoretycznych publikacji Otleta o mikrofilmie zob. R. Goldschmidt, P. Otlet, *Sur une Forme Nouvelle du Livre: le livre microphotographique*, „IIB Bulletin” 1907, 12, s. 61–69; P. Otlet, *Livre microphotographique: le Bibliophôte ou Livre à projection*, „Bulletin Officiel de l’Union de la Presse Périodique Belge” 1911 (September–October), 20, s. 197–205.

<sup>139</sup> Zob. A. Cousserier, *Archive to Educate. The Musée de Photographie Documentaire and the Institut International de Photographie in Brussels, 1901–1913*, „Photography & Culture” (2011) (w przygotowaniu). [Nie byłem w stanie zlokalizować we wskazanym periodyku ani gdzie indziej przywoływanego tekstu. Oryginalnie wygłoszony jako referat konferencyjny, być może nie został ostatecznie opublikowany – przyp. tłum.].

<sup>140</sup> S. Briet, *What Is Documentation? English Translation of the Classic French Text*, red. i tłum. R.E. Day, L. Martinet, Lanham–Toronto–Oxford 2006. Na temat Suzanne Briet (1894–1989) zob. R.E. Day, „A Necessity of Our Time”: *Documentation as „Cultural Technique”*, w: Briet, *What Is Documentation?*, s. 47–63.

<sup>141</sup> Briet, *What Is Documentation?*, s. 10–11, gdzie na słynnym przykładzie antylopy wyjaśnia ona proces tworzenia na różnych wtórnych poziomach dokumentów z dokumentu pierwotnego.

<sup>142</sup> Ibidem, s. 27.

<sup>143</sup> Ibidem, odpowiednio s. 29 i s. 32. Briet i Otlet są również istotni z uwagi na ich nacisk na technologiczne implikacje dokumentacji.

dokumentalistów i otwarcie osadzała ich pracę w społecznym i kulturowym kontekście, używając słów, które przypominają uwagi Cooka i Schwartz dotyczące koniecznego uświadomienia sobie sprawczości archiwistów.

## KLASYFIKACJA

„Od pierwszego kroku, to znaczy klasyfikacji [...] Fotografia wymyka się”<sup>144</sup>. Poza selekcją i oceną dokumentów, klasyfikacja i katalogowanie stanowią szczególnie istotne spośród czynności, w których wyraża się aktywna rola archiwistów<sup>145</sup>. Dokonując jakiegokolwiek aktu klasyfikacji, musimy pogodzić się z nieuchronnymi uproszczeniami. Dlatego nadal jest on w pewnej mierze arbitralny, nawet jeśli przeprowadzany w najbardziej sumiennych i godnych zaufania instytucjach. Chciałabym sięgnąć po kolejny przykład z historycznej rzeczywistości *Fototeki* we Florencji. Schemat klasyfikacji stosowany w *Fototece* był w użyciu od ok. roku 1910<sup>146</sup>, jeśli nie od założenia KHI w roku 1897. I schemat ten nadal obowiązuje, nawet pod względem fizycznego układu pudeł, podzielonego na sekcje w salach *Fototeki*. Pierwszym kryterium, które definiuje taksonomiczne jednostki, jest rodzaj sztuki (np. malarstwo, rzeźba), w ramach którego fotografie aranżowane są według głównych epok (np. gotyk, renesans), a potem w alfabetycznym porządku według artysty. Jeśli chodzi o architekturę, fotografie są uporządkowane według kryteriów topograficznych, w ramach podziału epokowego. A zatem, na przykład fotografie dzieł Michała Anioła są rozdysponowane wśród różnych gatunków sztuki. Jednak dziś umiejscowienie artysty w jednym okresie, a nie w innym często nastrecza problemy. Taksonomiczny porządek tego rodzaju widocznie odpowiadał celom (np. koncepcji historii sztuki podzielonej na osobne epoki, w których artystów i dzieła zaaranżowano w ściśle chronologicznym porządku), które obecnie są nieaktualne i same stały się przedmiotem badań historiografii historii sztuki.

---

<sup>144</sup> Pełne zdanie brzmi: „Od pierwszego kroku, to znaczy klasyfikacji (trzeba oczywiście klasyfikować, gromadzić wzory, jeśli chce się utworzyć jakiś zbiór), Fotografia wymyka się”. Barthes, *Światło obrazu*, s. 8, komentowane również w: T. Schlak, *Framing Photographs, Denying Archives: The Difficulty of Focusing on Archival Photographs*, „Archival Science: International Journal on Recorded Information” 2008, 8, s. 85–101, tutaj s. 85.

<sup>145</sup> Zob. zwłaszcza Cook, *The Archive(s) Is a Foreign Country*.

<sup>146</sup> *Führer durch die Bibliothek und die Abbildungs-Sammlung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz” 1910, 5, s. 187–209.



Jak każdy system klasyfikacji, nasz również jest oparty na konwencjach i konwencje zawsze są redukcyjne. W *Fototece* na przykład konwencja, która definiuje renesans, bierze pod uwagę artystów urodzonych pomiędzy 1400 a 1599 rokiem. W instytucie z tradycją koncentracji na badaniach renesansu i sztuki Toskanii, taka konwencja musiała okazać się zbyt sztywna. Tak więc na przykład Masolino da Panicale został umieszczony w renesansie, mimo swojej daty urodzin w roku 1383. Okres baroku jest ograniczony datami urodzin zawierającymi się pomiędzy 1600 a 1775, co sprawiło, że w *Fototece* Antonio Canovę (urodzony w roku 1757) można znaleźć w sekcji rzeźby barokowej: w tym przypadku, ponieważ było to pole badań długo uważane w KHI za marginalne, nikt nie czuł, że należy poczynić wyjątek i ta raczej absurdalna klasyfikacja stała się elementem tradycji i historii naszej fototeki. Została ona nawet zachowana po niedawnym przeniesieniu *Fototeki* do jej nowej siedziby w Palazzo Grifoni, jako integralna część systemu regałów w wolnym dostępie<sup>147</sup>.

Wyjaśnialiśmy, gdzie umiejscowieni w *Fototece* są Masolino i Canova, ale oczywiście powinniśmy byli powiedzieć, że umieszczone są tam *fotografie* przedstawiające dzieła Masolino i Canovy. Z drugiej strony, gdzie umiejscowiono fotografie pochodzące z Ludwiga *Nachlass*? Jak można wydedukować z tego, co było powiedziane wyżej, są rozproszone po całym archiwum według klucza ich „tematu”, tzn. dzieła sztuki, które reprodukuje. Tak więc owe siedem fotografii makiety rekonstruującej Scuola di Sant’Orsola zachowanych jest w jednym z pudeł dedykowanych Carpacciowi, mimo że dokumentują one w dużo mniejszej skali obrazowe *oeuvre* Carpaccia niż inne bardzo interesujące aspekty, takie jak historię muzealnej wystawy cyklu św. Urszuli<sup>148</sup>.

To prowadzi nas do jednego z fundamentalnych problemów klasyfikacji i katalogowania fotografii: tendencji do redukowania ich do ich wizualnej treści i dlatego do identyfikowania ich z ilustrowanym „przedmiotem” – zakładając, że zawsze można powiedzieć „co można zobaczyć” na fotografii (il. 13). Problem ten wiąże się z obecnymi standardami werbalnego katalogowania, które prowadzą do nieuchronnej straty znaczeń w momencie próby redukcji opisu fotografii do ustalonych wcześniej *thesaurusów terminów*<sup>149</sup>. Ponad wszystko, jeśli, jak Briet, czujemy, że naszym obowiązkiem jest zapewnić „te

<sup>147</sup> Zob. <<http://www.khi.fi.it/en/photothek/grifoni/index.html>> [dostęp: 20 marca 2011].

<sup>148</sup> Zaproponowana przez Ludwiga rekonstrukcja sekwencji historii św. Urszuli w jej oryginalnej lokalizacji została wskrzeszona przez kolejnego dyrektora Gallerie dell’Accademia, Gino Fogolariego z okazji przearanżowania muzeum w latach 1921–1923. Por. Nepi Scirè, *Le Gallerie dell’Accademia*, s. 16.

<sup>149</sup> Na ten temat zob. zwłaszcza Schwartz, *Coming to Terms with Photographs*.



13. Karton z ukradzioną fotografią z pudła *Fehlende Fotos* („brakujące fotografie”). Fototeka Kunsthistorisches Institut we Florencji, nr inw. 480131

właśnie rozmaite środki dostępu do różnych form dokumentów, za pomocą środków specyficznych dla każdej dyscypliny<sup>150</sup>, powinniśmy brać pod uwagę nie tylko to, co widać na fotografii „na pierwszy rzut oka” – czy będzie to *David* Michała Anioła czy niemożliwy do identyfikacji fragment rzeźby – ale też uwarstwienie znaków, śladów i znaczeń, których przykłady dobrze wykazało nasze studium przypadku i które z ich samej natury mogą wymknąć się werbalnej katalo-graficznej deskrypcji.

<sup>150</sup> Zob. przypis 143.

Takie problemy nie tylko dotyczą losu fotografii w archiwach powszechnych, takich jak te, które analizowała Schwartz, ale także tego, co dzieje się w wyspecjalizowanych fototekach, takich jak *Fototeka* we Florencji. Wprowadzony tu w latach 1992–1993 system elektronicznej klasyfikacji i katalogowania podkreśla cechy taksonomicznego schematu, na którym oparta była analogowa *Fototeka*, ustalając zależność każdej fotografii od dzieła sztuki, które fotografia reprodukuje. Standard opisu MIDAS (*Marburger Informations-, Dokumentations- und Administrations-System*), ukształtowany przez Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte, Bildarchiv Foto Marburg, od lat 80., zwłaszcza w odniesieniu do dokumentalnych fotografii obiektów historyczno-artystycznych, zaleca jako dokumentalną jednostkę dzieła sztuki lub zabytek, z którym reprodukujące je fotografie są, by tak rzec, połączone w parę<sup>151</sup>. Prawdą jest, że baza danych każdej fotografii zawiera szereg pól, w których należy podać nazwisko, datę wykonania fotografii, możliwego donatora i tak dalej; jednak podobnie prawdą jest, że do niedawna pola te były rzadko uzupełniane, i tylko z uwagi na konieczność rejestracji pochodzenia i numerów negatywu w celu zarządzania reprodukcjami i innymi sprawami związanymi z prawem autorskim. MIDAS stanowi standard katalogowania najbardziej powszechnie używany w fototekach w świecie niemieckojęzycznym – tak więc decyzja, by przyjąć ten standard wiąże się z wyborem języka i wynikającymi z tego ograniczeniami użytkowników co do możliwości korzystania z zawartych tam informacji. Z drugiej strony, „międzynarodowy”, tzn. oparty na języku angielskim, standard skutkowałby redukcją językowych niuansów w terminologii opisu, jeśli zajmowałby się nim nieangielskojęzyczny personel katalogujący. I, jeśli przyjrzymy się na przykład rozwojowi *Art & Architecture Thesaurus* (AAT) i innym wokabularzom opracowywanym pod egidą Getty Research Institute, wiele jeszcze brakuje do stworzenia wielojęzycznego systemu<sup>152</sup>. Fiszki naszego katalogu kartkowego również wiążą się z trudnościami interpretacji językowej, ponieważ zostały skompilowane w idiosynkratycznym *patois* niemieckiego połączonego z technicznymi wyrażeniami po włosku. By poradzić sobie z tymi i wielu innymi problemami, użytkownicy *Fototeki* mogą polegać na wiedzy personelu archiwum, która pomoże im w poszukiwaniu i odczytywaniu; z drugiej strony użytkownik bazy danych, choć nie musi się ruszać z domu, pozostawiony jest samemu sobie:

---

<sup>151</sup> J. Bove, L. Heusinger, A. Kailus, *Marburger Informations-, Dokumentations- und Administrations-System (MIDAS)*, Munich 2014. MIDAS może być używany w połączeniu z różnymi formami oprogramowania, takimi jak HiDA, MuseumPlus, APS.

<sup>152</sup> <<http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/aat/about.html>> [dostęp: 20 marca 2011].

jest to jeden z kilku powodów, dlaczego cyfryzacja nie jest sama w sobie gwarancją dostępu.

W świetle tych uwag, jeśli wrócimy do fotografii z Ludwig *Nachlass* związanych z cyklem św. Urszuli Carpaccia, musimy dokonać oceny ich włączenia – lub nie – w katalogującą maszynię *Fototeki* w wyniku pewnych bardzo precyzyjnych, nawet jeśli niekoniecznie tendencyjnych decyzji. Fotografie w naszej grupie, w przeciwieństwie do innych w *Fototece*, nie mają czerwonej kropki przy pieczęci numeru inwentarzowego; to wskazuje, że nie zostały jeszcze skatalogowane w bazie danych *Fototeki*, ale jedynie we wspomnianym już katalogu kartkowym. Nasze elektroniczne katalogowanie, ze względu na konieczność konserwacji naszych zasobów, koncentruje się przede wszystkim na nowych nabytkach. Do nich dodaje się tylko te ze „starych” fotografii, które mają ten sam przedmiot, co nowe obiekty: rodzaj retrospektywnego katalogowania starych zbiorów dopasowany do nowych nabytków. Tak więc, jeśli fotografie Scuola di Sant’Orsola z zapisu Ludwiga nie są elektronicznie skatalogowane, można wydedukować, że po roku 1993 *Fototeka* nie pozyskała żadnej fotografii, której tematem jest cykl św. Urszuli – kolejna ciekawa informacja na temat historii polityki naszych nabytków. Jednak włączenie w katalogową bazę danych *per se* nie byłoby wystarczające, by dać zdjęciom Ludwiga dużą widzialność: nasza *Digitale Photothek* oferuje wolny dostęp online jedynie do rekordów, którym towarzyszy obraz cyfrowy – a kampania digitalizacyjna, ze względu na prawa autorskie, ograniczona jest do naszego archiwum negatywów<sup>153</sup>.

Dopiero pod koniec roku 2008, w ramach projektu *Cimelia Photographica*, rozpoczęliśmy cyfryzację w wysokiej rozdzielczości tych historycznych fotografii z archiwum, które można było, na podstawie daty ich wykonania, umieścić w domenie publicznej. Wypracowaliśmy na użytek tego projektu protokół cyfryzacji, który nie tylko oferuje skan fotograficznego pozytywu, ale całego kartonu, włączając w to odwrocie, jeśli zawiera ważną informację<sup>154</sup>.

---

<sup>153</sup> <<http://photothek.khi.fi.it>>. Cała baza danych, włączając w to rekordy bez obrazów, jest dostępna online poprzez łączone wyszukiwanie w *Bildindex der Kunst und Architektur* (<http://www.bildindex.de>). Owa separacja pomiędzy ilustrowaną bazą danych i bazą katalogową ma również przyczyny historyczne, tzn. względnie wczesną metrykę rozpoczęcia funkcjonowania naszego katalogu elektronicznego, w czasie, gdy dostępne oprogramowanie nie uwzględniało połączeń z obrazami cyfrowymi ani publikacji online. *Fototeka* KHI od tego czasu pracuje nad swoim projektem elektronicznej retrokonwersji całego katalogu kartkowego, który, mamy nadzieję, zaczniemy realizować w 2012 roku.

<sup>154</sup> Zob. Caraffa, *Cimelia Photographica*, specjalna kolekcja *Cimelia Photographica* pod adresem: <<http://photothek.khi.fi.it>>, a niektóre przykłady można znaleźć na wystawie online: <<http://expo.khi.fi.it/gallery/cimelia-photographica>>.

Praktyka ta ma swoje źródło w uznaniu materialnej natury fotografii, która nie może być zredukowana do ich wizualnej zawartości, a zatem do obrazu cyfrowego<sup>155</sup>. Jeśli chodzi o katalogowanie, nowa świadomość epistemologicznej wartości fotografii dokumentalnych wkroczyła w konflikt ze wspomnianymi powyżej cechami standardu MIDAS. Dlatego też z naszymi partnerami z Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte, Bildarchiv Foto Marburg oraz Bibliotheca Hertziana w Rzymie, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte pracuje nad stworzeniem nowego standardu opisu specjalnie przystosowanego do fotografii dokumentalnych. Nowy model – choć też nie gwarantuje rozwiązania wszystkich problemów – postrzega fotografie jako autonomiczne obiekty, a nie tylko jako reprodukcje czegoś innego. Traktuje je wobec tego na równi z dziełami sztuki, które reprodukują, i pozwala na bardziej zniuansowane katalogowanie, które zdaje sprawę z cech każdego indywidualnego obiektu fotograficznego. Z drugiej strony, w przypadku fotografii dokumentalnych, związek z reprodukowanymi dziełami sztuki zawsze będzie fundamentalny; choć chcemy pozyskać nowych użytkowników, to na pewno nie chcemy stracić dawnych. Wkrótce owe nowe standardy zostaną zastosowane do fotografii z zapisu Ludwiga.

## FOTOTEKI JAKO MIEJSCA BADAŃ

Nawet jeśli nie zawsze mamy zamiar faworyzować jedne kolekcje i marginalizować inne, polityka katalogowania i digitalizacji nigdy nie jest neutralna. Takie stwierdzenie sprawia, że codzienna praca w fototekach nabiera wagi i godności. Jednak podkreśla ono również potrzebę, by uświadomić sobie konsekwencje tej pracy – tak dla samych archiwów, jak i badaczy, którzy ich używają. Nie zamierzam sugerować ani ostrożnej bezczynności, ani całkowitej rewolucji w naszych praktykach, podlegających budżetowym ograniczeniom, z którymi musimy sobie radzić z koniecznym pragmatyzmem. Należy jednak zdobyć nową świadomość podejmowanych codziennie decyzji. Decyzje te nie powinny zapadać automatycznie (na przykład poprzez rozpoczynanie kampanii cyfryzacyjnych traktowanych jako nieuchronne panacea), ale poprzez idee i projekty dojrzejące, w idealnej sytuacji, w owocnej integracji pomiędzy wymogami zarządzania archiwami oraz badaniami, zarówno obecnymi, jak i przyszłymi. Stanowi to istotę *Florence Declaration*, zbioru zaleceń doty-

---

<sup>155</sup> Zob. m.in. J. Sassoon, *Photographic Materiality in the Age of Digital Reproduction*, w: *Photographs Objects Histories*, s. 186–202. Zob. też M. Manoff, *The Materiality of Digital Collections: Theoretical and Historical Perspectives*, „Libraries and the Academy” 2006, 6/3, s. 311–325.

czących ochrony analogowych archiwów fotograficznych opublikowanych podczas konferencji, która miała miejsce we Florencji w październiku 2009 roku. Poczynając od uznania materialności fotografii i archiwów fotograficznych [photographic archives], sprzyjają one koniecznej integracji między formatem cyfrowym i analogowym<sup>156</sup>. Proponują one również pewne refleksje metodologiczne dotyczące „dobrego zarządzania” fototekami w XXI wieku, tak, by przyszele pokolenia badaczy nie musiały zmagać się z ograniczeniami – których można było uniknąć – ich narzędzi badawczych i materiałów.

To Wprowadzenie można by zatytułować *Archiwista na kozetce*. Jednak jego celem nie jest jedynie praktyka autoanalizy. Przykłady, które zaczerpnęłam z codziennego życia *Fototeki* we Florencji – studium przypadku takie jakich wiele – służyły raczej temu, by pokazać bogaty epistemologiczny potencjał fototek reprodukcji dzieł sztuki, w których można przeprowadzać badania nie tylko *dzięki* fotografiom, ale *na temat* fotografii, a także samego archiwum. Aby zrealizować ten potencjał, na spotkaniach między badaczami i archiwistami należy kształtować wspólną wrażliwość. Takie interakcje nie powinny mieć miejsca jedynie w specjalnych okolicznościach (na przykład na seminariach i konferencjach), ale muszą stanowić element wszystkich naszych aktywności w ramach fototeki. To na tym fundamencie powinno dochodzić do ponownej oceny zadań i funkcji fototek. I od tego fundamentu zależy ich przyszłość.

Przełożył Filip Lipiński

## BIBLIOGRAFIA

- Amato K., *Skizze und Fotografie bei Jacob Burckhardt*, w: *Darstellung und Deutung. Abbilder der Kunstgeschichte*, red. M. Bruhn, Weimar 2000, s. 47–59
- Arasse D., *Nie widać nic. Opowiadanie obrazów*, tłum. A. Arno, Kraków 2014, oryginalne wydanie: idem, *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris 2000
- Art and the Early Photographic Album* (materiały pokonferencyjne, Washington, D.C. 2007), red. S. Bann, New Haven 2011
- Art History through the Camera's Lens*, red. H.E. Roberts, Amsterdam 1995
- Assmann A., *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, Munich 2006
- Assmann A., *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Munich 1999
- Assmann J., *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. A. Kryczyńska-Pham, Warszawa 2015

<sup>156</sup> <<http://www.khi.fi.it/en/photothek/florencedeclaration>>.



- Bähr I., *Zum Aufbau eines Arbeitsapparates für die Italienforschung: der Erwerb von Büchern und Abbildungen in der Frühzeit des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, w: *Storia dell'arte e politica culturale intorno al 1900. La fondazione dell'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, red. M. Seidel, Venice 1999, s. 359–376
- Bann S., *Parallel Lines: Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-Century France*, New Haven 2001
- Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1996
- Batchen G., *Burning with Desire. The Conception of Photography*, Cambridge, MA–London 1999
- Batchen G., *Forget Me Not: Photography and Remembrance*, Princeton 2004
- Batchen G., *Pałając pragnieniem. Narodziny fotografii*, tłum. F. Lipiński, „Artium Quaestiones” 2017, 28, s. 161–210
- Batchen G., *Photography's Objects*, Albuquerque 1997
- Baudelaire Ch., *Salon de 1859*, „*Révue Française*”, Paris, 1859, June 10–July 20
- Baudelaire Ch., *Salon de 1859. Texte de la Revue française établi avec un relevé de variantes, un commentaire et une étude sur Baudelaire critique de l'art contemporain par Wolfgang Drost*, Paris 2006
- Berenson B., *Isochromatic Photography and Venetian Pictures*, „*The Nation*” 1893, 57/1480, November, s. 346–347, cyt. za: *Documents in the History of Visual Documentation. Bernard Berenson on Isochromatic Film*, „*Visual Resources*” 1986, 3, s. 131–138
- Berenson B., *Italian Pictures of the Renaissance. A List of the Principal Artists and Their Works with an Index of Places*, Oxford 1932
- Beyer A., *Lichtbild und Essay. Kunstgeschichte als Versuch*, w: *Essayismus um 1900*, red. W. Braungart, K. Kauffmann, Heidelberg 2006, s. 37–48
- Bove J., L. Heusinger, A. Kailus, *Marburger Informations-, Dokumentations- und Administrations-System (MIDAS)*, Munich 2014
- Boyd Rayward W., *The Universe of Information: the Work of Paul Otlet for Documentation and International Organization*, Moscow 1975
- Briet S., *What Is Documentation? English Translation of the Classic French Text*, red. i tłum. R.E. Day, L. Martinet, Lanham–Toronto–Oxford 2006
- C.L., *Die Photographie als Mittel zur Reproduktion von Holzschnitten, Kupferstichen und Handzeichnungen*, w: „*Archiv für die zeichnenden Künste mit besonderer Beziehung auf Kupferstecher- und Holzschneidekunst und ihre Geschichte*” 1859, 5, s. 136–140
- Caraffa C., *Cimelia Photographica*, „*Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*” 2011, 8(2), Graustufen, red. F. Prinz, s. 108–111
- Caraffa C., *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Berlin–München 2011, s. 11–44
- Catalogue des reproductions en photographie publiées par la maison Giacomo Brogi*, Florence 1903
- Controlling the Past: Documenting Society and Institutions*, red. T. Cook, Chicago 2010
- Cook T., *From Information to Knowledge: An Intellectual Paradigm for Archives*, „*Archivaria*” 1984–1985, 19, s. 28–49

- Cook T., *The Archive(s) Is a Foreign Country: Historians, Archivists, and the Changing Archival Landscape*, „The Canadian Historical Review” 2009, 90(3), s. 497–534
- Cook T., *What is Past is Prologue: A History of Archival Ideas Since 1898, and the Future Paradigm Shift*, „Archivaria” 1997, 43, s. 17–63
- Cook T., J.M. Schwartz, *Archives, Records, and Power: From (Postmodern) Theory to (Archival) Performance*, w: *Archives, Records, and Power*, podwójny numer specjalny „Archival Science: International Journal on Recorded Information” 2002, 2(3–4), s. 171–185
- Cousserier A., *Archive to Educate. The Musée de Photographie Documentaire and the Institut International de Photographie in Brussels, 1901–1913*, „Photography & Culture” (2011) (w przygotowaniu)
- Daston L., P. Galison, *Objectivity*, New York 2007, zob. zwłaszcza rozdział napisany przez Lorraine Daston pt. *Mechanical Objectivity*, s. 115–190
- Day R.E., „A Necessity of Our Time”: *Documentation as „Cultural Technique”*, w: S. Briet, *What Is Documentation? English Translation of the Classic French Text*, red. i tłum. R.E. Day, L. Martinet, Lanham–Toronto–Oxford 2006, s. 47–63
- Derrida J., *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, tłum. J. Momro, Warszawa 2016
- Dilly H., *Das Auge der Kamera und der Kunsthistorische Blick*, „Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft” 1981, 20, s. 81–89
- Dilly H., *Lichtbildprojektion – Prothese der Kunstbetrachtung*, w: *Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung*, red. I. Below, Gießen 1975, s. 153–172
- Dilly H., „Weder Grimm, noch Schmarsow, geschweige denn Wölfflin...”. *Zur jüngsten Diskussion über die Diaprojektion um 1900*, w: *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, red. C. Caraffa, Berlin–Munich 2009, s. 91–116
- Edwards E., *Photographs as Objects of Memory*, w: *Material Memories*, red. M. Kwint, C. Breward, J. Aynsley, Oxford 1999, s. 221–236
- Edwards E., *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*, Oxford–New York 2001
- Edwards E., F. Brunet, *On Theory and Photography – Two Comments*, „History of Photography” 2008, 32(4), s. 378–380
- Edwards E., J. Hart, *Mixed Box: The Cultural Biography of a Box of ‘Ethnographic’ Photographs*, w: *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*, red. E. Edwards, J. Hart, London–New York 2004, s. 47–61
- Ernst W., *Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung*, Berlin 2002
- European Modernism and the Information Society. Informing the Present, Understanding the Past*, red. W. Boyd Rayward, Aldershot–Burlington 2008
- Faber M., *Josef Maria Eder und die wissenschaftliche Fotografie 1855–1918*, w: *Das Auge und der Apparat. Eine Geschichte der Fotografie aus den Sammlungen der Albertina*, red. M. Faber, K.A. Schröder, Paris 2003, s. 142–169
- Fawcett T., *Graphic versus Photographic in the Nineteenth-Century Reproduction*, „Art History” 1986, 9(2), s. 185–212
- Ferretti M., *La documentazione dell’arte*, w: *Gli Alinari fotografii a Firenze 1852–1920*, red. W. Settimelli, F. Zevi, Florence 1977, s. 116–142

- Fogolari G., U. Nebbia, V. Moschini, *La R. Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro: guida-catalogo*, Venice 1929
- Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, red. C. Caraffa, Berlin–Munich 2009, s. 7–26
- Fotografie gedruckt* czasopisma „Rundbrief Fotografie”, Sonderheft 4, Stuttgart 1998
- Foucault M., *Archeologia wiedzy*, tłum. A. Siemek, Warszawa 2002
- Frimmel von T., *Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen*, część IV, Leipzig–Berlin 1901
- Führer durch die Bibliothek und die Abbildungs-Sammlung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz” 1910, 5, s. 187–209
- Gaier M., „Die heilige Ursula hängt mir schon ellenlang zum Hals heraus”: *Gustav Ludwig tra storia artistica e culturale 1895–1905*, w: *Presenze tedesche a Venezia*, red. S. Winter, Rome–Venice 2005, s. 131–175
- Geimer P., „Nicht von Menschenhand”: *zur fotografischen Entbergung des Grabtuchs von Turin*, w: *Homo pictor*, red. G. Boehm, Munich 2001, s. 156–172
- Geimer P., *Photographie und was sie nicht gewesen ist: photogenic drawings 1834–1844*, w: *Wahrnehmung der Natur, Natur der Wahrnehmung: Studien zur Geschichte visueller Kultur um 1800*, red. G. Dürbeck et al., Dresden 2001, s. 135–149
- Gernsheim H., *Geschichte der Photographie: die ersten hundert Jahre* (Propyläen-Kunstgeschichte, Sonderbände 3), Frankfurt am Main 1983
- Ghignoli A., „Mit dem photographischen Apparat bin ich von Archiv zu Archiv gewandert”. *La fotografia e gli studi di diplomatica nel riflesso dell'impresa editoriale delle Kaiserurkunden in Abbildungen (1880–1891)*, w: *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, red. C. Caraffa, Berlin–Munich 2009, s. 145–155
- Giuva L., S. Vitali, I. Zanni Rosiello, *Il potere degli archivi. Usi del passato e difesa dei diritti nella società contemporanea*, Milan 2007
- Goldschmidt R., P. Otlet, *Sur une Forme Nouvelle du Livre: le livre microphotographique*, „IIB Bulletin” 1907, 12, s. 61–69
- Goldstein B.M., *All Photos Lie. Images as Data*, w: *Visual Research Methods: Image, Society, and Representation*, red. G.C. Stanczak, Los Angeles 2007, s. 61–81
- Grimm H., *Nothwendigkeit einer photographischen Bibliothek für das gesamte kunstgeschichtliche Material – Vorschläge zu deren Gründung in Berlin*, w: *Über Künstler und Kunstwerke*, I, 1865, s. 36–40
- Gröning M., U. Matzer, *Josef Maria Eder (1855–1944): Eine fotografiehistorische Monografie. Ein Forschungsprojekt an der Albertina*, Wien, „Rundbrief Fotografie” 2009, September, 16/3, N.F. 63, s. 12–17
- Halbwachs M., *La mémoire collective*, Paris 1950
- Halbwachs M., *Spółeczne ramy pamięci*, tłum. M. Król, Warszawa 2020
- Hamber A.J., *A Higher Branch of the Art: Photographing the Fine Arts in England 1839–1880*, Amsterdam 1996
- Heß H., *Der Kunstverlag Franz Hanfstaengl und die frühe fotografische Kunstproduktion. Das Kunstwerk und sein Abbild*, Munich 1999
- Hueck I., *Organizzazione di una fototeca*, w: L. Corti, S. Ferrandi, *Metodologie di analisi e di catalogazione dei beni culturali*, Siena 1980, s. 185–207

- International Organisation and Dissemination of Knowledge. Selected Essays of Paul Otlet*, tłum. W. Boyd Rayward, Amsterdam 1990
- Israëls M., *The Berensons, Photography, and the Discovery of Sassetta*, w: *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, red. C. Caraffa, Berlin-München 2011, s. 157–168
- Kanon – XXX. *Deutscher Kunsthistorikertag* (materiały pokonferencyjne, Marburg 2009), Bonn 2009, zwłaszcza rozdział *Kunst – Bild – Reproduktion*, s. 91–104
- Kelsey R.E., *Archive Style: Photographs & Illustrations for Us Surveys, 1850–1890*, Berkeley–Los Angeles–London 2007
- Kelsey R.E., *Indexomania*, „The Art Journal” 2007, 66(3), s. 119–122
- Keultjes D., *Die fotografische Retusche und ihre Bedeutung in Fotografien des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*, dysertacja doktorska, Uniwersytet w Kolonii
- Kraus F.X., *Über die Gründung eines Kunsthistorischen Instituts in Florenz, 1899*, zob. H.W. Hubert, *Das Kunsthistorische Institut in Florenz: von der Gründung bis zum hundertjährigen Jubiläum (1897–1997)*, Florence 1997
- Krautheimer R., *Anstatt eines Vorworts*, w: idem, *Ausgewählte Aufsätze zur Europäischen Kunstgeschichte*, Cologne 1988, s. 7–37
- Kunsthistorisches Institut in Florenz. Jahresbericht 1902/03*
- Kunsthistorisches Institut in Florenz. Jahresbericht 1904/05*
- Kunsthistorisches Institut in Florenz. Jahresbericht 1905/06*
- Laschke B., A. Tempestini, *Il Kunsthistorisches Institut di Firenze e la catalogazione informatica della sua Fototeca*, w: *Per Paolo Costantini*, red. T. Serena (Quaderni del Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali 8–9), 2 tomy, Pisa 1998–1999, t. 2, s. 199–203
- Le Goff J., *Historia i pamięć*, tłum. A. Cichosz, Warszawa 2007
- Levi D., *Da Cavalcaselle a Venturi. La documentazione fotografica della pittura tra connoisseurship e tutela*, w: *Gli archivi fotografici delle Soprintendenze. Tutela e storia* (materiały pokonferencyjne, Wenecja 2008), red. A.M. Spiazzi, L. Majoli, C. Giudici, Crocetta del Montello 2010, s. 23–33
- Levie F., *L’homme qui voulait classer le monde. Paul Otlet et le Mundaneum*, Bruxelles 2008
- Lochner H., *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst*, Munich 2001
- Lochner H., „Musée imaginaire” und historische Narration: zur Differenzierung visueller und verbaler Darstellung von Geschichte, w: *Kunstwerk – Abbild – Buch: das illustrierte Kunstbuch von 1730 bis 1930*, red. K. Niehr, K. Krause, Munich 2007, s. 53–75
- Lodolini E., *Archivistica. Principi e problemi*, Milan 1984
- Lübke W., *Die Dresdener Galerie in Photographien*, „Kunstchronik”, 1873, 9, s. 81–86, tu: s. 81; cytowane w: D. Peters, *Fotografie als ‘Technisches Hilfsmittel’ der Kunstwissenschaft. Wilhelm Bode und die Photographische Kunstanstalt Adolphe Braun*, „Jahrbuch der Berliner Museen” 2002, 44, s. 167–206
- Ludwig G., *Dokumente über Bildersendungen von Venedig nach Wien in den Jahren 1816 und 1838 aus dem Archivio di Stato zu Venedig*, „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses” 1901, 22, s. I–XL
- Ludwig G., *Vittore Carpaccio I. La Scuola degli Albanesi in Venezia*, „Archivio storico dell’arte” 1897, II/3, s. 405–431

- Ludwig G., P. Molmenti, *Vittore Carpaccio: la vita e le opere*, Milan 1906
- Malraux A., *Le musée imaginaire*, Paris 1947
- Manoff M., *The Materiality of Digital Collections: Theoretical and Historical Perspectives*, „Libraries and the Academy” 2006, 6/3, s. 311–325
- Manoff M., *Theories of the Archive from Across the Disciplines*, „Libraries and the Academy” 2004, 4(1), s. 9–25
- Matyssek A., *Kunstgeschichte als fotografische Praxis. Richard Hamann und Foto Marburg*, Berlin 2009
- McCauley E.A., *Industrial Madness: Commercial Photography in Paris, 1848–71*, New Haven 1994
- Meier N., *Der Mann mit der Mappe: Jacob Burckhardt und die Reproduktionsphotographie*, w: *Jacob Burckhardt: storia della cultura, storia dell'arte*, red. M. Ghelardi, Venice 2002, s. 259–297
- Molmenti P., G. Ludwig, *Vittore Carpaccio et la Confrérie de Sainte Ursule à Venise*, Florence 1903
- Mondenard de A., *La Mission Héliographique. Cinq photographes parcourent la France en 1851*, Paris 2002
- Nepi Scirè G., *Le Gallerie dell'Accademia Venezia*, Roma 1994
- Niehr K., *Kunstwerk – Abbild – Buch: Komponenten einer Beziehung und ihr Umfeld im 19. Jahrhundert*, w: *Kunstwerk – Abbild – Buch: das illustrierte Kunstbuch von 1730 bis 1930*, red. K. Niehr, K. Krause, Munich 2007, s. 13–32
- Nora P., *Les lieux de mémoire*, 7 tomów, Paris 1984–1992
- Nora P., *Między pamięcią a historią – Les Lieux de Memoire*, tłum. P. Mościcki, „Tytuł roboczy: Archiwum” 2009, 2, s. 4–12
- Otlet P., *Livre microphotographique: le Bibliophôte ou Livre à projection*, „Bulletin Officiel de l'Union de la Presse Périodique Belge” 1911 (September–October), 20, s. 197–205
- Otlet P., *Traité de documentation. Le livre sur le livre. Théorie et pratique*, Bruxelles 1934
- Pagliarulo G., *Photographs to Read: Berensonian Annotations*, w: *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, red. C. Caraffa, Berlin–München 2011, s. 181–192
- Peters D., „... die sorgsame Schärfung der Sinne”. *Kunsthistorisches Publizieren von Kugler bis Pinder*, w: *In der Mitte Berlins. 200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität*, red. H. Bredekamp, A.S. Labuda, Berlin 2010, s. 229–255
- Peters D., *Die Welt im Raster. Georg Meisenbach und der lange Weg zur gedruckten Fotografie*, w: *Konstruieren, kommunizieren, präsentieren. Bilder von Wissenschaft und Technik*, red. A. Gall, Göttingen 2007, s. 179–244
- Peters D., *Zur Metamorphose des Blicks auf die Kunst. Fotografische Kunstproduktion im 19. Jahrhundert*, Dissertation Universität Kassel 2005
- Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*, red. E. Edwards, J. Hart, London–New York 2004
- Photography and Philosophy. Essays on the Pencil of Nature*, red. S. Walden, Malden–Oxford–Carlton 2008
- Photography Theory*, red. J. Elkins, New York–London 2007
- Pietro Toesca e la fotografia. Saper vedere*, red. P. Callegari, E. Gabrielli, Milano 2009

- Preziosi D., *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*, New Haven–London 1989
- Ratzeburg W., *Mediendiskussion im 19. Jahrhundert. Wie die Kunstgeschichte ihre wissenschaftliche Grundlage in der Fotografie fand*, „kritische berichte“ 2002, 1, s. 22–39
- Rheinberger H.-J., *Experiment, Differenz, Schrift: zur Geschichte epistemischer Dinge*, Marburg/L 1992
- Rheinberger H.-J., *Toward a History of Epistemic Things: Synthesizing Proteins in the Test Tube*, Stanford 1997
- Ricoeur P., *Pamięć, historia, zapominanie*, tłum. J. Margasiński, Kraków 2006
- Roberts J., *Photography and Its Truth-Event*, „Oxford Art Journal“ 2008, 31(3), s. 463–468
- Robinson J.Ch., *A Critical Account of the Drawings by Michelangelo and Raffaello in the University Galleries*, Oxford, Oxford 1870
- Sassoon J., *Photographic Materiality in the Age of Digital Reproduction*, w: *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*, red. E. Edwards, J. Hart, London–New York 2004, s. 186–202
- Schaaf L., *The Photographic Art of William Henry Fox Talbot*, Princeton 2000
- Schlak T., *Framing Photographs, Denying Archives: The Difficulty of Focusing on Archival Photographs*, „Archival Science: International Journal on Recorded Information“ 2008, 8, s. 85–101
- Schmarsow A., *Die Kunstgeschichte an unsern Hochschulen*, Berlin 1891
- Schmidt G., *Die Internationalen Kongresse für Kunstgeschichte*, „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte“ 1983, 36, s. 7–116
- Schwartz J.M., *Coming to Terms with Photographs: Descriptive Standards, Linguistic „Othering“ and the Margins of Archive*, „Archivaria“ 2002, Fall, 54, s. 142–171
- Schwartz J.M., *‘Having New Eyes’: Spaces of Archives, Landscapes of Power*, „Archivaria“ 2006, 61, s. 2–25
- Schwartz J.M., *„Records of Simple Truth and Precision“: Photography, Archives, and the Illusion of Control*, „Archivaria“ 2000, 50, s. 1–40
- Schwartz J.M., *The Archival Garden: Photographic Plantings, Interpretive Choices, and Alternative Narratives*, w: *Controlling the Past: Documenting Society and Institutions*, red. T. Cook, Chicago 2010, s. 69–110
- Schwartz J.M., *„We make our tools and our tools make us“: Lessons from Photographs from the Practice, Politics and Poetics of Diplomats*, „Archivaria“ 1995, 40, s. 40–74
- Schwartz J.M., T. Cook, *Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory*, w: *Archives, Records, and Power*, podwójny numer specjalny „Archival Science: International Journal on Recorded Information“ 2002, 2(1–2), s. 1–19
- Serena T., *L'archivio fotografico. Possibilità derive potere*, w: *Gli archivi fotografici delle Soprintendenze. Tutela e storia* (materiały pokonferencyjne, Venice 2008), red. A.M. Spiazzi, L. Majoli, C. Giudici, Crocetta del Montello 2010, s. 103–125
- Serena T., *The Words of the Photo Archives*, w: *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, red. C. Caraffa, Berlin–München 2011, s. 57–72
- Springer A., *Raffael und Michelangelo*, vol. 1, Leipzig 1878
- Steedman C., *Dust*, Manchester 2001



- Steedman C., *Something She Called a Fever: Michelet, Derrida, and Dust*, „The American Historical Review” 2001, 106(4), s. 1159–1180
- Steedman C., *The Space of Memory: in an Archive*, „History of the Human Sciences” 1998, 11(4), s. 65–83
- Stockhausen von, T. *Gemäldegalerie Berlin. Die Geschichte ihrer Erwerbungspolitik 1830–1904*, Berlin 2000
- Struchholz E., *Von der Anschauung ausgehen – Jacob Burckhardts Fotosammlung und seine kunsthistorischen Texte*, w: *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, red. C. Caraffa, Berlin–München 2011, s. 169–180
- Talbot W.H.F., *The Pencil of Nature*, London 1844–1846, edycja faksymilowa, red. B. Newhall, New York 1969
- Talbot W.H.F., W. Jerdan, *The New Art*, „The Literary Gazette and Journal of Belles Lettres, Science, Art &c.” 1839, 1150 (30 January), s. 73, cyt. za: K. Wilder, *William Henry Fox Talbot und „The Picture which makes itself”*, w: *Von Selbst – Auto-poietische Verfahren in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts*, red. F. Weltzien, Berlin 2006, s. 189–197
- Tempestini A., *La Fototeca del Kunsthistorisches Institut in Florenz: catalogazione tradizionale e schedatura informatizzata*, w: *Fototeche e archive fotografici: prospettive di sviluppo e indagine delle raccolte* (materiały pokonferencyjne, Prato 1992), red. S. Lusini, Prato 1996, s. 248–252
- Tietenberg A., *Die Fotografie – eine bescheidene Dienerin der Wissenschaft und Künste? Die Kunstwissenschaft und ihre mediale Abhängigkeit*, w: *Das Kunstwerk als Geschichtsdokument* (Festschrift Hans-Ernst Mittag), red. A. Tietenberg, Munich 1999, s. 61–80
- Toccafondi D., *Archivi, biblioteche e musei. Per un’ipotesi di valorizzazione integrata*, w: *Le Società letterarie. Italia e Germania a confronto* (materiały pokonferencyjne 2009), red. M. Gregorio, Verona 2010, s. 23–27
- Tomaso Filippi *fotografo Venezia fra Ottocento e Novecento* (katalog wystawy, Wenecja 2000–2001), red. D. Resini, Venice 2000
- Valcanover F., *Ca’ d’Oro: la Galleria Giorgio Franchetti*, Milan 1986
- Vergleichendes Sehen* (materiały pokonferencyjne, Bazylea 2007), red. M. Gaier, F. Wolf, L. Bader, Munich 2010
- Weigel R., *Die Werke der Maler in ihren Handzeichnungen. Beschreibendes Verzeichniss der in Kupfer gestochenen, lithographirten und photographirten Facsimiles von Originalzeichnungen grosser Meister*, Leipzig 1865, s. XV–XVI
- Wendell Holmes O., *The Stereoscope and the Stereograph*, „The Atlantic Monthly” 1859, June, 3/20, s. 738–748
- Wilder K., *Looking Through Photographs: Art, Archiving and Photography in the Photothek*, w: *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, red. C. Caraffa, Berlin–München 2009, s. 117–127
- Wilder K., *Photography and Science*, London 2009
- Wolf H., *Das Denkmälerarchiv Fotografie*, w: *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, vol. 1, red. H. Wolf, Frankfurt a. Main 2002, s. 349–375
- Zannier I., *Venezia: archivio Naya*, Venice 1981

## ŹRÓDŁA INTERNETOWE

*Bildindex der Kunst und Architektur* (<http://www.bildindex.de>)

<http://expo.khi.fi.it/gallery/cimelia-photographica>

[http://expo.khi.fi.it/gallery/georgia/greetings/view?set\\_language=en](http://expo.khi.fi.it/gallery/georgia/greetings/view?set_language=en)

<http://photothek.khi.fi.it>

[http://www.blfd.bayern.de/medien/visuelles\\_gedaechtnis\\_bayerns](http://www.blfd.bayern.de/medien/visuelles_gedaechtnis_bayerns) [dostęp: styczeń 2011]

<http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/aat/about.html> [dostęp: 20 marca 2011]

<http://www.khi.fi.it>

<http://www.khi.fi.it/en/photothek/florencedeclaration>

<http://www.khi.fi.it/en/photothek/grifoni/index.html> [dostęp: 20 marca 2011]

Constanza Caraffa

Kunsthistorisches Institut in Florenz

FROM 'PHOTO LIBRARIES' TO 'PHOTO ARCHIVES'.

ON THE EPISTEMOLOGICAL POTENTIAL OF ART-HISTORICAL  
PHOTO COLLECTIONS

#### Summary

This text is a translation from English into Polish of a fundamental text for research into reproductions of works of art, written by Constanza Caraffa, the leading theorist of the field. It is an introductory chapter of her important volume *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History* (2011), in which she elucidates the meaning of a photo-archive as a site of research into photographs of works of art as individual, material objects. Using examples and her work experience in the *Photothek* at the *Kunsthistorische Institut* in Florence, she presents the complexity and abundance of information that photographic reproductions of works of art can carry, over and above the traditional understanding of a photograph as a document transparent onto the object it represents.

#### Keywords:

photo archive, photography, reproduction of a work of art, *Photothek*, materiality of photography