

MAGDALENA WRÓBLEWSKA

OBRAZY PAMIĘCI I WIEDZY

FOTOGRAFICZNE REPRODUKCJE DZIEŁ
W ARCHIWACH
I NARRACJACH HISTORII SZTUKI



UNIVERSITAS

OBRAZY PAMIĘCI I WIEDZY



Komitet redakcyjny:

**Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz (przewodniczący),
Małgorzata Sugiera**

Seria TAIWPN Universitas *Horyzonty nowoczesności: teoria – literatura – kultura* poświęcona jest prezentacji studiów nad tymi nurtami w literaturze, teorii, filozofii i historii kultury, których specyfikę określają horyzonty nowoczesności. W monografiach oraz zbiorach prac polskich i tłumaczonych, składających się na kolejne tomy tej serii, problematyka nowoczesności stanowi punkt dojścia, obszar centralny bądź przedmiot krytycznych odniesień i przewartościowań – pozostając niezmiennie w kręgu zasadniczych zainteresowań badawczych.

MAGDALENA WRÓBLEWSKA

OBRAZY PAMIĘCI I WIEDZY

FOTOGRAFICZNE REPRODUKCJE DZIEŁ
W ARCHIWACH
I NARRACJACH HISTORII SZTUKI

KRAKÓW

Publikacja dofinansowana przez Uniwersytet Warszawski –
Wydział „Artes Liberales”

© Copyright by Magdalena Wróblewska, Towarzystwo Autorów
i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS and Wydział
„Artes Liberales” UW, Kraków 2022

ISBN 978-83-242-3860-6
e-ISBN 978-83-242-6679-1
TAiWPN UNIVERSITAS

Redakcja naukowa
prof. dr hab. Ryszard Nycz

Recenzentki
prof. dr hab. Maria Poprzęcka
dr hab. prof. IS PAN Marta Leśniakowska

Opracowanie redakcyjne
Agnieszka Toczko-Rak

Projekt okładki i stron tytułowych
Katarzyna Nalepa

Na okładce
William Henry Fox Talbot, *Scena w bibliotece*, 1844

Mojej Mamie, Barbarze Wróblewskiej

Podziękowania

Tekst tej książki nie ujrzałby zapewne światła dziennego, gdyby nie wsparcie władz Wydziału „Artes Liberales” oraz Kolegium „Artes Liberales”. Chciałabym podziękować Prof. Jerzemu Axerowi, Prof. Robertowi Sucharskiemu oraz Prof. Agacie Zalewskiej za okazane wsparcie, zaufanie i pomoc, za otwarcie nowych możliwości w pracy zarówno naukowej, jak i dydaktycznej.

Książka została napisana w latach 2008–2013, gdy pracowałam w Instytucie Historii Sztuki UW, gdzie moje zainteresowania sztuką i kulturą XIX wieku oraz metodologią historii sztuki kształtowały się w dużej mierze pod wpływem pracy dydaktycznej i twórczości naukowej Prof. Marii Poprzęckiej. Jestem Jej wdzięczna nie tylko za inspiracje i uwagi do pierwotnej wersji tego tekstu, ale także za okazywane mi w mojej drodze zawodowej życzliwość i wsparcie.

Podziękowania składam prof. Marcie Leśniakowskiej z Instytutu Sztuki PAN, za życzliwą lekturę rękopisu i cenne komentarze.

Moje badania nad fotografią pierwszej połowy XIX wieku nie byłyby możliwe, gdyby nie stypendia i pobyty naukowe w kilku instytucjach, które znacząco wpłynęły na ostateczny kształt tej pracy. Chciałabym podziękować Prof. Hilde van Gelder i Prof. Janowi Baetnesowi – dzielili się oni ze mną swą wiedzą i doświadczeniem podczas mojego pobytu na stypendium w prowadzonym przez nich Lieven Gevaert Research Centre for Photography na Katholieke Universiteit Leuven w 2009 roku. Osobne podziękowania związane z pobytem w tym ośrodku kieruję do Katarzyny Ruchel-Stockmans, za inspirujące rozmowy na temat teorii fotografii i sztuki.

Na ostateczny kształt tej pracy wpłynął też znacząco mój udział w latach 2012–2014 w projekcie „Connecting Art Histories in the Museum”, którym kierowali Prof. Gerhard Wolf i Dr Hannah Baader z Kunsthistorisches Institut Florenz – Max-Planck-Institut, we współpracy ze Staatliche Museen zu Berlin. Pobyty w Berlinie i Florencji umożliwiły mi dostęp do zasobów m.in. w zbiorach fotografii Kunstbibliothek w Berlinie, Archivo Alinari i Fototeki KHI-MPI we Florencji oraz Bibliotece i Archiwum Bernarda Berensona w Villa i Tatti, gdzie życzliwie przyjął mnie Giovanni Pagliarulo. Napisanie ostatniego rozdziału nie byłoby możliwe, gdyby nie stypendium „The Stones of Venice”, ufundowane przez Ruskin Library, Lancaster University. Chciałabym wyrazić wdzięczność moim Koleżankom i Kolegom z grup badawczych „Connecting Art Histories in the Museum” oraz „Art Histories and Aesthetic Practices” za inspirujące dyskusje, wizyty w muzeach i galeriach oraz wspólne podróże. Nadia Ali i Ching-Ling Wang okazywali mi też niezawodne wsparcie w najtrudniejszym, ostatnim etapie pisania tego tekstu.

W początkach mej berlińskiej przygody miałam okazję odbyć wiele ważnych rozmów z Prof. Piotrem Piotrowskim, wówczas profesorem wizytującym na Uniwersytecie Humboldtów. Dzięki dyskusjom z nim nie tylko rozwinęłam swoje zainteresowania badawcze w kierunku muzeologii i studiów postkolonialnych, ale także podjęłam wyzwanie kierowania pracami badawczymi w Muzeum Warszawy w latach 2015–2020.

Przygotowanie tekstu łączyłam z pracą naukowo-dydaktyczną w Instytucie Historii Sztuki UW. Dziękuję tym osobom z grona kadry, które wspierały mnie w pracy naukowej i dydaktycznej. Dla rozumienia i interpretacji wielu omawianych w tej książce zjawisk duże znaczenie miały dyskusje z osobami uczęszczającymi na prowadzone przeze mnie zajęcia; jestem im wdzięczna za dzielenie się uwagami i spostrzeżeniami na temat fotografii, a także metodologii badań nad obrazem.

Napisanie i wydanie tego tekstu nie byłoby możliwe, gdyby nie wsparcie i cierpliwość ze strony Rodziny i Przyjaciół. Dziękuję zwłaszcza mojej mamie, Barbarze, mojej siostrze Ani, Bartoszowi, Amelii i Alicji.

Wstęp

1. OBRAZY PAMIĘCI I WIEDZY

Fotografia rozpoczęła się od reprodukcji dzieła. Nie od utrwale-
nia widoku z okna pracowni w Le Gras, ani z okna innego atelier
w Paryżu, lecz od faksymile innego obrazu (il. 1). Reprodukacja
w XIX wieku była zarówno źródłem, jak i ważną formą funkcyj-
nowania fotografii, choć usunięta została w historiografii i później-
szych badaniach na margines, w cień gatunków pejzażu czy portre-
tu. Jej wynalezienie dokonało się w szczególnym momencie histo-
rycznym. Z jednej strony postęp industrializacji i rozwój techniki
zmieniły procesy wytwarzania i transmisji wiedzy i pamięci, z dru-
giej zaś w nauce, zwłaszcza humanistyce, zaszły przemiany pole-
gające na specjalizacji i wyodrębnieniu się nowych dziedzin, mię-
dzy innymi historii sztuki. W tym czasie miał miejsce także zwrot
epistemologiczny, przejście od nowożytnych systemów wiedzy
i poznania ku paradygmatowi pozytywistycznemu. Towarzyszyły
tym zjawiskom narodziny nowoczesnych instytucji, jak muzeum,
a przede wszystkim istotne w kontekście fotografii archiwum.

Te proste spostrzeżenia nie były jednak głównym powodem
podjęcia tematu tej książki. Refleksję nad zjawiskiem reprodukcji
sprowokowała przede wszystkim dostrzeżona zależność między
medium fotografii a historią sztuki innej natury niż czysto funk-
cjonalna. Chodzi raczej o sposób określania relacji czasowych
między przeszłością, teraźniejszością i przeszłością. Wyloniła się

ona z lektury pozornie niezwiązanych tekstów, z których jeden dotyczy fenomenu fotografii, drugi zaś praktyki historii sztuki. Słynną książkę Rolanda Barthes'a oraz mniej znany esej Michael Ann Holly łączy jednak namysł nad możliwością wiedzy i pamięci o przeszłości, a co więcej, w tekstach obydwójga autorów istotną figurą jest melancholia, związana z anachronicznym doświadczeniem historii.

Melancholia pojmowana nie jako temperament, ale jako wyjaśniająca metafora i koncept, towarzyszy stale, zdaniem Michael Ann Holly¹, pracy historyka sztuki. Nie chodzi tu o sentyment wywoływany przez świadomość, że obrazy, budowle czy inne artefakty mają najczęściej więcej pamięci przeszłości i więcej przyszłości przed sobą niż kontemplujący je podmiot². Chodzi raczej o permanentny stan zawieszenia pomiędzy różnymi porządkami czasowymi, albo doświadczania zbiegu różnych temporalności, gdy „świat przeszły staje się metonimicznie obecny w świecie odbiorców za sprawą pewnych przedmiotów”³. Do tego sprowadza się, zdaniem autorki, praktyka historii sztuki, dyscypliny, w której przedmiotem zainteresowania i wszelkich podejmowanych działań są konkretne, materialne, fizycznie obecne obiekty pochodzące z mniej lub bardziej odległej przeszłości. Są tu i teraz, zajmują miejsce we współczesności badacza czy widza, pozostając zarazem fragmentami bezpowrotnie minionej

¹ Michael Ann Holly, *Melancholy Art*, „Art Bulletin” 2007, t. LXXXIX, nr 1, s. 7–17. Autorka, cytując obszernie myśl Freuda, dystansując się czasem do jego teorii, gdy zauważa na przykład, że trudno wyznaczyć granicę między melancholią i żałobą. Próbuje przenieść schemat psychoanalizy na obszar pamięci zbiorowej, przywołując myśl Friedricha Nietzschego i Aloisa Riega, wiążących koncept melancholii z doświadczaniem historii.

² Holly cytuje tu Georges'a Didi-Hubermana, *Before the Image, Before Time: The Sovereignty of Anachronism*, tłum. Peter Mason, w: *Compelling Visuality: The Work of Art in and out of History*, Minneapolis 2003, s. 33.

³ Autorka przywołuje tu myśl Hansa Ulricha Gumbrechta, *Making Sense in Life and Literature*, tłum. Glen Burns, Minneapolis 1992, s. 60. Dla autora takim przedmiotem aktualizującym przeszłość w teraźniejszości stał się klucz do Bastylii, przechowywany w archiwach francuskiego Zgromadzenia Narodowego.

przeszłości, szczątkami tego, co już nie może być w pełni zobaczone i doświadczone.

W tekście Rolanda Barthes'a melancholia towarzyszy natomiast oglądowi fotografii, a stan ten wywoływany jest przez właściwości samego medium. Fotografia w ujęciu francuskiego myśliciela jest bowiem indeksalnym potwierdzeniem obecności, w którym nie ma miejsca na grę reprezentacji, a „fajka jest zawsze fajką, bezdyskusyjnie”⁴. Istotą fotograficznego przedstawienia jest zatem, w jego przekonaniu, ślad obiektu pozostawiony przez światło. Zarazem jednak w przekonaniu Barthes'a medium jest świadectwem przemijania, a każda fotografia mówi o śmierci⁵. Przywołując bezpośrednio to, od czego odbiło się kiedyś światło i zarejestrowało obraz, od którego z kolei odbijają się promienie trafiające dziś do nas, przypomina o nieistnieniu. Zaświadczając o niegdysiejszym istnieniu, potwierdza zarazem stratę.

Choć przedmiotem refleksji Holly jest specyfika doświadczenia dzieła przez historyka sztuki, a uwaga Barthes'a koncentruje się na procesie odbioru fotografii, niekoniecznie przez wyszkolone oko badacza, w obydwu tekstach pojawia się ten sam problem doświadczenia przeszłości konstytuowanego przez napięcie między jej obecnością i nieobecnością. Podłożem melancholii, kładącej się cieniem na tekstach obydwu autorów, jest ten sam paradoks, poczucia straty bez straty, przez ślady obecności. To ono, zdaniem Holly, towarzyszy często tekstom historyków sztuki, a nawet jest motywem pisarstwa historycznego. Kryje się także za „pragnieniem fotografii”, którego od progu epoki nowoczesnej doświadczali tak jej twórcy, jak i odbiorcy⁶.

Zarówno więc historyk sztuki z eseju Holly w swym kontakcie z dziełem, jak i Barthesowski *spectator* doświadczający fotografii, to podmioty, które znalazły się w sytuacji zaburzenia zwykłego porządku czasowego, gdy nakładają się na siebie róż-

⁴ Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. Jacek Trznadel, Warszawa 2008, s. 15.

⁵ Ibidem, s. 164.

⁶ Barthes swą książkę napisał z perspektywy *spectatora*, jak sam pisze, nie zajmuje go rola twórcy, a w niewielkim tylko stopniu modela.

ne temporalności. Holly pisze, że przeszłość jest obecna przez swoje pozostałości, że jej istnienie dokonuje się w czasie teraźniejszym. Podmiot zawsze doświadcza przeszłości współcześnie, a więc może ona istnieć i objawiać się tylko w teraźniejszości. Podobne są spostrzeżenia Barthes'a, gdy pisze o specyficznej sytuacji czasowej, jaką generuje w jego przekonaniu każda właściwie fotografia, i którą ujmuje w krótkiej frazie: „to będzie i to już było”, zawierającej istotę *punctum* fotografii. Czas zdjęcia jest w jego przekonaniu jak grecki aoryst, przeszły dokonany, choć bywa też aspektem czasu przyszłego.

Barthes zwraca w ten sposób uwagę na funkcję fotografii w obszarze wiedzy i pamięci, które przypisuje dwóm różnym aspektom zdjęcia, *studium* i *punctum*. Pierwszy tożsamy jest z momentem mimetycznym fotografii, jej ikonycznym wymiarem, drugiemu odpowiada jej indeksalny, anachroniczny charakter. Pozornie zatem podstawą jego ontologii medium jest ślad obiektu pozostawiony przez światło, eksponowany kosztem relacji podobieństwa i powtórzenia. W rzeczywistości jednak tekst zdradza świadomość autora, że ta struktura jest bardziej złożona, a fotografia ma także niezaprzeczalnie ikoniczny charakter. Co więcej, bywa tak podobna, że skutecznie może blokować pamięć. Zajmując miejsce obrazu, który pozostał w pamięci, staje się w istocie przeciw-pamięcią. *Mimezis* fotografii może uruchomić co najwyżej *studium*, a więc obszar wyuczonej wiedzy. Doświadczenie pamięci jest wprawdzie możliwe, ale dokonuje się w przeblyskach, w momentach olśnienia, działania *punctum*⁷.

Wbrew powszechnym odczytaniom tego tekstu Barthes nie umieszcza fotografii jednoznacznie w kategorii indeksu, sytuując ją raczej w przestrzeni wyznaczanej przez bieguny indeksu i ikony, wskazując na paradoksalne podtrzymywanie więzi obrazu fotograficznego z jego desygnatem, przy jednoczesnym jej rozluźnianiu.

⁷ Koncepcja *punctum* nasuwa skojarzenia z teorią obrazu dialektycznego Waltera Benjamina, która będzie analizowana w jednym z rozdziałów książki.

2. REPRODUKCJA, ARCHIWUM, NARRACJA

W opisanym wcześniej napięciu między obecnością a nieobecnością, w zawieszeniu między różnymi porządkami czasowymi teraźniejszości, przeszłości i przyszłości, ma swe źródło, o czym nie piszą przywołani autorzy, również idea archiwum, szczególnej przestrzeni dyskursywnej tekstów i obrazów. Archiwum jest ufundowane na lęku przed stratą, jak uważał Jacques Derrida⁸. Lęk ten wiązany jest najczęściej z dziewiętnastowiecznym historyzmem, a dokładniej z nową koncepcją czasu w tej epoce, który upływa nieodwracalnie, bez możliwości powtórzenia. Zjawiska te związane też bywają z procesem gwałtownej industrializacji, jaka dokonała się w XIX stuleciu. Radykalna, nieodwracalna zmiana stała się w tym czasie przedmiotem doświadczeń społeczeństw. Związana z nią możliwość całkowitego zapomnienia o tym, co było, stała się w dobie nowoczesnej największą siłą napędzającą mechanizm archiwum. Ów lęk przed zapomnieniem, uzasadniony czy nie, wywołał potrzebę kumulowania i przechowywania informacji, między innymi w postaci obrazów, zachowywanych dla przyszłej wiedzy i pamięci.

Ujawnia się tu istotna funkcja archiwum, które jest zawsze tworzone z myślą o przyszłości. Odpowiada jej szczególny rodzaj obrazu, ujęty w dyskurs „spontanicznej reprodukcji”, towarzyszący procesom wynajdywania fotografii. Fotografia w swych początkach jest reprodukcją pojmowaną nie tylko w dosłowny i potoczny sposób, jako wierne, transparentne odwzorowanie obiektu. Jest przede wszystkim obrazem momentalnym, przez co proces inskrypcji przebiegać może częściowo przynajmniej poza świadomością obserwatora. Jak zauważył w roku ogłoszenia fotografii Jules Janin, francuski pisarz i krytyk, „dagerotyp działa w jednej chwili, tak krótkiej jak myśl, tak szybkiej jak promień słońca”⁹. Możliwość natychmiastowej inskrypcji uczyniła z foto-

⁸ Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, tłum. Eric Prenowitz, „Diacritics” 1995, t. 25, nr 2, s. 9–63.

⁹ Jules Janin, *Le daguerotype*, cyt. za: André Rouillé, *Fotografia między dokumentem a sztuką współczesną*, Kraków 2005, s. 98.

grafii medium wiedzy, od początku niemal funkcjonujące w rzeczywistym i dyskursywnym archiwum.

Fotografia już w początkach swego istnienia stała się narzędziem i zarazem medium kształtujących się wówczas nauk o przeszłości, w tym historii sztuki. Przywołana na początku paralela między doświadczeniem historyka sztuki i podmiotu oglądającego fotografie, dostrzeżona w tekstach Holly i Barthes'a, znajduje zatem swe uzasadnienie w historycznej zbieżności, w niemal synchronicznym zaistnieniu i rozwoju historii sztuki jako akademickiej dyscypliny oraz nowego medium obrazowania. W przywołanych koncepcjach obydwu autorów źródłem doświadczenia i odczucia przeszłości są materialne szczątki przeszłości lub ich obrazy. Nasuwa to skojarzenia z ideą historiografii proponowaną przez Franka Ankersmita¹⁰, dla którego emocje w poznaniu historii odgrywają ważniejszą rolę niż czysta wiedza, pojmowana zgodnie z pozytywistycznym paradygmatem, zakładającym dystans między podmiotem i przedmiotem.

Co ciekawe, Ankersmit, podejmując świadomie tradycję romantycznej historiografii, postuluje poszukiwanie takiego „autentycznego” kontaktu z przeszłością nie tylko przez jej pozostałości, charakterystyczne dla archeologii czy historii sztuki, zakładających obcowanie z materialnymi obiektami, ale także przez reprezentacje, wytwarzane w rozmaitych mediach obrazowania. Reprezentacje przeszłości stymulowały zawsze jej pamięć, rozumianą jako jej żywe doświadczenie, ponowne przeżycie. Stawały się zarazem częstym impulsem narracji historycznych, które, zdaniem Ankersmita, zawsze sytuują się bliżej literatury niż nauki. Uchodząca wciąż za kontrowersyjną teza badacza o estetycznym wymiarze narracji historycznej znajduje swe dobitne potwierdzenie w pisarstwie o dziejach sztuki, gdzie obrazy i ich reprodukcje w istotny sposób kształtują pracę, nawet jeśli pozostają ukrytymi punktami odniesienia.

¹⁰ Frank Ankersmit, *Reprezentacja historyczna*, tłum. Marek Piotrowski, w: idem, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie*, red. Ewa Domańska, Kraków 2004, s. 131–170.

3. PRZEDMIOT I TEZY

Przedmiotem książki jest geneza zjawiska fotograficznej reprodukcji dzieł, przede wszystkim we Francji i Anglii, ale także na terenach Prus czy w Holandii. Analizom poddano przykłady pierwszych obrazów, reprezentujących różne przejawy europejskiego dziedzictwa artystycznego i kulturowego, a także kultur pozaeuropejskich, w miejscach kolonizowanych. Ramy chronologiczne obejmują okres od lat 20. XIX wieku do jego połowy, czyli od momentu pierwszych wykonanych przy działaniu światła z użyciem substancji światłoczułych reprodukcji artefaktów do chwili ogłoszenia procesu kolodionu mokrego, czyli pierwszej techniki fotograficznej umożliwiającej teoretycznie nieograniczoną reprodukcję obrazu, a tym samym upowszechnienia i uprzemysłowienia medium.

Fotografia zaczyna się jako reprodukcja, jest to jeden z jej wielu początków, ale jako jedyny chyba nie został dotychczas poddany analizie. Nie jest to fakt zaskakujący, jeśli wziąć pod uwagę, że kwestia reprodukcji generalnie usuwana była na ogół na margines historii fotografii. Celem tej książki nie jest jednak wyłącznie rekonstrukcja dziejów reprodukcji dzieł. Geneza fotografii jako reprodukcji rzuca bowiem nowe światło na początki medium w ogóle, przypisywane mu w chwili wynajdywania funkcje i znaczenia.

Towarzyszący fotografii od początku dyskurs „spontanicznej reprodukcji”, współtworzony przez jej wynalazców, dotyczył przede wszystkim kwestii reprezentacji. Fotografia definiowana była jako obraz natury, powstający do pewnego stopnia poza intencją i ingerencją człowieka, pozostający zatem w szczególnym związku ze swym odniesieniem. Oferowała zarazem inny wgląd w zjawiska, niż aparat wzroku człowieka. Dyskurs ten, tworzony wbrew wysiłkowi, jaki wynalazcy wkładali w doskonalenie kolejnych technik fotograficznych, co szczegółowo opisane zostało w części drugiej książki, znalazł swe przedłużenie w dwudziestowiecznej teorii fotografii. W licznych tekstach od lat 60. umieszczano ją w kategorii indeksu, powtarzając, jak zostanie wskazane, topos *acheiropoietos* obecny w dziewiętnastowiecz-

nych teoriach medium. W rzeczywistości dyskurs „spontanicznej reprodukcji” ufundowany został na licznych aporiach, nierozwiązywalnych dylematach jej twórców i pierwszych użytkowników. Wskazują one jednak na istotny kontekst wynalezienia fotografii, jakim była zmiana porządków epistemologicznych u progu epoki nowoczesnej.

Została ona scharakteryzowana przez przywołanie koncepcji Lorraine Daston i Petera Galisona, o przejściu od porządku „prawdy natury” do reżimu „obiektywności”. Badacze zwracają szczególną uwagę na „epistemologie oka”, ich teoria pozwala zatem połączyć kwestię teorii poznania z zagadnieniem ilustracji naukowej. Przez jej pryzmat łatwiej też można dostrzec związek między tą fundamentalną zmianą w systemie wiedzy a zmianami instytucjonalnymi w dziewiętnastowiecznej nauce, wśród których najważniejsze były autonomizacja i profesjonalizacja dyscyplin w ramach humanistyki, wyrażająca się w przejściu od starożytnictwa do historii sztuki i archeologii. Towarzyszyło temu powoływanie nowych instytucji wiedzy i pamięci, gdy dawne modele *kunstkamery* i antykwarstwa zastąpione zostały nowoczesnymi modelami muzeum i archiwum.

Archiwum będzie poddawane tu analizom na konkretnych przykładach, prywatnych i instytucjonalnych zbiorów fotografii, ale także jako model teoretyczny. Postawiona została teza o szczególnej adekwatności fotografii jako medium obrazów anachronicznych, których potencjał aktywowany może być w przyszłości, oraz archiwum jako instytucji, w której kumulowane i przechowywane są informacje dla wiedzy i pamięci przyszłych pokoleń. Tak rozumiana reprodukcja fotograficzna, osadzona w ramach instytucji archiwum, ale zarazem kształtująca archiwa mentalne, wirtualne repozytoria obrazów, odegrała znaczącą rolę w kształtowaniu narracji o przeszłości i jej reliktach. W początkach fotografii jej oddziaływanie jest szczególnie widoczne, współlistnieje ona bowiem z innymi mediami reprezentacji. Spojrzenie na wczesne fotografie z perspektywy zagadnienia reprodukcji pokazuje, że wbrew powszechnym przekonaniom początki medium nie wiążą się z jego spektakularnym sukcesem i natychmiastowym upowszechnieniem. Funkcjonuje ono jako

jeden z możliwych sposobów wizualizacji wiedzy, obok rysunku i technik graficznych. Nowe medium zmienia dawniejsze i ulega ich oddziaływaniom, ale przede wszystkim uczestniczy w kształtowaniu nowego typu narracji o sztuce.

Historie początków: fotografia jako reprodukcja

1. PISANIE HISTORII POCZĄTKÓW

Historia fotografii zaczęła się od reprodukcji innego obrazu. Nie od widoku z okna pracowni w Le Gras czy okna innej pracowni w Paryżu, choć funkcjonują one w historiografii jako pierwsze zdjęcia, ale od wykonywanych przez Nicéphore'a Niépce'a przy użyciu materiałów światłoczułych faksymile rycin, jak siedemnastowieczna flamandzka kompozycja, przedstawiająca mężczyznę z koniem (il. 1). Praktyka Niépce'a nie jest bynajmniej wyjątkiem, wiele spośród najwcześniejszych fotografii ukazywało kopie innych obrazów, co widać na przykładzie eksperymentów Johna Herschela¹ czy Williama Henry'ego Foxa Talbota (il. 2). Przedstawiali oni także obiekty trójwymiarowe, najczęściej niewielkich rozmiarów statuetki, gipsowe odlewy, repliki antycznych posągów. W fotografowaniu tych ostatnich specjalizował się

¹ Wiadomo, że John Herschel wykonywał kopie rycin jeszcze przed 1839 rokiem, a w marcu tegoż roku prezentował swój proces na posiedzeniu Towarzystwa Królewskiego w Londynie. W albumie złożonym z 23 odbitek tylko jedna była fotografią wykonaną z natury, pozostałe były kopiami rycin i rysunków. Podobne prace z lat 1841–1842 przywołuje Larry J. Schaaf, *Out of the Shadow. Herschel, Talbot and the Invention of Photography*, New Haven–London 1992, s. 124 i 128.

zwłaszcza Louis Jacques Mandé Daguerre (il. 3), uwieczniający ułożone z nich starannie kompozycje, w typie malarskiej martwej natury. Podobne motywy pojawiały się także we wczesnych fotografiach Hippolyte'a Bayarda czy Talbota. Ten ostatni szczególnie często utrzymywał różnego rodzaju artefakty, przedmioty rzemiosła artystycznego (il. 4), starodruki czy rękopisy (il. 5).

Popularność tego rodzaju motywów wśród wynalazców nowego medium nie była przypadkowa. Nie można jej uznać wyłącznie za rezultat technicznych ograniczeń w czasach, gdy niska czułość wykorzystywanych związków srebra czyniła z trójwymiarowych, monochromatycznych i jasnych, a więc dobrze odbijających światło, przede wszystkim nieruchomych obiektów, doskonały przedmiot eksperymentów fotograficznych². Znaczenie wyboru artefaktów jako obiektów pierwszych fotografii wykracza daleko poza zagadnienia warsztatowe, w obszar znaczenia i funkcji nowego wówczas medium. Co więcej, obrazy te odsyłają do najważniejszych dyskursów pola kulturowego, w którym powstała fotografia. Zagadnieniom tym badacze nie poświęcali dotychczas większej uwagi, opracowania na temat fotografii w pierwszej połowie XIX stulecia miały na ogół charakter monograficznych opracowań poświęconych poszczególnym twórcom.

Jak zauważyła Anne Elizabeth MacCauley, reprodukcja fotograficzna i sposoby jej funkcjonowania przed dekadą lat 50. pozostawały poza obszarem zainteresowań badaczy. Jeśli podejmowano zagadnienia działalności pionierów fotografii, analizie poddawane były raczej widoki z natury, ulice miast i elementy najbliższego otoczenia, nigdy zaś pierwsze reprodukcje artefaktów³. Autorka tłumaczyła ten fakt marginalnym wymiarem i znaczeniem zjawiska reprodukcji w fotografii w pierwszej połowie XIX wieku, co miało, jej zdaniem, wynikać z ograniczeń technologicznych. MacCauley powtórzyła pojawiające się w wielu

² Por. Julia Ballerini, *Recasting Ancestry: Statuettes as Imaged by Three Inventors of Photography*, w: *The Object as Subject: Studies in Interpretation of Still Life*, red. Anne W. Lowenthal, Princeton 1996, s. 41–58.

³ Por. Anne Elizabeth MacCauley, *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris 1848–1871*, New Heaven 1994, s. 266.

opracowaniach stwierdzenie, że w pierwszym okresie istnienia fotografia zdominowana była przez niedającą możliwości powielania obrazu technikę dagerotypii, stąd ograniczone były możliwości jej dystrybucji i zasięg oddziaływania. Tego rodzaju tezy budowane są najczęściej na podstawie powszechnej opinii o dominacji w pierwszej dekadzie istnienia nowego medium gatunku portretu fotograficznego. Jednak nawet pobieżny przegląd produkcji fotograficznej tego czasu pokazuje skalę i wagę zjawiska reprodukcji, do której stosowano, w przeciwieństwie do upowszechnionej w portrecie dagerotypii, wygodną – zwłaszcza podczas dalekich wypraw – technikę kalotypii.

Historia fotograficznej reprodukcji dzieła, rekonstruowana wrywkowo w nielicznych dotychczas poświęconych tej problematyce opracowaniach, rozpoczyna się zatem dopiero w połowie XIX stulecia, w momencie technologicznej przemiany, która była punktem zwrotnym w historii medium w ogóle. Wraz z wynalezieniem techniki kolodionu mokrego z jednej strony fotografia stała się medium umożliwiającym teoretycznie nieograniczony proces reprodukowania, z drugiej natomiast pozwalała wykonywać obrazy ostre i precyzyjne, dokładne w najmniejszych detalach. Łączyła zatem najbardziej pożądane cechy dwóch poprzednich technik, kalotypii i dagerotypii. Od tego momentu fotografia reprodukcyjna stała się przedmiotem masowej produkcji i handlu, wytwarzana była głównie przez komercyjne atelier i dystrybuowana przez wydawnictwa niemal na całym świecie. Jej rozwój nastąpił błyskawicznie, historycy szacują, że w latach 50. i 60. XIX stulecia około 30% wszystkich fotografii stanowiły reprodukcje grafiki i malarstwa, fotografie rzeźby i architektury⁴. Tylko niewielka część przeznaczona była dla środowiska akademickiego, uczonych i znawców sztuki. Większość adresowana była do odbiorców z rosnącej stale klasy średniej, podróżują-

⁴ Anthony Hamber, *Photography of Works of Art*, w: Ken Jacobson, Anthony Hamber, *Étude d'après nature: 19th Century Photographs in Relation to Art: Artists' Studies, Works of Art, Portraits of Artists, Mixed Media*, red. Ken Jacobson, Essex 1996, s. 114.

cych, dysponujących wolnym czasem na rozrywki, hobby czy poszerzanie wiedzy.

Celem pierwszej części książki jest nie tylko przywołanie tej pominiętej części historii początków fotografii. Chodzi o to, by poprzez refleksję nad genezą fotograficznej reprodukcji dzieła zobaczyć w nowym świetle proces wynajdywania fotografii w ogóle. Pojawia się ona, jak zostanie pokazane, przede wszystkim w funkcji reprodukcji, w zderzeniu dwóch dyskursów, sztuki i nauki. Obydwa wpłynęły nie tylko na formę czy tematykę tych wczesnych fotografii, ale także na ich techniki, a nawet materialność. Obrazy te reprezentowały zatem aktualne ideologie, przejawiające się w kształtujących je naukowych teoriach poznawczych czy koncepcjach estetycznych, a zarazem stawały się ich narzędziem. Fotografia wynaleziona została jako instrument kumulacji i porządkowania informacji, nie była jednak nigdy neutralna politycznie.

Fotografia w początkach swego istnienia została przez wynalazców ujęta w koncept „spontanicznej reprodukcji”⁵, co oznaczało przede wszystkim obraz powstający automatycznie, do pewnego stopnia mimowolnie, niezależnie od działania człowieka. Znaczenie tego pojęcia zostanie przybliżone szczegółowo w drugiej części książki, w kontekście kształtowania fotografii jako medium reprodukcji artefaktów.

1.1. Pytanie o początek

Walter Benjamin w pierwszych zdaniach słynnego eseju, będącego wczesną próbą krytycznej konstrukcji dziejów fotografii, stwierdził, że w pewnym momencie historycznym zaistnienie tego medium stało się w kulturze konieczne. Uzasadnieniem tej tezy był dla filozofa fakt, że nie było ono „przypadkowym” odkryciem jed-

⁵ Ten koncept wyjaśniali m.in. Mary Warner Marien, *Photography and Its Critics. A Cultural History 1839–1900*, Cambridge, MA 1997, s. 1–20; Geoffrey Batchen, *Burning with Desire. The Conception of Photography*, Cambridge, MA 1999.

nego uczonego, ale skutkiem prowadzonych w tym samym czasie, w różnych miejscach Europy, przez wiele osób, eksperymentów „zmiernych do identycznego celu: do utrwalenia w camera obscura obrazów, znanych już co najmniej od czasów Leonarda da Vinci”⁶. Oczywiście obrazy te obecne były w kulturze dużo wcześniej, od starożytności, a światłoczułe właściwości niezbędnych do ich utrwalenia związków srebra znano od czasu eksperymentów przeprowadzonych przez Johanna Heinricha Schultzego w 1725 roku. Nie umniejsza to jednak znaczenia obserwacji frankfurckiego filozofa, tym bardziej że w studiach nad historią fotografii problem ten nie był właściwie podejmowany przez badaczy.

Dostrzeżone przez Benjaminą zjawisko kulturowe poddał wnikliwej analizie dopiero Geoffrey Batchen, który zainspirowany słowami Daguerre’a określił je „pragnieniem fotografii”⁷. W swej książce poświęconej początkom medium przypomniał eksperymenty prowadzone w kilku europejskich krajach przez ponad 20 osób, które podjęły na różne sposoby między 1790 a 1839 rokiem ideę fotografii, rozumianej jako obraz zapisany wskutek działania światła na substancje chemiczne. Celem Batchena nie była historyczna rekonstrukcja momentu narodzin fotografii, lecz zdefiniowanie jej tożsamości, lokowanej przez niego właśnie w historii jej początków. W zainspirowanej myślą Michela Foucault⁸ książce przeniósł zatem akcent ze zwieńczonych powodzeniem poszukiwań i eksperymentów na źródła pragnienia nowego medium. Celem jego projektu była archeologia fotografii, analizował przede wszystkim warunki, w jakich mogła ona zaistnieć w początkach XIX wieku, rekonstruował okoliczności, w których ktokolwiek mógł zacząć ją sobie wyobrażać. Batchen zrezygnował z tradycyjnego porządku analizy

⁶ Walter Benjamin, *Mała historia fotografii*, przeł. J. Sikorski, w: idem, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, Poznań 1996, s. 105.

⁷ Geoffrey Batchen, *Burning with Desire. The Conception of Photography*, op. cit. Tytuł książki inspirowany jest słowami z listu Daguerre’a do Niépce’a z 1828 roku: „I am burning with desire to see your experiments from nature”.

⁸ Michel Foucault, *Archeologia wiedzy*, tłum. Andrzej Siemek, Warszawa 1977.

genetycznej i pytań o to, kiedy po raz pierwszy coś sfotografowano. Interesowało go przede wszystkim, dlaczego fotografia wynaleziona została w pewnym momencie historycznym, jako określona metoda i forma obrazowania.

Scharakteryzowane wyżej podejście różni się zasadniczo od ponawianych we wcześniejszej historiografii prób i powielanych schematów badawczych⁹, w ramach których usiłowano wskazać jeden właściwy początek fotografii. Przyjęte w literaturze daty, wyznaczające symboliczny moment „narodzin”, odnoszą się najczęściej albo do wykonania pierwszego zachowanego zdjęcia przez Josepha Nicéphora Niépce’a w 1827 roku, albo do ogłoszenia wynalazku przez Louisa Jacques’a Mandé Daguerre’a w 1839. Nie pomagają one jednak w próbie zrozumienia fenomenu fotografii, polegającego między innymi na tym, że „zaczynała” się ona wielokrotnie, w różnych miejscach, a początkom tym towarzyszyły często różne dyskursy¹⁰.

⁹ Wyznaczyć dokładnie moment wynalezienia fotografii próbowali m.in. Helmut Gernsheim, *The Origins of Photography*, London 1982; Marcel Bovis, *Technical Processes*, w: *A History of Photography. Social and Cultural Perspectives*, Cambridge 1987, którzy zgodnie palmę pierwszeństwa przyznali Niépce’owi. Z kolei Larry J. Schaaf w roli pioniera widział Talbota, *Out of the Shadow. Herschel, Talbot and the Invention of Photography*, op. cit., podobnie jak Michael Gray, *First Photographs. William Henry Fox Talbot and the Birth of Photography*, exh. cat. New York 2002. W literaturze pojawiła się też próba oddania sprawiedliwości wielkiemu przegranemu w konkurencji, Bayardowi: Michel Frizot, Jean Claude Gautrand, *Hipolyte Bayard. Naissance de l’image photographique*, Amiens 1986. Kwestia pierwszeństwa zdaje się nieco bardziej skomplikowana we wcześniejszej tradycji historiograficznej, np. Josef Maria Eder w swej pracy *History of Photography*, New York 1890, widział w roli pioniera Schulzego, który odkrył światłoczułość właściwości soli srebra. Natomiast Georges Potonniée w *The History of the Discovery of Photography*, New York 1936, przywołał także pierwszą ideę obrazu fotograficznego, zawartą w napisanej w 1760 roku alegorycznej noweli normandzkiego pisarza, Tiphaigne de La Roche, zatytułowanej *Giphantie*, wypowiadał się jednak sceptycznie na temat jej roli w wynalezieniu procesu fotograficznego.

¹⁰ Taki sąd przedstawił m.in. Hans Rooseboom, *What’s Wrong with Daguerre? Reconsidering Old and New Views on the Invention of Photography*,

Niemożliwość wyznaczenia pewnej daty dowodzi, że nie ma jednej spójnej historii „narodzin” fotografii, można jedynie podejmować próby rekonstrukcji równoległych historii jej wielokrotnych początków. Niekiedy miały one charakter światopoglądowej alternatywy, bo choć fotografia wynajdywana była w polu kultury zachodniej, wyznaczonym przez dyskursy nauki, sztuki, i techniki, to ich natężenie w różnych przypadkach było inne. Wśród pionierów medium byli zarówno uczeni, jak i artyści, a także eksperymentatorzy i wynalazcy. Horyzont intelektualny i pozycja społeczna każdego z nich okazują się istotne dla zrozumienia funkcji wynalezionej przez niego techniki fotografii.

Tym, co łączy różne początki fotografii, jest zaistniała w nowoczesnej kulturze potrzeba reprodukcji technicznej¹¹, a więc takiego obrazu, który odwzorowuje bez pośrednictwa ręki człowieka, a w związku z tym wolny jest od wszelkich obciążeń związanych zarówno z jego subiektywną wizją, jak i manualnymi nawykami, nabytymi na przykład w czasie edukacji artystycznej czy wykonywania zawodu rytownika. Analizowane przez Batchena „pragnienie fotografii” jest w istocie pragnieniem reprodukcji, rozumianej nie tylko jako obraz wiernie odwzorowujący pejzaże, obiekty architektoniczne, wreszcie inne obrazy, ale także jako idea samopowielania natury, reprodukowania samej siebie dzie-

Amsterdam 2010. Autor opisuje historię wynalazku, a następnie bitwę o palme pierwszeństwa w 1839 (s. 5–11). Stwierdza, że Talbot i Daguerre reprezentowali „inne światy”, że były to „inne techniki i inne style” (s. 12–20). Powtarza utartą, obiegową opinię, że kalotypia była bardziej artystyczna, w przeciwieństwie do komercyjnego dagerotypu. Inaczej problem analizuje w swej rozprawie Geoffrey Batchen, choć też uznaje różne początki fotografii za alternatywy. Przywołuje za Pierre’em Harmanem, *Anno Lucis 1839: 1st Part*, „Camera” 1977, nr 5, s. 39, listę 24 osób, które na przełomie XVIII i XIX wieku podjęły ideę fotografii i zaczęły eksperymenty: Geoffrey Batchen, *Burning with Desire. The Conception of Photography*, op. cit., s. 35.

¹¹ Pojęcie upowszechnione przez Waltera Benjamina za sprawą jego słynnego eseju z 1936 roku wskazuje na szersze zjawisko kulturowe, które nie przejawia się wyłącznie w medium fotografii. W tej książce podjęta zostanie m.in. kwestia mechanicznej reprodukcji rzeźby, wynalezionej w tym samym czasie co fotografia.

ki wykorzystaniu własnych sił, światła i procesów chemicznych. Została ona przez wynalazców medium ujęta koncept „spontanicznej reprodukcji”, który poddany został analizie w kolejnej części tej książki.

1.2. Przed fotografią

Przywołana w tytule tego podrozdziału wystawa Petera Galassiego, zorganizowana w nowojorskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej w 1981 roku, miała na celu rekonstrukcję początku nowego medium¹². Kurator podjął zadanie analizy genezy fotografii w kontekście długiej tradycji przedstawiania w kulturze Zachodu, wyodrębniając i porównując dwa główne sposoby konstruowania przestrzeni obrazowej. Wyróżnił wyrastającą z nowożytnej tradycji malarskiej perspektywę geometryczną, którą określił jako wizję syntetyzującą, oraz nowe sposoby budowania przestrzeni w nowoczesnych obrazach, które nazwał „perspektywą analityczną”.

Galassi przez staranny dobór prac dowodził, że scharakteryzowane przez niego sposoby konstruowania przestrzeni obrazowej nie są związane w sposób konieczny z konkretnym medium, malarstwa bądź fotografii. Prezentował zatem dzieła malarskie, głównie pejzaże, powstałe około 1800 roku, w których jeszcze przed pojawieniem się nowego medium występuje kompozycja fragmentaryczna, pozbawiona dominanty, płaska, nasuwająca, jego zdaniem, skojarzenie z kadrem kamery (il. 6). Wśród wczesnych fotografii dziewiętnastowiecznych prezentował zaś takie widoki natury i architektury, w których sposób przedstawiania przestrzeni przypominał zgodne z regułami perspektywy geometrycznej konstrukcje stosowane w obrazach mistrzów renesansu (il. 7). W eseju opublikowanym w katalogu wystawy autor postawił tezę, że nie ma znaczącej różnicy między starym i nowym medium, zauważalnej w kompozycjach obrazów¹³.

¹² Peter Galassi, *Before Photography. Painting and the Invention of Photography*, New York 1981.

¹³ Ibidem, s. 6.

W konstrukcji wystawy i towarzyszącym tekście ukryta została jeszcze jedna teza. Autor zasugerował bowiem, że nowe medium obrazowe powstało w obszarze praktyk i dyskursów wcześniejszego. Inaczej mówiąc, wskazał, że obie metody konstruowania przestrzeni obrazowej istniały już przed wynalezieniem fotografii. A skoro zasady konstruowania kompozycji obrazu nie stanowią nieodłącznej cechy jednego medium, lecz przeciwnie, są uniwersalne i występują bez koniecznego związku z nim, fotografia w jego ujęciu stała się zatem tylko kolejną techniką generalnie pojmowanej sztuki obrazowania. Galassi, analizując problem form obrazowych, a nie, na przykład, funkcji fotografii, jednoznacznie lokował tożsamość tego medium w obszarze sztuki, nie zaś w sferze społecznej, obszarach polityki czy intelektualnych transformacji epoki.

Jego propozycja spotkała się z natychmiastową krytyką, przeprowadzoną z pozycji postmodernistycznych. Rosalind Krauss, amerykańska krytyczka i teoretyczka sztuki, związana z lewicującym magazynem „October”, wyraziła sprzeciw wobec takiej koncepcji ekspozycji dzieł malarskich z fotografiami, gdzie zasadą organizującą stały się wizualne skojarzenia kompozycji, dostrzeżone analogie struktur obrazów, co pociągało za sobą nieuchronne wpisanie fotografii w schematy odbioru i analizy malarstwa¹⁴. Upominała się o rekonstrukcję pierwotnego kontekstu, który w pokazywanych przez Galassiego dziewiętnastowiecznych fotografiach był na ogół nieartystyczny¹⁵. Rosalind Krauss całkowicie odrzuciła tę propozycję określenia początków fotografii, w jej przekonaniu zakorzenioną w estetyce modernistycznej, co z perspektywy dzisiejszych badań nad początkami medium może się wydawać niezupełnie uzasadnione. Krauss

¹⁴ Rosalind Krauss, *Photography's Discursive Spaces. Landscape/View*, „Art Journal” 1982, t. 42, nr 4.

¹⁵ Paradoksalnie, w tym postulatcie Krauss bliższa jest wartościom modernizmu niż Galassi; po pierwsze dlatego, że chce akcentować to, co właściwe dla danego medium, a co odróżnia je od innych; po drugie, zmianę kontekstu uważa za rodzaj nadużycia, a pierwotny wydaje się jej prawdziwszy i bardziej wartościowy od kolejnych.

słusznie jednak zwróciła uwagę na niepokojącą łatwość dryfowania fotografii między różnymi „przestrzeniami dyskursywnymi” i związaną z tym możliwość nadawania obrazom nowych znaczeń. Krytyczka nie pytała jednak o przyczynę tego stanu rzeczy, postulowała jedynie rekonstrukcję pierwotnych funkcji i związanych z nimi znaczeń obrazów, które w wypadku prezentowanych przez Galassiego fotografii lokowała jednoznacznie w dyskursach wiedzy i nauki.

Skoncentrowana na tym postulatcie i krytyce koncepcji Galassiego, Krauss nie mogła dostrzec tego, co było najciekawszą lekcją jego wystawy, czyli możliwości poszukiwania i ustanawiania innych niż genetyczne czy przyczynowo-skutkowe związków między obrazami. Galassi rozważał bowiem problem tradycji, odchodząc od tropienia bezpośrednich relacji i wpływów, na rzecz poszukiwania innego rodzaju więzi między obrazami, także tych ufundowanych w spojrzeniu i doświadczeniu widza. To podejście, choć spotkało się z ostrą krytyką przedstawicieli postmodernizmu¹⁶, Galassi rozwijał potem konsekwentnie w swej praktyce kuratorskiej¹⁷. Pozwoliło ono spojrzeć

¹⁶ Krytykę przeprowadziła również Abigail Solomon-Godeau w napisanym rok później tekście *Calotypomania: The Gourmet Guide to Nineteenth-century Photography*, w: *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*, Minneapolis 1991, s. 4–27, zwracając uwagę, że konstrukcja tej wystawy jest rodzajem tautologii, tzn. autor tak dobrał obrazy, by potwierdzały przyjętą przez niego tezę. Miało to, w jej przekonaniu, służyć uzasadnieniu prowadzonej przez instytucję polityki wpisywania fotografii w obszar sztuki, przez wykazanie, że nowe medium nie tylko „wyrasta” z praktyk artystycznych, ale też nie da się od nich oddzielić.

¹⁷ Por. Peter Galassi, *Walker Evans and Company*, New York 2000. We wstępie do katalogu wystawy pisze: „jednym z celów wystawy była refleksja nad tradycją artystyczną obejmującą przypadki oczywistego wpływu jednego artysty na drugiego, ale i „poszukiwanie relacji pomiędzy dziełami, które mogą nie być ze sobą bezpośrednio związane, lecz prowokują nas byśmy zobaczyli je w nowym świetle, a tym samym zrewidowali nasze pojmowanie tradycji” (s. 8). Jego zdaniem, „Tradycja spoczywa w każdym dziele sztuki, ponieważ każda sztuka musi się gdzieś zacząć. Tradycja spoczywa również w oku widza, który wnosi do każdego nowego dzieła doświadczenie innych dzieł” (s. 10).

na fotografii dokumentalne tworzone dla celów nauki z innej perspektywy, a w konsekwencji, choć sam kurator zapewne nie był tego świadom, wskazać na spektakularny, wizualny wymiar nauki w XIX wieku. Na zjawisko to składały się różne czynniki, z jednej strony szczególne znaczenie i status obserwacji naukowej w dobie nowoczesnej¹⁸, z drugiej natomiast skala wytwarzania obrazów na potrzeby badań w różnych dziedzinach, czemu towarzyszył rozwój nowych technologii.

W wypadku nauk ścisłych czy przyrodniczych pojawiły się próby usystematyzowania problemu¹⁹, a także wnikliwe interpretacje zjawisk. Za przykład tych ostatnich posłużyć mogą analizy chronofotografii Étienne’a Jules’a Mareya, zaproponowane przez Georges’a Didi-Hubermana²⁰ i Ansona Rabinbacha²¹. Znacząca jest zwłaszcza interpretacja drugiego badacza, w której zniesiona zostaje granica między obrazem pojmowanym jako dzieło, albo co najmniej fenomen estetyczny, a naukową ilustracją służącą wiedzy ścisłej i pewnej. Dla Rabinbacha chronofotografia Mareya stanowi właśnie brakujące ogniwo między społecznym a kulturowym obliczem modernizmu²², między sferami sztuki, życia społecznego i nauki. Nazywa ją „mikroskopem czasu” i wskazuje na jej ścisły związek z ówczesną nauką, cytując zarazem Bergsona, porównującego chronofotografię Mareya przedstawiającą konia w galopie (il. 8) do rzeźby Fidiasza

¹⁸ Por. *Histories of Scientific Observation*, red. Lorraine Daston, Elizabeth Lunbeck, Chicago 2011.

¹⁹ *Brought to Light: Photography and the Invisible, 1840–1900*, red. Correy Keller, kat. wyst., October 11, 2008 – January 4, 2009, San Francisco Museum of Modern Art.

²⁰ Georges Didi-Huberman, *La danse de toute chose*, w: *Mouvements de l’air. Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*, red. Georges Didi-Huberman, Laurent Mannoni, Paris 2004. Tekst omawiany jest w artykule Andrzeja Leśniaka *Obraz płynny*, w: *Interpretować fotografię*, red. Magdalena Wróblewska, Zofia Jurkowlaniec, Warszawa 2009.

²¹ Anson Rabinbach, *The Human Motor: Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*, New York 1990.

²² Ibidem, s. 84.