

UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
INSTYTUT HISTORII SZTUKI

Artium Quaestiones XXXIII



POZNAŃ 2022

ZESPÓŁ REDAKCYJNY / EDITORIAL TEAM

PIOTR KORDUBA (redaktor naczelny / editor-in-chief, UAM)

FILIP LIPIŃSKI (zastępca redaktora naczelnego / deputy editor-in-chief, UAM)

DOROTA ŁUCZAK (redaktorka / editor, UAM)

RADA NAUKOWA / ADVISORY BOARD

ZDENKA BADOVINAC (Moderna Galerija, Lublana)

WOJCIECH BAŁUS (Uniwersytet Jagielloński)

DAVID CROWLEY (National College of Art and Design, Dublin)

THOMAS DAcOSTA KAUFMANN (Princeton University)

EWA DOMAŃSKA (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza)

MATEUSZ KAPUSTKA (Universität Zürich)

EWA LAJER-BURCHARTH (Harvard University)

ALEKSANDRA LIPIŃSKA (Ludwig-Maximilians-Universität)

KATARZYNA MURAWSKA-MUTHESIUS (Birkbeck College, University of London)

© Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydawnictwo Naukowe UAM,
Poznań 2022



Wersja elektroniczna publikacji jest dostępna na licencji Creative Commons –
Uznanie autorstwa – Użycie niekomercyjne – Bez utworów zależnych
4.0 Międzynarodowe

Redaktorka prowadząca numer

DOROTA ŁUCZAK

Szlakany diapozytyw ze zbioru Seminarium Historii Sztuki na Uniwersytecie Poznańskim, [*Apollo z zachodniego przyczółka*], wyprodukowany przez C. A. Seemann, Leipzig, zbiory Archiwum Audiowizualnego Wydziału Nauk o Sztuce UAM, fot. M. Sokalski

Koncepcja okładki

ANNA PIWOWAR

Komputerowe opracowanie projektu

MARCIN TYMA

Opracowanie tekstów w języku angielskim

ROB PAGETT

Opracowanie tekstu w języku niemieckim

BEATE SOMMERFELD

Redaktor

ADAM PIELACHOWSKI

Redaktor techniczny

DOROTA BOROWIAK

Łamanie komputerowe

WOJCIECH TYMA

Numer dofinansowany przez Ministerstwo Edukacji i Nauki, w ramach programu „Rozwój czasopism Naukowych”.
Nr projektu M0000654

ISSN 0239–202X ISSN (Online) 2719-4558 DOI: 10.14746/aa

SPIS TREŚCI

Dorota Łuczak, <i>Editor's Note</i>	5
FOTOGRAFICZNA REPRODUKCJA DZIEŁA SZTUKI	
Geoffrey Batchen, <i>Inanimate Nature. Pondering the Reproductive Daguerreotype</i>	9
Ellen Handy, <i>Transfigurations: Southworth and Hawes, Reproduced Images and the Body</i>	39
Hana Buddeus, <i>Enlarged Details and Close-Up Views: Art Reproduction in 1930s Czechoslovakia</i>	61
Weronika Kobylińska, <i>Rzeźbione światłem miast dłutem. Krakowskie retabulum ołtarza Zaśnięcia Najświętszej Marii Panny w obiektywie Stanisława Kolowcy</i>	87
Adam Mazur, <i>Zadanie fotografa. Problematyka reprodukcji dzieła sztuki na przykładzie dwóch księzek fotograficznych Eustachego Kossakowskiego: August Zamoyski oraz Lumières de Chartres</i>	107
Kamila Kłudkiewicz, <i>Spuścizna niemiecka, kierunek polski. Zbiór reprodukcji Seminarium Historii Sztuki na Uniwersytecie Poznańskim (1919–1939)</i> .	135
Tomasz Szerszeń, <i>Konstruowanie atlasu. Surrealizm – fotografia – reprodukcja</i>	163
PRZEKŁADY	
Constanza Caraffa, <i>Od „bibliotek fotograficznych” do „fototek”. O epistemologicznym potencjale historyczno-artystycznych kolekcji fotografii</i>	183
Bruno Latour, Adam Lowe, <i>Migracja aury lub jak badać oryginał poprzez jego faksymile</i>	239
VARIA	
Agata Jakubowska, <i>Feminism in the Time of Transformation. Piotr Piotrowski, Zofia Kulik And the Development of Feminist Art History in Poland</i>	261
Julia Stachura, <i>Double Index. The Self-Shadow in American Photography of the Second Half of theth Century</i>	279
OMÓWIENIA I RECENZJE	
Ryszard Kasperowicz, <i>Edgar Wind i oblicza sztuki nowoczesnej. Na marginesie książki Bena Thomasa</i>	301
BIOGRAMY	319

CONTENTS

Dorota Łuczak, <i>Editor's Note</i>	5
A PHOTOGRAPHIC REPRODUCTION OF A WORK OF ART	
Geoffrey Batchen, <i>Inanimate Nature. Pondering the Reproductive Daguerreotype</i>	9
Ellen Handy, <i>Transfigurations: Southworth and Hawes, Reproduced Images and the Body</i>	39
Hana Buddeus, <i>Enlarged Details and Close-Up Views: Art Reproduction in 1930s Czechoslovakia</i>	61
Weronika Kobylińska, <i>Carved by the Light of Cities With a Chisel. Kraków Re-table of the Dormition of the Blessed Virgin Mary Altar Through Stanisław Kolowca's Lens</i>	87
Adam Mazur, <i>The Photographer's Task. The Problems of Reproducing a Work of Art – The Example of Two Photography Books by Eustachy Kossakowski: August Zamoyski and Lumières de Chartres</i>	107
Kamila Kłudkiewicz, <i>A German Legacy, a Polish Direction. The Collection of Reproductions From the Art History Seminar at the University of Poznan (1919–1939)</i>	135
Tomasz Szerszeń, <i>Constructing the Atlas. Surrealism – Photography – Reproduction</i>	163
TRANSLATIONS	
Constanza Caraffa, <i>From 'Photo Libraries' to 'Photo Archives'. On the Epistemological Potential of Art-Historical Photo Collections</i>	183
Bruno Latour , Adam Lowe, <i>The Migration of the Aura, or How to Explore the Original Through Its Facsimiles</i>	239
VARIA	
Agata Jakubowska, <i>Feminism in the Time of Transformation. Piotr Piotrowski, Zofia Kulik And the Development of Feminist Art History in Poland</i>	261
Julia Stachura, <i>Double Index. The Self-Shadow in American Photography of the Second Half of the 20th Century</i>	279
COMMENTARIES AND REVIEWS	
Ryszard Kasperowicz, <i>Edgar Wind and the Faces of Modern Art. In the Margins of Ben Thomas' Book</i>	301
BIOGRAPHICAL NOTES.	319

EDITOR'S NOTE

On February 23, 2022, the day before Russia invaded Ukraine, Russian activist Ilya Liubimov stood on St. Petersburg's main street, Nevsky Prospekt, holding a large-format reproduction of the painting *The Apotheosis of War* (1871) by Vasily Vereshchagin.¹ Considered today to be a canonical work of anti-war themes, the painting owes its fame both to numerous exhibitions outside Russia and to reproductions published in the form of photo books and postcards, which have allowed the work to resonate with the public not only in the past, but also today. The painting's historical reception includes political criticism by the director of the Asiatic Department of the Ministry of Foreign Affairs Pyotr Nikolaevich Stremoukhov, who accused the artist of humiliating Russians at an exhibition in St. Petersburg in 1874, as well as that by German General Helmuth von Moltke, who allegedly issued an order banning soldiers from visiting a Vereshchagin exhibition held in Berlin in 1882.² Thanks to Liubimov's photos published online, including on social media, *The Apotheosis of War* – now locked away in Moscow's Tretiakov Gallery – has once again become an active actor. Photographs of the painting and of Liubimov with a reproduction of the painting have added further segments in the trajectory of the work's life, to use the term proposed by Bruno Latour.

The role of reproductions of works of art in art history as an academic discipline and in shaping the career of a work of art (Latour) could hardly be overstated. Reproductions not only provide visual evidence in art-historical narratives, but significantly shape its paradigm and impact the work of art's reception on the academic level as well as broader popular-scientific, social, and, last but not least, political levels. In the age of the network society, reproductions available in virtual museums on the Google Arts & Culture platform, on the websites of cultural institutions, on social media – to name the most popular channels – make works of art active actors of everyday life. Fi-

¹ See e.g.: M. Zgliński's post available online: <<https://www.facebook.com/groups/pl.dearte/permalink/1977250382455611>> [accessed: October 10, 2022].

² M. Chernysheva, "The Russian Gêrôme" Vereshchagin as a Painter of Turkestan, *RIHA* 2014, 18 September, paragraph 42, available online: <<https://doi.org/10.11588/riha.2014.0.69952>> [accessed: August 8, 2022].

nally, a work of art's reproduction, especially a photographic one, intrigues researchers today as never before.

Developing since the beginning of the 21st century, and intensifying in the last decade, research on the reproduction of works of art has focused primarily on photography. Underlying these studies is the key assumption that examining the reproduction of a work of art makes it possible to recognize issues relevant to the history of photography in general (Geoffrey Batchen), and thus the possibilities and limitations of the photographic image, its various functions and meanings, its susceptibility to subjugation and at the same time the power to create systems of knowledge and governance.

The texts collected in this volume of *Artium Quaestiones* make it possible to point out several important directions in the study of photographic reproduction. Firstly, a photograph of a work of art is analyzed as a material object. This approach assumes exceptional importance especially in the texts of Geoffrey Batchen and Ellen Handy, who made reproducing daguerreotypes the subject of their articles. The "ambiguity between the categories of original and reproduction" pointed out by Handy in the case of daguerreotype reproductions which are unique objects, paradoxically finds a kind of continuation in Bruno Latour and Adam Lowe's reflections on digital reproduction in a 2010 article we translated. Indeed, a digital facsimile prepared by Lowe of a Paolo Veronese work, *Nozze di Cana* for its original location, San Giorgio in Venice, significantly complicates the status of the original and the copy – making visible "the migration of the aura". The second research area is focused on photography's influence on the perception of a work of art, which became the subject of, among others, *The Original Copy. Photography of Sculpture, 1839 to Today* exhibition, prepared by Roxana Marcoci in 2010 at the Museum of Modern Art in New York. In the case studies published in this issue by Hana Buddeus, Weronika Kobylińska and Adam Mazur, photography establishes a non-obvious view of artistic objects, gaining the status of unique images and independent works, circulated in the press and photo books. The transgression of scientific convention directs the attention of researchers to the photographs' authors, but also invites us to problematize the definition of the reproduction of a work of art and its function, whether understood as special insight (Buddeus) or translation (Mazur). Tomasz Szerszeń, on the other hand, discusses the case of the Surrealist magazine "Documents" (1929–1930), in which the reproduction of works of art became a critical tool against the conventions of seeing and producing images, and was part of a broader project of "decolonization of seeing". The third avenue of research present in this volume is laid out by studies of art historical photo-archives, in which photographs of works of

art are material objects of research as well as important carriers of information regarding didactics, historical research, conservation, and established canons. In this issue we publish a translation of a text fundamental to the study of art reproduction archives, by Costanza Caraffa, in which the researcher poses questions about archive management policies, classification systems in use, data constellations, and the material media of photographs. The ongoing research on photothek, to use the term proposed by Caraffa, and on the archival ecosystem (Elizabeth Edwards) is presented in this issue by Kamila Kłudkiewicz in an article on the Art History Seminar at the University of Poznań (1919–1939), today's Adam Mickiewicz University.

Dorota Łuczak

A PHOTOGRAPHIC REPRODUCTION OF A WORK OF ART

GEOFFREY BATCHEN

INANIMATE NATURE. PONDERING THE REPRODUCTIVE DAGUERREOTYPE

When the daguerreotype was announced in 1839, it was said by commentators that ‘inanimate nature, architecture are the triumphs of the apparatus’.¹ Of these triumphs, one kind of inanimate nature has not attracted much critical attention at all, and that is the genre of daguerreotype in which another picture – a drawing, an engraving, a lithograph, a painting, a printed text – is the sole referent. A selective survey of this genre is enough to reveal its diversity of both purposes and meanings, but also certain formal characteristics common to every example. Most striking is the way such daguerreotypes partake of the logic of reproducibility without necessarily participating in the processes of mass production normally associated with it: as unique copies, they offer replication without multiplicity. In so doing, they complicate the orthodox account of this process promulgated by Walter Benjamin in the 1930s and repeated so many times since. Such daguerreotypes therefore have interesting things to tell us about the moment of their production, but also, perhaps, about certain issues still of pertinence today.

This was, in fact, a very popular form of daguerreotype and, based on the sheer numbers of them that have survived, was obviously a significant source of income for professional studios. Indeed, even before any reproductive daguerreotype had been taken, at least one commentator celebrated that very possibility. As early as October 1839, for example, Jules Janin was praising the daguerreotype’s potential reproductive capacities in extravagant terms.

¹ H. Gaucheraud, “Fine Arts: The Daguerotype”, *Literary Gazette* (January 12, 1839), as reprinted in S. Siegel, *First Exposures: Writings from the Beginning of Photography*, Los Angeles 2017, p. 44.

It is the faithful memorial of the finest monuments and painting in the universe. The spontaneous, incessant, indefatigable reproducer of those *chefs d'oeuvre* immortalised by genius and by time, The Daguerreotype will be the indispensable companion of the traveller ignorant of the art of painting; of the artist who has not time to paint. It is destined, at a small expense, to circulate in our country the finest works of art, of which we have only had hitherto costly and unfaithful copies. We shall shortly have only to send our boy to the Musée, and bid him in three hours bring back a picture of Raphael and of Murillo...you can take yourself a copy of the portrait by Ingres of the fine head of the noble writer who is an honour to the European press. You cease to regret that there had never been an engraving...²

As it happens, the first reproductive daguerreotypes were produced to demonstrate the possibility of turning such plates into matrices from which multiple ink-on-paper prints could be impressed. In April 1840, for example, the Viennese doctor Joseph Berres made a series of prints from daguerreotypes of copper engravings. The engravings so copied included a female figure, a picture titled *The Smuggler's Intrusion*, after a painting by David Wilkie, and another one, titled *Girl with a Butterfly*, after a painting by Karl Agricola. Berres would etch the reproductive daguerreotypes, probably made by his associates, Carl Schuh and Franz Kratochwila, with nitric acid, thereby turning them into serviceable printing plates.³ Some of the inked impressions were included in a publication he issued on 3 August 1840, titled *Phototyp nach der Erfindung des Prof. Berres in Wien* and consisting of several prints and a text promoting the benefits of his process. The results, according to one commentator, were 'shadowy and very indistinct' but Berres nevertheless arranged for them to be shown at places like the Royal Polytechnic Institution in London (later to be the host of England's first daguerreotype studio) and the Académie des sciences in Paris.⁴

Berres was not the only person attempting to turn daguerreotypy into a mode of print making or to harness this mode to the reproduction of existing pictures. Another example of note was produced in Paris in 1842, the result of a collaboration between Armand-Hippolyte-Louis Fizeau and Noël-Marie-Paymal Lerebours. A daguerreotype was taken of an architect's drawn elevation of the front façade of a building. This plate was then transformed by Fizeau into an engraved matrix, from which multiple ink-on-paper prints could be made for the second volume of Lerebours' ambitious publication,

² J. Janin, "The Daguerotype", *L'Artiste* 1839, January 28, *ibidem*, p. 63.

³ See M. Jürgens, I. Vasallos and L. Fernandes, "Joseph Berres's *Phototyp*: Printing photography in the service of science", *The Rijksmuseum Bulletin* 2018, 66(2), pp. 144–169.

⁴ Unknown, "Miscellaneous – Daguerreotype Engraving", *The American Repertory of Arts, Sciences, and Manufacturers* 1840, September, 2, p. 141, as quoted in *ibidem*, p. 152.

Excursions Daguerriennes: Vues et Monuments Les Plus Remarquables du Globe. The resulting picture, *Maison Élevée Rue St. Georges par M. Renaud*, is remarkable for the unapologetic flatness of its regard, its refusal to offer a picturesque view of this building matched by the daguerreotype's willingness to be an entirely faithful servant to its subject (ill. 1).⁵ The studious flatness of each of these merged pictures – the original drawing, the daguerreotype taken of it, and the print impressed from the etched daguerreotype plate – demonstrates the capacity for an erasure of self on the part of all three of these media of representation.⁶ As a result, Fizeau's print is not just a picture of a drawing; it is a photographic image that presents itself *as* a drawing.

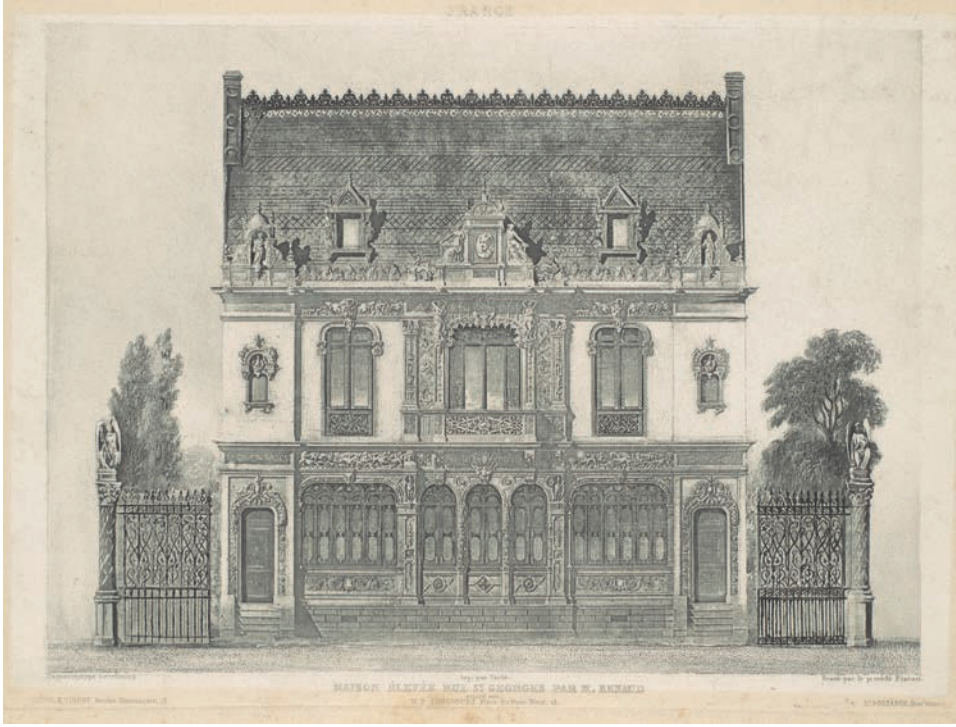
The efforts of Berres and Fizeau notwithstanding, most daguerreotypes taken of other pictures were intended as stand-alone objects. Studios advertised their expertise in this field, suggesting that it was a competitive business but also that it required some quite specific equipment and skills. Matthew Brady ran such an advertisement in the *Bulletin of the American Art-Union*, assuring potential customers that 'In the Department arranged for Copying Engravings, Painting, Statuary, etc., the light and instruments have been expressly designed for this purpose'.⁷ As we've heard, that purpose entailed entirely subsuming the photograph to the drawing or painting. Accordingly, most of these kinds of daguerreotype avoid showing the frame or edge of the picture they reproduce. They are photographs of things, pretending hard not to be. Indeed, some of them even depict a figure drawing in which the subject is seen against a plain background that extends to infinity, or at least beyond the crop of the daguerreotype's matt. The drawing and the photograph thereby become a single entity, with one absorbed into the surface, and thus into the very being, of the other. In an example by Edward Kilburn, a quarter-plate daguerreotype reproducing an 1853 drawing by James Robertson, the artist's signature and the date appear in the photograph, as if Robertson is responsible for both.⁸ The drawn image thereby takes over the daguerreotype like a parasite.

⁵ For the context in which this publication was produced, see G. Batchen, *Apparitions: Photography and Dissemination*, Sydney/Prague 2018, pp. 42–50.

⁶ In this respect, such images inaugurate a mode of deadpan photography that eventually will come to dominate the art of the late twentieth century. See C. Cotton, "Deadpan", *The Photograph as Contemporary Art*, Thames & Hudson, 2014, pp. 81–112, and G. Batchen, "Ordering Things", in: *The Order of Things: Photography from the Walther Collection*, ed. B. Wallis, Steidl 2015, pp. 332–339.

⁷ S. Kate Gillespie, *The Early American Daguerreotype: Cross-Currents in Art and Technology*, Cambridge, MA 2016, p. 76.

⁸ See <<https://www.pinterest.co.uk/pin/750834569112185458/>> [accessed: June 22, 2020].



1. Armand-Hippolyte-Louis Fizeau (France), *France: Maison élevée rue St. Georges par M. Renaud*, c. 1843 ink-on-paper print from engraved and etched daguerreotype of a drawing, from Noël-Marie Paymal Lerebours (France), *Excursions daguerriennes, vues et monuments les plus remarquables du globe*, vol. 2, Rittner & Goupil, Paris, 1843, 26.0 × 38.0 cm (sheet), Collection of Metropolitan Museum of Art, New York

Of course, photographers have always longed to achieve just such a relationship. Many of the first photographs were contact prints in which an existing picture was placed directly onto a light-sensitive surface, thus facilitating an automatic image transfer from one to the other.⁹ In order for daguerreotypy to achieve this same result, the perspectival space promised by its camera must be denied, so that the plane of the picture and that of the photograph can appear to have been similarly coincident. To create this fiction, lighting must be organised to avoid glare or shadow and the camera must be kept exactly parallel to the picture being depicted during the (often lengthy) time of

⁹ For a history of this impulse, which begins with Tom Wedgwood, Humphry Davy, Hercule Florence and Nicéphore Niépce, see G. Batchen, *Emanations: The Art of the Cameraless Photograph*, New York 2016.

exposure. By this means, the subject of the daguerreotype is allowed to entirely determine that daguerreotype's appearance, with the photographer taking their instructions from what is before their camera and acting without further creative thought. William Henry Fox Talbot had said of his own house that 'this building I believe to be the first that was ever yet known to have drawn its own picture', but daguerreotypes of paintings, prints and drawings are the truest example of this phenomenon.¹⁰ Reduced to a technical exercise, photography is turned here into a mechanical form of representation. It becomes precisely that unthinking machine many critics have claimed disqualifies the medium from being accorded the status of an art form in its own right.¹¹ Later in the nineteenth century, this kind of affectless picture-taking was equated with working-class values and was denigrated accordingly.¹² That denigration is affirmed by the current silence about the reproductive daguerreotype in histories of photography.

The shifting of creativity, and therefore of authority (of the author function), from the photographer to the referent is another reason why these kinds of photograph have attracted little scholarly interest. Although requiring skill to be made, in such photographs the subjectivity of the photographer has been taken out of the equation. And without subjectivity, biography – that convenient crutch of the historian – becomes irrelevant as a mode of interpretation, or is at least significantly downgraded. In a reproductive daguerreotype, there is no residual trace of the photographer's intellect or imagination, except in the act of choosing which picture to reproduce. But even this decision is usually determined by the marketplace, or by an individual client. Daguerreotypes of pictures therefore make the economics of photography an overt part of one's viewing experience. They reject any lingering Romantic assumptions about the photographer as artist and the photograph as artwork and leave only the *work*, the actual labour, and the political economy that determines it, to be discussed.

Photographs are usually somewhat lazily described as indexical signs, as signs physically caused by the thing to which they refer. And it's true that

¹⁰ W. Henry Fox Talbot, "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's Pencil" (1839), in: *Photography: Essays & Images*, ed. B. Newhall, New York 1980, p. 28.

¹¹ The most famous of these critics has been Charles Baudelaire. See C. Baudelaire, extract from "The Salon of 1859: The Modern Public and Photography" (1859), in: *Photography: Essays & Images*, pp. 112–113.

¹² See S. Edwards, *The Making of English Photography: Allegories*, University Park 2006, pp. 243–245.

a daguerreotype of a painting or drawing is produced indexically, by a point-to-point chemical reaction of the activated metal plate to the light reflected from its subject. Unlike with most photographs, no reversed-tone negative (an intermediate stage conveniently forgotten by the vast majority of photography's semioticians) comes between the referent and its copy.¹³ In a daguerreotype, the reflection and reaction involved in the production of a photographic image is directly connected and unadulterated. It's a very physical kind of relationship. However, Charles Sanders Peirce, from whose work such a description is derived, also identifies a type of sign which resembles its referent: so-called icons.¹⁴ Being two-dimensional, like their photographic doppelgänger, paintings and drawings semiotically resemble any daguerreotype taken of them. In such a daguerreotype, then, indexicality and iconicity are layered over each other, becoming a single signifying system. Indeed, one might well say that, in this genre of picture, resemblance is the dominant signifying factor, the one that determines the meaning and value of the photograph to its observer. Once again, reproductive daguerreotypes complicate the usual photographic discourse.

The conflation of medium and message in these objects, this flatness of regard that I have already mentioned, is unusual for the daguerreotype process, which did not partake of the tradition of contact printing enjoyed by makers of paper photographs. Nevertheless, one does find a similar aesthetic contrivance in a few daguerreotypes of arrayed objects or relief carvings, such as the early view of fossilised shells attributed to Daguerre, the 1845 documentation of plaster casts of sculptures from the Parthenon attributed to Charles Nègre, or the miniature copy of the Rosetta Stone made by John Mayall (ill. 2). But each of these is a photographic depiction of a three-dimensional object or objects. The imposition on these objects of a rigorously frontal view is already a strategic one on the part of the photographer; an effort, perhaps, to align these daguerreotypes with the taxonomic ideology of science. Nevertheless, these are still photographs of things. The reproductive daguerreotypes I am speaking about seek to eschew aesthetic strategy altogether in favour of a complete subservience of its own two-dimensional picture plane to the two-dimensional thing being depicted. They are copies that aim to resemble the original in both appearance and morphology.

¹³ On this issue, see G. Batchen, *Negative/Positive: A History of Photography*, Routledge 2020, pp. 3–4.

¹⁴ C. Sanders Peirce, "Logic as Semiotic: The Theory of Signs", in: *Philosophical Writings of Peirce*, ed. J. Buchler, New York 1955, pp. 107–108.



2. John Jabez Edwin Mayall (England), *Untitled*, [Copy of the Rosetta Stone], 1846-52, daguerreotype (in embossed leather case), 9.0 x 7.6 cm (plate), Collection of Metropolitan Museum of Art, New York

Of course, resembling something is not the same as being identical to it. Most, but not all, reproductive daguerreotypes offer a mirror image of the original picture, an inversion that can only be counteracted by the addition of yet another mirror to the camera during the exposure (or by re-photographing the daguerreotype and thus re-reversing the image).¹⁵ Some examples of this

¹⁵ On page 73 of his 1839 publication, *Historique et Description des procédés du Daguerreotype et du Diorama*, Louis Daguerre refers to the problem of the lateral reversal of daguerreotype images. 'This camera obscura has the defect of transposing objects from right to left, which is of little or no consequence, with a great number of objects; but if the operator is desirous of obtaining a view according to nature, a parallel glass should be added in front of the diaphragm.... But as this reflection occasions a loss of light, one-third more time should be reckoned upon to make the drawings'. The diagram that accompanies this suggestion shows such a 'parallel glass' in place. On November 11, 1839 a Parisian optician named Cauche exhibited a prism lens capable of producing an image that was not laterally reversed, thereby doing away with the need for an added parallel glass or re-reversing mirror. Théodore Maurisset's lithograph, derisively titled *Daguerreotypomania* and published

genre offer quite small versions of much larger art works, making details of these works hard to make out in the daguerreotype copy (ill. 3). However, the tonal subtleties, general massing of form and compositional innovations



3. Baron Jean Baptiste Louis Gros (France), *Untitled*, [Copy Daguerreotype of a Gravure of the Painting by Papety entitled "A Dream of Joy" or "Dream of Happiness"], 1852-53, daguerreotype in paper mat and wood frame, 14.8 × 20 cm, Collection of J. Paul Getty Museum, Los Angeles

in December 1839, features a crowd trying to get into the studio of Susse Frères. Over the entrance is a large sign proclaiming that 'non-inverted pictures can be taken in 13 minutes without sunshine'. Despite the handicap of longer exposure times, in July 1841 Charles Chevalier introduced a version of his portable 'Photographe' camera that included a mirror prism fixed in front of the lens. After Daguerre moved to Bry-sur-Marne in January 1841, he took to using the superior Chevalier camera rather than the one marketed by himself and Giroux. For a brief discussion of French daguerreotype cameras and their evolution, see H. and A. Gernsheim, *L. J. M. Daguerre: The history of the Diorama and the Daguerreotype*, New York 1968, pp. 103, 110, 120.

(none of which is affected by reversal) are accentuated in the copy, allowing us to appreciate these qualities all the more. Nevertheless, we do appreciate such pictures differently. Daguerreotyping them turns large art works into intimate experiences, and into mobile ones, too. As Janin had already imagined, reproductive daguerreotypes allow for the possibility of a museum without walls.¹⁶

It's interesting to note that many examples are photographs of reproductive engravings, rather than of the original paintings. One presumes that this was a matter of convenience and scale, a print being much easier to photograph than a large canvas. But it also meant that the picture to be copied had already been translated into clearly articulated arrangements of line and tone and this suited the chromatic limitations of the daguerreotype medium. For this is the other striking attribute of all these reproductive daguerreotypes: they are monochrome. Every picture, no matter what its original colour or medium, is reduced to a grisaille sketch, to a study in shades of silver and grey (ill. 4). Interestingly, I have come across very few reproductive daguerreotypes that have had their surfaces hand-painted, a common attribute of studio portraits made with the same medium.¹⁷ Instead, what we mostly see in a reproductive daguerreotype is but a ghost of the original picture, an image stripped of its substance. Solid colours are rendered pale, as are solid bodies, and bravura flourishes become impotent shadows of themselves. Line and composition, and the subject of the picture, are favoured over colour, texture, and surface affectation.

One exception to this rule are daguerreotypes of silhouettes. These are strange pictures indeed, with the matt, painted surface of the profile replaced by a sheet of shiny metal. This profile appears as a blank, and therefore black, shape in a silver rectangle, giving the impression one can see through the sheet of metal into nothingness (a gestalt effect that invites us to look through and at the photograph simultaneously). This contradiction is constantly flashed before our eyes by the daguerreotype's back and forth between negative and positive states of being, as we move either it or ourselves. The image

¹⁶ Janin's vision of daguerreotypy as a medium offering a 'faithful memorial of the finest monuments and painting in the universe' has its later manifestation in André Malreaux's 1947 claim that colour reproduction allows a 'Museum without Walls' to come into being. See A. Malreaux, *Museum without Walls*, London 1967, p. 16.

¹⁷ Exceptions are some daguerreotypes made in about 1851 by Thomas Bock in Hobart, Australia. These daguerreotypes reproduced his own sketches in charcoal, china white and watercolour of the sons of Richard and Isabella Lewis. According to the scholar Elisa Decourcy, 'Bock colour tinted the Lewis's monochrome daguerreotypes to replicate the colour accenting he had originally applied to the sketches, leaving the backgrounds and negative space of the original intact in its photographic copy'. I thank her for sharing her research.



4. Photographer unknown (USA?), *Untitled*, [*Daguerreotype of a Painting of a Standing Boy in a Hat*], c. 1855, daguerreotype in gold-coloured mat and wood frame, 9.8 x 8.6 cm, Collection of Geoffrey Batchen, Oxford

is thereby reanimated, and given a new interactive life. In similar fashion, a daguerreotype now titled *Copy of a Brass Rubbing from the Tomb of Peter de Lacy, Rector of Northfleet and Prebendary of Swerdes, Dublin Cathedral, Ireland* offers a chromatically faithful, if miniature, version of the original picture (which is itself an inked impression of a brass tomb relief). The religious value of this impression is reiterated by the exact symmetry of the placement of the image in its brass mat, a mat given an ecclesiastical three-pointed arch at the top and a rectangular notch cut out of its foot to match the shape of the tomb (ill. 5). As a total object, this daguerreotype reproduces not just the image of the tomb but its whole setting. To open its protective leather case is to enter the tomb and enjoy a quasi-sacred experience. It is to enact a resurrection.

As a genre, these kinds of daguerreotype automatically claimed *entré* for themselves into the established market for copies of art works, which reproductive engravings then dominated. Stephen Bann has outlined some of the



5. Photographer unknown (England?), *Untitled*, [Copy of Brass Rubbing from the Tomb of Peter de Lacy, Rector of Northfleet and Prebendary of Swerdes, Dublin Cathedral, Ireland], c. 1850, daguerreotype in shaped gold-coloured mat and leather case, 8.9 x 7.6 cm (plate), Collection of Metropolitan Museum of Art, New York

parameters of this trade in France in the mid-nineteenth century, in the process reminding us of the distinctions then made between copies and replicas, *repetitions* and translations, reductions and *reprises*. Such distinctions complicate the modernist binary opposition of original and reproduction that still pertains even today.¹⁸ And they remind us of the many possible differentiations that can animate the act of reproduction. Daguerreotypes of paintings and prints are certainly ‘translations’ and (almost always) ‘reductions’ of the original, but they are also unique objects, and so constitute a very limited form of reproductive technology. The medium can be used to make a single accurate copy in miniature, and even to make a number of such copies, when,

¹⁸ See S. Bann, *Parallel Lines: Printmakers, Painters, and Photographers in Nineteenth-Century France*, New Haven 2001, and A. Solomon-Godeau, “Review Article: *Parallel Lines*”, *Visual Resources* 2002, XVIII, pp. 219–227.

for example, the process is repeated more than once. But those copies will always be relatively few, unlike a steel engraving, from which multiple ink-on-paper positive prints can be generated. Despite daguerreotypy's encroachment on their territory, therefore, engravers were safe from mortal competition, at least for the moment. On the other hand, a reproductive engraving was a highly skilled and often very slow endeavour, taking months or even years to complete, whereas a daguerreotype of a painting or print could be made in an hour. That daguerreotype may be monochrome, small and often a reflective mirror-image of the original, but it was also rapidly produced, accurate, transportable, convenient and relatively inexpensive.

One suspects many of these reproductive daguerreotypes were made for individual clients with particular, and possibly quite personal, needs. They may have been used as keepsakes, or as records, or for consultation as needed, or all three at different times. In other words, they fulfilled a range of possible functions. Fortunately, some come with a back story that helps to flesh out this suspicion. In 1852, for example, the French artist Jean-Auguste-Dominique Ingres commissioned the taking of at least four daguerreotypes of his paintings by Désiré-François Millet, an accomplished Parisian photographer.¹⁹ One of these shows a cropped view of a horizontal painting of a reclining nude woman, resting on an easel. A second painting, a vertical portrait of another, clothed, woman is partially visible behind it. Strange that this photograph should have been so poorly composed. One gets the impression that Millet had set up his camera to take a vertical shot of the famous portrait of Mme Ines Moitessier (seen in the background) and was then, at the last minute, asked to take a picture of this horizontal canvas on its painter's easel. The indolently nude woman in the featured painting was in fact modelled by Ingres's first wife, Madeleine Chapel, who had died in 1849. After his second marriage in 1852, Ingres agreed to destroy the painting. But he kept this cherished photographic portrayal of it, and therefore of Madeleine, in a drawer of his desk for the rest of his life.

Ingres opposed the acceptance of photography as a fine art but obviously recognised its capacities as both documentary record and poignant private memorial. Given that it is being looked at by a grieving husband, in his eyes this daguerreotype surely becomes a photograph of Madeleine, rather than just of a painting of her. It becomes a portrait of a person, not just a documentation of a thing. The daguerreotype's usual indexical certification of the pres-

¹⁹ See M. Daniel, Q. Bajac and D. Planchon-de Font-Réaulx, *Le Daguerreotype Français: Un Objet Photographique*, Paris 2003, pp. 288–289. But see also S. Bann, "Ingres in Reproduction", *Art History* 2000, December, 23:5, pp. 706–725, and A. de Mondenard, "Du bon usage de la photographie", *Ingres 1780–1867*, Paris 2006, pp. 44–53.

ence of its subject in some former conjunction of time and space is retrospectively transferred to the woman herself. Ingres's daguerreotype says to him, 'she was here', just as if she had indeed been there for a moment before the camera, chemically imprinting herself onto a metal plate, instead of lying for several days before Ingres's easel to be interpreted in paint. In a photograph of a painted portrait, instantaneity and duration are made simultaneous perceptual experiences, as are, in some circumstances, subject and object.

We have another photograph of a painting by Ingres, a quarter-plate daguerreotype said by some to have been taken in late 1841, when the painting was only recently finished (ill. 6).²⁰ That date would make it a remarkably successful photograph, given how primitive the medium still was at the time.



6. Photographer unknown (France), *Untitled*, [Daguerreotype Copy of Ingres Painting of *Maria Luigi Carlo Zenobio Salvatore Cherubini and his Muse*], c. 1843, daguerreotype, 10.1 x 7.6 cm, Collection of J. Paul Getty Museum, Los Angeles

²⁰ B. Lowry and I. Barrett Lowry, *The Silver Canvas: Daguerreotype Masterpieces from the J. Paul Getty Museum*, Los Angeles 1998, pp. 122–123. The daguerreotype is also reproduced in: M. Warner Marien, *Photography: A Cultural History*, London 2002, p. 77.

The painting, *Maria Luigi Carlo Zenobio Salvatore Cherubini and his muse*, depicts the Italian composer, director of the Conservatoire in Paris from 1822, in mid-thought, accompanied by a metaphoric personification of his poetic muse, Terpsichore. This statuesque woman clutches a lyre in her left hand and holds the other in inspirational fashion over Cherubini's head. It's an odd composition, combining a realist portrait of Cherubini with an idealised figure who, despite being imaginary, shares his painted corporeality. This disjunction is enhanced by the fact that the painted Cherubini looks toward us but also inward, and is thus shown as unseeing and slightly withdrawn, whereas Terpsichore looks directly out of the canvas and into our eyes. She seems very present, and in the moment, whereas he does not. In fact, to make this composition, which he began in 1840, Ingres glued an 1834 painting of the composer onto a larger piece of canvas, thus allowing the addition of the fanciful female figure. An accomplished violinist himself, Ingres owned two daguerreotype portraits of Cherubini, a close friend, and these may well have informed any modifications he made to his earlier portrayal. If so, it means daguerreotypy came both before and after the final painting, a testament to photography's omnipresence in European culture from its inception.

After its purchase by King Louis-Phillipe, a number of reproductive prints of *Maria Luigi Carlo Zenobio Salvatore Cherubini and his muse* were circulated. An authorised wood-engraved version, drawn by M. Desperet, Ingres's son, and engraved by Louis-Henri Brevière, was published on the cover of *Le Magasin Pittoresque* in 1843, the year after Cherubini died. It was accompanied by a detailed account of the composer's illustrious career. A lithograph of this wood engraving, credited to Gaetano Riccio, appeared in Italy in the pages of *Poliorama Pittoresco* on January 13, 1844. The following year, a lithograph of the painting itself, drawn by Jean-Baptiste-François Lévillé and printed by Jules Alfred Vincent Rigo, was published in *Moniteur des Arts* in Paris.²¹ This plethora of reproductions, circulating in multiple copies and in the public realm, offers a salutary comparison with the solitary and unique daguerreotype of the same image. The wood engraving reduces Ingres's painting to a linear outline of its main features set against a white paper substrate, and thus gives both its figures equal pictorial weight. The lithograph of the painting, on the other hand, translates Ingres's colour scheme into subtle shades of black, white and grey, allowing it to more clearly distinguish the pale female figure from the dark physicality of Cherubini's body. The daguerreotype ap-

²¹ For more on caricatures of this work by Ingres, see S. Betzer, "Marie d'Agoult : une critique d'art 'ingriste'", Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2012, available online: <<https://books.openedition.org/inha/4067>> [accessed: June 22, 2020].

pears to be of the painting itself, but it is a reversed view, a mirror image of what is seen by the human eye. In this photographic rendition, for example, it is Terpsichore's left hand that reaches out to crown the musician's head, making this copy entirely accurate but also completely wrong. It assumes, in other words, that any viewer both knows the original painting and is familiar with the peculiarities of the daguerreotype medium.

Darker, and offering less visible detail than either of the prints, the photograph joins these other reproductions in turning a painted collage into a seamless monochrome montage, flattening the awkward conjunction of the two figures into one continuous plane. At the same time, this daguerreotype's small size, its leather case big enough to hold in a single hand, turns looking at this work into a private experience, quite different from that provided by the painting or by public copies, where the image is invariably framed by captions and texts. The daguerreotype reproduces the painting but refuses to enter into a general economy of reproducibility or contribute to its consequences. It is a copy, but a unique one. It is a copy, in other words, that is also an original. In this aspect, it shares the painting's rarity, and, in its miniaturisation of that referent, also its preciousness, providing a convenient condensation of the painting's essence as a work of art. We don't know who made this daguerreotype or for what purpose. However, Brévière, a printer for the *Imprimerie royale*, worked with Fizeau in his efforts in 1842–43 to turn daguerreotype plates into printable matrices. Perhaps this particular daguerreotype should therefore be associated with these two figures and this later date?²² Or perhaps it was made even later, as a step towards the production of the similarly tonal lithograph of the painting? This assumes, of course, that this was a working daguerreotype, a 'reduction' as it were, rather than a personal keepsake or studio record. If so, it functioned quite differently than the one of the painting of Madeleine kept by Ingres in his drawer.

Different again is an elaborate wooden box associated with Queen Victoria. The box incorporates a number of daguerreotypes of painted portraits to constitute an object that is both a keepsake and a dynastic record (ill. 7).²³ The box, which is designed to hold a watch as well as these daguerreotypes, is decorated on its outside surfaces with two-metal inlays of garlands of flowers. In the centre of the lid is an oval locket, engraved with a crown. When its hinged lid is lifted, a profile portrait of a casually dressed Prince Albert is revealed. It is a laterally reversed daguerreotype copy of a portion of a miniature

²² Lowry, *The Silver Canvas*, pp. 122–123.

²³ See <<https://www.rct.uk/collection/52507/four-daguerreotype-portraits-of-queen-victoria-prince-albert-ernest-i-duke-of-saxe>> [accessed: June 20, 2020].



7. Photographer unknown (England), *Four Daguerreotype Portraits – of Queen Victoria; Prince Albert; Ernest I, Duke of Saxe-Coburg-Gotha; Albert Edward, and Prince of Wales – Set in a Wood Box*, c.1850, daguerreotypes in wood box with a metal inlay, 3.9 x 7.5 x 11.7 cm (whole object), Royal Collection, London

painting commissioned from William Ross by Victoria in 1840 and said to be one of her favourites (she kept it on her writing table). Inside the lid of the box itself is a design showing the Rosenau palace at Coburg (Albert's boyhood home), along with the initials 'E', 'VA', and 'AE' (referring to Ernest I, Duke of Saxe-Coburg-Gotha, and Albert's father; Queen Victoria and Prince Albert; and Albert Edward, Prince of Wales).

In the main part of the box is a hinged shelf with a circular aperture (lined with orange silk cord) in which is set a daguerreotype after a painting of Duke Ernest. This painting is a copy by William Corden of the portrait of Ernest I originally painted by John Lucas in 1838. The daguerreotype crops the painting so we just see a bust of the Duke, wearing military uniform with the ribbon and star of the Garter and the stars of the Orders of Saxe-Ernest and of

St Stephen of Austria. On his death in 1844, the Queen wrote of 'our present overwhelming grief...our Dearly beloved Father, was the kindest & best of Parents, – of Relations & of Princes....'²⁴ Perhaps this box was made at about this same time, as a memorial to a beloved father, father-in-law and grandfather? This would explain the gathering of these daguerreotypes of paintings, all of them already in the Royal collections and thus available for copying.

When one lifts this shelf and look at the underside, one finds yet another daguerreotype after a painting, this time a reproduction of an 1841 profile view of the Queen produced by Ross for Albert in 1841. Finally, in the floor of this box, and therefore permanently facing his mother, is set a daguerreotype of an 1843 painting by Franz Winterhalter of the Prince of Wales. As the Queen recorded in her *Journal* on 24 August 1843, 'Winterhalter has made, in only 2 sittings, the most spirited & beautiful likeness of the Boy, imaginable'.²⁵ That likeness, in which the two-year-old Albert Edward is shown in a dress, standing by a table on which rests a large and exotic feather, could now always be at hand, even if reversed and in silvery monochrome. A personal object, this box linked each of these portraits to the others but also to the passing of time, making all of them available to the touch and to the sad pleasures of reminiscence.

Photographs of paintings can, it seems, perform various kinds of work. In about 1850, the studio of London-based photographer Edward Kilburn, renowned for his delicately hand-coloured portraits, was commissioned to make a daguerreotype of a painting then thought to be by Raphael (ill. 8). The client was the British art dealer Morris Moore, who had acquired the painting in that same year. As Francis Haskell has outlined, Moore engaged in a decades-long struggle to have this painting, now titled *Apollo and Marsyas* and attributed to Perugino, accepted as an early work by Raphael.²⁶ To that end, he arranged to have various reproductions made of it, and also of related drawings. These included an albumen photograph of the painting taken in the 1850s by Robert Bingham, an English photographer working in Paris, and a carbon print made a little later by Adolphe Braun, but also wood and steel engravings. We know one of these photographs, presumably the one taken by Bingham, was shown by Moore to the French artist Eugène Delacroix, as he noted his impressions

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ <<http://www.daguerreobase.org/en/type/4f354200-d37d-81ef-5bf7-05b617a5a2f6>> [accessed: June 21, 2020].

²⁶ See F. Haskell, "A Martyr of Attributionism: Morris Moore and the Louvre *Apollo and Marsyas*", in: *Past and Present in Art and Taste: Selected Essays*, New Haven 1987, pp. 154–174, 242–246. I thank Anthony Hamber for generously supplying me with a copy of this essay.



8. Edward Kilburn studio (England), *Copy of a Painting of "Apollo and Marsyas" by Perugino*, c. 1850s, daguerreotype, 13.0 x 10.0 cm, Collection of Ken and Jenny Jacobson

of it in a diary entry dated 23 February 1858. In other words, here we have one of the earliest instances of a determined campaign of attribution and promotion in which photographs played a central role. The daguerreotype by the Kilburn studio, re-reversed and framed in a suitably gold rectangular matt, no doubt played a part in that campaign. It offered a miniature version of the painting in silvery tones, thereby emphasising its value. And it facilitated the circulation of the image of the painting. Moore displayed this daguerreotype, for example, in Berlin in 1856.²⁷ But Kilburn's daguerreotype was taken on the cusp of a decade in which the process was superseded by modes of photography capable of producing multiple copies of just such paintings. In that sense, it represents both the potential and the historical limits of the reproductive daguerreotype.

²⁷ For a more detailed discussion of Moore's use of photography in the promotion of his painting, see A. Hamber, "Morris Moore, the *Apollo and Marsyas* and Photography" (unpublished essay, 2020). I thank him for sharing this essay with me.

As we've seen with Ingres's daguerreotype of his painting of his deceased wife, a photograph of a drawing or painting can act as a substitute for the person so depicted. Ada Lovelace, the English mathematician and computing pioneer, had a number of daguerreotype portraits made of herself. The last of these, taken by an unknown photographer, is a photograph of a small portrait of Lovelace, frail and thin but sitting at her piano, a portrait painted by Henry Wyndham Phillips in August 1852. The painting was produced in the last months of her life, when Lovelace was in great pain from uterine cancer. The Bodleian Library in Oxford contains a note written in her last days, in which she leaves 'a daguerreotype from Philips's picture of me' to her mother's friend, a Miss Montgomery.²⁸ I think we can assume that Montgomery was being invited to look through both daguerreotype and painting to the person they each represent. As with so many photographs, we are induced to suspend disbelief and 'not see' what we don't want to see; if so inclined, we treat the photograph as a transparent membrane and turn the painting of the person depicted into an indexical trace of that person. We see her, not it.

This last example is a reminder that the vast majority of reproductive daguerreotypes feature rather ordinary pictures, and even examples that we might today classify as folk art. In other words, this was often a business driven by sentiment and genealogy rather than art appreciation, multiple reproduction or mass circulation. It was to appeal to this market that Brady would include a large and bold-faced addition to an 1849 advertisement for his Broadway studio, promising his customers 'Family Portraits, Miniatures copied with great fidelity'.²⁹ The practice allowed families to add members from before the photographic era to their dynastic array of portraits (a middle-class imitation of an aristocratic tradition). And it enabled people to take a unique painted portrait and at least double its manifestations. Once again, it turned an otherwise static depiction of a someone held dear into a small

²⁸ See <<https://blogs.bodleian.ox.ac.uk/adalovelace/2015/10/14/only-known-photographs-of-ada-lovelace-in-bodleian-display/>> [accessed: May 10, 2020]. In similar fashion, Karl Marx kept a daguerreotype copy of a portrait of his father in his breast pocket. When Karl died in 1883, the daguerreotype was placed by his colleague Friedrich Engels in his coffin before it was interred in Highgate Cemetery. See S.-E. Liedman, *A World to Win: The Life and Works of Karl Marx*, London–New York 2018, p. 44. Thanks to Anthony Hamber for drawing this example to my attention.

²⁹ See J. Brown, *Brady's Gallery of Daguerreotype Portrait and Family Groups*, 1849, a wood engraving, in: C. McRee, "Matthew Brady and the Daguerreotype Portrait", *Visualizing 19th Century New York Digital Publication*, available online: <<https://visualizingnyc.org/essays/mathew-brady-and-the-daguerreotype-portrait/>> [accessed: June 20, 2020].

and mobile object that could travel or be exchanged as needed. As you might expect, these daguerreotype copies of portraits are as varied as their referents. Filling the frame of the photograph, their subjects look away from the camera or into our eyes with the same insouciance or candour that marked their painted selves. Held in the hand, adding weight, warmth and texture to their visual experience, we forget they are daguerreotypes of a painting of someone; as already noted, they *become* that someone. Unlike a reproduction of a famous painting, these examples are both personal keepsakes and emotive amulets and their owners would have responded accordingly. Like all photographic portraits of loved ones, they function as fetish objects designed to bridge the psychological gap between then and now, between our own inevitable mortality and the possibility of a life everlasting.

Some of these daguerreotypes reproduce a painted profile portrait. One shows a young woman steadfastly looking up and to the right, her body cropped just below the shoulders in a curving line that follows the contours of her body. She therefore floats somewhat incongruously in a sea of blankness, as if she has been dismembered by the very act of being represented. Her pose recalls that imposed upon clients of the physionotrace, a French apparatus invented in about 1784 to facilitate the rapid and relatively cheap production of portraits. The device is often said to have been a precursor to the invention of photography, manifesting a desire for machinic exactitude combined with a capacity for multiple reproduction. Linear, flat and formulaic, the resulting profile portraits display little sense of individuality beyond a static view of the side of a face. Our daguerreotype captures a similarly restrained likeness, but the painter has enlivened the woman's profile with a profusion of curling hair, adding a sense of individuality and three-dimensionality to an otherwise undistinguished portrait. The large circular earring she wears adds to that sense (ill. 9). Nevertheless, this woman remains someone I look at without empathy (my gaze hits the side of her face, without any chance of exchange), and the photograph proffers itself as a faithful record of the painting and little more.

Another example, however, provides a different kind of viewing experience. It consists of a rectangular daguerreotype in a small wooden frame of a horizontal drawing of three people, a woman and two children, standing one behind the other (ill. 10).³⁰ Each of them has been portrayed in a slightly different way, so that we are confronted in a single picture with profile, three-quarter and face-on styles of portrait. This demonstrates the artist's

³⁰ See N. Caldwell, "Haunted and Haunting", *Apparitions: The Photograph and Its Image*, Wellington 2017, pp. 34–37.



9. Photographer unknown (USA), *Daguerreotype of Painted Profile Portrait of a Woman in Circular Earrings*, c. 1855, daguerreotype in leather case, 9.3 x 16.2 cm, Collection of Geoffrey Batchen, Oxford

skill as a sketcher while also providing a holistically dimensional facial physiognomy for what we take to be a family group. Most striking is the boy at the back of the composition; he is made to break the fourth wall and look out and directly into the eyes of the viewer. The result is a drawing that provides, in its sense of immediacy and spatial recession, a very 'photographic' experience, an impression reinforced by its transference here to the daguerreotype medium. In this case, the melding of drawing and photograph appears to be seamless, involving both spatial and temporal contiguity. These people look as if they had been caught in an instant before a camera, even though they haven't. It's a masterful illusion.

Portraits are common subjects for reproductive daguerreotypes. Another notable genre entailed the daguerreotyping of prints that depict sporting events, especially horse racing and nautical scenes. This choice of subject allows a medium confined to long exposure times to nevertheless capture movement, and especially chaotic movement: massed spectators, horses running, billowing sails, choppy waves, even clouds scudding across the sky. In other words, it allowed the representation in daguerreotypy of a kind of picture that could not otherwise be achieved. A sailing boat heels over in a stiff breeze,



10. Photographer unknown (USA), *Daguerreotype of a Pencil Drawing of a Mother with Two Children*, c. 1855, daguerreotype in gilt wood frame, 10.4 x 12.9 x 1.5 cm, Collection of Geoffrey Batchen, Oxford

seen from behind as if from another boat (ill. 11). We feel as if we are there. In another daguerreotype, two sulkies charge in from the left of the frame, their large wheels spinning as their horses strain to cross the finish line. In the background is a crowd of people much like us, cheering them on. These two examples are typical in their ordinariness. The originals were not great prints. They were rudimentary as pictures, popular, cheap. But their repetition as daguerreotypes displaces this question of quality. They are now solid, stolid metal rather than ephemeral paper, and this transformation allows the excitement of the scene they depict to trump their means of depiction. In any case, someone obviously felt these prints were sufficiently engaging to warrant the cost of duplication. This has ensured their survival to the present. And, it has to be said, as reproductive daguerreotypes, they are far more interesting today than the prints they replicate. The copy has turned out to be superior to the original.

Perhaps the most puzzling examples of reproductive daguerreotypes feature pictures of printed texts. One small cased American daguerreotype offers a poster framed on either side by unnaturally tall stands of trees, between which float the words of the Lord's Prayer, re-reversed so that they can be read



11. Photographer unknown (USA), *Daguerreotype of an Engraving of a Sailing Ship*, c. 1855, daguerreotype in leather case 8.0 x 9.5 cm, Collection of Geoffrey Batchen, Oxford

(ill. 12). Beneath these words is a scene showing Jesus teaching an attentive crowd these same words. It's a reminder that they come straight from God (he's saying 'This, then, is how you should pray'). Actually, the particular words reproduced in the daguerreotype were taken from Matthew 6.9–13, and therefore ask God to 'forgive us our debts, as we also have forgiven our debtors'. It's a version that perhaps appealed to an American sensibility keenly attuned to the moral dilemmas of mercantile life. This was a modern version of the prayer, complete with the doxology, the final sentence giving glory to God, which does not appear in the Bible but was added by early Christian communities. Like a medieval book of hours, this daguerreotype packaged the Lord's Prayer in a leather case capable of being carried around and opened and read whenever necessary. Most Christian adults are made to memorize this prayer, so perhaps this miniature reproduction was meant for children, to encourage that process? Or perhaps this is a modern version of a reliquary, carried as a profession of one's faith rather than as something to be read on a regular basis?

That makes sense. But what is one to make of a larger daguerreotype that reproduces, in reverse, a printed certificate featuring a florid heraldic design topped by a winged eagle and an arc of words that, when looked at



12. Photographer unknown (USA), *Daguerreotype of an Engraving of the Lord's Prayer*, c. 1855, daguerreotype in leather case, 9.0 x 8.0 cm, Collection of Geoffrey Batchen, Oxford

in a mirror, spell out 'in the name of Hoyt'? (ill. 13). What an odd kind of object! It seems to undermine the very fidelity to appearance for which photography is so valued. As we've seen, paintings can still be appreciated, even when reversed. But a certificate bearing words becomes illegible when daguerreotyped in this way. Perhaps then, the exact meaning of the words did not matter? Could this have been a convenient form of advertisement, used by a travelling salesperson to show potential clients a desirable certificate onto which their own family name could be inscribed after orders had been placed? Or is this a family record of an important document, a certification of an inherited status for which complete legibility is unnecessary? It is likely that we will never know.

What we do know is that a study of reproductive daguerreotypes offers an opportunity to reflect on the place of such pictures in the larger story concerning the photographic reproduction of art works. This is a story whose telling is dominated by the commentary offered in the 1930s by Walter Benjamin, and his proposal that what 'wither[s] in the age of mechanical



13. Photographer unknown (USA), *Daguerreotype of a Certificate with Heraldic Emblem [Bearing the Inverted Words "In the Name of Hoyt"]*, c. 1855, daguerreotype in half leather case, 12.1 x 9.6 cm, Collection of Geoffrey Batchen, Oxford

reproduction is the aura of the work of art'.³¹ The meaning of this aphorism is a matter of debate. But let's agree that his concern is with a transformation of our relationship to a work of art when its image is circulated in a multitude of reproductions. That concern is fraught with contradictions. Taking aura to be a synonym for authenticity, Amy Powell summarises one of those contradictions as follows: 'Reproduction, then, does double duty: it strikes a blow against authenticity at the same time that, in tandem with the passage of time, it brings that authenticity into being'.³² What happens to the authenticity of a work of art, then, when that reproduction happens to be

³¹ See W. Benjamin, "The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility" (1935–36), in: *The Work of Art in the Age of Its Technical Reproducibility, and Other Writings on Media*, eds. M.W. Jennings, B. Doherty and T.Y. Levin, Cambridge, MA 2008, pp. 19–55.

³² A. Powell, "The Errant Image: Rogier van der Weyden's *Deposition from the Cross* and its copies", *Art History* 2006, September, 29(4), p. 542.

a daguerreotype? What happens, as we've seen, is that we get reproduction without multiplicity. We get the original plus one. Although a mechanical and industrial process of representation, daguerreotypy is not capable of the mass production of its source image. It merely doubles it. It creates no more than a non-identical twin, and therefore makes a relatively minimal contribution to the dissemination of that image.

But still, it is a reproduction. Whatever the number, Benjamin worries that reproduction brings us closer to an artwork, both spatially and temporally, but at the cost of distancing us from that same work in social, and therefore political, terms. Reproduction can democratise our access to art works, he suggests, by making them more available to more people. But it can also commodify our relationship to those same art works, enhancing their cult value and thereby alienating us from having an authentic relationship with our own culture. Seeing a reproduction rather than the original alters our mode of perception of a work of art, and thus our experience of that work, and of work in general.³³

Reproductive daguerreotypes are distinctive in that they copy an artwork exactly but unfaithfully: they often laterally reverse the image even while rendering it small, monochrome, precious, shiny, evanescent, mobile. They condense that image, synthesising its essential elements into a silver-toned distillation of the original. One is reminded of Benjamin's commentary on the earliest photographic portraits in his 1931 essay, 'Little History of Photography', in which he claims that 'during the considerable period of the exposure, the subject (as it were) grew into the picture'. Such photographs, he implies, are able to capture the 'uniqueness and duration', the 'strange weave of space and time', that he argues is lacking in both later portraits and the multiple reproductions of an artwork.³⁴ The same could be argued for at least some of the daguerreotypes discussed here. If, as I have suggested elsewhere, we shift the emphasis of Benjamin's essay from the 'authenticity of the thing' to the authenticity of our *experience* of the thing, then certain of these reproductive daguerreotypes might be said to offer just such an experience.³⁵ In line with Benjamin's constantly shifting conception of aura, they make possible what Carolin Duttlinger calls 'a transhistorical model for interpersonal encounter'.³⁶

³³ For more on this reading of Benjamin's essay, see Batchen, *Apparitions*, pp. 7–9, 174.

³⁴ W. Benjamin, "Little History of Photography" (1931) in: *Walter Benjamin: Selected Writings*, Volume 2, Part 2, 1931–1934, eds. M.W. Jennings, H. Eiland, and G. Smith, Cambridge, MA 1999, pp. 514, 518.

³⁵ Benjamin, "The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility", p. 22.

³⁶ C. Duttlinger, "Imaginary Encounters: Walter Benjamin and the Aura of Photography", *Poetics Today*, Spring 2008, 29(1), p. 96. Duttlinger's essay helpfully traces Benja-

Artworks, and even engraved copies of artworks, are meant for a public and therefore collective reception, whereas reproductive daguerreotypes tend to be private and personal keepsakes. It is true that some of them were presented in frames and so presumably were meant for display on a wall and for a shared gaze. However, the vast majority were packaged in cases and thus designed to be seen, in the hand, by one individual at a time. Similarly, while some reproduce famous art works, many of these daguerreotypes are copies of relatively ordinary images, such as vernacular paintings of people who are presumably known to the viewer. In these situations, the daguerreotype is a copy that doesn't enhance the status of the original image or accentuate its cult value. The copy would instead have been regarded as the *equivalent* of the original, in the sense that both function equally well as a stand-in, not for an artwork, but for an absent person or people. As a unique copy, the daguerreotype becomes a substitute original rather than a second-order imitation. Daguerreotypes of this kind therefore reproduce an existing image without contributing to an alienating commodity fetishism of the sort described by Benjamin.

In being simultaneously the same and other, these daguerreotypes enact a logic of supplementarity that disrupts any easy distinctions between original and copy, before and after, presence and absence.³⁷ They demonstrate that, with this kind of photography, the original already contains within it the elements of its own reproduction, a unique non-identical reproduction that substitutes for its source. Such daguerreotypes therefore embody a contradiction at the heart of the activity of reproduction that is equally apparent in Benjamin's own commentary on this process, a commentary that cannot decide what it is for and what it is against.³⁸ Disrupting this binary, along

min's shifting conception of aura. As she argues, 'It alludes to a ground-breaking cultural shift from authenticity to replication, from uniqueness to seriality, and from the original artwork to its "soulless" mechanical copy. At the same time, however, its inherent liminality, both historically speaking and within the corpus of Benjamin's writings, escapes any stable, clear-cut categorization. Rather than providing a neat shorthand for the transition from traditional to modern culture, Benjamin's aura provokes, in its very ambiguity and multivalence, supplementary elaboration and analysis' (p. 80).

³⁷ See J. Derrida, *Of Grammatology*, trans. G. Chakravorty Spivak, Baltimore 1976, pp. 144–145.

³⁸ Benjamin establishes the contradictory logic of his argument in his first paragraph: 'Going back to the basic conditions of capitalist production, ...what could be expected, it emerged, was not only an increasingly harsh exploitation of the proletariat but, ultimately, the creation of conditions which would make it possible for capitalism to abolish itself'. See Benjamin, "The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility", p. 19.

with all the others, these particular reproductive daguerreotypes introduce an economy of difference and deferral into any future discussion of this issue. It's the production of that difference – the difference between a copy and a supplement – which deserves further study, and which, I believe, justifies the inclusion of these fascinating objects in any comprehensive history of photography.

BIBLIOGRAPHY

- Bann S., "Ingres in Reproduction", *Art History* 2000, December, 23:5, pp. 706–725
- Bann S., *Parallel Lines: Printmakers, Painters, and Photographers in Nineteenth-Century France*, New Haven 2001
- Batchen G., *Apparitions: Photography and Dissemination*, Sydney–Prague 2018
- Batchen G., *Emanations: The Art of the Cameraless Photograph*, New York 2016
- Batchen G., *Negative/Positive: A History of Photography*, Routledge 2020
- Batchen G., "Ordering Things", in: *The Order of Things: Photography from the Walter Collection*, ed. B. Wallis, Steidl 2015, pp. 332–339
- Benjamin W., "The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility" (1935–36), in: *The Work of Art in the Age of Its Technical Reproducibility, and Other Writings on Media*, eds. M.W. Jennings, B. Doherty and T.Y. Levin, Cambridge, MA 2008, pp. 19–55
- Betzer S., "Marie d'Agoult: une critique d'art 'ingrisme'", Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2012, available online: <<https://books.openedition.org/inha/4067>> [accessed: June 22, 2020]
- Caldwell N., "Haunted and Haunting", *Apparitions: The Photograph and Its Image*, Wellington 2017, pp. 34–37
- Cotton C., *The Photograph as Contemporary Art*, Thames & Hudson, 2014
- Daniel M., Q. Bajac and D. Planchon-de Font-Réaulx, *Le Daguerrotypage Français: Un Objet Photographique*, Paris 2003
- Derrida J., *Of Grammatology*, trans. G. Chakravorty Spivak, Baltimore 1976
- Duttlinger C., "Imaginary Encounters: Walter Benjamin and the Aura of Photography", *Poetics Today* 2008, Spring, 29(1), pp. 79–101
- Edwards S., *The Making of English Photography: Allegories*, University Park 2006
- Gernsheim H. and A., *L. J. M. Daguerre: The history of the Diorama and the Daguerreotype*, New York 1968
- Hamber A., 'A Higher Branch of the Art': *Photographing the Fine Arts in England, 1839–1880*, Routledge 1996
- Haskell E., "A Martyr of Attributionism: Morris Moore and the Louvre *Apollo and Marsyas*", in: *Past and Present in Art and Taste: Selected Essays*, New Haven 1987, pp. 154–174, 242–246
- Jürgens M., I. Vasallos and L. Fernandes, "Joseph Berres's *Phototyp*: Printing photography in the service of science", *The Rijksmuseum Bulletin* 2018, 66(2), pp. 144–169

- Kate Gillespie S., *The Early American Daguerreotype: Cross-Currents in Art and Technology*, Cambridge, MA 2016
- Liedman S.-E., *A World to Win: The Life and Works of Karl Marx*, London–New York 2018
- Lowry B., I. Barrett Lowry, *The Silver Canvas: Daguerreotype Masterpieces from the J. Paul Getty Museum*, Los Angeles 1998
- Malreaux A., *Museum without Walls*, London 1967
- McRee C., “Matthew Brady and the Daguerreotype Portrait”, *Visualizing 19th Century New York Digital Publication*, available online: <<https://visualizingnyc.org/essays/mathew-brady-and-the-daguerreotype-portrait/>> [accessed: June 20, 2020]
- Mondenard A. de, “Du bon usage de la photographie”, *Ingres 1780–1867*, Paris 2006, pp. 44–53
- Photography: Essays & Images*, ed. B. Newhall, New York 1980
- Powell A., “The Errant Image: Rogier van der Weyden’s *Deposition from the Cross* and its Copies”, *Art History* 2006, September, 29(4), pp. 540–562
- Sanders Peirce C., “Logic as Semiotic: The Theory of Signs”, in: *Philosophical Writings of Peirce*, ed. J. Buchler, New York 1955, pp. 107–108
- Siegel S., *First Exposures: Writings from the Beginning of Photography*, Los Angeles 2017
- Solomon-Godeau A., “Review Article: *Parallel Lines*”, *Visual Resources* 2002, XVIII, pp. 219–227
- Walter Benjamin: Selected Writings*, Volume 2, Part 2, 1931–1934, eds. M.W. Jennings, H. Eiland, and G. Smith, Cambridge, MA 1999

Geoffrey Batchen

University of Oxford

INANIMATE NATURE. PONDERING THE REPRODUCTIVE DAGUERREOTYPE

Summary

Little has been published about reproductive daguerreotypes, a genre of photographic still life in which another picture – a drawing, an engraving, a lithograph, a painting, a printed text – is the sole referent. However, as this essay demonstrates, a study of reproductive daguerreotypes is a study of daguerreotypy itself – of its capacities and limitations as a medium, of its major figures and its diversity of commercial applications, of its many possible meanings, functions and related viewing practices. But it is also an opportunity to reflect on the place of such daguerreotypes in the larger story concerning the photographic reproduction of artworks. Reproductive daguerreotypes are distinctive in that they copy an artwork exactly but unfaithfully: they often laterally reverse the image even while rendering it small, monochrome, precious, shiny, evanescent, mobile. Most striking is the way such daguerreotypes partake of the logic of reproducibility without necessarily participating in the processes of mass

production normally associated with it: as unique copies, they offer replication without multiplicity. In so doing, they complicate the orthodox account of this process promulgated by Walter Benjamin in the 1930s and repeated so many times since.

Keywords:

reproductive daguerreotype, reproduction, copies, Walter Benjamin, supplement

ELLEN HANDY

TRANSFIGURATIONS: SOUTHWORTH AND HAWES, REPRODUCED IMAGES AND THE BODY¹

In 1839, the critic Jules Janin predicted of the new medium of photography that: “We shall shortly have only to send our boy to the Musée, and bid him in three hours bring back a picture of Raphael and of Murillo.”² And indeed in the Houghton Library at Harvard University is Southworth & Hawes’ silvery daguerreotype of Raphael’s celebrated *Transfiguration*.³ Or rather – and very importantly – it is a daguerreotype of an engraving by Raphael Morghen after Raphael’s painting.⁴ From its inception, photography has been involved with image reproduction of both unique works and multiples in other media (engravings, plaster casts of sculpture, etc).⁵ Whereas reproductive printmaking normally seeks to produce multiples of a unique

¹ I first encountered the Southworth and Hawes Raphael plate during research as an Eleanor M. Garvey Fellow in Printing and Graphic Arts at the Houghton Library, and I owe warm thanks to the Library and its staff for that opportunity. I am indebted to Louise Rice for sharing her knowledge of collaboration in reproductive printmaking, and engaging in lively discussion with me about this project.

² A translation of Jules Janin’s, “Le Daguerrotype,” (originally published in 1957 in *L’Artiste, Journal de la Litterature et des Beaux-Arts* (Paris) series, 2:11 (27 January 1839): 145-48.2 and signed “BS” appeared in *Court and Lady’s Magazine, Monthly Critic and Museum* (London), Vol. 17 (October 1839), pp. 436–439.

³ Engravings of the *Transfiguration* were produced on multiple occasions, including renditions by Nicolas Beatrizet (1541), Cornelius Cort (1573), Giulio di Antonio Bonasone (1574), Simon Thomassin (1680) and Raphael Morghen (1811) and Auguste Gaspard Louis, Baron Boucher-Desnoyers (1839), among others.

⁴ Although many engravings from the *Transfiguration* exist, close study convinces me that it is Morghen’s which was the subject of the daguerreotype. Details such as the edges of the ground plane of the scene at center and the treatment of the eyes of the two figures at the lower right make this particularly apparent.

⁵ For more on the close entanglement of photographic and non-photographic processes throughout the medium’s history, see M. Henning, “With and Without Walls: Photographic Reproduction and the Art Museum”, *Museum Media*, part 4. “Extending the Mu-

original, daguerreotype reproductions open a space of transmedial ambiguity between the categories of original and reproduction, since they are also unique objects. Although highly detailed, the daguerreotype's highlights obscure the source-print's syntax, and, – as is true of all daguerreotypes – the image is elusive unless the plate is held at precisely the correct angle.⁶ Raphael's stately color blocking of the registers of figures is elided first by the engraving and then by daguerrian monochrome, and the daguerreotype's dimensions are drastically reduced from those of both original and intermediate engraving. Much is lost in this translation, but what is gained? If the reproduction of paintings normally renders the singular multiple, what happens when a painting is reproduced as a unique image? Why was this daguerreotype created? Southworth & Hawes specialized in portraits of celebrities and considered themselves artists; they were hardly Janin's errand boys.⁷ So why did they make a daguerreotype of an engraving of a painting? And why do so for *this* painting? Evidently, it was a significant subject for them, since they reproduced it at least three times.⁸ This image of an image is at once simply duplicative and a meditation on photography itself – an expanded conception of photography that figures it as spiritual and conceptual practice, as can be seen in other confluences of image reproduction and transfiguration in Southworth & Hawes' oeuvre as well.

seum". December 5, 2013, available online: <<https://doi.org/10.1002/9781118829059.wbihms996>>.

⁶ For more on embodied viewing of photographs, see E. Handy, "Dancing with Images: Embodied Photographic Viewing", *Open Arts Journal* 2019, issue 7, Summer, available online: <<https://openartsjournal.org/issue-7/article-2/>>.

⁷ Southworth later echoed Janin's point in an 1871 "Address to the National Photographic Association of the United States", printed in *The Philadelphia Photographer* 1871, VIII (October), p. 332, saying "the treasures of the artistic world are laid upon our tables; ancient and modern art we can study at our leisure; the fashions and patterns of the manufacturer, of things namable and to be named, are thrust before us and surround us, by means of the photographic art."

⁸ In addition to the Houghton Library and Historic New England plates, a half plate daguerreotype is in the Drapkin Collection. *Young America: The Daguerreotypes of Southworth and Hawes*, eds. G.B. Romer and B. Wallis, New York 2005, p. 483. Romer and Wallis quote a document in the George Eastman Museum manuscript collection describing the making of a "Copy of a transfiguration with mirror smallest aperature [sic] ... White cloth on the floor and curtains at the side time 14 minutes ... no sun tho very bright for absence of sun. 3 to 5-P.M."



[1]



[2]



[3]

1. Albert Sands Southworth and Josiah Johnson Hawes, *Raphael's "Transfiguration"*, (1847?) daguerreotype, whole plate 35.8 x 28.1 x 6 cm, Department of Print and Graphic Arts, the Houghton Library, Harvard University, gift of Harrison D. Horblit
2. Raphael Morghen, *Transfiguration*, 1811, engraving, plate 79.5 x 53.1 cm, Harvard Art Museums/Fogg Museum, Gift of William Gray from the collection of Francis Calley Gray
3. Raphael Sanzio, *The Transfiguration*, 1516–1520, tempera grassa on wood, 410 x 279 cm, Musei Vaticani

SOUTHWORTH AND HAWES, THE TRANSMEDIAL IMAGE AND THE BODY

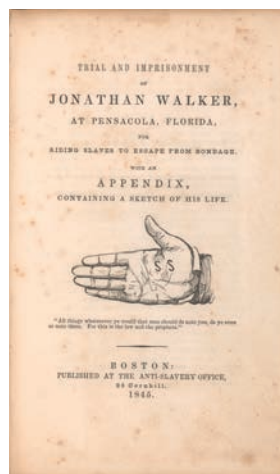
Sarah Kate Gillespie's study of the early American daguerreotype indicates that by 1850 daguerreotyping works of art was not unusual, though more commonly these plates depicted painted portraits or sculptures. So even amidst a visual culture of image replication that included the daguerreotype medium, a copy of a print of a painting was unusual.⁹ Southworth & Hawes did photograph a wide range of subjects over their 20-year-long partnership, but like most daguerreotypists, they were primarily in the portrait business. Theirs was a high-end trade, producing costly, technically impeccable images of sitters in stylish poses. Almost all art historians discussing Southworth & Hawes' work to date have emphasized the aesthetic ambition of their portrai-

⁹ S.K. Gillespie, *The Early American Daguerreotype: Cross-Currents in Art and Technology*, Cambridge, MA 2016, pp. 70–81.

ture and the celebrity of their sitters.¹⁰ All of which is to say that the partners are renowned for the power and sophistication of their use of photography in reproducing the world, not other images. Within the practice of mid-nineteenth century image reproduction, a unique image would typically be reproduced in multiple form, rather than a multiple image like an engraving being reproduced as a unique image such as a daguerreotype.¹¹ But the logic of the Southworth & Hawes *Transfiguration* becomes less of a conundrum when considered in relation to two other daguerreotypes, dissimilar though their subjects may at first seem. One of these depicts a single body part as a portrait of an individual; the other presents a living man in the guise of a classical sculpture. Translation, transfiguration, body, soul and image are closely imbricated in all three daguerreotypes.



[4]



[5]

4. Albert Sands Southworth and Josiah Johnson Hawes, *The Branded Hand of Captain Jonathan Walker*, 1845, daguerreotype, visible image 6.5 x 5.5 cm, The Massachusetts Historical Society

5. Title page of *Trial and Imprisonment of Jonathan Walker* with engraving by J. Andrews after daguerreotype by Southworth & Hawes, 1846, woodcut, published in Boston by the Anti-Slavery Office, Rare Books and Manuscripts Library, Columbia University

¹⁰ For instance, Grant B. Romer and Brian Wallis remark that “unlike many early practitioners, Southworth & Hawes developed portraiture to a high art form”, in: *Young America*, p. 10.

¹¹ Wendy Wick Reaves and Sally Pierce, “Translation from the Plate: the Marketplace of Public Portraiture”, in: *Young America*, pp. 89–103.

In 1845, Jonathan Walker visited Southworth & Hawes' Boston studio at the request of the abolitionist Dr. Henry Ingersoll Bowditch. The result was a closely framed, tiny daguerreotype image of his right palm. It depicts the scarred flesh which had been branded "SS" as part of Walker's sentence for the crime of "slave stealing", that is, for unsuccessfully attempting to help seven enslaved men to escape bondage by sailing them to the British West Indies. The image detaches its subject from context, transforming it from manual appendage to spiritual emblem. It plays with the replication of text upon skin as both searing injury and as a form of printing.¹²

Walker's wounded body was recognized by his audiences on the abolitionist lecture circuit as the outward and visible sign of his virtue and conviction, a form of stigmata.¹³ The act of branding made his hand a text inscribed by the state, and turned an obscure fishing boat captain into a secular saint among the abolitionist activists who constituted the church militant of Transcendentalism.

John Greenleaf Whittier's 1846 poem joined Southworth and Hawes' image in immortalizing Walker's hand, rewriting the branded inscription's meaning as the description of a spiritual mission rather than of a crime against property:

Then life that manly right-hand, bold ploughman of the wave!
Its branded palm shall prophesy, "Salvation to the Slave!"
Hold up its fire-wrought language, that whoso reads may feel
His heart swell strong within him, his sinews change to steel.¹⁴

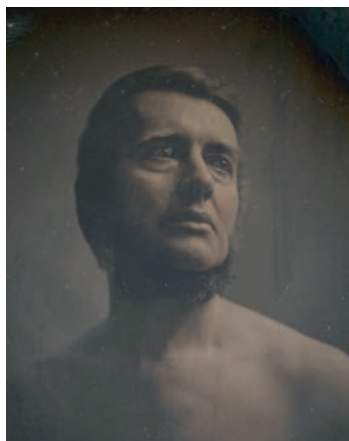
In the daguerreotype, the camera's inherent lateral image reversal makes it appear that it is Walker's left hand which was branded. The double Ss are reversed in the image, though actually they were correctly oriented on Walker's

¹² K. Fein's article, "White Skin, Silvered Plate: Encountering Jonathan Walker's Branded Hand in Daguerreotype", *Oxford Art Journal* 2021, 44, no. 3, pp. 357–377 explores the complexity of this image in relation to the complexity and contradictions of the anti-slavery movement.

¹³ S. O'Neill, "The Rebranding of Jonathan Walker", *Michigan Historical Review* 2020, vol. 46, no. 1 (Spring), pp. 121–165. M.A. Berger's short essay offers an excellent account of the preoccupation of White Abolitionists with Walker's fate rather than that of the enslaved men he failed to rescue: "White Suffering and the Branded Hand", *Mirror of Race*, n.d., <<http://mirrorofrace.org>>. The creation and circulation of this daguerreotype image is a notable example of the fixation of White audiences upon damage done to one White abolitionist's body rather than upon slavery as a violence perpetrated upon multitudes of Black bodies, but that topic lies outside the scope of this paper.

¹⁴ J.G. Whittier, "The Branded Hand", 1846, available online: <<https://www.bartleby.com/372/260.html>>.

right hand, and indeed, there would be little purpose in the court's marking him with an illegible inscription. The reversed camera image can be reversed again to return it to the natural orientation by fitting the camera with a mirror or prism, and by 1852, Southworth & Hawes were boasting in print that "We are perfectly at home in every dept of Daguerreotype copying, without reversing." So either they had not yet mastered that skill by 1845 (unlikely), or by leaving the image uncorrected they chose to emphasize its construction rather than transparently rendering the subject.¹⁵ When later the daguerreotype image was translated for publication, the engraver returned it to the correct orientation.¹⁶ The daguerreotype of the engraving of the *Transfiguration* is also correctly oriented; Southworth & Hawes carefully mirror-reversed their camera image to reproduce the original correctly, just as Morghen had done in making his plate.



[6]



[7]

6. Albert Sands Southworth and Josiah Johnson Hawes, *Southworth as Classical Bust*, c. 1845–1850, daguerreotype, visible image 11.8 × 8.5 cm, The Metropolitan Museum of Art, Gilman Collection, Gift of The Howard Gilman Foundation, 2005

7. William Henry Fox Talbot, *Bust of Patroclus*, before February 7, 1846, salted paper print from paper negative, 7.8 × 16 cm, J. Paul Getty Museum

¹⁵ A.S. Southworth, "Daguerreotype Likenesses No. III", *Boston Daily Evening Transcript* 1852, April 15, 1.

¹⁶ *Trial and Imprisonment of Jonathan Walker*, Boston: Anti-Slavery Office, 1846, title page.

Southworth and Hawes' exploration of the liminal point at which the human body becomes a disembodied image continues with the remarkable 1845–50 portrait study of Southworth's undraped torso, elevated by the camera to an emblem of the absolute. The transformation of the sturdy body of a tradesman to the simulacrum of a classical bust and a type of the classical ideal made Southworth a living analog to the *Bust of Patroclus* in William Henry Fox Talbot's series of calotypes. Talbot's Patroclus seems animated and almost about to speak. However, while Southworth's inward reverie removes him from the possibility of engagement with the viewer. Among the earliest of photographic fine art reproductions, those calotypes are, like Southworth & Hawes' *Transfiguration*, reproductions of reproductions, since Talbot photographed a plaster cast rather than an original marble.

Copies of copies were a significant aspect of the many photographic inventors' concepts; this was particularly true for Nicéphore Niépce, Louis Jaques Mandé Daguerre and Talbot. Yet during most of the 20th century, histories of photography emphasized the medium as a window on the world rather than a duplicative system, so the widespread phenomenon of photographic reproduction of works of art in other media was long neglected as an active area of research. Art history typically has privileged image-objects as originals rather than as links in transmedial chains. Yet as Anthony Hamber observed, while photographs of architecture and sculpture are easily accepted as works of art in their own right, photos of two-dimensional works have largely categorized as humdrum reproductions, so fundamental questions about them remain to be explored.¹⁷ Steve Edwards' term "image-thing amalgam"¹⁸ proves useful in countering what Patrizia Di Bello has described as the tendency of scholars to look *through* art reproductive photographs to the works they depict as if photography had made itself invisible.¹⁹ We can scarcely look through a daguerreotype; its mass and apparatus of protective packaging call our attention to the materiality of the encounter. The seemingly miraculous detail of the images and the embodied viewing practices required by the medium render

¹⁷ A. Hamber, "The Photography of the Visual Arts, 1839–1880, part I", *Visual Resources* 1989, 5, no. 4, Winter, p. 293. Interest in reproductive modes in contemporary art has accelerated since Georges Didi-Huberman's exhibition "L'empreinte" at the Centre Georges Pompidou in 1997.

¹⁸ S. Edwards, "Making a Case: Daguerreotypes", *British Art Studies* 2020, issue 18, November, available online: <<https://doi.org/10.17658/issn.2058-5462/issue-18/sedwards>>.

¹⁹ P. Di Bello, "The Greek Slave and Photography in Britain", *Nineteenth-Century Art Worldwide* 2016, 15, no. 2 (Summer), available online: <<https://www.19thc-artworldwide.org/summer16/di-bello-on-the-greek-slave-and-photography-in-britain>>.

daguerreotypes more suitable as devotional objects than as transparent panes through which we project our gaze.

Image reproduction raises many questions, including and exceeding those famously posed by Walter Benjamin.²⁰ Daguerreotype reproductions are particularly problematic: reproductions but not multiples, they confound Benjamin's presumption about the destruction of aura and present art reproduction as a type of transfiguration. Their flashing, lambent images have haptic as well as visual impact as one holds the heavy plates in one's hands in viewing. The intimacy of their scale pulls the viewer into the image, accentuating the relationships of image, object, body and vision. Reproduction of paintings normally renders the singular multiple, but what happens when a painting is reproduced as a unique image? The daguerreotype copies that Janin predicted would democratize paintings for easy consumption and wide distribution actually failed at the task through their inability to be duplicated further, their fragility and their cost, and indeed it is only very recently that the art of photomechanical reproduction has achieved truly effective facsimiles of works in other media.²¹ Nevertheless, although daguerreotypes of paintings are not rare,²² their production posed practical problems, and as Stephen Pinson has pointed out, Janin himself swiftly came to question the value of the complicated daguerreotype process given the resultant small, fragile, monochrome, unique images, even suggesting that the process's true function might in fact be providing source images for Raphael Morghen to translate as engravings.²³ In that case, the near instantaneous three-hour timeframe Janin had initially estimated would thereby expand to take at least as long as reproductive printmaking always had done, and in Morghen's case that could be years.

²⁰ W. Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", 1936, in: *Illuminations*, edited by H. Arendt, trans. by H. Zohn, New York 1969.

²¹ R. Benson, *The Printed Picture*, New York 2008. All art historians old enough to recall the prevalence of textbooks illustrated only with black and white images, the use of University Prints' smudgily reproduced color halftone collections, and other twentieth century unfaithful modes of art reproduction will recognize the truth of this assertion.

²² Gillespie, *The Early American Daguerreotype*.

²³ "[M]ais quel est le graveur de ce m asonde, s'appelât-il Raphaël Morghen, qui puisse jamais reproduire, même de loin, cette perfection idéale, ce ciel, ces eaux, toute cette nature vivante et sereine, doucement éclairée par cette lumière élyséenne?" quoted in S. Pinson, "Trompe l'oeil: Photography's Illusion Reconsidered", *Nineteenth-Century Art Worldwide* 2002, vol. 1, no. 1, Spring, <<http://www.19thc-artworldwide.org/spring02/195-trompe-loeil-photographys-illusion-reconsidered>>.

In a viewing, Southworth & Hawes' *Transfiguration* impresses itself on the eye as a revelatory experience in an instant, much as the original painting does, whereas Morghen's engraving is an atlas of slowly accreted visual information codified by means of the engraved syntax. Viewing its dense detail demands a scanning motion akin to reading, building up an impression of the meaning of the image as if a sentence at a time. This is intensified by the presence of the text block below the image, which must literally be read. Without the painting's color, the separation of lower and upper registers in the engraving was less emphatic, but the turning, kneeling figure in the foreground became more prominent, and then much less so in the daguerreotype of the print.

The daguerreotypes of the *Transfiguration* and of the branded hand have the informational value of documents as well as their subtler meanings as meditations upon the transfigurations they represent or upon photographic representation itself. But the portrait of Southworth as a classical bust is purely fanciful, a reproduction of an imagined work of art. Its luminosity owes much to Southworth & Hawes' ingenuity in installing a skylight in their top floor studio, the first used by any Boston photographer.²⁴ The light from the skylight falls behind Southworth's head and onto his left shoulder, at once producing a robust plasticity of form and emphasizing the slightly awkward posture of chest turned toward camera, head lifted and gaze directed away. The oily gleam of the unruly pompadour and the scruffiness of the chin whiskers announce the materiality of the body, while the sorrowing upturned eyes and the halo-like vignetting of light behind the head proclaim a spiritual presence. The deeply marked shadows under the eloquent eyes suggest firsthand acquaintance with mortality but are countered by the fine modeling of the sensitive lips. Southworth wears his own nudity like a costume indicating his elevated role as a classical sculpture, yet the poignant imperfection of the soft flesh of his shoulder and the mole at the base of his neck fall short of the classical ideal. The powerfully plastic modeling of the image exemplified the characteristic "beautiful effects of light and shade ... giving depth and roundness together with a wonderful softness or mellowness" praised by fellow daguerreotypist Marcus Aurelius Root, and necessarily not evident in the *Transfiguration* and *Branded Hand* plates given their planar subjects.²⁵

²⁴ T.H. Cummings, *Photography: Its Recognition as a Fine Art and a Means of Individual Expression*, Boston 1905, p. 3.

²⁵ M.A. Root, "A Trip to Boston – Boston Artists", *Photographic and Fine Art Journal*, 1855, August, n.p.

Margo L. Beggs has written about the relationship between the daguerreotypes Southworth and Hawes made of classical sculptures and of bare-shouldered women in similar attitudes. Beggs reads those sitters' display of their "flawless, white skin" and emulation of the marble sculptures as positioning them "at the crux of contentious beliefs about race in a deeply divided nation prior to the American Civil War."²⁶ While the sitters certainly occupied that position which may be foremost in our engagement with the images today, their similarity to the daguerreotype of Southworth emphasizes the role of the artist and the creation of the image itself as a meditation upon the act of artistic representation, and the relationship of art and life.

Southworth understood the portrait photographer's art to be a spiritual practice in which the camera is addressed to the soul of the sitter. As he put it: "The artist is conscious of something besides the mere physical, in every object in nature. He feels its expression, he sympathizes with its character, he is impressed with its language; his heart, mind, and soul are stirred in its contemplation. It is the life, the feeling, the mind, the soul of the subject itself."²⁷ Charles Leroy Moore commented that "In their semi-mystical search for revelation, painting and daguerreotypy could become allies in a common quest. This, at least, is how Southworth and & Hawes and their contemporaries understood the two arts," and that certainly is true as well for sculpture and daguerreotypy.²⁸

SACRED SUBJECTS AND PHOTOGRAPHY

That cameras may be wielded as much with faith and hope as with scientific objectivity is clearly evident in the plentiful occurrence of sacred subjects in photography. These vary from the deliberately constructed tableaux arranged for the camera by Julia Margaret Cameron to F. Holland Day's touchingly literal imitation of Christ. For Cameron, ordinary sitters and props could be deployed to attain the picture held in her mind's eye. She recruited friends, family, cooks, parlor maids and foundlings for roles as prophets, saints, queens and

²⁶ ⁹ M.L. Beggs, "(Un)Dress in Southworth & Hawes' Daguerreotype Portraits: Clytie, Proserpine, and Antebellum Boston Women", *Fashion Studies* 2019, vol. 2, no. 1, 1, available online: <[https:// www.fashionstudies.ca/undress-in-southworth-and-hawes](https://www.fashionstudies.ca/undress-in-southworth-and-hawes)>, <[https:// doi.org/10.38055/FS020111](https://doi.org/10.38055/FS020111)>.

²⁷ Southworth, "An Address to the National Photographic Association of the United States", p. 332, available online: <<https://chnm.gmu.edu/aq/photos/texts/8pp315.htm>>.

²⁸ Ch.L. Moore, "Two Partners in Boston: the Careers and Daguerrian Artistry of Albert Sands Southworth and Josiah Hawes", PhD diss., University of Michigan, 1975, p. 318.

madonnas – they need not become their roles, but simply perform them. By contrast, only Day himself could serve as the model for his crucifixion studies, the photographic documentation of a spiritual exercise. They depict the striving of a soul toward the divine through emulation of Christ's bodily suffering, using the photograph as an instrument of transfiguration. Cameron's sitters probably suffered from the long exposures, awkward poses and compositional caprices of her work, but neither their suffering nor their spiritual states were relevant to the resulting images. The three daguerreotypes by Southworth & Hawes discussed here each exemplify a different relation to their sacred themes.



[8]



[9]

8. Julia Margaret Cameron, *A Study after the Manner of Francia*, 1865, albumen silver print from wet plate collodion on glass negative, 34.4 x 41.6 cm, Victoria and Albert Museum, Royal Photographic Society Collection

9. F. Holland Day, *The Seven Words: Father Forgive Them; They Know Not What They Do*, 1898, platinum print from gelatin dry plate glass negative, approximately 14.0 x 11.5 cm, The Metropolitan Museum of Art, Alfred Stieglitz Collection

The Transfiguration as recounted in scripture is both uncanny and sublime. On the one hand, such a change of state is more cinematic than pictorial, yet it's also as much an image as a narrative. Transfigured, Christ became radiant in glory, suspended between heaven and earth upon a mountain top, embodying the point where the human meets the divine. Raphael's concep-

tion of this event is stately: the dramatic and intensive episode resolves in serene equipoise in his composition, or as Oberhuber put it, "Raphael is the mediator of polar opposites."²⁹ Once Raphael's image was twice translated from color to monochrome, the formal unity of the image rather than the opposition of spheres represented in the daguerreotype was accentuated. That unity across the plane of the composition is consonant with the more diffuse world view of Transcendentalism, while still adhering to the scriptural narrative. By contrast, *The Branded Hand* and *Southworth as a Classical Bust* allude to the spiritual realm through representation of the soul's transcendence of the suffering body rather than direct reference to scripture. But what constitutes a sacred subject in Transcendentalism? The *Branded Hand* detaches the subject from the context of the body as a whole; Walker's wound appears in the image as the silvery trace of the price paid for his abolitionist conviction, the man's identity concentrated in this representation which rendered a conventional portrait of his countenance unnecessary. And the portrait of Southworth separates an individual man's identity from the more allegorical presence, while presenting the suggestions of sorrow in his countenance as emblem of spiritual elevation.

RAPHAEL, THE *TRANSFIGURATION*, REPRODUCTION AND TRANSCENDENTALISM

Praised by Vasari as Raphael's most beautiful work, the *Transfiguration* was once widely considered the most famous painting in the world, a renown in part indebted to the prolific production of reproductions of the work which became ubiquitous throughout Europe and, in time, the United States. Including a mosaic version in the Vatican, at least 68 copies are known to have been produced by the early 20th century.³⁰ The outlines of the painting's history are relevant to a consideration of how it became known and by whom it could be seen. Commissioned in 1516 by Cardinal Giulio de Medici after he was appointed Bishop of Narbonne in 1515, for presentation to the cathedral of Narbonne, it never arrived there. Raphael was still at work on the painting when he died in 1520, and it was subsequently displayed in the Palazzo della Cancellaria until 1523, when Giulio became Pope Clement VIII. He then gave the painting to the Church of San Pietro on the Janiculum Hill, arranging

²⁹ K. Oberhuber, "Style and Meaning", in: Fogg Art Museum, *A Masterpiece Close-up: The Transfiguration by Raphael*, Cambridge, MA: Fogg Art Museum 1981, p. 15.

³⁰ S. Dohe, *Leitbild Raffael – Raffaels Leitbilder. Das Kunstwerk als visuelle Autorität*, Petersberg 2014, pp. 288–315.

for a copy to be made for Narbonne, which, however, was also never received there. The *Transfiguration* remained in San Pietro until 1797, when Napoleon took it to Paris, where it arrived in 1798, and was displayed in the Louvre. In 1815, Canova arranged for its return to the pope, and it arrived at the Vatican in 1816.³¹ Thus, the well-traveled painting had been available in multiple contexts to disparate audiences by the mid-19th century, but translation into print circulated the image far more widely.

Raphael is credited with being the first artist to engage directly with the production of reproductive prints of his work, and Lisa Pon's discussion of the collaborations between Renaissance engravers, inventors, and publishers of images, as well as between viewers and images provides an expanded field in which to consider fine art reproduction of other periods as well.³² But can we consider Southworth and Hawes to have collaborated with Raphael, across a divide of more than three centuries? Or even with Morghen, whose print was made forty-some years before the daguerreotype? Southworth and Hawes' photographic image reproductions can both afford virtual travel through time and space, and can stop time to create a suspended world of their own. Although the daguerreotypists' engagements with Raphael and Morghen are emphatically not literal partnerships between contemporary individuals, they do require interpretation, and they inflect analyses of the status of original, copy and viewer.

Morghen's version of the *Transfiguration* is more conscientious and subtle than some of its predecessors, and represents as great an accomplishment of posthumous reproductive printmaking as can be imagined. He worked on his print of the *Transfiguration* from 1795 until 1811, dedicating it upon completion to Napoleon, who then invited him to Paris in 1812.³³ Despite specializing in reproductive printmaking rather than the creation of original compositions, Morghen's work was widely admired during his lifetime, gaining him membership of the Institute de France.³⁴ Yet soon enough, his criti-

³¹ F. Mancinelli, "History and Restoration", in: Fogg Art Museum, *A Masterpiece Close-up: The Transfiguration by Raphael*, Cambridge, MA: Fogg Art Museum 1981, pp. 5–10.

³² L. Pon, *Raphael, Dürer, and Marcantonio Raimondi: Copying and the Italian Renaissance Print*, New Haven 2004.

³³ F.R. Halsey, *Raphael Morghen's Engraved Works*, New York 1885, available online: <https://archive.org/stream/raphaelmorghense00hals/raphaelmorghense00hals_djvu.txt>; L. Hunt, "Raffaello Morghen", *Catholic Encyclopedia* 1911, vol. 10, New York, pp. 568–569.

³⁴ H.E. Wright quotes Thomas Roscoe's opinion that "a work of any of the great masters is better in an engraving by Longhi and Morghen than in any ordinary [painted] copy," *The First Smithsonian Collection*, Washington, D.C. 2015, p. 107.

cal fortunes took an abrupt turn for the worse so that already by 1886, Henri Delaborde ranked him as a second-rate artist, his reproductive printmaking skills no longer greatly prized as the etching revival got underway and amidst the growing dominance of photography as the chief purveyor of visual information.³⁵ But at the time Morghen's *Transfiguration* came into the hands of Southworth & Hawes, both the painting's popular fame and the printmaker's reputation remained great. Morghen's was certainly not the last important engraving after the *Transfiguration*; for instance, Auguste Bouchard Desnoyers' 1839 engraving appeared in the same year as Janin's pronouncement on the potential of photographic reproduction.³⁶

Reproduction of Raphael's *Transfiguration* remained a New England preoccupation well into the twentieth century. In 1979, a team from the Polaroid Corporation's research labs teamed up with the Fogg Art Museum to produce unprecedented life-sized color photographs, "faithful in microscopic detail", of the painting for a didactic exhibition at the Fogg.³⁷ Constructing a substantial tower in front of the painting within the Vatican Museum, they used "marine hardware – lines, pulleys, winches and jam cleats" to suspend the lens and instant print film in exactly the right position for their camera's intimate survey of the painting.³⁸ The goal of producing a photographic copy on a perfect one-to-one scale is strange in that its huge size makes it unwieldy for many of the usual uses of a photo reproduction, but the desire for absolute accuracy in reproduction is familiar. Bruno Latour and Adam Lowe contend that reproductions secure the fate of originals:

a badly reproduced original risks disappearing while a well accounted for original may continue to enhance its originality *and* to trigger new copies. ... facsimiles, especially those relying on complex (digital) techniques, are the most fruitful way to explore the original and even to help re-define what originality actually is.³⁹

³⁵ H. Delaborde, *Engraving: Its Origin, Processes, And History*, trans. by R.A.M. Stevenson, London 1886, pp. 255–256.

³⁶ I am greatly indebted to one of the anonymous peer reviewers of this text for drawing my attention to Bouchard Desnoyer's print.

³⁷ J.J. McCann, V.L. Ruzdic, "The Large-Format Polaroid Process", in: *A Masterpiece Close-up: The Transfiguration by Raphael*, Cambridge, MA: Fogg Art Museum 1981, p. 25.

³⁸ *Ibidem*, p. 26.

³⁹ B. Latour, A. Lowe, "The Migration of the Aura or How to Explore the Original Through its Fac Similes", in: *Switching Codes: Thinking Through Digital Technology in the Humanities and the Arts*, ed. T. Bartscherer, Chicago–London 2011, pp. 275–297, <<http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/108-ADAM-FACSIMILES-GB.pdf>>, pp. 4–5.

This is auspicious for the future of Raphael's work, little in doubt though that might be, and it prompts the thought that were a twenty-first-century digital scanning project of Raphael's *Transfiguration* to be initiated, it would aptly continue the cycle of revisitation and reproduction.

We may find a clue to the resonance of reproductions of this very Catholic painting for Transcendentalist Boston in Ralph Waldo Emerson's recorded response to it. He viewed it in 1832, when he traveled in Europe following his dramatic renunciation of his role as a minister, and of the organized church.⁴⁰ Emerson's journey from Unitarianism to Transcendentalism's austere ecstasies represented his own spiritual transfiguration of sorts. Marking that inward journey by an outward one, he brought his sensibilities to the eternal city. Professing openness to the visual culture of Catholicism in Italy, he was nonetheless determined to encounter it on his own terms, saying that "perhaps the most satisfactory and most valuable impressions are those which come to each individual casually and in moments when he is not on the hunt for wonders."⁴¹ The splendor of Renaissance masterpieces was thus in the individual's unique perception and engagement with them. Emerson perceived an unexpectedly intimate quality in Raphael's *Transfiguration*: "A calm, benignant beauty shines over all this picture, and goes directly to the heart. It seems almost to call you by name."⁴² His description anticipates the daguerreotype Southworth and Hawes produced twenty years later as a portable version of the benignant picture, shining with the silver of its plate rather than with the glow of the ineffable produced by Raphael's brush that Emerson detected. The modest scale of the daguerreotype brought the viewer into close relation with its image, whether or not the painting could still offer a personalized salute to the daguerreotype's viewer. Both Emerson and Southworth & Hawes thus remade Raphael, transfiguring his *Transfiguration*.

Southworth & Hawes photographed Emerson in 1846 and again in 1857 in the guise of a sober seer, and sage of Concord. By this time, Emerson's ideas had thoroughly pervaded New England intellectual and artistic circles, some of them having achieved almost the weight of prophecy, as when in 1836, three years before the invention of photography, he wrote the famous passage about the transparent eyeball in "On Nature", in which divine presence and human perception are fused to produce a state of pure observation remarkably

⁴⁰ R.D. Richardson, Jr., "Emerson's Italian Journey", *Browning Institute Studies* 1984, vol. 12, p. 122.

⁴¹ Quoted in Richardson, "Emerson's Italian Journey", p. 127.

⁴² R.W. Emerson, "Art", *The Complete Works of Ralph Waldo Emerson in Two Volumes*, vol. I, London 1866, p. 150.



10. Albert Sands Southworth and Josiah Johnson Hawes, *Ralph Waldo Emerson*, 1857, daguerreotype, 23.2 x 30.9 cm, Historic New England (current whereabouts unknown)

like that of the photographic camera.⁴³ Nathaniel Hawthorne further developed Emerson's idea of the viewer's participation in the work of art in *The Marble Faun*, his 1859 novel about the visual arts:

A picture, however admirable the painter's art, and wonderful his power, requires of the spectator a surrender of himself; in due proportion with the miracle which has been wrought. ... There is always the necessity of helping out the painter's art with your own resources of sensibility and imagination.⁴⁴

When Southworth addressed a body of photographers near the end of his long career in 1871, he used comparably Emersonian language in describing the artist's consciousness of "something besides the mere physical, in every object in nature."⁴⁵ Hawthorne and Emerson's sense of the viewer's participation in a work places the viewer *within* it, playing a role rather like that of the kneeling *figura serpentinata* in Raphael's *Transfiguration*, which Jodi Crans-

⁴³ R.W. Emerson, "Nature", 1836, Boston 1849, available online: <<https://www.gutenberg.org/files/29433/29433-h/29433-h.htm>>.

⁴⁴ N. Hawthorne, *The Marble Faun*, New York 1859, p. 272, available online: <<https://archive.org/details/marblefaun00hawtuoft/page/272/mode/2up?q=wonderful>>.

⁴⁵ Southworth, "An Address to the National Photographic Association of the United States", p. 332, available online: <<https://chnm.gmu.edu/aq/photos/texts/8pp315.htm>> 23.

ton describes as fulfilling Alberti's prescription of an interlocutor figure who mediates between viewer and subject:

I like there to be someone in the 'historia' who tells the spectators on, and either beckons them with his hand to look, or with an forbidding glance challenges them not to come near, as business to be secret, or points to some danger or remarkable picture, or by his gestures invites you to laugh or weep with them.⁴⁶

But of course, it's the photographer, not the viewer who stands before the work in this role. The camera poised before the engraving is "on the hunt for wonders," unlike the observing eye of the passing philosophical traveler who happens upon the work.

THE DAGUERRETYPE, REPRODUCTION AND THE REAL

The daguerreotype of the Raphael announces itself as visual metonymy; the transfiguration of Christ in the painting also conveys the transfigurative power of the photographic medium itself. That power depends upon the photographic image's near-miraculous accuracy and detail, and the closeness to reality remarked by all observers when the process was first demonstrated to the public. One such observer called the process a "wonderful creation", because "The light of the sun or moon becomes an engraver, which makes no mistakes; every line is in undeniable proportion, a microscope of the highest power can discover no error. ... This is the Daguerrotype."⁴⁷ Pinson describes how "preexisting discourses on painting led to the eventual characterization of the photograph as the "real," whereas the lack of an artist's touch functioned as the initial, serious point of contention between art and photography."⁴⁸ But it was precisely the creation of images despite the lack of human touch that provides their more-than-real quality. Photography's kinship to alchemy is in play here as well. Rather than the *lapis philosophorum* rendering base matter as pure gold, the sun's rays in the darkened chamber incite a silvered plate to produce that reliable miracle, the image.⁴⁹

⁴⁶ L.B. Alberti, *On Painting*, trans. C. Grayson, London 1991, p. 78, quoted in J. Cranston, "Tropes of Revelation in Raphael's Transfiguration", *Renaissance Quarterly* 2003, Spring, p. 17.

⁴⁷ "The Daguerrotype", *Albion, or British, Colonial, and Foreign Weekly Gazette* 1839, 1, no. 14, 6 April, p. 109.

⁴⁸ Pinson, "Trompe l'oeil: Photography's Illusion Reconsidered", 2.

⁴⁹ I am indebted to Lisa Hostetler for her insights about photographic materials in relation to the idea of transfiguration, personal conversation, February 23, 2022.

The Transcendentalists' fusion of the human and the divine through consciousness of nature and photography's harnessing of natural law to produce images are both instances of the miraculous touching the material. Literary theorist Kaja Silverman's premise that photography is inherently analogic, and thus the means by which the world reveals itself to us, prompts the speculation that in the daguerreotype, it is the Raphael that reveals itself to us in like fashion, and that is another way of expressing Latour and Low's assertion that copies reveal and intensify the originality of images.⁵⁰ The world revealing itself to us through the image, the image shedding the material form of one medium to inhabit another, and the reproduction securing the future of the original are all species of transfiguration. Josiah Hawes was a devout Christian, who attended the church of Reverend Edward N. Kirk. One of Kirk's sermons characterized the relation of the soul and the material realm in this manner: "the earthly scene is to pass away, the world and its interests are to perish; but the soul and its moral affinities, the soul and its desires, the soul and its habits formed on earth must abide and survive the wreck of matter."⁵¹ Sitting in his pew, hearing this sermon preached, perhaps Hawes reflected upon the power of the daguerreotype image to survive and transcend the inevitable wreck of its subjects, both mortal and artistic.

If, as Cranston suggests, for Vasari "*Raphael's Transfiguration* stands as a double synecdoche for the marvels of the painter and the art of painting," we can in parallel see Southworth & Hawes' *Transfiguration* as a synecdoche for the transformative power of photography.⁵² James D. Herbert read Raphael's *Transfiguration* as deploying

resemblance precisely for the sake of exhibiting the limits of depiction, thereby allowing the divine in all its ineffability to flood into the void. ... the imperceptible yet present divinity situated amid all painting – at its center, and everywhere – enabled the swirl of that medium's busy activity of rendering visible the things of this world.⁵³

Photography's skill at just such a 'busy activity of rendering visible the things of the world' is one of its defining characteristics, and the play of pres-

⁵⁰ K. Silverman, *The Miracle of Analogy, or The History of Photography*, part 1, Palo Alto, CA 2015.

⁵¹ E.N. Kirk, *Sermons on Different Subjects*, New York 1842, p. 270, available online: <https://openlibrary.org/books/OL23332044M/Sermons_on_different_subjects>.

⁵² Cranston, "Tropes of Revelation in Raphael's *Transfiguration*", p. 3.

⁵³ J.D. Herbert, "The Son that Does Not Shine in Raphael's *Transfiguration*", *Word & Image* 2008, 24, no. 2, p. 198, DOI: 10.1080/02666286.2008.10405739.

ence and absence in the chain of reproduction from painting to engraving to daguerreotype indicates the limits of depiction as an invitation to the engagement of the viewer with the ineffability of the original. In so engaging, we experience Southworth & Hawes' daguerreotype reproduction of Raphael as a transfiguration in its own terms. In different ways, each of the three daguerreotypes discussed here operate as emblems of the transfigurative potential of photography, asserting that the power of this new medium derives from its shifting position between image and text, original and reproduction, artistic expression and visual information, and its relation to the embodied perception of its viewer.

BIBLIOGRAPHY

- A Masterpiece Close-up: The Transfiguration by Raphael*, Cambridge, MA: Fogg Art Museum 1981
- Alberti L.B., *On Painting*, trans. C. Grayson, London 1991
- Beggs M.L., "(Un)Dress in Southworth & Hawes' Daguerreotype Portraits: Clytie, Proserpine, and Antebellum Boston Women", *Fashion Studies* 2019, vol. 2, no. 1, 1, available online: <<https://www.fashionstudies.ca/undress-in-southworth-and-hawes>>, <<https://doi.org/10.38055/FS020111>>
- Benjamin W., "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", 1936, in: *Illuminations*, edited by H. Arendt, trans. by H. Zohn, New York 1969, pp. 2–17
- Benson R., *The Printed Picture*, New York 2008
- Berger M.A., "White Suffering and the Branded Hand", *Mirror of Race*, n.d., <<http://mirrorofrace.org>>
- Cummings T.H., *Photography: Its Recognition as a Fine Art and a Means of Individual Expression*, Boston 1905
- "The Daguerrotype," *Albion, or British, Colonial, and Foreign Weekly Gazette* 1839, 1, no. 14, 6 April, p. 109
- Delaborde H., *Engraving: Its Origin, Processes, And History*, trans. by R.A.M. Stevenson, London 1886
- Di Bello P., "The Greek Slave and Photography in Britain", *Nineteenth-Century Art Worldwide* 2016, 15, no. 2 (Summer), available online: <<https://www.19thc-artworldwide.org/summer16/di-bello-on-the-greek-slave-and-photography-in-britain>>
- Dohe S., *Leitbild Raffael – Raffaels Leitbilder. Das Kunstwerk als visuelle Autorität*, Petersberg 2014
- Edwards S., "Making a Case: Daguerreotypes", *British Art Studies* 2020, issue 18, November, available online: <<https://doi.org/10.17658/issn.2058-5462/issue-18/edwards>>
- Emerson R.W., "Art", *The Complete Works of Ralph Waldo Emerson in Two Volumes*, vol. I, London 1866
- Emerson R.W., "Nature", 1836, Boston 1849, available online: <<https://www.gutenberg.org/files/29433/29433-h/29433-h.htm>>

- Fein K., "White Skin, Silvered Plate: Encountering Jonathan Walker's Branded Hand in Daguerreotype", *Oxford Art Journal* 2021, 44, no. 3, pp. 357–377
- Gillespie S.K., *The Early American Daguerreotype: Cross-Currents in Art and Technology*, Cambridge, MA 2016
- Halsey F.R., *Raphael Morghen's Engraved Works*, New York 1885
- Hamber A., "The Photography of the Visual Arts, 1839–1880, part I", *Visual Resources* 1989, 5, no. 4, Winter, pp. 298–310
- Handy E., "Dancing with Images: Embodied Photographic Viewing", *Open Arts Journal* 2019, issue 7, Summer, available online: <<https://openartsjournal.org/issue-7/article-2/>>
- Hawthorne N., *The Marble Faun*, New York 1859, available online: <<https://archive.org/details/marblefaun00hawtuoft/page/272/mode/2up?q=wonderful>>.
- Henning M., "With and Without Walls: Photographic Reproduction and the Art Museum" *Museum Media*, part 4, "Extending the Museum". December 5, 2013, available online: <<https://doi.org/10.1002/9781118829059.wbihms996>>
- Herbert J.D., "The Son that Does Not Shine in Raphael's Transfiguration," *Word & Image* 2008, 24, no. 2, DOI: 10.1080/02666286.2008.10405739, pp. 176–198
- Hunt L., "Raffaello Morghen", *Catholic Encyclopedia* 1911, vol. 10, New York, pp. 568–569
- Janin J., "Le Daguerrotype", *Court and Lady's Magazine, Monthly Critic and Museum* 1839, 17, October
- Jodi C., "Tropes of Revelation in Raphael's Transfiguration", *Renaissance Quarterly* 2003, 56, no. 1, Spring, pp. 1–25
- Kirk E.N., *Sermons on Different Subjects*, New York 1842, available online: <https://openlibrary.org/books/OL23332044M/Sermons_on_different_subjects>
- Latour B., A. Lowe, "The Migration of the Aura or How to Explore the Original Through its Fac Similes", in: *Switching Codes: Thinking Through Digital Technology in the Humanities and the Arts*, ed. T. Bartscherer, Chicago–London 2011, pp. 275–297, <<http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/108-ADAM-FAC-SIMILES-GB.pdf>>, pp. 2–17
- Mancinelli F., "History and Restoration", in: *A Masterpiece Close-up: The Transfiguration by Raphael*, Cambridge, MA: Fogg Art Museum 1981, pp. 5–10
- McCann J.J., V.L. Ruzdic, "The Large-Format Polaroid Process", in: *A Masterpiece Close-up: The Transfiguration by Raphael*, Cambridge, MA: Fogg Art Museum 1981
- Moore Ch.L., "Two Partners in Boston: the Careers and Daguerrian Artistry of ASS and Josiah Hawes", PhD diss., University of Michigan, 1975
- Oberhuber K., "Style and Meaning", in: *A Masterpiece Close-up: The Transfiguration by Raphael*, Cambridge: Fogg Art Museum 1981, pp. 11–24
- O'Neill S., "The Rebranding of Jonathan Walker", *Michigan Historical Review* 2020, vol. 46, no. 1 (Spring), pp. 121–165
- Pinson S., "Trompe l'oeil: Photography's Illusion Reconsidered", *Nineteenth-Century Art Worldwide* 2002, vol. 1, no. 1, Spring, <<http://www.19thc-artworldwide.org/spring02/195-trompe-loeil-photographys-illusion-reconsidered>>
- Pon L., *Raphael, Dürer, and Marcantonio Raimondi: Copying and the Italian Renaissance Print*, New Haven 2004

- Richardson, Jr. R.D., "Emerson's Italian Journey," *Browning Institute Studies* 1984, vol. 12, pp. 121–134
- Root M.A., "A Trip to Boston – Boston Artists", *Photographic and Fine Art Journal* 1855, August
- Silverman K., *The Miracle of Analogy, or The History of Photography*, part 1, Palo Alto, CA 2015
- Southworth A.S., "Address to the National Photographic Association of the United States", *The Philadelphia Photographer* 1871, VIII (October), available online: <<https://chnm.gmu.edu/aq/photos/texts/8pp315.htm>>, pp. 315–323
- Southworth A.S., "Daguerreotype Likenesses No. III", *Boston Daily Evening Transcript* 1852, April 15
- Trial and Imprisonment of Jonathan Walker*, Boston: Anti-Slavery Office, 1846
- Whittier J.G., "The Branded Hand", 1846, available online: <<https://www.bartleby.com/372/260.html>>
- Wright H.E., *The First Smithsonian Collection*, Washington, D.C. 2015
- Young America: The Daguerreotypes of Southworth and Hawes*, eds. G.B. Romer and B. Wallis, New York 2005
- <https://archive.org/stream/raphaelmorghense00hals/raphaelmorghense00hals_djvu.txt>
- <https://openlibrary.org/books/OL23332044M/Sermons_on_different_subjects>

Ellen Handy

City College of New York

TRANSFIGURATIONS: SOUTHWORTH AND HAWES, REPRODUCED IMAGES AND THE BODY

Summary

The Harrison Horblit Collection at the Harvard University's Houghton Library contains a remarkable daguerreotype plate by the Boston firm Southworth & Hawes. It reproduces an engraving after Raphael's *Transfiguration*. Whereas reproductive print-making normally seeks to produce multiples of a unique original, daguerreotype reproductions open a space of ambiguity between the categories of original and reproduction since daguerreotypes are unique objects. Much is lost in this translation, but what is gained? If reproduction of paintings normally renders the singular multiple, what happens when a painting is reproduced as a unique image? Why was this daguerreotype created? Southworth & Hawes specialized in portraits of celebrities and considered themselves artists. Why then did they make a daguerreotype of an engraving of a painting? And why *this* painting?

Their image of an image of an image is at once simply duplicative and a meditation on photography itself – an expanded conception of photography that figures it as spiritual and conceptual practice, as is suggested in other confluences of image reproduction and transfiguration within Southworth & Hawes' oeuvre as well. The logic of

the Southworth & Hawes' *Transfiguration* becomes less a conundrum when considered in relation to two of their other images, one of the branded hand of abolitionist Jonathan Walker, the other a self-portrait representing Southworth's torso as a classical sculpture. Translation, transfiguration, body, soul and image are closely imbricated in all three of these daguerreotypes, each produced during the height of New England Transcendentalism.

While Raphael's *Transfiguration* epitomizes the intersection of the human and a divine being as Scriptural drama, *The Branded Hand* and *Southworth as a Classical Bust* allude to the spiritual realm through representation of the soul's transcendence of the suffering body rather than direct reference to scripture. The *Branded Hand* detaches subject from the context of the body as a whole; Walker's wound appears in the image as the silvery trace of the price paid for his abolitionist conviction. The portrait of Southworth separates an individual man's identity from the more allegorical presence, while presenting suggestions of sorrow as emblems of spiritual elevation. But beyond this, the transmedial daguerreotype of the print of the Raphael announces itself as visual metonymy; the transfiguration of Christ in the painting also conveys the transfigurative power of the photographic medium itself.

Keywords:

photo-reproduction, Southworth & Hawes, Raphael, *Transfiguration*, transmedial

HANA BUDDEUS

ENLARGED DETAILS AND CLOSE-UP VIEWS:
ART REPRODUCTION IN 1930S CZECHOSLOVAKIA

Years ago, while writing my diploma thesis in art history at the Faculty of Arts at Charles University in Prague, I came across several reproductions in a 1935 issue of a magazine called *Volné směry* (*Free Tendencies*), depicting the whole and details of a medieval aquamanile from Hradec Králové (ill. 1). I managed to identify these reproductions using photographs and large-format negatives from part of the estate of the photographer Josef Sudek, which were stored in the photo archive of the Institute of Art History of the Czech Academy of Sciences.¹ Thanks to these reproductions, I could date the images as belonging to the period before 1935, when they were reprinted in the magazine, while the existence of vintage prints confirmed my suspicions that the reproduced photographs could have been taken by Josef Sudek. This first experience with historical photographic material, with information gleaned on the basis of comparing negatives, vintage prints, and photo-mechanical reproductions, pre-determined the nature of my approach to further research in the field of art reproduction. This paper clarifies the circumstances in 1930s Czechoslovakia – historical, institutional, and personal – that led publications devoted to art and art history to begin using photographic detail to a previously unheard-of extent, both for aesthetic and practical reasons. Detail can enlarge the work (or a part of it), zoom in, cut out the surrounding context, emphasise motifs, or depict the surface or structure of the material.

“Photographs of sculpture are as culturally determined, as ‘datable,’ as self-referential, and as individual as the verbal art-historical essays that accompany them; and they will vary as much in imagination and enduring quality,”² Mary Bergstein wrote in 1992. Along with other art historians who, at this time, began asking questions relating to the function of photographs

¹ Available through an online database at www.sudekproject.cz/en [accessed: February 18, 2022].

² M. Bergstein, “Lonely Aphrodites: On the Documentary Photography of Sculpture”, *The Art Bulletin* 1992, 74(3), pp. 475–498, quoted p. 498.



Akvamanile z Hradce Králové. (V. 26,5 cm, šíř. 27 cm.)

Národní muzeum v Praze

objevuje se zvlášť motiv i v práci umělecko-feterní. Meleři se zejména z bronzu lité kornice v podobě zvířat, jmenovitě koní, lvů a gryfů. Byly to kornice určité k ornování rukou. Je to zřejmě blízká souvislost tohoto typu kornic a kámenů a fontánami asi toho druhu, jaký reprezentuje kamenná kašna se lvem ve Lvím dvoře v Alhambře ze stol. XIV. Navzdory tomu aspoň z bronzu ulity byly gryf fatimovského typu a vyletkou v podobě z doby kolem r. 1000, sta-

žil nyní na Campo Santo v Pise. Býval asi součástí nějaké kašny a dostal se na západ například jako kořist některého z odtáhnou křáčekých tážec. Tato soška, vysoká 1 m a dlouhá 80 cm, je vlastně monumentální-ovazou varianbou typu zoomorficích kornic, přičemž se udržel název akvamanile. Souvisele obou typů je patrná. Takové orientální akvamanilla fatimovské doby přicházela i na západ, nejen jako kořist, ale i obchodem, a to zejména cestou, kterou tak, orientá-

252

1. Josef Sudek, [*Aquamanile from Hradec Králové*, 13th century], period reproduction, in: *Volné směry* 1935, 31, pp. 252–253. Photo © Martin Netočný, Institute of Art History of the Czech Academy of Sciences. © The Estate of Josef Sudek

of artworks with greater intensity, she helped establish art reproduction histories.³ Texts were published on the transformation of artworks through the medium of photography; describing the mutual influence between art and

³ See, for example, *Pygmalion Photographe. La Sculpture devant la caméra, 1844–1936*, eds. R.M. Mason, H. Pinet, Geneva 1985; *The Kiss of Apollo: Photography and Sculpture 1845 to the Present*, ed. J. Fraenkel, San Francisco 1992; B.E. Savedoff, "Transforming Images: Photographs of Representations", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1992, 2, pp. 345–356; *Sculptor-Photographer. Photographie-Sculpture*, ed. M. Frizot, D. Päini,

photography; mapping photography as an irreplaceable technology of modern art history, or else as a tool that allowed for the development of connoisseurship; and other related topics. It is clear – also on the basis of these numerous references to older literature that aimed to prove the importance of photography to making the field of art history more “scientific” – that research with this focus presents a new and important perspective.⁴ At around the same time, an interest in the materiality of photography appeared in photography studies, with the attention of researchers shifting to photographs as objects and to their “social lives”. “Materiality translates the abstract and representational ‘photography’ into ‘photographs’ as objects that exists in time and space”, to quote Elizabeth Edwards. In this perspective, a photograph is understood “as belonging in a continuing process of production, exchange, usage and meaning”.⁵ A series of conferences on photographic archives, the publication of the Florence Declaration,⁶ aiming to draw attention to the value of analogue archives in a digital era, and publishing and exhibition projects initiated in recent years then consummately confirmed the validity of the material approach also in the field of the photography of artworks.⁷ Studying photographic reproductions thus means untangling complex networks of agents (photographers, publishers, photo agencies, picture libraries, printing companies, etc.), works (photographed artworks and photographs of artworks in all their different materialities, including original prints as well as printed reproductions), and their various relationships and functions, always with a view to the specific use of the given image.

Paris 1993; G.A. Johnson, *Sculpture and Photography: Envisioning the Third Dimension*, Cambridge 1999.

⁴ See E.N. Bohrer, “Photographic Perspectives. Photography and the Institutional Formation of Art History”, in: *Art History and Its Institutions*, ed. E. Mansfield, London 2002, pp. 246–259; G.A. Johnson, “‘(Un)richtige Aufnahme’: Renaissance Sculpture and the Visual Historiography of Art History”, *Art History* 2013, 36(1), pp. 12–51; *Photography and Sculpture: The Art Object in Reproduction*, eds. S. Hamill and M.R. Luke, Los Angeles 2017; *Sculpture and Photography: Envisioning the Third Dimension*, ed. G.A. Johnson, Cambridge 1998.

⁵ E. Edwards, J. Hart, “Introduction. Photographs as Objects”, in: *Photographs, Objects, Histories. On the Materiality of Images*, ed. E. Edwards, J. Hart, London 2004, p. 2 and 4.

⁶ Available online: <<https://www.khi.fi.it/en/photothek/florence-declaration.php>> [accessed: February 21, 2022].

⁷ See *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, ed. C. Caraffa, Berlin 2011 or *Photo-Objects: On the Materiality of Photographs and Photo Archives*, ed. J. Bärnighausen, C. Caraffa, S. Klamm, F. Schneider, P. Wodtke, Berlin 2019, available online: <<https://www.mprl-series.mpg.de/studies/12/2/index.html>> [accessed: February 18, 2022].

FROM SURPRISING CUTOUTS TO TELLING DETAILS

The arc drawn by photography in interwar Czechoslovakia⁸ is, to an extent, characterised by Anna Fárová's description of Josef Sudek's photographic oeuvre: "from pictorialism to objecthood, from picturesque compositions to an understanding of form and object. That is the meaning of Sudek's development in the 1930s. And this quality was imported into his artistic photography by reproducing statues and paintings".⁹ In his 1931 text "The Tasks of Modern Photography", Karel Teige lists the important moments in photography that took place at the end of the previous decade (the exhibitions *Film und Foto* in Stuttgart and *Das Lichtbild* in Munich, the books *Foto Auge* by Franz Roh and Jan Tschichold, *Es kommt der neue Fotograf!* by Werner Gräff, *Die Welt ist schön* by Albert Renger-Patzsch, *Métal* by Germaine Krull, *Köpfe des Alltags* by Helmar Lerski, the *Arts et métiers graphique* review, or Roh's Fototek book series). He quotes Lázsló Moholy-Nagy's statement that "photography invented a century ago is being truly discovered only today", claiming that avant-garde photographs "have enriched our visual experience and sharpened our ability to look and see", whilst also alerting us to the dangers of "sick l'art-pour-l'artism" and the irrelevance of photography as a "sport for the bored bourgeoisie". Instead, he suggests the example of the Soviet amateur worker and peasant photographers – "sensitive seismographs and tachometers of the rhythm of construction and the grandiose epic of the new world".¹⁰

⁸ See M.S. Witkovsky, *Foto: Modernity in Central Europe: 1918–1945*, Washington 2007; A. Dufek, U. Eskildsen, *Tschechische Fotografie 1918–1938*, Essen 1984; A. Dufek, "Světlo, stín a objekt v české fotografii třicátých let" [Light, Shadow, and Object in Czech Photography of the 1930s], in: *Linie / Barva / Tvar* [Line / Colour / Form], ed. H. Rousová, Prague 1988, pp. 87–113; A. Dufek, "Fotografie dvacátých let" [Photography of the 1920s] and "Fotografie třicátých let" [Photography in the 1930s], in: *Dějiny českého výtvarného umění 1890–1938* [The History of Czech Fine Art 1890–1938], IV/2, Prague 1998, pp. 205–221 and 323–353; *Czech Photographic Avant-garde 1918–1948*, ed. V. Birgus, Prague 2002; V. Birgus, J. Mlčoch, *Czech Photography of the 20th Century*, Prague 2010; J. Toman, *Foto/montáž tiskem / Photo/montage in print*, Prague 2009; P. Tausk, "The Roots of Modern Photography in Czechoslovakia", *History of Photography* 1979, 3(3), pp. 253–271. For a historical overview of photography of artworks in Czechoslovakia, see J. Mlčoch, "Josef Sudek and the Photography of Works of Art – his Predecessors and Contemporaries", in: *Instant Presence: Representing Art in Photography*, ed. H. Buddeus, V. Lahoda, K. Mašterová, Prague 2017, pp. 59–79.

⁹ A. Fárová, *Josef Sudek*, Prague 1995, p. 104.

¹⁰ K. Teige, "Úkoly moderní fotografie" [The Tasks of Modern Photography], in: *Moderná tvorba uživatelská*, Bratislava 1931, pp. 77–78. For an English translation, see K. Teige,

In the 1930s, the newly defined, revolutionary potential of photography could develop not only in the field of photography as art but also in other spheres of society. An important part was played by the exhibitions organised by the Marxist photography and film theorist Lubomír Linhart, as well as his publication *Sociální fotografie* (*Social Photography*).¹¹ The use of photographic detail or a strong diagonal was suddenly no longer an aesthetisation or making strange of the seen but, most importantly, a way of bringing closer and drawing attention to the content depicted. These are no longer unexpected segments¹² but functional details that allow the content to stand out. In 1936, the International Photography Exhibition (Mezinárodní výstava fotografie) was held at the Mánes Union of Fine Arts in Prague (Spolek výtvarných umělců Mánes), a belated local twist on the Film und Foto exhibition,¹³ presenting photography not only as an artistic medium but also as a significant social agent. Modern photography, as Linhart expressed it at the time, also encompassed scientific photography, including photographs of artworks.¹⁴ At the very end of the 1930s, the Museum of Decorative Arts in Prague (Umělecko-průmyslové museum) put on an exhibition titled One Hundred Years of Czech Photography (*Sto let české fotografie*), “a demonstration of the concept of modern photography in all its breadth – in art, technology, advertising, poster production, printing, and life in general”,¹⁵ which, similarly to the projects that preceded it, showed photography as a pan-societal phenomenon.

A key part was played by the State Graphic School in Prague (Státní grafická škola), headed from 1932 by the graphic designer Ladislav Sutnar, with photographers including Jaromír Funke, Josef Ehm, Rudolf Gilbert, and Otokar Hejzlar on the staff. Several significant publications were created at the school in the 1930s, exceptional in their innovative approach to the use of reproductions. These included experiments with the use of reproductions on a scale of 1:1, i.e. details in real size, using full bleed printing (to the edge

“The Tasks of Modern Photography”, in: *Photography in the Modern Era*, ed. Ch. Phillips, New York 1989, pp. 312–322, quoted p. 313, 318, 319 and 320.

¹¹ L. Linhart, *Sociální fotografie* [Social Photography], Prague 1934.

¹² See Birgus, Mlčoch, *Czech Photography of the 20th Century*, p. 36.

¹³ F. Parkmann, “A Czechoslovak Variation on *Fifo*”, *Études Photographiques* 2012, 29, available online: <<https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3475>> [accessed: February 20, 2022].

¹⁴ After the Film und Foto exhibition in Stuttgart, scientific photographs were also presented at the exhibitions of new photography in Prague in 1930 and 1931. See Birgus, Mlčoch, *Czech Photography of the 20th Century*, p. 63.

¹⁵ *Sto let české fotografie 1839–1939* [One Hundred Years of Czech Photography 1839–1939], ed. Z. Wirth, Prague 1939.

of the paper, with no margins), as in the case of a book on the details of painterly styles¹⁶ by the art historian Vojtěch Volavka¹⁷ (ill. 2). In the mid-1930s, the Photographed World (Fotografovaný svět) editorial series was created at the school, aiming to promote photography “as a means of objective knowledge and not as a means of poor expression of objective impressions”.¹⁸ In the end, only the first announced title was released, *Photography Sees the Surface* (Fotografie vidí povrch), with graphic design by Ladislav



2. Laboratoire du musée du Louvre, Institut Maïnini, [Frans Hals, *The Gypsy Girl*, 1628, detail], period reproduction, in: V. Volavka, *Malba a malířský rukopis* [*Painting and Brush-work*], Prague 1939. Photo © Martin Netočný, Institute of Art History of the Czech Academy of Sciences

¹⁶ The Czech word “rukopis” is used, meaning handwriting or manuscript and signifying the manner in which a painter or sculptor approaches technical details. In the case of painting, “brush-work” may be more precise, but in order to include also the details of individual sculptors’ styles, we have opted for the more general “painterly styles” – translator’s note.

¹⁷ V. Volavka, *Malířský rukopis ve francouzském obraze nové doby* [Painterly Styles in French Paintings of Modernity], Prague 1934 and V. Volavka, *Malba a malířský rukopis* [Painting and Brush-work], Prague 1939.

¹⁸ L. Linhart, “Fotografie objevuje svět” [Photography Discovers the World], *Panorama* 1935, 6, p. 84.

Sutnar and detailed photographs printed full bleed.¹⁹ It is most likely that it was Jaromír Funke,²⁰ a leading Czech theorist of new photography, author of photograms and avant-garde photographs, and teacher, who wrote in the unsigned introduction to this book about photography as a “truthful witness and document of the state and appearance of objects”, “technically perfect and photogenically interesting.”²¹ Among the printed reproductions are several details of artworks, accompanied by texts written by art historians. In his essay, the art historian Vincenc Kramář makes several references to the reproduced photograph of Albrecht Dürer’s *Feast of the Rosary*. He writes on the convoluted fate of the painting, claiming that “the photograph tells us about all of this in great detail”, such as when shadows alert us to spots that have been inpainted.²² In his commentary on the photograph of Josef Václav Myslbek’s portrait bust of Knight Vojtěch Lanna (ill. 3), the art historian Václav Vilém Štech made use of the photographic rendering of the surface of the statue to provide support for a detailed description of the sculptor’s approach to material: “the photograph conveys a lively, un-academic modelling that uses small, diagonal surfaces, which slant and rise in a continual transition among contrasting heights and depths”. He refers directly to the reproduced frame: “The enlarged photograph provides insight into the details and individual qualities of a work that is one of the greatest achievements ever reached in Czech art”.²³

The same photograph of the detail of the bust of the Prague industrialist (and also art collector and benefactor) Knight Vojtěch Lanna is also

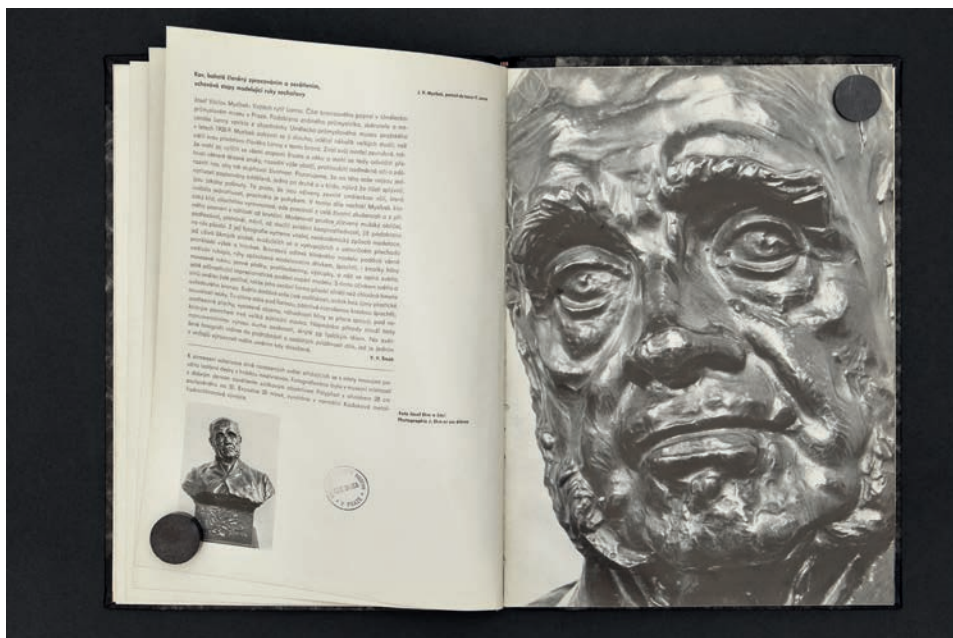
¹⁹ *Fotografie vidí povrch. La Photographie reflète l’aspect des choses* [Photography Sees the Surface], ed. J. Funke, L. Sutnar, Prague 1935, unpag.

²⁰ See M.S. Witkovsky, J. Toman, “Scratching the Surface of Czech Modern Photography”, in: *Photography Sees the Surface. La photographie reflète l’aspect des choses*, ed. L. Sutnar, J. Funke, Ann Arbor 2004, unpag. See also A. Dufek, “Jaromír Funke and Czech Photography, 1920–39”, in: *Object: Photo. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection 1909–1949*, New York 2014, available online: <<https://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/Dufek.pdf>> [accessed: February 20, 2022].

²¹ “Photography sees the surface”, in: *Photography Sees the Surface*, unpag., trans. by J. Toman and M. S. Witkovsky.

²² V. Kramář, “Detail of a Painting by Albrecht Dürer: The Feast of the Rosary”, in: *Photography Sees the Surface*.

²³ V.V. Štech, “Metal, Richly Articulated Through Treatment and Lighting, Retains Traces of Modelling by the Sculptor’s Hand”, in: *Photography Sees the Surface*. For more on Štech and photographs of artworks, see H. Buddeus, “Mlsný a zvědavý V.V. Štech” [The Sweet-toothed and Curious V.V. Štech], in: T. Dvořák et al., *Fotografie, socha, objekt* [Photography, Sculpture, Object], Prague 2017, pp. 7–29.



3. Josef Ehm and his pupils, [J. V. Myslbek, *Knight Vojtěch Lanna*, 1909, detail], period reproductions, in: *Fotografie vidí povrch. La Photographie reflète l'aspect des choses [Photography Sees the Surface]*, ed. J. Funke, L. Sutnar, Prague 1935, unpag. Photo © Martin Netočný, Institute of Art History of the Czech Academy of Sciences. © The Estate of Josef Ehm

reproduced in a monograph on Myslbek published in 1942 with a text by art historian Vojtěch Volavka, already mentioned above in connection to his book dedicated to painterly styles.²⁴ All photographic documentation was made for this purpose by Josef Ehm, who built a reputation as one of the leading photographers of artworks, along with Josef Sudek or Alexandr Paul. Vojtěch Volavka's list of publications makes it clear that his interest in the painterly or sculptural style of individual artists went along perfectly with the use of photographic detail. Here, for instance, it is manifested in two reproductions detailing the sculptural approach to the pleating of Cardinal Schwarzenberg's mantle, a statue by Myslbek located in St. Vitus Cathedral (ill. 4). For an example of the link in content between reproduced photographs and information contained in the text, we can also look to Volavka's monograph of the painter and son of the renowned Czech scientist, Kar-

²⁴ V. Volavka, *Josef Václav Myslbek*, Prague 1942.



4. Josef Ehm, [J. V. Myslbek, *Cardinal Schwarzenberg*, detail], digitally converted negative, before 1942, Institute of Art History of the Czech Academy of Sciences. Photo © Institute of Art History of the Czech Academy of Sciences. © The Estate of Josef Ehm

el Purkyně. Using reproductions of details of Purkyně's paintings, Volavka draws the reader's attention to the unusual height of "the colourful dough that the brush is literally wading through."²⁵ A combination of detailed shots of the canvas with Volavka's juicy description of the painterly style gives the reader the opportunity to see painting not merely as the depiction of a particular subject matter, but as a physical process, as the recording of an authorial gesture, and as a material work.

²⁵ V. Volavka, *Karel Purkyně*, Prague 1942, p. 77.

BETWEEN PRACTICAL AIMS AND AESTHETIC CHOICES

For the purposes of this study, I have selected as an exemplary close-up view²⁶ the 31st volume of *Volné směry* (*Free Tendencies*) magazine, a significant artistic periodical published in Prague between 1896 and 1949 by the Mánes Union of Fine Arts. The fact that the reasons for purchasing the 1935 volume were purely personal ultimately plays an insignificant role. (I was inspired to make the purchase by several reproductions of the Hradec Králové aquamanile mentioned in the introduction that I identified as photographs by Josef Sudek years ago.)²⁷ It became clear that the magazine allows one to follow a number of other specific micro-histories that deserve a more detailed analysis and that also possess broader validity with regard to the debate about photographs of artworks and the use of photographic detail. The series of detailed views framed by one year of the magazine's publication provides clear borders we can operate in, as well as stepping beyond them if needed.

Pages 205–210 of this volume of *Volné směry* present an article by Bohuslav Slánský titled “Repairing the Paintings at Karlštejn Castle”, illustrated by several photographic details of 14th-century panel paintings attributed to Master Theodoric²⁸ (ill. 5). Since the early 1930s, Slánský had been developing scientific restoration methods making use of X-ray and microphotographic images.²⁹ He was a champion of conservation methods and also produced diligent written and photographic documentation of the individual steps. Part of the detailed photographic documentation of Theodoric's

²⁶ Concerning microhistories and close-up views in photography studies, Costanza Caraffa refers to Elizabeth Edwards as the one “who programmatically proposed the technique of close reading in the interpretation of photo-objects” (E. Edwards, *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*, Oxford and New York 2001). See C. Caraffa, “Objects of Value: Challenging Conventional Hierarchies in the Photo Archive”, in: *Photo-Objects: On the Materiality of Photographs and Photo Archives*.

²⁷ See J. Květ, “Akvamanile z Hradce Králové v Národním muzeu v Praze” [The Hradec Králové Aquamanile at the National Museum in Prague], *Volné směry* 1935, 31, pp. 250–257.

²⁸ B. Slánský, “Oprava obrazů z hradu Karlštejna” [Renovation of the Paintings of Karlštejn Castle], *Volné směry* 1935, 31, pp. 205–210. The author of the reproduced photographs remains unknown. We can assume that they were taken by Josef Sudek, as among his original negatives are some details depicting other sections of the same paintings, e.g. that of St. Anne.

²⁹ B. Slánský, “O restaurování obrazů” [On the Restoration of Paintings], *Umění* [Art] 1931, 4, p. 173; B. Slánský, “Zkoumání obrazů přírodovědeckými metodami” [Examining Paintings Using the Methods of the Natural Sciences], *Umění* 1932, 5, pp. 371–372.



5. Unknown photographer, [Master Theodoric, *Saint Anne*, detail], gelatin silver photograph, likely 1935, Institute of Art History of the Czech Academy of Sciences. Photo © Institute of Art History of the Czech Academy of Sciences

paintings that Slánský was tasked with restoring in the 1930s,³⁰ and which I managed to locate in the photographic archives of the Institute of Art History of the Czech Academy of Sciences, comes from the graphics company of Jan Štenc (Štencův grafický závod). Since 1910, this firm, located in a newly developed modern building in Salvátorská Street in the centre of Prague, offered all manner of photographic and reprographic services, supplying reproductions for diverse artistic and art historical publications, *Volné směry* included. The founder and owner, Jan Štenc, who also published his own magazine between 1918 and 1945, *Umění* (*Art*), did not list the individual photographers he worked with as the authors of the images, with copyright

³⁰ See also B. Slánský, "Oprava tabulových obrazů v kapli sv. Kříže na hradě Karlštejně" [The Restoration of the Panel Paintings at the Chapel of the Holy Cross on Karlštejn Castle], *Zprávy památkové péče* [Historical Preservation News] 1938, 2, pp. 24–27; B. Slánský, "Oprava obrazů z hradu Karlštejna" [The Restoration of Paintings at Karlštejn Castle], *Volné směry* 1937, 33, pp. 26–28.

attributed to his company. The archive was stored in the State Office of Historical Preservation (Státní úřad památkové péče) from the nationalisation of the firm in 1948 until finally a part (numbering over seventy thousand large-format glass negatives) returned to Štenc's heirs during the restitution processes of the 1990s.³¹

If we wanted to write the history of photography as a history of dissemination, as formulated by Geoffrey Batchen,³² Štenc's archive, which has not yet been processed by experts,³³ would be an excellent case study. The company, highly successful in its time, built its reputation not on originals and authorship, but on reproducibility and distributability – for instance, they did not present the names of the photographers and they always published the photographs under the name of their company. While the heirs are now administering an archive of original negatives for which, given the absence of written documentation, it will be virtually impossible to determine authorship, the prints with the original blind embossing and copied images are dispersed across the photographic archives of the National Heritage Institute (Národní památkový ústav), the National Gallery in Prague, the Institute of Art History of the Czech Academy of Sciences, and other institutions. The copies, sometimes pasted onto card indexes bearing information about the depicted work, and occasionally also on the source of the image, were mostly created with the aim of being reproduced in publications, used as visual information on the photographed object. They thus embody what Batchen discusses in relation to photography as a “haunted entity, eternally oscillating between material and immaterial manifestations, between physical objects grounded in specific configurations of space and time and apparitional images floating free of any particular substrate and capable of endless reproduction in a variety of media and formats”.³⁴

In connection to Štenc and his photographs of the Cathedral of St. Vitus in Prague, Jan Mlčoch states that their “technical precision [...] shows that in the early 1930s the photographic work of the company had absorbed the influences of the aesthetic of *Neue Sachlichkeit* (New Objectivity) in its effort to convey in detail both the structure and the texture of works of art”.³⁵ We

³¹ See <<https://www.archiv-stenc.cz/>> [accessed: February 2, 2022].

³² See G. Batchen, *Obraz a diseminace: za novou historii pro fotografii* [Image and Dissemination: Towards a New History of Photography], Prague 2016. For English, see G. Batchen, *Apparitions, Photography and Dissemination*, Sydney, Prague 2018.

³³ See J. Škabrada, “Štencův archiv negativů” [Štenc's Archive of Negatives], *Historická fotografie* 2007, 7, pp. 23–31.

³⁴ Batchen, *Obraz a diseminace...*, p. 160.

³⁵ Mlčoch, “Josef Sudek and the Photography of Works of Art – his Predecessors and Contemporaries”, p. 64.

could say the same of the photographic details of the surface of Theodoric's paintings, of which it can certainly be stated that they are photogenic and the chosen compositions have a modern feeling. At the same time, we must be aware of the fact that they were probably created on the basis of highly specific demands from the conservator, who, for instance, wished to document the details of the plastic decorations (ill. 6). On the one hand, then, we can discuss the formative role of the commission and its practical circumstances, just as Philippe Jarjat did using the example of the Adolphe Braun & Cie's 19th-century album of photographs documenting Michelangelo's frescos in



6. Štencův grafický závod (Štenc Graphic Company), [Master Theodoric, *Saint Juda Tadeas*, detail], likely late 1927, gelatin silver photograph mounted on cardboard, Institute of Art History of the Czech Academy of Sciences. Photo © Martin Netočný, Institute of Art History of the Czech Academy of Sciences

the Sistine Chapel.³⁶ In relation to some detailed photographs and the unexpectedly “modern” diagonal composition, Jarjat writes about the necessity to differentiate between “an intended visual innovation and a practical one”.³⁷ On the other hand, the example of Theodoric’s paintings and their photographic documentation can be considered with the knowledge that these were created more than sixty years later. This was a time when the practical aim of the commission could be a good match with the aesthetic choices of the photographer, shaped by the development of interwar photography with its emphasis on sharpness and detail. The photographer retains creative freedom, even within this highly specific commission, as regards framing the shot and placing the motif within a format.

COMPARATIVE MATERIAL FROM PHOTOGRAPHIC CAMPAIGNS

Also dedicating continued attention to Theodoric’s paintings was photographer Alexandr Paul, another key figure on the scene. From the early 1930s, Paul and his associate František Illek operated as a private agency, “Press Photo Service” (or “Illek & Paul” from 1938 onwards).³⁸ They established close collaboration with Umělecká beseda (Artists’ Club), particularly with the art historian, artist, and tireless organiser Karel Šourek. This collaboration included large photographic commissions linked to the exhibition projects *Staré umění na Slovensku* (Old Art in Slovakia) and *Pražské baroko* (The Prague Baroque), both closely related to political interests associated with the need to acclaim Czechoslovak cultural roots as independent from the German milieu. In the late 1930s, this successful collaboration gave rise to the idea of establishing a publication series of photographic albums thoroughly documenting Czech art,³⁹ using the potential of photography to foster the national narrative, which was in demand at a time of the growing threat from neighbouring Germany.⁴⁰ Although the first album was only published

³⁶ P. Jarjat, “Michelangelo’s Frescoes through the Camera’s Lens: The Photographic Album and Visual Identity”, *Studies in the History of Art* 2011, 77, pp. 151–172.

³⁷ *Ibidem*, p. 167.

³⁸ Their third partner, Pavel Altschul, left the firm in 1934.

³⁹ See E. Pospěchová, “Documenta Bohemiae Artis Phototypica. ‘Vlasti služ! I svou fotografii!’” [Documenta Bohemiae Artis Phototypica. ‘Serve the Nation! In Your Photography, Too!’], in: *Ve službách českých knížat a králů. Kniha k počtě profesora Jiřího Kuthana* [In the Service of Czech Princes and Kings. A Book to the Honour of Professor Jiří Kuthan], ed. M. Šmied, F. Záruba, Prague 2013, pp. 349–357.

⁴⁰ See *Photo Archives and the Idea of Nation*, ed. C. Caraffa, T. Serena, Berlin 2015.

in 1944, it is clear that the history of the project is firmly rooted in the 1930s. Karel Šourek, who co-initiated the photography project, was already considering the need of documenting art in Czechoslovakia during the two exhibitions mentioned above, and also played a part in the creation of an extensive collection of photographic documentation of Slovak art, which included the work of Illek and Paul as well as Josef Sudek. Among the photographs taken by Sudek for this project in 1937, the most striking ones, in Šourek's opinion, were the blown-up details of ornamental and figural decorations of liturgical textiles and metal objects.⁴¹

The reasons that led him and Paul to publish the photographic albums *Documenta Bohemiae Artis Phototypica* were clarified by Karel Šourek in 1945 in an article published in *Fotografie* magazine.⁴² He mentions photographic documentation of Czech art (insufficient both in quantity and quality; random in focus), setting as his goal the creation of what was lacking: a programmatically delimited, exhausting whole. He thus also set himself apart from the work of the State Photo-Measurement Institute (Státní fotoměřický ústav), established in 1919 at the behest of the art historian Zdeněk Wirth. One of the stated aims of the institute, in addition to keeping an inventory of monuments and surveying historical sites, was image documentation, including older photographs and engravings documenting the state of the monuments, acquired from various inheritances, for instance, and also the production of new photographs.⁴³ Šourek was also critical of the photographs produced by the competition, Štenc's well established graphic works, which "taste a little of ash, seeming to today's viewer a little dry, lacking zest and spatial understanding, particularly in the images of architecture. Photographs were meant to serve as documents of artworks, but over time, they themselves became documents of the standards and conception of photography in their time".⁴⁴ The title selected, *Documenta Bohemiae Artis Phototypica*, suggests

⁴¹ See H. Buddeus, "Vanished Statues: Finding Images, Creating Pictures", in: *Sudek and Sculpture*, ed. H. Buddeus, Prague 2020, pp. 153–233; see also the exhibition that I curated with K. Mašterová: "Fešandy ze šuplíků. Sudek and Slovakia / Lovelies from the Files. Sudek and Slovakia", 29.10.2021 – 30.1.2022, City Gallery of Bratislava, Slovakia.

⁴² K. Šourek, "Fotografie a umění, Documenta Bohemiae Artis Phototypica" [Photography and Art, Documenta Bohemiae Artis Phototypica], *Fotografie* 1945, 1(2), pp. 26–28.

⁴³ In 1938, when the institute was rebranded the "Institute for the Listing and Mapping of Monuments", the collections contained over a thousand diapositives, twenty thousand photographs, twelve thousand negatives, and two thousand printing plates. See A. Friedl, "Zdeněk Wirth a státní ústav fotoměřický" [Zdeněk Wirth and the State Photo-Measurement Institute], *Zprávy památkové péče* 1938, pp. 124–125.

⁴⁴ Šourek, "Fotografie a umění, Documenta Bohemiae Artis Phototypica", p. 27.

(and Šourek's own words confirm this) that their photographic campaign references but also defines itself against the academic project *Monumenta Artis Germaniae*.⁴⁵ The nationalist and hierarchical "monuments" are here transformed to horizontal "documents". In accordance with this strategy, Šourek, Illek, and Paul do not select the works – as they explain on the example of Karlštejn, they create "photographic material that is so detailed in its treatment of the given theme that the researcher can be given a truly full picture of the painterly decorations now surviving at the castle."⁴⁶

The idea of mapping Czech art as a whole, however, remained – once again – only partly fulfilled. The Karlštejn album⁴⁷ was complete photographically, but it seems that some printed materials were missing, and the album probably never reached distribution.⁴⁸ Even so, it provides – along with the albums that were realised fully – a clear idea of its authors' intentions. Even though the aims were perhaps a bit too ambitious, this project is remarkable in many respects, including the emphasis placed on opening a perspective "into the formal mechanisms of the art work" through enlarged details, as well as bringing closer works that are distant from the eye: "In practice, this leads to an extensive use of blown-up details when publishing photographic documents on the history of manuscript illumination, goldsmithing, and engraving coins or medals on the one hand, while on the other hand, for publishing photographs pertaining to the history of monumental mural painting, a large format was chosen for the photographs [25 x 35 cm]"⁴⁹ (ill. 7 and 8). In the case of Karlštejn Castle, in addition to details of the individual paintings, the album also offers the possibility of comparing details of eyes, beards, hair, hands, or fabrics from various paintings by Theodoric on a single page. What's more, the form of the album, with the photographs arranged consecutively on single, unbound pages, mirrors the idea of a comparative study. This brings us to another possible source of inspiration – the postcard series *Kunst der*

⁴⁵ See J.B. Blower, "Max Dvořák, Wilhelm von Bode and The Monuments of German Art", *Ars* 2011, 44(1), pp. 92–124.

⁴⁶ Šourek, "Fotografie a umění, Documenta Bohemiae Artis Phototypica", p. 27.

⁴⁷ A. Paul, F. Illek, K. Šourek, *Deskové obrazy Mistra Theodoricha na Karlštejně z XIV. st.* [The 14th-century Panel Paintings of Master Theodoric at Karlštejn Castle], *Documenta Bohemiae Artis Phototypica*, undated, Institute of Art History of the Czech Academy of Sciences.

⁴⁸ Here, I am drawing – for now – on a personal conversation with Prokop Paul, who, together with his wife Marcela, administers the Archive of Atelier Paul and part of the estate of the Illek & Paul company (Press Photo Service) in Dolany nad Vltavou, and on the fact that the Karlštejn album is missing from public library catalogues.

⁴⁹ Šourek, "Fotografie a umění, Documenta Bohemiae Artis Phototypica", p. 27.



7, 8. Alexandr Paul – František Illek – Karel Šourek, [*Deskové obrazy Mistra Theodoricha na Karlštejně z XIV. st.* (*The 14th-century Panel Paintings of Master Theodoric at Karlštejn Castle*)], *Documenta Bohemiae Artis Phototypica*, undated (likely 1930s), sheets from an unpublished album, Institute of Art History of the Czech Academy of Sciences. Photo © Martin Netočný, Institute of Art History of the Czech Academy of Sciences. © The Estate of Alexandr Paul

Welt, published by the Institute of Art History at the University of Marburg under the leadership of Richard Hamann beginning in 1933. The Marburg photographic campaigns and publishing projects were well known in Czechoslovakia, and Šourek mentions them, too. Just as in the case of *Documenta Bohemiae Artis Phototypica*, the *Kunst der Welt* series were individual, freely arranged pages created using photographic technology and kept in a paper folder.⁵⁰ Unlike the large-format albums allowing for detailed comparative

⁵⁰ That same year, the *Veledila středověku* (Masterworks of the Middle Ages) exhibition took part in Prague as a collaboration between *Krasoumná jednota* (The Fine Arts Association) and the Institute of Art History in Marburg, presenting 235 photographs. I would like to thank Jan Salava for this information. See J. Chaloupecký, “Středověké sochy” [Medieval Sculptures], *Světazor* 1933, 33(35), pp. 4–5; *Magazin DP*, 1933/34, 1, p. 154; *Dílo* 1933–1934, 25, p. 51.

study offered by Šourek, Illek, and Paul, the team in Marburg selected a practical postcard-size format. Another difference was the strategy of selecting the works, which corresponded more closely to the aims of popularisation: the works were arranged into folders not only by the respective monument or region but also by theme (e.g. Christmas in Folk Art, Animal Paintings, Mother and Child, Dance, Boats, etc.).

Also still unprocessed are the photographic campaigns initiated by the State Photo-Measurement Institute.⁵¹ Karel Šourek made a humorous comment on the fact that their private enterprise were ahead of the state institution: “When we photographed in full the artistic riches of Karlštejn Castle for the first time, having brought electric lighting up to the highest floors of the castle, we thus allowed this state institution to work on the same topic – thanks to our cable, they also began photographing the castle in detail for their own purposes.”⁵² He is most probably referring to the photographic campaign that became the foundation for a comprehensive publication on Czech panel painting between 1350 and 1450,⁵³ written by the students of Professor Antonín Matějček under his leadership and signed with his name, for which Štenc also took pictures at Karlštejn in 1938.⁵⁴ In comparison to the common practice at the time, this book uses an unusual amount not only of details (104 out of the total 276 reproductions) but also reproductions in colour. Despite the fact – or perhaps precisely *because* of the fact – that all these generously planned photographic campaigns were ultimately never implemented according to the original plan and remained torsos, they mapped thoroughly some of the most significant historical monuments in Czechoslovakia, such as Theodoric’s paintings at Karlštejn or the interior of St. Vitus Cathedral in Prague, thus providing excellent comparative material not only for researchers exploring medieval art but also for historians of photography.

UNSPOILT VIEWS AND THE MONUMENTALITY OF ENLARGED DETAILS

As follows from the aptly named article “The Work of the Eye” (“Práce oka”), the manner of handling reproductions on the pages of “our” volume of *Volné směry*, including the emphasis placed on depicting details of artworks,

⁵¹ Friedl, “Zdeněk Wirth a státní ústav fotoměřický”.

⁵² Šourek, “Fotografie a umění, Documenta Bohemiae Artis Phototypica”, p. 28.

⁵³ A. Matějček, *Česká malba gotická* [Czech Gothic Painting], Prague 1938.

⁵⁴ M. Bartlová, *Dějiny českých dějin umění 1945–1969* [The History of Czech Art History 1945–1969], Prague 2020, p. 125.

was no coincidence. In this text, Emil Filla, artist and, beginning in 1934, also the editor-in-chief of *Volné směry*, discusses the specifics of considering every period of art history, claiming that along with the development of art forms, our eye changes, too, making it clear why there are so many photographic details during his tenure at the magazine. A longer quote is appropriate here:

Every concluded period of artistic creation, every epoch of visual desire demands its own particular perception in order to be seen correctly, its own specific location of the eye, and specific methods of regarding and reflecting on the retina. [...] What has changed is not only the appearance of contemporary painting compared to Purkyně's realistic paintings or Slaviček's impressionist works, what has changed, primarily, is our eye. [...] We see the metamorphosis of ocular perception clearly in the development of photography, which was – despite its mechanical foundations – an image of the desires and tastes of contemporary artistic tendencies. [...] Only now, partly given the new spirit of art and partly through the new conception of the meaning of its mechanical possibilities, does photography become factual, acquiring clarity and a sense of detail, distinctiveness both in plasticity and spatiality. The eye learns to see anew. Good nature photography, and especially photography of artworks, aids in this learning process, because our eye, habituated to the Impressionists, looked falsely not only at nature, but also at the primitives and Rembrandt and Romanesque miniatures – always with an illusionistic bias. Through photography, particularly through enlarged details, the eye relearns how to perceive. It is led to insights which, in its damaged state, it has been unable to comprehend when faced with the original. It becomes aware, primarily, of the possibility and necessity of seeing anew.⁵⁵

When Filla writes that it is only now that photography has become factual, he is responding, of course, to the development that photography underwent following the First World War. In contrast to “artistic” photography, which imitated painting through various interventions and printing techniques and a predilection for impressionist blur, modern photography strives for clarity and a true rendition of reality. This is probably why Josef Sudek was reluctant to call photography an art, instead claiming that it is “a nice craft demanding a certain degree of taste”.⁵⁶

“The Work of the Eye” is, in a sense, a manifesto, justifying the treatment of reproductions on the pages of *Volné směry*, whose selection of details is to contribute to the liberation of the reader's eye from the bad habits brought about by Impressionism, teaching it to see anew. Although the magazine only

⁵⁵ E. Filla, “Práce oka” [The Work of the Eye], *Volné směry* 1935, 31, pp. 22–24, quoted on p. 22.

⁵⁶ See his response to the survey “Is photography art?”, *Světobzor* 1936, 36(29), p. 486.

rarely included the photographers' names, I have discovered, through comparison with existing negatives, that the artist who most often taught readers how to see anew during Filla's tenure as editor-in-chief was Josef Sudek. Given the financial demands of this approach, with a large portion of the reproductions made on commission, the idea for a new editorial series was born, one that would provide a new application for these reproductions. Together, Mánes and the publisher Melantrich put out a series of monographs on Czech artists called "Prameny" ("Sources") between 1935 and 1943: "The division of costs will be as follows: Mánes will supply the printing plates for the images and the text for the introductory essay, and will pay the fees for this text, Melantrich will provide the necessary paper, printing, the cover, and advertising for the monographs. The creation of new printing plates, if this were to prove necessary (this circumstance will surely only arise sporadically), would be paid in half – half by Mánes, half by Melantrich."⁵⁷

Filla's manifesto is entirely in line with an article by the art historian Jan Květ on the Vyšehrad Codex printed on the following pages.⁵⁸ Květ refers directly to reproduced photographs of details of this precious Romanesque illuminated manuscript, enlarged by several orders of magnitude, as an "uncommonly valuable tool" (ill. 9). On the basis of the "monumentality of the idea", he even states that it will allow us to create at least a foundational idea of the murals of this time that are now lost. And, finally, reproductions turn "our heightened attention [to detail], and, enlarging it, enrich our knowledge with the highly particular, even surprising factuality of Romanesque painting."⁵⁹ In this case, too, the photographs are by Josef Sudek. A reproduction of his photograph – a detail of the console on the Jewish Gate in Brno, exceptionally accompanied by a "Foto Sudek" inscription – is also included in a further text by Filla, "An Introduction to Romanesque Sculpture". Commenting on the rediscovery of Romanesque art in his time, Filla writes: "Romanesque art had to be discovered anew [...]. Only the period immediately preceding the war and our own time opens up an unspoilt perspective on this grand, monumental art."⁶⁰ He is thus evidently following the thread of "The Work of the Eye" as he emphasises the "unspoilt" nature of the present perspective of this art.

⁵⁷ Prague City Archive, fond no. 1349 SVU Mánes, carton 109, inv. no. 4399, editorial activity 1936–39.

⁵⁸ J. Květ, "K obrazům z evangelistáře Vratislavova, zvaného Kodexem vyšehradským" [On the Paintings of Vratislav's Evangeliary, Known as the Vyšehrad Codex], *Volné směry* 1935, 31, pp. 24–30.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 29 and 30.

⁶⁰ E. Filla, "Úvod k románské plastice" [An Introduction to Romanesque Sculpture], *Volné směry* 1935, 31, pp. 214–231.



9. Josef Sudek, [*Codex Vyssegradensis, Coronation Gospels of King Vratislaus, Last Supper*, after 1080, detail], likely 1935, gelatin silver photograph, Institute of Art History of the Czech Academy of Sciences. Photo © Institute of Art History of the Czech Academy of Sciences. © The Estate of Josef Sudek

THE WORK OF THE PERIOD EYE

“There is no question of fully possessing oneself of another culture’s cognitive style, but the profit is real: one tests and modifies one’s perception of the art, one enriches one’s general visual repertory, and one gets at least some intimation of another culture’s visual experience and disposition. Such excursions into alien sensibilities are a main pleasure of art”, writes Michael Baxandall.⁶¹ Baxandall sets off from medieval German drama and period prints to bring the reader closer to period perceptions and the characteristic

⁶¹ M. Baxandall, *The Limewood Sculpture of Renaissance Germany*, New Haven and London 1980, p. 143.

forms of German Renaissance woodcarvings. Our excursion into the “alien sensibilities” of mid-1930s Czechoslovakia has shown that this was an era of fortuitous confluence between an interest in factual photographic treatment (“certainly and precisely capturing the detail of space in the detail of time”, as Funke wrote in another of the articles printed in our volume of *Volné směry*),⁶² and the recognition of the role of photography as an essential tool for art history.⁶³ In the spirit of modern photography, detail is used entirely practically, to faithfully capture the work from up close, allowing viewers to study its surface, personal artistic styles, or level of damage. A combination of artistic and art historical texts from the period supported by specific photographs made on commission are an example of conscious work on the shaping of the period’s taste and perception of artworks.

Details of artworks, of course, were already appearing on the pages of art historical publications in the 1920s and we would be hard pressed to define a clear boundary. Nevertheless, it is evident that the common practice of the 1920s was different from later practice. The illustrations were often separated from the text, and if there were reproductions directly in the text, they were usually small illustrative images, with large details appearing only sporadically. It is therefore no exaggeration to claim that 1930s Czechoslovakia saw the standardisation of the use of detail in art historical publications take hold to a much larger extent than ever before, and that this was the result of the synergic efforts of remarkable individuals from different fields responsible for partial improvements: the artist Emil Filla, who, as editor-in-chief of *Volné směry*, emphasised high-quality photographic reproductions, and devoted an entire theoretical essay on the pages of the magazine to the use of detail; the photographers Josef Sudek, Josef Ehm, or Alexandr Paul, who developed a professional approach to photographing artworks; the art historians Zdeněk Wirth, Václav Vilém Štech, Vojtěch Volavka, and others, who – each from their own position – recognised the key role of the photographic document for the field of art history; or the graphic designer and pedagogue Ladislav Sutnar, who introduced to the debate an emphasis on rhythmically alternating wholes and details and the use of full-page reproductions printed with no margins.

Translated from the original Czech by Ian Mikyska

⁶² J. Funke, “Fotografie zůstane fotografií” [Photography Will Remain Photography], *Volné směry* 1935, 31, p. 48.

⁶³ See V.V. Štech, “Smysl a metoda dějin výtvarného umění” [The Meaning and Method of the History of Fine Art], *Umění* 1938, 11, pp. 455–459. Reprinted in: V.V. Štech, *Pod povrchem tvarů* [Under the Surface of Forms], Prague 1941, pp. 9–19.

BIBLIOGRAPHY

- Bartlová M., *Dějiny českých dějin umění 1945–1969* [The History of Czech Art History 1945–1969], Prague 2020
- Batchen G., *Apparitions, Photography and Dissemination*, Sydney, Prague 2018
- Batchen G., *Obraz a diseminace: za novou historií pro fotografii* [Image and Dissemination: Towards a New History of Photography], Prague 2016
- Baxandall M., *The Limewood Sculpture of Renaissance Germany*, New Haven and London 1980
- Bergstein M., "Lonely Aphrodites: On the Documentary Photography of Sculpture", *The Art Bulletin* 1992, 74(3), pp. 475–498
- Birgus V., J. Mlčoch, *Czech Photography of the 20th Century*, Prague 2010
- Blower J.B., "Max Dvořák, Wilhelm von Bode and The Monuments of German Art", *Ars* 2011, 44(1), pp. 92–124
- Bohrer E.N., "Photographic Perspectives. Photography and the Institutional Formation of Art History", in: *Art History and Its Institutions*, ed. E. Mansfield, London 2002, pp. 246–259
- Buddeus H., "Mlsný a zvědavý V.V. Štech" [The Sweet-toothed and Curious V.V. Štech], in: T. Dvořák et al., *Fotografie, socha, objekt* [Photography, Sculpture, Object], Prague 2017
- Chalupecký J., "Středověké sochy" [Medieval Sculptures], *Světobzor* 1933, 33(35), pp. 4–5
- Czech Photographic Avant-garde 1918–1948*, ed. V. Birgus, Prague 2002
- Dufek A., "Fotografie dvacátých let" [Photography of the 1920s] and "Fotografie třicátých let" [Photography in the 1930s], in: *Dějiny českého výtvarného umění 1890–1938* [The History of Czech Fine Art 1890–1938], IV/2, Prague 1998, pp. 205–221 and 323–353
- Dufek A., "Jaromír Funke and Czech Photography, 1920–39", in: *Object: Photo. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection 1909–1949*, New York 2014, available online: <<https://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/Dufek.pdf>> [accessed: February 20, 2022]
- Dufek A., "Světlo, stín a objekt v české fotografii třicátých let" [Light, Shadow, and Object in Czech Photography of the 1930s], in: *Linie / Barva / Tvar* [Line / Colour / Form], ed. H. Rousová, Prague 1988, pp. 87–113
- Dufek A., U. Eskildsen, *Tschechische Fotografie 1918–1938*, Essen 1984
- Edwards E., *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*, Oxford and New York 2001
- Edwards E., J. Hart, "Introduction. Photographs as Objects", in: *Photographs, Objects, Histories. On the Materiality of Images*, ed. E. Edwards, J. Hart, London 2004, p. 2 and 4
- Fárová A., *Josef Sudek*, Prague 1995
- Filla E., "Práce oka" [The Work of the Eye], *Volné směry* 1935, 31, pp. 22–24
- Filla E., "Úvod k románské plastice" [An Introduction to Romanesque Sculpture], *Volné směry* 1935, 31, pp. 214–231
- Fotografie vidí povrch. La Photographie reflète l'aspect des choses* [Photography Sees the Surface], ed. J. Funke, L. Sutnar, Prague 1935

- Friedl A., "Zdeněk Wirth a státní ústav fotoměřický" [Zdeněk Wirth and the State Photo-Measurement Institute], *Zprávy památkové péče* 1938, pp. 124–125
- Funke J., "Fotografie zůstane fotografií" [Photography Will Remain Photography], *Volné směry* 1935, 31, p. 48.
- "Is photography art?", *Světobzor* 1936, 36(29)
- Jarjat J., "Michelangelo's Frescoes through the Camera's Lens: The Photographic Album and Visual Identity", *Studies in the History of Art* 2011, 77, pp. 151–172
- Johnson G.A., *Sculpture and Photography: Envisioning the Third Dimension*, Cambridge 1999
- Johnson G.A., "'(Un)richtige Aufnahme': Renaissance Sculpture and the Visual Historiography of Art History", *Art History* 2013, 36(1), pp. 12–51
- Květ J., "Akvamanile z Hradce Králové v Národním muzeu v Praze" [The Hradec Králové Aquamanile at the National Museum in Prague], *Volné směry* 1935, 31, pp. 250–257
- Květ J., "K obrazům z evangelistáře Vratislavova, zvaného Kodexem vyšehradským" [On the Paintings of Vratislav's Evangeliary, Known as the Vyšehrad Codex], *Volné směry* 1935, 31, pp. 24–30
- Linhart L., "Fotografie objevuje svět" [Photography Discovers the World], *Panorama* 1935, 6, p. 84
- Linhart L., *Sociální fotografie* [Social Photography], Prague 1934
- Matějček A., *Česká malba gotická* [Czech Gothic Painting], Prague 1938
- Mlčoch J., "Josef Sudek and the Photography of Works of Art – his Predecessors and Contemporaries", in: *Instant Presence: Representing Art in Photography*, ed. H. Buddeus, V. Lahoda, K. Mašterová, Prague 2017, pp. 59–79
- Parkmann F., "A Czechoslovak Variation on Fifo", *Études Photographiques* 2012, 29, available online: <<https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3475>> [accessed: February 20, 2022]
- Paul A., F. Illek, K. Šourek, *Deskové obrazy Mistra Theodoricha na Karlštejně z XIV. st.* [The 14th-century Panel Paintings of Master Theodoric at Karlštejn Castle], *Documenta Bohemiae Artis Phototypica*, undated
- Photo Archives and the Idea of Nation*, ed. C. Caraffa, T. Serena, Berlin 2015
- Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, ed. C. Caraffa, Berlin 2011
- Photo-Objects: On the Materiality of Photographs and Photo Archives*, ed. J. Bärnighausen, C. Caraffa, S. Klamm, F. Schneider, P. Wodtke, Berlin 2019, available online: <<https://www.mprl-series.mpg.de/studies/12/2/index.html>> [accessed: February 18, 2022]
- Photographs, Objects, Histories. On the Materiality of Images*, ed. E. Edwards, J. Hart, London 2004
- Photography and Sculpture: The Art Object in Reproduction*, eds. S. Hamill and M.R. Luke, Los Angeles 2017
- Pospěchová E., "Documenta Bohemiae Artis Phototypica. 'Vlasti služ! I svou fotografií!'" [Documenta Bohemiae Artis Phototypica. 'Serve the Nation! In Your Photography, Too!'], in: *Ve službách českých knížat a králů. Kniha k poctě profesora Jiřího Kuthana* [In the Service of Czech Princes and Kings. A Book to the Honour of Professor Jiří Kuthan], ed. M. Šmied, F. Záruba, Prague 2013, pp. 349–357

- Pygmalion Photographe. La Sculpture devant la caméra, 1844–1936*, eds. R.M. Mason, H. Pinet, Geneva 1985
- Savedoff B.E., "Transforming Images: Photographs of Representations", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1992, 2, pp. 345–356
- Sculpteur-Photographe. Photographie-Sculpture*, ed. M. Frizot, D. Païni, Paris 1993
- Sculpture and Photography: Envisioning the Third Dimension*, ed. G.A. Johnson, Cambridge 1998
- Škabrada J., "Štencův archiv negativů" [Štenc's Archive of Negatives], *Historická fotografie* 2007, 7, pp. 23–31
- Slánský B., "O restaurování obrazů" [On the Restoration of Paintings], *Umění* 1931, 4, p. 173
- Slánský B., "Oprava obrazů z hradu Karlštejna" [The Restoration of Paintings at Karlštejn Castle], *Volné směry* 1935, 31, pp. 205–210
- Slánský B., "Oprava obrazů z hradu Karlštejna" [The Restoration of Paintings at Karlštejn Castle], *Volné směry* 1937, 33, pp. 26–28
- Slánský B., "Oprava tabulových obrazů v kapli sv. Kříže na hradě Karlštejně" [The Restoration of the Panel Paintings at the Chapel of the Holy Cross on Karlštejn Castle], *Zprávy památkové péče* 1938, 2, pp. 24–27
- Slánský B., "Zkoumání obrazů přírodovědeckými metodami" [Examining Paintings Using the Methods of the Natural Sciences], *Umění* 1932, 5, pp. 371–372
- Šourek K., "Fotografie a umění, Documenta Bohemiae Artis Phototypica" [Photography and Art, Documenta Bohemiae Artis Phototypica], *Fotografie* 1945, 1(2), pp. 26–28
- Štech V.V., "Smysl a metoda dějin výtvarného umění" [The Meaning and Method of the History of Fine Art], *Umění* 1938, 11, pp. 455–459
- Sto let české fotografie 1839–1939* [One Hundred Years of Czech Photography 1839–1939], ed. Z. Wirth, Prague 1939
- Sudek and Sculpture*, ed. H. Buddeus, Prague 2020
- Tausk P., "The Roots of Modern Photography in Czechoslovakia", *History of Photography* 1979, 3(3), pp. 253–271
- Teige K., "The Tasks of Modern Photography", in: *Photography in the Modern Era*, ed. Ch. Phillips, New York 1989, pp. 312–322
- Teige K., "Úkoly moderní fotografie" [The Tasks of Modern Photography], in: *Moderná tvorba užitečná*, Bratislava 1931, pp. 77–78
- The Kiss of Apollo: Photography and Sculpture 1845 to the Present*, ed. J. Fraenkel, San Francisco 1992
- Toman J., *Foto/montáž tiskem / Photo/montage in print*, Prague 2009
- Volavka V., *Josef Václav Myslbek*, Prague 1942
- Volavka V., *Karel Purkyně*, Prague 1942
- Volavka V., *Malba a malířský rukopis* [Painting and Brush-work], Prague 1939
- Volavka V., *Malířský rukopis ve francouzském obraze nové doby* [Painterly Styles in French Paintings of Modernity], Prague 1934
- Witkovsky M.S., *Foto: Modernity in Central Europe: 1918–1945*, Washington 2007
- Witkovsky M.S., J. Toman, "Scratching the Surface of Czech Modern Photography", in: *Photography Sees the Surface. La photographie reflète l'aspect des choses*, ed. L. Sutnar, J. Funke, Ann Arbor 2004

Hana Buddeus

Institute of Art History of the Czech Academy of Sciences

ENLARGED DETAILS AND CLOSE-UP VIEWS: ART REPRODUCTION IN 1930S CZECHOSLOVAKIA

Summary

Each photograph captures an artwork within a particular frame of space and time, providing a perspective that is contingent and dependent on the era the photograph was made in (Bergstein 1992). Moreover, every photograph is always embedded in specific material conditions and has its own social life (Edwards–Hart 2004). The aim of this article is to show the particularity of reproductions of artworks in 1930s Czechoslovakia and the motivations and discussions behind the extensive use of detail. I argue that the pronounced interest in close-up views is a result of a series of circumstances specific to the period. There is an important pre-condition in the development in the field of art photography and graphic design that took place in the late 1920s, bringing about an interest in sharp and faithful images and full bleed prints, as well as a recognition of the social impact of the medium. As a result, photographers, artists, art historians, and graphic designers living in Czechoslovakia also began to rethink the use of photography in the art field. This was manifested in period publications such as the well-known *Fotografie vidí povrch* (Photography Sees the Surface), published in 1935. In terms of art reproductions, it shows the importance of close-up views for providing an insight into individual artistic approaches and into the history of the respective artwork.

The same year saw the publication of the 31st volume of the art magazine *Volné směry*, which enables us to follow several micro-histories that can also be applied more generally to the period discussions. As illustrated by a text by Bohuslav Slánský and the reproduced photographs of medieval panel portraits from Karlštejn Castle attributed to Master Theodoric, one of the purposes behind the commissions of enlarged photographic details of artworks were planned restorations. Moreover, examples from the photographic campaigns led by the company of Jan Štenc, the State Photo-Measurement Institute, or the project by Karel Šourek, Alexandr Paul, and František Illek (*Documenta Bohemia Artis Phototypica*) show that detail is generally used for showing the structure and texture of the work, for zooming in on otherwise distant works, or for the purpose of comparison. According to *Volné směry* editor-in-chief Emil Filla and his manifesto article “Práce oka”, the new method of working with reproductions and the frequent use of photographic detail precipitated a change in the observational habits of the audience. This intention was materialised through his long-term collaboration with the photographer Josef Sudek, who helped him show the artworks in a new light. It is evident that by the mid-1930s, the synergic work of individuals from different fields brought the use of detail in art-related publications to an unprecedented level.

Keywords:

photography, detail art reproduction, Prague, Czechoslovakia, 1930s

WERONIKA KOBYLIŃSKA

RZEŹBIONE ŚWIATŁEM MIAST DŁUTEM. KRAKOWSKIE RETABULUM OŁTARZA ZAŚNIĘCIA NAJŚWIĘTSZEJ MARII PANNY W OBIEKTYWIE STANISŁAWA KOLOWCY

[...] hands, single, small hands which, without belonging to a body, are alive. Hands that rise, irritated and in wrath; hands whose five bristling fingers seem to bark like the five jaws of a dog of Hell¹.

WYPARTY POTENCJAŁ

Status fotograficznej reprodukcji dzieła sztuki uzależniony jest od towarzyszącego jej kontekstu polityczno-historycznego, który wpływa na sposób jej definiowania w określonym kręgu kulturowym. Nie mniej istotny dla jej dookreślenia jest również społeczny dyskurs wokół kryteriów i wyznaczników „artystyczności”². Kwestię tę ciekawie opisuje badaczka Yu-jen Liu³, która – wyjaśniając proces wzmożonego zapotrzebowania na fotomechaniczną reprodukcję artefaktów w Chinach na początku XX wieku – udowodniła, jak skrajnie odmienne paradygmaty wokół tego zagadnienia obowiązywały w kręgu wschodnim i w Europie. Liu argumentuje, że kluczowym zjawiskiem dla zrozumienia procesu masowego reprodukowania dzieł w ogólnodostępnej prasie chińskojęzycznej jest pogłębiający się w kraju kryzys, liczne przegrane przez Chiny wojny oraz rozgrabianie narodowego dziedzictwa (wywóz

¹ R.M. Rilke, *Auguste Rodin*, tłum. J. Lamont, H. Trausil, New York 1919. Polskie wydanie z roku 1923 jest bardziej syntetyczne i nie zawiera niniejszego cytatu.

² Przykłady napięć klasyfikacyjnych między obszarami pojmowanymi jako „sztuka” i „rzemiosło”, zob. np. L. Shiner, *The Invention of Art: A Cultural History*, Chicago–London 2003, s. 225–301.

³ Y. Liu, *Second Only to the Original: Rhetoric and Practice in the Photographic Reproduction of Art in Early Twentieth-Century China*, „Art History” 2014, 37(1), s. 71–73.

obiektów za granicę i utrata kontaktu z nimi). W tej perspektywie nie sposób utożsamiać silny nacisk na upowszechnianie reprodukcji wyłącznie z potrzebą dostarczania społeczeństwu neutralnych danych czy wiedzy encyklopedycznej⁴. Udostępnianie kalotypowych reprezentacji obiektów rozmięła się z koncepcją „siły dowodowej”⁵ i było niekompatybilne z takimi pojęciami jak zasada wiarygodności przedstawienia czy wierności wobec pierwowzoru⁶, które często pojawiały się w tym samym czasie w dyskusjach w Europie. Zdaniem Liu, w Chinach nie zachodził też (często definiowany jako negatywny)⁷ proces inkorporacji sfery kreatywności i wyobraźni w skomercjalizowaną przestrzeń wymiany towarów. Nasycenie każdej wizualnej reprezentacji dziedzictwa „narodowym sentymentem”⁸ powodowało, że stawała się ona wartością samą w sobie i była traktowana jako niepozbawione sprawczości ucieleśnienie wyjściowego dzieła⁹. Stanowiła też sposób manifestacji dziedzictwa kulturowego i autentycznej transmisji umiejętności wielu wcześniejszych

⁴ Ibidem, s. 75.

⁵ Tak np. można interpretować postawę Barthes’a, którego fascynował ścisły związek fotografii z jej punktem odniesienia, zob. R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 231.

⁶ Przywołajmy tu przykład z polskiego pola – jak deklarował Jan Bułhak, „nieraz u jednostek nawet wykształceńszych [sic!] budzi okrzyki szczerego zachwyty reprodukcja notorycznie fałszywa”, zob. J. Bułhak, *O reprodukcji najgorszej*, „Fotograf Polski” 1933, 18(2), s. 21–22.

⁷ Przywołanie refleksji Theodora Adorna na temat zawłaszczania kultury przez system rynkowy (utożsamianego najczęściej ze standaryzacją i konformizmem) oraz jego uwag o zwodzeniu mas przez włączenie ich w cykl nierealnych pragnień (aniżeli faktycznego udostępniania im „dobrej” sztuki), zob. G. Ray, *Culture Industry and the Administration of Terror*, w: *Critique of Creativity: Precarity, Subjectivity and Resistance in the ‘Creative Industries’*, red. G. Ray, U. Wuggenig, London 2011, s. 168–174.

⁸ Liu, *Second Only to the Original*, s. 89.

⁹ Ciekawym przykładem na gruncie europejskim wyzwolenia od instytucji i konieczności kontaktu z fizycznym obiektem jest klasyczny już esej André Malraux (opublikowany po raz pierwszy w roku 1947) o muzeum wyobraźni, który konstytuują właśnie same reprodukcje. Fragmenty oryginalnego tekstu przetłumaczone na język polski, zob. A. Malraux, *Muzeum wyobraźni*, tłum. I. Wojnar, w: *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, red. I. Wojnar, Warszawa 1980, s. 344–378; idem, *Muzeum wyobraźni (fragmenty)*, tłum. A. Dziadek, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2005, s. 185–210. Pewne podobieństwa w toku myślenia na temat sprawczości reprodukcji i pobudzania sekwencji wyobrażeń i skojarzeń obserwujemy też w polskich publikacjach o charakterze edukacyjnym i oświatowym, zob. np. J. Dobrowolski, *Reprodukcyja w nauczaniu*, Kraków 1903. Wydobywanie przede wszystkim edukacyjnego wymiaru widzimy później w misji przyświecającej założeniu Towarzystwa Szerzenia Dzieł Sztuki w Reprodukcjach, zob. [brak inf. o aut.], *Statut Towarzystwa Szerzenia Dzieł Sztuki w Reprodukcjach*, Warszawa 1933.

generacji. Kluczowe znaczenie tradycji niwelowało opresyjny podział na sferę rzemiosła i sferę artystyczną, co odbijało się również na długiej nieobecności (i zbędności) europejskiego pojęcia „sztuka” w chińskim słowniku oraz odmiennym sposobie wartościowania wszelkich wytworów pracy ludzkich rąk, niezależnie od wykorzystywanego materiału czy typu wykonanego obiektu. Rozróżnienie na fotografów-rzemieślników i fotografików (czyli: fotografów-artystów) było zaś kluczowe w perspektywie programu Jana Bułhaka i – ze względu na jego dominującą pozycję w międzywojennym środowisku fotograficznym – stało się jednym z kluczowych elementów dyskusji na łamach różnych polskich czasopism branżowych i publikacji¹⁰. Bułhak nie stronił od polemicznego, ostrego tonu, w którym niejednokrotnie ganił przywary fotografów-rzemieślników. W kontekście warsztatowych umiejętności fotografowania obrazów czy dwuwymiarowych dzieł plastycznych pisał w sposób bezkompromisowy, że „drogą nawyknięcia i długiej pracy przyswoić to sobie mogą w końcu i ludzie tępi”¹¹.

Czynniki społeczno-historyczne oraz napięcia środowiskowe w kręgu polskich fotografów międzywojnia¹² poniekąd uzasadniają wyalienowanie z obszaru dyskursu naukowego ikonicznego już (w moim przekonaniu) fotograficznego zapisu krakowskiego ołtarza Wita Stwosza w Kościele Mariackim w Krakowie. Z wykluczeniem z pola zainteresowania profesjonalistów spotkał się nie tylko cały cykl, ale nawet wybitne zdjęcia ukazujące kluczowe detale ołtarza: „najpiękniejsze gotyckie ręce”¹³ (il. 1). Zreprodukowane na lichym – typowym dla wczesnych wydawnictw powojennych – i pożółkłym już papierze zdjęcie Stanisława Kolowcy (1904–1968) przedstawiające dłonie Marii i św. Jakuba ze sceny Zaśnięcia, posłużyło stworzeniu okolicznościowej kartki pocztowej¹⁴ produkowanej masowo w latach 60. XX w. przez

¹⁰ Zob. np. J. Bułhak, *Fotografia dla potrzeb krajoznawstwa i propagandy turystycznej*, „Świat Fotografii” 1946, 1, s. 4–7.

¹¹ J. Bułhak, *O uczciwem rzemiośle fotograficznym*, w: *Almanach Fotografiki Wileńskiej*, [brak inf. o red.], Wilno–Poznań–Warszawa–Lublin 1931, s. 39.

¹² Uwidacznia się to np. w ostrej polemice między „amatorskimi” i „profesjonalnymi” czasopismami o fotografii, takimi jak „Foto-Amator” i „Fotograf Polski”, por. np. St. Gr., „Odstraszający” przykład. *Co stoi na przeszkodzie rozpowszechnieniu fotografii w Polsce?*, „Foto-Amator” (bezpłatny dodatek miesięczny Drogerzysty) 1933, 1(3), s. 43–44; [brak inf. o aut.], *Przegląd prasy krajowej*, „Fotograf Polski” 1933 18(4), s. 73. Zwróćmy też uwagę, że zdjęcia o komponentce dokumentalnym często wiązano z fotografią naukową i prezentowano w odrębnym dziale na salonach.

¹³ T. Chrzanowski, *Ołtarz Mariacki Wita Stwosza*, Warszawa 1985, s. 61.

¹⁴ Kartka pocztowa, [Ołtarz Wita Stwosza, detal: dłonie], ok. 1957–58, 13,9 x 8,9 cm, Muzeum Fotografii w Krakowie, nr inw. MHF 3660/II. Fotografia, którą zreprodukowano na pocztówce – autorstwa Kolowcy – powstała najpewniej ok. roku 1933.



1. Kartka pocztowa, [Ołtarz Wita Stwosza, detal: dłonie], ok. 1957–1958, 13,9 x 8,9 cm, teczka osobowa Stanisława Kolowcy, Archiwum ZPAF w Warszawie

wydawnictwo kościelne „na pamiątkę odnowienia ołtarza Wita Stwosza”¹⁵. Fotografia będąca podstawą popularnej kartki pocztowej – choć nieustannie publikowana w dawnych i współczesnych publikacjach – była w polskim

¹⁵ Na rewersie znajduje się adnotacja, że chodzi tu o celebrację „powrotu [ołtarza Wita Stwosza – WK] z niewoli niemieckiej”. Wydawniczy komentarz o silnie zideologizowanym wydźwięku i wymiarze komunikatu propagandowego dobrze oddaje ciekawy problem zawłaszczenia i redefinicji obrazu przez słowo. Ów interesujący problem wykracza jednak poza zakres tematyczny niniejszego studium. Więcej nt. losów wojennych ołtarza, przechowywania jego fragmentów m.in. w norymberskich bunkrach oraz kwestii ich rewindykacji zob. A. Wolska, *Powrót Ołtarza Mariackiego w archiwaliach*, w: *Biblia z lipowego drewna. Karty z dziejów Ołtarza Mariackiego. Materiały z sesji zorganizowanej w 50. rocznicę powrotu ołtarza Wita Stwosza „na swoje miejsce”*, red. S. Waltoś, Kraków 2009, s. 65–80.

dyskursie traktowana jako neutralne, nieme i bierne narzędzie¹⁶ bądź wręcz stanowiła przedmiot instrumentalnego zawłaszczenia przez rynek pamiątkarski czy wydawniczy o profilu popularyzatorskim¹⁷. Przegląd stanu badań wskazuje, że nigdy nie uzyskała ona statusu samodzielnego aktora, który ma wpływ i uczestniczy w skomplikowanej sieci zjawisk społecznych. O ile analiza walorów rzeźbiarskich, dekodowanie programu ikonograficznego czy relacjonowanie dziejów Ołtarza Mariackiego były wielokrotnie przedmiotem refleksji, o tyle sposób przedstawiania tego dzieła w obszarze fotografii został niemal całkowicie pominięty¹⁸. Dotychczasowe, krótkie studia dotyczące tej tematyki zasadały się bowiem na założeniu transparentności obrazu fotograficznego: ignorowano złożoność jego warstwy formalnej. Umasowieniu i urynkowieniu określonego wizerunku nie towarzyszyła pogłębiona refleksja przeprowadzona z perspektywy historii i specyfiki medium fotograficznego.

Celem niniejszego studium jest potraktowanie zdjęć Kolowcy jako przykładowego *case study*, które nie tylko dotyka jednego z kluczowych obiektów kulturowych w zbiorach polskich, ale przede wszystkim włącza do polskiej fotografii postać Stanisława Kolowcy, którego twórczość była dotąd postrzegana w sposób jednowymiarowy i uwzględniana jedynie na marginesie historii sztuki dawnej. Podkreślmy jednak, że zrealizowana przez krakowskiego ar-

¹⁶ Reprodukowane wielokrotnie, ale zwykle bez jakiegokolwiek komentarza merytorycznego dotyczącego sposobu wykonania fotografii, zastosowanego oświetlenia, układu kompozycyjnego etc. Zob. np. T. Dobrowolski, *Wit Stwoszc – Ołtarz Mariacki. Epoka i środowisko*, Kraków–Wrocław 1985, il. 67; Ł. Walczy, *Dzieje konserwacji Ołtarza Wita Stwosza w Kościele Mariackim w Krakowie*, Kraków 2012, s. 13–15, il. 26. W innym swym dziele Dobrowolski, choć posiłkuje się licznymi zdjęciami Kolowcy (i innych fotografów), nie umieszcza w ogóle nazwisk autorów fotografii w indeksie osobowym, zob. T. Dobrowolski, *Sztuka Krakowa*, Kraków 1978.

¹⁷ Niemal identyczną kompozycję zrealizował po latach – idąc w ślad za Kolowcą – inny fotograf: Dymitr Sprudin. Ponowienie gestu fotografowania Ołtarza wynikało z nowych możliwości technologicznych i wydawniczych: wydania nowego, w pełni kolorowego albumu na kredowym papierze na masową skalę, stanowiącego doskonały produkt eksportowy. O daleko idącym naśladownictwie, czy może wręcz epigonizmie Sprudina może świadczyć fakt, że w całym tomie wielokrotnie pojawiają się identyczne kadry, jak te wykreowane przez krakowskiego fotografa przynajmniej trzy dekady wcześniej. Por. D. Sprudin, [*Nogi apostoła ze sceny Zaśnięcia*] czy [*Strażnik grobu*], oba opublikowane w: Chrzanowski, *Ołtarz...*, s. 63, 108.

¹⁸ Wyjątkiem jest krótkie studium Lucyny Król, która głównie rekonstruuje kontekst pracy Kolowcy, mniej koncentrując się na samych jego pracach, zob. L. Król, *Stanisław Kolowca – fotograf Ołtarza Mariackiego*, w: *Wokół Wita Stwosza. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie 19–22 maja 2005 r.*, red. D. Horzela, A. Organisty, Kraków 2006, s. 386–395.

tystę seria zdjęć związana z dziełem Wita Stwosza stanowi wyłącznie jeden z wielu przykładów sytuacji, gdy *a priori* stosowana siatka pojęciowa oscylująca wokół pojęcia dokumentacji i konserwacji zabytków zarówno odbiera sprawczość fotografowi jako kreatywnemu podmiotowi, jak i zamyka drogę do właściwego, krytycznego analizowania heterogenicznego pola sztuki.

WSZECH-(NIE)OBECNY?

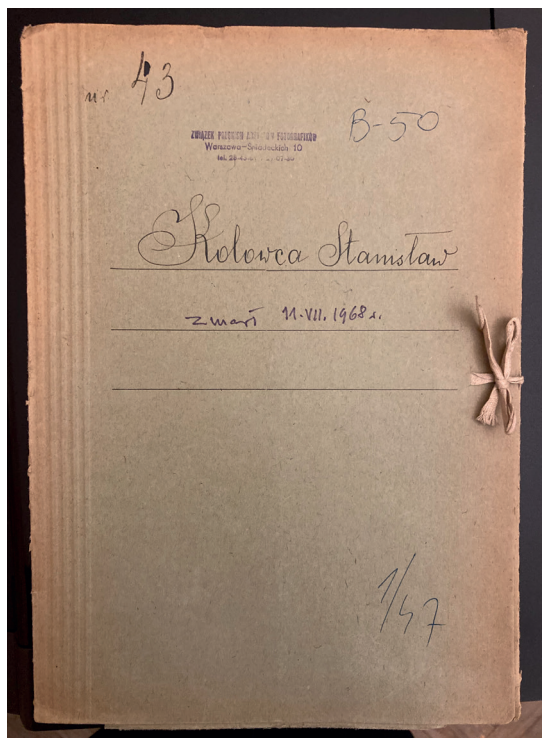
Choć niezwykle bogata spuścizna Stanisława Kolowcy znajduje się w licznych instytucjach kultury i ośrodkach naukowych (m.in. Muzeum Fotografii w Krakowie, Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej, Państwowym Muzeum w Oświęcimiu, Archiwum Państwowym w Krakowie, Muzeum Historycznym Miasta Krakowa, Archiwum Akt Nowych), to publikowane na jego temat zdawkowe informacje niejednokrotnie powiełały błędną systematyzację faktów z jego życia. Uznałam zatem, że wątpliwości w tym zakresie najlepiej rozwieją materiały biograficzne opracowane osobiście przez Kolowcę na potrzeby aplikacji i działalności w ramach Związku Polskich Artystów Fotografików (ZPAF; il. 2)¹⁹.

Stanisław Kolowca (ur. 13.03.1904, zm. 19.07.1968, przed wojną: Kolo-wiec²⁰; il. 3) całe swoje życie związał z Krakowem. Techniki fotograficznej uczył się pod skrzydłami Antoniego Pawlikowskiego (1862–1925)²¹, który poza zakładowym portretem zajmował się także dokumentacją dzieł sztuki (il. 4) na zlecenie badaczy (np. Piotra Bieńkowskiego czy Stanisława Tomkowicza) i artystów (m.in. Jana Raszki, Henryka Uziembły czy Adolfa Szyszko-

¹⁹ Serdeczne podziękowania za pomoc w dostępie do dokumentacji ZPAF zechcą przyjąć Jolanta Rycerska – Prezeska ZPAF oraz Andrzej Grudzień – Dyrektor Studium Fotografii ZPAF.

²⁰ Odnośnie do zapisu nazwiska fotografa: w latach 30. w periodykach pada wielokrotnie forma „Kolowiec”, stąd też zarzut Dariusza Matelskiego w stosunku do publikacji Stanisława Waltosia, że błędnie stosuje zapis „Kolowiec” (zob. D. Matelski, *Artykuły recenzyjne. Dyskusje naukowe wokół ewakuacji Ołtarza Mariackiego w latach II wojny światowej*, „Studia z Historii Społeczno-Gospodarczej XIX i XX Wieku” 2016, 16, s. 203), ma tylko częściowe uzasadnienie. Dla spójności niniejszego artykułu używam tylko jednej formy zapisu zgodnej z brzmieniem nazwiska, którą stosował sam artysta po wojnie w sposób konsekwentny aż do śmierci.

²¹ Zakład prowadził w Krakowie przy ul. Sławkowskiej 27. Fotografował zabytki Krakowa i okolic. Był członkiem Towarzystwa Historii i Zabytków Krakowa oraz Krakowskiego Towarzystwa Fotografów Amatorów. Współpracował z licznymi czasopismami: „Architekt”, „Polski Kraków”, „Światowid”. Prace w zbiorach m.in. Biblioteki Narodowej.



2. Teczka osobowa Stanisława Kolowcy, Archiwum ZPAF w Warszawie

-Bohusza)²². Pawlikowski również dokonywał fotograficznego zapisu Ołtarza Wita Stwosza²³. Po zdobyciu niezbędnego warsztatu i umiejętności technicznych, Kolowca w latach 1923–1925 pracował w Zakładzie Reprodukcyjnym

²² W dokumentacji deklarował: „wykształcenie średnie, szkoła realna”, zob. Ankieta personalna, mps,teczka osobowa Stanisława Kolowcy, Archiwum ZPAF w Warszawie, k. 1.

²³ F. Kopera, *Wit Stwosz w Krakowie*, „Rocznik Krakowski” 1907, 10, s. 1; G. Grzechnik-Correale, *Krakowskie wariacje w fotografii Antoniego Pawlikowskiego i Franciszka Kleina*, Kraków 2017, s. 17. Cykl zdjęć Pawlikowskiego ukazujący ołtarz Wita Stwosza był prezentowany na słynnej poznańskiej ekspozycji *Światłocień* w roku 1923, ale nie przydzielono ich ani do sekcji artystycznej, ani naukowej, ale do „działu prac codziennych”, zob. E. Hornowska, *Zagubiony początek: fotografia jako przedmiot kolekcjonerski w Muzeum Wielkopolskim*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Seria: Edukacja Plastyczna” 2011, 4, s. 46. Pierwotnie na wystawie planowano zorganizować trzy główne działy: fotografii zawodowej, artystycznej i naukowej, zob. *Światłocień. Pierwsza Wszeczpolska Wystawa Fotografii Zawodowej, Artystycznej i Naukowej w Poznaniu. Program – Warunki – Zaproszenie*, [brak inf. o red.], Poznań 1923. Prace Pawlikowskiego



3. Zdjęcie legitymacyjne Stanisława Kolowcy zgłoszone do legitymacji związkowej, teczka osobowa Stanisława Kolowcy, Archiwum ZPAF w Warszawie

tystycznej jako laborant. Kolejne dwa lata rozwijał zainteresowania filmowe i działał jako asystent operatora w Elka-Film. Wkrótce został kierownikiem atelier fotograficznego (1927–1929). Aż dwie dekady przepracował w Muzeum Przemysłowym²⁴, nadzorując działania zakładu fotograficznego (1929–1948). Od roku 1948 w Państwowych Zbiorach Sztuki na Wawelu zarządzał „pracami naukowo-fotograficznymi”²⁵. W kolejnym roku został przyjęty do ZPAF²⁶. Współpracował m.in. z innym – również niesłusznie zapomnianym fotografem krakowskim – Stanisławem Muchą (1895–1976)²⁷. Ponadto, Kolowca realizował się w zakresie dydaktyki jako wykładowca w Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (1946–1951). Ołtarz Wita Stwosza fotografował dwukrotnie: ok. 1932–1933 oraz w latach 1946–1950.

cechował silny komponent dokumentalny. Ujęcia przedstawiały całe kwatery lub postaci – kadry były na tyle szerokie, że bez zniekształceń optycznych oddawały wszystkie elementy sceny. Fotograf ten nie stosował tak radykalnych zbliżeń jak Kolowca.

²⁴ Miejskie Muzeum Przemysłowo-Techniczne.

²⁵ Ankieta personalna, p. 34: praca zawodowa, mps, teczka osobowa Stanisława Kolowcy, Archiwum ZPAF w Warszawie, k. 6.

²⁶ W dokumentacji nie są wymienione nazwiska członków wprowadzających (co może świadczyć o jego ugruntowanej pozycji w środowisku). Został przyjęty (z numerem 43 w rejestrze członków) decyzją Komisji Kwalifikacyjnej, której przewodniczył w roku 1949 Jan Bułhak.

²⁷ Dysponujemy jednak – w przeciwieństwie do Kolowcy – publikacją w całości mu poświęconą, zob. E. Piotrowska, *Stanisław Mucha: fotograf – dokumentalista i miłośnik Krakowa, czyli zwyczajna opowieść o niezwykłym człowieku*, Kraków 2007.



4. Antoni Pawlikowski, [Fotografia obrazu Wojciecha Gersona, Zwał skalisty w Dolinie Białej Wody w Tatrach], odbitka żelatynowo-srebrowa, po 1892, Biblioteka Narodowa, nr inw. F.68561/II

Opisując swój zakres działalności na polu fotografii, Kolowca deklarował, że wykonuje „prace z dziedziny fotografii krajoznawczej i artystycznej”²⁸. W świetle zachowanej dokumentacji możemy stwierdzić, że ZPAF zawsze pozytywnie ustosunkowywał się do wszelkich możliwości wsparcia tego fotografa. W latach 60. XX w. Zarząd ZPAF, w piśmie rekomendującym przydział lokalu na pracownię artystyczną dla Kolowcy²⁹, podkreślał jego zasługi

²⁸ Deklaracja członkowska do ZPAF, 1949, mps,teczka osobowa Stanisława Kolowcy, Archiwum ZPAF w Warszawie, k. 1.

²⁹ Ostatecznie Kolowca został właścicielem pracowni przy ul. Loretańskiej 7 w Krakowie. Zob. niezatytułowane pismo Dyrektora Zarządu ZPAF Emilii Rudnickiej do Prezydium Miejskiej Rady Narodowej – Wydziału Spraw Lokalowych w Krakowie, mps, 19 grudnia 1962,teczka osobowa Stanisława Kolowcy, Archiwum ZPAF w Warszawie.

i eksperymenty w zakresie fotografii barwnej³⁰. Krakowski artysta uzyskał również Złoty Krzyż Zasługi, Nagrodę miasta Krakowa³¹ oraz prestiżowy status AFIAP³². Przedstawione na temat Kolowcy dane mają niestety charakter szczątkowy; lepszy wgląd w jego strategię wizualną przyniesie analiza materiału fotograficznego.

WZNIOSŁA EKSPRESYJNOŚĆ

W roku 1935 na wystawie w warszawskim salonie Polskiego Towarzystwa Fotograficznego (PTF) Kolowca „pokazał z pietyzmem jak najwierniej oddane dzieło Wita Stwosza: całość ołtarza i trzydzieści kilka jego fragmentów”³³. Jak relacjonuje ówczesne reakcje komentatorów Ignacy Płazewski: „dzieło St. Kolowcy zbliżyło się do ideału fotografii dokumentalnej w tak wysokim stopniu, że widzi się Wita Stwosza, a nie zdjęcia Kolowcy”³⁴. Kunszt Kolowcy był zatem rozpatrywany w kategoriach akuratanności i pokory wobec wyjściowego dzieła sztuki. Wiarygodność, precyzyjność i szczerść w stosunku do fotografowanego przedmiotu w ówczesnej perspektywie wiązać miałyby się z całkowitą rezygnacją z możliwości autorskiej interpretacji tematu. Wydaje się to dobrze korespondować z późniejszymi wspomnieniami Kazimierza Nowackiego, że

³⁰ Kolowca w zakresie fotografii barwnej działał m.in. w technologii uvachrome, która została opisana przez Arthura Traubego (1878–1948) w roku 1931 (choć pracował nad nią już ponad dekadę wcześniej), zob. A. Traube, *Uvatypie. Verfahren zur Herstellung von Dreifarben-Photographien auf Papier nach dem Absaugeprinzip*, „Photographische Korrespondenz” 1931, 67(8), s. 50–52. W perspektywie tematyki niniejszego numeru jest to o tyle ciekawe, że metoda ta szczególnie dobrze nadawała się do reprodukcji obrazów, zob. A. Traube, [*Portrait of a Lady, 1539, by Lucas Cranach the Younger*], uvatypia, ok. 1925, George Eastman Museum, nr inw. 1986.1278.0005. Dodajmy też, że niemiecki periodyk był znany działającym w Polsce fotografom, publikował tam swoje artykuły i zdjęcia np. Jan Alojzy Neuman, zob. J.A. Neuman, *Die Übertragung von bromöldrucken auf lithographischen Stein, Metall etc.*, „Photographische Korrespondenz” 1931, 67(8), s. 56–57.

³¹ Wniosek o nadanie odznaki „Zasłużony Działacz Kultury”, mps,teczka osobowa Stanisława Kolowcy, Archiwum ZPAF w Warszawie.

³² Chodzi tu o tytuł „Artist FIAP” nadawany wedle określonych kryteriów i osiągnięć przez Międzynarodową Federację Sztuki Fotograficznej (FIAP – Fédération Internationale de l’Art Photographique), założoną w roku 1946 w Belgii.

³³ I. Płazewski, *Spojrzenie w przeszłość polskiej fotografii*, Warszawa 1982, s. 355. Płazewski cytuje tu jedną z międzywojennych recenzji prasowych, niestety – bez wskazania źródła. W toku kwerendy przeprowadzonej w czasopiśmie fotograficznych z lat 30., nie udało się ustalić pochodzenia cytatu (poszukiwania obejmowały następujące tytuły: „Fotograf Polski”, „Ero-Foto”, „Foto. Fotografia i Kinematografia dla Wszystkich”).

³⁴ Ibidem, s. 401.

Kolowca miał „dar wykonywania obiektywnych, dokumentalnych zdjęć, [...] chciał przedstawić przedmiot takim, jaki był, bez dodatkowego efektu”³⁵.

Niemniej, zupełnie odmienne stanowisko w kontekście tych samych zdjęć wyraził Marian Dederko (1880–1965) na łamach „Fotografa Polskiego”. W komentarzu nasyconym niekłamany zachwyty Dederko deklarował: „Widz [...] stoi oszołomiony nowym pięknem wyrazu arcydzieła Stwoszowego. [...] Wdzięczni jesteśmy panu Kolowcowi za pokazanie nam rzeczy tak bardzo znanych a jednocześnie tak bardzo dla nas nowych”³⁶. Dederko analizował nie tylko przesłaną przez Kolowcę do redakcji periodyku pracę (il. 5), ale i całą ekspozycję fotografa: „Wystawa była jakby wyłomem ze wszystkich innych imprez tego rodzaju. Artysta wystawił jedynie cały szereg studjów z ołtarza Marjackiego Wita Stwosza. [...] ołtarz, wszystkim tak dobrze znany, nabrał zupełnie nowego zabarwienia, a genialny jego twórca zupełnie innego, swoistego uroku”³⁷. Autorstwo wyrażonej opinii pozostaje tu nie bez znaczenia³⁸. Podkreślmy, że Dederko należał w międzywojniu do grona fotografów najsilniej zainteresowanych eksperymentalnymi modyfikacjami wyjściowego obrazu fotograficznego i rozsadzaniem dotychczasowych ram tego medium. Szczególna wizualna wrażliwość Dederki – wyczulona na potencjał nawet drobnych interwencji i żonglowanie konwencjami fotograficznymi³⁹ – pozwoliła mu dostrzec (prawdopodobnie jako jedynemu komentatorowi zdjęć Kolowcy) „wzniosłą ekspresyjność”⁴⁰, czyli dramaturgiczny potencjał (pozornie niekompatybilny z fotografią reprodukcyjną) wykonanych przez krakowskiego artystę zdjęć.

Już w przypadku materiału z lat 30. obserwujemy, że szczególne znaczenie w przypadku twórczości Kolowcy ma sposób konstruowania kadrów i mistrzowskie operowanie formami zbliżenia wypełniającymi całe pole obrazowe. Fotograf koncentruje się wówczas na szczegółach ciała czy pozornie białych detalach. Budowanie tego typu kompozycji zmusza odbiorców do

³⁵ K. Nowacki, *Z żałobnej karty: Stanisław Kolowca*, „Rocznik Krakowski” 1970, 40, s. 133–134.

³⁶ M. Dederko, *Nasze reprodukcje: Fragment z Ołtarza Marjackiego*, „Fotograf Polski” 1935, 20(1), s. 13.

³⁷ Ibidem. We wszystkich przytaczanych cytatach i nazwach przywołuję pisownię oryginalną.

³⁸ Dederko miał ugruntowaną i silną pozycję w środowisku fotograficznym jako członek pięciosobowej Kapituły Seniorów przedwojennego Fotoklubu Polskiego. Należał do członków-założycieli zarówno przedwojennego PTF, jak i późniejszego ZPAF.

³⁹ Więcej o postaci Dederki i jego technice fotonitu zob. W. Kobylińska, *Awangardowa klisza. Polska fotografia w dwudziestoleciu międzywojennym*, Warszawa 2021, s. 189–209.

⁴⁰ Dederko, *Nasze reprodukcje*, s. 13.



5. Stanisław Kolowiec [Kolowca], [*Fragment Ołtarza Marjackiego*], odbitka bromowa, repr. w: „Fotograf Polski” 1935, 20(1), nr 1, tbl. nlb

szczególnej koncentracji uwagi, zwiększa napięcie percepcyjne⁴¹. Bliski plan wciąż uznawany jest za jedno z najważniejszych narzędzi budowania emocji i stąd Jerzy Płazewski nazywa je „chwytym radykalnym i krańcowym”⁴², a nawet: patetycznym. Kolowca stosując zbliżenia i bliskie plany, nie koncentruje się wyłącznie na elementach kluczowych z punktu widzenia programu ikonograficznego ołtarza czy „akcji” toczącej się w poszczególnych jego częściach. Fotograf nie poprzestaje na zaakcentowaniu podobizn głównych postaci historii biblijnych, ale ukazuje nam elementy, które trudno przy odbiorze oryginalnego dzieła dostrzec i docenić. Na materiale negatywowym zachowały się kompozycje ukazujące wynik jego obserwacji rozmontowanego ołtarza. Przedmiotem jego zainteresowania były wówczas m.in. części damskich i męskich strojów różnych postaci (także: drugoplanowych) – np. okrągły, dekor-

⁴¹ J. Płazewski, *Język filmu*, Warszawa 1982, s. 47–53.

⁴² Ibidem, s. 47.

wany mieszek⁴³, sakwa żołnierska (ze sceny Zmartwychwstania)⁴⁴ czy fałdy płaszcza klęczącej kobiety⁴⁵. Szczególnym upodobaniem Kolowcy cieszyły się stopy oraz obuwiu wyrzeźbionych postaci – od szerokich butów sięgających do kostek i „zapiętych” na dwa rzemyki⁴⁶ po widoczne spod płaszcza gołe, żyłaste nogi mężczyzn⁴⁷. Ze względu na fakt, że sceny te zapisane są na zachowanym do dziś materiale negatywowym, możemy stwierdzić, iż etap świadomego wyboru określonego motywu i strategia koncentrująca się na detalu, to decyzje podejmowane przez Kolowcę już na etapie wykonywania zdjęcia (a nie: wtórnej manipulacji i kadrowania fragmentów pod powiększalnikiem). Jak zauważa Marek Hendrykowski, ten zabieg kompozycyjny – o „skrajnie selektywnej wyrazistości”⁴⁸ i ekspresyjności nie sprowadza się wyłącznie do decyzji na temat zasięgu widzenia kamery i bliskiego podejścia do fotografowanego obiektu. Wiąże się on też ze świadomą aranżacją przestrzeni kadrowej, budowaniem nastrojowego oświetlenia, wymusza zastosowanie odpowiedniego obiektywu⁴⁹. Kolowca umiejętnie rozmieszczał plamy światła, świadomie podchodził do złożonych zjawisk optycznych oraz kwestii przełożenia obserwowanych sytuacji na obrazy o zredukowanej, biało-czarnej paletce kolorystycznej. Fotograf wykorzystywał punktowe, dramatyczne światło oraz operował głębokimi cieniami i kontrastami, co świadczy o chęci budowania określonego efektu estetycznego. W przypadku szerszych kadrów i zdjęć architektury Kolowca zgrabnie i harmonijnie rozczłonkowywał zbyt masywne, jednolite cienie, pracował zarówno w świetle naturalnym (zastanym), ale i – w razie potrzeby – wykorzystywał lampy światła ciągłego (sztucznego), by

⁴³ S. Kolowca, Zdjęcie: kaletka kobieca – fragment Ołtarza Wita Stwosza, negatyw – błona z octanu celulozy, 17,5 x 12,6 cm, 1949–50, Muzeum Fotografii w Krakowie, nr inw. MHF 30593/II.

⁴⁴ S. Kolowca, Zdjęcie: sakwa żołnierska – fragment Ołtarza Wita Stwosza, negatyw – błona z octanu celulozy, 17,5 x 12,6 cm, 1949–50, Muzeum Fotografii w Krakowie, nr inw. MHF 30592/II.

⁴⁵ S. Kolowca, Zdjęcie: fałdy płaszcza – fragment Ołtarza Wita Stwosza, negatyw – błona z octanu celulozy, 17,5 x 12,6 cm, 1949–50, Muzeum Fotografii w Krakowie, nr inw. MHF 30600/II.

⁴⁶ S. Kolowca, Zdjęcie: but Joachima – fragment Ołtarza Wita Stwosza, negatyw – błona z octanu celulozy, 12,6 x 17,5 cm, 1949–50, Muzeum Fotografii w Krakowie, nr inw. MHF 30605/II.

⁴⁷ S. Kolowca, Zdjęcie: nogi Apostoła Pawła – fragment Ołtarza Wita Stwosza, negatyw – błona z octanu celulozy, 17,5 x 12,6 cm, 1949–50, Muzeum Fotografii w Krakowie, nr inw. MHF 30577/II.

⁴⁸ M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 224.

⁴⁹ Ibidem.

w pełni kontrolować przebieg procesu fotograficznego⁵⁰. Nie rejestrował sytuacji w sposób neutralny, z wykorzystaniem licznych tkanin dyfuzyjnych, które łagodziłyby kontrasty i spłycały głębokie cienie. Celowo pogłębiał zróżnicowanie walorowe, by nadać kompozycjom plastyczności a fakturze drewna – połysk imitujący delikatną, alabastrową skórę. Cechy te dostrzegli tylko nieliczni komentatorzy w latach 50.⁵¹

Kolowca też śmiało poszukiwał możliwości wyrazistego oddania dynamiki gestów postaci, m.in. dzięki zastosowaniu diagonalnych kompozycji. Dematerializował w ten sposób statykę nieruchomych rzeźb. Retoryka stosowanych przez Kolowcę póż, jakie narzuca swym „modelom” jest niejednoznaczna i niepokojąca, zwłaszcza wyciągnięte ku przestrzeni pozakadrowej dłonie i dziwacznie przekrzywione głowy. Artysta neguje pozornie oczywisty układ odniesienia, zacierając granicę między ożywionym i martwym. Matka Boska zostaje umiejscowiona w porządku, w jakim zwykle raczej figurują manekiny czy lalki, aniżeli rzeźby. Bezruch okazuje się mieć niepokojący potencjał życia, a biblijną ikonografię zastępuje uniwersalna narracja o ludzkim cierpieniu. Kolowca zatem z jednej strony wydobywa istotne aspekty dzieła (doskonały warsztat rzeźbiarski, np. oddający miękką strukturę trzewików z cholewką), z drugiej zaś – praca samego fotografa budzi zainteresowanie

⁵⁰ Wskazują na to m.in. zachowane w zbiorach Muzeum Fotografii w Krakowie zdjęcia witraży ukazujące scenę z Bogiem Ojcem tronującym w otoczeniu świętych i Matki Boskiej w różnych konfiguracjach. Kolowca eksperymentował z oświetleniem sztucznym, oświetlającym obiekt z góry, jak i usytuowanym za obiektem. Umożliwiała mu to wydobywanie różnych aspektów dzieła – ukazywanie elementów ołowianych ramek lub detali kompozycji o różnym stopniu kontrastowości i charakterze ekspozycji. Zob. np. zdjęcia witraży – odbitki pozytywowo-srebrze z kolekcji Muzeum Fotografii w Krakowie o następujących nr inw.: MHF 30376/II, MHF 30377/II, MHF 30378/II. Zmiany oświetlenia były na tyle radykalne, że nawet udawało się Kolowcy osiągnąć efekt zdjęcia abstrakcyjnego, zob. S. Kolowca, Zdjęcie witraża – detal (sygnatura), odbitka żelatynowo-srebrza, 16,5 x 11,5 cm, ok. 1946–66, Muzeum Fotografii w Krakowie, nr inw. MHF 30375/II.

⁵¹ Kolowca prezentował swoje prace na IV OWF w roku 1954 w salach Muzeum Historycznego m.st. Warszawy (pierwotnie zakładano prezentację w gmachu Zachęty). Jeden z anonimowych recenzentów bardzo pozytywnie odniósł się do twórczości Kolowcy, doceniając jej walory plastyczne, zob. (w), *IV Ogólnopolska Wystawa Fotografiki Artystycznej*, „Słowo Powszechnie” 1954, 111, s. 5. Niemniej, w zdecydowanej większości prasa preferowała bardziej tradycyjne ujęcia ołtarza, zob. inne zdjęcia Stanisława Kolowcy ukazujące dzieła sztuki sakralnej, opublikowane na pierwszych stronach „Tygodnika Powszechnego”, np. Wit Stwoszc: *Ofiarowanie Chrystusa w świątyni*, „Tygodnik Powszechny” 1955, 1, s. 1; *Św. Jan Ewangelista, fragment ołtarza Wita Stwosza*, „Tygodnik Powszechny” 1955, 5, s. 1. Ciekawe zdjęcia Kolowcy ukazujące krakowski ołtarz publikowano na łamach prasy już kilka lat wcześniej, zob. „Rzemieślnik” 1952, 5, s. 4 i 5.

i operuje własną poetyką obrazowania, niezależną od referencyjnego obiektu. Fotograf nie tyle bada i relacjonuje narrację budowaną przez strukturę i następstwo rzeźbionych kwater, ale konstruuje własną historię na ich podstawie.

Działania Kolowcy przypominają strategię wizualną takich fotografów jak Clarence Kennedy (1892–1972), który w latach 30. XX w. zrealizował całą serię zdjęć rzeźbiarskiego nagrobka wykonanego przez Antonia Rosselliniego⁵². Zachowane w Princeton University Art Museum portfolio pokazuje, że Kennedy nie tylko dokonał zapisu kluczowych symbolicznych stworzeń, ale też wydobyl podobne elementy jak Kolowca – dłonie i stopy postaci, układ szat, fragmenty draperii znajdujące się na drugim planie⁵³. Obaj zatem aktywnie i ze szczególnym wyrafinowaniem plastycznym włączali fotografię w rozumienie innego medium. Swoje upodobanie do zbliżeń Kennedy uzasadniał możliwością stworzenia w ten sposób sytuacji dotykania rzeźby, zrozumienia jej „ciała” naznaczonego lub pieszczonemu gestami dłuta⁵⁴. Nie sposób w tym miejscu dokonać gruntownego zestawienia tych dwóch barwnych postaci. Ów trop raczej wskazuje, że podobny kierunek zainteresowań pojawiał się u wielu fotografów eksplorujących świat obiektów kulturowych⁵⁵, a przywoływana na początku niniejszego artykułu refleksja na temat możliwości przepracowania jakości fotograficznych przez pryzmat zwrotu ku rzeczom – pozostaje wciąż aktualna.

REPRODUKCJE CZY SOBOWTÓRY? – PRÓBA PODSUMOWANIA

Umiejętności techniczne, warsztatowe i estetyczne wysmakowanie⁵⁶ zdjęć Kolowcy doceniał po wojnie Lech Grabowski, który z podziwem podkreślał, że

⁵² Przykładów „wkładu” fotografów do budowania wizualnych kanonów historii sztuki można wymienić więcej. Znamienna jest np. kariera zdjęć Waltera Hege, którego ujęcia – ze względu na ekspresyjne użycie światła – szczególnie uwypuklały majestat posągów czy niemieckich katedr (mimo pozorowanej neutralności sposobu kadrowania). Więcej interesujących punktów odniesienia, zob. np. G. Johnson, *Sculpture and Photography: Envisioning the Third Dimension*, Cambridge–New York 1998.

⁵³ C. Kennedy, *The Tomb by Antonio Rossellino for the Cardinal of Portugal*, 34 luźne odbitki żelatynowo-srebrzone, 1933, Princeton University Art Museum, nr inw. x1975-78.1-.34.

⁵⁴ Za: S. Hamill, *Photography as Carving. The Folios of Clarence Kennedy*, w: *Photography and Sculpture. The Art Object in Reproduction*, red. S. Hamill, M.R. Luke, Los Angeles 2017, s. 81.

⁵⁵ Innym interesującym fotografem, który realizował analogiczną strategię, był Japończyk Ken Domon (1909–1990).

⁵⁶ Przedmiotem mojej kwerendy w Krakowie w roku 2022 były przede wszystkim zdjęcia Ołtarza Mariackiego, niemniej wszystkie 1326 rekordów bazodanowych związanych

„mdlejące dłonie Marii Panny ze Stwoszowskiego ołtarza stają się nagle zadziwiająco prawdziwe”⁵⁷. Co więcej, określał prace Kolowcy mianem „sobowtórów dzieł sztuki”⁵⁸. Uznawał „bohaterów” jego zdjęć za niemal odrębne, ożywione byty. W opinii Grabowskiego sfotografowana przez Kolowcę zbroja to „potężny tors pokryty stalowym połyskiem łusek, jak grzbiet jurajskiego gada. Plastikowny i dokładny w najdrobniejszym szczególe [...]”⁵⁹. Krytyk ów dostrzegł, że Kolowca nie tyle tworzył zapis zastanej sytuacji, ale odrealniał jej komponenty.

Już po śmierci Stanisława Kolowcy, jego córka – Barbara – deklarowała w jednym ze swych artykułów poświęconych prawnym aspektom fotografii, że „fotografia artystyczna stanowi subiektywne przetworzenie rzeczywistości przez autora w celu uzyskania odpowiednich efektów estetycznych lub intelektualnych”⁶⁰. Wyłożonej tezie i próbie zdefiniowania „artystyczności” w kontekście zdjęć ukazujących dzieła sztuki, towarzyszyło zdjęcie Stanisława Kolowcy. Autorka tekstu wybrała fotografię ukazującą Madonnię z Krużlowej w dużym zbliżeniu: ujęcie portretowe, eliminujące postać małego Jezusa dzięki drobnej zmianie kąta widzenia kamery. Wybrana praca wpisuje się zatem – wraz ze swoją dramaturgią i skąpaniem postaci w ciemnych tonach – w poetykę stosowaną przez Kolowcę w przypadku dzieła Wita Stwosza. Fotograf ów umiejętnie grał z naturą naszych przyzwyczajęń percepcyjnych i celowo ją przełamował, pokazując obiekty kulturowe z nietypowych czy nieoczywistych dla nas perspektyw. Doskonale panował nad przebiegiem procesu twórczego i kontrolował go. W przypadku konieczności „wysłonięcia” określonych partii (ukrycia ich w głębokich cieniach) – stosował retusz kokcyną, co wzmacniało kontrasty i ekspresję obrazu, tak jak w przypadku przejmującego studium głowy zmarłego Chrystusa ze sceny Stwoszowskiego Złożenia do Grobu⁶¹. W opisywanych w artykule przypadkach umiejętnie wydobywał

z Kolowcą wykazują, że opatrywał on pozytywy pieczęcią autorską oraz pieczęcią ZAIKS-u – zatem możemy przypuszczać, że sam doceniał kapitał estetyczny swych prac.

⁵⁷ L. Grabowski, *Rozmowy i spotkania. Stanisław Kolowca, „Fotografia”* 1958, 1, s. 28.

⁵⁸ Ibidem, s. 29.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ B. Kolowca, *Problemy prawne fotografii reporterskiej, „Zeszyty Prasoznawcze”* 1973, 14(1), s. 37. Niemniej, w dalszej części tekstu autorka próbuje dokonać rozróżnienia między fotografią artystyczną (dla której punktem wyjścia jest dzieło sztuki) a fotografią – jak ją nazywała – „odtwórczą”, gdzie kluczowe jest odwzorowanie i przedstawienie określonego przedmiotu. Sama zatem wpadła w pułapkę nieklarownych definicji oraz refleksji z zakresu krytyki sztuki. Ibidem, s. 38.

⁶¹ Zob. S. Kolowca, [*Reprodukcja płaskorzeźby Wita Stwosza: głowa zmarłego Chrystusa*], negatyw – błona z octanu celulozy, 17,2 x 12,5 cm, 1946–50, Muzeum Fotografii w Krakowie, nr inw. MHF 31938/II.

teatralne i performatywne możliwości rzeźby. Zwłaszcza z rozmysłem opracowany w ciemni wizerunek Jezusa stanowi doskonałą egzemplifikację sytuacji, gdy Kolowca nie tylko informuje, ale kwestionuje dotąd utarty wygląd rzeźby: proponuje odmienny sposób analizy i redefinicję jej postrzegania.

Tworzone przez Kolowcę fotograficzne sobowtóry dzieł sztuki pozostały w zgodzie z estetycznym potencjałem oryginału, ale stanowiły też odrębne byty, które mogły cieszyć bogatą plastyką obrazu niezależnie od swej warstwy informacyjnej⁶². Warto podkreślić, że indywidualna wystawa Kolowcy w roku 1935 stanowiła autorski wybór fotografii uniezależniony od aspektów dokumentalno-konserwatorskich. Z kolei prezentacja ołtarza po powojennej konserwacji na Wawelu w roku 1949 była uzupełniona tryptykami Kolowcy ułożonymi wedle bardzo prostego schematu: stan przed konserwacją, stan w trakcie i po konserwacji⁶³. Artysta ów zatem na bardzo wczesnym etapie nie tylko zreinterpretował samą rzeźbę Stwosza, ale i możliwości jej publicznej prezentacji, a uzyskane przez niego efekty wydobywają fakt, że znaczenie dzieła sztuki nigdy nie jest stałe. Strategia reprezentowana przez tego twórcę zmusza nas z kolei do zredefiniowania ram polskiej historii fotografii i rewalforyzowania jej zapomnianych obszarów, zwłaszcza tych związanych z dokumentem. Przypadek ów prowokuje do demontażu obecnych w naszym dyskursie kategoryzacji, zbyt silnie upraszczających złożone zjawiska wizualne. Badaczki oraz kuratorzy takie jak Roxana Marcoci⁶⁴, Ksenia Nouril czy Jennifer Tobias⁶⁵ sugerują, że – być może – warto rozważyć całkowitą rezygnację z wytyczania granicy między produkcją a reprodukcją. Niemniej, w przypadku Kolowcy wydaje się słuszne uwypuklenie jego zręcznego i nieustannego balansowania na pograniczu tychże pojęć.

⁶² Słuszne jednak są także konstatacje wpisujące działalność Kolowcy również w obszar konserwacji prewencyjnej. „Fotografował on obiekty przed rozpoczęciem prac, przed demontażem i odczyszczeniem elementów, jak i utrwał wygląd zabytku podczas prac oraz ich stan po realizacji prac – odczyszczeniu, zdjęciu przemalowań, zapunktowaniu ubytków, uzupełnieniu polichromii”, zob. Król, *Stanisław Kolowca...*, s. 389.

⁶³ M. Friedberg, *Korespondencje. Wystawa stwoszowska na Wawelu*, „Przegląd Zachodni” 1951, 7(7–8), s. 681.

⁶⁴ Na przykładzie ready mades, zob. R. Marcoci, *Marcel Duchamp's Box in a Valise: The Readymade as Reproduction*, w: *The Original Copy. Photography of Sculpture, 1839 to Today*, red. R. Marcoci, New York 2010, s. 112–125.

⁶⁵ Tej kwestii dotyczyła wystawa *Production-Reproduction: The Circulation of Photographic Modernism, 1900–1950*, 12.12.2014 – 30.03.2015, MoMA, Nowy Jork, kuratorzy: Ksenia Nouril, Jennifer Tobias, dostępny w internecie: <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1500>> [dostęp: 13 marca 2022].

BIBLIOGRAFIA

- Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1996
- Bułhak J., *Fotografia dla potrzeb krajoznawstwa i propagandy turystycznej*, „Świat Fotografii” 1946, (1), s. 4–7
- Bułhak J., *O reprodukcji najgorszej*, „Fotograf Polski” 1933, 18(2), s. 21–22
- Bułhak J., *O uczciwym rzemiośle fotograficznym*, w: *Almanach Fotografiki Wileńskiej*, [brak inf. o red.], Wilno–Poznań–Warszawa–Lublin 1931, s. 38–44
- Chrzanowski T., *Ołtarz Mariacki Wita Stwosza*, Warszawa 1985
- Dederko M., *Nasze reprodukcje: Fragment z Ołtarza Mariackiego*, „Fotograf Polski” 1935, 20(1), s. 13
- Dobrowolski J., *Reprodukcyja w nauczaniu*, Kraków 1903
- Dobrowolski T., *Sztuka Krakowa*, Kraków 1978
- Dobrowolski T., *Wit Stwosz – Ołtarz Mariacki. Epoka i środowisko*, Kraków–Wrocław 1985
- Friedberg M., *Korespondencje. Wystawa stwoszowska na Wawelu*, „Przegląd Zachodni” 1951, 7(7–8), s. 680–691
- Gr. St., *„Odstrasający” przykład. Co stoi na przeszkodzie rozpowszechnieniu fotografii w Polsce?*, „Foto-Amator” (bezpłatny dodatek miesięczny Drogerzysty) 1933, 1(3), s. 43–44
- Grabowski L., *Rozmowy i spotkania. Stanisław Kolowca*, „Fotografia” 1958, 1, s. 27–31
- Grzechnik-Correale G., *Krakowskie wariacje w fotografii Antoniego Pawlikowskiego i Franciszka Kleina*, Kraków 2017
- Hamill S., *Photography as Carving. The Folios of Clarence Kennedy*, w: *Photography and Sculpture. The Art Object in Reproduction*, red. S. Hamill, M.R. Luke, Los Angeles 2017, s. 81–98
- Harasym Z., *Fotografia w zwierciadle poczty*, Kraków 2020
- Hendrykowski M., *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994
- Hornowska E., *Zagubiony początek: fotografia jako przedmiot kolekcjonerski w Muzeum Wielkopolskim*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Seria: Edukacja Plastyczna” 2011, 4, s. 37–49
- Johnson G., *Sculpture and Photography: Envisioning the Third Dimension*, Cambridge–New York 1998
- Kobylińska W., *Awangardowa klisza. Polska fotografia w dwudziestoleciu międzywojennym*, Warszawa 2021
- Kolowca B., *Problemy prawne fotografii reporterskiej*, „Zeszyty Prasoznawcze” 1973, 14(1), s. 37–38
- Kopera F., *Wit Stwosz w Krakowie*, „Rocznik Krakowski” 1907, 10, s. 1–125
- Król L., *Stanisław Kolowca – fotograf Ołtarza Mariackiego*, w: *Wokół Wita Stwosza. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie 19–22 maja 2005 r.*, red. D. Horzela, A. Organisty, Kraków 2006, s. 386–395
- Liu Y., *Second Only to the Original: Rhetoric and Practice in the Photographic Reproduction of Art in Early Twentieth-Century China*, „Art History” 2014, 37(1), s. 69–95

- Malraux A., *Muzeum wyobraźni (fragmenty)*, tłum. A. Dziadek, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2005, s. 185–210
- Malraux A., *Muzeum wyobraźni*, tłum. I. Wojnar, w: *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, red. I. Wojnar, Warszawa 1980, s. 344–378
- Marcoci R., *Marcel Duchamp's Box in a Valise: The Readymade as Reproduction*, w: *The Original Copy. Photography of Sculpture, 1839 to Today*, red. R. Marcoci, New York 2010, s. 112–125
- Matelski D., *Artykuły recenzyjne. Dyskusje naukowe wokół ewakuacji Ołtarza Mariackiego w latach II wojny światowej*, „Studia z Historii Społeczno-Gospodarczej XIX i XX Wieku” 2016, 16, s. 189–208
- Neuman J.A., *Die Übertragung von bromöldrucken auf lithographischen Stein, Metall etc.*, „Photographische Korrespondenz” 1931, 67(8), s. 56–57
- Nowacki K., *Z żałobnej karty: Stanisław Kolowca*, „Rocznik Krakowski” 1970, 40, s. 133–134
- Piotrowska E., *Stanisław Mucha: fotograf – dokumentalista i miłośnik Krakowa, czyli zwyczajna opowieść o niezwykłym człowieku*, Kraków 2007
- Płazewski I., *Spojrzenie w przeszłość polskiej fotografii*, Warszawa 1982
- Płazewski J., *Język filmu*, Warszawa 1982
- [brak inf. o aut.], *Przegląd prasy krajowej*, „Fotograf Polski” 1933, 18(4), s. 73–74
- Ray G., *Culture Industry and the Administration of Terror*, w: *Critique of Creativity: Precarity, Subjectivity and Resistance in the 'Creative Industries'*, red. G. Ray, U. Wuggenig, London 2011, s. 167–181
- Rilke R.M., *Auguste Rodin*, tłum. J. Lamont, H. Trausil, New York 1919
- Shiner L., *The Invention of Art: A Cultural History*, Chicago–London 2003
- Światłocień. *Pierwsza Wszehpolska Wystawa Fotografii Zawodowej, Artystycznej i Naukowej w Poznaniu. Program – Warunki – Zaproszenie*, [brak inf. o red.], Poznań 1923
- Traube A., *Uvatypie. Verfahren zur Herstellung von Dreifarben-Photographien auf Papier nach dem Absaugeprinzip*, „Photographische Korrespondenz” 1931, 67(8), s. 50–52
- (w), *IV Ogólnopolska Wystawa Fotografiki Artystycznej*, „Słowo Powszechnie” 1954, 111, s. 5
- Walczy Ł., *Dzieje konserwacji Ołtarza Wita Stwosza w Kościele Mariackim w Krakowie*, Kraków 2012
- Wolska A., *Powrót Ołtarza Mariackiego w archiwaliach*, w: *Biblia z lipowego drewna. Karty z dziejów Ołtarza Mariackiego. Materiały z sesji zorganizowanej w 50. rocznicę powrotu ołtarza Wita Stwosza „na swoje miejsce”*, red. S. Waltoś, Kraków 2009, s. 65–80

Weronika Kobylińska
National Film School in Lodz

CARVED BY THE LIGHT OF CITIES WITH A CHISEL. KRAKÓW RETABLE
OF THE DORMITION OF THE BLESSED VIRGIN MARY ALTAR THROUGH
STANISŁAW KOLOWCA'S LENS

Summary

On two occasions (around 1932–1933 and after the war, between 1946 and 1950), Stanisław Kolowca (1904–1968) undertook the task of creating the photographic documentation of the reredos of the altar of the Dormition of the Blessed Virgin Mary in Kraków (Poland). The stature of Wit Stwosz's work – widely recognized as one of the key late Gothic masterpieces in Europe – could be the only factor legitimizing the status of Kolowca's photographs. Nevertheless, the photographs seem to deserve a thorough analysis for other reasons as well. It should be underlined that in his project Kolowca did not focus only on the most obvious shots illustrating the altarpiece. In addition to long shots and full shots showing the characteristic iconographic motifs and portrait-type close-ups, reflecting the mastery of key figures (such as Virgin Mary or John the Baptist), the photographer also created completely unexpected compositions that go beyond the codified frames of documentary photography. Consequently, his works fundamentally problematize the concept of photographic reproduction of an art piece.

Keywords:

Stanisław Kolowca, Wit Stwosz, St Mary's Altar, close-ups, detail, expressive lighting, reproduction as a double

ADAM MAZUR

ZADANIE FOTOGRAFA.
PROBLEMATYKA REPRODUKCJI
DZIEŁA SZTUKI NA PRZYKŁADZIE
DWÓCH KSIĄŻEK FOTOGRAFICZNYCH
EUSTACHEGO KOSSAKOWSKIEGO:
AUGUST ZAMOYSKI ORAZ LUMIÈRES DE CHARTRES

Album z fotograficznymi reprodukcjami jest z jednej strony istotnym źródłem poznania, z drugiej namiastką autentycznego doświadczenia sztuki. Wypełniona zdjęciami książka wydaje się z punktu widzenia historii sztuki niemal niewidoczna, tak jakby albumy nie miały swojej formy, materialności i swoich losów. Tymczasem fenomen tzw. photobooków, jak przyjęto nazywać istotne ze względów poznawczych i artystycznych albumy, rozwinął się w ostatnim ćwierćwieczu, wkraczając do galerii i muzeów sztuki¹. Obok albumów krajoznawczych czy propagandowych za osobny gatunek uznać można *photobooki* poświęcone reprodukcji dzieł sztuki. W przeciwieństwie do problematyki fotograficznej reprodukcji dzieł sztuki, książki nie były do tej pory przedmiotem systematycznych badań. W literaturze przedmiotu można znaleźć jedynie pojedyncze artykuły dotyczące tematu². Albumy mogą być zgrzebne i tanie, z rozmazanymi, kiepskiej jakości zdjęciami. Inne, wydrukowane w kolorze, na grubym i szlachetnym papierze, doskonale zaprojektowane i – przede wszystkim – pełne znakomitej jakości reprodukcji. Wśród tych pomocniczych materiałów, jakże użytecznych w kontakcie ze sztuką, są również dzieła sztuki, wykonane przez wybitnych fotografów, zaprojektowane

¹ G. Badger, M. Parr, *Introduction. The Photobook: Between the Novel and Film, w: The Photobook. A History*, red. G. Badger, M. Parr, t. 1, London 2004, s. 7–11; M. Neumüller, *Photobook Phenomenon*, Barcelona–Madrid 2007; J.L. Neves, *What Is a Photobook?*, „Source. Photographic Review” 2016, 88, s. 5–9; J. Colberg, *Understanding Photobooks: The Form and Content of the Photographic Book*, New York 2016.

² M.R. Luke, *Modern Sculpture, A Photobook*, w: *Instant Presence: Representing Art in Photography*, red. H. Buddeus, K. Masterova, V. Lahoda, Prague 2017, s. 197–218.

przez cenionych grafików. Do takich albumów o sztuce zaliczyć można dwie książki Eustachego Kossakowskiego (1925–2001). Pierwsza to wydany przez Kossakowskiego wraz z Zofią Kossakowską-Szanajcą biograficzny album pt. *August Zamoyski* (Warszawa 1974). Druga to monografia katedry w Chartres wydana z Anne Prache *Lumières de Chartres (Światła Chartres, Milan-Paris 1989)*³.

W historii fotografii polskiej Eustachy Kossakowski obecny jest przede wszystkim jako autor fotoreportaży z lat 60., publikujący m.in. w „Stolicy”, „Ty i Ja”, „Polsce”⁴. W historii sztuki z kolei pojawia się jako dokumentalista związany z warszawską Galerią Foksal⁵. W dorobku Kossakowskiego, który po emigracji z PRL w roku 1970 osiadł we Francji, istotną rolę odgrywają bliskie konceptualizmowi cykle fotograficzne, w tym najbardziej znane *6 metrów przed Paryżem* (1971) oraz *Apostołowie* (1982)⁶. Rozpatrywane w tym kontekście książki fotograficzne stanowią osobny obszar aktywności fotografa, który do tej pory nie doczekał się opracowania. Analiza autorskich publikacji, na które składają się reprodukcje rzeźb Augusta Zamoyskiego oraz dokumentacja katedry w Chartres ma na celu podkreślenie ich autonomicznego i artystycznego charakteru. Nawiązanie w tytule artykułu do eseju Waltera Benjamina pt. *Zadanie tłumacza* przywołuje również poświęcony mu rozdział książki Mieke Bal pt. *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*⁷. Istotne dla literatury kwestie translacji, jak wykazała w swojej komparatystycznej analizie Bal, odnieść można do sztuki nowożytnej i współczesnej. Bal wprawdzie nie pisze o *photobookach*, lecz o „procesie metaforowania” przez Louise Bourgeois barokowej rzeźby, a zwłaszcza *Ekstazy św. Teresy* Gian Lorenzo Berniniego⁸. Przywołując Benjaminowską koncepcję translacji, Bal wskazuje na dwa sposoby, w jakie Bourgeois integruje i przemienia do-

³ Z. Kossakowska-Szanajca, E. Kossakowski, *August Zamoyski*, Warszawa 1974; E. Kossakowski, A. Prache, *Lumières de Chartres*, Milan-Paris 1989.

⁴ M. Grygiel, T. Rolke, *Ostrość widzenia – rozmowa z Eustachym Kossakowskim*, „Fototapeta”, dostępny w internecie: <<http://fototapeta.art.pl/fti-ekoss.php>> [dostęp: 8 marca 2022].

⁵ A. Mazur, *Kim jest autor? Na marginesie archiwum Eustachego Kossakowskiego z kolekcji Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie*, w: idem, *Głębia ostrości*, Sopot 2014, s. 104–122.

⁶ *Eustache Kossakowski. Photographies*, red. F. Cheval, Paris 2005; *Eustachy Kossakowski. 6 metres avant Paris*, red. A. Ptaszkowska, Caen 2012.

⁷ W. Benjamin, *Zadanie tłumacza*, w: idem, *Konstelacje. Wybór tekstów*, Kraków 2012, s. 23–36; M. Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2012, s. 83–123.

⁸ Bal, *Wędrujące pojęcia...*, s. 103.

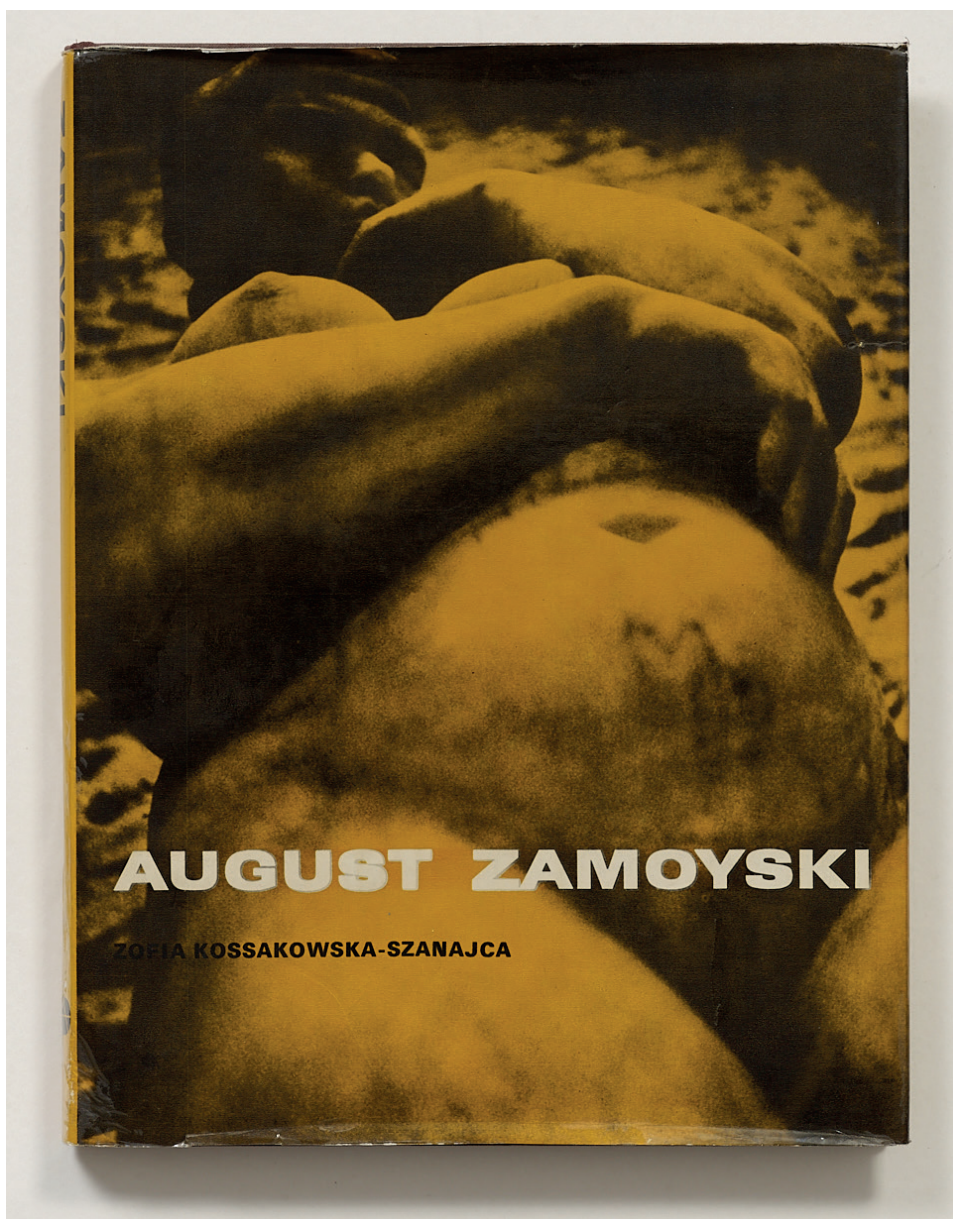
świadczanie baroku, wytwarzając współczesną sztukę, na którą składają się zarówno rysunki, jak i obiekty. Bourgeois, zdaniem Bał, po pierwsze, „integruje wewnątrz i zewnątrz przedstawianego ciała [świętej Teresy – przyp. A.M.]. Po drugie, integruje wewnątrz i zewnątrz przestrzeni, w której względem tego ciała znajduje się widz”⁹. Albumy ze zdjęciami Eustachego Kossakowskiego nie tylko składają do refleksji nad naturą reprodukcji fotograficznej, lecz również pozwalają dostrzec w niej podobny do opisanego przez Bał przekład form przestrzennych – rzeźby i architektury – na obraz fotograficzny. Albumy Kossakowskiego są czymś więcej niż dokumentacją, gdyż poprzez dobór i kadrowanie fotografii otwierają perspektywę nowego „odczytania” rzeźb Zamoyskiego i katedry w Chartres. Oryginalność translacji do formatu *photo-booka* podkreśla także technika fotograficzna, układ graficzny i relacja fotografii z tekstem. Przy czym oba albumy z fotografiami Kossakowskiego należy traktować jako osobne byty, pochodzące z różnych okresów twórczości i powstałe w odmiennym kontekście.

AUGUST ZAMOYSKI

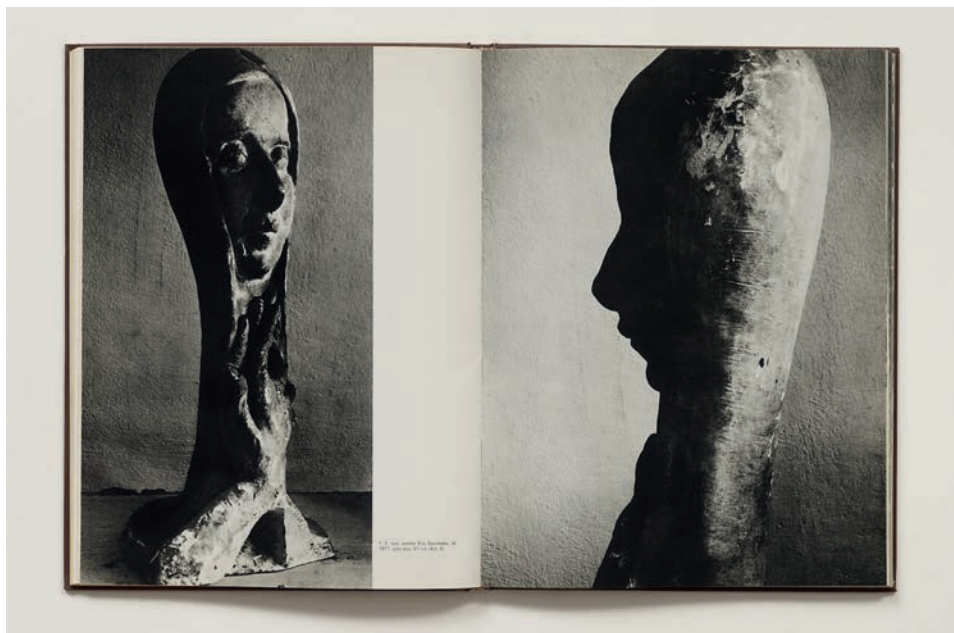
Wydana w roku 1974 przez „Arkady” pośmiertna monografia Augusta Zamoyskiego (1893–1970) należy do nielicznych przykładów polskich opracowań albumowych poświęconych rzeźbie, które są ciekawe od strony fotograficznej. Oprawioną w twardą, płócienną okładkę z obwolutą książkę otwiera artykuł Zofii Kossakowskiej-Szanajcy¹⁰. Opatrzony przypisami tekst historyczki sztuki poświęcony artystycznej biografii Zamoyskiego zamyka szczegółowy katalog rzeźb sięgający wstecz do pierwszego obiektu z roku 1912 oraz spis wystaw z bibliografią. Drugą, obszerniejszą część stanowią czarno-białe fotografie autorstwa Eustachego Kossakowskiego, brata Zofii Kossakowskiej-Szanajcy. Choć ta wydrukowana na grubszym i lepszej jakości papierze część nosi nazwę *Ilustracje*, to zebrany materiał wizualny tworzy osobną, dominującą nad tekstem opowieść o sztuce Zamoyskiego. Ułożone w prostą, lecz sugestywną całość przez grafika Krzysztofa Racinowskiego zdjęcia odpowiadają porządkowi chronologicznemu tekstu. Poszczególne obiekty pokazane są często z wielu stron, a Kossakowski stara się poprzez oświetlenie i kadrowanie oddać ich masę i fakturę. Najtrudniejszym zadaniem jest przedstawienie bryły, tak by widoczna była głębia sfotografowanych obiektów. Trzeci wymiar zasugerowany jest przez odpowiednią ekspozycję na abstrakcyjnym, przecho-

⁹ Ibidem.

¹⁰ Z. Kossakowska-Szanajca, [bez tytułu], w: Kossakowska-Szanajca, Kossakowski, *August Zamoyski*, s. 5–25.



1. Okładka książki Z. Kossakowska-Szanajca, E. Kossakowski, *August Zamoyski*, Warszawa 1974, fot. B. Pindor/Fotoklub



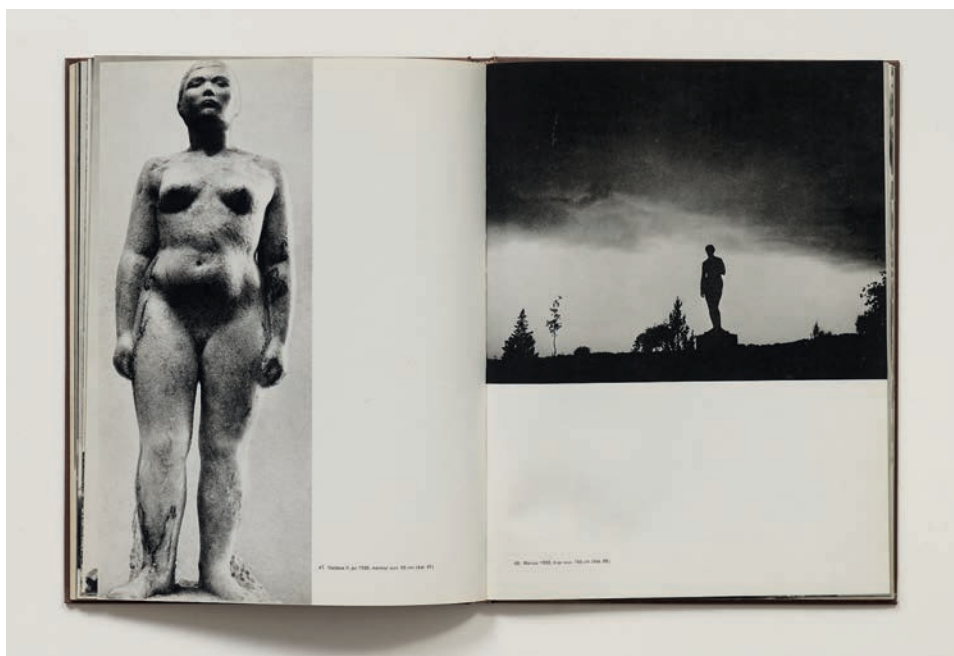
2. Reprodukacja książki Z. Kossakowska-Szanajca, E. Kossakowski, *August Zamoyski*, Warszawa 1974, fot. B. Pindor/Fotoklub



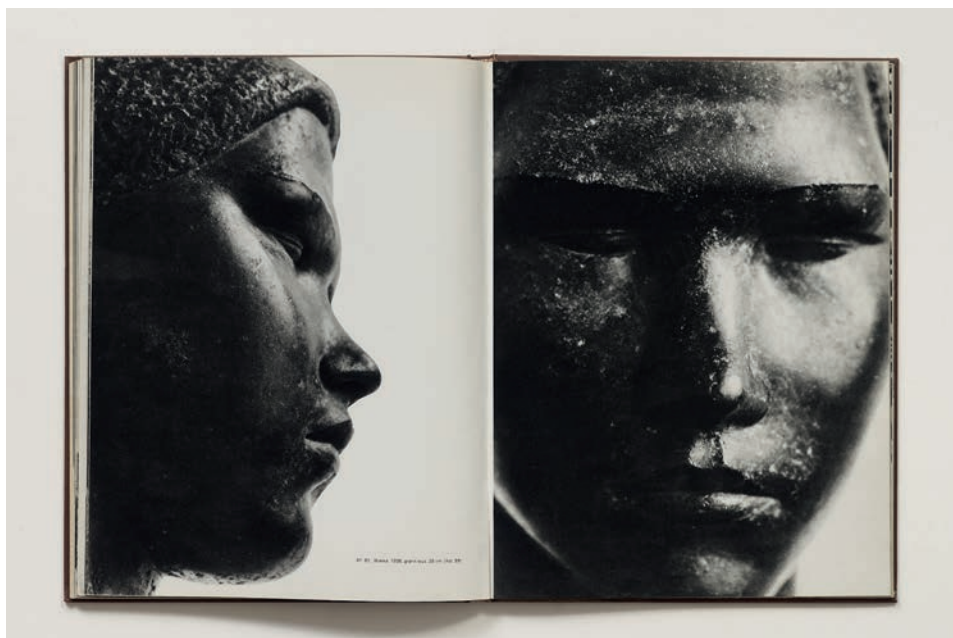
3. Reprodukacja książki Z. Kossakowska-Szanajca, E. Kossakowski, *August Zamoyski*, Warszawa 1974, fot. B. Pindor/Fotoklub



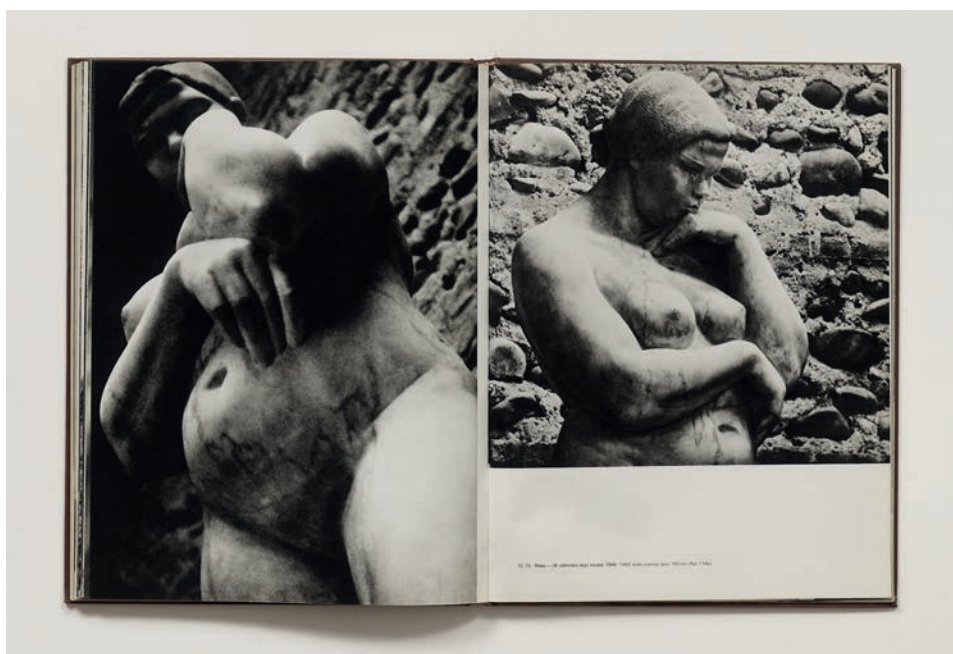
4. Reprodukacja książki Z. Kossakowska-Szanajca, E. Kossakowski, *August Zamoyski*, Warszawa 1974, fot. B. Pindor/Fotoklub



5. Reprodukacja książki Z. Kossakowska-Szanajca, E. Kossakowski, *August Zamoyski*, Warszawa 1974, fot. B. Pindor/Fotoklub



6. Reprodukacja książki Z. Kossakowska-Szanajca, E. Kossakowski, *August Zamoyski*, Warszawa 1974, fot. B. Pindor/Fotoklub



7. Reprodukacja książki Z. Kossakowska-Szanajca, E. Kossakowski, *August Zamoyski*, Warszawa 1974, fot. B. Pindor/Fotoklub



8. Reprodukacja książki Z. Kossakowska-Szanajca, E. Kossakowski, *August Zamoyski*, Warszawa 1974, fot. B. Pindor/Fotoklub



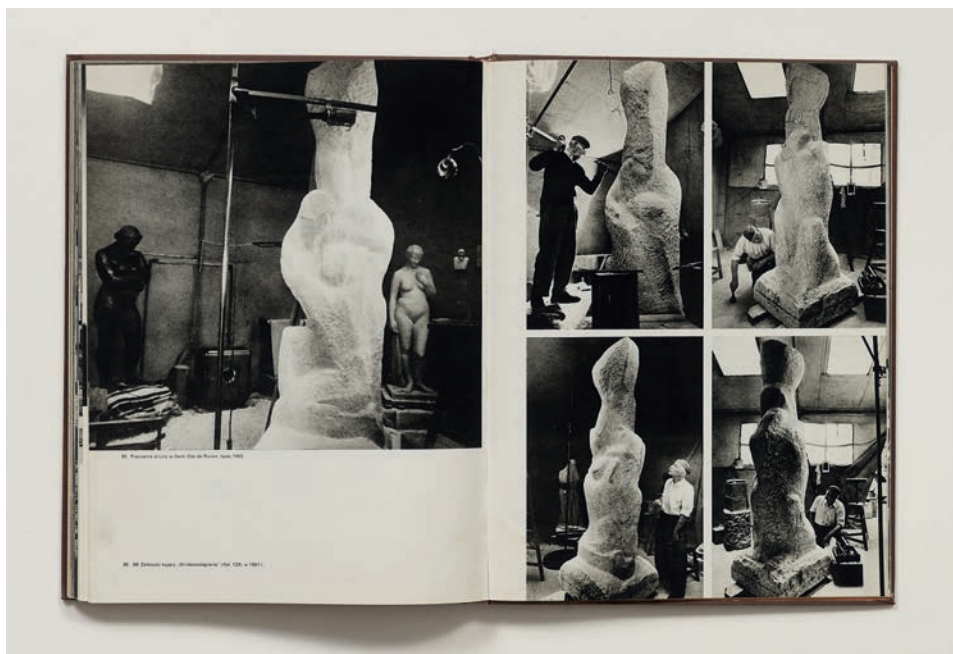
9. Reprodukacja książki Z. Kossakowska-Szanajca, E. Kossakowski, *August Zamoyski*, Warszawa 1974, fot. B. Pindor/Fotoklub

dzącym przez skalę szarości tle, ale też poprzez uchwycenie obiektów na tle nieba, w pracowni bądź w innej, zastanej przestrzeni. Wszystkie te zabiegi formalne podkreślają, że fotografując modernistyczną sztukę, Kossakowski dokonuje swoistej „rekontekstualizacji”, o której przy okazji analizy fotografii rzeźb autorstwa Josefa Sudka pisała Hana Buddeus¹¹. Przy czym „rekontekstualizację” uznać można za zabieg pokrewny, a zarazem prostszy od opisanego przez Bal „procesu metaforowania”. Rekontekstualizacja to dosłowne przeniesienie reprodukowanego dzieła w inną niż zastana przez fotografa przestrzeń. Zamiast uchwyconego w galerii sztuki lub na abstrakcyjnym, jednolitym tle dzieła sztuki, co podkreślałoby jego autonomię, fotograf decyduje się przedstawić artefakt w subiektywnie dobranym otoczeniu. Przykładem takich działań może być powtarzający się motyw rzeźb sfotografowanych na trawie, ciasno kadrowane fragmenty twarzy wydobywające fakturę, czy zdjęcia wykonane pod światło uwidaczniające jedynie zarys obiektu. Głębi fotografiom dodaje nasycony czernią druk techniką fotografiiury. Kossakowski chętnie wykorzystuje bliskie makrofotografii ujęcia, a także charakterystyczne, monumentalizujące obiekty zdjęcia wykonane z żabiej perspektywy. Takie nietypowe podejście wykorzystujące skrót perspektywiczny pojawia się już na obwolucie książki. *Rhea – W półmroku tego świata* (1943–1944) objawia się widziana od dołu, w ujęciu przedstawiającym kobiece łono i widoczne nieco dalej piersi. Kossakowski chcąc wykonać taką fotografię, musiał klęknąć lub – dosłownie – położyć się przed rzeźbą. Dynamiczny skrót podkreśla autorski charakter dokumentacji oraz inwencję Kossakowskiego. Dla odbiorcy rzeźb może stanowić to zaproszenie do spojrzenia na obiekt w nowy, intrygujący poznawczo sposób. W środku albumu opublikowane są kolejne zdjęcia przedstawiające obiekt w bardziej konwencjonalny sposób włącznie ze zdjęciem *Rhei* w pełnej postaci, stojącej pod ścianą pracowni Zamoyskiego. Serie fotografii poświęconych poszczególnym rzeźbom oddają zmianę statusu fotografowanej rzeźby.

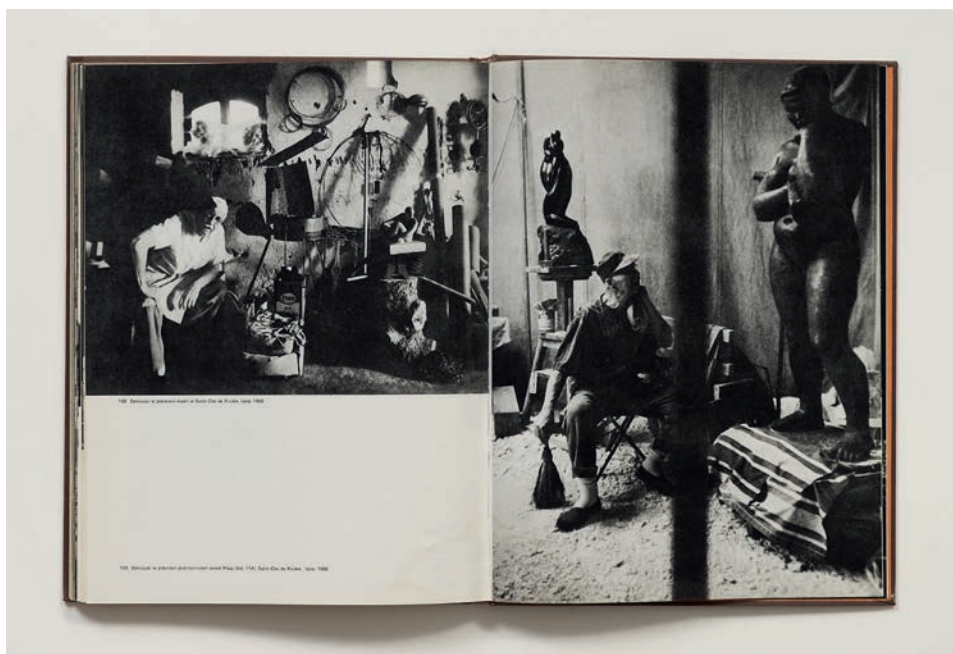
Kolejne zdjęcia Kossakowskiego ukazują proces – jak ujęła to, pisząc o Berninim i Bourgeois, Mieke Bal – ożywiania kamienia, ekstatycznej metamorfozy i przekształcania jednego dzieła sztuki w drugie dzieło¹². Dominująca w albumie subiektywna fotografia celnie przedstawia ideę formizmu i nadaje całości wymiar poetycki, ilustrując zarazem rozwój wizji artystycznej Zamoyskiego. Podobnie do formistów fotograf deformuje kształty, operując mocnym kontrastem światłocieniowym, podkreśla geometrię bryły, zrywając

¹¹ H. Buddeus, *The Life of Sculptures: Ways of Photographic Recontextualization*, w: *Sudek and Sculpture*, red. H. Buddeus, Prague 2020, s. 138–149.

¹² Bal, *Wędrujące pojęcia...*, s. 83–123.



10. Reprodukacja książki Z. Kossakowska-Szanajca, E. Kossakowski, *August Zamoyski*, Warszawa 1974, fot. B. Pindor/Fotoklub



11. Reprodukacja książki Z. Kossakowska-Szanajca, E. Kossakowski, *August Zamoyski*, Warszawa 1974, fot. B. Pindor/Fotoklub

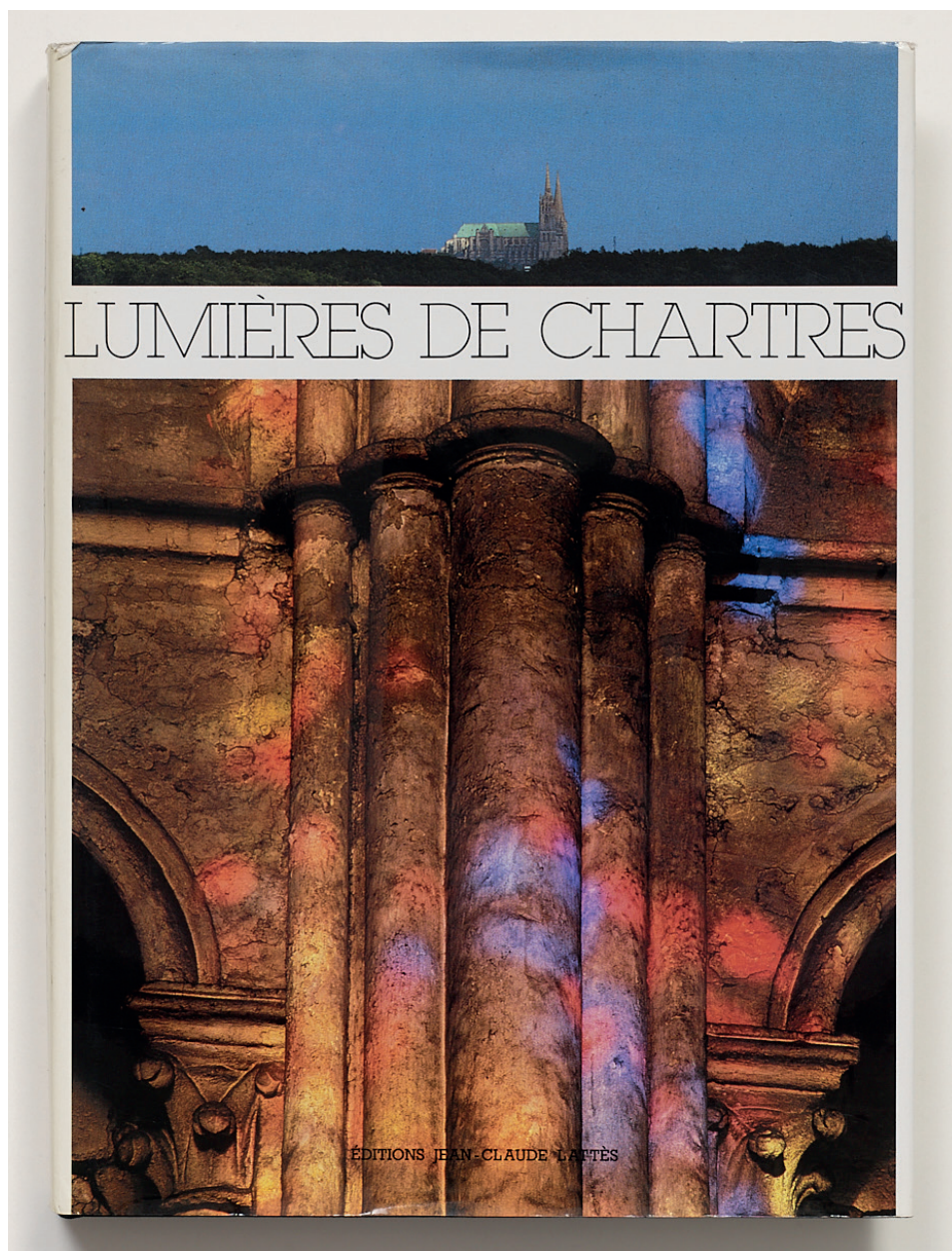
w ten sposób z tradycyjnym przedstawieniem przestrzeni. Na ostatnich stronach opowieści Kossakowskiego zmienia się nastrój i sposób przedstawienia dzieła. To moment, w którym fotograf przenosi swoją uwagę z dzieła na artystę przy pracy. Stylistycznie ta część książki zbliża się do empatycznego, humanistycznego fotoreportażu, z jakiego Kossakowski był znany z publikacji w „Polsce”. Stary rzeźbiarz kuje w kamieniu *Wniebowstąpienie* i oprowadza po swojej pracowni w Saint-Clar-de-Rivière. Dokumentację prac będących w procesie, które zostały sfotografowane przez Kossakowskiego w roku 1968, a więc na dwa lata przed śmiercią Zamoyskiego, uzupełniają rysunki i model *Zmartwychwstania*. Ostatnia fotografia w liczącej 168 stron publikacji przedstawia dłonie rzeźbiarza, obok których na stole leżą odręczne zapiski, pióro i otwarta, formatem i składem przypominająca *Pismo Święte* książka. Zdjęcie stanowi rodzaj symbolicznego portretu rzeźbiarza. Egzystencjalny ton publikacji nadaje właśnie końcowa część, w której zamieszczono ostatnie zdjęcia artysty. Fotograf nie może przedstawić myśli o śmierci i zmartwychwstaniu, ale pokazuje jak Zamoyski przygotowuje swój nagrobek.

Ikonografia ostatnich stron albumu, na których pojawiają się również zdjęcia posągu kardynała Sapiechy, może dziwić, jeśli wziąć pod uwagę, że książkę wydano w rządzonej przez komunistów Polsce. Publikacja przygotowana przez wywodzące się z arystokracji rodzeństwo, poświęcona jest artyście-emigrantowi, który nigdy nie wykonał żadnego przyjaznego gestu wobec panującego w powojennej Polsce reżimu. W tym kontekście książkę można uznać za symptomatyczną dla uznawanej przez historyków za relatywnie bardziej „liberalną” epoki Edwarda Gierka. Publikacja w dużym formacie (31,5 x 24 cm) i wysokim nakładzie (6220 egz.) w obliczu tych faktów może być rozpatrywana jako rodzaj miękkiej propagandy, próby ocieplenia wizerunku i podkreślenia rzekomej otwartości władz PRL. Wydany po śmierci Zamoyskiego i po emigracji Kossakowskiego album jest również przykładem dialogu między pochodzącymi z różnych pokoleń artystami, którzy posługują się tak odmiennymi narzędziami jak dłuto i aparat fotograficzny. Nastawiona na trwanie rzeźba w kamieniu podlega procesowi translacji do ulotnej niczym chwila i delikatnej jak papier fotografii. Kossakowski przekłada bliskie międzywojennemu formizmowi szlachetnie klasycyzujące bryły na język współczesnej, subiektywnej i zmierzającej w kierunku abstrakcji fotografii. Choć czarno-białe fotografie do książki powstawały w czasie, gdy Kossakowski blisko współpracował z Edwardem Krasińskim i Tadeuszem Kantorem, dokumentując ich działania i happeningi, w których dzieło sztuki ulegało dematerializacji, to zdjęcia z pracowni Zamoyskiego oddają ciężar rzeźb, zarówno ich symboliczny, jak i materialny wymiar. Fotografie rzeźb Zamoyskiego bardziej niż z konceptualizmem przełomu lat 60. i 70., łączą się

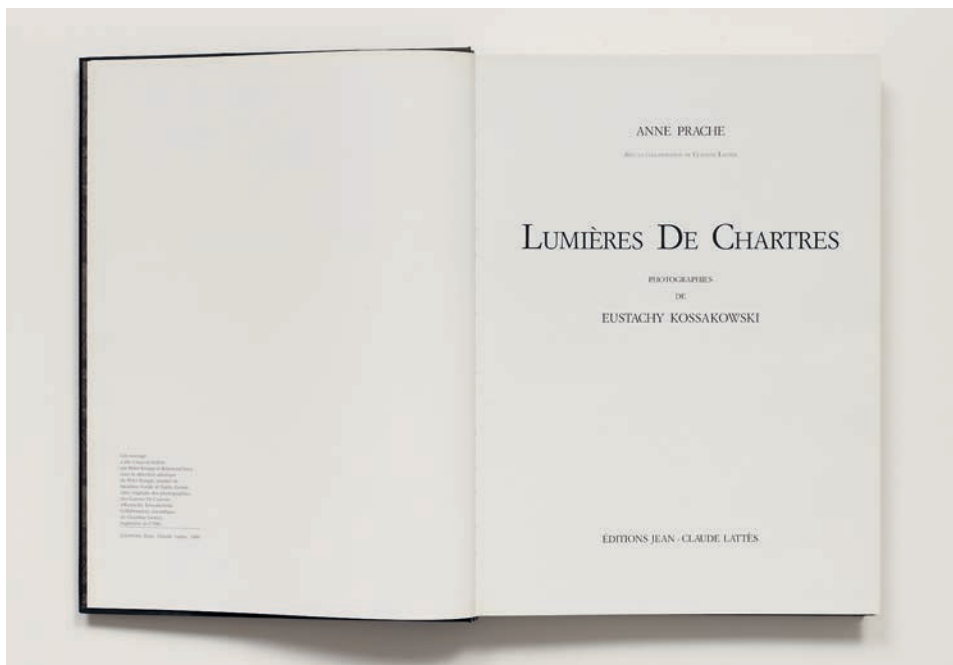
z późniejszym o dekadę cyklem *Apostołów*, przedstawieniem widzianych od tyłu rzeźb ustawionych na zwieńczeniu fasady Bazyliki św. Piotra w Rzymie. W kontekście przywołanej wcześniej teorii Mieke Bal można uznać, że translacja rzeźby poprzez fotografię do obiektu, jakim jest *photobook* zakłada silną grafizację, operowanie zbliżeniami, zaburzenie perspektywy i grę kontrastem, które pozwalają uniknąć spłaszczenia, podobnie jak ułożenie zdjęć w sekwencję sprawia wrażenie poruszania się wokół obiektu. Fizyczny ruch fotografa, przyjmującego nietypowe pozy, klęczącego i kładącego się przed rzeźbą, szukającego ujęć z góry, zbliżeń i skrótów, pracującego z oświetleniem i tłem wytwarza nowego rodzaju dzieło, a książka sama staje się *sui generis* obiektem artystycznym. Dokonany przez Kossakowskiego przekład wizji Zamoyskiego nie sprowadza się do przekazania treści, czy też popularyzacji dorobku rzeźbiarza w PRL. Zdjęcia powstają, gdy w swoim dalszym życiu Zamoyski i jego dzieło wkroczyli już w okres sławy. Zaproponowany przez Kossakowskiego subiektywny przekład, autorska interpretacja dzieła nie służą podtrzymaniu dalszego życia, lecz raczej zawdzięczają mu swoje istnienie. Życie oryginału osiąga w albumie Kossakowskiego swój wciąż odnawiany, najpóźniejszy i najpełniejszy rozkwit, stając się, jakkolwiek patetycznie to zabrzmie, epitafium Augusta Zamoyskiego.

LUMIÈRES DE CHARTRES

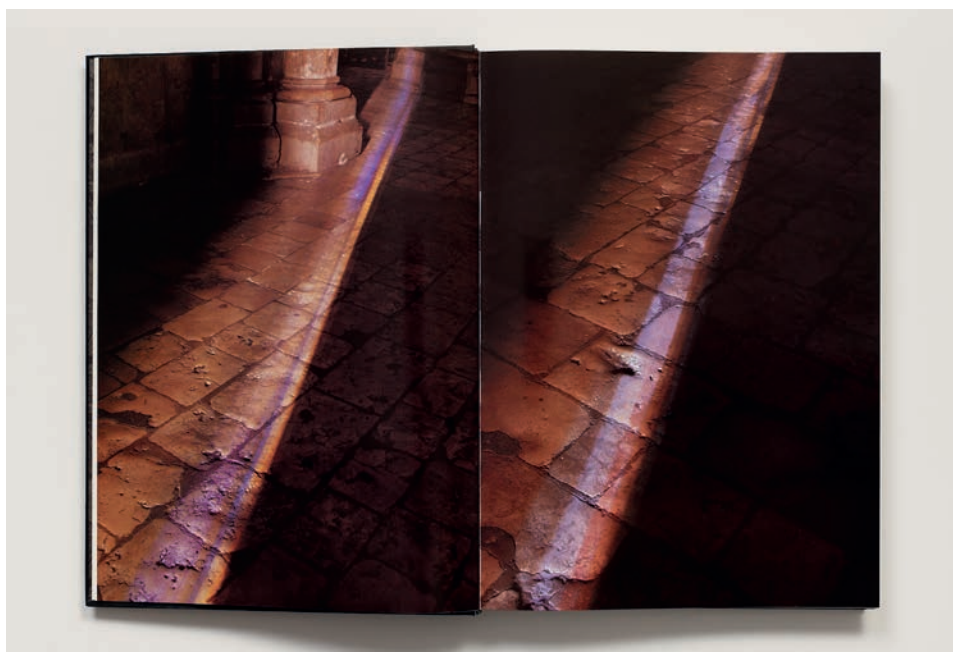
Wydany w roku 1989 album *Światła Chartres*, do którego Kossakowski robił zdjęcia ponad dwa lata, stanowi wśród licznych opracowań dotyczących katedry wyjątek, przedstawiając autorskie spojrzenie na zwykle pomijane fragmenty kościoła. Już samo wprowadzenie koloru i koncentracja na refleksach światła przenikającego witraże jest zmianą w widzeniu Chartres. Oddalając się od fotograficznej dokumentacji obiektu, Kossakowski zbliża się do doświadczenia pielgrzyma, które łatwo pomylić z popularnym współcześnie chwilowym zachwytem turysty, wyrażającym się poprzez kompulsywnie wykonywane zdjęcia portali i witraży Chartres. Wydrukowany w Mediolanie w Éditions Jean-Claude Lattès na szlachetnym, grubym papierze album zwraca uwagę starannością wykończenia poligraficznego. Znaczące rozmiary tomu – 27 x 39 cm – oraz twarda płócienna oprawa z kolorową obwolutą nadają całości charakter luksusowego obiektu. *Photobook* jest monografią katedry w Chartres, na którą składają się naukowe opracowanie Ann Prache, profesorki Sorbony specjalizującej się w sztuce średniowiecznej, barwne fotografie Eustachego Kossakowskiego oraz uzupełniająca całość historyczna dokumentacja wraz z bibliografią obiektu. Autorstwo pomysłu albumu jest



12. Reprodukacja książki E. Kossakowski, A. Prache, *Lumières de Chartres*, Milan-Paris 1989, fot. B. Pindor/Fotoklub



13. Reprodukacja książki E. Kossakowski, A. Prache, *Lumières de Chartres*, Milan–Paris 1989, fot. B. Pindor/Fotoklub



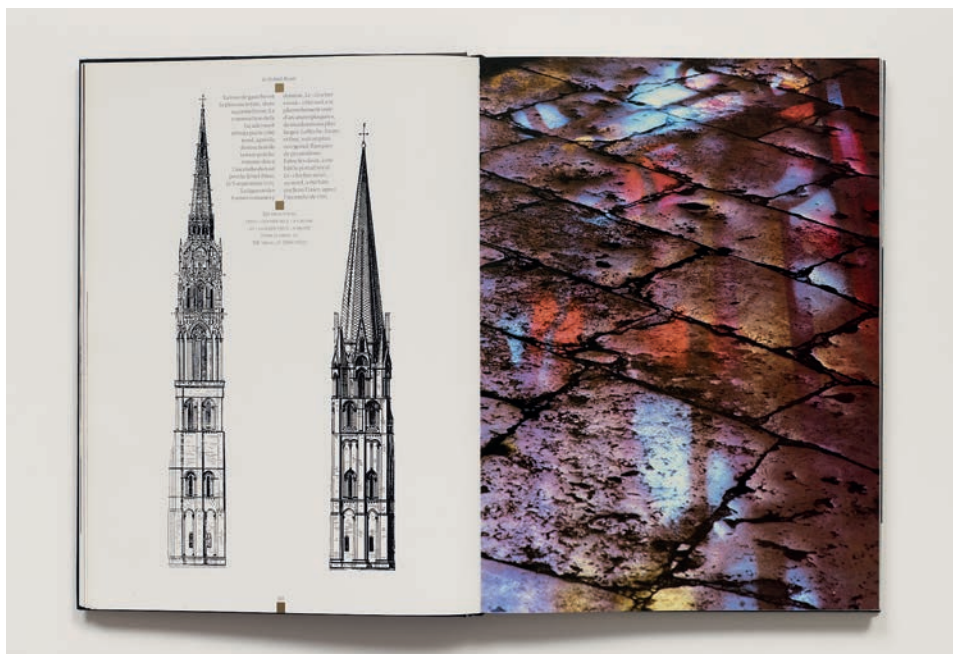
14. Reprodukacja książki E. Kossakowski, A. Prache, *Lumières de Chartres*, Milan–Paris 1989, fot. B. Pindor/Fotoklub



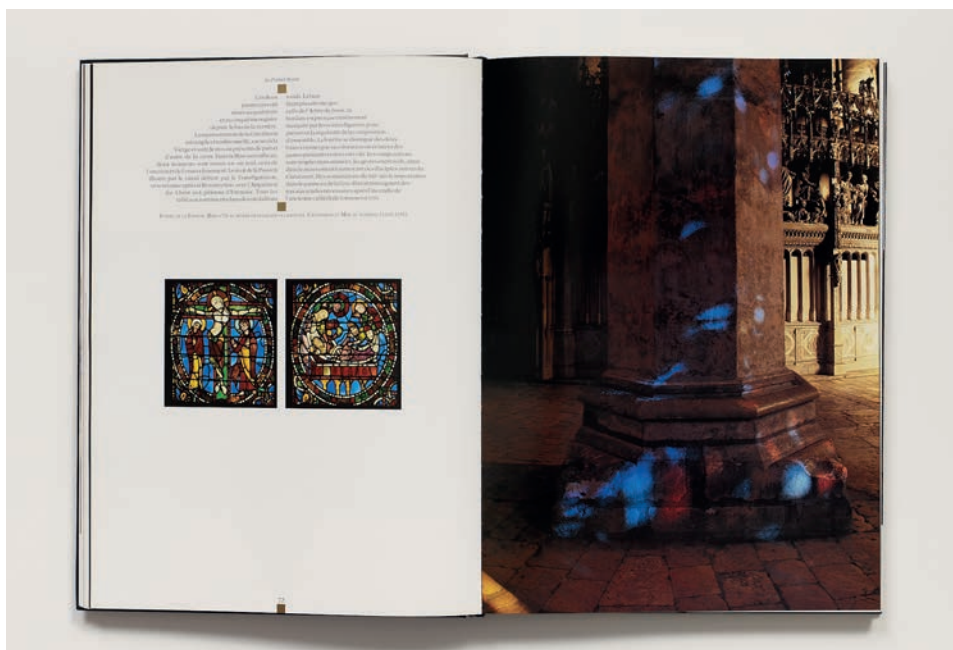
15. Reprodukacja książki E. Kossakowski, A. Prache, *Lumières de Chartres*, Milan-Paris 1989, fot. B. Pindor/Fotoklub



16. Reprodukacja książki E. Kossakowski, A. Prache, *Lumières de Chartres*, Milan-Paris 1989, fot. B. Pindor/Fotoklub



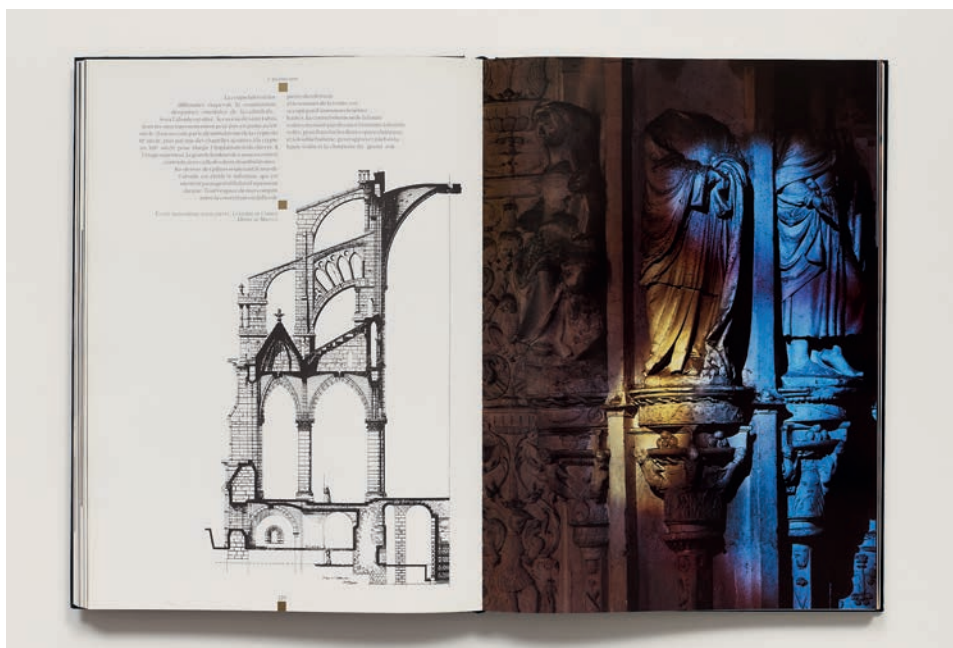
17. Reprodukacja książki E. Kossakowski, A. Prache, *Lumières de Chartres*, Milan–Paris 1989, fot. B. Pindor/Fotoklub



18. Reprodukacja książki E. Kossakowski, A. Prache, *Lumières de Chartres*, Milan–Paris 1989, fot. B. Pindor/Fotoklub



19. Reprodukacja książki E. Kossakowski, A. Prache, *Lumières de Chartres*, Milan-Paris 1989, fot. B. Pindor/Fotoklub



20. Reprodukacja książki E. Kossakowski, A. Prache, *Lumières de Chartres*, Milan-Paris 1989, fot. B. Pindor/Fotoklub

przypisane Kossakowskiemu już na pierwszych stronach książki, co – podobnie jak otwierający całość cytaty i wydrukowanie na frontyśpisie jego nazwiska większą czcionką niż Anne Prache – podkreśla rolę fotografa. Fotografie Kossakowskiego drukowane są na spad, w pełnym kolorze, co – biorąc pod uwagę jakość druku i wielkość albumu – zbliża zdjęcia do odbitek prezentowanych zwykle w galeriach. Już pierwszy rzut oka na album pozwala dostrzec kontemplacyjny charakter fotografii. Przez kolejne tygodnie, miesiące i lata Kossakowski uważnie przygląda się detalom architektonicznym zwykle niedostrzeganym przez turystów, ale też pomijanym przez historyków sztuki. Zbliżenia ścian, słupek i arkad nie pozwalają na ich jednoznaczne umiejscowienie w strukturze budynku, a sama katedra z wertykalnej i strzelistej zamienia się pod wpływem fotografii w dwuwymiarowy obraz. Nieprzypadkowo książkę otwiera rozkładówka z dwoma zdjęciami tego samego fragmentu katedralnej posadzki. Wykonane w nieokreślonym odstępie czasu zdjęcia różnią się – jedynie i aż – położeniem przecinającej płaszczyznę barwnej smugi światła.

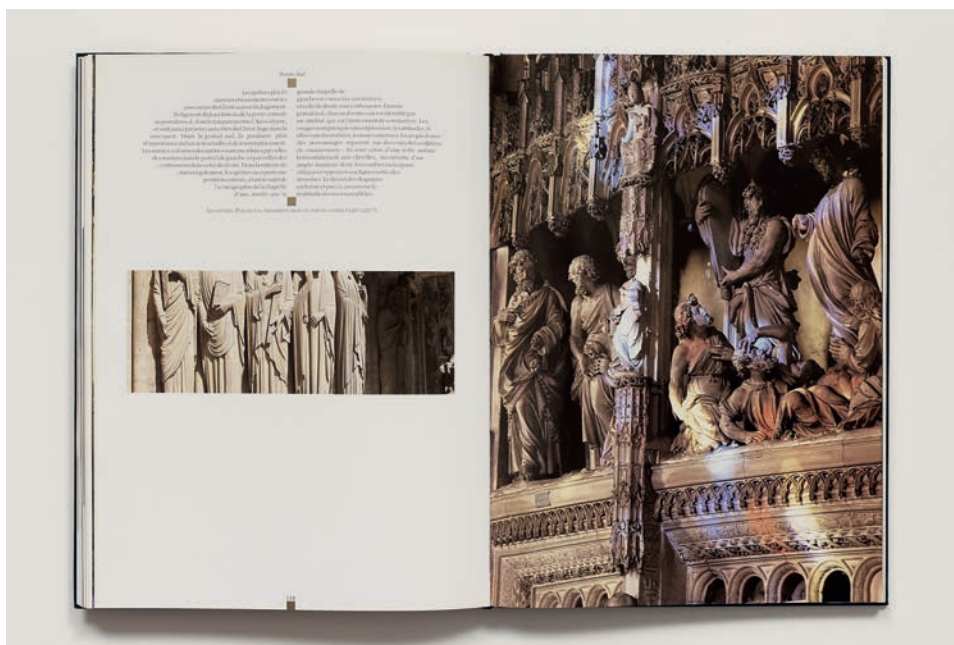
Dzięki fotografii Chartres ulega przemianie. Wczesnogotyckie elementy konstrukcji wydobywa przenikające przez witraże łagodne światło. Poruszając się po świątyni, fotograf wykonuje zdjęcia, które – niczym w interpretacji Bal – odczytać można jako próbę integracji wnętrza i zewnątrz przestrzeni. Dokonanej przez Kossakowskiego translacji doświadczenia katedry do formatu *photobooka* odpowiadają słowa Benjamina, piszącego że „prawdziwy przekład jest przejrzysty, nie zakrywa oryginału, nie przesłania mu światła, lecz pozwala czystemu językowi – wzmocnionemu niejako przez medium przekładu – z jeszcze większą siłą padać na oryginał”¹³. *Światła Chartres* przekazują wiedzę na temat losów jednego z najważniejszych w historii dzieł sztuki, ale też wskazują możliwość doświadczenia na nowo miejsca kultu. Fotografując światło, Kossakowski tylko nie poddaje się miękkiemu impresjonizmowi, a dokumentalny charakter całości podkreśla naukowy tekst. Przedstawiający historię katedry wraz ze szczegółowym opisem architektury, rzeźb i witraży esej Prache nie jest oddzielony od zdjęć, lecz współgra z nimi, tworząc spójną narrację. Poza wstępem do tomu Prache nie opisuje zdjęć Kossakowskiego i nie odnosi się do nich, koncentrując się na historii sztuki i opisie architektury. Zdjęcia Kossakowskiego uzupełnione są w wykonanym przez Petera Knappa projekcie graficznym publikowanymi w mniejszym formacie, kadrowanymi dokumentami i rycinami, rzutami architektonicznymi i planami. W ten sposób czytelnik dowiaduje się więcej o katedrze, ale też jest w stanie odróżnić autorską wizję Kossakowskiego od zwykłej dokumentacji obiektu, jaką znamy z przewodników i inwentarzy. Przy czym za typowo dokumen-

¹³ Benjamin, *Zadanie tłumacza*, s. 33.

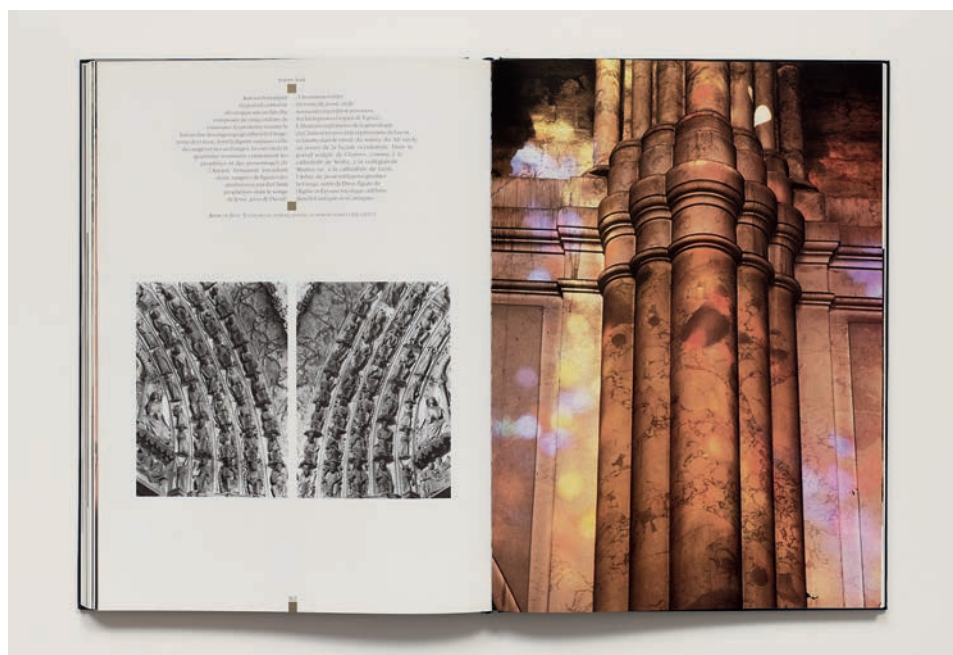
talne zdjęcia uznać można fotografie obiektów ustawione na neutralnym tle frontem względem aparatu, równo oświetlone światłem sztucznym, oddające skalę i przedstawiające detale ważne ze względów konserwatorskich oraz inwentaryzatorskich. W tym tradycyjnym i usługowym ujęciu subiektywne spojrzenie fotografa ograniczone zostaje do minimum. Książka ze zdjęciami Kossakowskiego spełnia wymogi klasycznego przewodnika, przekraczając jednocześnie ramy tego typu publikacji. I tak fotograf przedstawia kolejne portale katedry, począwszy od Portalu Królewskiego, części poświęconej architekturze katedry, aż po rozdziały dedykowane portalowi południowemu, północnemu, witrażom nawy głównej i chóru. Przy czym, choć Kossakowski dostrzeża w ościeżach i na archiwoltach Chartres, na głowicach i tympanonach wszystkie postaci i alegorie, widzi komplikację programową wypełniających wielkie okna w bocznych murach nawy i w prezbiterium kolorowych witraży, to decyduje się odwrócić od nich i spojrzeć na refleksy świetlne pojawiające się na nieznaczących płaszczyznach ścian i posadzki. Na kolejnych rozkładówkach konsekwentnie przedstawiane są na jednej stronie fotografie Kossakowskiego, na drugiej zaś tekst i dokumentacja kolejnych założeń rzeźbiarskich wraz z opisem ikonograficznym. Podobnie jak w wypadku albumu o Zamoyskim, również w Chartres fotografie Kossakowskiego wykonane są często z odmiennej od zwyczajowej perspektywy, tak jakby fotograf kłęczał lub leżał na podłodze lub za pomocą obiektywu przyglądał się sklepieniom i przeoczonym detalom. Przy czym skala oraz charakter obiektu, we wnętrzu którego przebywa Kossakowski, zmieniają relację między fotografem a dokumentowanym dziełem. Integracja ciała, jak i przestrzeni przez Kossakowskiego odbywa się od wewnątrz i na wewnątrz jest przede wszystkim nastawiona. Doświadczenie kościoła staje się niematerialne, bliskie barwnej abstrakcji. Nasycenie materiału fotograficznego kolorem czasem przypomina interwencję malarską. W Chartres Kossakowski obserwuje ruch barwnych plam tworzonych przez przenikające witraże światło. W ciągu dni, tygodni, miesięcy i lat, kiedy powracał do katedry, zarejestrował obrazy, które zdają się wyrażać trudne do przekazania emocje i doznania. Choć w publikacji obok zdjęć przedstawiono także diagramy opisujące znaczenie witraży, to Kossakowski zdaje się sublimować program teologiczny umieszczony na tych obrazowych nośnikach programów teologicznych w rodzaj osobistego doświadczenia. Witraże Chartres są więc dla fotografa przede wszystkim źródłem nierealnego oświetlenia przestrzeni, w którym wierzący rozpamiętuje i rozumie światło materialne jako symbol niematerialnego strumienia światła. Innymi słowy, utrwalone na zdjęciach światło rozumieć można jako emanację boskości. Patrząc na kolejne kadry wydaje się, że Kossakowski próbuje oddać za pomocą fotografii mistyczne doświadczenie, jakie było jego udziałem. To doświadcze-



21. Reprodukacja książki E. Kossakowski, A. Prache, *Lumières de Chartres*, Milan–Paris 1989, fot. B. Pindor/Fotoklub



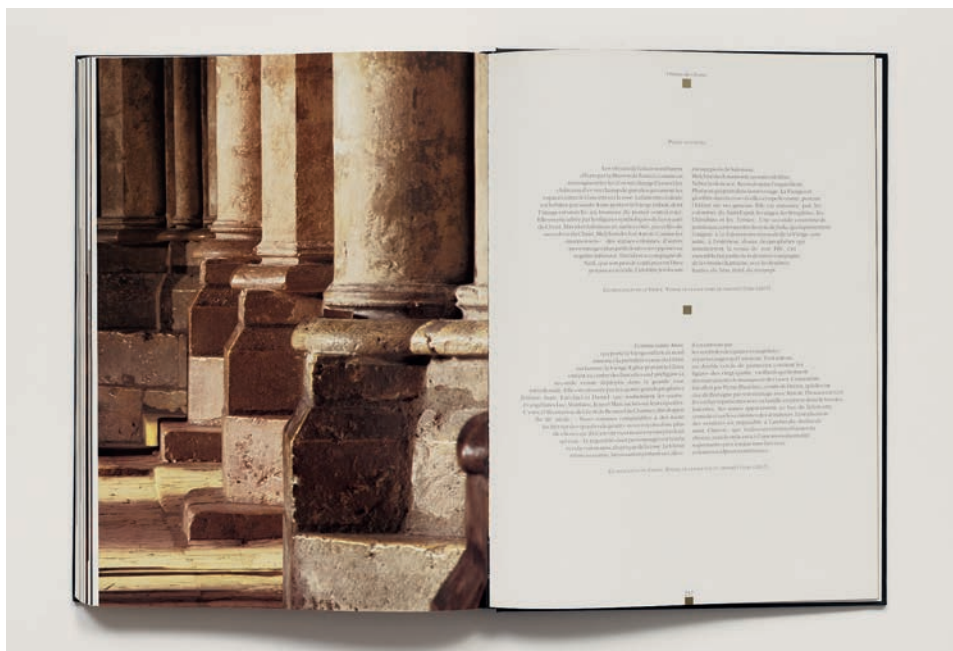
22. Reprodukacja książki E. Kossakowski, A. Prache, *Lumières de Chartres*, Milan–Paris 1989, fot. B. Pindor/Fotoklub



23. Reprodukacja książki E. Kossakowski, A. Prache, *Lumières de Chartres*, Milan-Paris 1989, fot. B. Pindor/Fotoklub



24. Reprodukacja książki E. Kossakowski, A. Prache, *Lumières de Chartres*, Milan-Paris 1989, fot. B. Pindor/Fotoklub



25. Reprodukacja książki E. Kossakowski, A. Prache, *Lumières de Chartres*, Milan-Paris 1989, fot. B. Pindor/Fotoklub



26. Reprodukacja książki E. Kossakowski, A. Prache, *Lumières de Chartres*, Milan-Paris 1989, fot. B. Pindor/Fotoklub

nie religijne, które podkreśla otwierające album wyznanie autora zdjęć: „Przed dwoma laty w katedrze Maria, wskazując na plamy światła, powiedziała mi: »wykonaj mój portret w tym małym czerwonym kole albo w tym niebieskim kwadracie«”¹⁴. To motto może być szczególnie irytujące dla odbiorców, którzy w albumie widzą jedynie płaską namiastkę trójwymiarowego obiektu, rodzaj przewodnika niemającego nic wspólnego z doświadczeniem duchowym. W takim ujęciu barwne efekty wpadania światła do wnętrza przez witrażowe okna są przede wszystkim zjawiskiem empirycznym, które niezmiennie przykuwa uwagę zwiedzających, a barwnie rozświetlone powierzchnie ścian i głównie posadzki stanowią tyleż atrakcyjny, co oczywisty temat dla fotografii, masowo wykonywanych przez tysiące turystów. Jeśli jednak Kossakowski zobaczył i uchwycił to, co w słoneczne dni widzą wszyscy zwiedzający katedrę i co prawie każdy, kto ma przy sobie aparat czy telefon, próbuje utrwalić na zdjęciu, to na czym polega fenomen jego fotografii? Skąd taka dbałość o szczegóły poligraficzne książki? Czym różni się wybitny fotograf od zwykłego „pstrykacza”? Demokratyczne medium, jakim jest fotografia sprzyja założeniu, że każdy potrafi wykonać tak samo dobre zdjęcie. *Światła Chartres* wskazują na iluzoryczność podobnych sądów – bez odpowiedniej techniki, doświadczenia, czasu i wrażliwości takie zdjęcia – nawet jeśli przedstawiają banalny, turystyczny motyw – nie mogłyby powstać. Być może religijne uniesienie sugerowane mottom Kossakowskiego jest prowokacją, ale wydaje się ciekawym tropem interpretacyjnym pozwalającym jeszcze raz w gotyckiej architekturze zobaczyć coś więcej niż świetną technicznie i ciekawą formalnie konstrukcję z kamienia oświetlonego efektownymi witrażami. Podobnie jak Bourgeois przenosząca doświadczenie ekstatycznego baroku, wysiłek Kossakowskiego zmierza ku uwspółcześnieniu gotyku. Dostrzegając strzelistość ścian, wertykalizm elementów podziału, materialność kamiennego budulca, Kossakowski pragnie formy, która wyraża jego własną pobożność. To nietypowe dla dokumentalistów podejście manifestuje się w zdjęciach refleksów światła na płaszczyznach podkreślających fakturę kamienia, od wygładzonej przez pielgrzymów i turystów posadzki, po chropawe ściany i detale architektoniczne włącznie ze sklepieniami i lizenami. Subiektywna fotografia Kossakowskiego pozostaje cały czas ostra i zanurzona w zabytku. Kossakowski nie podważa dokumentalnej natury fotografii, lecz wydaje się rozszerzać i otwierać medium na inne od zwykłego doświadczenie światła. W *Światach Chartres* fotografik próbuje oddać ducha sakralnej architektury, przekładając doświadczenie bycia w kościele na fotografię i – dalej – na książkę fotograficzną. To zadanie trudne, gdyż nie ma konwergencji między architektoniczną bryłą

¹⁴ Kossakowski, Prache, *Lumières...*, s. 6.

i płaskim zdjęciem. Płaszczyzną wspólną jest światło, które ustala w albumie rodzaj intymnej relacji między językami artystycznej wypowiedzi.

Ujawniająca się w *Świątkach Chartres* zbieżność między architekturą i fotografią polega na tym, że ich języki nie są sobie obce, lecz pozostają spokrewnione pod względem tego, co chcą powiedzieć. W ujęciu Kossakowskiego katedra ożywa pod wpływem światła, które przeobraża ją, ale też oddziałuje na fotografa. Podobnie jak przed wiekami, katedra wciąż wydaje się odbiciem porządku świata, korespondując z wrażliwością współczesnego artysty. Album nie tyle przenika nabożność, co wyczuwalny patos doświadczenia religijnego. Dla niektórych odbiorców może to być nieznośne, ale – jak retorycznie pyta Walter Benjamin – „czy przekład jest przeznaczony dla czytelników, którzy nie rozumieją oryginału?”¹⁵.

MEDIUM PRZEKŁADU

Zestawienie dwóch albumów Eustachego Kossakowskiego z autorskimi reprodukcjami rzeźb i architektury pozwala lepiej uchwycić koncepcję fotografii jako medium przekładu. Dla autora *Świąteł Chartres* fotografia jest sposobem obcowania i doświadczania sztuki. W procesie fotografowania następuje „rekontekstualizacja” dzieła (*August Zamoyski*), a w dalszej kolejności jego „metaforowanie” (*Świątkła Chartres*). Autor zdjęć nie znika, nie roztapia się w procesie dokumentacji, lecz zachowuje autonomię swojej artystycznej wizji. O ile w pierwszej z omawianych publikacji Kossakowski w wielu zdjęciach dba o elementarne podobieństwo reprodukcji do oryginału, pracując z kontekstem i ramą interpretacyjną, to już w *Świątkach Chartres* idzie dalej, integrując w albumie wewnątrz i zewnątrz przestrzeni, w której się znajduje. W tym ujęciu dokumentalny i informatywny wymiar fotografii sprowadzony jest do zdjęć archiwalnych użytych w części naukowej w charakterze ilustracji. Porównanie *Augusta Zamoyskiego* i *Świąteł Chartres* pozwala dostrzec podobieństwo w pracy fotograficznej polegające na poszukiwaniu przez Kossakowskiego nowych perspektyw, skrótów i ujęć, przedstawiających w oryginalny sposób dokumentowane dzieło sztuki. Kossakowski jest w ciągłym ruchu, krąży wokół obiektu, przykłęka, kładzie się na ziemi lub posadźce, to znów szuka widoków z góry, zbliżeń i ciasnych kadrów, które odrealniają fotografowany przedmiot. To poszukiwanie własnego punktu widzenia implikuje, że obiekt – czy to rzeźba, czy katedra – domaga się przekładu. Format książki podkreśla różnicę między pojedynczą reprodukcją a składającą się na opo-

¹⁵ Benjamin, *Zadanie tłumacza*, s. 23.

wieść sekwencją obrazów, które przedstawiają pełniej wizję sztuki, a poprzez subiektywne spojrzenie na dzieło odkrywają także rolę Kossakowskiego jako fotografa. Kossakowski zaczyna od reprodukcji dzieła sztuki, by dojść do istoty fotograficznej translacji. Widać to już w *Auguście Zamoyskim*, ale w pełni zabieg ten ujawnia swoją moc w *Świątłach Chartres*. Autor zdjęć nie decyduje się na wydobycie z fotografowanego dzieła jedynie komunikatu, co miałyby miejsce, gdyby po prostu wykonał dokumentację poszczególnych rzeźb czy witraży. W takim wypadku, na co zwraca uwagę Walter Benjamin, „pozostałby nietknięty ów czynnik, na który ukierunkowana była praca prawdziwego tłumacza”¹⁶. Zdając sobie sprawę, że artystyczna jakość oryginału jest nieprzekładalna fotograf przedstawia własną, poetycką, opartą na uważności i czułości formę. Innymi słowy, parafrazując słowa Benjamina, Kossakowskiego nie interesuje przypominająca relację między „owocem i skórka” przystawalność dzieła sztuki i reprodukcji. W jego przekładzie fotografia otacza reprodukowane dzieło sztuki niczym „rozległe fałdy królewskiego płaszcza”. Takie podejście wydaje się przemieszczać związany z techniczną reprodukcją dzieła sztuki i zdiagnozowany przez Benjamina efekt wyrwania reprodukowanego obiektu z ciągu tradycji¹⁷. Powielając reprodukcje zamiast niepowtarzalnego istnienia dzieła, Kossakowski oferuje czytelnikowi swoich *photobooków* coś więcej niż masową produkcję. Jeśli w wypadku *Augusta Zamoyskiego* celem było wyjście naprzeciw odbiorcy zainteresowanemu powstałą na uchodźstwie sztuką modernistyczną, to w wypadku *Świąteł Chartres* ważniejsza wydaje się aktualizacja zreprodukowanego obiektu. *Photobooki* Kossakowskiego nie tyle emancypują, jak chciałby Benjamin, dzieło sztuki z pasożytniczego bytu w rytuale, co go odmieniają, ustanawiając własną rytualność¹⁸. Wydaje się, że w PRL album ze zdjęciami modernistycznych rzeźb nie tyle zrywał, co na nowo ustanawiał ciąg tradycji. Przemieszczenie w rozumieniu rytualności i funkcji translatorskiego dzieła, jakim jest *photobook* czytelne jest również w wypadku *Świąteł Chartres*. Oglądanie kolejnych zdjęć z katedry przypomina doświadczenie Kossakowskiego, ale też wyzwala emocje i samo staje się wspomnieniem. Obrazy pustego kościoła wprawdzie oddalają czytelnika od doświadczenia mszy, jaka była udziałem pokoleń pielgrzymów i wiernych, za to przybliżają możliwość jednostkowego doświadczenia estetycznego, a może również – co sugeruje otwierające książkę odautorskie motto – duchowego.

¹⁶ Ibidem, s. 29.

¹⁷ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, w: idem, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wyb. H. Orłowski, przeł. H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1996, s. 207.

¹⁸ Ibidem, s. 211.

Przez analogię do czasów, w jakich powstała książka, można ten obiekt opisać nieco przewrotnie jako przejaw *devotio postmoderna*. W tym ujęciu *photobook* Kossakowskiego jest jednocześnie rodzajem naukowego dokumentu, eleganckiego albumu i prywatnego modlitewnika, który może być studiowany w dowolnym czasie i miejscu, zbliżając nas do Chartres, ustanawiając specyficzny rytuał, sugerujący ciągłość tradycji i pozwalający na doświadczenie wrażliwości, emocji Eustachego Kossakowskiego. Refleksja nad albumami Kossakowskiego odsłania nową, bardziej emocjonalną, afektywną perspektywę badania *photobooków*. Dzięki *Augustowi Zamoyskiemu* i *Światłom Chartres* dowiadujemy się jak konceptualizować album fotograficzny jako wędrowca między historią, sztuką i fotografią. Kossakowski podważa myślenie o albumie z reprodukcjami dzieł sztuki przez pryzmat systematycznej zasady analogii, pokazując nie tyle jak się robi zdjęcia, edytuje i układa, ale – szerszej – jak doświadcza sztuki. W ten sposób stwarza grunt pod to, co Mieke Bal nazywa „estetyką ekstatyczną”¹⁹. Kossakowskiego jako fotografa również interesuje „napięcie przedstawienia», które dąży do »wyjścia poza siebie samo»²⁰. Koncentrując się na elemencie, który – niczym światło w Chartres – nie poddaje się tłumaczeniu, osiąga efekt, który można śmiało określić jako patetyczny lub – jak pisze Bal – poruszający. Kossakowski obserwuje, rekontekstualizuje i interpretuje dzieło Zamoyskiego, przyglądając mu się z dystansu. Ale już w Chartres obserwujemy, jak daje się porwać katedrze. Transformacja katedry w zmysłowe światło całkowicie pochłania swój podmiot – metamorfoza rzeźb Zamoyskiego nie. Fotografia nie jest sztuką, podobnie jak nie jest nią reprodukcja. Dopiero w procesie interpretacji obiektu poprzez przyglądanie się mu z aparatem przy oku ujawnia się artyzm przekładu dzieła do formatu fotografii i – dalej – fotograficznego albumu. *Photobook* jako dzieło sztuki to prawdziwe zadanie fotografa.

BIBLIOGRAFIA

- Bal M., *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2012
- Benjamin W., *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wyb. H. Orłowski, przeł. H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1996
- Benjamin W., *Konstelacje. Wybór tekstów*, wyb. i przeł. A. Lipszyc, Kraków 2012
- Colberg J., *Understanding Photobooks: The Form and Content of the Photographic Book*, New York 2016

¹⁹ Bal, *Wędrujące pojęcia...*, s. 98.

²⁰ Ibidem.

- Eustache Kossakowski. Photographies*, red. F. Cheval, Paris 2005
- Eustachy Kossakowski. 6 metres avant Paris*, red. A. Ptaszkowska, Caen 2012
- Grygiel M., T. Rolke, *Ostrość widzenia – rozmowa z Eustachym Kossakowskim*, „Fototapeta”, dostępny w internecie: <<http://fototapeta.art.pl/fti-ekoss.php>> [dostęp: 8 marca 2022]
- Instant Presence: Representing Art in Photography*, red. H. Buddeus, K. Masterova, V. Lahoda, Prague 2017
- Kossakowska-Szanajca Z., E. Kossakowski, *August Zamoyski*, Warszawa 1974
- Kossakowski E., A. Prache, *Lumières de Chartres*, Milan–Paris 1989
- Mazur A., *Głębia ostrości*, Sopot 2014
- Neumüller M., *Photobook Phenomenon*, Barcelona–Madrid 2007
- Neves J.L., *What Is a Photobook?*, „Source. Photographic Review” 2016, 88, s. 5–9
- Sudek and Sculpture*, red. H. Buddeus, Prague 2020
- The Photobook. A History*, red. G. Badger, M. Parr, t. 1, London 2004

Adam Mazur

University of the Arts, Poznań

THE PHOTOGRAPHER'S TASK. THE PROBLEMS OF REPRODUCING A WORK OF ART – THE EXAMPLE OF TWO PHOTOGRAPHY BOOKS BY EUSTACHY KOSSAKOWSKI: *AUGUST ZAMOYSKI* AND *LUMIÈRES DE CHARTRES*

Summary

Using the example of two books by Eustachy Kossakowski (1925–2001) – *August Zamoyski* (1974) and *Lumières de Chartres* (1989) – the text addresses the issue of reproducing works of art in the form of a photo album (*photobook*). The work of the photographer who makes reproductions of works of art is compared to the task of the translator, a reference to Walter Benjamin's essay. The text is divided into two parts corresponding to albums. A detailed analysis allows us to see the differences between the books, as well as the change in Kossakowski's approach to reproduced works of art. The first album consists of black-and-white photographs depicting in an original way the works of the prominent Polish sculptor August Zamoyski. Kossakowski recontextualizes individual objects photographed in the artist's French studio. In the second book, the photographer publishes color photographs of the titular "lights of Chartres." Taken inside the early Gothic cathedral, the photos move away from the documentation of the object, and the weight shifts to a near-abstract record of the artist's emotions. Published alongside Anne Prache's scholarly study, engravings and documentation of the edifice, Kossakowski's photographs constitute an original monograph of Chartres Cathedral. In the author's view, Kossakowski's photobooks go beyond the framework of a typical album of reproductions offering the mass public a substitute for contact with art. The photographer creates autonomous objects by translating the reproduced work of art into an object that fosters an aesthetic experience and becomes art itself. Kossakowski's approach is juxtaposed with Mieke Bal's reading of

Benjamin's text. While the album dedicated to Zamoyski seems to be based on unconventional documentation, in which the procedure of recontextualizing objects plays a dominant role, the Chartres monograph approaches the "ecstatic aesthetic" proposed by Bal. *Lumières de Chartres* provides a different perspective on the reproduction album, which, in addition to basic information and illustrative reproductions, is a carrier of emotions, a record of experiences and a medium of art. An analysis of the author's publications, which include reproductions of August Zamoyski's sculptures and documentation of Chartres Cathedral, emphasizes their autonomous and artistic character. Kossakowski observes and interprets Zamoyski's work by looking at it from a distance. But in *Chartres*, we observe how he lets himself be captivated by the cathedral. The transformation of the cathedral into sensual light completely absorbs its subject - the metamorphosis of Zamoyski's sculptures does not. Photography is not art, nor is it reproduction. It is only in the process of interpreting an object by looking at it with a camera to the eye that the artistry of translating a work of art into the format of a photograph and, further, a photo album is revealed. The photobook as a work of art is the true task of the photographer.

Keywords:

Eustachy Kossakowski, August Zamoyski, Chartres Cathedral, Polish photography, photography book, photobook

KAMILA KŁUDKIEWICZ

SPUŚCIZNA NIEMIECKA, KIERUNEK POLSKI. ZBIÓR REPRODUKCJI SEMINARIUM HISTORII SZTUKI NA UNIWERSYTECIE POZNAŃSKIM (1919–1939)*

Przechowywana obecnie w Archiwum Audiowizualnym Wydziału Nauk o Sztuce Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu kolekcja reprodukcji dzieł sztuki to zbiór o ponadstuletniej historii¹. Jego początki sięgają seminarium historii sztuki na Akademii Królewskiej (Königliche Akademie), niemieckiej namiastce uniwersytetu, działającej w Poznaniu w latach 1903–1918. Zbiór ten został przejęty po odzyskaniu niepodległości przez polskie władze rodzącego się na przełomie 1918 i 1919 roku Uniwersytetu Poznańskiego (początkowo funkcjonującego pod nazwą Wszechnicy Piastowskiej, dalej: UP). W strukturach polskiej uczelni od początku zakładano miejsce dla seminarium historii sztuki. Jego pierwszym profesorem i przez kolejne dwadzieścia lat postacią kluczową był prof. Szczesny Dettloff². Nie licząc krótkiego okresu zatrudnienia prof. Władysława Tatarkiewicza w latach 1921–1923 oraz utworzenia etatu adiunkta dla Gwidona Chmarzyńskiego w roku akademickim 1935/1936, był on w zasadzie jedynym profesorem historii sztuki na UP, stałym pracownikiem i wykładowcą tego przedmiotu w dwudziestoleciu

* Praca naukowa finansowana w ramach Programu Operacyjnego Inteligentny Rozwój NCBR, pt. „Cyfrowa infrastruktura badawcza dla humanistyki i nauk o sztuce DARIAH-PL” (POIR.04.02.00-00-D006/20).

¹ Podstawowe informacje na temat poznańskiej fototeki: K. Kłudkiewicz, *The History and Role of Institute of Art History Photo Archive in the Art History Research and Education in Poznań. General Characteristics and the Result of Preliminary Research*, „Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historii Miasta Krakowa” 2019, 37, s. 59–68.

² Szczegółowo na temat poznańskiej historii sztuki w okresie międzywojennym: A.S. Labuda, *Horyzont wielkopolski, horyzont europejski. Seminarium historii sztuki Uniwersytetu Poznańskiego 1919–1939*, w: *Dzieje historii sztuki w Polsce. Kształtowanie się instytucji naukowych w XIX i XX wieku*, red. A.S. Labuda, Poznań 1996, s. 168–192. Tekst ten został przedrukowany w: A.S. Labuda, *Z dziejów historii sztuki. Polska, Niemcy, Europa*, Poznań 2016, s. 215–246. W niniejszym artykule cytuję i opieram się na przedruku z roku 2016.

międzywojennym³. Zbiór reprodukcji Seminarium Historii Sztuki na przedwojennym UP należy więc wiązać z działalnością badawczą i dydaktyczną Szczęsnego Dettloffa, księdza, społecznika, muzealnika i konserwatora zabytków, historyka sztuki, wykształconego w Monachium i Wiedniu, wychowanka Maxa Dvořáka⁴.

Poznańska kolekcja reprodukcji, służąca przez dziesięciolecia w nauczaniu akademickim, jak większość zbiorów fotograficznych o charakterze *stricte* usługowym (tj. wykorzystywanych do ilustrowania zajęć dydaktycznych i prowadzenia badań), długo pozostawała poza zasięgiem zainteresowań badaczy. Jednak w ostatnich kilkunastu latach refleksja nad szeroko pojętymi archiwami fotograficznymi rozwija się bardzo prężnie. Przewrót cyfrowy na początku XXI wieku postawił pod znakiem zapytania sens i cel funkcjonowania fotograficznych zbiorów analogowych. Dotychczas kolekcje te pełniły przede wszystkim funkcje utylitarne, które zanikły wraz z szeroką dostępnością fotografii cyfrowej, rozwoju Internetu i digitalizacji zbiorów analogowych (a następnie ich udostępnieniu on-line). Refleksja opiekunów zbiorów fotograficznych nad celem i sensem ich dalszego istnienia, doprowadziła do uzgodnienia w roku 2009 tzw. Deklaracji Florenckiej. Dokument ogłoszony w siedzibie jednego z najstarszych zbiorów reprodukcji dzieł sztuki na świecie – Fototece Florenckiej (Photothek, Kunsthistorisches Institut in Florenz) – sformułował zalecenia dotyczące ochrony analogowych archiwów fotograficznych⁵. Przy założeniu, że cyfrowy wizerunek nigdy nie zastąpi oryginału, sygnatariusze zgodzili się co do tego, że fotografia jest obiektem materialnym, powstałym w konkretnym celu i czasie, mającym swoją historię, odczytywalną z sygnatur, pieczęci oraz śladów zużycia, która nie może być analizowana w oderwaniu od najważniejszego kontekstu – archiwum fotograficznego. Założenie to wpisało się w obserwowany w humanistyce od lat 80. XX wieku pod wpływem pism m.in. Jeana Baudrillarda, Daniela Millera, Pierre'a Bourdieu, Mary Douglas, Barona Isherwooda, Arjuna Appaduraia tzw. zwrot materialny/zwrot

³ W bardzo wąskim zakresie Seminarium korzystało z pomocy wykładowców pozauwersyteckich: w roku akademickim 1925/1926 zajęcia prowadził wojewódzki konserwator zabytków Nikodem Pajzdowski, zaś w latach 1932–1934 Witold Dalbor.

⁴ Podstawowe informacje na temat życiorysu oraz działalności naukowej Szcz. Dettloffa m.in.: M. Banaszak, *Dettloff Szczęsny (Feliks) Maksymilian*, w: *Księża społecznicy w Wielkopolsce 1894–1919. Słownik biograficzny*, t. 1 (A–H), Gniezno 1992, s. 135–136; T.J. Żuchowski, *Ks. Prof. Szczęsny Dettloff (1878–1961)*, „*Artium Quaestiones*” 2011, 22, s. 5–19; J. Dębicki, *Szczęsny Dettloff (1878–1961)*, „*Rocznik Historii Sztuki*” 2011, XXXVI, s. 29–37.

⁵ Polska wersja Deklaracji dostępna jest pod adresem: <https://www.khi.fi.it/pdf/photothek/florence_declaration_PL.pdf> [dostęp: 3 kwietnia 2022].

ku materialności, którego jedną z pierwszych reprezentantek w badaniach nad fotografią i archiwami fotograficznymi była Elizabeth Edwards⁶.

Refleksją objęto również istotę zbioru fotograficznego, w tym powstających od drugiej połowy XIX wieku fototek, czyli kolekcji reprodukcji dzieł sztuki. Fototeka (niem. Photothek lub Mediathek, ang. photo library, franc. photothèque, wł. Fototeca) to zbiór grafik, odbitek w technikach fotomechanicznych, ale przede wszystkim fotografii (od slajdów przez odbitki w najróżniejszych technologiach). Fototeki uniwersyteckie powstające przy katedrach i instytutach historii sztuki zawierały reprodukcje dzieł sztuki, potrzebne w pracy badawczej naukowców i nauczaniu studentów.

Constanza Caraffa, podkreślając związek słowa „fototeka” (Fototeca/photo library) z terminem „biblioteka” (Bibliotheca/library), wskazała, że fototeki długo postrzegane były wyłącznie jako zbiory o charakterze informacyjnym, a wartość wchodzących w ich skład fotografii sprowadzano do ich wizualnej treści. Caraffa zaproponowała więc zmianę terminu „photo libraries” na „photo archives”, podkreślając przejście od ich dotychczasowej roli repozytorium informacji do nowej funkcji – repozytorium wiedzy⁷. Nowe określenie ma wskazywać, że nie chodzi wyłącznie o zbiór wizerunków dzieł sztuki, ale o konstelację najróżniejszych danych, które pozwalają m.in. odtworzyć działalność fotografów, motywy wykonania zdjęć, ścieżki ich nabycia do kolekcji oraz sposoby ich przechowywania i porządkowania.

Z kolei Elizabeth Edwards zwróciła uwagę, że fototeki stanowią „archeologię dyscypliny”, to znaczy przechowują wiedzę o rozwoju i kształtowaniu się warsztatu badawczego i dydaktycznego historyków sztuki. Opisała archiwa fotograficzne jako „ekosystemy”⁸, w których fotografie znajdujące się w archiwum i samo archiwum oddziałują na siebie na różne sposoby, a ich relacje można określić jako stan dynamicznej równowagi. W jej ujęciu archiwa stały się dynamicznymi organizmami posiadającymi własną materialność. Archiwa stanowią środowisko, w którym fotografie wchodzą w interakcje ze strukturami i praktykami archiwalnymi, ze stosowanymi klasyfikacjami

⁶ E. Edwards, *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*, New York 2001; *Photographs, Museums, Collections: between Art and Information*, red. E. Edwards, Ch. Morton, London 2015. Na temat materialności fotografii por. również: C. Caraffa, *The Photo Archive as Laboratory. Art History, Photography, and Materiality*, „Arlis” 2019, 44(1), s. 37–46.

⁷ C. Caraffa, *From ‘Photo Libraries’ to ‘Photo Archives’. On the Epistemological Potential of Art-Historical Photo Collections*, w: *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, red. eadem, Berlin 2011, s. 47–56.

⁸ E. Edwards, *Photographs: Material Form and the Dynamic Archive*, w: *Photo Archives and the Photographic Memory...*, s. 47–56.

i technologiami, z różnymi instytucjonalnymi i akademickimi ideologiami, które nimi rządzą, a także, co nie mniej ważne, z archiwistami, muzealnikami, kolekcjonerami i użytkownikami.

Uniwersyteckie fototeki, służące akademickiemu nauczaniu i pracom naukowym z zakresu historii sztuki, są ważną częścią badań poświęconych zbiorom reprodukcji dzieł sztuki. Badaczy interesują często związki fotografii i rozwoju historii sztuki jako dyscypliny naukowej⁹. Fototeki są więc dla nich miejscem kształtowania i ewolucji warsztatu naukowego i badawczego. Refleksją naukową objęto również rolę reprodukcji w akademickim nauczaniu historii sztuki¹⁰. Pojawiły się także opracowania poświęcone konkretnym uniwersyteckim zbiorom reprodukcji, których autorzy widzą analizowane fototeki w szerokiej perspektywie rozwoju historii sztuki, refleksji nad kształtowaniem się naukowego warsztatu owej dyscypliny, ale nie tracą z pola widzenia cech bardzo indywidualnych, związanych z uwarunkowaniami geograficznymi i politycznymi powstania zbiorów¹¹.

⁹ *Art History through the Camera's Lens*, red. H.E. Roberts, Amsterdam 1995; *Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp*, red. Ph. Helas, M. Polte, C. Rückert, B. Upenkamp, Berlin 2007; H. Bredekamp, *Bildmedien*, w: *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, red. H. Belting, H. Dilly, W. Kemp, W. Sauerländer, M. Warnke, Reimer 2008, s. 363–386 (w polskim przekładzie M. Bryła tekst ukazał się pod tytułem *Media obrazowe*, „*Artium Quaestiones*” 2004, XV, s. 209–232); *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, red. C. Caraffa, Berlin 2009; D. Peters, *Fotografie als „technische hilfsmittel” der Kunstwissenschaft. Wilhelm Bode und die photographische Kunstanstalt Adolphe Braun*, „*Jahrbuch der Berliner Museen*” 2002, 44, s. 167–202; *Sculpture and Photography: Envisioning The Third Dimension*, red. G. Johnson, Massachusetts 2003; G. Johnson, „(Un)richtige Aufnahme”: *Renaissance Sculpture and the Visual Historiography of Art History*, „*Art History*” 2013, 2, s. 12–51.

¹⁰ R.S. Nelson, *The Slide Lecture, or the work of Art “History” in the Age of Mechanical Reproduction*, „*Critical Inquiry*” 2000, 26(3), s. 414–434; A. Matyssek, *Kunstgeschichte als fotografische Praxis. Richard Hamann und Foto Marburg*, Berlin 2008.

¹¹ S. Laemers, „*Ein wertvolles Hilfsmittel*”. *Het foto-archief van Max J. Friedländer (1867–1958)*, „*RKD Bulletin*” 2005, 1, s. 25–39; A. Napp, *Zwischen Inflation, Bomben und Raumnöten. Die Geschichte der Diasammlung des Kunstgeschichtlichen Seminars Hamburg*, Weimar 2017; eadem, *Ohne gute Fotos kann der Kunsthistoriker nicht arbeiten*. *Die Fotografiensammlung des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Hamburg*, „*Rundbrief Fotografie*” 2018, 25 (3), s. 32–42; U. Jensen, *Kunstgeschichte auf Kassette. Zur Videosammlung der Mediathek im Grimm-Zentrum*, Berlin 2014; *Sammlungsdidaktik. Die „nich mehr neuen” Medien in den Universitätssammlungen*, red. B. Forster, K. Klingner, M. Markert, Weimar 2016. W Polsce przede wszystkim badania nad fototeką na UJ. Por. seria: *Skarby Fototeki Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego*, red. W. Walanus, Kraków 2012–2017; *Katalog Fototeki Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Fotografie dzieł sztuki polskiej wykonane przed rokiem 1900*, red. W. Walanus,

W zachowanych źródłach na temat poznańskiej kolekcji nie występuje co prawda termin „fototeka”, mowa jest jedynie o przeźrocach i reprodukcjach, należących do Seminarium Historii Sztuki¹². Instytucjonalnie zbiór reprodukcji nie stanowił bowiem osobnej jednostki organizacyjnej, choć niewątpliwie był, obok księgozbioru, częścią warsztatu dydaktyczno-badawczego należącego do Seminarium Historii Sztuki na UP. W związku z tym w niniejszym tekście posługiwać się będę opisowym terminem – zbiór/kolekcja reprodukcji.

Omawiany zbiór reprodukcji to kolekcja z czasów dwudziestolecia międzywojennego, na którą składają się dwa podzbiory: jeden sprzed 1918 roku, drugi z czasów polskiej historii sztuki po odzyskaniu niepodległości. Okres międzywojnia to czas ugruntowanej pozycji fotografii w badaniach i nauczaniu historii sztuki¹³. Doceniał ją również Szczęsny Dettloff, „ojciec” poznańskiej historii sztuki, porządkując przejęty po niemieckiej poprzedniczce zbiór i rozwijając go na potrzeby własne.

Na zbiór reprodukcji Seminarium Historii Sztuki na UP należy patrzeć z dwóch perspektyw: pozostałości niemieckiego aparatu naukowo-dydaktycznego, częściowo zaadaptowanego przez Szczęsnego Dettloffa na potrzeby

Kraków 2019. Por. także: M. Wróblewska, *Bez(w)ład archiwum. Archiwum – fotografii*, „Artium Quaestiones” 2013, XXIV, s. 233–253.

¹² Por. [Szcz.] Dettloff, *Seminarium Historii Sztuki*, w: *Uniwersytet Poznański w pierwszych latach swojego istnienia za rektoratu Heljodora Święcickiego*, red. A. Wrzosek, Poznań 1924, s. 519; *Inwentarz majątku Seminarium Historii Sztuki na UP*: tom zawierający dział I–II d. przechowywany obecnie w Archiwum Audiowizualnym WNoS UAM (dalej: *Inwentarz z 1924 r.*), tom zawierający dział III (biblioteka) obecnie w Bibliotece Sekcji Historii Sztuki Biblioteki Collegium Historicum UAM (dalej: *Inwentarz księgozbioru*).

¹³ Dyskusja nad wykorzystaniem fotografii w historii sztuki toczyła się w świecie naukowym i uczelnianym dużo wcześniej – od lat 70. XIX wieku do wybuchu I wojny światowej. Obok fotografii licznie wykorzystywano wówczas w historii sztuki również inne techniki reprodukcyjne (galwanoplastykę, a przede wszystkim odlewy gipsowe – podstawowe narzędzie w badaniach nad rzeźbą). Por. M. Kunińska, *Fotografia jako medium epistemiczne historii sztuki między historią kultury a historią stylu*, w: *Katalog Fototeki...*, s. 25–40 (tutaj szczegółowa bibliografia). Na temat wykorzystania odlewów gipsowych w nauczaniu historii sztuki por. A. Betlej, A. Dworzak, P. Jamski, R. Książek-Czerwińska, M. Kunińska, J. Pollesch, *Zapomniane dziedzictwo. Zbiór odlewów gipsowych Uniwersytetu Jagiellońskiego*, Kraków 2019 (tutaj przede wszystkim tekst M. Kunińskiej, *Między Gabinetem Historii Sztuki a Muzeum Lanckoronnum – kolekcja odlewów gipsowych w zbiorach Uniwersytetu Jagiellońskiego na tle zmian roli kopii gipsowych w wystawiennictwie i w historii sztuki*, s. 21–50). W tym miejscu należy także zaznaczyć, że przed rokiem 1918 odlewy gipsowe były wykorzystywane w nauczaniu historii sztuki w niemieckim Poznaniu. Zbiór taki znajdował się w Kaiser-Friedrich-Museum i służył także studentom Akademii Królewskiej. Por. K. Kłudkiewicz, *Kaiser-Friedrich-Museum w Poznaniu (1904–1919). Muzeum na niemieckiej i europejskiej prowincji*, Poznań 2021, s. 231–236.

badań własnych (a częściowo po prostu przechowywanego w UP) oraz autorskiej kreacji Dettloffa, a więc kolekcji, której zawartość wyznaczały jego zainteresowania oraz założenia jego dydaktyki. Przyjęcie tych dwóch perspektyw pokazuje, jak bardzo interesujące wątki splatały się w poznańskiej międzywojennej fototece. U podstaw tego zbioru leżały założenia i wizja poprzedników, niemieckich historyków sztuki, przede wszystkim oparta na kanonie historii sztuki europejskiej (głównie włoskiej i niemieckiej), ale również badaniach nad sztuką lokalną (wielkopolską). W międzywojniu sztuka europejska nadal stanowiła trzon nauczania. Natomiast sztukę wielkopolską wpisano w kontekst sztuki polskiej, a być może również, co w obliczu zachowanych źródeł jest trudne do zweryfikowania, analizowano ją jako sztukę kresów zachodnich odrodzonej Rzeczypospolitej i temat zainteresowania prowadzonych na UP badań w nurcie tzw. „myśli zachodniej”.

ŹRÓDŁA I STAN ZACHOWANIA ZBIORU REPRODUKCJI

Informacje na temat zbioru reprodukcji Seminarium Historii Sztuki na UP są szczątkowe i bardzo niepełne. Podstawowym źródłem wiedzy o wielkości zbioru są dane przekazane przez Szczęsnego Dettloffa w roku 1924. Podał on wówczas, że w roku 1918 przejął po seminarium historii sztuki na niemieckiej Akademii Królewskiej zbiór liczący 4 tys. przeźroczy i tyle samo reprodukcji.

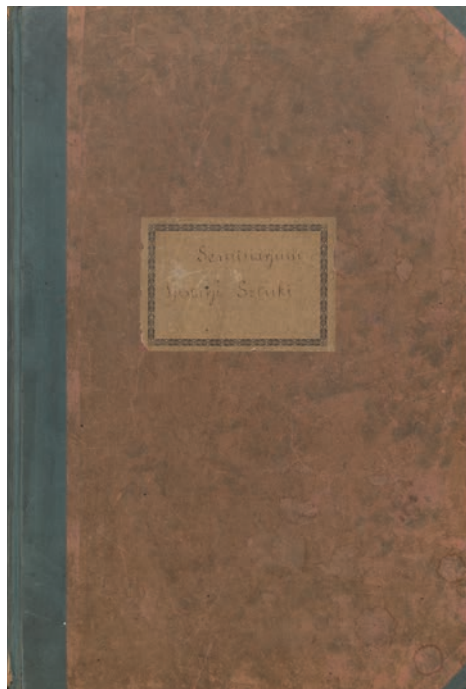
W ciągu kilku lat kolekcja rozwinęła się i w roku 1924 składało się na nią 7 tys. slajdów oraz 5 tys. reprodukcji¹⁴. Trudno przesądzać, jak prężnie kolekcja rozrastała się w kolejnych latach i jak wyglądał jej stan w roku 1939. Jeśli można doszukiwać się pewnych analogii z rozwojem księgozbioru Seminarium, to wyraźnie widać, że zakupy książek odbywały się regularnie do roku 1939, a biblioteka powiększała się każdego roku o średnio 50 do 70 tytułów, z wyjątkiem lat kryzysu gospodarczego (1929–1933), kiedy do inwentarza wpisywano ledwie 20–30 tytułów rocznie¹⁵. Można więc założyć, że Seminarium dysponowało stałym budżetem na rozwój księgozbioru (obniżonym znacząco w latach kryzysu) i być może – analogicznie – pewną kwotę również przeznaczało na zakup reprodukcji. W obliczu braku źródeł trudno jednak przesądzać o szczegółach.

W roku 1924 spisano majątek ruchomy Seminarium (il. 1)¹⁶. W księdze inwentarzowej uwzględniono wówczas obok mebli także przeźrocza. Spis ten

¹⁴ Dettloff, *Seminarium Historii Sztuki...*, s. 519.

¹⁵ Por. *Inwentarz księgozbioru*.

¹⁶ Por. *Inwentarz z 1924 r.*



1. Księga inwentarzowa Seminarium Historii Sztuki na Uniwersytecie Poznańskim z 1924 r., zbiory Archiwum Audiowizualnego Wydziału Nauk o Sztuce UAM, fot. M. Sokalski

jest jedynym zachowanym inwentarzem zbioru reprodukcji z okresu międzywojnia. Na pewno nie jest to spis kompletny, gdyż kończy się na numerze 3940, podczas gdy zgodnie z przytoczonymi przez Dettloffa danymi zbiór slajdów miał już wówczas liczyć 7 tys. sztuk. Niemniej jednak na jego podstawie można zidentyfikować wśród zachowanych do dziś obiektów te, które w roku 1924 wchodziły w skład wyposażenia przedwojennego Seminarium Historii Sztuki. Nie zachował się natomiast, choćby szczątkowy, analogiczny spis uwzględniający szeroko pojęte reprodukcje dzieł sztuki (grafiki, ilustracje w technikach fotomechanicznych, odbitki fotograficzne)¹⁷, co sprawia, że

¹⁷ Być może z czasów UP pochodzi skromny spis zawierający 116 numerów prawdopodobnie reprodukcji rzeźb, przechowywany obecnie w Bibliotece IHS UAM. Dane w nim zawarte są jednak tak ogólnikowe, że trudno przesądzać o jego pochodzeniu i celu powstania spisu. Na jego podstawie nie można również dokonać identyfikacji numerów wśród zachowanych reprodukcji. Należy również zaznaczyć, że reprodukcje nie zostały uwzględnione w inwentarzu księgozbioru Seminarium Historii Sztuki na UP. Inwentarz ten, również założony w roku 1924, zawiera głównie monografie naukowe oraz czasopisma, w dużo

rozważania wokół przedwojennego zbioru reprodukcji w znacznym stopniu muszą się ograniczyć do szklanych slajdów.

W czasie sporządzania inwentarza, przeźroczka oznaczono odpowiednim numerem inwentarzowym, wpisując zazwyczaj w narożniku awersu czerwonym tuszem stosowną liczbę. Obecnie zachowały się co najmniej 233 slajdy ze wskazanym przedwojennym oznaczeniem (il. 2)¹⁸. Pochodzenie przeźro-



2. Szklany slajd ze zbioru Seminarium Historii Sztuki na Uniwersytecie Poznańskim, czerwony numer 763 to numer z inwentarza z 1924 r., [Albrecht Dürer, *Karta z modlitewnika cesarza Maksymiliana I*], r., zbiory Archiwum Audiowizualnego Wydziału Nauk o Sztuce UAM, fot. M. Sokalski

czy jest różnorodne. W większości są to slajdy wyprodukowane przez wiodące niemieckie firmy: „Institut für wissenschaftliche Projection Dr. Franz Stodtner” z Berlina (il. 3) oraz „Seestern-Lichtbilder E. A. Seemann” z Lipska.

mniejszym stopniu uwzględnia katalogi muzeów i kolekcji oraz albumy z reprodukcjami. Por. *Inwentarz księgozbioru*.

¹⁸ Liczba zachowanych slajdów z numerami inwentarzowymi z roku 1924 jest najprawdopodobniej większa. Jednak w toku wprowadzania kolejnych oznaczeń i numerów po roku 1945 charakterystyczny, przedwojenny, czerwony numer inwentarzowy prawdopodobnie w wielu przypadkach został zastąpiony powojenną naklejką.



3. Szklany slajd ze zbioru Seminarium Historii Sztuki na Uniwersytecie Poznańskim, wyprodukowany przez firmę „Institut für wissenschaftliche Projection Dr. Franz Stoedner” z Berlina, [Prezbiterium katedry świętych Apostołów Piotra i Pawła w Naumburgu], zbiori Archiwum Audiowizualnego Wydziału Nauk o Sztuce UAM, fot. M. Sokalski

Częściowo są to szklane slajdy bez oznaczeń firmowych, niekiedy fotografie ilustracji książkowych, najprawdopodobniej powstałe na konkretne zamówienie pracowników Akademii Królewskiej, a później Uniwersytetu Poznańskiego (il. 4).

Reprodukcje w międzywojniu oznaczono pieczęcią „Uniwersytet Poznański Seminarium Historii Sztuki” (il. 5). Obecnie udało się odnaleźć jedynie czternaście reprodukcji, oznakowanych w ten sposób. Wiadomo jednak, że nie posługiwano się tym oznaczeniem konsekwentnie i że nie wszystkie przejęte z majątku niemieckiej Królewskiej Akademii reprodukcje tak opieczetowano¹⁹.

Na podstawie danych zawartych w inwentarzu wiadomo, że zbiór slajdów do roku 1934²⁰ znajdował się w sali nr 23 Collegium Minus, jednej z dwóch,

¹⁹ W chwili obecnej na zachowane 31 reprodukcji z pieczęcią Królewskiej Akademii w Poznaniu jedynie pięć ma również pieczęć Uniwersytetu Poznańskiego. Obecnie jednak trwają prace digitalizacyjne i porządkowe w zbiorze reprodukcji AAWNoS. Po ich zakończeniu dane te zapewne ulegną korekcie.

²⁰ Od roku akademickiego 1934/1935 Seminarium przeniosło się na III piętro Collegium Medicum (obecnie Collegium Maius) przy ul. Fredry.



4. Szklany slajd ze zbioru Seminarium Historii Sztuki na Uniwersytecie Poznańskim, fotografia ilustracji z publikacji *Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce*, t. 1 (1879), [*Portal kolegiaty w Tumie*], zbiory Archiwum Audiowizualnego Wydziału Nauk o Sztuce UAM, fot. M. Sokalski

jakimi dysponowało Seminarium Historii Sztuki na UP²¹. Najprawdopodobniej w drugiej (sali nr 24), w której przechowywano księgozbiór Seminarium, zgromadzono pojedyncze reprodukcje i albumy z reprodukcjami. W obydwu salach odbywały się zajęcia seminaryjne, natomiast wykłady prowadzono w sali nr 22 (ob. gabinet rektora UAM)²². Trudno powiedzieć, czy w tym pomieszczeniu znajdował się skioptikon, czyli rzutnik do szklanych przeźroczy (diapozytywów). Takie urządzenie za czasów Królewskiej Akademii na pewno było na wyposażeniu sali dydaktycznej fizyków, usytuowanej na II piętrze, dokładnie nad salą historyków sztuki²³. Przeźrocza powszechnie wykorzy-

²¹ W pomieszczeniu tym znajdowały dwie szafy: jedna miała 36 szuflad, druga 30, w których najprawdopodobniej przechowywano przeźrocza. Por. *Inwentarz z 1924 r.*

²² M. Michalski, J. Skutecki, *Collegium Minus w Poznaniu*, Poznań 2021, s. 117.

²³ Por. fotografię wnętrza sali wykładowej fizyków na II piętrze gmachu Collegium Minus w: *ibidem*, s. 98.



5. Fotografia (odbitka albuminowa) ze zbioru Seminarium Historii Sztuki na Uniwersytecie Poznańskim, Pieczętka „Bibliothek der Königlichen Akademie Posen” oraz pieczętka „Uniwersytet Poznański Seminarium Historii Sztuki”, [Domenico Ghirlandaio, *Narodziny Marii*], zbiory Archiwum Audiowizualnego Wydziału Nauk o Sztuce UAM, fot. M. Sokalski

stywali również wykładowcy archeologii na UP²⁴, brak jednak szczegółowych danych na temat liczby skioptikonów w uniwersyteckim majątku i ich rozlokowania w poszczególnych salach.

SPUŚCIZNA PO NIEMIECKICH HISTORYKACH SZTUKI

Na sporządzony w roku 1924 spis przeźroczy w zdecydowanej większości składają się slajdy odziedziczone po poprzedniej jednostce – seminarium historii sztuki na Królewskiej Akademii w Poznaniu. Bloki tematyczne, które można wyodrębnić na podstawie inwentarza to: sztuka w Niderlandach (śre-

²⁴ Por. J. Kostrzewski, *Z mego życia. Pamiętnik*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970, s. 141. Archeolog podał: „Od początku bowiem posługiwałem się do objaśniania wykładów przeźrocami, wyrabianymi przez pracownię fotograficzną Zakładu Chemii Fizycznej prof. dra Antoniego Gałęckiego pod kierownictwem p. Śniegockiej”.

dniowieczne i renesansowe malarstwo, rzeźba i architektura); średniowieczna i renesansowa sztuka w Niemczech, uporządkowana w pierwszej kolejności chronologicznie według artystów (z dużym zespołem reprodukcji prac Albrechta Dürera), w drugiej topograficznie; architektura i sztuka w Polsce: dzieła różnych stylów i epok według porządku geograficznego; architektura europejska w porządku chronologicznym (plany, przekroje, detale architektoniczne wybranych budowli); nowożytna sztuka włoska oraz pomniejsze zespoły, takie jak: malarstwo hiszpańskie nowożytne; rzeźba w XIX wieku; malarstwo niemieckie w XIX wieku oraz sztuka Starożytnej Grecji i Rzymu²⁵.

Zakres przedmiotowy przejętych po Królewskiej Akademii slajdów był związany z problematyką wykładów, prowadzonych na niemieckiej uczelni. Ludwig Kaemerer, pierwszy wykładowca oraz dyrektor miejscowego niemieckiego muzeum (Kaiser-Friedrich-Museum), poruszał takie tematy jak: „Sztuka niemiecka w XV i XVI wieku”, „Malarstwo niderlandzkie w XV wieku”, „Rzemiosło artystyczne”, „Niemiecki renesans”, „Włoski renesans”²⁶. Carl Friedrich prowadził cykl wykładów poświęconych sztuce starożytnej Grecji. Walter Rothes wykładał tematy: „Historia malarstwa włoskiego wczesnego renesansu”, „Rubens, Rembrandt i epoka rozkwitu malarstwa niderlandzkiego”, „Dürer, Holbein i epoka rozkwitu malarstwa niemieckiego”, „Velázquez

²⁵ W porządku inwentarzowym po kolei następowały: 1. Późnośredniowieczne i wczesnorenesansowe malarstwo i grafika niemieckie (168 slajdów); 2. Sztuka w Niderlandach (średniowieczne i renesansowe malarstwo, rzeźba i architektura) (225 slajdów); 3. Średniowieczna i renesansowa sztuka w Niemczech, a. rzeźba wg artystów (145 slajdów), b. Albrecht Dürer (135 slajdów), c. malarstwo (130 slajdów), d. rzeźba wg szkół regionalnych (24), e. malarstwo i grafika wg artystów (206), f. rzeźba wg artystów i szkół (105), g. rzeźba wg porządku topograficznego (tj. miejscowości, w których znajdują się dzieła, od Akwizgranu po Zwerin – Skwierzyna) (295); 4. Architektura i sztuka w Niemczech: dzieła różnych stylów i epok wg porządku geograficznego (tj. miejscowości, od Akwizgranu do Zwickau) (1167); 5. Architektura i sztuka w Polsce: dzieła różnych stylów i epok wg porządku geograficznego (tj. miejscowości, od Birglau – Bierzgtów, po Waplitiz – Waplewa) (356); 6. Średniowieczne iluminatorstwo (104); 7. Architektura europejska w porządku chronologicznym (plany, przekroje, detale architektoniczne wybranych budowli) (49); 8. Malarstwo hiszpańskie nowożytne (82); 9. Rzeźba w XIX wieku (92); 10. Malarstwo niemieckie w XIX wieku (172); 11. Sztuka Starożytnej Grecji i Rzymu (81); 12. Nowożytna sztuka włoska (400).

²⁶ Por. M. Bryl, *Königliche Akademie w Poznaniu 1903–1918*, w: *Dzieje historii sztuki w Polsce. Kształtowanie się instytucji naukowych w XIX i XX wieku*, red. A.S. Labuda, Poznań 1996, s. 127; także na podstawie zachowanych w Staatsarchiv w Coburgu notatek Kaemmerera do wykładów: K. Kłudkiewicz, *Zespół szklanych przeźroczy w Kaiser-Friedrich-Museum w Poznaniu na początku XX wieku*, „Studia Muzealne” 2021, XXVI, s. 149, przyp. 33.

i Murillo i epoka rozkwitu sztuki hiszpańskiej”²⁷, natomiast Richard Hamann poprowadził m.in.: „Niemieckie malarstwo XIX wieku”, „Historia nowszego malarstwa niemieckiego (od Böcklina do Hodlera)”, „Istota i rozwój rzeźby”, „Sztuka grecka w architekturze, rzeźbie i malarstwie”, „Życie i dzieła Rembrandta”, a także zajęcia poświęcone sztuce Dürera oraz zajęcia z fotografii²⁸. Hans Bock, ostatni z niemieckich historyków sztuki pracujących przed rokiem 1918 w Poznaniu, prowadził zajęcia o Leonardzie da Vinci oraz na temat „interpretacji głównych dzieł sztuki niemieckiej”²⁹.

Pierwsze wykłady Szczęsnego Dettloffa na uruchomionym w roku 1919 Uniwersytecie Poznańskim opierały się w znacznej mierze na zastanym materiale wizualnym. W roku akademickim 1919/1920 Dettloff prowadził zajęcia zatytułowane: „Leonardo, Michał Anioł i Rafael”, „Wit Stwosz”, „Dürer”, „Malarstwo niderlandzkie XV wieku”, a w roku 1920/1921 „Malarstwo niderlandzkie XVI wieku”, „Malarstwo niemieckie XIV wieku”, „Malarstwo niemieckie XVI wieku”³⁰. Już wtedy Dettloff podjął również tematykę wykładową, która będzie dominować w programie studiów historii sztuki w międzywojniu, czyli sztukę włoską, od trecenta do cinquecenta.

Dettloff jeszcze we wczesnej fazie organizacyjnej UP przedsięwziął kroki do zapewnienia seminarium odpowiedniego wyposażenia w pomoce naukowe. Oprócz przejęcia zbioru reprodukcji i księgozbioru po niemieckiej Akademii Królewskiej, wiosną 1919 roku zabrał zespół przezroczy z ponemieckiego Kaiser-Friedrich-Museum. Dettloff był wówczas, razem z Józefem Kostrzewskim, komisarycznym zarządcą majątku ponemieckiej instytucji, początkowo po przejściu przez Polaków nazywanej Muzeum Krajowym (później Muzeum Wielkopolskim) i opiekował się nim do czasu oficjalnego wyboru na stanowisko dyrektora muzeum Mariana Gumowskiego z Krakowa. Dettloff przewiózł wówczas na UP ponad tysiąc slajdów, z których do dzisiaj zachowało się co najmniej 1126 w Archiwum Audiowizualnym Wydziału Nauk o Sztuce UAM³¹. Czyn ten miał jednak dalsze reperkusje. Wiosną 1920 roku władze Muzeum Wielkopolskiego sygnalizowały „nieprawne” za-

²⁷ Bryl, *Königliche Akademie...*, s. 132.

²⁸ Ibidem, s. 133. Na temat zatrudnienia i aktywności Richarda Hamanna na Królewskiej Akademii w Poznaniu por. Ch. Schutte, *Richard Hamann in Posen 1911–13*, „Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft” 2013, 40, s. 7–26.

²⁹ Bryl, *Königliche Akademie...*, s. 135.

³⁰ Tytuły wykładów na podstawie: *Uniwersytet Poznański. Spis wykładów w roku akademickim 1919/1920–1938/1939*, Poznań 1919–1938.

³¹ Na temat tej kolekcji: Kłudkiewicz, *Zespół szklanych przezroczy...*

branie przedmiotów z majątku muzeum przez Dettloffa³². Starostwo Krajo-
we, jednostka samorządu terytorialnego w Poznaniu, któremu podlegało Mu-
zeum, poleciło „zażądać kategorycznie od uniwersytetu zwrotu przezroczy
i innych przedmiotów”³³. W tle tej sprawy pulsował również konflikt perso-
nalny pomiędzy Dettloffem a Gumowskim, który dla niniejszego tekstu nie
jest istotny³⁴, niemniej jednak warto zaznaczyć, że stosunki pomiędzy uni-
wersytetem a muzeum w czasach dyrekcji Gumowskiego (1919–1932) były
raczej ozięble. Natomiast przejęte przez Dettloffa na potrzeby Seminarium
Historii Sztuki przezrocza zostały na uczelni.

Przywieziony przez Dettloffa z muzeum zbiór reprodukcji dotyczył
w znacznej mierze sztuki niemieckiej. Zawierał slajdy z niemieckim malar-
stwem, grafiką i rysunkiem, widoki miast niemieckich, architekturę, zwłasz-
cza współczesne budownictwo mieszkalne, wnętrza i ich wyposażenie³⁵.
Przezrocza były przed rokiem 1919 wykorzystywane w trakcie wykładów po-
pularyzatorskich w muzeum, a także częściowo również przez wykładowców
Akademii Królewskiej.

Najprawdopodobniej Dettloff używał przejętych z muzeum przezroczy
w trakcie pierwszych, wyżej wymienionych wykładów na UP, które dotyczyły
m.in. niemieckiego malarstwa renesansowego. W dłuższej perspektywie zdaje
się jednak, że zbiór ten nie pełnił kluczowej roli w dydaktyce historii sztuki na

³² Sprawa zwrotu zabranych w roku 1919 przez Dettloffa slajdów stanęła po raz
pierwszy na posiedzeniu Komisji Muzealnej 13 lutego 1920 roku. Omawiano wówczas
stosunek Muzeum do Uniwersytetu: „Chodzi mianowicie o kwestię wypożyczenia pro-
fesorom i słuchaczom książek, fotografii, preparatów i innych przedmiotów. Dyrektor
proponuje ze swojej strony, aby wolno było przynajmniej książki wypożyczyć. Zebrani
jednak jednogłośnie oświadczyli się przeciwko jakiegokolwiek wypożyczaniu przedmio-
tów muzealnych i przeciwni byli nawet wypożyczaniu książek”. Protokół posiedzenia
w Archiwum Muzeum Narodowego w Poznaniu (dalej: AMNP), sygn. 10, k. 21. Na ko-
lejnym posiedzeniu 25 marca 1920 roku podniesiono: „Również kłopotliwa wynikła sy-
tuacja dla muzeum w stosunku do Uniwersytetu z tego powodu, że wszystkie przezrocza
z działu sztuki, bardzo wiele preparatów mikroskopowych przyrodniczych, oraz znaczna
ilość książek dostała się w okresie tymczasowego zarządu do pracowni uniwersyteckiej
bez jakiegokolwiek spisu lub poświadczenia. W tej kwestyi powziął Komitet uchwałę,
ażeby tymczasowo nie żądać jeszcze zwrotu tych przedmiotów i prosić o pokwitowania
z odbioru”. AMNP, sygn. 10, k. 30.

³³ Protokół posiedzenia Komisji Muzealnej z dnia 28 maja 1920 roku, AMNP, sygn.
10, k. 42.

³⁴ Na temat dyrekcji Gumowskiego w Muzeum Wielkopolskim w Poznaniu oraz jego
kontaktów z Szcz. Dettloffem por. K. Kłudkiewicz, *Dyrektor w „ciaśniejszych ramach”*, w:
M. Gumowski, *Siła do ujarznienia. Teksty wybrane*, Warszawa 2021, s. 27–80.

³⁵ Szczegółowo: Kłudkiewicz, *Zespół szklanych przezroczy...*

UP, pozostał jedynie świadectwem zainteresowań badawczych niemieckich muzealników oraz śladem działalności popularyzatorskiej muzeum, związanej z jego polityką wystaw czasowych³⁶.

PRÓBA WSKAZANIA KIERUNKU ROZWOJU ZBIORU W CZASACH SZCZĘSNego DETTLOFFA

W obliczu zachowanych materiałów wskazanie kierunku rozwoju zbioru reprodukcji w międzywojniu jest bardzo hipotetyczne. Niemniej jednak na podstawie inwentarza przeźroczy z roku 1924 oraz analizy oznaczeń na zachowanych slajdach można sformułować kilka wniosków.

Po pierwsze, po uporządkowaniu przejętych po Akademii Królewskiej przeźroczy według wyżej wymienionego porządku tematycznego, ostatnie numery inwentarzowe w zachowanym spisie wskazują na dalsze ukierunkowanie zbioru na sztukę włoską. Można ostrożnie założyć, że kolejne slajdy w zbiorze Seminarium dotyczyły przede wszystkim tej tematyki. Choć inwentarz kończy się na numerze 3940, zachowały się slajdy oznaczone w identyczny do inwentarzowej numeracji. Najwyższy zachowany numer zapisany charakterystycznym pismem, czerwonym atramentem na slajdzie, to: 6297 (il. 6). Jest to reprodukcja Palazzo Farnese w Rzymie. Poprzedzające go slajdy oznaczone czerwonymi numerami przedstawiają dzieła włoskiego renesansowego malarstwa i rzeźby oraz nowożytną architekturę we Włoszech (il. 7–8).

Sztuka włoska, jak wynika z zachowanych spisów wykładów³⁷, stanowiła główny trzon edukacji historii sztuki na Seminarium Szczęsnego Dettloffa. Niektóre z tematów powtarzały się albo, jak wskazuje Adam S. Labuda, były „wariacjami na bazie tego samego tworzywa”³⁸. Dogłębne studiowanie i analizowanie zagadnień, związanych z rozwojem artystycznym Italii, było cechą charakterystyczną zajęć na UP. Jak wspominał Przemysław Michałowski, jeden z przedwojennych studentów Dettloffa: „Studia polegały na systemie wykładów poświęconych jakiemuś zagadnieniu – ks. Dettloff miał to do siebie, że bardzo dogłębnie analizował dany problem i szczegółowo komentował, tak że pamiętam, przez cztery lata był to Renesans włoski, od samych początków aż po Michała Anioła”³⁹.

³⁶ Por. na temat zbioru reprodukcji w Kaiser-Friedrich-Museum oraz organizowanych w jego murach wystaw: Kłudkiewicz, *Kaiser-Friedrich-Museum w Poznaniu (1904–1919)*..., s. 237–245.

³⁷ Szczegółowo o wykładach na UP: Labuda, *Horyzont...*, s. 234–235.

³⁸ Ibidem, s. 235.

³⁹ Cyt. za: Labuda, *Horyzont...*, s. 235–236.



6. Szklany slajd ze zbioru Seminarium Historii Sztuki na Uniwersytecie Poznańskim, [Palazzo Farnese w Rzymie], zbiory Archiwum Audiowizualnego Wydziału Nauk o Sztuce UAM, fot. M. Sokalski



7. Szklany slajd ze zbioru Seminarium Historii Sztuki na Uniwersytecie Poznańskim, [Altichiero da Zevio, Scena z życia św. Jerzego], zbiory Archiwum Audiowizualnego Wydziału Nauk o Sztuce UAM, fot. M. Sokalski



8. Szklany slajd ze zbioru Seminarium Historii Sztuki na Uniwersytecie Poznańskim, [Niccolò di Liberatore di Giacomo di Mariano, *Ukrzyżowanie*], zbiory Archiwum Audio-wizualnego Wydziału Nauk o Sztuce UAM, fot. M. Sokalski

Drugą rzeczą przykuwającą uwagę w inwentarzu z roku 1924 jest wyodrębnienie dwóch zespołów slajdów, które można dość ogólnie opisać jako: 1) zabytki (architektura i sztuka) w Niemczech (choć zważywszy na wciągnięcie do zespołu Wiednia i Strasburga zasadniej byłoby mówić o zabytkach szeroko pojętego niemieckiego kręgu kulturowego) oraz 2) zabytki (architektura i sztuka) w Polsce. Te swoiste archiwa zabytków według porządku topograficznego stanowią spuściznę po niemieckiej jednostce, ale zorganizowaną już według przynależności państwowej po roku 1918. Zespół zabytków w miastach niemieckich jest bardzo obszerny i zawiera fotografie dzieł sztuki z miast zachodnich, północnych i południowych Niemiec. Zespół zabytków z terenu Polski obejmuje miejscowości w Wielkopolsce (il. 9), Kujawach (il. 10) i Pomorzu (czyli w latach 30. województwa wielkopolskie i pomorskie w II RP) oraz Kraków. Nie ulega wątpliwości, że zbiór ten w roku 1924 opierał się na kolekcji niemieckiej (zawierającej wizerunki zabytków z zaboru pruskiego), do której za czasów UP zaczęto dołączać fotografie z terytorium odrodzonej Rzeczypospolitej (w pierwszej kolejności z Krakowa).

Analizując ten zespół, wyraźnie widać, jak bardzo pokrywały się zakresy zainteresowań badawczych i dydaktycznych historyków sztuki z niemieckiej



9. Szklany slajd ze zbioru Seminarium Historii Sztuki na Uniwersytecie Poznańskim, [Klasykystyczna fasada katedry poznańskiej], zbiory Archiwum Audiowizualnego Wydziału Nauk o Sztuce UAM, fot. M. Sokalski

Akademii Królewskiej (przede wszystkim Ludwiga Kaemmerera) i Szczęsnego Dettloffa z polskiej uczelni. Oczywiście spojrzenia niemieckiego i polskiego historyka sztuki na rozwój artystyczny Wielkopolski i Pomorza były różne⁴⁰. Kaemmerer zamykał pochod niemieckich badaczy, którzy od lat 80. XIX wieku pisali na temat sztuki w Wielkopolsce, łącząc jej rozwój z przybyciem tutaj obcokrajowców (przede wszystkim Niemców)⁴¹. Dettloff zaś widział region jako artystyczną materię, którą należy odkryć i właściwie zinterpretować, gdyż jak

⁴⁰ Na temat niemieckich i polskich badań nad sztuką w Wielkopolsce por. Bryl, *Königliche Akademie...*, s. 127; K. Kłudkiewicz, *Nasze, czyli czyje? Wielkopolskie zabytki w oczach Polaków i Niemców w XIX i na przełomie XIX i XX wieku*, w: *Dobre i złe sąsiedztwa. Obce-nasze-inne*, t. 2, *Sąsiedzi w historiografii, edukacji i kulturze*, red. T. Maresz, K. Grysińska-Jarmuła, Bydgoszcz 2018, s. 201–215. W tym kontekście należy również odnotować inicjatywę grupy studentów Szcz. Dettloffa, którzy zorganizowali w roku 1936 w Muzeum Wielkopolskim wystawę pt. „Wielkopolska Plastyka Gotycka”. Por. A. Soćko, *Kilka uwag o poznańskiej wystawie „Wielkopolskiej Plastyki Gotyckiej” z 1936 roku*, w: *Nikodem Pajzderski. Muzealnik – konserwator – historyk sztuki*, red. E. Siejkowska-Askutja, Poznań 2014, s. 239–258.

⁴¹ Szczegółowo: Bryl, *Königliche Akademie...*, s. 139–140; Kłudkiewicz, *Nasze, czyli czyje?*, s. 206–214.



10. Szklany slajd ze zbioru Seminarium Historii Sztuki na Uniwersytecie Poznańskim, [Ratusz w Toruniu], zbiory Archiwum Audiowizualnego Wydziału Nauk o Sztuce UAM, fot. M. Sokalski

dotąd „wpływy nauki obcej, od naszej mniej obeznanej z istotą polskiej kultury artystycznej [...], kazały nam szukać wszędzie obcego wzlotu twórczego”⁴². Dla niego celem historyków sztuki w Wielkopolsce powinno być: „oświetlenie naszego własnego dorobku artystycznego wieków minionych i włączenie go jako równego do sztuki zagranicznej”⁴³. Choć widziana w różnych perspektywach – zarówno przed rokiem 1918 jak i po nim – sztuka wielkopolska zajmowała ważne miejsce w akademickim nauczaniu historii sztuki w Poznaniu.

Kaemmerer prowadził wykłady pt. *Zabytki sztuki w Wielkopolsce* oraz *Wschodniemieckie zabytki sztuki*. Ten pierwszy połączony był z objazdem po Wielkopolsce⁴⁴. Notatki do tego drugiego wskazują, w jakiej perspektywie porównawczej lokował Kaemmerer sztukę wielkopolską⁴⁵. Otóż często

⁴² Szcz. Dettloff, *Recenzja tekstu M. Walickiego „Stilstufen der gotischen Tafelmalerei in Polen im XV. Jahrhundert”* (Warszawa 1933), w: „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” 1934/35, 3, s. 264.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Bryl, *Königliche Akademie...*, s. 127.

⁴⁵ Por. Notatki L. Kaemmerera do wykładu o „wschodniemieckich zabytkach sztuki”, prowadzonego na Akademii Królewskiej w roku akademickim 1910/1911. Staatsarchiv Coburg, Nachlass Ludwig Kaemmerer, sygn. 1.

umiejscawiał ją w kontekście ówczesnych niemieckich regionów sąsiednich: Prus Wschodnich, Brandenburgii, w mniejszym stopniu Śląska⁴⁶.

Zestaw niektórych tematów, podejmowanych przez Dettloffa zwłaszcza na seminariach, brzmi bardzo podobnie. W roku akademickim 1928/1929 prowadził on seminarium „Badania nad zabytkami Wielkopolski i Pomorza”, w kolejnych latach „Ćwiczenia ze sztuki wielkopolskiej” (1930/1931), „Wybrane tematy ze sztuki wielkopolskiej XVI wieku” (1931/1932), „ćwiczenia i referaty na temat zabytków wielkopolskich” (1933/1934), „ćwiczenia na podstawie zabytków wielkopolskich i pomorskich” (1936/1937; 1937/1938; 1938/1939)⁴⁷. Dettloff ze studentami odbywał corocznie objazdy po Wielkopolsce. Ciekawie prezentuje się także zestawienie dłuższych wypraw, podejmowanych w latach 30. XX wieku: 1934 – Warszawa (trzy dni), 1934 – Wilno (tydzień), 1935 – Berlin, Niemcy południowe, Śląsk (ponad miesiąc), 1937 – Włochy (ponad miesiąc), 1938 – Gdańsk i Prusy Wschodnie (dwa tygodnie), 1939 – centralna, południowa i południowo-wschodnia Polska (ponad miesiąc)⁴⁸. Warto w tym miejscu również zasygnalizować, że ośrodek poznański wyróżniał się na tle innych uniwersyteckich historii sztuki naciskiem, kładzionym na pracę w terenie. Regularne objazdy w pierwszej kolejności po Wielkopolsce, a później także po innych regionach II Rzeczypospolitej oraz poza jej granicami, nie stanowiły tylko atrakcyjnego uzupełnienia programu studiów, ale były wedle słów Dettloffa: „integralną częścią ćwiczeń seminaryjnych”⁴⁹.

Można więc zakładać, że Dettloff kierował zainteresowanie swoich studentów na sztukę lokalną (m.in. jego efektem było zorganizowanie wystawy gotyckiej plastyki wielkopolskiej przez studentów UP w Muzeum Wielkopolskim w roku 1936⁵⁰) oraz sztukę regionów sąsiednich (zwłaszcza Pomorza Gdańskiego). Celem dydaktyki prowadzonej w Seminarium było także zaznajomienie przyszłych historyków sztuki ze sztuką innych polskich regionów. Co jednak charakterystyczne, bezpośredni ogląd zabytków i kontakt

⁴⁶ Ukazywanie zabytków sztuki wielkopolskiej w szerokim kontekście dziedzictwa wschodnioniemieckiego (przede wszystkim dziedzictwa i kultury Pomorza Gdańskiego) odnaleźć można było również w ekspozycji kierowanego przez Kaemmerera muzeum w Poznaniu. Por. Kłudkiewicz, *Kaiser-Friedrich-Museum w Poznaniu...*, s. 123–159.

⁴⁷ Na podstawie: *Uniwersytet Poznański. Spis wykładów...*

⁴⁸ Na podstawie: Labuda, *Horyzont...*, s. 235. Na temat ostatniego z objazdów, który odbył się w dniach 14 maja – 12 czerwca 1939 roku, por. również: A. Sławska, „No i co teraz zrobimy?” *Pamiętnik z pewnej wycieczki*, Poznań 2019.

⁴⁹ Dettloff, *Seminarium Historii Sztuki...*, s. 519.

⁵⁰ Soćko, *Kilka uwag...*

z dziełem sztuki tych ziem, owa „integralna część ćwiczeń seminaryjnych”, znalazła się w programie objazdów dopiero w połowie lat 30.

W tym miejscu pojawia się pytanie, dotąd niepodjęwane przez badaczy, na które – przynajmniej przy obecnym stanie badań – trudno będzie satysfakcjonująco odpowiedzieć – pytanie o tzw. „myśl zachodnią” w badaniach przedwojennej poznańskiej historii sztuki. Uniwersytet Poznański w dwudziestoleciu międzywojennym stał się ośrodkiem kształtowania tzw. „polskiej myśli zachodniej”, którą Antoni Czubiński definiuje jako „dążenie do ukierunkowania rozwoju państwa polskiego w oparciu o ziemie zachodnie, zwrócenie społeczeństwa polskiego frontem ku zachodowi”⁵¹. Badawcze zainteresowania w pierwszej kolejności Wielkopolską, Pomorzem Nadwiślańskim i Śląskiem, w drugiej także innymi ziemiemi, związanymi niegdyś z Rzeczpospolitą, ale pozostającymi w granicach Rzeszy, niejako wpisane było w genezę powstania Uniwersytetu Poznańskiego. Podczas inauguracji jego działalności prof. Jan Łukasiewicz, minister wyznań religijnych i oświecenia publicznego, zaznaczył, że:

wysoko ma on [UP] dźwizżyć sztandar narodowy na tych kresach zachodnich [...]. Wysiłki tej nowej Wszechnicy powinny zmierzać nie tylko do zaspokojenia potrzeb praktycznych chwili, ale dbać powinny o wielkie posłannicze zadanie nauki polskiej. W jednym pokoleniu powinniśmy dogonić cały czas przeszły i doprowadzić do tego, ażeby nauka polska – zwłaszcza na kresach zachodnich, gdzie Wszechnica Piastowska ma zastąpić dotychczasowe uniwersytety niemieckie – przewyższyła naukę niemiecką, ażeby owiana była duchem polskim, wyciskającym swe piętno w świecie nauki powszechnej⁵².

Tak zwane „badania zachodnie” objęły szeroką problematykę: prahistorii, historii, współczesności ziem zachodnich II RP, geografii, naukowej analizy aktualnych stosunków polsko-niemieckich, procesów społeczno-ekonomicznych i demograficznych na ziemiach polsko-niemieckiego pogranicza⁵³. Nierzadko w ich wyniku podejmowano naukową dyskusję z ba-

⁵¹ A. Czubiński, *Polska myśl zachodnia w XIX i XX wieku*, „Przegląd Zachodni” 1985, 1, s. 1.

⁵² *Sprawozdanie prasowe z uroczystości otwarcia Wszechnicy Piastowskiej w Poznaniu*, w: *Źródła do dziejów Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu*, t. I: *Organizacja i rozwój uczelni od listopada 1918 roku do inauguracji w maju 1919 roku*, red. M. Banasiewicz, A. Czubiński, Poznań 1973, s. 252.

⁵³ Por. *Polska myśl zachodnia w Poznaniu i Wielkopolsce. Jej rozwój i realizacja w wiekach XIX i XX*, red. A. Kwilecki, Warszawa–Poznań 1980; M. Mroczo, *Polska myśl zachodnia. Kształtowanie i upowszechnianie*, Poznań 1986; A. Kwilecki, *Poznań stolicą polskiej myśli zachodniej. Od kongresu wiedeńskiego do Powstania Wielkopolskiego*, Poznań 2008;

daczami niemieckimi (zwłaszcza aktywnymi w nurcie tzw. Ostforschung). Czy do tego katalogu dyscyplin, zaangażowanych w badania nad zachodem przedwojennej Polski i pograniczem polsko-niemieckim należy również zaliczyć historię sztuki? Dettloff⁵⁴ i jego wychowankowie, przede wszystkim Gwido Chmarzyński⁵⁵, prowadzili badania z zakresu wielkopolskiej i pomorskiej sztuki (choć najważniejszy okres ich prac przypadł już na czasy po II wojnie światowej). Tematyka ta dominowała również w zajęciach dydaktycznych, zwłaszcza tych o charakterze praktycznym, ćwiczeniowym, seminaryjnym.

*

Z zachowanego w stanie szczątkowym zbioru reprodukcji Seminarium Historii Sztuki na UP wyłania się obraz, w którym problematyka wielkopolska i pomorska były jednymi z głównych bloków tematycznych w przedwojennej kolekcji. Co istotne, stanowiły one spadek po niemieckiej poprzedniczce, który na potrzeby polskiej instytucji został odpowiednio uporządkowany i zaadaptowany do jej potrzeb. Ten wizualny materiał stanowił więc tworzywo, które na własne potrzeby i według własnych założeń kształtować mogli najpierw niemieccy, później polscy historycy sztuki.

W niemieckim nauczaniu, zwłaszcza seminaryjnym i ćwiczeniowym, sztukę wielkopolską chętnie widziano i analizowano w perspektywie porównawczej z sąsiednimi regionami niemieckimi. Pierwsze lata funkcjonowania polskiej historii sztuki na UP wskazują, że wizję niemiecką – rozwoju europejskiej historii sztuki, z naciskiem na wkład spuścizny włoskiej i nie-

J. Wąsicki, *Problematyka niemiecka i polskich ziem zachodnich w badaniach i działalności Wydziału Prawa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu w latach 1919–1969*, „Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny” 1970, 32 (3), s. 303–326; B. Kortus, *Rola geografii w polskiej myśli zachodniej w latach 1914–1939*, w: *Człowiek i Przestrzeń*, red. idem, Kraków 2001, s. 195–204; M. Mroczko, *Upowszechnianie problematyki zachodniej w polskich badaniach naukowych (1918–1939)*, „Słupskie Studia Historyczne” 2006, 12, s. 107–118; „*Deutsche Ostforschung*” und „*polnische Westforschung*” im Spannungsfeld von Wissenschaft und Politik. Disziplinen im Vergleich, red. J.M. Piskorski i in., Osnabrück 2002.

⁵⁴ Choć głównym tematem zainteresowań badawczych Dettloffa była twórczość Wita Stwosza, badacz ten regularnie publikował dłuższe i krótsze artykuły i opracowania dotyczące sztuki lokalnej. Por. Szcz. Dettloff o sztuce i zabytkach Poznania. Wybór studiów i artykułów z lat 1916–1947, Poznań 2011.

⁵⁵ Por. *Teka Komisji Historii Sztuki X. Materiały sesji naukowej poświęconej pamięci profesora Gwidona Chmarzyńskiego w trzydziestą rocznicę śmierci*, red. J. Poklewski, Toruń 2005 (tamże wykaz publikacji Chmarzyńskiego).

mieckiego kręgu kulturowego – kontynuowano i na niej opierano nauczanie. Z czasem kolekcja odziedziczona po niemieckiej instytucji została zreorganizowana i przekształcona w nowy zbiór, który odpowiednio rozbudowany miał utrzymywać bezdyskusyjny (zarówno dla niemieckich, jak i polskich badaczy) wzorzec sztuki europejskiej (sztuka nowożytna Italii), ale jednocześnie wyznaczyć nowy kierunek badań. W tym nowym ujęciu kluczowa była – ponownie, jak za czasów niemieckich – sztuka lokalna, sztuka Wielkopolski, tym razem widziana w innej perspektywie – rozwoju sztuki polskiej. Ta dość ogólna konstatacja wymagałaby doprecyzowania, o które jednak będzie trudno w świetle zachowanych źródeł. Nie można bowiem przesądzać, czy i na ile w nauczaniu na UP rozpatrywano sztukę wielkopolską i pomorską w świetle tzw. „myśli zachodniej”.

BIBLIOGRAFIA

ŹRÓDŁA

- Coburg, Staatsarchiv Coburg, Nachlass Ludwig Kaemmerer, sygn. 1
 Poznań, Archiwum Audiowizualne Wydziału Nauk o Sztuce UAM, *Inwentarz majątku Seminarium Historii Sztuki na UP z 1924 r.*: tom zawierający dział I–II d.
 Poznań, Archiwum Muzeum Narodowego w Poznaniu, sygn. 10
 Poznań, Biblioteka Sekcji Historii Sztuki Biblioteki Collegium Historicum UAM, *Inwentarz majątku Seminarium Historii Sztuki na UP z 1924 r.*: tom zawierający dział III (biblioteka)

ŹRÓDŁA PUBLIKOWANE

- Dettloff [Szcz.], *Seminarium Historii Sztuki*, w: *Uniwersytet Poznański w pierwszych latach swojego istnienia za rektoratu Heljodora Święcickiego*, red. A. Wrzosek, Poznań 1924, s. 519
 Sławska A., „No i co teraz zrobimy?” *Pamiętnik z pewnej wycieczki*, Poznań 2019
Sprawozdanie prasowe z uroczystości otwarcia Wszechnicy Piastowskiej w Poznaniu, w: *Źródła do dziejów Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu*, t. I: *Organizacja i rozwój uczelni od listopada 1918 roku do inauguracji w maju 1919 roku*, red. M. Banasiewicz, A. Czubiński, Poznań 1973, s. 251–253
 Szcz. Dettloff o sztuce i zabytkach Poznania. *Wybór studiów i artykułów z lat 1916–1947*, Poznań 2011
Uniwersytet Poznański. Spis wykładów w roku akademickim 1919/1920–1938/1939, Poznań 1919–1938

OPRACOWANIA

- Archiwa wizualne dziedzictwa kulturowego. Archeologia – Etnografia – Historia sztuki*, red. E. Manikowska, I. Kopania, Warszawa 2014

- Archiwa wizualne dziedzictwa kulturowego. Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości*, red. E. Manikowska, P. Jamski, Warszawa 2014
- Art History through the Camera's Lens*, red. H.E. Roberts, Amsterdam 1995
- Banaszak M., Dettloff Szczęsny (Feliks) Maksymilian, w: *Księża społecznicy w Wielkopolsce 1894–1919. Słownik biograficzny*, t. 1 (A–H), Gniezno 1992, s. 135–136
- Betlej A., A. Dworzak, P. Jamski, R. Książek-Czerwińska, M. Kunińska, J. Pollesch, *Zapomniane dziedzictwo. Zbiór odlewów gipsowych Uniwersytetu Jagiellońskiego*, Kraków 2019
- Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp*, red. Ph. Helas, M. Polte, C. Rückert, B. Uppenkamp, Berlin 2007
- Brekamp H., *Bildmedien*, w: *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, red. H. Belting, H. Dilly, W. Kemp, W. Sauerländer, M. Warnke, Reimer 2008, s. 363–386
- Bryl M., *Königliche Akademie w Poznaniu 1903–1918*, w: *Dzieje historii sztuki w Polsce. Kształtowanie się instytucji naukowych w XIX i XX wieku*, red. A.S. Labuda, Poznań 1996, s. 120–144
- Caraffa C., *The Photo Archive as Laboratory. Art History, Photography, and Materiality*, „*Arlis*” 2019, 44(1), s. 37–46
- Czubiński A., *Polska myśl zachodnia w XIX i XX wieku*, „*Przegląd Zachodni*” 1985, 1, s. 1–23
- Dettloff Szcz., *Recenzja tekstu M. Walickiego „Stilstufen der gotischen Tafelmalerei in Polen im XV. Jahrhundert” (Warszawa 1933)*, „*Biuletyn Historii Sztuki i Kultury*” 1934/35, 3, s. 264–269
- „*Deutsche Ostforschung*” und „*polnische Westforschung*” im Spannungsfeld von Wissenschaft und Politik. *Disziplinen im Vergleich*, red. J.M. Piskorski i in., Osnabrück 2002
- Dębicki J., *Szczęsny Dettloff (1878–1961)*, „*Rocznik Historii Sztuki*” 2011, XXXVI, s. 29–37
- Edwards E., *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*, New York 2001
- Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, red. C. Caraffa, Berlin 2009
- Jensen U., *Kunstgeschichte auf Kassette. Zur Videosammlung der Mediathek im Grimm-Zentrum*, Berlin 2014
- Johnson G., „(Un)richtige Aufnahme”: *Renaissance Sculpture and the Visual History of Art History*, „*Art History*” 2013, 2, s. 12–51
- Katalog Fototeki Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Fotografie dzieł sztuki polskiej wykonane przed rokiem 1900*, red. W. Walanus, Kraków 2019
- Kłudkiewicz K., *Dyrektor w „ciaśniejszych ramach”*, w: M. Gumowski, *Siła do ujarzmięcia. Teksty wybrane*, Warszawa 2021, s. 27–80
- Kłudkiewicz K., *Kaiser-Friedrich-Museum w Poznaniu (1904–1919). Muzeum na niemieckiej i europejskiej prowincji*, Poznań 2021
- Kłudkiewicz K., *Nasze, czyli czyje? Wielkopolskie zabytki w oczach Polaków i Niemców w XIX i na przełomie XIX i XX wieku*, w: *Dobre i złe sąsiedztwa. Obce-nasze-inne*, t. 2, *Sąsiedzi w historiografii, edukacji i kulturze*, red. T. Maresz, K. Grysińska-Jarmuła, Bydgoszcz 2018, s. 201–215

- Kłudkiewicz K., *The History and Role of Institute of Art History Photo Archive in the Art History Research and Education in Poznań. General Characteristics and the Result of Preliminary Research*, „Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historii Miasta Krakowa” 2019, 37, s. 59–68
- Kłudkiewicz K., *Zespół szklanych przeźroczy w Kaiser-Friedrich-Museum w Poznaniu na początku XX wieku*, „Studia Muzealne” 2021, XXVI, s. 134–151
- Kortus B., *Rola geografii w polskiej myśli zachodniej w latach 1914–1939*, w: *Człowiek i Przestrzeń*, red. idem, Kraków 2001, s. 195–204
- Kostrzewski J., *Z mego życia. Pamiętnik*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970
- Kunińska M., *Fotografia jako medium epistemiczne historii sztuki między historią kultury a historią stylu*, w: *Katalog Fototeki Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Fotografie dzieł sztuki polskiej wykonane przed rokiem 1900*, red. W. Walanus, Kraków 2019, s. 25–40
- Kwilecki A., *Poznań stolicą polskiej myśli zachodniej. Od kongresu wiedeńskiego do Powstania Wielkopolskiego*, Poznań 2008
- Labuda A.S., *Horyzont wielkopolski, horyzont europejski. Seminarium historii sztuki Uniwersytetu Poznańskiego 1919–1939*, w: *Dzieje historii sztuki w Polsce. Kształtowanie się instytucji naukowych w XIX i XX wieku*, red. A.S. Labuda, Poznań 1996, s. 168–192
- Labuda A.S., *Horyzont wielkopolski, horyzont europejski. Seminarium historii sztuki Uniwersytetu Poznańskiego 1919–1939*, w: idem, *Z dziejów historii sztuki. Polska, Niemcy, Europa*, Poznań 2016, s. 215–246
- Laemers S., *„Ein wertvolles Hilfsmittel”. Het foto-archief van Max J. Friedländer (1867–1958)*, „RKD Bulletin” 2005, 1, s. 25–39
- Matyssek A., *Kunstgeschichte als fotografische Praxis. Richard Hamann und Foto Marburg*, Berlin 2008
- Michalski M., J. Skutecki, *Collegium Minus w Poznaniu*, Poznań 2021
- Mroczo M., *Polska myśl zachodnia. Kształtowanie i upowszechnianie*, Poznań 1986
- Mroczo M., *Upowszechnianie problematyki zachodniej w polskich badaniach naukowych (1918–1939)*, „Ślupskie Studia Historyczne” 2006, 12, s. 107–118
- Napp A., *Ohne gute Fotos kann der Kunsthistoriker nicht arbeiten’. Die Fotografiensammlung des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Hamburg*, „Rundbrief Fotografie” 2018, 25(3), s. 32–42
- Napp A., *Zwischen Inflation, Bomben und Raumnöten. Die Geschichte der Diassammlung des Kunstgeschichtlichen Seminars Hamburg*, Weimar 2017
- Nelson R.S., *The Slide Lecture, or the work of Art “History” in the Age of Mechanical Reproduction*, „Critical Inquiry” 2000, 26(3), s. 414–434
- Peters D., *Fotografie als “technische hilfsmittel” der Kunstwissenschaft. Wilhelm Bode und die photographische Kunstanstalt Adolphe Braun*, „Jahrbuch der Berliner Museen” 2002, 44, s. 167–202
- Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, red. C. Caraffa, Berlin 2011
- Photographs, Museums, Collections: between Art and Information*, red. E. Edwards, Ch. Morton, London 2015

- Photo-Objects. On the Materiality of Photographs and Photo Archives in the Humanities and Sciences*, red. J. Bärnighausen, C. Caraffa, S. Klamm, F. Schneider, P. Wodtke, Berlin 2019
- Polska myśl zachodnia w Poznaniu i Wielkopolsce. Jej rozwój i realizacja w wiekach XIX i XX*, red. A. Kwilecki, Warszawa–Poznań 1980
- Sammlungsdidaktik. Die „nich mehr neuen“ Medien in den Universitätssammlungen*, red. B. Forster, K. Klinger, M. Markert, Weimar 2016
- Schutte Ch., *Richard Hamann in Posen 1911–13*, „Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft” 2013, 40, s. 7–26
- Sculpture and Photography: Envisioning The Third Dimension*, red. G. Johnson, Massachusetts 2003
- Skarby Fototeki Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego*, red. W. Walańus, Kraków 2012–2017
- Soćko A., *Kilka uwag o poznańskiej wystawie „Wielkopolskiej Plastyki Gotyckiej” z 1936 roku*, w: *Nikodem Pajzderski. Muzealnik – konserwator – historyk sztuki*, red. E. Siejkowska-Askutja, Poznań 2014, s. 239–258
- Teka Komisji Historii Sztuki X. Materiały sesji naukowej poświęconej pamięci profesora Gwidona Chmarzyńskiego w trzydziestą rocznicę śmierci*, red. J. Poklewski, Toruń 2005
- Wąsicki J., *Problematyka niemiecka i polskich ziem zachodnich w badaniach i działalności Wydziału Prawa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu w latach 1919–1969*, „Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny” 1970, 32 (3), s. 303–326
- Wróblewska M., *Bez(w)ład archiwum. Archiwum – fotografii*, „Artium Quaestiones” 2013, XXIV, s. 233–253
- Żuchowski T.J., *Ks. Prof. Szczęśny Dettloff (1878–1961)*, „Artium Quaestiones” 2011, 22, s. 5–19

Kamila Kłudkiewicz

Adam Mickiewicz University, Poznań

A GERMAN LEGACY, A POLISH DIRECTION. THE COLLECTION OF REPRODUCTIONS FROM THE ART HISTORY SEMINAR AT THE UNIVERSITY OF POZNAN (1919–1939)

Summary

In 1919, the authorities of the newly established University of Poznan took over the buildings and movable property of the German Royal Academy, which had functioned in Poznan between 1903 and 1918. The Seminar of Art History, which was organised at the time, acquired, among other things, a collection of 4,000 slides and 4,000 reproductions which had been used in teaching art history at the German university. Thanks to the first Polish professor of art history, Szczęśny Dettloff, the collection began to grow. Dettloff, one of the fathers of academic art history in Poland, understood

perfectly the need to expand the university's research workshop: the library and the reproduction collection. He built a Polish photo library at the University of Poznan on the basis of the existing German reproduction collection and a set of diapositives acquired in 1919 from the Museum of Wielkopolska (the collection after the German Kaiser Friedrich Museum).

The article describes the reproduction collection in the inter-war period, indicates its state of preservation and analyses the role of the local collection in the academic teaching of art history (in the context of the programme of studies, but also of trips for students).

Keywords:

collections of reproductions, photo archives at the universities, the Seminar of Art History at the University of Poznan

TOMASZ SZERSZEŃ

KONSTRUOWANIE ATLASU. SURREALIZM – FOTOGRAFIA – REPRODUKCJA

KU IDEI ATLASU

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

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

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

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

zwłaszcza *Atlas Mnemosyne* Aby'ego Warburga, stanowiły próbę ustanowienia atlasu uprzywilejowanym narzędziem poznania poprzez obrazy³.

Atlas Mnemosyne jest tu szczególnie interesującym przykładem wykorzystania reprodukcji fotograficznej. Wydaje się, że forma, którą wypracował Warburg, pośredniczy między dynamiką pokazu slajdów (wiemy choćby z relacji Carla Georga Heise'ego, że stosował on już wówczas kolorowe slajdy⁴) a statyczną i uporządkowaną formułą archiwum (w ten sposób traktować możemy jego *Kriegskartheek*: powstający podczas I wojny światowej zbiór reprodukcji fotografii i dokumentów związanych z ikonografią wojny i wojennej propagandy). Laboratoryjny charakter *Mnemosyne* polegał przede wszystkim na nieustającej transformacji: malarstwa w fotografię, dzieł sztuki w ich reprodukcje, układów w obrazy, tego co wertykalne w horyzontalne, wreszcie: obiektów w relacje między nimi.

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

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

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

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

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

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

⁷ *Ibidem*, s. 66.

totdami stosowanymi przez awangardowych artystów jak montaż⁸ czy techniki filmowe⁹, lecz raczej o taki sposób konstruowania relacji z przeszłością, w której to właśnie fotograficzna reprodukcja – formuła, w której jednocześnie wytwarzany jest czasowy i krytyczny dystans, jak i następuje niwelująca różnice wizualna homogenizacja – odgrywa kluczową rolę. Jak pisze Georges Didi-Huberman, „*Atlas Mnemosyne* jest więc na swój sposób obiektem awangardowym. Nie dlatego, rzecz jasna, że zrywa z przeszłością (w której pozostaje zanurzony), lecz dlatego, że do pewnego stopnia zrywa z myśleniem o przeszłości [...]. Warburgowskie zerwanie polega właśnie na myśleniu o samym czasie jak o montażu niejednorodnych elementów”¹⁰. Awangardowość *Mnemosyne* polegałaby więc na ustanowieniu innych, niepomysłanych dotąd połączeń pamięci historycznej, tym samym w delikatny, lecz wyraźny sposób wchodząc w refleksję nad tym, co potencjalne, a więc siłą rzeczy nie przynależące już do nauk o historii, lecz raczej do uniwersum awangardowego. A jednocześnie – ciekawy paradoks – dzieło Warburga pozostawało w dojmującym sposób anachroniczne. Warto też wspomnieć, że w podobnym momencie (1927) ukazuje się w „*Frankfurter Zeitung*” esej Siegfrieda Kracauera *Die Photographie*¹¹, w którym koncentruje się on na negatywnych skutkach produkcji fotograficznej w kontekście kryzysu pamięci. Tekst ten kwestionuje (a przynajmniej problematyzuje) wykorzystanie fotografii jako narzędzia do transmisji kulturowej pamięci – idzie więc wbrew rozpoznaniom Warburga.

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

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

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

¹⁰ Didi-Huberman, *Atlas Mnemosyne jako montaż*, s. 145.

¹¹ S. Kracauer, *Die Photographie*, „*Frankfurter Zeitung*”, 28 października 1927.

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

Malraux był świadomy znaczenia artystycznej fotografii – zresztą, w drugiej połowie lat 40. zaprosił do współpracy fotografa Rogera Parry’ego, który zaczynał jako asystent Maurice’a Tabarda i pozostawał w kręgu surrealizmu, zaś w roku 1934 współpracował z Malraux przy książce fotograficznej *Tahiti*. Oficjalnie pełnił on rolę jednego z redaktorów cyklu; w rzeczywistości wykonał cześć reprodukcji, a przede wszystkim był odpowiedzialny za proces przygotowania obrazów do druku i, w efekcie, za ich ostateczny kształt. Nowe badania wskazują na niedocenianą dotąd rolę Parry’ego w tworzeniu „fotogenicznej wizji”¹² *Muzeum wyobraźni*: kwestie kadrowania, zbliżeń, rodzaju oświetlenia, doboru konkretnych kadrów, dynamiki „montaży”, swoistego wizualnego „stylu Malraux”, były dziełem tego fotografa. Gdy więc Malraux pisze o „kadrowaniu rzeźby, kątach, z którego jest zrobiona [fotografia], a przede wszystkim o starannym oświetleniu [...], które często nadają imperialny akcent temu, co wcześniej było tylko sugerowane”¹³, jako o wizualnej retoryce, to trzeba pamiętać, że jego spojrzenie spotyka się tu z tym, które przynależą do fotografa-surrealisty¹⁴ (inna sprawa, jaki użytek był czyniony z tego charakterystycznego fotograficznego stylu...).

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

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

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

¹³ Malraux, *Le Musée Imaginaire...*, s. 94.

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

materialności w obszar tego, co wyobrażone, gdzie ścieżki obrazów przebiegają niezależnie od przedmiotów i wydarzeń, do których się odnoszą. W tym rozdzieleniu przedmiotów i obrazowych odniesień Malraux celebrytuje wyzwolenie zdeterminowanych kulturowo i historycznie przedmiotów od określających je kontekstów¹⁵.

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

Atlas czy też album¹⁷ André Malraux powstaje w bardzo konkretnym kontekście: są nim procesy dekolonizacji i rozpadu francuskiego imperium kolonialnego. Ambiwalentne doświadczenia autora *Doli człowieczej* nie są tu bez znaczenia: jego antykolonialne zaangażowanie w latach 30. wyraźnie kontrastuje z wczesnym epizodem z 1923 roku, gdy oskarżony był o kradzież kambodżańskich dzieł sztuki na terenie wykopalisk w Angkorze. Warto też pamiętać, że w okresie po II wojnie światowej Malraux pozostawał już, aż do końca życia, częścią francuskiego establishmentu i jako wysoki urzędnik państwowy ponosił pośrednio odpowiedzialność za ówczesną kolonialną i imperialną politykę swego kraju.

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

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

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

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

perialny gest, jest fotograficzna reprodukcja, „przestrzeń powierzchni i fragmentów”¹⁸.

W poszerzonym kontekście historycznym, czyli w dekadach dekolonizacji, istotne jest, że fotograficzny model historii w tekście Malraux abstrahuje od jakiegokolwiek pojedynczej narodowej przeszłości, na rzecz globalnej totalności, opisywanej jako rdzennie ludzka, a tym samym emblematyczna dla uniwersalnego dziedzictwa kultury. By jednak utrzymać taką wizję, ślady różnicy i odstępstwa, które mogłyby uwidocznić się w fotograficznej dokumentacji, musiały zostać na nowo wyobrażone, podczas gdy wyznaczniki czasu i przestrzeni, prezentowane skądinąd przez te obiekty – zignorowane¹⁹ – zauważa Feldman.

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

„PORUSZONE” MEDIUM

W 1935 roku ukazuje się słynny esej Waltera Benjamina *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*. Tekst ten jest swoistym pomostem między światem surrealizmu a projektami Malraux i Warburga: warto w tym miejscu wspomnieć inny esej autora *Pasaży*, o surrealizmie²¹, a także fakt, że prowadził on korespondencję z autorem *Doli człowieczej*. Wiele uwagi poświęcono również podobieństwom i różnicom między projektami Benjamina i Warburga²².

¹⁸ Feldman, *Fragmenty, albo przeznaczenia fotografii*.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem.

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

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

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

Wspominam o tym po to, żeby stworzyć nieco inny kontekst dla działań fotografów pozostających w kręgu oddziaływania surrealizmu. Zresztą kwestia tego, czym był surrealizm i jak go definiować, podlega przeobrażeniom i, co ciekawe, ważną rolę odgrywa w tym fotografia. Można tu zauważyć wyraźne przejście od opowieści o ruchu surrealistycznym, w której najważniejszą rolę odgrywało malarstwo, rzeźba i literatura, ku fotografii jako ważnemu i na swój sposób uprzywilejowanemu medium, wyrażającemu bliskie surrealistom marzenia, lęki i problemy. Wydaje się jednak, że można pójść o krok dalej i spojrzeć na surrealizm (i na fotografię w kręgu surrealizmu) przez pryzmat działań o performatywnym (lub quasi-performatywnym) charakterze, przede wszystkim zaś poprzez pisma i szczególną rolę, jaką odgrywała w nich fotograficzna reprodukcja. Jeszcze innym, niezwykle interesującym i często pomijanym aspektem jest próba spojrzenia na praktyki awangardy (w tym właśnie surrealistów) poprzez ich związki z nauką i polityką²³, a także ich uwikłanie w (jednocześnie) kolonializm i walkę z nim²⁴.

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

Pod wpływem niezwyklej wystawy z 1978 roku w Hayward Gallery *Dada and Surrealism Reviewed*, zaczęto odwracać uwagę od twórczości malarskiej i rzeźbiarskiej, która otaczała surrealizm, kierując ją ku czasopismom i demonstrując sposób, w jaki tworzyły szkielet tych ruchów. Będąc świadkiem parady surrealistycznych magazynów [...] można ulec wrażeniu, że bardziej niż cokolwiek innego stanowią one prawdziwe przedmioty wytworzone przez surrealizm. Wraz z tym przekonaniem przychodzi nieuniknione skojarzenie z najważniejszym stwierdzeniem o powołaniu fotografii – to *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* Benjamina – i ze zjawiskiem, o którym Benjamin wspomina, przedstawiając zarys nowego obszaru sztuki po fotografii – magazyn ilustrowany, czyli fotografia plus tekst²⁵.

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

²⁴ Por. np. T. Szerszeń, *Podróżnicy bez mapy i paszportu*, Gdańsk 2015.

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

Faktycznie, wraz ze zmianą paradygmatu i postępującymi badaniami nad fotografią w kręgu surrealizmu, dostrzeżono kluczową rolę magazynów ilustrowanych. Takie pisma jak „La Révolution surréaliste”, „Minotaure”, „Le Surréalisme au service de la révolution”, „Documents”, „VVV”, „Le Surréalisme, même”, „The International Surrealist Bulletin”, „Marie”, „Documents 34” były w rzeczywistości ośrodkami surrealistycznych praktyk, integrującymi rozmaite rodzaje twórczości i działalności i znakomicie w praktyce pokazującymi, co oznaczać może „obszar sztuki po fotografii”. Były również – co warto podkreślić – przestrzenią kolektywnego działania²⁶, „przekroczenia indywidualium”²⁷. Warto w tym miejscu wspomnieć, że granice przynależności do surrealizmu pozostają niejednorodne i płynne. „Bifur”, „Vu”, „Jazz”, „Der Querschnitt” czy „Variétés”, to niektóre spośród pism wydawanych na przełomie lat 20. i 30., które były luźno związane z ruchem awangardowym, ale jednocześnie pozostawały z nim w pewnej relacji: stosowały awangardowe zabiegi edytorskie, na ich łamach publikowano np. zdjęcia fotografów związanych z surrealizmem itd. Również znaczna część fotografów związanych z tym nurtem – choćby Eli Lotar, Roland Penrose, Lee Miller, Roger Parry i wielu innych – łączyła prace o „nadrealistycznym” charakterze ze zdjęciami reportażowymi, komercyjnymi, z fotografią mody lub wreszcie z pracami, które łatwiej byłoby przypisać do innych nurtów awangardy (choćby do Nowej Rzeczowości). W dodatku część publikowanych w pismach zdjęć sygnowana była jako „fotografia anonimowa”: były to zwykle zdjęcia znalezione lub prze-fotografowane z gazet (głównie z prasy popularnej lub starsze, jeszcze dziewiętnastowieczne zdjęcia). Ta ostatnia kwestia jest interesująca, jeśli spojrzeć się na nią poprzez pryzmat pojęcia archiwum i estetyki „drugiej ręki”²⁸, czyli ponownego wykorzystywania materiałów „znalezionych”, jako symptomu zwrotu w kulturze pamięci, który dochodzi do głosu wiele dekad później.

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

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

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

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

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

Słownik zaczynałby się w tym momencie, w którym nie ofiarowywały już sensu, lecz pr a c ę słowa. Tak więc termin *bezformie* nie jest jedynie przymiotnikiem, który ma dane znaczenie, lecz wyrażeniem służącym do deklasyfikacji, w sytuacji gdy uchodzi za pewne, że każda rzecz ma swą formę. To, co ono określa, nie ma praw w żadnym sensie i ulega zawsze zgnieceniu – jak pająk lub dżdżownica. By jednak uszczęśliwić akademików, świat powinien mieć formę. To jedyny cel filozofii [...]. Dla odmiany twierdzenie, że wszechświat jest do niczego niepodobny (przypomina nic) i jest bezforemny, równa się powiedzeniu, że wszechświat jest czymś jak pająk lub plwocina²⁹.

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

Taki rodzaj myślenia – niezależnie od oczywistej inspiracji Bataille’owskiej – bliski był niektórym fotografom z kręgu surrealizmu. Przykładem mógłby tu być choćby Jacques-André Boiffard – autor kilku słynnych zdjęć z „Documents” (w tym ikonicznych rozwartych ust, lepa na muchy, masek karnawałowych i „wielkiego palucha”), fotografii użytych w *Nadji* Bretona, czy wreszcie montażu wykonanych na potrzeby okładek książek³⁰ i dla muzeum etnograficznego na Trocadero³¹. Tym, co zwraca uwagę – wręcz konsternuje –

²⁹ G. Bataille, *Informe*, „Documents” 1929, nr 7, s. 382.

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

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

jest bardzo niewielka liczba prac wykonanych przez Boiffarda podczas jego kariery artystycznej. Co więcej, poza cyklem aktów swojej narzeczonej Renée Jacobi i serią zdjęć o eksperymentalnym charakterze, właściwie wykonywał on fotografię jedynie na zamówienie – zwłaszcza do pism, jako wizualne komentarze do tekstu. Ta formuła fotografii jako komentarza, czegoś, co dopowiada lub przemieszcza znaczenie słów i co funkcjonuje raczej w druku niż jako odbitka wystawowa, wydaje się bardzo Bataille’owska z ducha: sam obraz (jako zbiór formalnych cech organizujących powierzchnię tego, co widzialne) pozostaje wtórny wobec „pracy znaczenia”. Niewielka aktywność fotograficzna Boiffarda sytuuje się na antypodach działalności takich niezwykle płodnych fotografów jak np. Henri Cartier-Bresson, Man Ray czy Aleksander Rodczenko, dla których wykonywanie zdjęć było częścią nowoczesnej mitologii. Co ciekawe, w 1935 roku Boiffard wycofuje się z życia artystycznego, po to, by kontynuować studia medyczne. Do fotografii wraca dopiero w 1951 roku, gdy, zafascynowany radiologią, wykonuje serię medycznych, abstrakcyjnych mikrofotografii. Najbardziej znane fotografie Boiffarda – te wykonane w 1929 i 1930 roku dla „Documents” – to obrazy o niezwyklej wizualnej sile. Ludzie w groteskowych karnawałowych maskach, „pochłaniające” patrzącego rozwarte usta z bezforemną magmą zaślinionego języka, wyobcowane na czarnym tle, niepokojące paluchy... By zrozumieć specyficzny język wizualny ich autora, a także przybliżyć się do rozumienia tych zdjęć, kluczowe pozostaje ukazanie sposobu, w jaki funkcjonowały w przestrzeni „Documents”. Niezależnie od tego, że każde z nich stanowi element szerszego ikonograficznego montażu (np. w przypadku zdjęć ludzi w maskach dotyczył on kwestii demontażu pojęcia „twarzy” jako ważnego chrześcijańskiego, europejskiego obrazu³²; w przypadku rozwartych ust kontekstem była ikonografia bezformia itd.), kluczowa wydaje się tu relacja obraz – tekst. Fotografie Boiffarda były nie tylko rodzajem komentarza, ile nawet rodzajem performatywnego go „odegrania” (wedle przeświadczenia, że świat jest rodzajem „teatru zagadek”³³, odgrywanego każdorazowo pod wpływem naszego spojrzenia) – sposobem „wyjścia z tekstu”³⁴.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ATLAS PRZECIWKO ATLASOM. KU DEKOLONIZACJI WIDZENIA

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

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

Krytyce poddane zostało tu również samo pojęcie „muzeum”: problem ten podnosił zarówno Bataille w tekście o jednoczesnym wynalezieniu instytucji muzealnej i gilotyny³⁶, jak i etnografowie Rivière i Rivet, piszący o idei żywego „muzeum antropologicznego”³⁷, w którym obiekty byłyby ciągle używane, zaś niedoskonałe wytwory kultury popularnej sąsiadowałyby z arcydziełami. Sztuka afrykańska wyrwana ze swego religijnego i społecznego kontekstu, staje się martwa, zauważa Rivière. Tym samym znakomita większość praktyk muzealnych polegałaby w efekcie na niszczeniu niematerialnego znaczenia obiektów nieeuropejskich. Zamknięcie za muzealną szybą byłoby formą kolonialnego przywłaszczenia, które polegałoby również na „przyszpileniu sensu” – co ciekawe, podobne spostrzeżenie miał wiele lat później Christian Boltanski na marginesie swojej pracy *Vitrine de référence* (1971): „sfabryko-

³⁶ G. Bataille, *Musée*, „Documents” 1930, nr 5, s. 300.

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

wałem afrykański amulet, który umieściłem jednak w gablocie; obiekt, który był bardzo «gorący», został zmrożony przez sposób prezentacji – to rodzaj złożenia do grobu”. Tym samym redaktorzy „Documents” w pewnym sensie antycypowali współczesny dekolonialny dyskurs, wedle którego kolonialny charakter mają nie tylko przemocowe działania, takie jak przywłaszczanie sobie dzieł i obiektów, ale również sam sposób konstrukcji wiedzy: reżimy widzenia i klasyfikacji. Tym samym podważanie takich pojęć jak „muzeum”, „sztuka”, „forma”, „metafora”, „symboliczne”, „twarz” itd., prowadziłoby do zakwestionowania hierarchicznego, eurocentrycznego dyskursu i postawienia pod znakiem zapytania dominujących porządków wizualnych. Za tym działaniem stoi jeszcze inna przesłanka: chodzi o „od-naturalnianie” wiedzy, a wraz z nim: widzenia. Kategoria tego, co naturalne jest bowiem – co redaktorzy „Documents” zauważyli dwie dekady wcześniej niż Roland Barthes³⁸ – czymś, co utrudnia nie tylko krytyczne widzenie, ale również uwikłane jest w relacje władzy.

Po półtora roku działania i ukazaniu się piętnastu numerów pismo zostało zamknięte – pamięć o nim na wiele lat się zaciera. Zainteresowanie „Documents” powraca w dwóch falach: najpierw we Francji, potem w USA, wraz z ponownym odkrywaniem (za sprawą zwrotu poststrukturalistycznego i myślicieli związanych z nurtem dekonstrukcji) myśli i działalności Georges’a Bataille’a – wraz z docenieniem Bataille’owskiego projektu „heterologii”, który przekraczał Bretonowską wizję surrealizmu. W ostatnich dwóch dekadach, wraz zainteresowaniem tematyką postkolonialną i z tzw. zwrotem archiwalnym oznaczającym potraktowanie dziejów nowoczesności (w tym dziejów awangard) jako przestrzeni do „archeologicznego” działania, pismo może zostać „zobaczone” w szerszej kulturowej perspektywie i w kontekście ówczesnej kultury wizualnej. Wraz z pogłębioną uwagą poświęconą pozornie drugorzędnym dokumentom, na światło dzienne wypłynęło sporo nowych informacji związanych z funkcjonowaniem osób znajdujących się w kręgu pisma. Opracowań doczekali się też zarówno Boiffard, jak i Eli Lotar³⁹ – fotografowie z nim kojarzeni.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴³ Barthes, *Wyjścia z tekstu*, s. 105.

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

Podobnie jak w klasycznych atlasach, również w „Documents” dzieła sztuki (a właściwie ich fotograficzne reprodukcje) potraktowane zostają niczym dokumenty: przedmioty do zbadania i zinterpretowania, których status nie jest do końca określony i które na swój sposób mediują między paradygmatami estetycznym i epistemologicznym⁴⁴. Dokumenty te przynależą do rozmaitych porządków obrazowych, epok, kultur, zachęcają więc do myślenia relacyjnego, które polegałoby na „wiązaniu ze sobą rzeczy”⁴⁵. Mają one często traumatyczny charakter: dokument bowiem „nie został jeszcze zasymilowany przez estetyczną metaforyzację. Heterogeniczny, obcy, działa niczym uderzenie, wstrząs, rani, szokuje, niczym trauma”⁴⁶.

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

⁴⁴ Didi-Huberman, *Atlas albo radosna wiedza...*, s. 9.

⁴⁵ Ibidem, s. 12.

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

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

BIBLIOGRAFIA

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

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

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

Tomasz Szerszeń
Instytut Sztuki PAN

CONSTRUCTING THE ATLAS. SURREALISM – PHOTOGRAPHY – REPRODUCTION

Summary

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

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

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

Keywords:

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

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”¹. 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 fotograficznych² „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.].

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

² 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”³. 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 opisu⁴. 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.

³ A. Malraux, *Le musée imaginaire*, Paris 1947, s. 32.

⁴ „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 postępowaniem 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 wiedzy⁵. 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 krótko, 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 ostatniej analizie, przyszłości samych fototek.

FOTOGRAFIA JAKO NARZĘDZIE HISTORII SZTUKI

Niezbędne jest tu krótkie przypomnienie źródła i rozwoju interakcji między fotografią i historią sztuki⁶. Niemal natychmiast zauważono do-

⁵ 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.

⁶ 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 dokumenty⁷. Wkrótce po zakończeniu pierwszych kampanii fotograficznych na tym polu, takich jak *Mission Héliographique* we Francji w roku 1851⁸, 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 1855⁹.

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.

⁷ 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).

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

⁹ 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 fotografii¹⁰.

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 reprodukcji¹¹. 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 konserwacji¹².

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-

¹⁰ 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.

¹¹ 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.

¹² „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 rycinom¹³. 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 sztuki¹⁴. 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)¹⁵, 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”¹⁶. 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 Alinariego¹⁷.

¹³ 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.

¹⁴ 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.

¹⁵ 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.

¹⁶ „[...] 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.

¹⁷ 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 wieku¹⁸. Choć podnoszono wiele głosów przeciwko ciągle bardziej rozprzestrzeniającemu się „złtu [...] mechanicznej precyzji reprodukcji”¹⁹, 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 dyskusji²⁰. We wstępie do swojego katalogu rysunków Michała Anioła i Rafaela, John C. Robinson napisał w roku 1870: „Wynalazek fotografii w naszym czasie spowodował rewolucję”²¹.

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”²², 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.

¹⁸ 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.

¹⁹ „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.

²⁰ 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).

²¹ 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.

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

bowych przedstawień”²³ 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 rysunków²⁴.

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 problemów²⁵. Podczas gdy kontrowersja na temat rzekomej indeksalnej natury fotografii ciągle trwa²⁶, kwestia fotograficznej wiarygodności uczestnikom dziewiętnastowiecznej debaty wydawała się niepodważalna²⁷. 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-

²³ 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.

²⁴ „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.

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

²⁶ 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.

²⁷ 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”²⁸, 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”²⁹. Bizantyńsko-chrześcijańska idea istnienia obrazów, które nie są wytworzone ręką człowieka (*acheiropoieta*) została zatem przysposobiona do opisu technologicznego i naukowego postępu fotografii³⁰. 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”³¹. Podkreślając, że fotograficzne obrazy wytworzone w ramach „Nowej Sztuki”, „są odcisnięte dłonią Natury”³², Talbot odwrócił tradycyjną relację pomiędzy sztuką a naturą i zastąpił paradygmat *pictura muta poesis* fotografią jako „niemym dowodem” rzeczywistego świata³³. Pozostawiając na

²⁸ 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.

²⁹ 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. 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.].

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

³¹ Talbot, *The Pencil of Nature*, tablica XV (brak paginacji).

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

³³ 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”³⁴ 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 śniegu³⁵. 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 reprodukcji³⁶:

Tylko w momencie, gdy nieskończenie bogata skarbnica dotychczas ukrytych w kolekcjach i trudno dostępnych oryginalnych rysunków i szkiców została wydobycza 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.

³⁴ Talbot, *The Pencil of Nature*, tablica II (brak paginacji).

³⁵ 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.

³⁶ 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 historycznej³⁷.

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, obrazy³⁸. 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”) faktów³⁹. 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-

³⁷ „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.

³⁸ 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.

³⁹ 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” and *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 archiwach⁴⁰. Tworzenie wielkich zbiorów fotograficznych nie uniknęło jednak – tak jak i reprodukcje dzieł sztuki – problemu selekcji i formowania kanonu⁴¹. 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”⁴². 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 powstaje⁴³, 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

⁴⁰ 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.

⁴¹ 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.

⁴² 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.

⁴³ 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 analogowej⁴⁴, 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 fototeka⁴⁵.

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 fotografii⁴⁶. 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-

⁴⁴ 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.

⁴⁵ 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.

⁴⁶ 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.].

jaciołom⁴⁷. Inni, na przykład Herman Grimm i August Schmarsow, oddali się tworzeniu kolekcji fotografii i slajdów przy uniwersyteckich instytucjach historii sztuki⁴⁸. 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 50.⁴⁹ 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 Berenson⁵⁰, 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”⁵¹.

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*

⁴⁷ 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.

⁴⁸ 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.

⁴⁹ 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> [dostęp: styczeń 2011].

⁵⁰ 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.].

⁵¹ Krautheimer, *Anstatt eines Vorworts*, s. 29.

[„konieczność [powstania] fototeki wszystkich materiałów historyczno-artystycznych”]⁵². 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 bibliotek⁵³.

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 fotogrametrii⁵⁴. 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

⁵² 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.

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

⁵⁴ 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”⁵⁵ zadeklarowano jako jeden z programowych celów fundacji florenckiego instytutu historii sztuki, promowanych przez Augusta Schmarsowa, między innymi w roku 1897⁵⁶. 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 fotograficznych⁵⁷. 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 kartkowych⁵⁸, przejście na skomputeryzowany system katalogowania w bazie danych, zgodny z konkretnym standardem

⁵⁵ „[...] 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).

⁵⁶ Ibidem, s. 10–19.

⁵⁷ 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.

⁵⁸ 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)⁵⁹, zapoczątkowanie cyfryzacji archiwum negatywów (2002), przejście na fotografię cyfrową (2005) oraz publikacja wszystkich cyfrowych zasobów w internecie (od 2006)⁶⁰. 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 Instytutu⁶¹: 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 Gruzji⁶² – 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*?

⁵⁹ 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.

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

⁶¹ 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.

⁶² <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 neutralna⁶³. 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 fototekach⁶⁴. Archiwa nie są jedynie świątyniami pamięci⁶⁵. Są złożonymi, dynamicznymi instytucjami, w których nie tylko za-

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

⁶⁴ 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.

⁶⁵ 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 wiedzę⁶⁶. 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*⁶⁷. 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 archiwum⁶⁸. 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”⁶⁹, 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.

⁶⁶ Zob. przypis 5.

⁶⁷ <<http://www.khi.fi.it>>.

⁶⁸ E. Lodolini, *Archivistica. Principi e problemi*, Milan 1984.

⁶⁹ 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 ślady⁷⁰.

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 archiwum⁷¹. Tak więc archiwum nie jest jedynie miejscem, w którym przechowuje się fotografie, ale także takim, gdzie można im ową biografię przywrócić. Aby

⁷⁰ 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.

⁷¹ 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 sedymentacji⁷² – zawsze mając w pamięci fakt, że dokument nie stanowi przekaznika jednej prawdy, ale licznych narracji, które ciągle pozostają otwarte i mogą być poddawane rewizji⁷³. W archiwach pamięć nie jest po prostu podtrzymywana, ale ciągle kształtowana i przekształcana, i w tym procesie epistemicznej sedymentacji i formacji archiwiszczy odgrywają, świadomie lub nie, aktywną rolę⁷⁴. 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 reprodukcji 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 Wenecji⁷⁵. Historyk sztuki przeglądając znajdu-

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

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

⁷⁴ 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*.

⁷⁵ *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 scen⁷⁶. W każdym razie, powie ów historyk sztuki, od dawna istnieją już lepsze reprodukcje od tej interpretacji Ludwiga⁷⁷.

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-

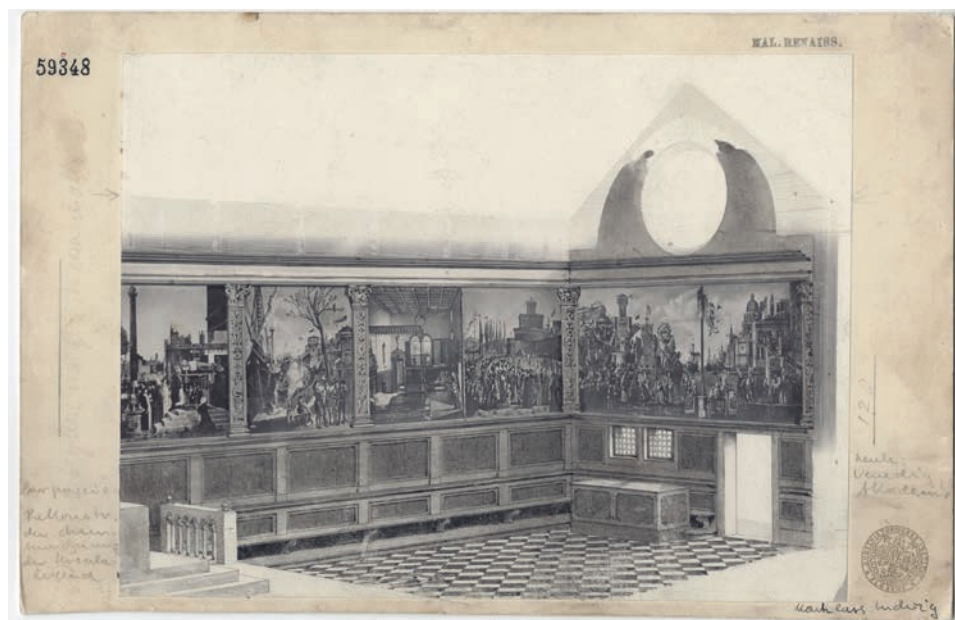
Gustava Ludwiga (1854–1905) zob. M. Gaier, „Die heilige Ursula hängt mir schon ellenlang zum Hals heraus”: Gustav Ludwig tra storia artistica e culturale 1895–1905, w: *Presenze tedesche a Venezia*, red. S. Winter, Rome–Venice 2005, s. 131–175.

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

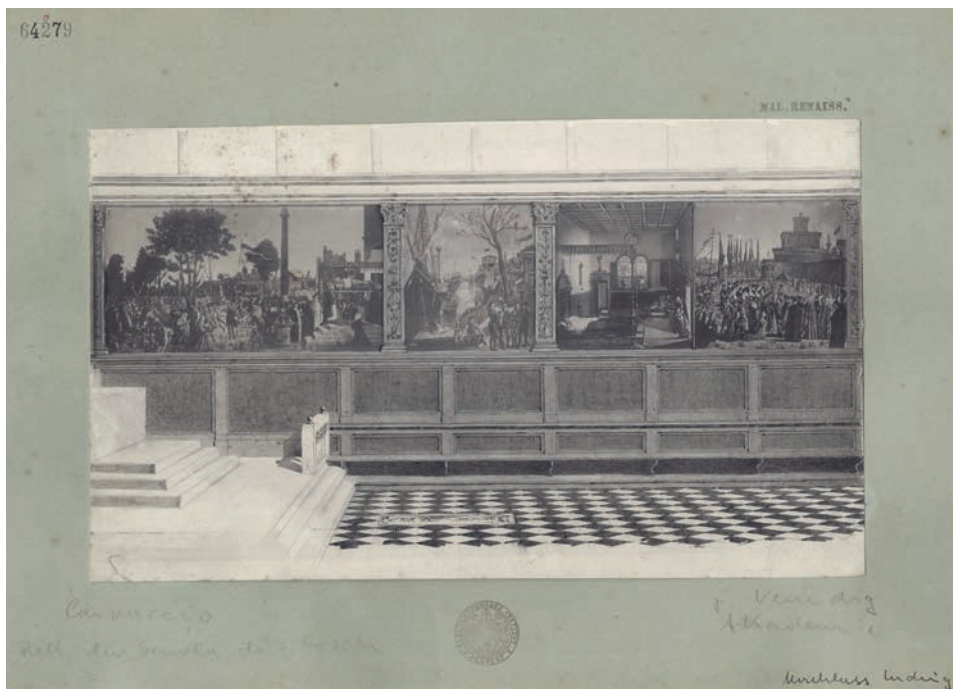
⁷⁷ Zob. pośmiertny tom, ukończony do druku przez Molmentiego: G. Ludwig, P. Molmenti, *Vittore Carpaccio: la vita e le opere*, Milan 1906.

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

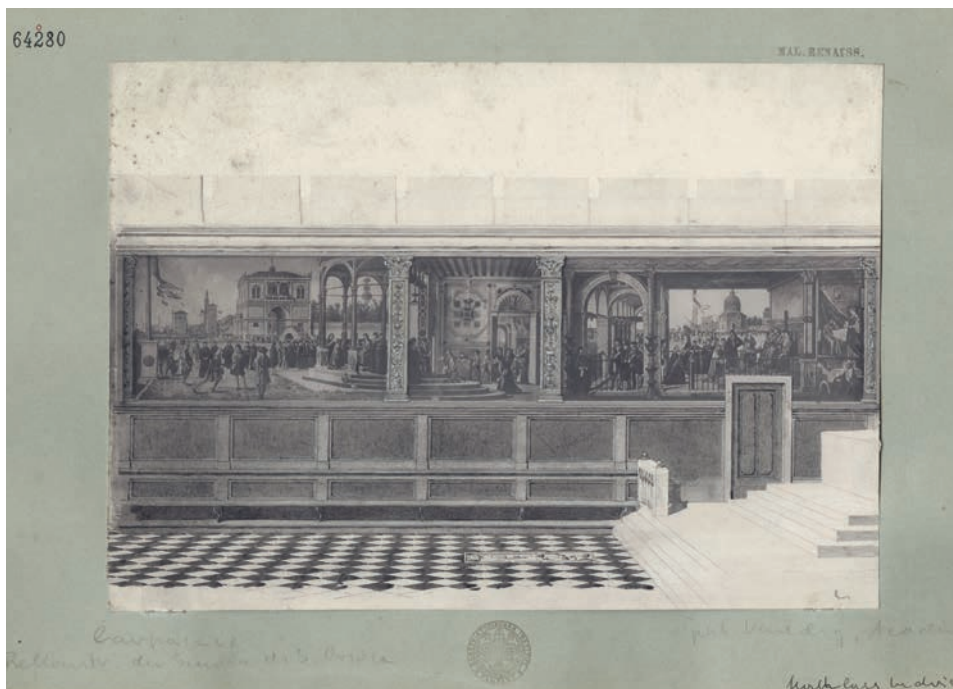


3. Prawdopodobnie Tomaso Filippi (fotograf) z nieznanym rysownikiem, rekonstrukcja cyklu św. Urszuli, żelatynowo-srebrkowa odbitka z rysunkiem lawowanym, c. 1904, karton 24 x 34 cm, fotografia 15 x 25,5 cm. Fototeka Kunsthistorisches Institut we Florencji, nr inw. 64279

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, 87154⁷⁸. 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’a⁷⁹. Przed aparatem umieszczono trójwymiarowy, drewniany model lub makietę, w ewidentny sposób reprodukcją domniemane proporcje ka-

⁷⁸ 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*.

⁷⁹ 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 danych⁸⁰. 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 cm⁸¹: 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,

⁸⁰ 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.

⁸¹ 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

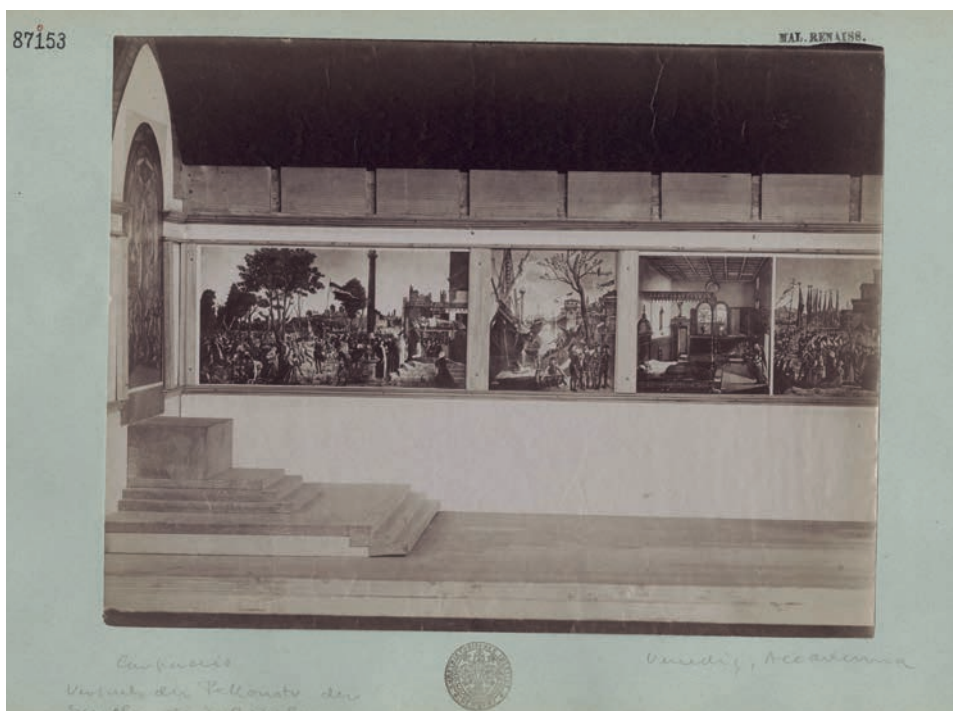
realizowane albo w przekroju (87153, z widokiem ściany ołtarzowej, il. 6) lub w perspektywie, pokazując ścianę wejściową połączoną albo z prawą (87154), albo z lewą ścianą kaplicy (87152, il. 7)⁸².

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)⁸³ i zaznaczony w przypisie wstępu Pompeo Molmenti'ego do pośmiertnej książki Ludwiga o Carpacciu (sierpień 1905)⁸⁴, włączono do zbioru

⁸² Czwarta fotografia, która musiała dopełniać ten ciąg oglądem prawej strony, zaginęła.

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

⁸⁴ 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 rokiem⁸⁵. 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-

⁸⁵ *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 fotografii⁸⁶. 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.

⁸⁶ 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. Urszuli⁸⁷. 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)⁸⁸.

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 bladozielonej, 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*.

⁸⁷ 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*.

⁸⁸ 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 oktagonelnej sali⁸⁹ przypominającej słynną Trybunę w Uffizi.

⁸⁹ 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 Cantalamessy⁹⁰, choć doceniał wysiłki tego drugiego, by ponownie scalić wszystkie sceny cyklu, wyraził swój sprzeciw co do nowej aranżacji w muzeum⁹¹. 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 widza⁹². 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 innowacyjne⁹³ 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)⁹⁴. Wydaje się to tym bardziej prawdopodobne, ponieważ Bode i Ludwig często do siebie pisali⁹⁵. 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

⁹⁰ Molmenti, *Introduzione*, s. XV.

⁹¹ Ludwig, Molmenti, *Vittore Carpaccio*, s. 118.

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

⁹³ *Ibidem*, zwłaszcza s. 149.

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

⁹⁵ 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 pokazywane⁹⁶. 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 dokumentu⁹⁷. 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 praktykował⁹⁸. 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*⁹⁹, gdzie nie tylko mógł pozyskać czysto techniczną wiedzę, ale także być częścią eksperymentalnego środowiska dążącego do zastosowania procesów fotograficznych w badaniach naukowych¹⁰⁰. Posiadał także „duży” aparat wyposażony w teleobiektyw, który podarował KHI jako część spadku zapisanego Instytutowi w testamencie¹⁰¹. Pośród fotografii, które przekazał KHI, jest przynajmniej jedna, która określona jest w księdze inwentarzowej jako wykonana przez samego Ludwiga (il. 9)¹⁰²; w tym przypadku jest to również kolaż, rekonstruujący ołtarz z historiami Pasji Chrystusa przypisywanej

⁹⁶ Tę obserwację zawdzięczam Dorothei Peters, której chciałabym tu gorąco podziękować.

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

⁹⁸ Zob. szczegóły biograficzne w: Gaier, „*Die heilige Ursula...*”.

⁹⁹ 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.

¹⁰⁰ 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.

¹⁰¹ *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.

¹⁰² Numer inwentarzowy 7439, duży format, zinwentaryzowany w roku 1908.



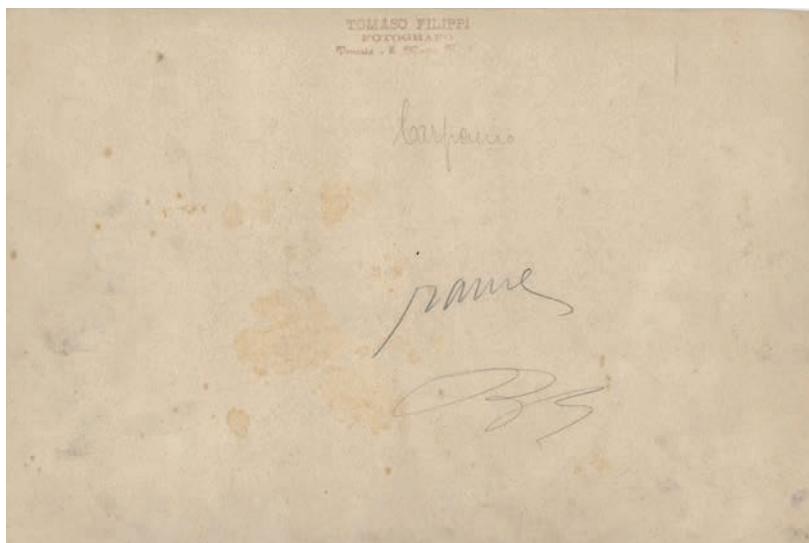
9. Gustav Ludwig, [ołtarz z *Pasją Chrystusa*], teraz przypisany Antonio Vivariniemu, fotograficzny collage, najprawdopodobniej 1895–1896, karton 43,5 x 65,5 cm, zespół fotografii 20,5 x 58,5 cm. Fototeka Kunsthistorisches Institut we Florencji, nr inw. 7439

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 1919¹⁰³, 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-

¹⁰³ 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)¹⁰⁴. Po długim okresie kierowania zakładem fotograficznym Naya, w roku 1895 Tomaso Filippi otworzył swoje własne atelier¹⁰⁵. 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 śmierci¹⁰⁶. Ludwig *Nachlass* w *Fototece* zawiera liczne, sfotografowane przez Filippiego szczegóły cyklu św. Urszuli¹⁰⁷. Jeśli Filippi był fotografem numeru 59349 (jak informuje pieczęć),



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

¹⁰⁴ 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.

¹⁰⁵ *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.

¹⁰⁶ Gaier, „*Die heilige Ursula...*”, s. 132–136.

¹⁰⁷ 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: Naya¹⁰⁸ i Brogi¹⁰⁹. 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*¹¹⁰.

Jeśli Naya i Filippiego można postrzegać odpowiednio jako fotografów zdjęć cyklu św. Urszuli oraz kolażu na drewnianej makiecie, to bez wątplenia 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 naukowych¹¹¹. 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 rozdziałów¹¹².

¹⁰⁸ *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.

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

¹¹⁰ Numer inwentarzowy 7830, *Carpaccio, Powrót angielskich ambasadorów*, fotografia Naya nr 549.

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

¹¹² 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 artykułów¹¹³. W roku 1901 wyznał Jeanowi Paulowi Richterowi, że „cykl św. Urszuli męczył go od wieków”¹¹⁴, lecz obrazy, na których zaproponował swoją rekonstrukcję, nie pojawiły się jeszcze w pierwszej książce Ludwiga i Molmentiego o cyklu św. Urszuli, opublikowanej w roku 1903¹¹⁵. Projekt bardziej kompleksowej publikacji o Carpacciu, opublikowany dopiero po jego [Ludwiga – przyp. tłum.] śmierci, ukształtował się na przełomie 1903 i 1904 roku¹¹⁶. Gdy Ludwig zmarł 16 stycznia 1905 roku, wersje pierwszej części, zawierające rozdziały dotyczące cyklu św. Urszuli, były już po korekcie¹¹⁷. 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”¹¹⁸. 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

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

¹¹⁴ „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.

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

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

¹¹⁷ Zob. przypis 80.

¹¹⁸ Barthes, *Światło obrazu*, s. 13.

w przestrzennym i temporalnym wymiarze, w społecznych i kulturowych kontekstach¹¹⁹. 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 wytwarzania¹²⁰. 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 produkcji¹²¹. Innymi słowy, fotografie jako obiekty materialne mają biografię, czy raczej kilka biografii¹²². 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*¹²³, poddanej, jak zawsze, konieczności znalezienia odpowiedniej równowagi między

¹¹⁹ 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.

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

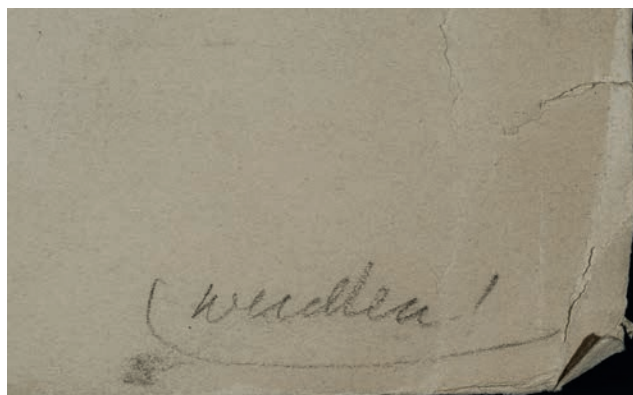
¹²¹ Zob. też: R.E. Kelsey, *Archive Style: Photographs & Illustrations for Us Surveys, 1850–1890*, Berkeley–Los Angeles–London 2007, tutaj s. 10–11.

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

¹²³ Caraffa, *Cimelia Photographica*.

wymogami udostępniania do badań oraz konserwacji. Fotografie, „rzeczy epistemiczne”¹²⁴, 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 ciała¹²⁵: 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)¹²⁶.

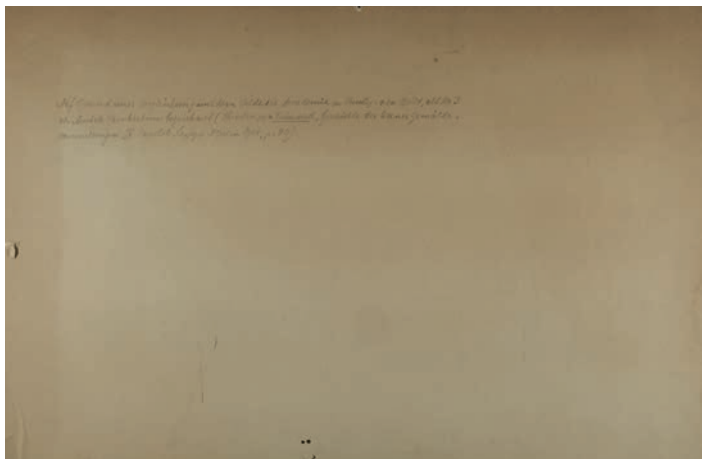


11. Detal, nr inw. 7439 (rewers il. 9) z opisem

¹²⁴ 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.

¹²⁵ *Photographs Objects Histories*, s. 5.

¹²⁶ 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”¹²⁷. 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 dokumenty¹²⁸, 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 digitalizacji¹²⁹. 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.

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

¹²⁸ 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.].

¹²⁹ Zob. przypisy 64, 119, a także Edwards, Hart, *Mixed box*.

W jego *Traité de documentation* (1934) Belg Paul Otlet, ojciec dokumentalistyki¹³⁰, zaproponował definicję dokumentu, której celem było przezwyciężenie tradycyjnego utożsamienia – typowego dla wszystkich dyscyplin archiwalnych¹³¹ – 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 fotografie¹³². 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”¹³³.

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 wieku¹³⁴. 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 nośnik¹³⁵. 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”¹³⁶. Wskazywał także, że fotografia stanowi formę dokumentacji nie tylko od kiedy była w stanie *reprodukować*, ale też *produkować* dokumenty¹³⁷. Otlet przyczynił się między innymi do rozwoju i rozprzestrzenienia się

¹³⁰ 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.

¹³¹ Zob. zwłaszcza Schwartz, *Coming to Terms with Photographs*.

¹³² 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.

¹³³ *Ibidem*.

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

¹³⁵ *Ibidem*, s. 45.

¹³⁶ *Ibidem*, s. 199–200.

¹³⁷ „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”¹³⁸. Był on również współzałożycielem Międzynarodowego Instytutu Fotografii w Brukseli (1905) – powszechnego archiwum fotografii dokumentalnej, związanego z Mundaneum, jego utopijnym projektem ogólnoswiatowego archiwum-biblioteki¹³⁹. 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)¹⁴⁰. 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 – są¹⁴¹. Argumentując, że „ta sama książka będzie miała różne zastosowania w różnych kontekstach, tzn. w różnych środowiskach badawczych”¹⁴², 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”¹⁴³. Briet podkreślała zatem aktywną rolę

¹³⁸ 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.

¹³⁹ 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.].

¹⁴⁰ 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.

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

¹⁴² Ibidem, s. 27.

¹⁴³ 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”¹⁴⁴. Poza selekcją i oceną dokumentów, klasyfikacja i katalogowanie stanowią szczególnie istotne spośród czynności, w których wyraża się aktywna rola archiwistów¹⁴⁵. 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 1910¹⁴⁶, 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 spośród 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.

¹⁴⁴ 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.

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

¹⁴⁶ *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 dostępie¹⁴⁷.

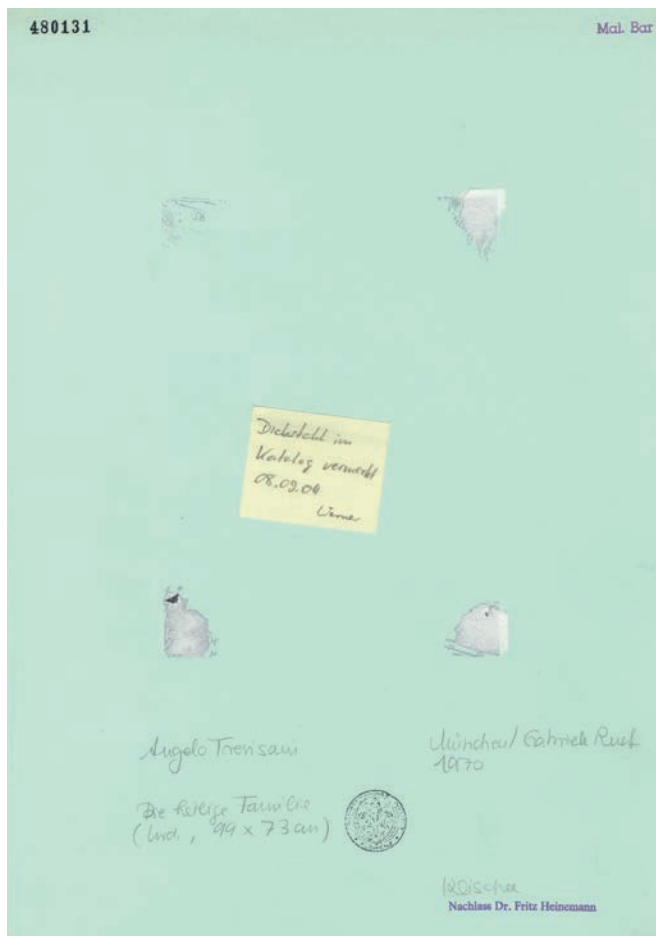
Wyjaśnialiśmy, gdzie umiejscowieni w *Fototece* są Masolino i Canova, ale oczywiście powinniśmy byli powiedzieć, że umieszczone są tam *fotografie* przedstawiające dzieła Masolino i Canovy. Z drugiej strony, gdzie umiejscowiono fotografie pochodzące z Ludwiga *Nachlass*? Jak można wydedukować z tego, 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. Urszuli¹⁴⁸.

To prowadzi nas do jednego z fundamentalnych problemów klasyfikacji i katalogowania fotografii: tendencji do redukcjonowania 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 terminów¹⁴⁹. Ponad wszystko, jeśli, jak Briet, czujemy, że naszym obowiązkiem jest zapewnić „te

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

¹⁴⁸ Zapropionowana 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.

¹⁴⁹ 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 dyscypliny¹⁵⁰, 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.

¹⁵⁰ 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 reprodukuje je fotografie są, by tak rzec, połączone w parę¹⁵¹. 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 systemu¹⁵². 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:

¹⁵¹ 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.

¹⁵² <<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 maszynierę *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 negatywów¹⁵³.

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 informację¹⁵⁴.

¹⁵³ <<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.

¹⁵⁴ 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 cyfrowego¹⁵⁵. 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 dojrzewające, 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-

¹⁵⁵ 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 analogowym¹⁵⁶. 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

¹⁵⁶ <<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., *Społeczne 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://photothek.khi.fi.it>

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

BRUNO LATOUR

ADAM LOWE

MIGRACJA AURY LUB JAK BADAĆ ORYGINAŁ POPRAZ JEGO FAKSYMILE*

Dla Pasquale Gagliardi

Coś dziwnego stało się z *Ambadorami* Holbeina w Galerii Narodowej w Londynie. Gość w galerii nie jest w stanie natychmiast opisać swojej konsternacji. Obraz jest całkowicie płaski; jego kolory są świetliste, ale nieco krzykliwe; kształt wszystkich obiektów jest nadal zachowany, ale delikatnie przerysowany; wydaje się jej, że coś stało się z jej ulubionym obrazem. „To jest to” – mruczy pod nosem, „Obraz stracił swoją głębię; płynna dynamika farby zniknęła. To już tylko powierzchnia”. Ale jak wygląda ta powierzchnia? Zwiedzająca rozgląda się zdziwiona, a potem przychodzi jej na myśl odpowiedź: wygląda niemal tak samo jak plakat, który kupiła kilka lat wcześniej w księgarni galerii, który nadal wisi w jej gabinecie w domu. Różni się tylko rozmiarem.

Czy to możliwe? – zastanawia się. Czy mogli *zastąpić* *Ambadorów* faksymile? Może został wypożyczony innemu muzeum i, aby nie rozczarować odwiedzających, zainstalowali tę kopię. A może nie chcieli nas oszukać, a to jest projekcja? Jest taki płaski i jaskrawy, że mógłby to być rzutowany na ekran slajd...

Na szczęście opanowuje się na tyle, by nie zapytać poważnego strażnika w sali, czy ten najsłynniejszy obraz to oryginał, czy nie. Co to byłoby za szok. Niestety, wie wystarczająco dużo na temat dziwnych zwyczajów konserwatorów i kuratorów, by pogodzić się z faktem, że to rzeczywiście jest oryginał, choć jedynie z nazwy, że prawdziwy oryginał został nieodwracalnie utracony i że

* Tekst oryginalnie ukazał się w: *Switching Codes. Thinking Through Digital Technology in the Humanities and the Arts*, red. T. Bartscherer, R. Coover, Chicago–London 2011, s. 275–297. Przekład za zgodą Chicago University Press oraz Autorów – przyp. tłum.

zastąpiono go tym, co większość ludzi najbardziej lubi w kopiach: jaskrawymi kolorami, połyskliwą powierzchnią, a ponad wszystko perfekcyjną *podobizną* do sprzedawanych w księgarni slajdów, które wykorzystują na całym świecie podczas lekcji o sztuce nauczyciele często bardziej zainteresowani jedynie kształtem i tematem obrazu, a nie jakimkolwiek innym śladem znajdującym się na gęstej płaszczyźnie dzieła. Opuszcza salę, powstrzymując łzy: oryginał został zmieniony w *kopię samego siebie wyglądającą jak tania kopia*, i nikt nie wydaje się narzekać, czy nawet zauważać tej zamiany. Goście galerii wydają się zadowoleni, że odwiedzili oryginalny plakat *Ambasadorów* Holbeina!

Coś jeszcze dziwniejszego przydarzyło się jej jakiś czas później, w Sali *Giocondy* w Luwrze. Aby w końcu dostać się do tej kultowej ikony kodu Da Vinci, setki tysięcy odwiedzających muszą wejść przez dwie pary drzwi, które są oddzielone wielkim obrazem w ramie *Gody w Kanie Galilejskiej* Veronese'a, raczej ciemnym, gigantycznym dziełem, które znajduje się dokładnie naprzeciwko *Mony Lisy*, ledwo widocznej przez jej zabezpieczające przed fanatykami szkło. Teraz odwiedzająca galerię jest naprawdę wprawiona w osłupienie. W hollywoodzkiej maszynerii naznaczonego cudem wesela nie rozpoznaje już faksymile, które miała szczęście widzieć pod koniec 2007 roku, gdy została zaproszona przez Fondazione Cini na wyspie San Giorgio w Wenecji. Żywo przypomina sobie malowidło na płótnie, tak gęste i głębokie, że nadal można było dostrzec ślady pędzla Veronese'a i odczuć ostre cięcia, których ordynansi Napoleona musieli dokonać, aby zerwać obraz ze ściany, pasmo po paśmie, zanim zwinęli go jak dywan i wysłali jako łup wojenny do Paryża w roku 1797 – kulturowy gwałt, który do dziś jest obecny w umysłach Wenecjan. Lecz tam – w refektarzu Palladia – malowidło (tak, to był obraz malarski, nawet jeśli wytworzony za pośrednictwem technik cyfrowych) miało zgoła inne znaczenie: osadzono je na innej wysokości, takiej, która ma sens w jadalni; było delikatnie oświetlone przez naturalne światło wielkich okien – wschodniego i zachodniego – tak, że mniej więcej o piątej w letnie popołudnie światło w sali dokładnie odpowiadało światłu na obrazie; nie miało, oczywiście, ramy; i, co istotniejsze, architektura Palladia w godny podziwu sposób kontynuowana była przez namalowaną architekturę w obrazie Veronese'a, nadając temu refektarzowi benedyktynów taką głębię widzenia w typie *trompe l'oeil*, że nie można było powstrzymać się od chodzenia powoli w tę i z powrotem, z jednej strony sali na drugą, by coraz głębiej zanurzyć się w tajemnicy tego cudu (il. 1).

Ale tu, w sali *Mony Lisy*, choć każda część obrazu wyglądała dokładnie tak samo (o ile dobrze sobie przypominała), sens obrazu, który widziała w Wenecji wydawał się całkowicie utracony. Dlaczego ma tak ogromną, złoconą ramę? Dlaczego po obu jego stronach znajdują się drzwi? Dlaczego wisi tak nisko,



1. Factum Arte, faksymile obrazu *Wesele w Kanie Galilejskiej* Paolo Veronese'a zainstalowane w refektarzu przy kościele San Giorgio Maggiore w 2007 roku, na podstawie zapisu oryginalnego płótna w wysokiej rozdzielczości © Matteo de Fina

kpiąc sobie z weneckiego balkonu, na którym tłoczyli się goście? Panna i pan młody, ściśnięci w lewym narożniku, wydają się tu marginalni, podczas gdy w Wenecji byli niezwykle istotni, artykułując scenę seksualnej intrygi, która zdawała się wyglądać jak filmowa stop-klatka. W Paryżu kompozycja ta miała mniej sensu. Dlaczego to brzydkie, zenitalne światło? Dlaczego ta klimatyzowana sala z jej brązowymi jak odchody polerowanymi, gipsowymi ścianami? W Wenecji nie było klimatyzacji; obraz mógł samodzielnie oddychać tak, jakby Veronese właśnie zostawił go do schnięcia. I, tak czy owak, odwiedzający nie mogli poruszać się wokół obrazu, by zastanowić się nad tymi pytaniami, bez wpadania na innych chwilowo przyklejonych (w kolejce) do Giocondy, odwróconych plecami do Veronese'a.

Okropny dysonans poznawczy. Tymczasem nie było wątpliwości, że ten właśnie, w Paryżu, stanowił oryginał; nie było żadnej podmiany, żadnego

oszustwa – przy całej tej konserwacji Veronese z pewnością byłby zaskoczony tym, jak wygląda obraz – ale to nie oszustwo. Pamięta ona dokładnie, że w Wenecji było wyraźnie napisane „A facsimile”. A w San Giorgio była nawet mała wystawa wyjaśniająca dość szczegółowo skomplikowane procesy cyfrowe, które zastosował Factum Arte, warsztat w Madrycie, w celu dematerializacji, a potem rematerializacji gigantycznego paryskiego obrazu, uważnie skanując go laserowo, kolejne partie w formacie A4, fotografując je we fragmentach podobnej wielkości, skanując go białym światłem, by dokonać zapisu reliefu powierzchni, a potem w jakiś sposób z sukcesem zszywając cyfrowe pliki ze sobą, zanim specjalnie do tego celu zbudowanej drukarce przekazano dane pozwalające osadzić pigmenty na płótnie starannie pokrytym gruntem niemal identycznym z tym, którego używał Veronese. Czy to możliwe, że wersja wenecka, choć klarownie wskazuje, że jest faksymile, jest w istocie bardziej oryginalna niż paryski oryginał? – zastanawia się. Teraz pamięta, że została skarcona w rozmowie telefonicznej z kolegą, który jest francuskim historykiem sztuki, że za dużo czasu spędziła w San Giorgio z kopią *Godów*: „Po co marnować czas na fałszywego Veronese, gdy w Wenecji jest tak wiele prawdziwych?!” – powiedział jej kolega, któremu odpowiedziała, nie zdając sobie sprawy z tego, co mówi: „Ale przyjeźdź tu i zobacz na własne oczy, żaden opis nie może zastąpić zobaczenia tego oryginału... ups, to znaczy, czy to to nie właśnie definicja ‘aury’?...”. Bez wątpienia, jej zdaniem, aura oryginału *przeniosła się* z Luwru do San Giorgio: najlepszym na to dowodem było to, że trzeba było przyjechać i go zobaczyć. Co za dramatyczny kontrast, pomyślała, między Veronensem a *Ambadorami*, który twierdzi, że jest oryginałem, by ukryć fakt, że jest drogą kopią jednej ze swoich tanich kopii!

„Ale to nie oryginał, to tylko faksymile!” Jak często słyszeliśmy taką replikę, gdy konfrontowaliśmy się z perfekcyjną poza tym reprodukcją obrazu? Bez wątpienia, obsesja tej epoki dotyczy oryginalnej wersji. Tylko oryginał posiada aurę, tę tajemniczą, mistyczną jakość, której nigdy nie osiągnie żadna druga wersja. Ale paradoksalnie, ta obsesja wskazywania na oryginalność proporcjonalnie wzrasta wraz z dostępnością i osiągalnością coraz większej liczby kopii coraz lepszej jakości. Jeśli tyle energii poświęca się na poszukiwanie oryginału – w celach archeologicznych i marketingowych – jest tak ponieważ możliwość wykonywania kopii nigdy nie była tak nieskończona. Jeśli nie istniałyby żadne kopie *Mony Lisy*, czy tak bardzo by nam na niej zależało i czy wymyślilibyśmy tyle teorii spiskowych na temat tego, czy wersja za szkłem, chroniona przez wyszukane alarmy to oryginalna płaszczyzna namalowana ręką Leonarda, czy nie? Innymi słowy, intensywność poszukiwania oryginału zależy od skali pasji i zainteresowania uruchomionego przez jego kopie. Bez kopii nie ma oryginału. Aby naznaczyć dzieło stemplem oryginalności, nale-

ży wyrzucić na jego powierzchnię ogromną presję, którą zapewnić może jedynie wielka liczba reprodukcji.

Tak więc, mimo odruchowej reakcji – „Ale to tylko faksymile” – nie powinniśmy zbyt szybko wyciągać wniosków dotyczących wartości oryginału lub jego reprodukcji. Dlatego też, rzeczywistym zjawiskiem, którym należy się zająć, nie jest dokładne określenie jednej wersji odseparowanej od reszty swoich kopii, ale cały zestaw złożony z jednego – lub kilku – oryginałów *wraz* z towarzyszącą mu, ciągle przepisowaną biografią. To nie przypadek „albo, albo”, ale „zarówno, jak”. Czy nie jest tak, że stuletnie poszukiwanie źródeł Nilu było tak emocjonujące, ponieważ kończy się on tak wielką deltą? Idąc dalej za tą metaforą, chcemy w tym artykule zachowywać się jak hydrografowie zamierzający określić całą zlewnię obszaru rzecznoego, a nie tylko koncentrujący się na oryginalnym źródle. Dane dzieło sztuki powinno porównać się nie do wyizolowanego miejsca, ale do zlewni rzeki, uzupełnionej o swe ujścia, jej liczne dopływy, jej dramatyczne prądy, jej wiele wijących się meandrów i, oczywiście też, jej kilka źródeł, które są ukryte.

Aby nazwać ten obszar zlewni, używać będziemy słowa *trajektoria*. Dzieło sztuki – bez względu na materiał, z którego zostało wykonane – ma trajektorię lub, by użyć innego wyrażenia spopularyzowanego przez antropologów – biografię¹. W tekście tym dążymy do sprecyzowania trajektorii lub biografii dzieła sztuki i ruchu od jednego zagadnienia, które wydaje nam się kluczowe („Czy to oryginał, czy jedynie kopia?”) do innego, które wydaje się nam być decydujące, zwłaszcza w okresie cyfrowej reprodukcji: „Czy jest ono *dobrze* czy *źle* zreprodukowane?”. Powodem, dla którego to pierwsze pytanie uznajemy za tak ważne jest fakt, że jakość, konserwacja, trwanie, utrzymanie i zwłaszcza oryginalność zależy w całości na rozróżnieniu pomiędzy dobrą i złą reprodukcją. Zamierzamy twierdzić, że źle zreprodukowany oryginał narażony jest na ryzyko zniknięcia, podczas gdy dobrze skopiowany oryginał może ciągle wzmacniać swą oryginalność i generować nowe kopie. Dlatego też chcemy pokazać, że faksymile, zwłaszcza te oparte na złożonych (cyfrowych) technologiach, są najbardziej owocnym sposobem eksploracji oryginału, a nawet pomagają zdefiniować to, czym właściwie jest oryginalność.

¹ *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, red. A. Appadurai, Cambridge 1986; M. Tamen, *Friends of Interpretable Objects*, Cambridge, MA 2001. [Latour w oryginalnym tekście używa innego, pokrewnego pojęcia, niekiedy wymiennie stosowanego przez antropologów – *career* – które należałoby przełożyć jako „kariera” lub „bieg”, co w języku polskim nie brzmi poprawnie i nie przekazuje precyzyjnie zamierzonego znaczenia. Z uwagi na istnienie bardzo bliskiego, używanego w tym samym duchu i w polskiej literaturze przedmiotu pojęcia „biografii rzeczy”, zdecydowałem się użyć właśnie jego – przyp. tłum.].

By odwrócić uwagę czytelnika od wykrywania oryginału na rzecz jakości jego reprodukcji, należy pamiętać, że słowo kopia nie musi być uwłaczające, ponieważ ma tę samą etymologię jako słowo *copious* [obfity, suty – przyp. tłum.], a zatem oznacza źródło *obfitości*. Nie ma nic podrzędnego w pojęciu kopii – jest ono jedynie dowodem płodności. Czy oryginalność jest czymś, co jest wystarczająco płodne, by wytworzyć obfitość kopii? Jest do tego stopnia, że aby nadać pierwszy kształt abstrakcyjnemu pojęciu trajektorii, chcemy przywołać antyczny motyw *cornucopiów*: wygięty róg barana z ostrym zakończeniem – oryginałem – i szerokim otworem swobodnie wypływającym nieskończony potok bogactw (wszystko dzięki Zeusowi). W zasadzie ten związek między ideą kopii i oryginału nie powinien zaskakiwać, ponieważ dzieło sztuki, aby było oryginalne [original] musi też być *źródłem* [origin] długiego rodowodu. Coś, co nie posiada potomstwa, nie reprodukuje się, nie ma spadkobierców, nie określa się jako oryginalne, a raczej jako bezpłodne i jałowe. Zamiast pytać: „Czy to wyizolowane dzieło jest oryginałem czy faksymile?” bardziej interesującym byłoby zadać pytanie: „Czy ten segment w trajektorii dzieła sztuki jest jałowy czy płodny?”.

Powiedzieć, że dzieło sztuki wzrasta w oryginalność dzięki jakości i obfitości swoich kopii to nic dziwnego: jest to prawdziwe dla trajektorii jakiegokolwiek zestawu interpretacji. Jeśli pieśni *Iliady* tkwiłyby w jakiejś małej wiosce Azji Mniejszej, Homera nie uznawano by za (zbiorowego) autora o tak wielkiej oryginalności. To właśnie *ze względu na* – a nie mimo – tysiące tysięcy powtórzeń i wariacji owych pieśni, gdy rozważamy jakąkolwiek kopię *Iliady*, jesteśmy tak poruszeni przez *nieograniczoną* płodność oryginału. Przypisujemy autorowi (choć jego istnienie nie może być sprecyzowane) moc każdej z następujących po sobie reinterpretacji mówiąc, że „potencjalnie” wszystkie z nich „już tam były” w *tekście źródłowym* [Ur-text] – a wiemy, że to jednocześnie nie jest słuszne (moja lektura nie mogłaby istnieć tam w Grecji) i jest całkowicie słuszne, ponieważ celowo dodaję mój mały przyczynek do „nieograniczonej” płodności tego zbiorowego fenomenu zwanego *Iliadą*. Skoro jest tak nieograniczony to dlatego, że coraz bardziej przesuwam tę granicę. To oznacza, że nie ma niczego „z natury wielkiego” w pierwszych wersjach tego eposu i że aby spenetrować wewnątrz tej *naturalnej* wielkości, potrzebujesz włączyć w to wszystkie owe następujące po sobie wersje, adaptacje i zapożyczenia. Mechanizm ten jest jak najbardziej zwyczajny: Abraham stał się ojcem ludu „tak liczny jak ziarna piasku” tylko dlatego, że miał potomstwo. Przed urodzinami Izaaka Abraham był pogardzanym, bezpłodnym starym człowiekiem. To, że stał się „Ojcem trzech religii” było wynikiem tego, co przydarzyło się Izaakowi, a następnie, co stało się z każdym z jego kolejnych synów i córek. Taka jest „przeraźliwa odpowiedzialność” czytelnika, jak elo-

kwentnie stwierdził Charles Péguy, ponieważ proces ten jest całkowicie odwracalny; „jeśli przestaniemy interpretować, jeśli przestaniemy ćwiczyć, jeśli przestaniemy reprodukować, istnienie oryginału jest zagrożone. Może już nie wytwarzać obfitości kopii i powoli zanikać”².

Nie mamy trudności z zadawaniem pytań o jakość całej trajektorii, gdy zajmujemy się sztukami *performatywnymi*, takimi jak taniec, muzyka i teatr. Dlaczego jest to tak trudne, gdy mowa o reprodukcji obrazu, fragmencie mebla, budynku lub rzeźby? To pierwsze zagadnienie, które chcemy wyjaśnić.

Nikt nie będzie narzekał po zobaczeniu *Króla Leara*: „Ale to nie jest oryginał, to tylko reprezentacja!”. Całkiem słusznie. Oto cała idea tego, o co chodzi w *graniu Króla Leara*: chodzi o jego *odgrywanie*. W przypadku performansu, każdy jest gotowy wziąć pod uwagę całą trajektorię wiodącą od pierwszych prezentacji przez długie ciągi ich „reaktywacji” [revivals] aż po terażniejszość. Nie ma nic nadzwyczajnego w rozważaniu, że „jedna dobra reprezentacja *Króla Leara*” stanowi moment, segment w biografii dzieła sztuki, jakim jest *Król Lear*, absolutny platoński ideał, którego nikt nigdy nie widział i nikt nigdy nie będzie w stanie określić. W dodatku, nie wymaga to wielkiej subtelności, aby być w pełni przygotowanym na rozczarowanie tym, że nie znajdujemy „tej” pierwszej, oryginalnej prezentacji „samego” Szekspira, ale kilka premier i kilkadziesiąt innych wersji napisanej sztuki z niekończącymi się głosami i wariacjami. Wydajemy się całkowicie usatysfakcjonowani anty klimatycznym odkryciem źródła głównej rzeki w skromnym źródleku ledwie widocznym pod omszałą trawą. Po trzecie, co nawet ważniejsze, widzowie nie mają żadnych skrupułów, oceniając nową wersję, którą właśnie oglądają, stosując szybolet: „Czy jest dobrze, czy źle (ode)grana?”. Mogą się radykalnie różnić w swoich opiniach: niektórzy są oburzeni przez coś, co uważają za jakieś odpychające nowości („Dlaczego Lear zniknął w łodzi podwodnej?”) lub znudzeni przez powtórzenie zbyt wielu klisz, ale nie mają trudności z tym, żeby uznać, że ten moment w całej biografii wszystkich kolejnych *Krółów Learów* – w liczbie mnogiej – powinien być osądzony *według swoich własnych kryteriów*, a nie poprzez mimetyczne porównanie z tą pierwszą (całkowicie przecież nieosiągalną) prezentacją *Króla Leara* dokonaną przez kompanię Szekspirowską w takim i takim roku. To właśnie to, co jawi się naszym oczom na scenie, wpływa na nasz osąd, a z pewnością nie jest to stopień podobieństwa do innego, niewidocznego źródłowego zdarzenia [*Ur-event*] (nawet jeśli uznamy, że prawdziwy „*Król Lear*” stoi w tle każdego z naszych sądów). Tak więc najwy-

² Zob. komentarze Péguy w: G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1997.

rażniej, przynajmniej w przypadku sztuk performatywnych, każda nowa wersja narażona jest na ryzyko utraty oryginału – lub ponownego jego odzyskania.

Jesteśmy tak wolni od porównań z jakimkolwiek „oryginałem”, że całkowicie akceptowana jest ocena powtórnego wystawienia poprzez stwierdzenie: „Nigdy bym się tego nie spodziewał; zagraли to zupełnie *inaczej* niż wcześniej; jest to całkowicie odmienne od sposobu, w jaki Szekspir to grał, a jednak teraz rozumiem, o co w tej sztuce zawsze chodziło!”. Wszystko zdarza się jakby niektóre z reaktywacji – te dobre – zdołały wydobyć oryginalne, nowatorskie cechy, które mogły potencjalnie być zawarte w źródle, ale pozostały niewidoczne do teraz, gdy zostały ożywione w umysłach widzów. Tak więc, nawet jeśli nie jest ono poddawane ocenie na podstawie mimetycznego podobieństwa do idealnego egzemplarza, to jasne jest, i chyba wszyscy mogą się z tym zgodzić, że w wyniku działania jednego z jego późnych następców, geniusz Szekspira wkroczył na nowy poziom oryginalności właśnie dzięki temu niesamowitemu popisowi owej *wiernej* (lecz nie mimetycznej) reprodukcji. Źródło pojawia się od nowa, nawet jeśli tak bardzo różni się od tego, czym było. I to samo zjawisko dotyczy jakiegokolwiek utworu muzycznego lub tanecznego. Okrzyk „To takie oryginalne”, przypisywany nowemu wykonaniu, nie opisuje jednej sekcji trajektorii (a zwłaszcza nie pierwszej źródłowej wersji), ale *stopień płodności całego rogu obfitości*. W sztuce performansu aura ciągle migruje i może też nagle powrócić... albo całkowicie zniknąć. Gdy tyle złych powtórzeń tak bardzo zmniejszy poziom płodności dzieła, że porzucić można sam oryginał, przestanie on być punktem wyjścia jakiegokolwiek serii. Takie dzieło sztuki wymiera jak linia rodziny pozbawiona potomków. Tak jak rzeka, która traci jeden po drugim swoje dopływy, aż skurczy się do wielkości maleńkiej stróżki, dzieło zostaje zredukowane do jego „oryginalnego” rozmiaru, to znaczy, do bardzo małego, ponieważ nigdy nie było obficie kopiowane, czyli ciągle reinterpretowane i przerabiane. Dzieło straciło swą aurę na zawsze.

Dlaczego tak trudno powiedzieć to samo o obrazie malarskim, rzeźbie lub budowlu i zastosować do nich ten sam typ osądu? Dlaczego nie powiedzieć, na przykład, że faksymile *Godów w Kanie Veronese’a* zostało ponownie odegrane, przeciwiczone, ożywione dzięki nowej interpretacji w Wenecji w roku 2007 przez Factum Arte, tak jak to się stało w przypadku *Trojan* Hektora Berliozą, zaprezentowanych w końcu po raz pierwszy w londyńskim Covent Garden w roku 1969 przez Colina Davisa (dokonanie, którego biedny Berlioz nie mógł być nigdy świadkiem, ponieważ nigdy nie miał pieniędzy ani orkiestry, by wykonać swój oryginalny utwór w całości...). A jednak to, co w przypadku sztuk performatywnych wydaje się proste, ciągle jest przesadzone, gdy chodzi o sztuki wizualne. Jeśli twierdzimy, że obraz *Gody w Kanie* został „zaprezentowany ponownie” w San Giorgio, ktoś natychmiast powie: „Ale oryginał

jest w Paryżu! Ten w San Giorgio to *tylko* faksymile!". Poczucie sztuczności, fałszerstwa czy zdrady wkrada się w dyskusję w sposób, który byłby absurdalny w odniesieniu do sztuki performatywnej (nawet jeśli bez problemu można powiedzieć o bardzo złej trupie, że grając Szekspira popełniła błagę). Wydaje się prawie niemożliwym powiedzieć, że w *faksymile Godów w Kanie Veronese'a* nie chodzi o fałszerstwo, ale o etap w weryfikacji dokonania Veronese'a, część jego ciągle trwającej biografii.

Jeden z powodów tego nierównego traktowania związany jest w oczywisty sposób z tym, co można by nazwać *dyferencyjnym oporem* pośród segmentów trajektorii. W swoim dalece zbyt słynnym eseju, który w całości owiany jest głęboką mgłą historyczno-artystycznego mistycyzmu, to właśnie ten techniczny rozstęp podkreślił Walter Benjamin, nazywając go „mechaniczną reprodukcją”³. W przypadku sztuk performatywnych każda wersja jest tak samo trudna do wytworzenia, i tak samo droga jak poprzednia (choć właściwie z upływem czasu coraz droższa i z pewnością droższa niż w czasach Szekspira – pomyślcie tylko o zapłacie dla ochroniarzy i zapewnieniu wszystkich standardów BHP!). I to, że były miliony przedstawień *Króla Leara*, nie sprawi, że ta, którą teraz pokażesz, będzie łatwiejsza do sfinansowania. Koszt marginalny będzie dokładnie taki sam – z wyjątkiem tego, że publiczność dowie się, jaka jest „jedna z wersji *Króla Leara*”, przychodząc wyposażona w domysły i krytyczne testy dotyczące tego, jak powinien być grany (to obosieczny miecz, co wie każdy reżyser). To techniczny powód dlaczego, w przypadku sztuk performatywnych, nie dokonujemy rozróżnienia między oryginałem i kopią, ale raczej pomiędzy następującymi po sobie wersjami tej samej sztuki, każdej oznaczonej poprzez etykietę „wersja n”, „wersja n+1”, „wersja n+2” etc. To właśnie dlatego rzeczywista sztuka „*Król Lear*” nie znajduje się w żadnym konkretnym miejscu (i nawet nie na samym początku), ale jest to raczej nazwa nadana całemu rogowi obfitości (choć każdy widz może szczególnie miłować te wyjątkowe momenty w jego lub jej osobistej historii, gdy, z uwagi na nadzwyczajnie dobre „ożywienie”, geniusz rzeczywistego *Króla Leara* uległ konkretyzacji w pełniejszy niż kiedykolwiek wcześniej i później sposób). W tych przypadkach trajektoria składa się z segmentów złożonych, by tak rzec, z tej samej materii, albo przynajmniej wymaga z grubsza podobnej mobilizacji zasobów.

Sytuacja wydaje się być całkowicie inna, kiedy rozważamy na przykład obraz malarski. Ponieważ pozostaje on w tej samej ramie, zakodowany tymi samymi pigmentami, powierzony tej samej instytucji, nic nie poradzimy na

³ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w epoce technicznej reprodukcji*, w: idem, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, tłum. K. Krzemieniowa, H. Orłowski i J. Sikorski, Poznań 1996, s. 201–239.

to, że pojawia się wrażenie, że każda reprodukcja będzie o tyle *łatwiejsza* do wykonania i że nie będzie żadnego możliwego porównania jakości pomiędzy różnymi segmentami trajektorii. To właśnie dlatego aura zdaje się zdecydowanie przylegać tylko do jednej wersji: tej autograficznej. I z pewnością jest to z grubsza prawda: jeśli zrobisz zdjęcie *Godów w Kanie* w Paryżu swoim cyfrowym aparatem, nikt przy zdrowych zmysłach nie stwierdzi, że blade przedstawienie na ekranie twojego komputera jest współmierne z płótnem wielkości 67 m² w Luwrze... Jeśli twierdziłbyś, że twój obraz jest „tak dobry jak oryginał”, ludzie wzruszyliby ramionami z litością – i to całkiem zasadnie.

A jednak odległość dzieląca „wersję n” zwaną „oryginałem” i „wersję n+1” zwaną „tylko kopią” zależy tyleż od zróżnicowania [the differential] wysiłków, kosztów, technik, co od jakiegokolwiek innej zasadniczej różnicy pomiędzy kolejnymi wersjami tego samego obrazu. Innymi słowy, mamy skłonność do tworzenia tak ogromnego rozstępu pomiędzy oryginałami i kopiami nie z uwagi na wewnętrzną jakość obrazu, nie ze względu na to, że obrazy są bardziej „materialne” (opera lub sztuka teatralna jest tak samo „materialna” jak pigmenty na płótnie), lecz z powodu różnic w technikach wykorzystanych w każdym segmencie trajektorii. Podczas gdy w przypadku sztuki performatywnej, są one rażąco homogeniczne (każde ponowne odegranie opiera się na tej samej gamie technik), biografia obrazu lub rzeźby polega na segmentach, które są bardzo heterogeniczne i które różnią się znacząco pod względem intensywności poczynionych po drodze starań. Uważamy, że to właśnie ta asymetria zbyt często uniemożliwia stwierdzenie, że paryskie *Gody w Kanie* zostały „przedrukowane” lub „oddane ponownie” w Wenecji. I to właśnie owo założenie tak zezłościło francuskiego historyka sztuki, który zganił swoją przyjaciółkę, że zamiast odwiedzać „prawdziwe Veronesy”, marnował czas w San Giorgio. Zupełnie inny proces leży skryty za zdroworozsądkowym rozróżnieniem między oryginałem a zwykłymi kopiami, który wiąże się z technicznym sprzętem, ilością uwagi i intensywnością poszukiwania oryginalności, która przechodzi z jednej wersji do drugiej. Faksymile, jeszcze zanim zdoła podjąć się obrony dotyczącej tego, że odtwarza oryginał w dobry czy zły sposób, zostaje z góry zdyskredytowane, ponieważ wiązane jest z rozstępem w technikach reprodukcji, rozstępem opartym na niezrozumieniu fotografii jako indeksu rzeczywistości.

Dowód na takie twierdzenie można pozyskać pokazując, co stało się z naszym poszukiwaniem oryginalności, gdy *modyfikujemy* to zróżnicowanie [differential] – coś, co staje się coraz łatwiejsze w nowej epoce cyfrowej. To, że nie ogranicza się to do sztuki performatywnej można wyjaśnić poprzez porównanie z kopiowaniem manuskryptów. Przed drukiem marginalny koszt produkcji dodatkowej kopii był dokładnie identyczny z kosztem produkcji tej

przedostatniej – sytuacja, do której właściwie powracamy obecnie w przypadku kopii cyfrowych. W skryptorium monasteru wszystkie egzemplarze same są kopiami i żaden kopista nie powiedziałby, że *ten właśnie* jest oryginalny, podczas gdy *ten* jest jedynie kopią – one wszystkie były faksymiliami – nawet jeśli wielką uwagę przykładano do rozróżniania lepszej, wcześniejszej, lepiej iluminowanej wersji od gorszej. I tu znowu, aura mogła wędrować i równie dobrze udać się do najnowszej, ostatniej, znakomicie wykonanej kopii na jednym z najlepszych pergaminów, sprawdzonej z najlepszymi wcześniejszymi źródłami. Naturalnie, w następstwie wynalazku prasy drukarskiej, marginalny koszt dodatkowej kopii stał się minimalny w porównaniu do czasu i technik koniecznych do napisania manuskryptu; wtedy, ale tylko wtedy, powstał ogromny dystans, i całkiem słusznie, pomiędzy jedną częścią trajektorii – własnoręcznym rękopisem, który teraz zmienił się w ORYGINAŁ – i nakładem drukowanym – który, od tamtego momentu, uważano za złożony jedynie z kopii (do momentu, gdy wspaniała sztuka bibliofilii ujawniła niekończące się subtelne różnice pomiędzy każdym z kolejnych druków a kryminalistyczna analiza cyfrowa pozwoliła nam datować i porządkować owe kopie).

Nie ma lepszego dowodu, że wydobycie aury z potoku kopii (lub tkwienie w jednym segmencie trajektorii) zasadniczo zależy od heterogeniczności technik, które użyto w następujących po sobie segmentach, niż namysł, co dzieje się z ORYGINALNĄ książką, skoro wszyscy znajdujemy się w globalnym skryptorium, opartym na zasadzie kopiuj-wklej, zwanym Siecią. Ponieważ nie ma już wielkich różnic pomiędzy technikami używanymi przy każdej kolejnej próbie przywrócenia oryginałów któregoś segmentu hipertekstu, dość łatwo godzimy się z tym, że nie ma wielkiej różnicy pomiędzy jedną wersją, wcześniej szacowaną jako „jeden oryginal”, oraz wersjami późniejszymi, które potem byłyby określane jako „tylko kopie”. Z radością oznaczamy kolejne odtworzenia „tego samego” argumentu określeniem „wersja 1”, „wersja 2”, „wersja n”, podczas gdy pojęcie autora stało się tak niewyraźne jak aury – nie wspominając o tym, co dzieje się z tantiemami za prawa autorskie. Stąd bierze się popularność takich zbiorowych skryptoriów jak Wikipedia. W rezultacie, Benjamin pomylił pojęcie „mechanicznej reprodukcji” z nierównościami technik stosowanych na całej długości trajektorii. Niezależnie od tego, jak bardzo mechaniczna jest dana reprodukcja, gdy nie ma wielkiej luki w procesie produkcji między wersją n i wersją n + 1, klarowne rozróżnienie pomiędzy oryginałem i jego reprodukcją staje się mniej istotne – aura zaczyna się wahać i nie jest pewna, gdzie powinna osiąść.

No dobrze, ale czy możliwe jest wyobrazić sobie taką samą migrację aury reprodukcji lub na przykład reinterpetacji obrazu malarskiego? W końcu to właśnie kontrast pomiędzy *Godami* i *Ambasadorami* sprowokował nasze do-

ciekania, które poszłyby w zupełnie inną stronę, jeśli zostałyby ograniczone do sztuki performatywnej. Cóż poradzić, że podejrzewamy, iż w malarstwie, architekturze, w rzeźbie, ogólnie w obiektach, istnieje rodzaj upartego trwania, które sprawia, że nie możemy zerwać związku miejsca, oryginału oraz pewnego rodzaju aury.

Jednak zauważmy na początku, że różnica między sztukami performatywnymi a innymi nie jest tak radykalna, jak się wydaje: obraz malarski *zawsze musi być zreprodukowany*, to znaczy, zawsze jest *re*-produkcją samego siebie, nawet kiedy wydaje się pozostawać dokładnie w tym samym miejscu. Czy raczej: żaden obraz nie pozostaje taki sam w tym samym miejscu bez pewnego rodzaju reprodukcji. Ponadto, w przypadku obrazów malarskich egzystencja jest uprzednia wobec esencji. Aby posiadać trwającą substancję, muszą one również być w stanie utrzymywać się przy życiu. Warunek ten znany jest kuratorom na całym świecie: obraz malarski należy zdjąć z ramy, oczyścić z kurzu, czasami odrestaurować, ponownie oświetlić i prezentować go w różnych przestrzeniach z różnymi towarzyszącymi mu obrazami, na różnych ścianach, wpisany w różne narracje, z różnymi katalogami oraz różnicami w wartości ubezpieczenia oraz ceny. A zatem, nawet jeśli obraz nigdy nie byłby wypożyczony, trwając w tym samym instytucjonalnym środowisku i nie przechodząc żadnej poważnej konserwacji, i tak posiada pewną biografię; aby egzystował, aby był znów widoczny, należy się nim zaopiekować. Najlepszym na to dowodem jest fakt, że jeśli tak się nie stanie, za chwilę będzie zbierał kurz w piwnicy, zostanie sprzedany za marne pieniądze lub pocięty na kawałki i nieodwracalnie utracony. Takie właśnie jest uzasadnienie wszystkich konserwacji: jeśli nie zrobi się czegoś, czas pochłonie obraz, i jest to tak pewne, jak to, że budynek, w którym jest przechowywany, ulegnie rozkładowi, czy też że instytucje, które były odpowiedzialne za opiekę nad nim, zaczną się rozpadać. Jeśli w to wątpisz, wyobraź sobie, że wasze ukochane dzieła sztuki są przechowywane w Muzeum Narodowym w Kabulu... Przetrvanie dzieła sztuki wymaga tak złożonej ekologii, jaka potrzebna jest, by utrzymać naturalny charakter parku przyrody⁴.

Jeśli zaakceptujemy konieczność reprodukcji, to może uda nam się przekonać czytelnika, że naprawdę interesujący problem nie tyle stanowi rozróżnienie pomiędzy oryginałem a faksymiliami, co umiejętność wskazania różnicy pomiędzy dobrym faksymile a złym. Jeśli *Ambasadorowie* zostali nieodwracalnie wymazani, nie stało się tak w wyniku zaniedbania, ale wprost przeciwnie, z powodu nadgorliwości w „zreprodukowaniu” go. Kuratorzy pomylili oczywiście, ogólną cechę wszystkich dzieł sztuki – aby przetrwać,

⁴ D. Western, *In the Dust of Kilimanjaro*, New York 1997.

muszą być w jakiś sposób zreprodukowane – z wąskim rozumieniem pojęcia reprodukcji, które oferują fotograficzne plakaty, ignorując przy tym wiele innych sposobów, w jakie może być zreprodukowane dzieło sztuki. Na przykład mogliby byli wykonać idealne faksymile, na którym zarejestrowano by wszystkie elementy powierzchni w trójwymiarze, i dokonać restauracji kopii, a nie oryginału. Gdyby tak zrobili, mogliby zaprosić kilkoro historyków sztuki o różnych spojrzeniach, aby zaproponowali rozmaite sposoby restauracji kopii, które pokazałoby na wystawie. Ich zbrodnią nie jest zaproponowanie odwiedzającym Galerię Narodową reprodukcji Holbeina *zamiast* samego Holbeina – *Ambasadorowie* ciągle istnieją schowani za kolejnymi konserwacjami, tak samo jak *Król Lear* w trakcie każdej z ponownych inscenizacji, udzielając swojego auratycznego wymiaru lub go wycofując, w zależności od specyfiki każdego przypadku; jest nią takie ograniczenie spektrum technik reprodukcyjnych, które skutkowało wyborem najbardziej bezowocnej: fotografii – tak jakby obraz nie był gęstym materiałem, ale jakimś eterycznym wzorem, który można oddzielić od jego materialności i osadzić w jakiegokolwiek formie reprodukcji bez straty substancji. W istocie, okrutnie odkrywcy film dokumentalny pokazuje sprawców konserwacji Holbeina, którzy użyli *swich* modelowych *fotografii* oryginału, subiektywnie decydując, co stanowiło oryginał, co uległo zniszczeniu, co zostało dodane, i wyobrażając sobie obraz jako serię osobnych warstw, które można dowolnie dodać lub usunąć – proces, który bardziej przypomina operację plastyczną niż otwarte dochodzenie kryminologiczne [*open forensic investigation*].

Zatem tym, co czyni porównanie losu *Ambasadorów* z *Godami* wyjątkowym, nie jest fakt, że w obu przypadkach opiera się on na reprodukcji – to jest konieczność istnienia – ale to, że pierwszy polega na pojęciu reprodukcji, która sprawia, że oryginał znika na zawsze, podczas gdy drugi *dodaje* oryginalności oryginalnej wersji, oferując jej nowy wymiar, *nie zaprzepaszczając* przedostatniej [penultimate] wersji⁵, nawet jej nie dotykając dzięki delikatnemu procesowi zastosowanemu do jej rejestracji.

Jednak ktoś mógłby zapytać: jak oryginalność może zostać dodana? Jedną oczywistą odpowiedzią jest: poprzez przeniesienie nowej wersji do jej oryginalnego umiejscowienia. Dysonans poznawczy doświadczany przez odwiedzającego salę *Mony Lisy* bierze się po części z tego, że w refektarzu Palladia każdy detal *Godów* zyskuje znaczenie całkowicie utracone i zmarnowane

⁵ Nie jest tu do końca jasne, dlaczego autor pisze o „przedostatniej” wersji, odnosząc się oczywiście do oryginału w Luwrze. Prawdopodobnie chodzi tu o podważenie stabilnego statusu oryginału jako „ostatniej”, „źródłowej” wersji, na rzecz, jak pisał wcześniej, jej ciągłej reprodukowalności, reprodukcji już zawsze wpisanej w egzystencję obrazu – przyp. tłum.

w niefortunnej sytuacji, w której w Paryżu znalazła się wersja n-1. Innymi słowy, oryginalność nie wiąże się z dziełem sztuki sumarycznie; zamiast tego, złożona jest z różnych komponentów, z których każdy może być wzajemnie ze sobą powiązany, by wytworzyć złożoną całość. Nowe procesy reprodukcji pozwalają nam zobaczyć te elementy i ich wzajemne relacje na nowe sposoby. Być w miejscu, dla którego dzieło zostało stworzone w każdym swoim szczególe to z pewnością jeden aspekt – jeden element – tego, jak rozumiemy oryginał. No cóż, pod tym względem to bez wątpienia faksymile *Godów* stanowi teraz oryginał, podczas gdy wersja z Luwru *straciła* choćby ten walor przez porównanie.

W przypadku Veronese'a nie powinniśmy jednak się zanadto ekscytować ideą „oryginalnej lokalizacji”, ponieważ refektarz, w którym umiejscowiono faksymile sam jest rekonstrukcją. Jeśli sięgniecie po fotografie wykonane w roku 1950, zauważycie, że nie było już oryginalnej podłogi, a na wysokości okien zainstalowano inną. Na górze był teatr, a w piwnicy warsztat ciesielski – cała przestrzeń została zmieniona. Został on odbudowany w latach 50., ale gips i podłoga były niepoprawnie zrobione i brakowało boazerii, która otaczała pokój i subtelnie uzupełniała proporcje sali. W jej ogołconym stanie wyglądała bardziej na wysoką, protestancką przestrzeń, która niemal wydawała się zanosić śmiechem w obliczu nieobecności kontrreformacyjnego popisu Veronese'a. Lecz faksymile wywołało takie wrażenie, że pojawiły się pogłoski o spowodowanym przez powrót obrazu pomysle, by dokonać nowej konserwacji, która retrospektywnie przywróci przestrzeni jej dawną świetność. Faksymile pieczołowicie odrestaurowanego oryginału, obecnie w nowym miejscu, sprawiało, że dodawano nowe elementy do oryginału w jego oryginalnej lokalizacji, która sama jest po części faksymile samej siebie. Kiedyś oryginalność wydawała się tak prosta...

To samo dotyczy *dostępności*. Odwiedzając Luwr denerwował fakt, że nie była w stanie wizualnie przeskanować *Godów*, nie natrafiając na fanatyków *Mony Lisy*. Tyle się dzieje w obrazie Veronese'a i tyle tam szczegółów, że nie można go obejrzeć bez czasu na namysł nad jego znaczeniem, implikacjami i powodami, dla których ciągle jest ważny. Cóż oznacza czcić oryginał jak świętość, jeśli niemożliwa jest kontemplacja jego auratycznej jakości? To również jest jeden z elementów, który można odseparować i odróżnić od innych. Właściwie ten komponent oryginalności nie musi iść w parze z oryginalnością lokalizacji: najlepszym tego dowodem jest faksymile komory grobowej Totmesa III w Dolinie Królów⁶. Zawiera ona pełen tekst Am-Duat, który

⁶ Owocem faksymile grobowca (w jego obecnym stanie, ale pozbawionym elementów, które zmieniają ową przestrzeń w muzeum) były szczegółowe publikacje Erika Hornunga

umieszczano w grobowcach faraonów. Am-Duat to złożona narracja łącząca sztukę, poezję, naukę i religię, oferująca spójną relację życia w zaświatach. Grobowiec nie miał być kiedykolwiek odwiedzany i fizyczne oraz klimatyczne warunki w jego wnętrzu nie są współmierne z tymi koniecznymi dla masowej turystyki. Dlatego grobowiec ulega szybkiemu niszczeniu i należało zainstalować szklane panele ochraniające ściany przed przypadkowym zniszczeniem i zużyciem. Jednak interwencje w grobowcu zmieniają jego istotę i nie pozwalają ani na dokładną analizę tekstu, ani na to, by docenić specyficzny charakter tego miejsca. Wystawy, które prezentują faksymile i kontekstualizują ów tekst odwiedziły miliony ludzi w Ameryce Północnej i Europie. Zdelokalizowane faksymile dało podstawę dla swojego ciągłego znaczenia i zmieniło widzów w proaktywną siłę działającą na rzecz konserwacji grobowca, mogąc stać się elementem długotrwałej polityki opartej na bezpiecznym utrzymywaniu wersji n-1, dostępnej dla małej liczby specjalistów, którzy muszą przeprowadzać badania i sprawować nadzór. Widzicie? Każdy z komponentów, które razem współtworzą to, co nazywamy prawdziwym oryginałem, zaczyna przemieszczać się trajektorią z różnymi prędkościami i kreślić to, co nazwaliśmy zlewnią dzieła sztuki.

Trzeci element oryginalności wiąże się z powierzchniowymi cechami dzieła. Zbyt często konserwatorzy kpią sobie z materialności oryginału, którą, jak twierdzą, ochraniają, poprzez ograniczenie materii do kształtu, tylko dlatego, że myślą 3D z 2D. Jeśli istnieje jeden aspekt reprodukcji, który techniki cyfrowe całkowicie zmodyfikowały, to z pewnością jest to zdolność do rejestracji najmniejszych trójwymiarowych aspektów dzieła bez zagrożenia dla samego dzieła. Zapomina się często, że we wczesnych latach swego funkcjonowania, British Museum wykonywało gipsowe odlewy swoich obiektów, a pierwszy katalog British Museum zawierał listę dostępnych kopii, również na sprzedaż. Nie pamięta się o tym, ponieważ kolekcja gipsów została wyrzucona pod koniec XX wieku i zagubiono cenne informacje o powierzchni dzieł w momencie, gdy weszły w skład kolekcji. Wiele form ciągle zawierało farbę, którą usunięto podczas wykonywania odlewu, a następne konserwacje oryginałów radykalnie zmieniły powierzchnie i wygląd wielu obiektów. A zatem nawet materialność dzieła sztuki wiąże się z kwestią złożonych trajektorii. Wielu weneccjan, gdy pierwszy raz usłyszeli o faksymile *Godów*, natychmiast wyobraziło sobie błyszczącą, płaską powierzchnię podobną do plakatu i byli

i psychologa Theodora Abta, zarówno w formie filmu, jak i książki. E. Hornung, T. Abt, *The Dark Hours of the Sun – the Amduat in the tomb of Thutmose III*, DVD, wyd. przez Factum Arte, 2005; E. Hornung, *Immortal Pharaoh – the tomb of Thutmose III*, Madrid 2006.

przerażeni ideą, że ma być ona reparacją za kulturowy gwałt Napoleona na San Giorgio. Nie spodziewali się, że faksymile było w istocie pigmentem na zagruntowanym płótnie, „dokładnie tak jak” robił to Veronese. Gdy je odsłonięto, nastąpił moment ciszy, a następnie ekstatyczny aplauz i wiele łez. Wielu weneccjan musiało zadać sobie trudne pytanie: jak to możliwe, że kopia spowodowała taki estetyczny i emocjonalny oddźwięk? Po tym pytaniu pojawia się następne: jak sprawić, by Wenecji nie zalewały złe kopie, skoro nie mamy kryteriów rozróżniania pomiędzy dobrą a złą transformacją.

Raz jeszcze: techniki cyfrowe pozwalają nam rozróżnić cechy, które są grupowane zbyt pochopnie pod ogólnym szyldem „reprodukcji”. Jak widzieliśmy, dokładnie takie same uproszczenia i błędne kategoryzacje zdarzały się, gdy Benjamin pisał o „mechanicznej reprodukcji”. Z pewnością problem tkwi w dokładności, zrozumieniu i szacunku, których brak skutkuje „niewolniczą” replikacją. Tych samych cyfrowych technik można użyć „niewolniczo” lub oryginalnie. Zależy to od tego, jakie cechy decydujemy się podkreślić, a które pominąć. Użycie malutkich malowanych kropeczek, w oparciu o fotografie, zamiast szerszych pociągnięć pędzla, które zastosowano do wykonania oryginału może dać konserwatorowi większą kontrolę i ukryć jego interwencję, ale z pewnością dowodzi, że *manualna* reprodukcja może być nieskończenie bardziej dyskusyjna i subiektywna niż jakakolwiek „mechaniczna”. Dobrymi intencjami wybrukowana jest droga do piekła.

Z pewnością nie jest to łatwa walka: faksymilia mają złą reputację – ludzie kojarzą je z fotograficznym odwzorowaniem oryginału – a to, co cyfrowe, kojarzone jest z intensyfikacją wirtualności. A zatem mówiąc o „cyfrowych faksymiliach”, z pewnością napytamy się biedy. Tym niemniej twierdzimy, że – wbrew powszechnemu mniemaniu – cyfrowe faksymilia wprowadzają wiele nowych załamania do stuletniej trajektorii dzieł sztuki. W technikach cyfrowych nie ma nic szczególnie „wirtualnego” – ale też w zasadzie nic całkowicie cyfrowego nie ma w cyfrowych komputerach!⁷ Skojarzenie cyfrowości z wirtualnością całkowicie wynika ze złych przyzwyczajzeń, które biorą się tylko z jednego z wielu możliwych źródeł: dość słabego ekranu naszych komputerów. Sprawy okazują się całkiem inne, gdy cyfrowe techniki są jedynie *momentem* w ruchu od materialnego bytu – wersji n-1 *Godów* Veronese’a w Luwrze – do innego, również materialnego bytu – wersji n+1 w San Giorgio. W tym czasie

⁷ Zob. A. Lowe, S. Schaffer, *N01se : universal language, pattern recognition, data synaesthetics*, Cambridge 2000. Wystawa, która odbywała się jednocześnie w Kettle’s Yard, the Whipple Museum of the History of Science, Cambridge, The Museum of Archeology and Anthropology, Cambridge, oraz The Wellcome Institute, London. Lowe, Schaffer, *N01se*. B.C. Smith, *Digital Abstraction and Concrete Reality*, Madrid 2003.

masowej turystyki, coraz to głośniejszych kampanii na rzecz repatriacji łupów wojennych lub handlowych, gdy tak wiele konserwacji staje się gestem ikonoklazmu, gdy sama liczba miłośników sztuki stanowi zagrożenie nawet dla wytrzymalszych dzieł w najlepszych instytucjach, nie trzeba być wielce dalekowzrocznym, by twierdzić, że cyfrowe faksymilia pozwalają ująć pojęcie oryginalności w wyrażenie nowy sposób, na miarę nowych czasów. Ponieważ tak czy inaczej, wszystkie oryginały muszą być reprodukowane po prostu dlatego, by przetrwać, istotna jest umiejętność rozróżnienia pomiędzy dobrą i złą reprodukcją.

APPENDIX

Proces zastosowany przy tworzeniu dokładnego faksymile *Godów w Kanie* Paolo Caliariego (zwanym Veronese).

Adam Lowe

Jesienią 2006 roku muzeum Luwr zawarło umowę z Fondazione Giorgio Cini i udzieliło zgody Factum Arte na dostęp i zarejestrowanie wielkiego obrazu Veronese'a *Gody w Kanie*. Warunki zostały precyzyjnie określone: rejestracja musi mieć wyłącznie charakter bezdotykowy; cały sprzęt ma spełniać najwyższe standardy konserwatorskie i zostać zaakceptowany przed użyciem go w muzeum; nie można użyć żadnego zewnętrznego źródła światła lub rusztowania; praca może odbywać się jedynie w czasie, gdy muzeum jest zamknięte i żadnego sprzętu nie wolno pozostawiać w sali w czasie obecności zwiedzających. Przy określaniu każdego warunku decydującym czynnikiem było bezpieczeństwo obrazu (i innych obrazów w sali).

W celu zapisu owych 67,29 m² obrazu w rzeczywistym rozmiarze i w najwyższej z możliwych rozdzielczości, Factum Arte zbudowało bezdotykowy, kolorowy system skanujący, który używa wielkoformatowej matrycy CCD [charge-coupled device] oraz zintegrowanych świateł ledowych. System skanujący dokonuje zapisu w skali 1:1 w maksymalnej rozdzielczości 1200 dpi. Jednostka skanująca umieszczona jest na precyzyjnie skonstruowanym teleskopowym maszynie, poruszanej przez pompę powietrza, który jest w stanie precyzyjnie umiejscowić jednostkę skanującą na osi pionowej. Ma maksymalny zasięg 8 m od podłogi, wyposażony jest w linearny przewodnik pozwalający na osadzenie głowicy skanującej naprzeciwko obrazu, a także w ultrasoniczny czujnik odległości, który utrzymuje głowicę w stałej odległości od obrazu i równolegle do płaszczyzny płótna. Takie rozwiązanie było konieczne, by umożliwić połączenie

nie wszystkich plików bez zniekształceń skali, ostrości lub perspektywy. Skanowanie ma miejsce w odległości 8 cm od powierzchni obrazu.

Głowica skanująca porusza się wzdłuż powierzchni, oświetlając rejestrowany obszar. Światło LED nie zawiera promieni ultrafioletowych i generuje minimalne ciepło. Obraz został zeskanowany w 37 kolumnach i 43 rzędach. Każde ujęcie miało wymiar 22 x 30,5 cm z pasmem pokrycia [overlap] o długości 4 cm w poziomie i 7 cm w pionie. Każdy plik zapisano w dwóch formatach (tiff i jpeg). Tiff jest plikiem roboczym, jpeg plikiem referencyjnym. Zapis wykonano w rozdzielczości 600 dpi z 16-bitową głębią koloru. W trakcie rejestracji *Godów w Kanie* zapisano 1591 plików w formacie tiff, co dało archiwum o rozmiarze 400 GB.

Teleskopowy maszt był także używany do wykonania tradycyjnej fotografii, z wykorzystaniem przystawki cyfrowej Phase One H25 do średniej wielkości korpusu Hasselblada. Phase One rejestruje 5488 x 4145 pikseli (22 megapiksele) z pikselem wielkości 9 x 9 μm i 48-bitowym kolorem (16 bitów na kanał). Fotografia została wykonana w 450 sekcjach (18 kolumn i 25 rzędów) z wykorzystaniem istniejącego oświetlenia w sali. W celu stworzenia punktu odniesienia sfotografowano cały obraz aparatem umiejscowionym na statywie przed *Moną Lisą* w przeciwnym końcu sali, co skutkowało minimalizacją zniekształceń. Archiwum fotograficznych danych liczy 593 różne pliki o całkowitym rozmiarze 41 GB.

Niższa część obrazu została zarejestrowana przy pomocy bezdotykowego systemu skanującego 3D wykonanego przez firmę NUB 3D (Hiszpania). Do obiektu nie przymocowano żadnych znaczników, sfer czy systemów rejestracji. Średnia odległość pracy wynosiła około metra od rejestrowanej powierzchni. Opracowane przez NUB 3D Triple White Light Scanning Systems, w celu wydobycia trójwymiarowych współrzędnych z powierzchni obiektu, wykorzystują połączenie technologii optycznej, trójwymiarowej topometrii i cyfrowego przetwarzania obrazu. Technika ta, znana jako ustrukturyzowana triangulacja białym światłem, generuje dokładne obliczenia powierzchni poprzez analizę utworzonych deformacji, gdy linie i układy światła rzutowane są na powierzchnię obiektu. Liczne obrazy uchwycone są przez aparat zintegrowany z głowicą pomiarową i przy użyciu tych obrazów zintegrowana technologia systemu kalkuluje skoordynowaną chmurę punktów X, Y, Z odnoszącą się do powierzchni obiektu. Około 10 m² obrazu zarejestrowano w 3D w rozdzielczości pomiędzy 400 a 700 μm . Skanowanie przeprowadzono w sekcjach 1 m², generując w ten sposób archiwum o wielkości około 1 GB. Ze względu na tonalną różnicę powierzchni i werniks, użyto opcji wielokrotnej ekspozycji. W celu dopasowywania obrazów i w procesie postprodukcji wykorzystano oprogramowanie Invometric Polyworks.

Podczas rejestracji utworzono szerokie próbki koloru przy użyciu zestawu wykonanych na miejscu kolorowych pasków i dopasowanych do konkretnych punktów na powierzchni obrazu. Zostały one dołączone do książki zawierającej linearny rysunek obrazu w skali 1:1. Kawalek paska koloru był odcinany i mocowany w książce w odpowiednim miejscu obrazu.

Pierwsze zadanie gromadzenia i uzgadniania danych, przeprowadzone podczas pracy w Luwrze, wiązało się ze wstępnym montażem wszystkich kolumn przy użyciu skryptów programu Photoshop. W rezultacie powstał z grubsza zmontowany obraz całego malowidła. Finalny montaż, przeprowadzony w Madrycie, wiązał się z zespoleniem 1591 pojedynczych plików w większe, dokładnie połączone ze sobą jednostki. Wertykalne kolumny stanowiły podstawową jednostkę, a każdy skan został dokładnie zmontowany w pasma składające się z 8 lub 9 [mniejszych – przyp. tłum.] skanów. Każda pełna kolumna złożona jest z 5 takich plików. Rozmiar pliku każdej jednostki to około 1 GB. 185 takich jednostek tworzy cały obraz (włączając w to miejsca pokrywające się ze sobą).

Krawędzie obrazu zostały dokładnie ze sobą połączone w celu uzyskania absolutnego punktu odniesienia. By zapobiec jakimkolwiek zniekształceniom, wzdłuż obrazu wyznaczono trzy horyzontalne linie. Następnie połączono z nimi cztery linie wertykalne, a powstałe w rezultacie bloki wypełniono w taki sam sposób, dalej dzieląc każdy z nich na horyzontalne i wertykalne pola. Zapobiegło to zniekształceniom któregokolwiek z elementów składowych i umożliwiło dokładne opracowanie pliku głównego. Plik ten rozbito w możliwie do praktycznego użycia jednostki (rozmiar pliku poniżej 12 GB) z dokładnym odniesieniem do każdej z sąsiadujących jednostek. Gdy zakończono pracę z tymi jednostkami, indywidualne skany wygładzono. Obraz został następnie podzielony na bloki o wielkości 1 x 2 m, które stanowiły drukowalne jednostki. Utworzono 44 takie jednostki.

Dane ze skanera i kolorowe dane fotograficzne muszą być traktowane niezależnie, ale zostają zespolone, by uzyskać perfekcyjny zapis. Dane fotograficzne (zapisane w 16-bitowej głębi koloru na kanał w RGB) muszą zostać naniesione na podstawową jednostkę danych skanera o wielkości 1 x 2 m. Dane skanera nie zawierają zniekształceń, ale dane z aparatu zawsze zawierają jakieś zniekształcenia optyczne i deformacje perspektywy. W celu połączenia tych dwóch typów informacji, każda fotografia musi ulec ogólnemu zniekształceniom, a następnie zostać miejscowo przekształcona, przy użyciu przezroczystości w różnych trybach mieszania, zależnie od specyfiki danych. Korzysta się w trakcie tego procesu z takich cech obrazu jak ślady pędzla lub dostrzegalny na płótnie „szum”.

Gdy sięga się po większy zestaw danych, odpowiednio wzrastają typowe trudności z drukiem koloru. Wszelkie modyfikacje koloru zmierzały do

tego, by dopasować płaską drukarkę Factum Arte do kolorów pobranych na paskach w Luwrze. Wszystkie monitory zostały skalibrowane odpowiednio według kolorów wydrukowanych na zagruntowanym płótnie. Kolor gruntu nie jest czystą bielą, więc ważne było, aby stworzyć spektrum od najjaśniejszego białego do najciemniejszego czarnego. Dokładne dopasowanie wszystkich kolorów było kwestią prób i błędów, co wiązało się ze zmianami zarówno w plikach cyfrowych, jak i w mieszance gruntu. Drukowanie rozpoczęło się od panelu w lewym dolnym rogu obrazu, a dalsze zmiany wprowadzano do momentu, gdy ton i kolor tych dwóch, wspólnie drukowanych warstw odpowiadał paskom koloru po zawerniksowaniu druku. Każda dokonana zmiana była potem stopniowo upraszczana, co skutkowało serią „działań” w Photoshopie. Jeden zestaw działań został zastosowany do danych Phase One, a innych do danych skanera Kany. Gdy je ukończono, działania te użyto do wszystkich 44 plików do druku i wydrukowano małe wersje każdego pliku. W trakcie zapisu podtrzymywano stałe warunki oświetlenia, zarówno w przypadku fotografowania, jak i skanowania, tak że te uniwersalne działania, w teorii, skutkowały dokładnym dopasowaniem koloru we wszystkich częściach płótna o powierzchni 67 m².

Po wydrukowaniu testów i porównaniu ich z paskami koloru dokonano kolejnych miejscowych korekt w odniesieniu do określonych kolorów, które nie były dokładne pod względem odcienia i tonu. Odnosiło się to zwłaszcza do obszarów z dużą ilością bieli oraz ze złożonymi szarościami i czerniami. Zmian tych, w celu wyizolowania określonych pól obrazu, dokonano używając miejscowo nakładanych maskowań.

Faksymile zostało wydrukowane na specjalnie zbudowanej do tego celu płaskiej drukarce Factum Arte. Oparta była na cyfrowej drukarce Epson Pro 9600. Drukarka używa tuszy barwnych w siedmiu kolorach (cyjan, jasny cyjan, magenta, jasna magenta, żółty, czarny i jasny czarny). Błat jest nieruchomy, a głowice drukujące poruszają się w górę i w dół blatu na liniowych prowadnicach. Głowice przemieszczają się z dokładnością do kilku mikronów. Wysokość głowic można dostosować w trakcie drukowania. Umożliwia to barwne drukowanie obrazu na płótnie pokrytym gruntem. Warstwa gruntu nie zawiera tlenków metali i jest mieszką kleju zwierzęcego, węgla wapnia i kredy strącanej. Tekstura na powierzchni 16-uncjowego Irish Flax wykonana jest z włókien lnianych i wymieszanych z gruntem nici. Arkusze octanowe są drukowane na podstawie danych Phase One H25 i stosowane w celu pozycjonowania całej tekstury na powierzchni płótna. Z uwagi na swą historię obraz *Gody w Kanie* ma skomplikowaną i niezwykłą powierzchnię. W celu reprodukcji tego efektu, każda część płótna została pokryta warstwą zwierzęcego kleju, warstwą gruntu i włókien, a następnie dwoma warstwa-

mi gruntu. Arkusze octanowe są potem wykorzystywane wraz systemem zapisu punktowego [pin registration system] w celu dokładnego umiejscowienia druku na przygotowanym płótnie. Każdy panel drukowany jest dwukrotnie w perfekcyjnym rejestrze. Pierwsza drukowana warstwa zawiera informacje zapisane na Phase One H25. Druga warstwa to dane skanera. Nałożenie dwóch warstw skutkuje dokładnym dopasowaniem koloru i kontrolą nad tonalnymi walorami obrazu. Cały obraz podzielono na pliki druku 110 x 220 cm. Każdy plik nachodzi na drugi w zakresie 10 cm. Drukowane panele są werniksowane satynowym werniksem akrylowym Golden z UVLS (filtrem ultrafioletowym).

Wyprodukowano dziesięć paneli Alucore o grubości 20 mm. Każdy panel ma 340 x 205,2 cm. Perfekcyjnie dopasowane w dwóch rzędach po pięć paneli, tworzą one cały obraz. Każdy z dużych aluminiowych paneli złożony jest z sześciu drukowanych paneli, z fragmentem panelu zachodzącym na krawędzie sąsiadującego. Najpierw drukowane panele są rozkładane na powierzchni i perfekcyjnie ze sobą dopasowywane. Dalej zostają połączone za pomocą nieregularnych cięć, które odpowiadają charakterystyce obrazu. Zawsze unika się linii prostych. Płótno jest następnie przymocowane do aluminium za pomocą PVA. Łączniki są najpierw wypełniane mieszanką akrylowej pasty modelującej Golden i szklanych mikrokulek. Po dokładnym wypełnieniu łącznika, jest on najpierw barwiony, a następnie retuszowany akrylową farbą Golden. W trakcie tego procesu użyto błyszczącego werniksu Golden. Następnie na końcową fakturę nałożono żel Golden, również w celu wzmocnienia wybranych śladów pędzla oraz malarskich impastów. Na końcu zastosowano warstwę satynowego werniksu Golden z UVLS.

Aluminiowe panele o strukturze plastrów miodu z podretuszowanym obrazem wysłano do Wenecji we fragmentach, a następnie przymocowano już na miejscu do aluminiowej ramy. Zostało to zrobione w dwóch partiach, które potem osadzono na miejscu i dopasowano do ściany. Końcowe uzupełnienia, retusze i kontrolę powierzchni wykonano, gdy faksymile było w finalnej pozycji, oświetlone światłem reflektarza⁸.

Przełożył Filip Lipiński

⁸ Dziękujemy uczestnikom dialogu pt. „Inheriting the Past”, który miał miejsce w Wenecji w San Giorgio, za wiele użytecznych dyskusji, a zwłaszcza Pasquale Gagliardiemu, dyrektorowi Cini Foundation.

BIBLIOGRAFIA

- Benjamin W., *Dzieło sztuki w epoce technicznej reprodukcji*, w: idem, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, tłum. K. Krzemieniowa, H. Orłowski i J. Sikorski, Poznań 1996, s. 201–239
- Deleuze G., *Różnica i powtórzenie*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1997
- Hornung E., T. Abt, *The Dark Hours of the Sun – the Amduat in the tomb of Thutmose III*, DVD, Factum Arte, 2005
- Hornung E., *Immortal Pharaoh – the tomb of Thutmose III*, Madrid 2006
- Lowe A., S. Schaffer, *N01se : universal language, pattern recognition, data synaesthetics*, Cambridge 2000
- Smith B.C., *Digital Abstraction and Concrete Reality*, Madrid 2003
- Tamen M., *Friends of Interpretable Objects*, Cambridge, MA 2001
- The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, red. A. Appadurai, Cambridge 1986
- Western D., *In the Dust of Kilimanjaro*, New York 1997

Bruno Latour (1947–2022)

Sciences Po, Paris

Adam Lowe

Factum Arte, Madrid

THE MIGRATION OF THE AURA, OR HOW TO EXPLORE THE ORIGINAL THROUGH ITS FACSIMILES

Summary

The text offers enlightening reflections on issues concerning reproductions of works of art, the status of an original and a copy, the problem of conservation, and the role of digital photography. Latour and Lowe raise the contentious issue of how good and bad reproductions can affect the original, participate in what they call “the migration of the aura”. This is primarily a case study of a production, presentation, reception and the meaning of a facsimile of a Veronese work, *Nozze di Cana* at its original location, San Giorgio in Venice. The second part of the text (the appendix) is a meticulous, technical description of the stages of production of the picture by Lowe.

Keywords:

reproduction, original, work of art, digital photography, aura, facsimile

VARIA

AGATA JAKUBOWSKA

FEMINISM IN THE TIME OF TRANSFORMATION. PIOTR PIOTROWSKI, ZOFIA KULIK AND THE DEVELOPMENT OF FEMINIST ART HISTORY IN POLAND

In 2015, a few months after the passing of Piotr Piotrowski, an exhibition in his memory was organized at the Profile Foundation gallery in Warsaw, in which four artists – Jarosław Kozłowski, Zofia Kulik, Zbigniew Libera, and Krzysztof Wodiczko – took part.¹ The information prepared by the gallery read: “The exhibition features works that were the subject of Piotr Piotrowski’s essays as well as a reference for his art historical research, his vision of art history, of artistic topography and its significance for Poland’s and Eastern Europe’s cultural experience.”²

Zofia Kulik, the only woman in the group, showed a miniature of her work titled *From Siberia to Cyberia* (1998–2004). The original version of the work comprises a rectangle 21 metres in length and 2.4 metres in height, made up of eighteen thousand small photographs – TV screenshots of shows and films watched by the artist, or rather photographed by her. The fact that Kulik chose this particular work for the exhibition in tribute to Piotrowski comes as no surprise. The first version of the work was presented in 1999 at the artist’s monographic exhibition curated by Piotrowski at the National Museum in Poznań. The presentation was actually under the title *From Siberia to Cyberia*, and a fragment of the work was reproduced on the cover of the exhibition catalogue.³ This exhibition was in a way the climax of a Piotrowski’s interest in Kulik’s art that had developed in this very particular period – the first dec-

¹ Its title repeated that of one of his books – *Sztuka według polityki. Od Melancholii do Pasji* [Art According to Politics. From Melancholy to Passion], Cracow 2007.

² See <<http://www.fundacjaprofile.pl/wystawy.php?act=more&a=330>> [accessed: November 28, 2021].

³ A miniature of the piece, still smaller than the one exhibited at the Profile Foundation, and made specially by the artist for this occasion, was a gift for Piotrowski on his 60th

ade of post-communist Poland – and was strongly influenced by the specificity of this time.

The significance of Piotr Piotrowski's writings in the 1990s has already been recognised by many authors. Magdalena Ujma, for example, wrote that in this decade in Poland "there was no widely recognised authority of art criticism. With one exception. One waited for texts and books by Piotr Piotrowski, which were situated between art history and criticism and caused waves of reviews, polemics, and commentaries."⁴ According to her, his success resulted from the fact that he accurately described this time. A similar opinion was expressed by Karol Sienkiewicz, who wrote that "Although Piotrowski showed a slippage typical for art historians towards what artists or curators did, as a theoretician, he was able to define the ideological framework of their activities, describe the processes taking place, and name the sides of a broader dispute about Polish modernization in which artists took an active part."⁵ In this text, I concentrate on one fragment of his activities from the first decade of post-communist Poland – his writings on Zofia Kulik's art and, more precisely, on their feminist dimension. I argue that Piotrowski not only, as the quoted authors claimed, presented accurately her art and its relationship to the political situation of that time, but he also practised a form of feminist reflection that was new in Polish art history and criticism, intensively engaged in criticism of the recent communist past and current politics. He catalysed, through his activities in many roles, including being a teacher at the Institute of Art History at Adam Mickiewicz University in Poznań, the development of this specific feminist discourse.

Today, in Poland and more generally in Eastern Europe, an effort is being made to rethink the recent past of feminist scholarship, especially its development in the period of transformation from state socialism to democracy.⁶ It is commonly observed that the 1990s were the time when Polish feminist activists and intellectuals established close ties with Western critical thought associated with democracy distancing themselves from socialist ideas of the

birthday from the staff of the Institute of Art History of the Adam Mickiewicz University in Poznań, with the support of the artist.

⁴ M. Ujma, "Krytyczki w Polsce po 1989 roku" [Female critics in Poland after 1989], in: *Polki, Patriotki, Rebeliantki* [Polish Women, Patriots, Rebels], ed. I. Kowalczyk, Poznań 2018, p. 178.

⁵ K. Sienkiewicz, *Zatańczą ci, co drżeli. Polska sztuka krytyczna* [Those who Trembled will Dance. Polish Critical Art], Kraków-Warszawa 2014, p. 435.

⁶ See, for example, one of the most recent publications on the subject *Gender, Generations, and Communism in Central and Eastern Europe and Beyond*, ed. A. Artwińska, A. Mrozik, London 2021.

emancipation of women. As Magdalena Grabowska put it, “state socialism was taken for granted as a detrimental gap in the development of a Western-style liberal identity for Poland and Polish feminism”.⁷ At the same time, they mobilized criticism of the conservative, patriarchal character of the democratic transformation taking place in Poland that manifested itself in the increased influence of the Catholic Church and the 1993 restriction of the anti-abortion law. The analysis that I propose in this text offers a close reading of this process in the domain of art history in Poland, using as an example one milieu in which a crucial role was played by, paradoxically, a male art historian not particularly interested in women artists, Piotr Piotrowski.

ZOFIA KULIK

Three separate periods can be distinguished in Zofia Kulik’s artistic career.⁸ The first and shortest of these was at the turn of the 1970s, when the artist studied sculpture under Jerzy Jarnuszkiewicz at the Warsaw Academy of Fine Arts. During the second, from 1971 to 1987, she shared her life and artistic practice with Przemysław Kwiek in a duo known as KwieKulik. The form of their activities stemmed from a non-traditional treatment of sculpture that they acquired when still at the art school, i.e., sculpture is seen not as a closed form but as being under constant transformation – a process whose stages are documented and shown. By the end of the 1980s, the KwieKulik duo broke up, parting in both their personal and professional life. At the turn of the 1990s, Zofia Kulik began making very different artworks. Initially, these were simple hand-made collages, later replaced by photomontages made using multiple exposures. The common element in all the works was a human figure inserted in decorative patterned structures, treated as an ornament, and juxtaposed with details referring to the communist system in different ways. The nude male body in all the pieces was that of a young artist, Zbigniew Libera, who posed for her assuming various postures and performing various gestures that Kulik took from art and visual culture.

Zofia Kulik’s individual practice quickly attracted attention of both critics and curators. From 1989 onwards, her works were exhibited at numerous

⁷ M. Grabowska, “Bringing the Second World In: Conservative Revolution(s), Socialist Legacies, and Transnational Silences in the Trajectories of Polish Feminism”, *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 2012, 37(2), p. 396.

⁸ More in T. Załuski, “How to Live and Work with Two Artistic Biographies: Zofia Kulik’s Archival Drive”, in: *Zofia Kulik. Methodology, My Love*, ed. A. Jakubowska, Warsaw 2019, pp. 54–77.

solo shows, both in Poland and abroad, the first being *Visual Idioms of Soc-Age*, organised in 1989 at the ZPAF Small Gallery in Warsaw, followed by a show at the Postmasters Gallery in NYC a year later,⁹ and at many important group presentations of current Polish art.¹⁰ In 1993, a photo of the artist posing before one of her works was put on the front cover of the first issue of "Magazyn Sztuki" (Art Magazine), a magazine that in the 1990s played a huge role in developing the critical discourse on art.¹¹ A conversation with Zofia Kulik, titled *Being nothing but an obedient psycho-physical instrument*, was the opening text.¹²

PIOTR PIOTROWSKI ON ZOFIA KULIK

At the turn of the 1990s, Piotrowski remained inattentive to Zofia Kulik's artistic practice, at least he did not write about her. This could in part have been due to his longer stays abroad, in the US, where he was on fellowships.¹³ He was also engaged in writing a book on the Russian avant-garde. The work came out in 1993 under the title *The Artist Between Revolution and Reaction. A Study in the Ethical History of Art*.¹⁴ It seems that at the beginning of the decade, he did not closely follow the development of the Polish art scene. If he published texts on Polish art at that time, he would go back to the 1970s, including the actions that Kulik had undertaken together with Przemysław Kwiek as the KwieKulik duo. In a book published in 1991 as *The Decade. On the Syndrome of the 1970s, Artistic Culture, Criticism, Art*, he wrote about

⁹ See <<http://kulikzofia.pl/en/cv-zofii-kulik/>> [accessed: November 28, 2021].

¹⁰ Such as *Bakunin in Dresden. Polnische Kunst Heute* (1990, Kunstpalast, Düsseldorf; Kampagelfabrik, Hamburg; 1991 Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Warsaw).

¹¹ More on this see, e.g., in the already mentioned texts: Ujma, "Krytyczki...", p. 179; Sienkiewicz, *Zatańczą...*, p. 115.

¹² „Bądź tylko posłusznym, psychofizycznym instrumentem... Wywiad z Zofią Kulik. Rozmawiał – Ryszard Ziarkiewicz” [Being nothing but an obedient psycho-physical instrument. Ryszard Ziarkiewicz talks to Zofia Kulik], *Magazyn sztuki*, 1993, 1, pp. 12–21.

¹³ The Kościuszko Foundation Research Grant for a study visit in New York (1989), Ailsa Mellon Bruce Senior Fellow at The Center for Advanced Study in the Visual Arts at The National Gallery of Art Washington D.C. (1989/90), J.P. Getty Fellow at Columbia University in New York (1994).

¹⁴ P. Piotrowski, *Artysta między rewolucją i reakcją. Studium z zakresu etycznej historii sztuki awangardy rosyjskiej* [The Artist Between Revolution and Reaction. A Study in the Ethical History of Art], Poznań 1993.

their *Activities for the Head* (1978).¹⁵ His approach was critical, as he saw these actions as “extremely poor” and as “having virtually nothing to propose, [being] boring and pretentious”.¹⁶ Piotrowski repeated and developed his criticism in a paper *Postmodernism and Post-totalitarianism* delivered in 1993 in Bratislava, at a conference “Totalitarianisms and Traditions”, which was later published first in the Slovak art magazine “ARS” and in the already mentioned “Magazyn Sztuki”.¹⁷

It is difficult to pinpoint the exact moment when Piotrowski became interested in Kulik’s solo artistic activities. The artist herself gives 1994 as the year when the two actually met.¹⁸ Kulik had a solo show in Poznań, at Galeria U Jezuitów, titled *Symbolic Weapon III*, prepared by Janusz Marciniak, a Poznań-based artist and critic. Piotrowski most probably saw the exhibition;¹⁹ what Zofia Kulik remembers, however, is that they met not at the gallery but at the international congress *Contemporary Art, Contemporary Challenges in a Period of Transformation*, organised in Poznań at the same time. Piotrowski was responsible for the part of the conference dedicated to visual arts²⁰ and Kulik was mentioned there by one of the speakers, the American art historian Steven Mansbach, who said that in characterising the modern movement we need “sensitivity to specific local conditions, despite the claims to universality”. He gave an example of Kulik’s works when he claimed that “What was as meaningful in New York, London, and Paris, given the quite specific historical, political, and cultural contexts of the post-War epoch, may have little relevance to the contemporary climate of Bucharest, Sofia, Moscow, or even Poznań – as we can see with the recent work of the Polish artist, Zofia Kulik.”²¹

¹⁵ P. Piotrowski, *Dekada. O syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce i sztuce – wybiórczo i subiektywnie* [The Decade. On the Syndrome of the 1970s, Artistic Culture, Criticism, Art], Poznań 1991.

¹⁶ *Ibidem*, p. 56.

¹⁷ It was published at around the same time as the Polish version. “Post-modernism and Post-totalitarianism. The Poland Case of the 1970s”, *ARS* 1993, 2–3, pp. 231–242. “Postmodernizm i posttotalitaryzm” (Postmodernism and Post-totalitarianism), *Magazyn Sztuki* 1994, 4, pp. 56–73.

¹⁸ E-mail from the artist, 24 April 2017.

¹⁹ Information from Piotr Piotrowski’s wife, Maria Żuk-Piotrowska.

²⁰ Two editions of the international congress *Culture of the Time of Transformation* were organised in Poznań in the 1990s, dedicated to the culture of Central and Eastern Europe. The first one took place on 2–5 February 1994, the second on 11–14 March 1998. Both were organised by the Poznań Society of Friends of the Sciences.

²¹ S. Mansbach, “Contemporary Art, Contemporary Challenges in a Period of Transformation”, in: *Culture of the Time of Transformation International Congress. Materials*.

Izabela Kowalczyk – Piotrowski's student at that time, who wrote under her maiden name Pikosz – noticed the coincidence between the dates of the Kulik exhibition and the congress in her review of the show, "It is telling", she wrote "that the exhibition was opened a day before the *Contemporary Art, Contemporary Challenges in a Period of Transformation* congress began". Zofia Kulik's works were thus introduced into the discussion about the process of political and artistic changes after the fall of communism.²² Kowalczyk's (Pikosz) text was polemical to the interpretation of Kulik's works as proposed by the curator of the presentation, Janusz Marciniak.²³ She found this interpretation to be too narrow. Like many other interpreters of Kulik's art, he too admired her for "being able to grapple with the experience of totalitarianism and find a form for expressing the weight of the external and internal desolation it had caused."²⁴ Kowalczyk (Pikosz) believed that the works did indeed deal with enslavement and submission but in a broader sense, not only caused by the communist state but also by "other tropes in human existence". The author pointed mainly to the photographs of the nude man so extensively used by Kulik. His poses often repeated those taken by people of power, while how he was presented "made him look ridiculous". According to Kowalczyk (Pikosz), "the artist thus ridicules the patriarchal culture, mocks the systems of enslavement that it has created."²⁵

Piotrowski's first opinion on Kulik came in a text *The Old Attitude and the New Faith*, published a year after the above polemics, in 1995, in a catalogue of an exhibition *Beyond Belief: Contemporary Art from East-Central Europe* organised at the Museum of Contemporary Art in Chicago and reprinted in an extended version in the already-mentioned "Magazyn Sztuki".²⁶ His text concentrated on artistic projects that were heavily immersed in the

Poznań, 2–5 February 1994, ed. J. Brendel, S. Jakóbczyk, Poznań 1998, p. 293. Any analysis of Kulik's works was not offered by Mansbach, he just presented two reproductions of her works.

²² I. Pikosz, "Chwytając za każdą broń" [Grabbing at Every Weapon], *Czas Kultury* 1994, 1, p. 72.

²³ Kowalczyk also wrote about Kulik in a similar spirit in her 1995 M.A. thesis at the Institute of Art History, on the feminist motifs in Polish art (synopsis published in *Artium Quaestiones* in 1997 as "Wątki feministyczne w polskiej sztuce" [Feminist Tropes in Polish Art], pp. 135–152).

²⁴ J. Marciniak, "Sztuka jest bronią bezbronných. O wystawie »Broń symboliczna« Zofii Kulik" [Art is the Weapon of the Defenceless], in: *Broń symboliczna III* [Symbolic Weapon III], ex. cat., U Jezuitów Gallery, Poznań 1994.

²⁵ Pikosz, "Chwytając...", p. 73.

²⁶ P. Piotrowski, "The Old Attitude and the New Faith" in: *Beyond Belief: Contemporary Art from East Central Europe*, ed. L.J. Hoptman, ex. cat., Museum of Contemporary

political situation of Poland.²⁷ Kulik interested him, as her “art combines political criticism with a feminist perspective. This combination seems very significant from the standpoint of the broader problem of the position of women in Polish society.”²⁸

Piotrowski’s writings about Zofia Kulik seem to merge the above-mentioned proposals made by Marciniak and Kowalczyk (Pikosz), as he presented her art as combining political criticism with a feminist perspective. Whilst Marciniak failed to address the gender issue,²⁹ Kowalczyk (Pikosz) focused on it, although from a universal perspective and not in any specific political reality. It was in the connection of these two aspects that Piotrowski saw the specificity of Kulik’s art.³⁰ To him, she was an artist who touched both on the power relations between a woman and the patriarchal system and someone who related to the current political situation, actually to the position of women in the Polish communist and post-communist society. When describing this, he stressed “the negative attitude of Polish culture towards women, a culture moulded by Catholic views and institutions, regardless of whether the communists, liberals, peasants, or ex-communists again”. He pointed to the important role of the Church in Poland which, among other things, resulted from the fact that Polish history “has made Catholicism an integral part of the national tradition”, and observed that whilst the communist authorities masked their anti-woman politics, “after the ‘break’, at a time of heightened Catholic reaction, the situation changed to the extent that the authorities stopped trying to conceal their repressive attitudes towards women.”³¹

Art, Chicago 1995, pp. 34–45; P. Piotrowski, “Beyond the Old and New Belief”, *Magazyn Sztuki* 1996, 10(2), pp. 161–176.

²⁷ The other artists who he discussed in this context were collectives Pomarańczowa Alternatywa, Grupa, Luxus, Koło Klipsa, Łódź Kaliska, and Robert Rumas, Zbigniew Libera, Józef Robakowski, Grzegorz Klaman.

²⁸ Piotrowski, “The Old Attitude...”, p. 41.

²⁹ He only wrote: “it is symptomatic that it was a woman who managed to cope with the experience of totalitarianism [...] and oppose the stigma of the epoch of the enslaved mind, the stigma of its not-enslaved intelligence and salvaged sensitivity”. Marciniak, “Sztuka jest bronią bezbronnych”.

³⁰ Piotrowski made a reference to Kowalczyk’s interpretation in a text published in the Kulik monograph exhibition in the National Museum in Poznań in 1999. P. Piotrowski, “Between Siberia and Cyberia. On the Art of Zofia Kulik and on Museums”, in: *Zofia Kulik. From Siberia to Cyberia*, ex. cat., National Museum, Poznań, 1999, p. 15

³¹ Piotrowski, “Beyond...”, p. 173, 172. Law of 7 January 1993 on Family Planning, Human Embryo Protection and Conditions of Permissibility of Abortion made the latter more stringent, by permitting abortion only in three cases: a threat to the life or health of

In the second half of the 1990s, Zofia Kulik began to play an ever-greater role in Piotrowski's writing, being, as he put it, "one of the most interesting artists in the domain of visual arts who touches on the issues of the visual structure of the language of power."³² By accentuating this aspect of her art, he consistently pointed to its feminist dimension. In a text to the catalogue of her solo exhibition in 1999, which, as I have already mentioned, he organised at the National Museum in Poznań, Piotrowski presented Kulik as a person who emancipated herself by breaking the binding rules in culture governing gender relations.³³ Piotrowski referred to her works that used photos of Libera, the expansive set of these photographs exhibited for the first time as *The Archive of Gestures*, writing that "the one who rules here is a woman, not a man."³⁴ Piotrowski explained that it was she who noticed the entire organisation of the world, while the man was just a supine element, unaware of broader meanings.

The exhibition at the National Museum in Poznań could be perceived as strengthening Kulik's position in the art world. At the time, the artist enjoyed both Polish and foreign critical acclaim, which manifested itself in the form of numerous exhibitions, texts, and an invitation to represent Poland at the Venice Biennale in 1997. However, the monographic exposition prepared by Piotrowski was the first to be held in an institution of a rank as high as the National Museum.³⁵ This show was also the second to introduce a feminist perspective into this kind of institution in Poland, the first being *Polish Women Artists* in the National Museum in Warsaw in 1991, which was of a completely different character that will be discussed later in this text. In the case of the Poznań exhibition, the introduction of a feminist perspective turned out to be only partially successful, as the act of censorship that was performed at the beginning of the exhibition revealed the enormous resistance to changes in gender relations in the art world or, more broadly, in society. The director of the museum did not agree to exhibit fragments of male nudes, photographs

the pregnant woman, severe and irreversible fetal defect, the pregnancy is a result of an unlawful act.

³² P. Piotrowski, "Sztuka krytyczna" [Critical art], *Pokaz* 1999, 3, p. 41.

³³ Piotrowski invited English feminist art historian Sarah Wilson to also contribute to the catalogue.

³⁴ Piotrowski, "Between...", pp. 13–14.

³⁵ In the years 1992–1997, he was Head of the Contemporary Art Department/Curator of the Contemporary Art Gallery at the National Museum in Poznań. On Piotrowski's curatorial activities see K. Murawska-Muthesius, "The Critical Museum Debate Continues", in: *Horizontal Art History and Beyond, Revising Peripheral Critical Practices*, eds. A. Jakubowska, M. Radomska, Routledge 2022, pp. 15–25.

of sculptures from the Hermitage collection in St Petersburg, which were part of an installation titled *A Home and A Museum*, in the Museum hall, a space that could not be bypassed by viewers who came to see the collection and not the temporary exhibition. He proposed to move the work to a side room, but the artist did not agree. Instead, she proposed to attach fig leaves onto the photographs, which the director opposed, saying that it would look like censorship. Finally, the installation was taken down.³⁶

PIOTROWSKI AND THE DEVELOPMENT OF FEMINIST ART HISTORY IN POLAND

It should be noted that in the earlier period, Piotrowski had not participated in any discussions or activities related to feminism, feminist art, or women's art. Most probably, this was not due to a lack of knowledge of the above but rather that while socialist ideas of emancipation of women were unacceptable for Piotrowski, who was a member of the anti-communist opposition, Western ideas of second-wave feminism, which appeared in Poland in the 1970s,³⁷ functioned in this country as apolitical in the sense that they were not related to activist and political actions and manifests, and as such were uninteresting to Piotrowski.

In socialist Poland, two more extensive texts on feminism in art (not so much in art history) were published, both written by male critics. The first was an article by Stefan Morawski, that appeared in 1977 under the title *Neo-feminism in Art*.³⁸ It presented feminist art as a revolt by women against society but described it as a foreign phenomenon. The text ended with the author's reassurance that it was written as an "invitation to reflect on the same problems in our own country."³⁹ The second elaboration on feminism in art was a text by Grzegorz Działowski published in 1988.⁴⁰ He finished his long overview of the most important characteristics of feminist art with a fragment on Polish women artists, as if demonstrating that the invitation formulated by Morawski

³⁶ More on this: Piotrowski, *Sztuka według polityki*, pp. 205–207.

³⁷ See more in: A. Jakubowska, "Circulation of Feminist Ideas in Communist Poland", in: *Globalizing East European Art Histories: Past and Present*, ed. B. Hock, A. Allas, Routledge 2018, pp. 135–148.

³⁸ S. Morawski, "Neofeminizm w sztuce" [Neo-feminism in Art], *Sztuka* 1977, 4, pp. 57–63.

³⁹ *Ibidem*, p. 63.

⁴⁰ G. Działowski, "Sztuka feministyczna" [Feminist Art], *Miesięcznik Literacki* 1988, 2–3, pp. 104–116 (part I) and 1988, 4, pp. 81–90 (part II).

was undertaken by them. Yet feminist art is presented by him as a radical artistic practice that developed in the West and influenced some Polish artists, and not as resulting from the critical analysis of the local society and the position of women within it. What is worth noting is that Dziamski functioned in the Poznań scholarly and artistic *milieu*, just like Piotrowski. What's more, it was in Poznań, in the ON Gallery, that Izabella Gustowska and Krystyna Piotrowska conducted their artistic and curatorial activities concentrated on women artists, including the organisation of all-women exhibitions.⁴¹ The text by Dziamski and the activities of both artists revealed a certain ambivalence towards feminism, manifested by a favourable attitude towards the feminist concentration on women and their experiences but also by a strong objection to entangling art with politics. Although they recognised the significance of promoting women artists, and the validity of the question about whether there was any community among women (a similar sensitivity being the common basis), they would still be reluctant to connect art with social or political issues.

The same attitude was apparent after 1989, both in the activities of Gustowska⁴² or Dziamski, as well as in other initiatives undertaken by female critics or historians, for example, the all-women exhibitions with the participation of Zofia Kulik. What they had in common was that they did not problematize nor politicise the question of gender.⁴³ The profile of these exhibitions had an obvious impact on the way that Kulik's art was presented there; paradoxically, the issue of gender was left unnoticed. In a short note in the catalogue of *Polish Women Artists*, Agnieszka Morawińska, curator of the exhibition, did not mention the issue at all.⁴⁴ This is important for a comparison between this show, which I have already mentioned in the text as the first one introducing the feminist perspective into any Polish national museum, and the Poznań monographic exhibition of Kulik. *Polish Women Artists* referred to earlier international shows presenting women artists that aimed at challenging the male-dominated art canon.⁴⁵ It did not, however, offer any

⁴¹ See more in: A. Jakubowska, "Meetings: Exhibitions of Women's Art Curated by Izabella Gustowska", *Ikonothea* 2016, 26, pp. 291–311.

⁴² Krystyna Piotrowska emigrated to Sweden in the 1980s.

⁴³ I. Kowalczyk, "Wystawy sztuki kobiet 1991–2001: od esencjalizmu do konstruktywizmu" [All-Women Exhibitions 1991–2001: From Essentialism to Constructivism], *Sztuka i Dokumentacja* 2016, 15, pp. 97–105.

⁴⁴ A. Morawińska, "Zofia Kulik", in: *Artystki polskie* [Polish Women Artists], ex. cat., National Museum, Warsaw 1991, p. 216.

⁴⁵ See texts by the curator of *Artystki polskie* (Polish Women Artists) and by Maria Poprzęcka, "Inne? Kobiety i historia sztuki" [Different? Women and Art History], in: *Artystki polskie* [Polish Women Artists], ex. cat., National Museum, Warsaw 1991, pp. 9–16, 17–20.

feminist interpretation of art created by women. A similar scenario was the case with the catalogue to the exposition *Presence III*, organised in Poznań in 1992, in which Kulik's art was discussed in a text by Alicja Kępińska.⁴⁶ Noticeably, both texts (by Morawińska and Kępińska) mentioned the nude model, but neither of them discussed the gender relations present in her art. No different was the situation with the catalogue to the exhibition *Woman About Woman* organised in Bielsko-Biała in 1996 in the article by Adam Sobota titled *The Art of Zofia Kulik*. The only difference from the two texts mentioned above is that the phrase "nude model" was replaced by "nude man", thus the author at least noticed the model's gender.⁴⁷

This short overview of comments on the oeuvre of Zofia Kulik formulated on the occasions of all-women exhibitions organised in Poland in the 1990s, demonstrates one type of the discourse on women artists that was popular during that period. It concentrated on promoting women and their intimate experiences but ignored gender power relations and the situation of women in society.⁴⁸ Another type of discourse, one that put exactly these issues at its centre, had started to develop, and it was Piotr Piotrowski who played a crucial role in this process.⁴⁹

⁴⁶ A. Kępińska, "Bliskość bytu" [The Proximity of Existence], in: *Obecność III* [Presence III], ex. cat., BWA, Poznań 1992, n.p.

⁴⁷ A. Sobota, "Sztuka Zofii Kulik" [The Art of Zofia Kulik], in: *Kobieta o kobiecie* [Woman about Woman], ex. cat., „Galeria Bielska” BWA, Bielsko-Biała 1996, pp. 32–35.

⁴⁸ It is symptomatic that the feminist campaign against restriction of the anti-abortion law used an artwork not by a Polish but by an American artist – Barbara Kruger, her poster *Your Body is a Battleground* – who appeared in Poland on the invitation of the curator Milada Ślizińska.

⁴⁹ In this case study, I concentrate on Piotrowski's and his milieu's activities that I perceive to be the most influential, yet some female art historians and artists that promoted a feminist perspective at that time, at least sporadically, should be mentioned: Ewa Franus, who at that time lived in Holland; Barbara Limanowska, an art historian engaged in feminist activism, the leader of a feminist organization, OŚKA, who in 1999 published a special issue of its bulletin devoted to the feminist perspective in women's literary and visual production (*OŚKA. Pismo Ośrodka Informacji Środowisk Kobiety* 1999, 3(8)); Ewa Toniak, who criticized one of the exhibitions mentioned in the text for lack of connections with a feminist agenda (E. Toniak, "Ogród Zosi" [Zosia's Garden], *Obieg* 1993, 7–8 (51–52), p. 65); or Katarzyna Kozyra, who introduced feminist materials to a zin/magazine published by students from Warsaw Academy of Fine Arts (*Czereja* 1995, 5). The above-mentioned Milada Ślizińska, who invited feminist artists to exhibit in Warsaw, diminished the feminist agenda of their work as, when exposed, it resulted in diminished interest by the media and public, see "Gender artyści mnie nie dotyczy. Wywiad z Miladą Ślizińską" [I'm not concerned by the gender of an artist. An interview with Milada Ślizińska], *OŚKA. Pismo Ośrodka Informacji Środowisk Kobiety* 1999, 3(8), pp. 19–23.

As already mentioned, Piotr Piotrowski did not participate in these pro-women apolitical activities. He was not interested in women's art as such. What interested him was critical art, also that created by women. Feminism appeared in the scope of his interests as a result of the influence of the very engaged, both in feminism and politically, American art history and criticism. This is very apparent, for example, in his book *In the Shadow of Duchamp. The New York Notes*, which was published after his return from research stays in the States.⁵⁰ The fact that Piotrowski became involved in feminist art history and criticism did not stem from his interest in art made by women but rather from his identification with the critical stance presented by feminism and some women artists. Nor was it based on in-depth studies of the feminist reflection on art. While his female student – Izabela Kowalczyk (Pikosz) – referred to Griselda Pollock in her above-mentioned text from 1994, Piotrowski in his article from 1996, in which he presented a feminist interpretation of Zofia Kulik's work for the first time, did not mention a single feminist art historian, but instead resorted to John Berger and his comments from the *Ways of Seeing*. He wrote: "in examining visual culture from a sexual standpoint, we can follow John Berger in saying that a characteristic feature of Western (masculinist) art is the principle that "men act and women appear". [...] Zofia Kulik has turned the principle described by Berger upside down: women act, and men appear."⁵¹

The references to John Berger's book, originally published in 1972, in interpretations that were feminist by assumption and written in the last years of the 20th century, can be somewhat surprising. Interestingly, it was largely owing to Piotrowski that this particular fragment from Berger's book became one of the most frequently cited points of reference used in feminist interpretations in Poland.⁵² It was, first of all, because Piotrowski, an already highly valued and often quoted art historian in the country, cited Berger.⁵³ Secondly, he was instrumental in the publication of the *Ways of Seeing* in Polish, which came out in 1997, translated by Mariusz Bryl, a colleague of Piotrowski from the Institute of Art History of Adam Mickiewicz University in Poznań, and published by REBIS, which was also Piotrowski's publisher.

⁵⁰ P. Piotrowski, *W cieniu Duchampa. Notatki nowojorskie* [In the Shadow of Duchamp: New York Notes], Poznań 1996.

⁵¹ Piotrowski, "Beyond...", p. 173.

⁵² Other tropes from Berger's book did not find much popularity.

⁵³ Also in his analyses of the works by Natalia LL, Piotrowski, "Postmodernizm i post-totalitaryzm...", p. 65.

Although Piotrowski did not resort to reading feminist research too often and actually did not devote much attention to women artists, he contributed to the development of feminist art history in Poland in several different ways. Some of them, when he acted as an influential critic, or as a curator, have already been pointed out. Yet it is also worth mentioning his role as a teacher who supported the feminist interests of his students. I have already discussed Izabela Kowalczyk's writing on Zofia Kulik. She included her observations in a master thesis written in 1995 and devoted to "feminist tropes" or "feminist interventions", as she called them, in the works of Polish women artists.⁵⁴ Another feminist master's thesis written at that time under Piotrowski's supervision was my work on Natalia LL.⁵⁵ Supported by our teacher, we organised the Poznań Feminist Seminar in 1995, which consisted of artists' presentations and an academic conference. In a short text that accompanied the event, we underlined that we were specifically interested in feminist issues, both in art and art history, not just in women's art. As another student of Piotrowski at that time, Paweł Leszkowicz, noted, we were all inspired by Michel Foucault. Leszkowicz observed that "Foucault's books on power, sexuality, and exclusion had a significant impact on Polish new art history and art at the time of the political transformation in the 1990s, unsurprisingly, as the Polish systemic transition involved so many conflicts over discriminatory sexual and gender politics."⁵⁶ The conviction that reflections on women's art need to confront these conflicts, not avoid them, was one of the characteristics of feminist art history that flourished in this milieu.

Moreover, Piotrowski's role as an editor of the annual "Artium Quaestiones" (since 1996⁵⁷) and an initiator of other publications should be mentioned here. Already in 1993, Ewa Franus, a graduate of the Institute of Art

⁵⁴ Fragments published in *Artium Quaestiones* in 1997 as I. Kowalczyk, "Wątki feministyczne w polskiej sztuce" [Feminist Tropes in Polish Art], pp. 135–152.

⁵⁵ Fragments published in *Artium Quaestiones* in 1997 as A. Jakubowska, "Kobieta wobec seksualności – podporządkowana, uwikłana czy wyzwolona" [Woman and sexuality – submissive, entangled, or liberated?], pp. 113–134.

⁵⁶ P. Leszkowicz, "Gender and Art History in Poland: A Constant Story of Subversion", in: *Making art history in Europe after 1945*, ed. N. de Haro Garcíá, P. Mayayo, J. Carrillo, Routledge 2020, p. 234. A more general formulation about the significance of Foucault's thought in Poland at that time was formulated by Ewa Domańska in E. Domańska, "Co zrobił z nami Foucault?" [What Has Foucault Done to Us?], in: *French Theory w Polsce* [French Theory in Poland], ed. E. Domańska, M. Loba, Poznań 2010, pp. 61–79.

⁵⁷ Piotrowski became a deputy director of the Institute of Art. History in 1996, which automatically, in accordance with an unwritten rule, made him a member of the editorial team.

History at Adam Mickiewicz University, published an article, *The Seeing, the Seen*, which was the first presentation of the main tendencies of feminist art history published in a Polish academic journal.⁵⁸ The first issue of the magazine that appeared after Piotrowski joined its editorial team included articles based on the above-mentioned master's theses by his students (already doctoral students at that time), and a text by Griselda Pollock, a translation of an introduction to her book that appeared that year – *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*.⁵⁹ The next issue included a translation of a text written by Sarah Wilson and published in the catalogue of the exhibition *Femininmasculin*, organised in the Centre Georges Pompidou in Paris in 1995. Moreover, Piotrowski contributed to the publication of the Polish translation of Lynda Nead's book *The Female Nude. Art, Obscenity, and Sexuality*, for many years one of the main points of reference for Polish art writers proposing a feminist reading of the female nude.⁶⁰

CONCLUSION

From today's perspective, we notice the distinctive character of feminist reflections on women's art developed by Piotrowski and his milieu in the 1990s, and in this conclusion, I will point out its two interrelated aspects. First, his feminist reflections were indebted to Western notions, although he was soon to become the author of the concept of horizontal art history, which undermined the significance of the narrations produced in the centres.⁶¹ At that time, horizontalization of art historical discourse meant, for him, that the art of particular artists should be considered in relation to local problems and not universal art language, in the case of Zofia Kulik, in relation to the patriarchal character of the political transformation in Poland. It did not mean turning to the local emancipatory tradition, including socialist concepts and practices. Like other feminists at that time, he rejected

⁵⁸ E. Franus, "Widziane, widzące" [The Seeing, The Seen], *Artium Quaestiones* 1993, 6, pp. 101–114.

⁵⁹ G. Pollock, "Polityka teorii: pokolenia i geografie. Teoria feministyczna i historie historii sztuki" [The politics of theory: generations and geographies. Feminist theory and histories of art history], trans. M. Bryl, *Artium Quaestiones* 1997, 7, pp. 153–186.

⁶⁰ L. Nead, *Akty kobiety. Sztuka, obscena i seksualność*, trans. E. Franus, Poznań 1998.

⁶¹ P. Piotrowski, "Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde", in: *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, eds. S. Bru et al., Berlin 2009, pp. 49–58.

them because they were perceived as an element of the communist regime's policy.

Secondly, for him, feminism was inseparable from the defence of democracy and criticism of any form of totalitarianism. It was part of a struggle for freedom and against any forms of subservience of an individual to political or religious systems. For him, there was no *raison d'être* for feminism without any form of critical engagement. This is visible in his attitude to Zofia Kulik's art. As I wrote at the beginning of this text, her monographic exhibition, organised by Piotrowski at the National Museum in Poznań in 1999 was, in a way, the culmination of his interest in her art. Later, he did not devote much attention to it.⁶² This could have been caused by the fact that Kulik's art changed, which can be seen, for example, in her series *Patterns*, exhibited for the first time in 2007. On the one hand, *Patterns*, being ornamental structures, filled with a combination of human, floral, and other motifs, inscribe themselves well into Kulik's oeuvre, while on the other, they are significantly different. They mark some kind of release from the "necessity" to visualize the post-communist condition and offer the possibility of elaborating other aspects of her life and work.⁶³ When asked why the earlier, political content is missing here, Kulik answered "I did critical work, but at the moment I don't do it. In a way, I betray myself."⁶⁴ This is how Piotrowski could have seen it, as he was the one who never betrayed himself in this regard.

In subsequent decades, Piotrowski's writings gradually stopped resonating with the development of feminist scholarship and art, and they stopped playing that important role of the catalyst. I can only imagine that he would get back together with the feminist art and activism developing intensively in Poland in recent years.

⁶² He wrote about the act of censorship that took place during this exposition. For Piotrowski, who criticised the strength of anti-democratic, conservatist forces in post-communist Poland, the censoring of Kulik's work was of utmost importance and he wrote about it in several texts, also in his book *Art and Democracy in post-Communist Europe*, trans. A. Brzyski, London 2012, pp. 278–281.

⁶³ A. Jakubowska, "Patterns: 'In a way, I betray myself'", in: *Zofia Kulik. Methodology...*, p. 321.

⁶⁴ "W pewnym sensie zdradzam samą siebie: Z Zofią Kulik rozmawia Kamila Wielebska" [In a way, I betray myself. Kamila Wielebska talks to Zofia Kuik], unpublished, sent to me by the artist.

BIBLIOGRAPHY

- „Bądź tylko posłusznym, psychofizycznym instrumentem... Wywiad z Zofią Kulik. Rozmawiał – Ryszard Ziarkiewicz” [Being nothing but an obedient psycho-physical instrument. Ryszard Ziarkiewicz talks to Zofia Kulik], *Magazyn Sztuki* 1993, 1, pp. 12–21
- Domańska E., “Co zrobił z nami Foucault?” [What Has Foucault Done to Us?], in: *French Theory w Polsce* [French Theory in Poland], ed. E. Domańska, M. Loba, Poznań 2010, pp. 61–79
- Dziamski G., “Sztuka feministyczna” [Feminist Art], *Miesięcznik Literacki* 1988, 2–3, pp. 104–116 (part I) and 1988, 4, pp. 81–90 (part II)
- Franus E., “Widziane, widzane” [The Seeing, The Seen], *Artium Quaestiones* 1993, 6, pp. 101–114
- “Gender artysty mnie nie dotyczy. Wywiad z Miladą Ślizińską” [I’m not concerned by the gender of an artist. An interview with Milada Ślizińska], *OŚKA. Pismo ośrodka informacji środowisk kobiecych* 1999, 3(8), pp. 19–23
- Gender, Generations, and Communism in Central and Eastern Europe and Beyond*, ed. A. Artwińska, A. Mrozik, London 2021
- Grabowska M., “Bringing the Second World In: Conservative Revolution(s), Socialist Legacies, and Transnational Silences in the Trajectories of Polish Feminism”, *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 2012, 37(2), pp. 385–411
- Jakubowska A., “Circulation of Feminist Ideas in Communist Poland”, in: *Globalizing East European Art Histories: Past and Present*, ed. B. Hock, A. Allas, Routledge 2018, pp. 135–148
- Jakubowska A., “Kobieta wobec seksualności – podporządkowana, uwikłana czy wyzwolona” [Woman and sexuality – submissive, entangled, or liberated?], *Artium Quaestiones* 1997, 8, pp. 113–134
- Jakubowska A., “Meetings: Exhibitions of Women’s Art Curated by Izabella Gustowska”, *Ikonotheka* 2016, 26, pp. 291–311
- Jakubowska A., “Patterns: ‘In a way, I betray myself’”, in: *Zofia Kulik. Methodology, My Love*, ed. A. Jakubowska, Warsaw 2019, pp. 307–319
- Kępińska A., “Bliskość bytu” [The Proximity of Existence], in: *Obecność III* [Presence III], ex. cat., BWA, Poznań 1992, n.p.
- Kowalczyk I., “Wątki feministyczne w polskiej sztuce” [Feminist Tropes in Polish Art], *Artium Quaestiones* 1997, 8, pp. 135–152
- Kowalczyk I., “Wystawy sztuki kobiet 1991–2001: od esencjalizmu do konstruktywizmu” [All-Women Exhibitions 1991–2001: From Essentialism to Constructivism], *Sztuka i Dokumentacja* 2016, 15, pp. 97–105
- Leszkowicz P., “Gender and Art History in Poland: A Constant Story of Subversion”, in: *Making art history in Europe after 1945*, ed. N. de Haro Garcíá, P. Mayayo, J. Carrillo, Routledge 2020
- Limanowska B., ed., *Women artists*, special issue, *OŚKA. Pismo Ośrodka Informacji Środowisk Kobiecznych*, 1999, 3(8)
- Mansbach S., „Contemporary Art, Contemporary Challenges in a Period of Transformation”, in: *Culture of the Time of Transformation International Congress*.

- Materials. Poznań, 2–5 February 1994*, ed. J. Brendel, S. Jakóbczyk, Poznań 1998, pp. 292–296
- Marciniak J., "Sztuka jest bronią bezbronných. O wystawie »Broń symboliczna« Zofii Kulik" [Art is the Weapon of the Defenceless], in: *Broń symboliczna III* [Symbolic Weapon III], exhibition catalogue, U Jezuitów Gallery, Poznań 1994, n.p.
- Morawińska A., "Artystki polskie" [Polish Women Artists], in: *Artystki polskie* [Polish Women Artists], ex. cat., National Museum, Warsaw 1991, pp. 9–16
- Morawski S., "Neofeminizm w sztuce" [Neo-feminism in Art], *Sztuka* 1977, 4, pp. 57–63
- Murawska-Muthesius K., "The Critical Museum Debate Continues", in: *Horizontal Art History and Beyond, Revising Peripheral Critical Practices*, eds. A. Jakubowska, M. Radomska, Routledge 2022, pp. 15–25
- Nead L., *Akty kobiety. Sztuka, obscena i seksualność*, trans. E. Franus, Poznań 1998
- Pikosz I., "Chwytając za każdą broń" [Grabbing At Every Weapon], *Czas Kultury* 1994, 1, pp. 72–73
- Piotrowski P., *Art and Democracy in post-Communist Europe*, trans. A. Brzyski, London 2012
- Piotrowski P., *Artysta między rewolucją i reakcją. Studium z zakresu etycznej historii sztuki awangardy rosyjskiej* [The Artist Between Revolution and Reaction. A Study in the Ethical History of Art], Poznań 1993
- Piotrowski P., "Between Siberia and Cyberia. On the Art of Zofia Kulik and on Museums", in: *Zofia Kulik. From Siberia to Cyberia*, ex. cat., National Museum, Poznań, 1999, pp. 7–33
- Piotrowski P., "Beyond the Old and New Belief", *Magazyn Sztuki* 1996, 10(2), pp. 161–176
- Piotrowski P., *Dekada. O syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce i sztuce – wybiórczo i subiektywnie* [The Decade. On the Syndrome of the 1970s, Artistic Culture, Criticism, Art], Poznań 1991
- Piotrowski P., "Post-modernism and Post-totalitarianism. The Poland Case of the 1970s", *ARS* 1993, 2–3, pp. 231–242
- Piotrowski P., "Sztuka krytyczna" [Critical art], *Pokaz* 1999, 3, p. 41
- Piotrowski P., *Sztuka według polityki. Od Melancholii do Pasji* [Art According to Politics. From Melancholy to Passion], Cracow 2007
- Piotrowski P., "The Old Attitude and the New Faith" in: *Beyond Belief: Contemporary Art from East Central Europe*, ed. L.J. Hoptman, ex. cat., Museum of Contemporary Art, Chicago 1995, pp. 34–45
- Piotrowski P., "Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde", in: *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, eds. S. Bru et al., Berlin 2009, pp. 49–58
- Piotrowski P., *W cieniu Duchampa. Notatki nowojorskie* [In the Shadow of Duchamp: New York Notes], Poznań 1996
- Pollock G., "Polityka teorii: pokolenia i geografie. Teoria feministyczna i historie historii sztuki" [The politics of theory: generations and geographies. Feminist theory and histories of art history], trans. M. Bryl, *Artium Quaestiones* 1997, 7, pp. 153–186

- Poprzęcka M., "Inne? Kobiety i historia sztuki" [Different? Women and Art History], in: *Artystki polskie* [Polish Women Artists], ex. cat., National Museum, Warsaw 1991, pp. 17–20
- Sienkiewicz K., *Zatańczą ci, co drżeli. Polska sztuka krytyczna* [Those who Trembled will Dance. Polish Critical Art], Kraków–Warszawa 2014
- Sobota A., „Sztuka Zofii Kulik” [The Art of Zofia Kulik], in: *Kobieta o kobiecie* [Woman about Woman], ex. cat., „Galeria Bielska” BWA, Bielsko-Biała 1996, pp. 32–35
- Toniak E., „Ogród Zosi” [Zosia’s Garden], *Obieg* 1993, 7–8 (51–52), p. 65
- Ujma M., „Krytyczki w Polsce po 1989 roku” [Female critics in Poland after 1989], in: *Polki, Patriotki, Rebeliantki* [Polish Women, Patriots, Rebels], ed. I. Kowalczyk, Poznań 2018, pp. 176–191
- Załużski T., „How to Live and Work with Two Artistic Biographies: Zofia Kulik’s Archival Drive”, in: *Zofia Kulik. Methodology, My Love*, ed. A. Jakubowska, Warsaw 2019, pp. 54–77

Agata Jakubowska

Uniwersytet Warszawski

FEMINISM IN THE TIME OF TRANSFORMATION. PIOTR PIOTROWSKI, ZOFIA KULIK AND THE DEVELOPMENT OF FEMINIST ART HISTORY IN POLAND

Summary

This article is an analysis of one area of Piotr Piotrowski’s (1952–2015) activity in the 1990s – his writings on the art of Zofia Kulik and, more specifically, on its feminist dimension. I argue that although Piotrowski was never interested in women’s art in particular, not only did he practise feminist criticism during this period, but he was also a catalyst for the development of a specific form of feminist reflection that was then new in Polish art history. It focused on power relations and did not accept distancing oneself from social and political problems. I analyse it from the perspective of contemporary revisions of the development of feminist discourse after 1989 in Eastern Europe, which critically examines its embeddedness in Western ideas.

Keywords:

Piotr Piotrowski, Zofia Kulik, feminism, post-communism, feminist art history, women’s art

JULIA STACHURA

DOUBLE INDEX. THE SELF-SHADOW IN AMERICAN PHOTOGRAPHY OF THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY

Our conception of history – Hegel’s, that is – and our conception of representation – Plato’s in fact – have enabled and encouraged us to approach the history of light from different angles but have circumvented the possibility of a history of the shadow [...].

*Victor Stoichita*¹

The subject of this article is the self-shadow, understood as the shadow of the creator visible in a self-portrait, in American photography during the second half of the 20th century. Although it is clear to everyone what a shadow is, one would search in vain for a definition of the self-shadow in the dictionary. This term was coined for the purpose of analyzing four works, each of which depict different types of this model of representation. The self-shadow, as the name suggests, connects the shadow with the self-portrait, and thus brings together the symbolism and history of the shadow with subjective and creative self-expression. The cultural history of the subject in question grew out of legends and myths that speak of the shadow and its magical and creative power. One of the most important legends is the myth of the origin of the image. It appears in several versions throughout the history of writing about art, acknowledging either a woman or a man as the protagonist. One of them, described by Pliny, is the story of Butades’ daughter, Kora of Sicyon. While key roles are played by desire, loss and memory² in it, the shadow becomes the basis for the image of her beloved – traced on the wall, it substitutes for the presence of the man. The problem of image formation through the visuality of the

¹ V. Stoichita, *A Short History of the Shadow*, trans. A.M. Glasheen, London 1997, p. 8.

² See: Pliny, *The Natural History*, Book XXXV, trans. H. Rackham, London 1952.

shadow can also be found in Ovid's account of the myth of Narcissus, at the root of which are image-reflection and image-shadow.³ In Platonic philosophy, the shadow was classified as a low category of images, or eidolons, associated with passive sensory perception and located on the opposite end of the spectrum from ideas.⁴ The body-shadow relationship, relevant to the problem at hand, is a presence-absence relationship. According to Plato, the shadow will never be as good as the body because it does not tell us whether it is a reflection of a two-dimensional or three-dimensional object, and it distorts proportion and distance. Eventually, the deceptive shadow gave way to the mimetically more perfect mirror reflection.⁵ It can be said that the self-shadow is situated on the border of difference and similarity – it is a schematic image that does not reveal the individuality of its owner, but is a two-dimensional copy of the body which successfully renders the figure's silhouette.

Two main issues prompted me to write this article. The first is the dearth of up-to-date theoretical studies of the problem of the shadow throughout the history of photography from an art-historical perspective. The second is that the phenomenon of the self-shadow and its possible variants in self-portrait photography remain undefined. Although there are many examples of studies of the history of the shadow,⁶ the problem of the self-shadow (if it is addressed at all) is most often a marginal theme. One of the most important books devoted to the issue is *A Short History of the Shadow*, by Romanian researcher Victor I. Stoichita, published in 1997 (and in 2001 in Poland). Stoichita evokes and interprets four self-portraits that feature the shadows of their creators, one by each of Claude Monet, Alfred Stieglitz, André Kertész and Andy Warhol. In the case of the latter, in the chapter *In the Shadow of the Eternal Return*, the researcher "anthropologizes" the artist's shadow, describing it as a "second self", a "doubled image of a human", a "layer", a "specter", "the other."⁷ The elementary, vitalistic relationship linking the human body with its shadow is only a starting point for considering the complexity of its essence and symbolism. The categories mentioned by the researcher inspired the organization of the visual material in this article, mainly covering the 1960s and 1980s in American photography. The key to the selection of artists was

³ See: Ovid, *Metamorphoses*, trans. A.S. Kline, Virginia 2004.

⁴ Plato, *The Republic*, trans. D. Lee, London 2007.

⁵ Stoichita, *A Short...*, p. 25.

⁶ See: M. Baxandall, *Shadows and Enlightenment*, New Haven–London 1995 and E.H. Gombrich, *The Depiction of Cast Shadows in Western Art*, London 1995. The most up-to-date proposal is a book by Roberto Casati and Patrick Cavanagh – *The Visual World of Shadows* from 2019, written from a cognitive psychology and philosophy perspective.

⁷ Stoichita, *A Short...*, pp. 147–192.

the actualization, and occasional subversion, of the myths associated with the shadow, as well as the visual-semantic diversity of the addressed issues of memory, race, identity or subjectivity in general. In this regard, it will be important to analyze the strategies of depicting the presence of the artist in photography, both in isolation from (and often in opposition to) the traditional model of body representation and in relation to it. In no way does focusing on American photography mean that the self-shadow phenomenon is limited to one geographic area or specific decade.⁸ The cultural framework I have adopted is an extension of my previous research,⁹ while the works discussed exemplify different types of self-shadow imagery. The purpose of this text, therefore, is to reveal the theoretical potential of the concept, based on self-portraits by Lee Friedlander, Shawn Walker, Andy Warhol and Nan Goldin. The titles of each part ("Reflection", "The Invisible Man", "The Twin and the Mask", and "Diary") will point to a broader understanding of the shadow and bring us closer to a definition of the self-shadow (though certainly not an exhaustive one). The analyses will be linked to the concepts of the philosophical-psychological distinction between "the self" and "the other", Jung's archetypal theory, and the concept of narcissistic identification. Complementing the methodological framework will be the tropes of hybrid ontology of the shadow and the concept of index. The first concept, coined by Hagi Kanaan, implies two triads linking the shadow to its mythical origins: presence, absence and re-production, and the object of desire, loss and substitution.¹⁰ For this philosopher, the hybrid ontology of the shadow implies both its visibility and visibility. Kanaan's classification draws on two analytical categories proposed by Georges Didi-Huberman. The first refers to the tradition of imagery, while the second refers to that which transcends it, i.e. imaginings, memory, and endogenous images.¹¹ In this understanding, the shadow not only testifies to the physical body, present here and now, but also evokes a sense of loss, absence, lacking and emptiness – feelings that are pictorially intangible. Relating the preceding statements to the self-portrait, and therefore the expression of artistic sub-

⁸ There are numerous known European photographs of self-shadows, such as the self-portraits of André Kertész, Andrzej Lachowicz and Olive Cotton, which were taken in both the first half of the 20th century and after World War II.

⁹ My master's thesis "Out of Disobedience. Self-Shadow in American Photography of the Second Half of the 20th Century" was dedicated to the issue discussed in the article.

¹⁰ H. Kanaan, *Photography and Its Shadow*, Palo Alto 2020, p. 546.

¹¹ See: G. Didi-Huberman, "The History of Art Within the Limits of Its Simple Practice", in: *Confronting Image: Questioning the Ends of a Certain History of Art*, trans. J. Goodman, Pennsylvania 2004, pp. 11–52.

jectivity, will bring to the self-shadow the distinctive dual vision¹² of the creators, absent/present in the photograph and present outside the frame. The second concept I will use is the index,¹³ one of the oldest photographic topoi, establishing its meaning on the axis of its physical relationship to the object of reference. Therefore, it is referred to as a trace, mark and shifter, varying according to the sender and the message.¹⁴ Much as in Kanaan's theory, the index takes duplication and a cause-and-effect relationship as its basis, while problematizing the status of the subject, suspended between presence and absence. It is also no coincidence that I relate this concept to selected American works from the second half of the 20th century, bearing in mind Rosalind Krauss' canonical 1977 text *Notes on the Index: Seventies Art in America*. Moreover, I propose to perceive the self-shadow as a double index, that is, an image leaving its mark both in reality and on light-sensitive matter, while taking into account its visually universal characteristics. After all, it is difficult to call the self-shadow a likeness in the traditional sense. Taking this approach is meant to not so much bring out the specificity of photography from the issue at hand (the index has served many researchers in their attempts to justify the truth and objectivity of the medium¹⁵) as to point out the paradoxical and special status of the self-shadow in the context of self-portraiture and self-presentation.

REFLECTION

The aforementioned stage of image formation present in the myth of Narcissus exemplifies the problem of the self-shadow and likeness. In Ovid's version of the myth, he writes "drinking, he's overcome by the beauty of the

¹² The notion of doubled/dual vision is used primarily by postcolonial theorists, who refer to the experience of the racialized subject navigating between identities produced by, among other things, colonial power dynamics. In the context of the self-shadow, a concept that is heterogeneous but not necessarily the same as race, double vision refers to the general experience of an identity crisis or an expression of the search for a place in the world.

¹³ R. Krauss, "Notes on the Index: Seventies Art in America", *October* 1977, 3, pp. 68–81, available online: <<https://doi.org/10.2307/778437>>.

¹⁴ See: M.A. Doane, "Indexicality: Trace and Sign: Introduction", *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 2007, 1(18), pp. 1–6 and M.A. Doane, "The Indexical and the Concept of Medium Specificity", *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 2007, 1(18), pp. 128–152.

¹⁵ W. Kanicki, among others, writes about this photographic paradigm in his book *Ujemny biegun fotografii. Negatywowe obrazy w sztuce nowoczesnej*, Gdańsk 2016.

image that he sees; he falls in love with an immaterial hope, a shadow that he wrongly takes for substance."¹⁶ Reflection, although mainly associated with the mirror, is also linked to the self-shadow and its mythical image-creative origins. Both forms of representation are transient, changeable, illusive and lack materiality. Stoichita points out that for many centuries artists avoided depicting the "shadow stage" because of the lack of a clear correspondence between the shadow and the self, which in the case of reflection seemed natural.¹⁷ At the same time, in later translations of the myth, the interaction between the two concepts was maintained.¹⁸ The tension between (self)shadow and reflection, then, can be likened to a game between "the self" and "the other", understood as visual tropes of subject demarcation that refer to the story of Narcissus.

The aforementioned relationship was a regular motif in the self-portrait oeuvre of Lee Friedlander,¹⁹ who encapsulated it in the photo-album *In the Picture: Self-Portraits 1958–2011*, in which the self-shadow portraits and the other portrait photographs form two parallel and equal narratives. A visit to Kentucky in 1969 resulted in one of the more complex shots in the photographer's oeuvre. Brilliantly illustrating the relationship discussed here between the self-shadow and reflection, the *Kentucky* photograph (ill. 1) shows both the artist's shadow and his reflection in the glass protecting a trophy with a winged, Nike-type figure. Residential buildings, a street lamp and a fragment of the sky can be seen in the scene's background. This photograph emphasizes twinning, expressed both in the two Friedlanders (in the form of a shadow and a reflection) and in the division of the composition into a shadow zone and a light zone. Visible on the curtain, a line running near the figure's wings separates the reflection of the bust from the shadow of the head. The shadow is cast on the illuminated statue in the lower register of the photograph. The photograph not only shows two ontological opposites, light and darkness but also three- and two-dimensionality, manifested by reflection and shadow, respectively. Both images successfully capture the silhouette of the artist; however, the shadow undergoes a slight anamorphosis. By virtue of its flatness, it lays inside the display, seemingly penetrating the window, while the reflection remains on the glass and does not have visual access to the statuette.

¹⁶ Ovid, *Metamorphoses*, verses 407–417. In original: *dumque bibit, visae correptus imagine formae, spem sine corpore amat, corpus putat esse, quod umbra est.*

¹⁷ Stoichita, *A Short...*, p. 32.

¹⁸ *Ibidem*, p. 33.

¹⁹ Lee Friedlander, born in 1934.



1. Photograph of the book *In the Picture. Self-Portraits 1958–2011*, Lee Friedlander, Yale University Art Gallery 2011, [Lee Friedlander, 88. *Kentucky*, 1969]

This shot is evocative of Rene Magritte's 1937 painting, *Not to Be Reproduced*, depicting Edward James, in which both his figures – one in front of the mirror and one reflected – are seen from behind. Magritte's painting and Friedlander's photograph have much in common: the doubling of the figure, the mystery, being both inside and outside, and the simultaneous presence of reflection and shadow. The last aspect is not as apparent in the painting as in Friedlander's photo. However, the shadow cast by James clearly falls on the stone ledge, thus joining the reflection. Moreover, this shadow continues onto the other side of the mirror, thus becoming its mirrored counterpart. Friedlander draws a much clearer line between the two images, but raises the same concerns – the conflicted and reproduced self, the shattered identity, and the blurred relationship between “the self” and “the other”.

In the context of Friedlander's self-portraits, Surya Bowyer applies the concept of unreadability, while pointing to the collapsing of boundaries between foreground and background, spatial relations and the distinction between interior and exterior.²⁰ This manipulation of reflections, framing

²⁰ S. Bowyer, “Seeing Double: The Subject of Vision in Lee Friedlander's Self-Portraiture”, *photographies* 2020, 13(3), pp. 323–339. See also: V. Burgin, “Looking at Photographs”, in: *Thinking Photography*, ed. V. Burgin, London 1982, pp. 142–153.

and overlapping of visual layers have become the artist's signature practices. Bowyer proposes reading Friedlander's shadow/reflection photographs through the concept of the stain.²¹ In the Lacanian system, the stain is part of the gaze and thus of the cognitive apparatus, preparing the subject to participate in culture.²² Using this notion to analyze Friedlander's self-portrait reveals two fundamental issues of the self-shadow in photography – the performance of the identity categories of “the self” and “the other” and its camouflaging abilities. The strong presence of a reflective surface – glass which functions like a mirror – allows the artist to confront the images of himself. Thus, the photographer is literally “watched”²³ by two likenesses which mask his real face. It is worth recalling that Lacan associates the concept of mimicry, and thus adaptation and camouflage, with the stain.²⁴ In the context of the relationship between shadow and reflection, the stain would indicate not difference, but similarity. Thus, returning once again to the myth of Narcissus, the shadow can be treated as a camouflaged reflection. Kaja Silverman built on this Lacanian notion by elaborating on the thread of the relationship between “the self” and “the other”. Following Silverman's reasoning, the stain eliminates the distance between the two identity categories, just as it eliminates the boundary between body and image.²⁵ With the present considerations in mind, the self-shadow in Friedlander's photography can be considered as a distortion in the field of vision, failing to distinguish between shadow and reflection, and further, between “the self” and “the other”. The artist's vision of identity representation is, in fact, a union of two twin categories, which function in the same space and on the same surface. The stain fits in with the concepts of hybrid ontology as well as the double index – it is mimic, and therefore imitative, and thus capable of both duplicating and shifting meaning. In this respect, the duplicated meaning is not a copy but a repetition with a shift,²⁶ just like the self-shadow, which

²¹ Ibidem, p. 323.

²² G. Baker, “The Space of the Stain”, *Grey Room* 2001, 5, pp. 7–37.

²³ This is a reference to Lacan's theory of object-subject relations and the gaze turning toward the perceiver – “I am *photo-graphed*”. See J. Lacan, *Seminar IX: Identification*, London 2002, p. 106.

²⁴ In *Four Fundamental Concepts*, Lacan writes about the caprella (a species of skeleton- or plant-resembling shrimp in the family Caprellidae), comparing the animal's imitative abilities to a stain and describing the possibilities of inscribing itself onto a picture, which, according to the philosopher, gives rise to mimicry. See K. Silverman, *The Threshold of the Visible World*, New York–London 1996, p. 201.

²⁵ Ibidem, pp. 201–202.

²⁶ H. Bhabha, *The Location of Culture*, London 2004.

is a duplication of the human silhouette, albeit flat and disembodied. Further captured in a photograph, it is yet another repetition, one that does not occur without manipulations of frame or perspective, both of which affect its final image. The doubled seeing in this case refers not so much to the tension between the photographer's self-shadow and bodily presence in and out of the frame but to the possibility of seeing one's own reflection in the shadow. In this respect, much as in Magritte's painting, Friedlander's two images come to resemble a surreal confrontation in which the self and the other become one.

THE INVISIBLE MAN

A slightly different form of self-portraiture in urban space is tackled by Shawn Walker²⁷ in *The Invisible Man Series*. The recent exhibition *Working Together: Louis Draper and the Kamoinge Workshop (2020)*²⁸ at the Virginia Museum of Fine Arts [VMFA], recalled the work of the prominent African-American collective Kamoinge Workshop,²⁹ founded in New York in 1963. The theme of the self-shadow became a form of expression for the group, conveying the identity status and social invisibility of Black artists. Louis Draper, Anthony Barboza, Beuford Smith, Ming Smith, and the aforementioned Shawn Walker turned toward their own shadows. The latter's work, presented in a segment of the VMFA exhibition titled *Shadows, Reflections and Abstractions*,³⁰ came from a closed series of twenty photographs

²⁷ Shawn Walker, born in 1940. „The Invisible Man” series was digitized and published on: <<https://www.photographypreservation.org/shawn-walker>>.

²⁸ The exhibition has moved to the Whitney Museum of American Art under a modified title: *Working Together: The Photographers of the Kamoinge Workshop*.

²⁹ The group was centered around Louis Draper, a photographer-mentor and university teacher. Community and equality were embedded in the collective's practice from the beginning. The name Kamoinge Workshop was taken from Gikuyu, the language of the Kikuyu tribe of Kenya, and means “people acting and working together” or family. See S.L. Eckhardt, “An Introduction to Working Together”, in: *Working Together: Louis Draper and the Kamoinge Workshop*, ed. S. Eckhardt, Durham 2020, pp. 9–15.

³⁰ The concept of the exhibition was based on the archive brought to the VMFA by L. Draper's sister in 2012. From the photographer's thematically rich body of work, the curator (Sarah Eckhardt) highlighted five core sections (*Community, The Civil Rights Movement, A Global Perspective, Akin to Jazz, and Shadows, Reflections and Abstractions*), representative of both the mentor and his students, i.e. the other thirteen members of the collective.

that paid homage to Ralph Ellison's canonical 1952 novel, *The Invisible Man*. The photographs in the series were created in the 1980s and 1990s. Walker did not date or title the individual shots, thus emphasizing the synchronicity of events in the story of the invisible and nameless man roaming the streets of Harlem.

For Walker, *The Invisible Man Series* is a combination of social commentary, cultural anthropology and art.³¹ All of these elements were meant to testify to who the African-American of the late 20th and early 21st centuries is. For Deba P. Patnaik, the photographer's work became representative of the socio-artistic construct of "diasporic double vision."³² According to the author, his self-portraits illustrate the ambivalent and dual status of the Black³³ subject in America, aware of both his hyper-visibility and invisibility. The researcher characterizes the artist's photographs as complex tableaux, where shadows intermingle with other elements of photography, creating works of art rich in meanings.³⁴ The fundamental question that arises in dealing with the artist's photographs is one concerning invisibility, and thus visibility beyond the traditionally understood models of representation. How should it be shown? Walker found the answer to be the shadow.

One of the most interesting works in *The Invisible Man Series* is an untitled shot showing the artist's shadow cast on rain-soaked asphalt. In this way, Walker alludes to the well-known Narcissus visual topos, and also points to the similarity of the status of the self-shadow to the natural process of evaporation, a form of vaporization. Noteworthy, the term "vaporization" was used by George Orwell in his novel '1984' to describe the process of erasing a name from the pages of history. In the context of the theme addressed here, namely African-Americans' invisibility, the association prompts reflection on the existing narrative around the Black subject. By being projected onto the rough asphalt, the artist's shadow seems to lose its integrity. Such a treatment of the self-shadow underscores its temporal nature and reminds us of its fleetingness and transience. When viewing this photograph, one should also pay attention to the abstractness of the forms depicted in the shot's central band. The bright spots on the water, swirling

³¹ S.W. Walker, *Shadows and Reflections/Self-Portraits, Artist's Statement*, 1996, courtesy of the artist, pp. 1–2.

³² D.P. Patnaik, "Diasporic Double Vision, in: Committed to the Image", *Contemporary Black Photographers*, ed. B. Head Millstein, New York 2001, p. 34.

³³ Black, capitalized, emphasizes subjectivity and the shared history and identity of the African-American community.

³⁴ Patnaik, "Diasporic...", p. 38.

in frothy eddies from the left edge of the photograph to the center, are reminiscent of soap or some other chemical substance that produces a similar effect. Glittering with sparkling particles, the sheet of water filling the frame and covering the asphalt is reminiscent of volcanic rock. Thanks to the high contrast, the artist has achieved an almost printmaking effect, reminiscent of layering – a lithographic technique designed to make it more lifelike and deepen three-dimensionality of the work.

The moment in which Walker views himself in his shadow that is captured in the photograph is a direct reference to the story of Narcissus. As is the case with Friedlander's work, the sight of the shadow is not a transposition of the moment of falling in love with one's image, but a moment of identity dilemma – in this case, the realization of one's invisibility. In her text *The Narcissus Effect*, Marta Smolinska points to another interesting concept in the classic myth. The scene in Ovid's *Metamorphoses* not only conveys the ephemerality and impermanence of the image, conjured in water, but also tells of the curse of the goddess Nemesis, who transformed Narcissus' life from the moment he glimpsed himself in his reflection/own shadow.³⁵ In the story, the protagonist's contemplation of the image was combined with a contemplation of his own fate. Walker's photography seems to speak of a similar relationship. The artist, experiencing urban space and, metaphorically, life in society, turns to the shadow – an image that is a representation of the inner experience he faces.

Significantly, it is only in the title of the series, itself a reference to a novel, that the racialization of the subject in Walker's photograph is expressed. After all, the self-shadow does not betray skin color, it is a universal visual index. The aforementioned "doubled vision", characteristic of the tension between the artist's absence and presence in the photograph, can also be applied to language, and more broadly to the culture that frames the racialized subject, even when there is no visible evidence that the person in the shot is a Black man. This also relates to the choice of using a photographic medium, which, as a rule, preserves the image on light-sensitive matter. If we return to the issue of the double index, the photographer's self-portrait is an attempt to answer the question of the properties of the shadow's imprint (or image). The photograph demonstrates that the self-shadow is associated with the water's surface, and thus belongs among ephemeral, deceptive images. Moreover, keeping in mind the story of Narcissus, it is a fluid image capable of transformation that can be brought about not only by natural factors

³⁵ M. Smolińska, "Efekt Narcyza. Metanarcyzm w sztuce wideo(instalacji)", in: *Projekt Narcyz*, ed. A. Bednarczyk, Cracow 2017, p. 175.

but also by the touch of its owner stirring the surface to life. There is a perceptible detachment in Walker's photograph. His likeness occupies the lower register of the frame and seems to "give way" to abstract foam shapes whose swirling patterns nevertheless surround the photographer's silhouette. This both emphasizes and isolates the shadow in the photograph. Metaphorically, such an arrangement can be applied to the social (in)visibility addressed by the title character of the series. The structure of the imprint – the characteristic outline of the self-shadow – is also problematized by distinctly jagged, gradually disintegrating contours. Replacing corporeal presence within the frame with the ambivalence of the subject's experience of invisibility, freed the artist from traditional ways of depicting the black body in photographic self-portraits. Walker, on the one hand, works through his racialization, while on the other hand, he invokes the general concept of identity, going beyond the "epidermal schema."³⁶ The invisible man is suspended between the problems affecting a specific community and the universalizing topos of finding a place in the world.

THE TWIN AND THE MASK

Andy Warhol³⁷ took a different approach to presenting his self-shadow in photography. As Stoichita points out, the American's self-portraits show the "dramatic relationship of post-modernist polymerized man."³⁸ In the case of Warhol's self-shadow, the representation in the model is based on the play between the self, the twin shadow, and the superimposed mask. Stoichita refers to this particular interest in doubling and repetition as "polymerization" and uses the term "second self". The "polymeric image" reflects the artist's ever-multiplying images, which, in effect, merge into unity.³⁹ "Second self" functions as a construct derived from psychoanalysis. In Jungian terms, the shadow is one of the archetypes and is identified with the dark aspects of personality as well as with emotions and affects. The shadow step is one of the most important in self-discovery, or individuation, that is, the long-term process of establishing one's identity.⁴⁰ These issues closely parallel those in the

³⁶ F. Fanon, *Black Skin, White Masks*, trans. C.L. Markman, London 1986, p. 112.

³⁷ Andy Warhol born 1928, died 1987.

³⁸ Stoichita, *A Short...*, p. 213.

³⁹ *Ibidem*, p. 211.

⁴⁰ C.G. Jung, *Man and His Symbols*, New York–London–Toronto–Sydney–Auckland 1964, pp. 18–103.

aforementioned photograph by Friedlander, where the status of the self-shadow was suspended between the categories of “the self” and “the other”. In this case, producing twin versions and masks, shifted in relation to each other in both the visual and semantic layer, becomes significant.

In the 1960s, when he was establishing himself as an artist, Andy Warhol built the foundation for what, in the late 1970s, scholars would call “avant-garde Warhol”. At the outset of his work as a photographer, he chose to work with a Polaroid camera – a technological assistant that would “do the rest for you.”⁴¹ The camera suited him well: it was a relatively egalitarian recording instrument present in many American homes. The artist was extremely prolific in this field. As a budding photographer, he alluded to modernist utopias – the ruthless automation of the photographic process and the Taylorization of image production. In 1963, the artist uttered the significant words, “I want to be a machine.”⁴² That same year saw one of his earliest Polaroid self-portraits, in which Warhol showed both a shadow-twin and a shadow-mask. The photograph, in a traditional portrait shot, shows the artist sitting in front of a white canvas in a studio, facing the camera (ill. 2). Warhol is dressed in a black sweater, from under which the collar of a white shirt protrudes. His look is completed with a pair of glasses. His twin is visible on the canvas behind the artist. This self-shadow is doubled – there is a noticeably darker and proportionally smaller shadow outlining the photographer’s silhouette, and a lighter, slightly larger one which is significantly distorted. It can be said that even Warhol’s shadow has a shadow, which not only testifies to the repetitiveness of this image, but also to the aforementioned visual-meaning shift, as the larger shadow is characterized by anamorphosis as well as “fading”. The fact that the twin self-shadows were projected onto canvas is reminiscent of Warhol’s serigraphic series of paintings. In a sense, they mimic the mechanical repetitions of printing, which depend on the location of the matrix and the intensity of the ink.

One of the first large-format screen prints, titled *Cagney*, from 1962, depicting the actor and dancer James Cagney in a cropped stop-frame from the 1938 gangster film *Angels with Dirty Faces*, gives an idea about the origins of the twin self-shadow image in Warhol’s work. Cagney’s shadow stretches behind him against the wall, echoing the gesture of his bent arm holding a revolver. Thanks to the visual support provided by the shadow, the actor’s silhouette appears greatly enlarged. The joining of Cagney to his negative

⁴¹ See: P. Buse, *The Camera Does the Rest. How Polaroid Changed Photography*, Chicago 2016.

⁴² G.R. Swenson, “What is Pop Art? Answers from 8 Painters”, *Art News* 1963, 62, p. 26.



2. Andy Warhol, *Andy Warhol*, 1963, Polaroid Type 42/44/47, 10.7 x 8.2 cm, from *Andy Warhol. Polaroids 1958–1987*, courtesy of The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts

twin is particularly emphasized at head level. The protagonist appears to be defending his own shadow against an enemy. The outline of the enemy's gun, located on the left side of the depiction, almost touches Cagney, coming dangerously close to his side. The presence of the actor's black silhouette gives the impression that the specter of death is awaiting the revolver's shot.

Warhol, like Cagney, has placed himself against a metaphorical wall, a canvas, but a different kind of weapon is aimed at him – a camera. A shadow-mask is superimposed on Warhol's face, dividing his countenance into a zone of darkness and a zone of light. A *punctum*⁴³ in the form of a black mark in place of the artist's eye is on the dark side. Although the source of this detail in the photograph is unknown, it resembles a cigarette burn, and

⁴³ *Punctum* in Barthesian theory is referred to as a "prick", "detail", "accident", "sting", "speck" and "cut", and thus an element that attracts the attention of the observer (also called spectator). See R. Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. R. Howard, New York 1981.

metaphorically, a bullet hole. Thus, we see the looking eye on the illuminated side, while the blackened eye is on the shadow side. This can be associated with the symbolic darkening of vision, with the degradation of its principle and the lowering of its status. Different senses are associated with the shadow side, those oriented toward touch and materiality, which is emphasized by the deliberate destruction of the photo. Warhol seems to have made a dozen sweeping lines near the “bullet hole” mark, thereby ruining the smooth surface of the photo. Given that this photograph is relatively small, he must have made them with a fine, sharp tool, perhaps scissors. Much of the scratching is on the shadow-mask side, in contrast to the pristine, illuminated part of the face. This signals that the blurring of the boundaries between the machine production of the image and the causality of the hand is associated with the shadow. In addition, in the body portion, Warhol’s self-shadow takes on an almost graphic or painterly quality – it seems as if the marks defining the silhouette in the lower portion were created moments before the final image appeared. This brings to mind painting’s origin myth and the figure of Butades’ daughter tracing the outline of her beloved’s shadow. In the case of the photograph in question, this can be read as both an expression of narcissistic self-love and an expression of the love of images. In this context, Warhol captured on a white canvas background also evokes associations with the portrait of Dorian Gray. This is not only a reference to the queer icon Oscar Wilde, but more importantly to the story of the aging painting. Photography is meant to ensure the immortality of the artist’s image; however, this one seems to disobey, as it decays and blurs the line between the face held in a deadpan expression, and the sense of a hidden dark secret. In a way, Warhol’s portrait resembles a multiple exposure photograph, in which he seems to record “moments of his own existence.”⁴⁴ The dynamic shadows in the individual portions of the split self-portrait contrast with the calm and steady posture of the artist. The double index of the self-shadow in this case is much more complex – the photograph shows a shifted shadow “wandering” with the lighting, a shadow cast on the face, and one (presumably) marked by fingerprints before the emulsion dried.

The dominant narrative in Warhol’s art was frequently based on the notion of simulacra, appearances and superficiality.⁴⁵ The artist himself used to say that he was nothing more than an “image”, a “mirror” and “a magnet for the

⁴⁴ M. Michałowska, *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci*, Cracow 2007, p. 75.

⁴⁵ H. Foster, “The Return of the Real”, in: *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge-London 1996, p. 128.

desires of others."⁴⁶ If one were to accept these declarations, one should consider what Warhol's art was supposed to reflect. Here it is necessary to mention the cultural and political context of the early 1960s. The self-portrait I am analyzing was created a year after the tragic death of Marilyn Monroe. In the same year, President John F. Kennedy was shot, and Warhol began to create his famous works: *Ambulance Disaster*, *White Burning Car* and *Race Riot*, in response to the shocking events reported in the press and on television. The repeatedly reproduced photographs used by Warhol recalled the recurring motto "I want to be a machine". Although the 1963 Polaroid does not directly comment on any of the events mentioned above, it seems, like no other, to show the artist placing the "shadow" of the American tragedies of the time upon his image (or rather, upon the replicated images). To use Jungian language, Warhol hides behind an illusory veil.⁴⁷ This veil, identical to a mask, signals a kind of game between the image and the "actor of his own face."⁴⁸ According to Hans Belting, the face and mask are intimately related, influencing and even replacing each other.⁴⁹ For Warhol, the self-shadow becomes a repetitive layer with overlapping meanings, similar to serigraphic prints. With the aid of the self-shadow, the artist seems to be working through the shock of the violent images present in the American media in the early 1960s. By evoking the visual dimension of the sense of loss, the self-shadow points us toward stories related to death or, as in Gray's case, to the boundary experience – the suspension between the world of the living and the dead. The visual-semantic shifting of the self-shadow's various layers resembles the layering of successive masks, and thus successive images, that make up Warhol's polymerized image.

DIARY

The dual ontology expressed in the photographic self-shadow, which sustains the tension between presence and absence as well as visibility and visibility, is specifically related to memory. Photographs, after all, are children of memories. They capture moments both less and more important to us by freezing a fraction of time, so that the moment lasts forever and the memory

⁴⁶ T. de Duve, R. Krauss, "Andy Warhol, or The Machine Perfected", *October* 1989, 48, p. 4.

⁴⁷ Jung, *Man and His Symbols*, p. 87.

⁴⁸ H. Belting, *Face and Mask: A Double History*, trans. T.S. Hansen, A.J. Hansen, Princeton 2017.

⁴⁹ *Ibidem*.

is not lost. For Nan Goldin,⁵⁰ they are a kind of diary in which she keeps numerous stories, bound together into a “story without end”, continued by the artist to the present day.⁵¹

Goldin explains what a photographic diary is to her in the introduction to her magnum opus *The Ballad of Sexual Dependency*. In 1986, she wrote “The Ballad of Sexual Dependency is the diary I let people read. My written diaries are private [...] My visual diary is public.”⁵² This artist’s book collects stories of the New York queer scene, portraits of acquaintances from her native Boston, records of transgressive states of consciousness, visual attempts to put boundaries in love relationships, and, finally, intimate self-portraits. This was accentuated by both the AIDS epidemic in the United States, for many of the artist’s friends passed away at a young age, as well as the suicide of her teenage sister Barbara. This was the most important and traumatic event affecting Goldin’s life and her perception of the essence of photographic recording.⁵³

Although the self-shadow in Goldin’s photographs appears relatively infrequently,⁵⁴ it is an essential part of the artist’s self-portrait oeuvre. As an index, it indicates her presence, attests to her participation in the moment, and reinforces the memory aspect of her work. On the self-shadow-diary axis stands the figure of a female photographer, of whom she wrote “[t]here is a popular notion, that the photographer is by nature a voyeur, the last one invited to the party. But I’m not crashing; this is my party.”⁵⁵ Thus, for Goldin, photography becomes the expression of a sense of exercising control, shaping a narrative, and “directing” a scene unfolding before her eyes. One may ask, then, how does the self-shadow relate to the above statements? What does its presence in the photograph contribute, and how does the artist use shadow to construct a narrative of memory? The way Goldin proposes to receive her works transcends the traditional understanding of photography as an object intended only for viewing; in her case, it takes on a cinematic and musical quality. The artist states that the photographs synesthetically stimulate “true memory”, as they connote color, smell, sound, physical presence, density and even taste.⁵⁶ Thus, within them there is a collaboration of multiple senses be-

⁵⁰ Nan Goldin, born in 1953.

⁵¹ N. Goldin, *The Ballad of Sexual Dependency*, New York 1986, p. 6.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ C. Cotton, *The Photograph as Contemporary Art*, London 2004.

⁵⁴ Examples of self-shadows in Goldin’s work include *Untitled*, Boston, 1990, and *Smoking in my room*, *The Priory Hospital*, London 2002.

⁵⁵ Goldin, *The Ballad...*, p. 6.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 9.

longing to the haptic system.⁵⁷ The artist's exhibition practices became an expression of this thinking, and thus a moment of special engagement with the viewer. Charlotte Cotton recalls that Goldin's photographs were displayed as slideshows with the music selected by the photographer played from records in the background, and sometimes even shown in New York clubs on the Lower East Side accompanied by live music.⁵⁸ Moreover, in *The Ballad...* there is a clear division into themes, punctuated by songs assigned to the shots.

The 1978 photo *Kim and Mark in My Red Car, Newton, MA*, can be considered an elaboration of the above points (ill. 3). This is the only self-shadow photograph in *The Ballad...*, and it is additionally tagged with Nina Simone's song *I Put a Spell on You*. The shot is a portrait of friends driving in a car along a road in Newton, Massachusetts. The scene takes place in a car in daylight. The front seats are occupied by the titular Mark, the driver, and Kim, who is cuddling up to him. In the back of the car is the artist photographing the scene, betraying her presence through a self-shadow. It is cast onto the red seats and Kim's figure, creating the appearance of being divided into several zones. The artist's silhouette falls on contrasting materials – the leather upholstery of the seat, her friend's hair and her jacket. Goldin's characteristic bouffant of curls and the fact that she holds the camera at chest level creates the impression that there is no division between her head and body. It is her hair that becomes the most recognizable aspect of the photographer's silhouette.

Warmth radiates from the shot: the color scheme of the car's interior, the orange of the afternoon hour and the time of year make it so. The landscape visible through the windows is clearly autumnal, as revealed by the yellowed leaves. Light enters the car thanks to the raised sun visor, which is lowered on the passenger side. An intriguing element of the frame is the beam of light, which, like an arrow, approaches Goldin's self-shadow. A metal strip on the roof of the car and the fact that the artist has taken the back seat are visual boundaries separating the protagonists. The couple's moment of tenderness is expressed in a gesture of intimacy. There is an interesting detail on the axis of Goldin's self-shadow – the man's hand approaching Kim. Thus, this self-portrait not only points to the relevance of the haptic sense, but also to the appropriating power of the self-shadow, capable of visual penetration and touch. This conveys the impression that Goldin's photograph is a confession of love directed at her friends, especially Kim, who is the main recipient of the feelings expressed by the artist in the

⁵⁷ M. Smolińska, *Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku*, Cracow 2020, p. 61.

⁵⁸ Cotton, *The Photograph...*



3. Nan Goldin, *Kim and Mark in the red car*, Newton, Mass, 1978, C-print, 40.3 x 50.8 cm, courtesy of the artist and Marian Goodman Gallery, © Nan Goldin

form of a self-shadow. In the scene arranged in the photograph, one can find echoes of Nina Simone's song, toward the end of which she sings the telling words "I love you anyhow | And I don't care | If you don't want me | I'm yours right now."⁵⁹ The lyrics highlight Goldin's distance from her potential beloved, as she is seated in the back of the car. The artist literally removes herself into the shadows, reconciled to the situation.

Memory appears to play a special role here. Goldin is storing the memory of their trip together as if it were to be their last. Although by positioning herself in the back seat of the car the artist tries to keep her distance from the depicted scene, her shadow does not allow her to do so. Metaphorically, she also partakes in the embrace shared by the couple. The musical reference emphasizes the sentimental dimension of the photograph and gives the shot a special atmosphere. The self-shadow, along with numerous visual-haptic signals, expands our reception to include tactile and even kinesthetic dimensions. Closeness, tenderness, warmth and love mingle with anxiety, uncertainty and detachment, creating a mosaic of emotions that we do not usually associate

⁵⁹ N. Simone, *I Put a Spell on You*, song released in 1965.

directly with the sight of a shadow. As Dean Martin once sang, memories are made up of grief and joy.⁶⁰ Goldin's photographs bring to this recipe a dose of effortless sincerity and a desire to share images from her life with others.

*

If one were to go back to the definition of the self-shadow and write it again, it might look like this: it is a self-governing, often uncontrollable, shape-shifting and ephemeral image, cast as both actor and performer in roles that speak to the human condition and the state of the arts. Finally, it is a creative tool that in the hands of photographers becomes a double index. The self-shadow has spurred the growth of new critical categories to help understand its presence in photographs. The myth of Narcissus, or rather its subversion that valorizes the silhouetted double, has become one of the main artistic inspirations. Gazing at the image of one's own shadow has led to a variety of insights. For some it constituted a moment of identity crisis and the realization of social invisibility, for others a moment of infatuation or a confession of love. Transplanting the myths of Butades' daughter or Narcissus into American self-portraiture has made it possible to see the work of selected artists in terms of a reflection or a twin and a mask. The category of the invisible man also drew on the topos of narcissistic identification while conveying the experience of the Black man, while the diary was an expression of a general appreciation of memories, mental images and haptic sensations. The particular interest in the self-shadow among the selected photographers can be explained by the nature of the time when their works were created, one which happened after modernism. At that time, the question of identity also became a question about the process of its construction, about the instability of the subject in the world, as well as about the changing roles of artists, which were dependent on the context – be it social, gender or racial. The self-shadow seems to fit into such a narrative, while remaining faithful to the symbolism of the shadow as it is known from the European tradition.

BIBLIOGRAPHY

- Baker G., "The Space of the Stain", *Grey Room* 2001, 5, pp. 7–37
Barthes R., *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. R. Howard, New York 1981
Baxandall M., *Shadows and Enlightenment*, New Haven–London 1995
Belting H., *Face and Mask: A Double History*, trans. T.S. Hansen, A.J. Hansen, Princeton 2017

⁶⁰ D. Martin, *Memories Are Made of This*, song released in 1955.

- Bhabha H., *The Location of Culture*, London 2004
- Bowyer S., "Seeing Double: The Subject of Vision in Lee Friedlander's Self-Portraiture", *photographies* 2020, 13(3), pp. 323–339
- Burgin V., "Looking at Photographs", in: *Thinking Photography*, ed. V. Burgin, London 1982, pp. 142–153
- Buse P., *The Camera Does the Rest. How Polaroid Changed Photography*, Chicago 2016
- Casati R., P. Cavanagh, *The Visual World of Shadows*, Cambridge, Massachusetts 2019
- Cotton C., *The Photograph as Contemporary Art*, London 2004
- De Duve T., R. Krauss, "Andy Warhol, or The Machine Perfected", *October* 1989, 48, pp. 3–14
- Didi-Huberman G., "The History of Art Within the Limits of Its Simple Practice", in: *Confronting Image: Questioning the Ends of a Certain History of Art*, trans. J. Goodman, Pennsylvania 2004, pp. 11–52
- Doane M.A., "Indexicality: Trace and Sign: Introduction," *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 2007, 1(18), pp. 1–6
- Doane M.A., "The Indexical and the Concept of Medium Specificity", *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 2007, 1(18), pp. 128–152
- Eckhardt S.L., "An Introduction to Working Together", in: *Working Together: Louis Draper and the Kamoinge Workshop*, ed. S. Eckhardt, Durham 2020, pp. 9–15
- Fanon F., *Black Skin, White Masks*, trans. C.L. Markman, London 1986
- Foster H., "The Return of the Real", in: *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge–London 1996
- Goldin N., *The Ballad of Sexual Dependency*, New York 1986
- Gombrich E.H., *The Depiction of Cast Shadows in Western Art*, London 1995
- Jung C.G., *Man and His Symbols*, New York–London–Toronto–Sydney–Auckland 1964
- Kanaan H., *Photography and Its Shadow*, Palo Alto 2020
- Kanicki W., *Ujemny biegun fotografii. Negatywowe obrazy w sztuce nowoczesnej*, Gdańsk 2016
- Krauss R., "Notes on the Index: Seventies Art in America", *October* 1977, 3, available online: <<https://doi.org/10.2307/778437>>, pp. 68–81
- Lacan J., *Seminar IX: Identification*, London 2002
- Michałowska M., *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci*, Cracow 2007
- Ovid, *Metamorphoses*, trans. A.S. Kline, Virginia 2004
- Patnaik D.P., "Diasporic Double Vision, in: Committed to the Image", *Contemporary Black Photographers*, ed. B. Head Millstein, New York 2001, pp. 29–39
- Plato, *The Republic*, trans. D. Lee, London 2007
- Pliny, *The Natural History*, Book XXXV, trans. H. Rackham, London 1952
- Silverman K., *The Threshold of the Visible World*, New York–London 1996
- Smolińska M., "Efekt Narcyza. Metanaryzm w sztuce wideo(instalacji)", in: *Projekt Narcyz*, ed. A. Bednarczyk, Cracow 2017, pp. 172–192
- Smolińska M., *Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku*, Cracow 2020
- Stoichita V., *A Short History of the Shadow*, trans. A.M. Glasheen, London 1997

Swenson G., "What is Pop Art? Answers from 8 Painters", *Art News* 1963, 62, p. 26
Walker S.W., *Shadows and Reflections/Self-Portraits, Artist's Statement*, 1996, courtesy of the artist, pp. 1-2

Julia Stachura

Adam Mickiewicz University, Poznań

DOUBLE INDEX. SELF-SHADOW IN AMERICAN PHOTOGRAPHY OF THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY

The article focuses on the notion of the image of self-shadow in American photography in the second half of the twentieth century, understood as a shadow silhouette of the creator captured in a photograph. The two main problems that concern the author's research are the lack of current, theoretical study on the problem of shadow in the history of photography from the perspective of art history (V. Stoichita, R. Casati, P. Cavanagh, H. Kanaan) and the lack of the definition of the phenomenon of self-shadow and its possible types in self-portraiture. The author's proposition of a definition of self-shadow is based on selected photographs by four artists whose works touch upon the problem of shadow in the context of relations between the "self" and the "other" (Lee Friedlander), race and subjective invisibility (Shawn W. Walker), mask and the other-self (Andy Warhol), and the intimate recording of identity (Nan Goldin). In her analyses, the author discusses the problem of the hybrid ontology of the shadow, which is both visible and visual. In this understanding, the shadow not only refers to a physical body, present "here and now" but more importantly evokes a sense of presence, even when the artist's body is absent in the picture. The double index refers to the image leaving its mark both in reality and on light-sensitive paper. The rudimentary, vitalistic relation linking the human body with its shadow is only a starting point for analyses of the complexity of its status and symbolism. The concepts framing Andy Warhol's Polaroid are twinning, the mask, and the Jungian theory of the shadow archetype. To discuss the self-portrait of Shawn W. Walker, the author applies the literary-philosophical concept of invisibility based on writings from Black existentialists (W.E.B. Du Bois, F. Fanon, R. Ellison). The analyses of Lee Friedlander's photograph have been based on the psychological distinction between the figures of the "self" and the "other". The closing concepts that frame Nan Goldin's self-portrait are the haptic thinking subject (M. Smolińska) and the notion of a diary. The critical apparatus of the study is supplemented by contemporary analyses of the myth of Narcissus, the mythical origins of the self-portrait, and the notion of the index (after R. Krauss, M. Michałowska, M.A. Doane).

Keywords:

self-shadow, self-portrait, index, photography, double

OMÓWIENIA I RECENZJE / COMMENTARIES AND REVIEWS

RYSZARD KASPEROWICZ

EDGAR WIND I OBLICZA SZTUKI NOWOCZESNEJ. NA MARGINESIE KSIĄŻKI BENA THOMASA

Die Bilder sagen mir jetzt viel mehr als früher. Ich be-
greife Delacroix, dass die bloße Erinnerung an gewisse
Gemälde ihn mit einem unsagbaren Glücksgefühl er-
füllt. Alle Nerven schiwnngen mit.

H. Wöllflin, z notatek, rok 1900

W jednym z mniej dziś pamiętanych esejów Winckelmann, rozwijając swoją koncepcję pojęciowego i historyczno-pragmatycznego oddzielenia od siebie „Nachmachen” i „Nachahmung”, pisze o współczesnym sobie twórcy: „Kopiowanie pozbawione namysłu [myśli] oznacza: wziąć *Madonnę Maratty*, *Św. Józefa Barrocciego*, i inne jeszcze postaci i [złożyć z nich] jedną całość, jak to się dzieje w wielu obrazach ołtarzowych Rzymu. Takim malarzem był niedawno zmarły, sławny Masucci w Rzymie”¹. Rzecz jasna, Winckelmann studiował sztukę antyku (a może głównie teksty o niej) między innymi po to, by przeprowadzić radykalną krytykę „moderni”, do których, oprócz wspomnianego Masucciego, zaliczał także choćby Berniniego. Uwagi autora *Dziejów sztuki starożytnej* wprowadzają nas w obszar zasadniczego problemu – stosunku historyków sztuki (w obrębie wydzielonej, wyspecjalizowanej i walczącej o własną autonomię dyscypliny) do sztuki sobie współczesnej. Rzecz jasna, nie chodzi tutaj tylko o często powielaną obserwację oddziaływania (nawet nieświadomego) zjawisk współczesnych na wrażliwość i budowanie kryteriów oceny sztuki dawnej – tak na przykład Riegl byłby w jakimś sensie pod urokiem impresjonistycznej poetyki wrażenia oraz „Stimmung”

¹ J.J. Winckelmann, *Werke in einem Band*, ausgewählt und eingeleitet von H. Holtzhauser, Berlin und Weimar 1982, s. 42.

jako decydujących rysów sztuki ostatnich dwóch dekad XIX i początków XX wieku, pozwalających mu dostrzec w sztuce późnego antyku dominację syntetyzujących (koordynujących lub subordynujących) formę efektów optycznych², Dvořák z kolei miałby przenieść walory ekspresjonizmu na „odkrycie” pewnych aspektów manieryzmu³. Równie istotnym problemem jest świadomość istotowej – historycznej – odrębności sztuki współczesnej od sztuki dawnej, umożliwiającej wydobycie fundamentalnych zasad tworzenia, leżących u podstaw dawnych epok – podobnie jak Warburg ostrzega przed narzucaniem malarstwu Botticellego zasłony „estetyzmu”, którego *exemplum* byłyby „esteta na wakacjach”, wędrujący po galeriach Florencji z tomikami Ruskina pod pachą, tak Carl Justi pokpiwa sobie z nowoczesnych wielbicieli Michała Anioła i Velázquez, poszukujących w *Zdobyciu Bredy* czy nagrobkach Medyceuszy rozwiązań w duchu czystej formy. Zresztą Justi wydaje się być doskonałym przykładem dobrze znanej awersji do konkretnych nurtów *par excellence* **nowoczesnych**, jak w przypadku jego nieskrywanej odrazy do wszelkich „impresjonizmów”.

Oczywiście, za ową niechęcią mogła się kryć nostalgiczna potrzeba całkowitem z ducha nowoczesna – restytucji stanu doskonałości, utożsamianego z jakimś mniej czy bardziej wzorcowym momentem przeszłości – potrzeba łagodnie ośmieszona przez Burckhardta w wykładzie *O szczęściu i nieszczęściu w historii powszechnej*, wnikliwie skrytykowana przez Nietzschego jako uprawianie historii monumentalnej, niebezpiecznej dla zawsze aktualnego w swojej dynamice żywiołu życia. Niemniej jednak dla wielu historyków sztuki „nowoczesność” pozostawała ważnym i groźnym punktem odniesienia – momentem krystalizacji nie tyle własnych kryteriów estetyczno-historycznych (czy też legitymizacji uprzedzeń), ile narzędziem historycznej samowiedzy, wskazaniem na banalny błąd „prezentyzmu” – świadomością nieuniknioności Schillerowskiego dylematu historyka, który, jako „zurück gewandte Prophet”, zna wynik dziejowego procesu. Czy proces ten musi zmierzać w stronę destrukcji i degeneracji, popychany niejako odkrytą jeszcze przez Platona w *Prawach* prześladowaną sztukę koniecznością zmiany na gorsze, to sprawa odrębna.

Na tle tych oczywistych kwestii szczególnie fascynującą postacią jest Edgar Wind – świetny znawca sztuki renesansu i XVIII-wiecznej kultury arty-

² Zob. o tym np.: W. Kemp, *Introduction*, w: A. Riegl, *The Group Portraiture of Holland*, wstęp W. Kemp, tłum. E.M. Kain, D. Britt, Los Angeles 1999.

³ Inna rzecz, że Dvořáka model wyjaśniania sztuki przez korelację z prądami duchowymi epoki można interpretować w świetle modernistycznego kryzysu: zob. o tym M. Rampley, *Max Dvořák and the Crisis of Modernity*, „Art History” 2003, 26, 2, s. 214–237.

styczno-estetycznej Anglii, jest także autorem jednego z najwybitniejszych tekstów, poświęconych krytyce romantycznych i postromantycznych przemian w sztuce, jej teorii, i w samej historii sztuki, znanych pod wielce znamennym tytułem *Art and Anarchy*.

Ten zbiorek esejów, opublikowany w roku 1963, pierwotnie został wygłoszony trzy lata wcześniej jako cykl audycji radiowych w ramach tzw. Reith Lectures dla radia BBC. Wind rozwinął w nim szereg refleksji, punktem wyjścia dla których był wykład *The Fallacy of Pure Art*⁴, przedstawiony w roku 1957 na uniwersytecie w Oxfordzie. *Art and Anarchy* Wind w jednym z listów ochrzcił mianem „A Tract for the Times” – będący aluzją do „tracts”, publikowanych przez Johna Henry’ego Newmana i jego towarzyszy z „Tractarian Movement”⁵. *Art and Anarchy* stanowi próbę diagnozy świata sztuki i refleksji nad nią około roku 1960 – diagnozy, której celem z jednej strony jest ujawnienie źródeł, z drugiej – odsłonięcie głębszych, filozoficznych podstaw tworzenia sztuki i namysłu nad nią. Dlatego też *Art and Anarchy* nie przywdziewa zgrzebnego przyodziewku schematycznej konfrontacji dawnej świetności z nędzą nowoczesności; *principium comparationis* staje się w tym przypadku nawiązanie do platońskiej, pełnej dwuznaczności⁶, pomieszania lęku i podziwu, widocznej jaskrawo dopiero w perspektywie „bożej bojaźni” (*theios phóbos*) refleksji nad istotą tworzenia artystycznego oraz potężnym oddziaływaniem sztuki na duszę człowieka – problem, który zajmował Winda od czasu znakomitego artykułu z roku 1932⁷.

⁴ Zob. o tym szerzej: B. Buschendorf, *Nachwort*, w: E. Wind, *Das Experiment und die Metaphysik*, red. i posłowie B. Buschendorf, wprowadzenie B. Falkenburg, Frankfurt am Main 2001, s. 301–310.

⁵ O powstaniu tego cyklu radiowych wykładów, o tym odniesieniu do Newmana, jak także o bardzo ważnych relacjach pomiędzy cyklem Winda a słynnym esejem polityczno-społecznym Matthew Arnolda *Culture and Anarchy*, zob. I. Takaes, ‘A Tract for the Times’ – Edgar Wind’s 1960 Reith Lectures, „Journal of Art Historiography” 2019, dostępny w internecie: <https://www.academia.edu/41144411/A_Tract_for_the_Times_Edgar_Wind_s_1960_Reith_Lectures?email_work_card=view-paper> [dostęp: 12 września 2022].

⁶ Zob. o tym świetna analiza: S. Rosen, *The Quarrel Between Philosophy and Poetry. Studies in Ancient Thought*, New York–London 1988, s. 1–27.

⁷ Trzeba pamiętać, że platońska filozofia sztuki była centrum – osią rozważań w środowisku uczonych, związanych w taki czy inny sposób z Warburgiem przed jego śmiercią w roku 1929: dość przypomnieć rozprawę Ernsta Cassirera *Eidos und Eidolon* czy książkę Erwina Panofsky’ego *Idea*. Zob. o tym: S. Ferretti, *Cassirer, Panofsky and Warburg. Symbol, Art, and History*, tłum. R. Pierce, New Haven–London 1989, s. 142–176. W optyce kulturowej historii Hamburga, o różnorodnych związkach między uczonymi, zob. E.J. Levine, *Dreamland of Humanists. Warburg, Cassirer, Panofsky and the Hamburg School*, Chicago–London 2013.

Szczegółowa prezentacja bogactwa interpretacji Winda z „Theios phobos”⁸ nie jest tu możliwa. Na potrzeby dalszych rozważań zauważyć wypada najpierw, że (*relata refero*) sztuka dla Platona jest w rzeczy samej czynnością magiczną – działaniem o magicznym, przemieniającym jej uczestników, charakterze. Porzuciwszy ironiczny ton, znamionujący krytykę malarskiej *mimesis* w X ks. *Państwa*, w *Prawach* Platon, sięgając do samych podstaw tworzenia się kultury oraz politycznego ładu – uczuć przyjemności, przykrości i towarzyszącego im wstydu⁹ – wskazuje na sztukę jako na źródło niepokoju. Sztuka, pobudzając z niedającą się niemal z niczym innym porównać siłą ludzkiej namiętności, może doprowadzić do wewnętrznego, duchowego konfliktu z kierowniczą rolą rozumu (roztropności – *sophrosyne*), a przez to do rozpadu ładu duszy; szczerze powiedziawszy, musi do tego doprowadzić, a w konsekwencji nieład duszy przeniesie się, promieniując na wszystkie strony, w sferę polityki, wywołując chaos. Celem życia politycznego jest przecież osiągnięcie harmonii, zdobycie równowagi, możliwe m.in. dzięki poczuciu wstydu¹⁰ – świadomości granicy, którą określa „boża bojaźń”. Schiller – idąc śladami Kanta, platońskie pojmowanie politycznej i duchowej harmonii (a dokładniej – współbrzmienia wyedukowanej, stosownej przyjemności z właściwie ukształtowanymi emocjami i cnotami charakteru – do czego w wielkiej mierze ma przyczynić się muzyka¹¹) zastępuje wyobrażeniem konfliktu (popędu zmy-

⁸ E. Wind, *Θείος Φόβος. Rozważania o filozofii sztuki Platona*, tłum. R. Kasperowicz, „Kronos” 2020, 53, 2, s. 28–52.

⁹ Por. I księga *Praw*: „Jeżeli badać się zamierza ludzkie prawa, to całe badanie nieomal sprowadza się do zagadnienia przyjemności i cierpienia tak w życiu państw, jak i w obyczajach prywatnych. Bo są to jak gdyby dwa z natury tryskające źródła, z których jeżeli ktoś czerpie, gdzie, kiedy i ile czerpać należy, zaznaje szczęścia, państwo podobnie jak i poszczególny człowiek i wszelka w ogóle istota [...]” – cyt. za: Platon, *Prawa*, tłum. i oprac. M. Maykowska, wstęp T. Kozłowski, Warszawa 1997, s. 31.

¹⁰ Zob. o roli wstydu jako fundamencie ludzkiej kultury – także w perspektywie religijnej – w tekstach G. Vica – por. M. Lilla, *G. B. Vico. The Making of the Anti-Modern*, Cambridge, Mass. 1993, s. 18–22. Jak zauważono, w odróżnieniu od innych uczuć, a nawet od poczucia harmonii i rytmu, które człowiek posiada (ale jego przejawy znają także zwierzęta, choć ich sobie nie uświadamiają), dla Platona wstyd jest uczuciem typowo i wyłącznie ludzkim, jakkolwiek nie wystarcza, by właściwie ukształtować przyjemności – zob. o tym: T.S. Pangle, w: *The Laws of Plato*, tłum. oraz komentarze i esej T.L. Pangle, Chicago–London 1980, s. 406–409.

¹¹ Zob. zwł. II księga *Praw*: „To zaś, co polega na właściwym wyrobieniu uczuć przyjemności i przykrości, tak że natychmiast, od początku do końca, nienawidzi się rzeczy, których należy nienawidzić, a miłuje te, które należy miłować, gdy oddzielisz w myśli i nazwiesz ‘wychowaniem’, to moim zdaniem słusznie to nazwiesz. [...] Inne stworzenia nie posiadają poczucia ładu i bezładu w poruszeniach, poczucia tego, co się nazywa rytmem

słowego i popędu gry) jako założenia wszelkiej twórczości. Religijno-etyczny (i zakorzeniony w kosmicznym porządku) wymiar „bożej bojaźni” – kluczowy dla Platona w rozumieniu istoty oraz przeznaczenia sztuki – opuścił nas dziś zupełnie, przekonuje Wind. Sztukę sprowadziliśmy do estetycznej gry form, niepomni na jej ukryty, destrukcyjny potencjał. Obłaskawiamy anarchiczną moc sztuki, łudząc się, że możemy ją zamknąć i odizolować od innych dziedzin życia – ma nam sprawiać estetyczną przyjemność, najzupełniej powierzchowną, bo (rzekomo) wyzwoloną od (rzekomo) pozaartystycznych zadań¹². Anarchizujący arsenał artystycznego tworzenia został na pozór rozbrojony dzięki relegowaniu sztuki do Schillerowskiego „królestwa pięknego pozoru” (nawet jeżeli, dodajmy, ma ono stanowić preludium do królestwa wolności politycznej). Taki jest paradoksalny skutek oświeceniowo-romantycznego pragnienia absolutnej syntezy sztuki i życia.

Platon powraca nieprzerwanie na stronach *Art and Anarchy*, ale należne miejsce przypada także Heglowi. To właśnie Hegel, jako jeden z pierwszych, uchwycił autodestrukcyjny sens romantycznej rewolucji – odtąd sztuka, pojmowana jako „unendliche Herumbildung”, staje się co najwyżej „interesująca”; opuszcza centralne miejsce w ludzkiej egzystencji (tak usytuował ją Platon), zaś jej prerogatywy przejmują nauka i filozofia – bądź historyczna refleksja nad sztuką.

Zadaniem *Art and Anarchy* jest m.in. zrozumienie początków i dynamiki tego procesu, lecz także sposobu, w jaki uformował współczesne nam pojmowanie sztuki. Ryzykując pewne uproszczenia, stanowisko Winda można by zaprezentować, odnosząc się do kilku kluczowych pojęć. Na pewno sprawą o fundamentalnym znaczeniu pozostaje złożony, mniej czy bardziej spójny, konglomerat postaw i postulatów, któremu można nadać nazwę „art for art’s sake”, *resp.* „pure form” – przedmiot stałej, krytycznej refleksji Winda. „Art for art’s sake” domaga się z jednej strony wyzwolenia i bezgranicznej inten-

i harmonią, nas natomiast sami bogowie, o których powiedzieliśmy, że dani nam zostali jako współtowarzysze w ucieście tanecznej, obdarzyli łączącym się z doznaniem przyjemności poczuciem rytmu i harmonii. [...] I aby nie rozwodzić się zanadto o tym wszystkim, powiedzmy po prostu, że piękne są te wszystkie ruchy i tony, tak naturalne jak i odtworzone, które wyrażają doskonałość duszy i ciała, a brzydkie te, które wskazują na ich upośledzenie” – cyt. za: Platon, *Prawa*, s. 55–56, 58; świetnie ujmuje to zdanie z komentarza do *Praw*, którego autorem jest Seth Benardete: „Współbrzmienie, można by powiedzieć, jest afektywnym odpowiednikiem racjonalnej budowy skal muzycznych” – S. Benardete, *Plato’s ‘Laws’. The Discovery of Being*, Chicago–London 2000, s. 56.

¹² Nie oznacza to, zastrzega się Wind, że sztuka straciła swoją jakość jako sztuka – odesłana na margines życia, utraciła swoją egzystencjalną doniosłość, stając się „a splendid superfluity” – E. Wind, *Art and Anarchy*, London 1963, s. 13.

syfikacji mocy artystycznej wyobraźni – w jakiejś mierze jej symbolicznym wyrazicielem był dla Winda Baudelaire, autokrytyczny zresztą zwolennik „czystej wyobraźni”; ten ruch emancypacji miał swoją ukrytą, odśrodkową siłę – sztuka sama stała się jego ofiarą. Przez więcej niż ostatnie sto lat, przekonuje czytelnika Wind (pisząc te słowa w roku 1960), racją istnienia sztuki było założenie, że obcowanie z jej wytworami będzie tym silniejsze, im gwałtowniej wytrąca one odbiorcę z jego zwyczajowych przyzwyczajzeń i oczekiwań. Miały to być owe „triumphs of disruption”, czerpiące swoje uzasadnienie ze stałej praktyki „dysocjacji”, uznanych za metodę przez Remy de Gourmonta czy Rimbauda. Tutaj tkwią korzenie wielkiego rozczarowania, jakim musiała okazać się ostatecznie ekspresjonistyczna kakofonia: rezerwa, z jaką Wind podchodzi do „perpetual *fortissimo*” Kokoschki albo Rouaulta; gdy bowiem do owej metody nieprzerwanego, regularnego krzyku dołączą wytwory artystycznej miernoty, efekt będzie szczególnie odpychający: „Podczas gdy miernota w odniesieniu do jakiegokolwiek stylu artystycznego pociąga za sobą osłabienie lub unicestwienie estetycznej iluzji, miernota, która ma pretensje do intensywności, sprawia szczególnie odstręczające wrażenie”¹³.

„Aesthetic illusion” to kolejne, kluczowe pojęcie w refleksji Winda; jak zobaczymy, odgrywa ono swoją rolę także w ocenie konkretnej praktyki artystycznej, określonych dzieł. „Aesthetic illusion” jest sposobem istnienia i analogicznym doń sposobem poznawania sztuki – podobnie jak artysta, zawieszony pomiędzy światem rzeczywistym i (dla niego nie mniej realnym – jeśli tak można to ująć) i światem wyobrażonym, widz czy słuchacz tkwi „in-between” – w obszarze przedstawionej (wytworzonej przez artystę, wykreowanej przestrzeni formy) – wyobrażonej rzeczywistości, w pełni w niej uczestnicząc, przyjmując jej reguły jako prawomocne i uzasadnione, akceptując realność owej rzeczywistości, zachowując jednocześnie świadomość jej fikcyjnego statusu – świadomość dystansu, zupełnie w duchu Coleridge’a „suspension of disbelief”; nierozzerwalne związanie formy artystycznej z życiem¹⁴, a zarazem jej samoistność, bliskość i oddalenie, intymna więź

¹³ Wind, *Art and Anarchy*, s. 28.

¹⁴ Zob. refleksja Winda nad symbolem w ujęciu Warburga: E. Wind, *Pojęcie nauki o kulturze u Warburga i jego znaczenie dla estetyki*, przeł. T. Ososiński, w: *Aby Warburg. Panorama recepcji*, wybrał, wstępem opatrzył i przekłady przejrzał R. Kasperowicz, Gdańsk 2020, s. 35–51; a także: B. Buschendorf, *Pojęcie symbolu u Friedricha Theodora Vischera, Aby’ego Warburga i Edgara Winda*, przeł. T. Ososiński, w: *Aby Warburg. Panorama recepcji*, s. 281–312. Ben Thomas zaznacza, że Baudelaire był także dla Winda źródłem idei „podwójności” egzystencji artystycznej, w świecie wyobrażonej formy i w świecie realnym, figury „double” – zdwojenia osobowości twórcy. Warto zaznaczyć, że problem ten fascynował także młodego Warburga, czemu dał wyraz w swojej projektowanej, nigdy nie napisanej książce

i dystans – oto są wyznaczniki sfery artystycznej, znamiona „estetycznej iluzji”, przywołujące na myśl „imaginative reason” Waltera Patera. Istotne jest to wszelako, że „aesthetic illusion” przekreśla zarówno kantowski autonomizm „swobodnej gry intelektu i wyobraźni” w subiektywnie (choć *a priori* cechującej współdziałanie owych władz poznawczych) określonej „celowości bez celu”, jak także roszczenia „art engagé”.

Ta Windowska zrównoważona heteronomia doświadczenia estetycznego – wzmocniona jeszcze przecież wiedzą historyczną – ma swój negatywny ekwiwalent w krytyce postkantowskiego, romantycznego i modernistycznego zarazem „detachment” – w praktyce historii sztuki uosabianej przez metodologiczne dążenia Wölfflina – odrywania formy artystycznej od wszelkich zależności pozaformalnych, sc. psychologicznych – wyrazowych, historycznych, społecznych; historyk sztuki, kultuwujący „religię” czystej formy, puryfikuje swoje widzenie, wznosząc rusztowanie analizy formalnej na podobieństwo lingwistyki: chodzi wszak o osiągnięcie precyzji analizy formalnej poza wszelkim subiektywnym wzruszeniem (*ausdruckslos*), lecz i poza wszelką wiedzą, która miałaby utrudniać, czy wręcz uniemożliwiać ów bezpośredni kontakt z krystalicznie czystą energią formalnego kształtowania – pokłosie romantycznego „strachu przed wiedzą”. Po drugiej stronie lustra, by tak rzec, formalizmowi Wölfflina odpowiadały teoria i praktyka znawstwa, wcielona w życie przez Morellego, a doprowadzona do perfekcji przez Berensona. Jej grzechem kardynalnym jest nie tylko skupienie uwagi na szczególnie kosztem percepcji całości dzieła – znawstwo (przynajmniej w ujęciu Morellego i Berensona) pociąga za sobą odwrócenie normalnej reakcji estetycznej, zakorzenionej zresztą w pomieszaniu porządku osobowej ekspresji i artystycznego mistrzostwa¹⁵.

Tak oto historia sztuki i znawstwo przyczyniły się do utrwalenia kultu „czystej formy”, „czystej naoczności” – szukając własnej autonomii, historia sztuki spotęgowała izolację artysty; w świecie formalnego „eksperymentu”¹⁶

Grundlegende Bruchstücke zu einer monistischen Kunstpsychologie, wydanej obecnie we wzorowym kształcie z komentarzami: Aby Warburg, *Fragmente zur Ausdruckskunde*. Hg. von Ulrich Pfisterer und Christian Hoenes [Aby Warburg, *Gesammelte Schriften. Studienausgabe, Band IV*], Bad Langensalza [De Gruyter] 2015, zwł. notatki z 1 października 1888 roku – *dédoublement*.

¹⁵ Por. uwagi wstępne Schellinga do jego *Filozofii sztuki*: w sztuce idzie o to, by podmiotowość [artysty] przeszła w przedmiotowość dzieła. W refleksji filozoficznej kierunek tej reakcji jest dokładnie odwrotny: przedmiotowość świata [empirycznego] musi przejść w podmiotowość [myśli].

¹⁶ Jak zauważa Wind, samo zastosowanie tego pojęcia do zjawisk sztuki jest symptomatyczne, ale jest czymś więcej niż „przygodną metaforą” – artyści, choć dziś wiedzą

i nieskończonej gry form dzieło pada ofiarą „tautologii”: z artystyczną tautologią, której przykładem dla autora *Art and Anarchy* jest choćby *Guernica* Picassa¹⁷, mamy do czynienia wówczas, gdy forma dzieła traci swój kreatywny i metaforyzujący wymiar w stosunku do jego sensu i przeznaczenia – zamiast przemiany mamy powtórzenie, „peculiar sophistry of production”, mającej sprawiać wrażenie zawsze spontanicznej, świeżej improwizacji. By tak rzec, *capriccio*, zasada formalna niegdyś wyjątkowa, dziś stała się dominującym sposobem formalnej budowy dzieła. Z drugiej strony mit autonomii wymusza niejako na twórcach, by ich dzieła były odbierane jako „czysta forma” – *Martwy Chrystus* Maneta, w przeciwieństwie do obrazu Mantegni o tym samym temacie, chce być podziwiany jako „czyste malarstwo”.

Czy krytyka czystej formy i „oderwanej” świadomości estetycznej kształtowania dla samego kształtowania jako podstawy dla historii widzenia, sprzężona z pryncypium „tautologii” formy, przeciwstawionej zasadzie „estetycznej iluzji” i wezwaniu do odrodzenia poczucia platońskiej „bojaźni bożej” (rozumianej nawet całkowicie poza granicami doświadczenia religijnego, tak ważnego dla Platona) może zostać uznana za wystarczającą podstawę dla systematycznej oceny zjawisk artystycznych, to kwestia dyskusyjna¹⁸. Niemniej

o nauce o wiele mniej od swoich XVI- i XVII-wiecznych odpowiedników, chcą naśladować procedury badawcze nauki – w efekcie widz zostaje zredukowany do „obserwatora”, przyglądającego się, co prawda, z uwagą, lecz bez owego „witalnego uczestnictwa”, które dla Winda stanowi istotę estetycznego doświadczenia – Wind, *Art and Anarchy*, s. 20; por. także krytyczne uwagi Thomasa Kuhna w: Th. Kuhn, *Dwa bieguny. Tradycja i nowatorstwo w badaniach naukowych*, tłum. i posłowiem opatrzył S. Amsterdamski, Warszawa 1985, s. 467–482, zwł. s. 474–480.

¹⁷ „Dokładnie z tego powodu Picasso, który, jak sam wyjaśniał, buduje swoje kompozycje na zasadzie progresywnej destrukcji, katastrofa jest tematem dlań niewłaściwym. Jego metoda rozbijania form naturalnych staje się dosłowna, gdy stosuje się ją do form, które faktycznie są przejawem zniszczenia. Tym samym ów rodzaj kubistycznych odłamkowych [form], wypełniających centrum *Guerniki*, może cechować się bogatą fantazją, gdy obrazują one martwą naturę, gitarzystę bądź siedzącą kobietę; lecz kiedy przedstawiają scenę zniszczenia, są tym, czym są, i niczym więcej. Tautologia jest estetyczną słabością” – Wind, *Art and Anarchy*, s. 147.

¹⁸ Trzeba mieć na uwadze, że Wind nie podejmuje próby systematycznej krytyki nowoczesności – jego celem jest odsłonięcie źródeł i krytyka groźnych implikacji, wynikających z rzekomego wyzwolenia imaginacji artystycznej w imię postulatów „formy czystej”, „estetycznego oderwania” [doświadczenia sztuki od wszelkich pozaartystycznych, czysto formalnych, uwarunkowań], oraz [zbawczego rzekomo] pozbycia się lęku przed wiedzą [rozumianą jako narzędzie zniekształcenia bezpośredniej prostoty obcowania ze sztuką] – te zjawiska bowiem przyniosły w efekcie skutki odwrotnie proporcjonalne do swoich zamierzeń; Wind postuluje refleksję nad odzyskaniem proteuszowej natury i mocy doświadczenia sztuki – do czego powinna się przyczynić także sama historia sztuki; na tym tle zarów-

taki obraz Winda stosunku do sztuki nowoczesnej (*resp.* romantycznej i postromantycznej) byłby ułomny. W pełni ukazuje to nowa książka Bena Thomasa¹⁹, odkrywczą i bardzo potrzebna analiza, poświęcona właśnie, jak zauważa sam autor, mniej znanemu aspektowi działalności Winda: jego pasji do sztuki nowoczesnej. *Edgar Wind and Modern Art* to obszerne studium, w dużym stopniu oparte na świetnej znajomości niepublikowanych źródeł z archiwum Winda. Thomas, przedstawivszy najpierw biografię uczonego (w której istotne miejsce zajmują zdarzenia wskazujące na żywe zainteresowanie Winda np. odbywającymi się wówczas wystawami sztuki nowoczesnej), w następnych rozdziałach przeprowadza analizę tekstów niemieckiego badacza, które – jak dowodzi – były nie tylko przykładem niezrównanej historyczno-filozoficznej erudycji i popisem historycznej interpretacji, lecz kryły w sobie narzędzia krytyki i rozumienia sztuki w jej istotowym kształcie, narzędzia, których obecność znajdziemy potem w określonych estetycznych wyborach

no Gombricha krytyka „tyrании sztuki abstrakcyjnej”, jak i Sedlmayra „utrata środka” są bardziej konsekwentne. Można by wskazać zresztą na pewne podobieństwa, mimo całkowicie odmiennej ideowej i duchowej proveniencji podstaw owej krytyki, między Windem a Sedlmayrem: krytyka „pure art” Winda znajduje swój bliski ekwiwalent w Sedlmayra analizie redukcyjnego procesu „czystego widzenia”, które eliminuje wszystko, co „sehend hinzugewusst, vorgestellt, mitgedacht oder mitempfunden wird”. Świat zostaje zredukowany do „obrazu” tego, co naoczne – celem przedstawienia nie jest przedmiot, lecz sam proces naocznego ujmowania – wrażeniowość, która już nie współkonstruuje przedmiotu poznawania. W innym miejscu Sedlmayr zauważa: „Der Zauber dieser Verhaltens besteht darin, daß alles *neu* aussieht, das daß Alltäglichsste eine sonderbare ursprüngliche Frische, etwas ‘Elementares’ gewinnt. Vor allem gewinnt die Farbe, befreit von ihrer Aufgabe, die Dinge zu kennzeichnen, eine nie gekannte Intensität. [...] bei dieser Einschränkung auf das pure Sehen gewinnt in der Fläche die Farbe ein nie gekanntes Eigenleben” (H. Sedlmayr, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. Und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Frankfurt/M 1973, s. 98 – analiza Sedlmayra w kontekście kategorii definiującej twórczość Cézanne’a jako „das reine Sehen”) – stąd bardzo blisko do Windowkiej krytyki efektów wyobcowania czy „l’acte gratuite”. Takich paraleli można by znaleźć więcej, jak choćby pomiędzy Windowską oceną roli *capriccio* i Sedlmayra analizę wyniesienia karykatury do rangi „autentycznie wielkiej – hohen und bedeutungsvollen” sztuki w przypadku Daumiera. Paralelizm obserwacji nie implikuje wszelako ani identity przyczyn, ani podobieństw w ocenie następstw. Tutaj należy być ostrożnym i nie wolno jednak przeoczyć faktu, że dla Winda „historia widzenia”, analogicznie do Windelbanda „historii problemów filozoficznych”, jest podstawowym błędem metodologicznym, wyrażającym się w ustalaniu niczego nie tłumaczących analogii i posługującym się tautologiami w procedurze wyjaśniania, dla Sedlmayra natomiast pozostaje symptomem kryzysu metafizyczno-religijnego – także w sferze przemieszczenia znaczeń gatunków sztuki i ich zadań.

¹⁹ B. Thomas, *Edgar Wind and Modern Art. In Defense of Marginal Anarchy*, London–New York 2020.

Winda. Chodzi tu przede wszystkim o wspomniane już w niniejszym artykule rozprawę dotyczącą Warburga koncepcji symbolu oraz „theios phobos” Platona. Szczególne znaczenie ma tutaj, podkreślane przez Bena Thomasa, opowiadanie się przez Winda za fundamentalną funkcją żywej, spotęgowanej wyobraźni artystycznej, której współczesną atrofię wywołał w równym stopniu dogmat „sztuki czystej”, co rozległy i niebezpieczny proces „mechanization of art”, multiplikacji obrazów i mechanizacji oraz standaryzacji ich percepcji. Sztukę, zgodnie z Winda interpretacją koncepcji symbolu Warburga, cechuje (i cechować powinno) przebywanie *in medias res*, by się tak wyrazić: pomiędzy abstrakcyjnym znakiem matematycznym (nauka) a magicznym utożsamieniem (nieodróżnieniem) przedstawienia i tego, co przedstawione. Jednym z pierwszych poważnych przykładów namysłu Winda nad sztuką nowoczesną (pominawszy wizyty w galeriach i muzeach, których marszrutę i chronologię Thomas stara się pieczołowicie odtworzyć) był cykl pięciu wykładów²⁰ w Museum of Modern Art w Nowym Jorku w kwietniu 1942 roku pt. *The Traditions of Symbols in Modern Art*. Do czterech wykładów zachowały się notatki i lista pokazywanych reprodukcji – były to prelekcje o znaczących tytułach: *Heritage of Baudelaire*, *History of the Monster*, *Picasso and the Atavism of the Mask* i *Scientific and Religious Fallacies – Our Present Discontents*. Są one w dużym stopniu zapowiedzią wszystkich problemów oraz tematów, które pojawiły się później w obrębie *Art and Anarchy*. Ben Thomas szczegółowo omawia – na tyle, na ile to możliwe, bo czasami mamy do dyspozycji tylko spis ilustracji – treść tych wystąpień; w oczy rzuca się ponownie centralna, choć ambiwalentna, pozycja Baudelaire’a. Thomas przytacza charakterystyczną ocenę Baudelaire’a: to właśnie ten poeta wyznacza przełomowy moment, w którym sztuka podjęła radykalny gest zerwania z wszelkimi społecznymi ograniczeniami, czyniąc z przyjemności i bólu „ostatecznych arbitrów” tworzenia – jasna aluzja do platońskich dwu źródeł porządku etyczno-politycznego; tyle, że dla Baudelaire’a są to ostateczni sędziowie, podczas gdy dla Platona właściwe uporządkowanie owych uczuć i doznań dokonuje się w perspektywie rozumnego ładu cnót.

Nie sposób streścić tutaj bogactwa odniesień, przywoływanych przez Bena Thomasa w jego książce – np. miejsca, jakie Wind przeznacza dla Samuła Butlera, autora utopijnej satyry *Erewhon* z roku 1872 – jak słusznie zauważa autor, w owym czasie było to posunięcie wręcz „ekscentryczne” – jakkolwiek zrozumiałe, jeśli wziąć pod uwagę studia Winda nad kulturą artystyczną

²⁰ Thomas pokazuje, że najbardziej reprezentatywną grupą artystów współczesnych, analizowanych przez Winda w roku 1942, byli surrealiści. Z czasem punkt ciężkości przesunął się na takich twórców jak Picasso, Bracque czy Klee.

i sztuką Anglii XVIII stulecia, jak również liczne odwołania do poezji XIX oraz XX wieku. Równie fascynujące są próby odczytania poglądów Winda „przez pryzmat Warburga”²¹ – choćby w wykładzie o trwaniu przedstawień mitologicznych monstrów, wciąż obecnych w sztuce doby nowoczesnej, choć nierzadko wykorzystywanych z zupełnie inną, nietradycyjną (ironiczną, komiczną, antyklasyczną) intencją – dotyczy to także ważnej i wielokrotnie omawianej sprawy „inwersji znaczeń”²². Równie ważne są jeszcze przynajmniej dwie kwestie, na które należy zwrócić uwagę: Winda ocenę sztuki nowoczesnej w takim samym stopniu, co fascynacja ciągłością pewnych tradycji ikonograficznych czy poszukiwania równowagi między destrukcyjnymi siłami chaosu niepohamowanej, absolutyzowanej i autonomicznej wyobraźni i powiązaniem sztuki z życiem w świetle porządku formy, wyłamującego się z autoreferencji czystej formy i artystycznej tautologii, dyktował sprzeciw wobec formalistycznej i progresywistycznej wizji nowoczesności, forsowanej przez Rogera Frya, Clementa Greenberga i Alfreda Barra. Jednostronności tych wykładni odpowiada atrofia wyobraźni artystycznej, odseparowanej od życia: powiązań z nauką, czy moralnym wymiarem twórczości, najzupełniej zresztą, co zasługuje na szczególne zaakcentowanie, obcym moralistycznemu (i meliorystycznemu) dydaktyzmowi. Dlatego też, i to jest druga fundamentalna kwestia, niewątpliwie, co szczegółowo pokazuje Ben Thomas, Winda zainteresowanie (i uznanie) przyciągali ci artyści, którzy na nowo – w obliczu własnego, całkowicie uprawnionego realizowania „Menschenrechte des Auges”, by przywołać słynne wyrażenie Warburga, odkrywali i eksplorowali związki sztuki nie tylko z tradycją obrazową, ale także z dziedzinami nauki: jak choćby „Cher Magus”, Paweł Czeliczew²³, który studiował Paracelsusa – Czeliczewowi, i Benowi Shahnowi, jak się dowiadujemy z korespondencji

²¹ Por. także uwagi Thomasa, rekapituluje Winda cykl wykładów dla MoMA: Thomas, *Edgar Wind and Modern Art*, s. 74.

²² Por. E. Wind, *The Maenad under the Cross. Comments on an Observation by Reynolds*, w: idem, *Hume and the Heroic Portrait. Studies in Eighteenth-Century Imagery*, red. J. Anderson, Oxford 1986, s. 74–76.

²³ Ben Thomas omawia niezwykle interesującą korespondencję Czeliczewa z Windem, stwierdzając, że są one m.in. dowodem tego, jakie znaczenie miało w latach 40. dla Winda środowisko kulturalne nowojorskich modernistów i surrealistycznej diaspory – s. 85–86. Oprócz Czeliczewa i Shahna artystą, któremu Ben Thomas poświęca sporo miejsca – a to ze względu na zainteresowania pracami Warburga i kontakty z Windem – był R.B. Kitaj. Sam Warburg miał dość niezwykle nastawienie do sztuki nowoczesnej – a raczej chyba trzeba by powiedzieć – do nowoczesnych przejawów wizualności, zważywszy z jednej strony na jego krytykę, zagorzałego filatelisty – wielu współczesnych mu projektów znaczków pocztowych, z drugiej – niespodziewanego zainteresowania twórczością Franza Marca – zakupił nawet jeden z jego obrazów, ale Heckscher (za Panofskym) utrzymywał, że raczej „pour

i wspomnień analizowanych przez Thomasa, Wind służył jako swego rodzaju intelektualny *cicerone*. Nie należy wszelako wnosić na tej podstawie, że Wind był uzależniony w swoich nowoczesnych poszukiwaniach od narkotyku śledzenia w sztuce wątków ideowych (np. ezoterycznych, misteryjnych – szeroko pojętej symboliki), które z takim mistrzostwem odkrywał i interpretował w sztuce dawnej. Winda krytykę zjawisk typowych dla nowoczesności podpowiadał platoński lęk przed zerwaniem podziemnej, lecz witalnej, więzi wyobraźni i życia, sztuki jako „boskiego szału” (*mania*), nie tyle kontrolowanego i cenzurowanego, ile pielęgnowanego przez świadomość „boskiego lęku”. Wind nie był krytykiem, dla którego rytm historyczności dyktowałaby ikonograficzna tradycja czy zamiłowanie do rozwiązywania filozoficznych rebusów, zaszyfrowanych w artystycznym przesłaniu. Bowiem Wind stał także na straży wolności imaginacji jako właściwej mocy sztuki – wolności, o której przypominał w dobie (i atmosferze) „zimnej wojny”²⁴, widząc, do jakich potworności może doprowadzić jednostronna, wulgarna wersja platońskiej na

l’epater de bourgeois” – zob. o tym: W. Heckscher, *Geneza ikonologii*, tłum. R. Kasperowicz, w: *Aby Warburg. Panorama recepcji*, s. 167–189.

²⁴ Chodzi tutaj m.in. o udział Winda w dyskusji wokół „Masterpieces of Twentieth-Century” na Congress for Cultural Freedom [Kongres Wolności Kultury, zob. o tym wydarzeniu politycznym: P. Grémion, *Konspiracja wolności: Kongres Wolności Kultury w Paryżu (1950–1975)*, tłum. J.M. Kłoczowski, Warszawa 2004] w roku 1952, w dyskusji z austriackim malarzem von Ripperem, Herbertem Readem, Lionello Venturim – Wind przywoływał m.in. przykład twórczości Paula Klee, podkreślając ironiczność i „kapryśny” (w sensie: *capricious*, wzięte od „capriccio” jako dominującego w sztuce XX wieku sposobu budowania formy) charakter ekspresji, także w „naśladowaniu” – pełnym ambiwalencji – procedur nauki; wszystkie te problemy definiujące sztukę nowoczesną powracają w *Art and Anarchy*. Co ciekawe, Wind dystansował się do jednostronnej, jednoznacznie antykomunistycznej retoryki, królującej podczas dyskusji, ale też do lamentów nad neutralizacją „anarchicznej” siły sztuki i jej obłaskawiania w liberalnej rzeczywistości Zachodu lat 50. – zob. Thomas, *Edgar Wind and Modern np.*, s. 128–132. W tym kontekście jest znamienne, że podczas dyskusji nad ograniczeniami sztuki w państwach „ludowej demokracji” Wind przypominał, iż sztuka zawsze miała swego „patrona”, który stawiał jej pewne wymogi, bądź dążył do jej podporządkowania, jako przykład podając historię przesłuchania Veronesa. Pozostaje pytanie, czy można porównać więzy, jakie – bez większego powodzenia zresztą – chciała nakładać na sztuki cenzura kościelna z totalnym opanowaniem i manipulowaniem twórczością artystyczną w tzw. ustrojach totalitarnych. Podejmowane są dziś próby interpretacji np. związków między koncepcją reprezentacji Gombricha a modelem falsyfikacji hipotez naukowych Poppera także w świetle swoistej wspólnoty ideowej (np. krytyka Hegla jako jednego z Popperowskich „pra-ojców” ustroju totalitarnego) powojennego liberalizmu; niezależnie od słuszności takiego ujęcia, sposób absorpcji i wykorzystywania niektórych krytyków nowoczesności XIX wieku w obszarze zimnowojennej polemiki politycznej przynosi czasem zaskakujące wyniki, zob. np. o przywłaszczaniu „konserwatysty” Burckhardta

pozór cenzury moralnej i politycznej. Tego aspektu, bardzo trafnie uchwyconego przez Bena Thomasa, także nie powinniśmy zlekceważyć.

Niechęć nowoczesnych artystów do podejmowania (często zresztą zdyskredytowanych przez wydarzenia historyczne o „granicznym” potencjale) dyktowanych tradycją tematów spajających artystyczną imaginację z fundamentalnymi kwestiami etycznymi, religijnymi i politycznymi jest wyzwaniem nie tylko dla krytyka czy historyka sztuki, lecz przede wszystkim dla samej dziedziny tworzenia. Ostatecznie bowiem, jak zdaje się sugerować Wind, pozostaje to, co wysuwa się ponad „terror przeciętności” (choć siły destrukcyjne miernoty, co zauważył Jacob Burckhardt, cytowany z aprobatą przez Winda, okazały się o wiele potężniejsze, niż przypuszczałby Platon) – zadaniem krytycznego historyka nie jest może podnieść dzieje do rangi filozofii, ale na pewno ujrzyć „to, co ogólne w tym, co szczegółowe”. To w rzeczy samej parafraza słów Goethego (który w ten sposób próbował ująć siłę symbolicznego obrazowania – Wind ma raczej na myśli wydobyć z oceanu faktów pewnych prawidłowości artystycznego tworzenia i uchwycenia długotrwałych procesów, których energia bywa często uśpiona, „wulkaniczna”, i ożywa od czasu do czasu), i taki był niezmiennie cel historycznych dociekań, ząbwiących się z estetyczną wrażliwością i wyczuleniem na problem długotrwałego kryzysu sztuki i jej publiczności, filozofa-historyka, jakim Wind pozostał – także jako krytyk i obserwator nowoczesności – lecz nie jako bezrefleksyjny tradycjonalista. Książka Bena Thomasa wnosi nieoczywisty koloryt oraz istotne uzupełnienie – i równie ważną korektę – do skomplikowanej dyskusji nad stosunkiem historii sztuki, a przede wszystkim jej ugruntowanych w oglądzie i interpretacji sztuki dawnej kategorii poznawczych i aksjologicznych, nakładających się na perspektywy oceny sztuki nowoczesnej. Przykład Edgara Winda wymownie świadczy o tym, że ocena ta powinna uwolnić się zarówno od upartej dychotomii dawnego „złotego wieku”, w istocie pseudokrytycznego narzędzia dezawuowania sztuki nowoczesnej, jak i schematu, wedle którego historycy sztuki pozostają w niewoli kategorii, które skutecznie wydobywają znaczenie dawnych dzieł, lecz są bezradne w obliczu fenomenów świata nowoczesnego. Bez względu na przemiany, jakim podlega sztuka i aparatura pojęciowa (krytyczna) jej interpretacji, fenomenowi twórczości jako pracy wyobraźni, przekuwającej doświadczenie świata w kształt formy i sferę wyrazu, nie sposób sprowadzić tego zjawiska ani do czystej gry form wizualnych²⁵, ani

po II wojnie światowej w Anglii i Ameryce: L. Gossman, *Jacob Burckhardt: Cold War Liberal?*, „The Journal of Modern History” 2002, 74, 3, s. 538–572.

²⁵ Nawet jeśli owa „gra form” nie wynika wcale z przyjęcia estetyczno-ontologicznego dogmatu „czystej formy”, a zdaje się być wynikiem zastosowania psychologicznie uzasad-

do statusu społeczno-ideowego manifestu w polu zarysowanym przez jego instytucje. Wszelako celem artystycznych poszukiwań nie może stać się także wyłącznie gra z dziejami sztuki, polegająca na mnożeniu znaczeniowych filiacji i historycznych zagadek, stanowiących wyzwanie dla erudycji odbiorcy. W akcie tworzenia artystycznego i odtwórczej interpretacji chodzi o coś więcej, o ową przemianę poznawania świata przez pryzmat dzieła, dla której historyczno-artystyczna, erudycyjna świadomość może być podstawą, lecz nie celem samym w sobie. Staranna rekonstrukcja historycznych realiów, które stanowiły tło dla Winda postrzegania sztuki jemu współczesnej, po mistrzowsku przeprowadzona w książce Bena Thomasa, potwierdza tylko prawdę, którą niemiecki historyk sztuki wyraził w swojej klasycznej książce o pogańskich misteriach Renesansu: nasze oko widzi tak, jak czyta nasz umysł. Musi jednak widzieć coś, co nie jest li tylko „estetyczną tautologią”, redundancją formy, wskazującą na swój rzekomo bezwzględnie autonomiczny kosmos. Romantyczne pragnienie języka doskonałego, który oznaczałby wszystko, odnosząc się zarazem do siebie samego – pragnienie, które najpełniej może wypowiedział był Novalis w swoim tajemniczym *Monologu*, jest pragnieniem zbawienia sztuki i świata przez sztukę, ale pragnieniem utopijnym. Jeśli uznać, że to właśnie romantyzm (oraz jego radykalni kontynuatorzy) jest prawdziwym zacznym nowoczesności, to źródłowość romantycznej postawy artystycznej kryła w sobie przesłanie dwuznaczne i groźne: obietnicy wolności i autolegitymizacji tworzenia towarzyszyły przesłanki destrukcji. Winda „defence of marginal anarchy” przesądza o niepokoju i wieloznaczności, cechującej oddziaływanie artystycznej wyobraźni, lecz zarazem wskazuje na to, że anarchia, jeśli ma stać się źródłem tworzenia, musi ścierać się z wizją porządku. Platowska „bojaźń boża” już nie jest dla nas przewodnikiem, gdyż „kosmos” i „natura” utraciły swój prawodawczy sens, lecz nie pociąga to

nionych praw widzenia (form oglądowych) do niezależnej analizy stylów jako sposobów postrzegania i porządkowania konstrukcji formalnej dzieła – zob. o tym np. w odniesieniu do Wölfflina: M. Brown, *The Classic is the Baroque: On the Principle of Wölfflin's Art History*, „Critical Inquiry” 1982, 9, 2, s. 379–404. Oczywiście, Winda analiza założeń Wölfflina, przedstawiona czy to w zwięzłej, krytycznej postaci we wstępie do *Bibliographie zum Nachleben der Antike* z roku 1934 (tutaj podstawą jest ściśle metodologiczny problem wyjaśniania – czy raczej złudzenia wyjaśniania – dzieła sztuki w kategoriach tautologicznych, czy to w bardziej rozbudowanym kształcie w *Art and Anarchy*, różni się od wykładni Browna, który nakreśla odmienny kontekst dla interpretacji założeń Wölfflina – i podkreśla także pewne wątki natury, trzeba by rzec, ideologicznej, przebrane w szatę czysto estetycznego odczucia „klasycyzmu”). Por. E. Wind, *Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike. Einleitung*, w: idem, *Das Experiment und die Metaphysik*, s. 236–237; a także: Wind, *Art and Anarchy*, s. 126–130.

za sobą rezygnacji z odkrywania porządku w samym procesie historycznego wyjaśniania sztuki. I dlatego właśnie, jak udowadnia Ben Thomas, Wind poszukiwał sztuki, której znaczenie – przynajmniej w jego optyce – ujawnia się w historycznym dialogu, poza ekskluzywizmem i autonomią formalnej konstrukcji, narzucającej nam wymóg uczestnictwa pod postacią estetycznego eskapizmu. Niemalą wcale zasługą starannego opracowania Bena Thomasa jest pokazanie i przypomnienie, w jaki sposób historia sztuki mogła niegdyś – i chyba wciąż powinna – powściągliwie odgrywać swoją rolę „strażniczki kanonu” – kanonu krytycznej analizy, a nie retorycznych „wzorów do naśladowania”, przytaczanych w imię melancholijnej zadumy nad nieistniejącymi w rzeczy samej epokami wielkości i stabilności.

BIBLIOGRAFIA

- Benardete S., *Plato's 'Laws'. The Discovery of Being*, Chicago–London 2000
- Brown M., *The Classic is the Baroque: On the Principle of Wölfflin's Art History*, „Critical Inquiry” 1982, 9, 2, s. 379–404
- Buschendorf B., *Nachwort*, w: E. Wind, *Das Experiment und die Metaphysik*, red. i posłowie B. Buschendorf, wprowadzenie B. Falkenburg, Frankfurt am Main 2001
- Buschendorf B., *Pojęcie symbolu u Friedricha Theodora Vischera, Aby'ego Warburga i Edgara Winda*, tłum. T. Ososiński, w: *Aby Warburg. Panorama recepcji*, wybrał, wstępem opatrzył i przekłady przejrzał R. Kasperowicz, Gdańsk 2020, s. 281–312
- Edgar Wind – Kunsthistoriker und Philosoph*. Hrsg. von H. Bredekamp, Belin 1998 [obszerny zbiór artykułów, poświęconych różnym aspektom myśli filozoficznej i praktyce historyczno-artystycznej Winda]
- Ferretti S., *Cassirer, Panofsky and Warburg. Symbol, Art, and History*, tłum. R. Pierce, New Haven–London 1989
- Gossman L., *Jacob Burckhardt: Cold War Liberal?*, „The Journal of Modern History” 2002, 74, 3, s. 538–572
- Grémion P., *Konspiracja wolności: Kongres Wolności Kultury w Paryżu (1950–1975)*, tłum. J.M. Kłoczowski, Warszawa 2004
- Heckscher W., *Geneza ikonologii*, tłum. R. Kasperowicz, w: *Aby Warburg. Panorama recepcji*, wybrał, wstępem opatrzył i przekłady przejrzał R. Kasperowicz, Gdańsk 2020, s. 167–189
- Kemp W., *Introduction*, w: A. Riegl, *The Group Portraiture of Holland*, wstęp W. Kemp, tłum. E.M. Kain, D. Britt, Los Angeles 1999
- Kuhn Th., *Dwa bieguny. Tradycja i nowatorstwo w badaniach naukowych*, tłum. i posłowiem opatrzył S. Amsterdamski, Warszawa 1985
- Levine E.J., *Dreamland of Humanists. Warburg, Cassirer, Panofsky and the Hamburg School*, Chicago–London 2013
- Lilla M., *G. B. Vico. The Making of the Anti-Modern*, Cambridge, Mass. 1993

- Platon, *Prawa*, tłum. i oprac. M. Maykowska, wstęp T. Kozłowski, Warszawa 1997
- Rampley M., *Max Dvořák and the Crisis of Modernity*, „Art History” 2003, 26, 2, s. 214–237
- Rosen S., *The Quarrel Between Philosophy and Poetry. Studies in Ancient Thought*, New York–London 1988
- Sedlmayr H., *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. Und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Frankfurt/M 1973
- Takaes I., ‘A Tract for the Times’ – Edgar Wind’s 1960 Reith Lectures, „Journal of Art Historiography” 2019, dostępny w internecie: <https://www.academia.edu/41144411/A_Tract_for_the_Times_Edgar_Wind_s_1960_Reith_Lectures?email_work_card=view-paper> [dostęp: 12 września 2022]
- The Laws of Plato*, tłum. oraz komentarze i eseje Thomas L. Pangle, Chicago–London 1980
- Thomas B., *Edgar Wind and Modern Art. In Defense of Marginal Anarchy*, London–New York 2020
- Winckelmann J.J., *Werke in einem Band*, ausgewählt und eingeleitet von H. Holtzhauser, Berlin–Weimar 1982
- Wind E., *Art and Anarchy*, London 1963
- Wind E., *Pojęcie nauki o kulturze u Warburga i jego znaczenie dla estetyki*, tłum. T. Ososiński, w: *Aby Warburg. Panorama recepcji*, wybrał, wstępem opatrzył i przekłady przejrzał R. Kasperowicz, Gdańsk 2020, s. 35–51
- Wind E., *The Maenad under the Cross. Comments on an Observation by Reynolds*, w: idem, *Hume and the Heroic Portrait. Studies in Eighteenth-Century Imagery*, red. J. Anderson, Oxford 1986, s. 74–76
- Wind E., *Θείος Φόβος. Rozważania o filozofii sztuki Platona*, tłum. R. Kasperowicz, „Kronos” 2020, 53, 2, s. 28–52

Ryszard Kasperowicz

University of Warsaw

EDGAR WIND AND THE FACES OF MODERN ART. IN THE MARGINS OF BEN THOMAS’ BOOK

Summary

The issue of the relationship between art history, its analytical procedures and critical judgements, and the attitude of art historians to modern art has long been a problem discussed when we refer, for example, to scholars such as Riegl, Wölfflin, and, for obvious reasons, Justi or Sedlmayr. Although many art historians reacted very negatively to their own contemporary artistic phenomena, of which Justi’s aversion to Impressionism was perhaps the most notable example, the issue is by no means clear-cut. It is important to note here that even critical remarks made against distinct phenomena in modern art need not be tantamount to a condemnation of “modernity”. Edgar Wind, an outstanding methodologist of science and an excellent art historian of the

18th century and the Renaissance, seems to be a particularly interesting example here. Criticising various manifestations of the cult of “pure form”, and associating them with the influence of Romantic “autonomy” of art creation and certain concepts from the sphere of art history as a discipline, Wind was at the same time a very insightful observer of contemporary art, valuing selected artists highly. This issue was presented in detail by Ben Thomas in his recently published book on Wind’s attitude to contemporary art, drawing on Wind’s previously unpublished and unknown materials. The present text is an attempt at a broader, problematising discussion of this issue on the basis of reading Ben Thomas’s book, the publication of which should be regarded as an important event in the field of research into the history of art, history of art history, and the influence exerted by art history as a practice and as a discipline on the problem of esteeming modern art.

Keywords:

Edgar Wind, romantic revolution, aesthetic tautology, aesthetic illusion, artistic values, cult of pure form, history of art history, art criticism

BIOGRAMY / BIOGRAPHICAL NOTES

GEOFFREY BATCHEN

University of Oxford

Professor of History of Art at the University of Oxford, Faculty of History. He has published numerous articles and books on history of photography, in particular in the early history of photography and contemporary art practices (among others: *Burning with Desire: The Conception of Photography*, 1997; *Emanations: The Art of the Cameraless Photograph*, 2016; *Forget Me Not: Photography and Remembrance*, 2004). His most recent book is *Negative/Positive: A History of Photography* (Routledge, 2021).

<https://orcid.org/0000-0003-0494-3789>

University of Oxford, Faculty of History, George Street, Oxford OX1 2RL, United Kingdom

HANA BUDEUS

Czech Academy of Sciences

Researcher in the Institute of Art History of the Czech Academy of Sciences and a member of the Photography Research Centre (CVF). Her research interests include 20th-century art history and photography histories, with a special focus on its intersections. From 2016, she took part in the “Sudek Project” (see www.sudekproject.cz/en); she edited *Sudek and Sculpture* (2020) and *Instant Presence: Representing Art in Photography* (with V. Lahoda and K. Mašterová, 2017), and co-curated several exhibitions on Josef Sudek and his photographs of artworks. In 2017, her dissertation was published under the title *Zobrazení bez reprodukce? Fotografie a performance v českém umění 70. let 20. století* [Representation without Reproduction? Photography and Performance in 1970s Czech Art].

<https://orcid.org/0000-0002-2433-6428>

Institute of Art History of the Czech Academy of Sciences, Husova 4, 110 00 Praha 1, Czech

CONSTANZA CARAFFA

Kunsthistorisches Institut in Florenz

Since 2006, Head of the Photo Library at the Kunsthistorisches Institut in Florenz. She received her PhD from the Freie Universität Berlin (2003). She was a recipient of doctoral fellowships from Politecnico di Milano in Berlin (1995–1996) and Gerda Henkel Stiftung in Rome (1999–2000). She worked as a scientific assistant at the Bibliotheca Hertziana, Max Planck Institute for Art History, Rome, Kieven Directorate (2000–2005). She was a research coordinator in the Archive of the Modern, Academy of Archi-

ecture, Mendrisio (CH), University of Italian, Switzerland (2005–2006). Her publications include: *Photo-Objects. On the Materiality of Photographs and Photo Archives in the Humanities and Sciences* (edited by Julia Bärnighausen, Costanza Caraffa, Stefanie Klamm, Franka Schneider and Petra Wodtke, Berlin 2019) and *Photo Archives and the Idea of Nation* (edited by Costanza Caraffa and Tiziana Serena, Berlin 2015).

<https://orcid.org/0000-0003-3710-8210>

Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max Planck Institute, Palazzo Grifoni Budini Gattai, Via dei Servi 51, 50122 Florenz, Italy

ELLEN HANDY

City College of New York

Professor at the City College of New York (CUNY), and curator of the City College Art Collection. She has taught the history of photography and American Art for many years, and held museum research, curatorial and administrative positions (at the Canadian Center for Architecture, the Metropolitan Museum of Art, the International Center of Photography, and the Harry Ransom Center of the University of Texas) before returning to teaching. Her PhD is from Princeton University, with a dissertation on the photographic books of P.H. Emerson. Her research interests include: photographs in books, photographic postcards, photomechanical reproduction, the materiality of the photographic image as object, the historiography of the history of photography. Recent publications include: *Greetings from Chicago: Image Networks and Infrastructures of Postcard Production and Circulation*, in Olga Moskatova, ed., *Images on the Move* (Bielefeld, Germany: Transcript Press, 2022); *Beaumont Newhall, the Gabriel Cromer Collection, and a New History of Photography*, in Heather Shannon, ed., *Gabriel Cromer Collection at the George Eastman Museum* (Rochester NY: the George Eastman Museum: 2022); *Printing Life Magazine*, in Katherine Bussard and Kristen Gresh, *The Power of Life: Life Magazine and American Photography, 1936–1972* (New Haven: Yale University Press, 2020); *Dancing with Images; Embodied Photographic Viewing*, in Tilo Riefenstein and Elizabeth Mitchell, eds., *Between Sensuous and Making-Sense-Of*, *Open Arts Journal*, June 2019.

The City College of New York, 160 Convent Avenue New York, NY 10031, USA

AGATA JAKUBOWSKA

University of Warsaw

Currently employed at the Institute of Art History at University of Warsaw. Graduated in art history from Adam Mickiewicz University in Poznań, where she worked until 2021. Author and editor of numerous publications on art created by women, including *On the margins of the mirror. Female Body in the Works of Polish Women Artists* (in Polish, Krakow: Universitas, 2004), *Multiple Portrait of Alina Szapocznikow's Oeuvre* (in Polish, Poznan: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2008), or *All-Women Art Spaces in Europe in the Long 1970s* (ed. with Katy Deepwell, Liverpool University Press, 2018). She has lately edited *Horizontal Art History and Beyond. Revising Peripheral Critical Practices* (with Magdalena Radomska, Routledge 2022) and completed a monograph on Maria Pinińska-Bereś entitled *Art and Emancipation of Women in State-Socialist Poland*.

The Case of Maria Pinińska-Bereś (in Polish, Warsaw University Publishers, autumn 2022). She is currently researching the transnational history of all-women exhibitions.

<https://orcid.org/0000-0002-8345-5662>

University of Warsaw, Institute of Art History, Krakowskie Przedmieście 26/28, 00-927 Warszawa

RYSZARD KASPEROWICZ

University of Warsaw

Professor at the Institute of Art History at University of Warsaw, previously employed in the Institute of Art History at the Catholic University of Lublin. His field of research is the history of art theory, history of art history as a scientific discipline. He is the author of the following books: *Berenson i mistrzowie odrodzenia. Przyczynek do postawy estetycznej Bernarda Berensona* (Kraków 2001), *Zweite, ideale Schöpfung. Sztuka w myśleniu historycznym Jacoba Burckhardta* (Lublin 2004), *Figury zbawienia? Idea „religii sztuki” w wybranych koncepcjach artystycznych XIX stulecia* (Lublin 2010). He translated into Polish: Aby Warburg, *Narodziny Wenus i inne szkice renesansowe* (transl. and introduction R. Kasperowicz, editorial note Katia Mazzucco, Gdańsk 2010), Jacob Burckhardt, *Wykłady o sztuce* (translation and edition R. Kasperowicz, scholarly editor Antoni Ziemia, Warszawa 2008), Jacob Burckhardt, *Sztuka – kultura – polityka. Wybór listów* (edition and translation R. Kasperowicz, Warszawa 2017), Johann Joachim Winckelmann, *Listy. Wybór* (translation and edition R. Kasperowicz, Warszawa 2020). Most recent he published: Aby Warburg, *Od Florencji do Nowego Meksyku, Pisma z historii sztuki i kultury* (introduction and edition R. Kasperowicz, Gdańsk 2019); Aby Warburg, *Panorama recepcji* (introduction and edition R. Kasperowicz, Gdańsk 2020).

<https://orcid.org/0000-0001-6798-7127>

University of Warsaw, Institute of Art History, Krakowskie Przedmieście 26/28, 00-927 Warszawa

KAMILA KŁUDKIEWICZ

Adam Mickiewicz University, Poznań

PhD in humanities, graduate of law and art history at Adam Mickiewicz University. Since 2015 she has been an assistant professor in the Institute of Art History at Adam Mickiewicz University, and since 2021 the Head of the Audiovisual Archive in the Faculty of Art Studies (Adam Mickiewicz University). She is the author of the monographs: *Wybór i konieczność. Kolekcje polskiej arystokracji w Wielkopolsce na przełomie XIX i XX wieku* (2016) and *Kaiser-Friedrich-Museum w Poznaniu (1904–1919). Muzeum na niemieckiej i europejskiej prowincji* (2021). She has published a research study of source materials *Libri veritatis Atanazego Raczyńskiego/von Athanasius Raczyński. Suplement/Supplement* (2019) and numerous articles in academic journals. Her research interests are the history of collecting, museology, and visual archives in the 19th and 1st half of the 20th centuries, in the broadest sense.

<https://orcid.org/0000-0002-5915-4560>

Adam Mickiewicz University, Faculty of Art Studies, Poznań 61-874, al. Niepodległości 4

WERONIKA KOBYLIŃSKA

Warsaw Academy of Fine Arts

Art historian, PhD, assistant professor in the Faculty of Management of Visual Culture at Warsaw Academy of Fine Arts and lecturer at the National Film School in Łódź at the Photography and TV Production Department. Between 2019–2021 she was a lecturer in the Institute of Art History at the University of Warsaw, where she was the director of part-time studies and also a guest professor in the Aleksander-Brückner-Zentrums für Polenstudien (Martin-Luther-Universität, 2020). She is the coordinator of the Polish section of the international research network *Ars Graphica*, and a fellow of The Foundation of Polish Science („START”), The De Brzezie Lanckoronski Foundation and GESSEL Foundation. She received funding for research from Humboldt-Universität zu Berlin, Programme CENTRAL, 2018–19. She was the beneficiary of an international scholarship program offered by the Kulturwissenschaftliches Institut Essen (KWI; 2021–22). Her previous monographs have focused on the history of Polish photography and she is currently working on soundscape and sound art.

<https://orcid.org/0000-0003-4753-394X>

Warsaw Academy of Fine Arts, Faculty of Management of Visual Culture, ul. Krakowskie Przedmieście 5, 00-068 Warszawa

BRUNO LATOUR (1947–2022)

He was French philosopher, anthropologist and sociologist. He was a professor associated with the *médialab* and the program in political arts (SPEAP) of Sciences Po Paris. Member of several academies. He was the recipient in 2013 of the Holberg Prize and of the Kyoto Prize in 2021. From 1982 to 2006, he was a professor at the Centre de sociologie de l’Innovation at the Ecole nationale supérieure des mines in Paris, and from 2006 to 2017 at Sciences Po Paris, where, from 2007 to 2013, he was vice president for research. In addition to work in philosophy, history, sociology and anthropology of science, he collaborated on many studies in science policy and research management. His publications include: *We have never been modern* (Harvard University Press, 1993), *Pandora’s Hope: Essays in the Reality of Science Studies* (Harvard University Press, 1999), *Politics of Nature, Reassembling the Social, an Introduction to Actor Network Theory* (Oxford University Press, 2005), *Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime* (Polity Press, 2017), *Down to Earth – Politics in the New Climatic Regime* (Polity Press, 2018). His publications have been translated into many languages. He curated a major international exhibition in Karlsruhe at the ZKM center, *Iconoclasm beyond the image wars in science, religion and art* (2002), and another one with Peter Weibel *Making Things Public The atmospheres of democracy* (2005), *Reset Modernity!* (ZKM 2016).

<https://orcid.org/0000-0003-4557-174X>

ADAM LOWE

Factum Arte, Madrid

Director of Factum Arte and founder of Factum Foundation for Digital Technology in Conservation. He has worked on numerous projects involving the high-resolution dig-

ital recordings of artworks and the production of facsimiles (high resolution physical copies) from this data, among others these include the Tomb of Tutankhamun and the Tomb of Seti I, Veronese's Wedding at Cana.

Factum Arte, Calle Albarracín 28, 28037 Madrid, Spain

ADAM MAZUR

University of Arts in Poznań

Art historian and Americanist. Since 2013 he has lectured in the Department of Photography at University of Arts in Poznań. Between 2018–2021 he was editor-in-chief of the magazine "BLOK" (blokmagazine.com), and from 2013–2018 editor-in-chief of the journal "SZUM". From 2004–2011 he was also editor-in-chief of the journal "Obieg", and from 2002–2013 a curator in the Ujazdowski Castle Center for Contemporary in Warsaw. Since 2013 he has worked as an independent curator (exhibitions including Aneta Grzeszykowska's exhibition in the National Art Gallery in Sopot, Artur Żmijewski's exhibition in Wrocław Contemporary Museum, and Piotr Uklański's exhibition in the National Museum in Kraków). He is an editor of anthology, catalogues and books, including: *Kocham fotografię* (2008, 2009), *Historie fotografii w Polsce 1839–2009* (2010), *Decydujący moment. Nowe zjawiska w fotografii polskiej po roku 2000* (2012), *Głębia ostrości. Eseje o fotografii polskiej po 1945 roku* (2014), *Po końcu fotografii* (2018), *Okaleczony świat. Historie fotografii środkowoeuropejskiej 1839–2018* (2019). In 2019 with Łukasz Gorczyca and Natalia Żak he co-curated an exhibition *Photobloc. Central Europe in Photobooks* in the International Culture Centre in Kraków. The exhibition was also presented in the Museum of Art in Ołumuniec (2020) and in the National Gallery in Vilnius (2021).

<https://orcid.org/0000-0001-7541-103X>

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, al. Marcinkowskiego 29, Poznań 60-967

JULIA STACHURA

Adam Mickiewicz University in Poznań

Art historian and PhD candidate in art sciences in the Doctoral School of Humanities at Adam Mickiewicz University and archivist at The Faculty of Art Studies Audio-visual Archive. She is preparing her dissertation on African-American photographic self-portraits. Her academic interests focus on photography, self-portrait, philosophy, decolonial perspective and queer art. She published for "View. Theories and Practices of Visual Culture", "Kultura u Podstaw" and "Kwartalnik Fotografia".

<https://orcid.org/0000-0002-7701-211X>

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Wydział Nauk o Sztuce, Poznań 61-874, al. Niepodległości 4

TOMASZ SZERSZEŃ

Polish Academy of Sciences, Warsaw

Assistant professor in the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences. Anthropologist, visual artist. The author of the books: *Wszystkie wojny świata* (2021; Literary

Prize Znaczenia, Prize Academia 2022), *Architektura przetrwania* (2017), *Podróżnicy bez mapy i paszportu* (2015), an editor of a book *Oświecenie, czyli tu i teraz* (2021, with Ł. Ronduda) and *Neorealizm w fotografii polskiej* (2015, with R. Lewandowski). He manages the grant NPRH *Atlas. Antropologia wizualności*. He is an editor of the academic journal "Konteksty", and co-founder of journal "Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej". The author of artistic project problematizing issues such as the notion of the archive, co-author of theater works, curator of an exhibitions.

<https://orcid.org/0000-0003-1522-1327>

Polish Academy of Sciences, Institute of Art, ul. Długa 28, Warszawa 00-238

Author of translations:

FILIP LIPIŃSKI

Art historian, Americanist, associate professor (Ph.D./dr hab.) in the Institute of Art History, Adam Mickiewicz University in Poznań.

<https://orcid.org/0000-0002-4806-228>

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIWERSYTETU IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
61-701 POZNAŃ, UL. ALEKSANDRA FREDRY 10

www.press.amu.edu.pl

Sekretariat: tel. 61 829 46 46, faks 61 829 46 47, e-mail: wyd nauk@amu.edu.pl

Dział Promocji i Sprzedaży: tel. 61 829 46 40, e-mail: press@amu.edu.pl

Ark. wyd. 24,00. Ark. druk. 20,375

DRUK I OPRAWA: VOLUMINA.PL DANIEL KRZANOWSKI, SZCZECIN, UL. KS. WITOLDA 7-9