



OBRAZ ZWIĘLOKROTNIOŃY

**Agnieszka
Rejniak-Majewska**

**Reprodukcja
fotograficzna
i wizualne
narracje
sztuki
awangardowej
1910–1939**



OBRAZ ZWIĘLOKROTNIONY



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

OBRAZ

ZWIELOKROTNIONY

**Agnieszka
Rejniak-Majewska**

**Reprodukcja
fotograficzna
i wizualne
narracje
sztuki
awangardowej
1910–1939**



**WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO**

Łódź 2017

Agnieszka Rejniak-Majewska – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filozoficzno-Historyczny
Instytut Filozofii, Katedra Etyki, 90-131 Łódź, ul. Lindleya 3/5

RECENZENT

Anna Zeidler-Janiszewska

REDAKTOR INICJUJĄCY

Beata Koźniewska

REDAKTOR WYDAWNICTWA UŁ

Katarzyna Gorzkowska

SKŁAD I ŁAMANIE

Munda – Maciej Torz

PROJEKT OKŁADKI

Katarzyna Turkowska

Zdjęcie zamieszczone na okładce: fotomontaż w czasopiśmie „Blok” 1924, nr 8–9
autorstwa Mieczysława Szczuki

© Copyright by Agnieszka Rejniak-Majewska, Łódź 2017
© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2017

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.08063.17.0.M

Ark. wyd. 18,0; ark. druk. 19,875

ISBN 978-83-8088-879-1
e-ISBN 978-83-8088-880-7

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63

Rodzicom

SPIS TREŚCI

Wprowadzenie.....	9
Rozdział I	
„Dzieła wszystkich stylów i wszystkich epok” – narodziny fotograficznego <i>musée imaginaire</i>	25
1.1. Fotografia – „skromne narzędzie w służbie nauki i sztuki”	29
1.2. W stronę kolekcji uniwersalnej	34
1.3. Rywalizacja i konwergencja – grafika reprodukcyjna a fotografia	41
1.4. Fotografia jako sztuczna pamięć historii sztuki – ideał naoczności i „mowa obrazów”	45
1.5. Sztuka i informacja – stanowisko Erwina Panofsky’ego w debacie lat 20... ..	54
Rozdział II	
„Dzieło zwielokrotnione” – transfiguracja i zapośredniczenie przez reprodukcję	61
2.1. Dokument fotograficzny i styl – formy widzenia według Heinricha Wölfflina ..	61
2.2. Przestrzeń kadru, wirtualność i autonomizacja dzieła	69
2.3. Fotograficzne suplementy – fotogenia i „dzieło w ruchu”	75
Rozdział III	
Reprodukcja w walce o nową sztukę	95
3.1. <i>Der Blaue Reiter</i> – reprodukcja w poszukiwaniu źródeł	98
3.2. W stronę reprodukcji technicznej – awangarda wobec mediów masowych ..	105
3.3. Czasopisma awangardy – międzynarodowa wymiana i krążenie obrazów ..	126
3.4. Świadomość medium – reprodukcja fotograficzna a materialność dzieła ..	155
Rozdział IV	
„L’Esprit Nouveau” – „respekt dla arcydzieł” i wizualny dyskurs ikonoklazmu	167
4.1. „Lekcja maszyny” i pochwała reprodukcji	175
4.2. Idole tradycji i ikony nowoczesności	182
4.3. Paralele klasyczne i obrazy w działaniu	197

Rozdział V	
Czas obrazów – nowe uniwersum plastyczności	215
5.1. Wędrujące obrazy a konstruowanie nowej tradycji: <i>Buch neuer Künstler</i> i <i>Kunstismen</i>	230
5.2. L. Moholy-Nagy: <i>Neues Sehen</i> , fotografia i kształcenie zmysłów.....	239
5.3. Historia form i dynamika anachronizmu: S. Giedion, C. Giedion-Welcker	250
Zakończenie.....	267
Bibliografia.....	277
Summary.....	289
Resumé.....	295
Indeks osobowy.....	301
Spis ilustracji.....	311
O autorce.....	317

WPROWADZENIE

Wizualna pamięć historii sztuki jest nieodłącznie związana z mediami reprodukcji. O ile transmisja wzorców obrazowych, a także utrwalanie artystycznych kanonów zależały z dawien dawna od możliwości mechanicznego powielania obrazów, istnienia kopii i naśladownictw¹, to pojawienie się fotografii oznaczało kolejny etap w historii technik reprodukcyjnych, tworząc nowe warunki widzialności i dostępu do dzieł. André Malraux, twórca koncepcji „muzeum wyobraźni”, w latach 50. XX wieku napisał prowokacyjnie, że historia sztuki to „historia tego, co da się sfotografować”². Nawet jeśli twierdzenie to uznamy za przejawskrawione, nie sposób zaprzeczyć, że nasza jednostkowa i kolektywna wiedza o sztuce przeszłości częściej opiera się nie na bezpośrednim kontakcie z jej dziełami, lecz na znajomości obrazów, które je utrwalają i powielają. Powracające w różnych formach i kontekstach reprodukcje są tym, co czyni obiekty i realizacje sztuk wizualnych dostępnymi, zapamiętywalnymi i rozpoznawalnymi. Émile Zola, sam zapalony amator fotografii, zauważył przed stu laty w jednym z wywiadów: „Trudno powiedzieć, że coś się naprawdę widziało, dopóki nie zrobiło się temu fotografii”³. Spostrzeżenie to wydaje się aktualne zarówno w odniesieniu do dokumentacji sztuki, jak i potocznego użycia fotografii, zwracając uwagę na towarzyszący im efekt przekształcającego zapośredniczenia – przemiany rzeczywistości w obraz, dzięki której fragment świata uchwycony w fotograficznym kadrze staje się wyodrębnioną znaczeniowo całością, zyskuje pozór stałości, dostarcza pamięciowego oparcia⁴. Istnieje jednak i druga strona tego procesu: wielość dostępnych obrazów

¹ Por. T. Bartsch, M. Becker, Ch. Schreiter, *Das Originale der Kopie. Eine Einführung*, [w:] *Das Originale der Kopie: Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike*, red. T. Bartsch, M. Becker, H. Bredekamp, Ch. Schreiter, Berlin 2010, s. 12–13.

² A. Malraux, *Muzeum wyobraźni*, tłum. A. Dziadek, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2005, s. 197.

³ *Zola: photographer*, red. F. Zola, tłum. L. E. Tuck, London 1988, s. 7 (fragment wywiadu udzielonego przez Emila Zolę dla brytyjskiego pisma „The King” w 1900 roku).

⁴ Por. S. Sontag, *Świat obrazów*, [w:] eadem, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Warszawa 1986, s. 140–147. Na bardziej ogólnym poziomie proces ten opisuje hermeneutyczna refleksja nad obrazem, zwracająca uwagę na zjawiskowy charakter i specyfikę znaczeniowego oddziaływania obrazu – dokonującego się w nim „ikonicznego zagęszczenia”. Por. G. Boehm, *O obrazach i widzeniu*, red. D. Kołacka, Kraków 2014, s. 150–151. Istota obrazu – pisze Boehm – „nie polega na odwzorowywaniu, ale na uwidacznianiu tego, co bez obrazu i w oderwaniu od obrazu byłoby niewidzialne”. Ibidem, s. 158.

– zarówno w czasach Zoli, jak i dziś, kiedy pozornie nieograniczone zasoby Internetu stały się naszym współczesnym *musée imaginaire* lub raczej rozproszonym, „entropijnym archiwum”⁵ – łączy się z możliwością swobodnego używania ich w zmiennych kontekstach, a co za tym idzie – z otwartym potencjałem ich semantycznych, fizycznych przemieszczeń, rekontekstualizacji i remediacji⁶.

Celem, jaki postawiłam sobie w tej książce jest zbadanie, jak techniki reprodukcji, na pozór służebne i niewidoczne, wpisywały się w świadomość artystyczną pierwszych dekad XX wieku. Jaka rolę odgrywały one w kształtowaniu międzynarodowych sieci artystycznej wymiany, w transmisji idei oraz w tworzeniu nowych form artystycznego przekazu? W jaki sposób artyści wykorzystywali narzędzia reprodukcyjne w swoich programowych manifestacjach, dla prezentacji i upowszechniania swoich prac? Jakie było miejsce i status reprodukcji w relacji do dzieł-oryginałów w sytuacji, gdy samo pojęcie sztuki, jej środków i celów podlegało radykalnym przemianom? Podobne zagadnienia dyskutowane są dziś w odniesieniu do sztuki współczesnej, gdzie rozpad tradycyjnego pojęcia dzieła, zastąpienie go przez ulotne działania – przemiany, które od lat 70. opisywano jako proces „dematerializacji” sztuki⁷ – sprawiły, że dokumenty fotograficzne lub filmowe zapisy pozostają w wielu przypadkach jedynym śladem artystycznych realizacji. Sytuacja ta skłania do namysłu nad tym, na ile zabiegi dokumentacyjne należy traktować jako immanentny składnik działania artystycznego⁸. Daje też asumpt do refleksji nad wpływem, jaki na recepcję i interpretację artystycznych realizacji, zwłaszcza tych o nietrwałym charakterze, ma forma ich dokumentacji oraz procesy dystrybucji obrazów⁹. To ostatnie zagadnienie nie ogranicza się w istocie do zjawisk najnowszych, lecz dotyczy też twórczości Wielkiej Awangardy. Co więcej, w obszarze awangardowych praktyk na początku XX wieku widzieć można w pewnym sensie antycypację tego, co później, w dobie sztuki konceptualnej, zwykło się określać jako przemianę sztuki w informację, w wytwarzanie idei. W przyjętej w tej pracy perspektywie będzie mnie jednak interesować nie tyle ów zwrot ku sferze teorii i konceptualnych projektów, co ich jak najbardziej materialne, medialne wcielenia związane z produkcją i reprodukcją obrazów.

⁵ H. Foster, *The Archive without Museums*, „October” 1996, nr 77, s. 109.

⁶ Por. E. Wójtowicz, *Sztuka w kulturze postmedialnej*, Gdańsk 2016.

⁷ L. Lippard, J. Chandler, *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, New York 1973.

⁸ Zob. m.in.: T. Załuski, *Integracja sztuk i transmedialność w „Działaniach” KwieKulik*, [w:] *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, red. T. Załuski, Łódź 2010; S. Spieker, *Big Archive: Art From Bureaucracy*, Cambridge 2008.

⁹ Por. M. E. McTighe, *Framed Spaces: Photography and Memory in Contemporary Installation Art*, Hanover 2012; G. Johnson, *Sculpture, Photography, and the Politics of Public Space: Serra's Tilted Arc and Lin's Vietnam Veterans Memorial*, [w:] *Sculpture and photography: envisioning the third dimension*, red. G. Johnson, Cambridge–New York, 1998.

Podjęmowane tu zagadnienia dotyczące roli reprodukcji w redefiniowaniu i współkształtowaniu obszaru sztuki stanowią po części nawiązanie do diagnoz Waltera Benjamina, sformułowanych w latach 30. XX wieku. W słynnym eseju *Dzieło sztuki w dobie jego reprodukowalności technicznej* (1936), a także we wcześniejszej *Małej historii fotografii* (1931) Benjamin stwierdzał, że pytania o artystyczny status fotografii są nieistotne i błahe w stosunku do znaczenia, jakie ma ona dla kształtowania nowego typu widzialności, jako narzędzie komunikacji i źródło nowego obrazu świata. „Oddziaływanie fotograficznej reprodukcji dzieła sztuki na funkcję samej sztuki – pisał – posiada o wiele większą wagę niż mniej lub bardziej artystyczne ukształtowanie fotografii”¹⁰. Reprodukacja nie tylko bowiem uczyniła swoim obiektem „ogół przekazanych jej dzieł sztuk” minionych epok, ale sama „zdobyła sobie miejsce wśród metod artystycznych” – stała się nowym narzędziem artystycznej praktyki, stwarzając inne warunki oddziaływania i kontaktu z odbiorcą¹¹. W tym sensie, zdaniem niemieckiego myśliciela, fotografia zmieniła usytuowanie sztuki i jej społeczne funkcjonowanie, nawet jeśli nie udało się jej osłabić wiary w nadrzędne znaczenie dzieł-unikatów. Benjamin zakładał, że to ostatnie – przywiązanie do aury oryginału i pojęcia autentyzmu jednostkowego dzieła – powinno zostać wyrugowane, a przynajmniej zdystansowane przez działania oparte na technikach reprodukcyjnych, pozwalających na szerszą dostępność i aktywny udział w kształtowaniu sfery społecznej komunikacji. W uznaniu komunikacyjnego i demokratyzującego potencjału reprodukcji Benjamin gotów był odrzucić tradycyjne pojęcie sztuki z właściwym mu indywidualizmem i autotelizmem, i nawet działania awangardowych artystów uważał z tego punktu widzenia za przestarzałe. W rezultacie jednak podnoszone przez niego hasło „upolitycznienia sztuki” pozostawia zasadniczą niejasność: dlaczego mielibyśmy potrzebować nadal pojęcia sztuki, jaka miałaby być relacja między starym pojęciem a tym nowym – projektowanym? Twórcy, którzy od lat 70. w swoich medialnych praktykach czerpali inspirację z myśli Benjamina, dawali na to pytanie praktyczną odpowiedź¹²; rozwiązywali ten dylemat, działając na pograniczu instytucji sztuki, ale do końca z nią nie zrywając. Choć dla współczesnego medioznawstwa tekst Benjamina stanowi pozycję klasyczną, można i powinno się go czytać jako tekst historyczny. Sformułowana w wyjątkowych warunkach

¹⁰ W. Benjamin, *Mała historia fotografii*, tłum. J. Sikorski, [w:] idem, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i oprac. H. Orłowski, Poznań 1996, s. 120.

¹¹ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w epoce jego reprodukowalności technicznej*, [w:] idem, *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2011, s. 26.

¹² Chodziło tu przede wszystkim o zwrot ku pozbawionym artystycznej otoczki technikom dokumentalnego zapisu w miejsce zmitologizowanych mediów sztuki (przede wszystkim malarstwa). Por. V. Burgin, *The End of Art Theory. Criticism and Post-modernity*, Atlantic Highlands 1986, s. 65, s. 138–139.

– w obliczu ogarniającego Niemcy i Europę faszyzmu – nadzieja Benjamina dotycząca twórczego działania uwolnionego od „aury” była wyrazem jego własnej, zaangażowanej postawy, jednak z dzisiejszej perspektywy podobna nadzieja może się jawić jako zwodnicza, a zdecydowane przeciwstawienie sztuki auratycznej i reprodukcji – jako zbyt jednostronne¹³. Inspirująca moc Benjaminowskiej teorii leży natomiast, jak sądzę, gdzie indziej: w sposobie postawienia problemu oraz w wyczuleniu na zmienne warunki percepcji i zmysłowego doświadczenia, związane z przemianami technik komunikowania i obrazowania. Co istotne, przemiany te w tym ujęciu biegną w poprzek instytucjonalnych podziałów na sferę sztuki i to, co wobec sztuki „zewnątrzne”, wskazując, że epistemiczne wzorce i sposoby odczuwania są czymś, co przenika i łączy te różne obszary.

Przeświadczenie o wpływie technicznych narzędzi na współczesne przemiany percepcji łączyło Benjamina z awangardowymi twórcami, których koncepcje, takie jak rozważania Lászla Moholya-Nagya o fotografii i „nowym widzeniu”, były mu znane i przez niego przywoływane. Stanowisko przyjęte w eseju *Dzieło sztuki w dobie jego reprodukowalności technicznej* można zatem postrzegać jako część szerszej, toczącej się w latach 20. i 30. debaty, dotyczącej zarówno relacji sztuki do reprodukcji, jak i znaczenia techniki w kształtowaniu ludzkiego doświadczenia. Problem funkcji oraz statusu reprodukcji dzieł sztuki był wielokrotnie podejmowany w tym czasie przez artystów, badaczy sztuki, krytyków i muzealników, wywołując niekiedy burzliwe spory i dając okazję do artykulacji przeciwnych stanowisk. W książce staram się rekonstruować niektóre z tych debat, w późniejszej recepcji nie utrwalonych tak mocno, jak tekst Benjamina, choć jemu zapewne znanych. Krytykowane przez niego postromantyczne wyobrażenie sztuki jako dziedziny auratycznych przeżyć, odizolowanej od zwykłego życia, było także odrzucane przez wielu awangardowych twórców, którzy w mediach masowej komunikacji, języku prasy, reklamy, ilustrowanych magazynów upatrywali alternatywy wobec zamkniętego, muzealnego pojęcia sztuki. W oferowanych przez fotografię i film możliwościach bezpośredniego, syntetycznego przekazu widzieli oni nowe narzędzia

¹³ Od czasu powstania tego tekstu narosła wokół niego ogromna liczba komentarzy; od początku także, zaczynając od pierwszego interlokutora Benjamina w pracy nad tym tekstem – Theodora Adorna, wiele aspektów jego myślenia, przede wszystkim technologiczny optymizm i zawierzenie w emancypacyjny wymiar form popularnych, budziło kontrowersje. Benjamin swoim artykułem otworzył istotny obszar problemowy i zaproponował szereg nowych teoretycznych pojęć, jednak w odniesieniu do XX-wiecznych praktyk artystycznych zbyt uproszczone wydaje się wytyczne przez niego dualistyczne rozróżnienie sztuki auratycznej i postauratycznej, polegającej na użyciu technik reprodukcyjnych. Jak twierdzi Michel Frizot, wiara w rewolucyjny potencjał techniki prowadziła do przecenienia roli technicznego dyspozytywu w wyznaczaniu nowego typu percepcji, przy niedocenieniu nawyków i warunków ich społecznego użycia. M. Frizot, *La modernité instrumentale. Note sur Walter Benjamin*, „Études Photographiques” 2000, nr 8.

dzia artystycznego działania¹⁴. W istocie też granice między awangardowym eksperymentem a sferą popularnej produkcji wizualnej okazywały się w wielu aspektach płynne; oddziaływania i inspiracje przebiegały zwrotnie w obu kierunkach. Dowodzi tego m.in. rozwój techniki fotomontażu, która z trywialnego chwytu w zakresie kompozycji drukarskiej i fotograficznej stała się narzędziem awangardowych eksperymentów, by z czasem w przekształconej przez nie, zmodernizowanej formie trafić znów na strony wysokonakładowych publikacji – nie tylko tych o sympatiach lewicowych, ale w równym stopniu i tych związanych z dyskursem prawicowym i narodowym¹⁵. Również w odniesieniu do formułowanych w latach 20. koncepcji „nowego widzenia” i „nowej rzeczowości”, znajdujących odzwierciedlenie zarówno w artystycznych eksperymentach, jak i w popularnej prasie ilustrowanej, warto pamiętać, że polegały one w pierwszym kroku na przewartościowaniu i estetycznej nobilitacji znanych wcześniej zjawisk spoza obszaru sztuki, takich jak fotografia dokumentalna i naukowa. Mając na uwadze tę dwustronną wymianę, w prowadzonych w tej książce analizach będę się starała uwzględnić to, jak opisywane przeze mnie artystyczne działania sytuowały się w relacji do szerszej pojętej kultury wizualnej swoich czasów – co i jak z niej czerpały, zaś w jakich aspektach zaznaczały swoją odmienność, odrębność celów i inny stosunek do zapożyczanych z dostępnych źródeł, „znalezionych” obrazów.

Obok ułatwionej cyrkulacji i adaptacji materiału wizualnego, techniki reprodukcji otwierały też – jak będę tutaj podkreślać – nowe możliwości myślenia i komunikowania za pośrednictwem obrazów. Przyglądając się publikacjom Lászla Moholya-Nagya, pismom surrealistów, pracom Ozenfanta i Le Corbusiera, kształtowi wydawanego przez polskich konstruktywistów pisma „Blok” oraz innym publikacjom artystycznym wydawanym w okresie międzywojennym można zauważyć, że poza funkcją *stricte* informacyjną i ilustracyjną zawarte w nich dokumenty wizualne zyskiwały daleko idącą samodzielność, tworzyły szeregi i konstelacje paralelne do tekstu – akcentujące pewne zawarte w nim znaczenia lub wnoszące inne, własne. Niekiedy sam sposób doboru i estetycznego zakomponowania sąsiadujących ze sobą obrazów, zawiązujące się między nimi formalne analogie i pokrewieństwa zyskiwały w prowadzeniu lektury nadrzędną rolę. Czy sama technika reprodukcji zachęcała do szukania tego typu podobieństw i sugestywnych zestawień? Wydaje się, że wraz z możliwością rekonfiguracji i swobodnego łączenia obrazów owe formy wizualnego montażu stały się dla artystów nowym polem eksperymentów, a zarazem narzędziem wzmocnionego oddziaływania na widzów-czytelników. Stwierdzenie takiej zależności między techniką reprodukcji

¹⁴ Por. A. Gwóźdź, *Pochwała widzialności. Ze studiów nad niemiecką myślą filmową do roku 1933*, Katowice 1990.

¹⁵ Por. S. Czekalski, *Awangarda i mit racjonalizacji. Fotomontaż polski okresu dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2000, s. 158–169.

a generowanymi przez nią nowymi możliwościami wizualnego przekazu będzie jedną z głównych hipotez tej książki, przy świadomości, że zainteresowanie obrazem fotograficznym jako narzędziem ekspresyjnych zestawień, medium myślenia i rozumienia było w omawianym okresie, czyli w latach 20. i 30. XX wieku, szerszą tendencją, wykraczającą poza obszar publikacji awangardowych – związaną z dziedzina fotografii i filmu, z inspirowanym przez nie poszukiwaniem języka obrazów, mowy figur i gestów uwolnionej spod dominacji słowa i tekstu¹⁶. W ten obszar dociekań nad specyficzną mocą i mową obrazów wpisuje się działalność znaczących i wciąż obecnych we współczesnej refleksji autorów, takich jak Aby Warburg i Siergiej Eisenstein. W tym miejscu warto przypomnieć, że ich myślenie o obrazach i w medium obrazów związane było również w istotnej mierze z ich zanurzeniem w kręgu artystycznych wyobrażeń udostępnianych przez reprodukcje¹⁷.

Choć dzieło Warburga mogłoby znaleźć się w kręgu prowadzonych w tej książce rozważań, w związku z liczebnością prac poświęconych mu w ostatnich latach, dostępnych również w polskiej literaturze, odniesienia te ograniczę jedynie do kilku uwag. Powstały w latach 1924–1927 *Atlas Mnemosyne* odczytywany bywa niekiedy przez pryzmat późniejszych i współczesnych Warburgowi artystycznych działań opartych na archiwizacji i montażu obrazów. Do takich skojarzeń zachęca nie tylko na pozór swobodny kompozycyjny układ przedstawień w ramach poszczególnych plansz, ale też zainteresowanie Warburga współczesną kulturą wizualną – wykorzystywane przez niego reklamy i zdjęcia z gazet, które zestawiał z ikonografią sztuki dawnej. Te paralele z działaniami artystów są jednak raczej wynikiem naszej „preposteryjnej” perspektywy – skojarzenia *Atlasu* z obszarem znanych nam, pozornie analogicznych artystycznych przedsięwzięć, podczas gdy w ramach praktyki badawczej Warburga tworzone przez niego plansze nie były ani formą nową, ani skończonym dziełem¹⁸. Nie posiadamy również wyraźnych

¹⁶ Por. D. Mersch, *Teorie mediów*, tłum. E. Krauss, Warszawa 2010, s. 63–65.

¹⁷ A. Ackerman, *Eisenstein et Daumier – des affinités electives*, Paris 2013; G. Didi-Huberman, *Atlas Mnemosyne jako montaż*, tłum. T. Swoboda, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2011, t. 293–294, nr 2–3, s. 143–147; G. Pollock, *Aby Warburg and Mnemosyne: Photography as Aide-Memoire, Optical Unconscious and Philosophy*, [w:] *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, red. C. Caraffa, Berlin 2011.

¹⁸ Por. P. Brożyński, *Wstęp do wydania polskiego*, [w:] A. Warburg, *Atlas obrazów Mnemosyne*, red. M. Warnke, tłum. P. Brożyński, M. Jędrzejczyk, Warszawa 2013, s. xiii. Por. także: K. Charewicz-Jakubowska, *Nimfa post/post/moderna. Działania obrazów*, Warszawa 2016, s. 36–40. Proces powstawania *Atlasu*, wcześniejsze prezentacje jego plansz i pokazy naukowe z użyciem reprodukcji opisuje Katia Mazzucco, *Mnemosyne: Bilderdemonstration, Bilderreihen, Bilderatlas. Chronologiczna prezentacja dokumentów związanych z Atlasem Warburga*, tłum. M. Salwa, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2011, t. 293–294, nr 2–3, s. 120–142.

świadectw, mówiących o związkach łączących hamburskiego uczonego ze środowiskami nowoczesnej sztuki i zainteresowaniu jej eksperymentami. W samej jednak koncepcji *Pathosformeln*, jak sugeruje Philippe-Alain Michaud, w myśleniu o obrazie jako przejściowym zachowaniu i utrwaleniu ekspresyjnej energii ruchu, kryje się być może ślad fotograficznej inspiracji – analogia do dialektyki żywego gestu i jego zatrzymania w obrazie fotograficznym, najbardziej wymownie ukazanej w znanych wówczas chronofotografiach Mareya i Muybridge’a. Według Michaud w strukturze *Atlasu* jako serii montażu ujawnia się „kinowy sposób myślenia”¹⁹, oparty na „wytwarzaniu efektów” przez ustanowienie powiązań pomiędzy obrazami. „W *Mnemosyne* – pisze francuski autor – reprodukcje fotograficzne nie pełnią jedynie roli ilustracyjnej, lecz stanowią uniwersalne medium, do którego przed włączeniem w przestrzeń planszy redukowane są wszystkie figury”²⁰. Co istotne, owa „uniwersalność” medium reprodukcji polega na jego ujednociającym działaniu – czarno-białe fotografie i wycinane z prasy naukowej reprodukcje, gromadzone dla Warburga przez Fritza Saxla i jego współpracowników, unifikowały bowiem formę i skalę odtwarzanych przedstawień, pozwalając zestawiać je ze sobą na jednej płaszczyźnie. Mnemotechniczny teatr Warburgowskiej historii sztuki i kultury, owa skoncentrowana przestrzeń namysłu, która miała odsłaniać „historyczną psychologię rodzaju ludzkiego”, mogła powstać jednie dzięki pośredniczącemu działaniu fotograficznej reprodukcji. Jeszcze przed powstaniem *Atlasu*, u początku swojej badawczej kariery Warburg dał się poznać jako zwolennik nowych technicznych narzędzi, kiedy podczas X Międzynarodowego Kongresu Historii Sztuki w 1912 roku w Rzymie swój wykład na temat ikonografii fresków w Pałacu Schifanoia w Ferrarze ilustrował barwnymi slajdami (będącymi rzadką wówczas nowością). Ta otwartość na media reprodukcyjne, wspierające

¹⁹ Ph.-A. Michaud, *Przekraczanie granic: Mnemosyne – pomiędzy historią sztuki a kinem*, tłum. Ł. Zaremba, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2011, t. 293–294, nr 2–3, s. 149.

²⁰ Ibidem. Michaud w swojej interpretacji podkreśla aktywną rolę przestrzeni tła – czerni płótna, interwałów otwierających się pomiędzy nieregularnie rozmieszczonymi na planszach obrazami. Efekt ten można jednak uznać po części za przypadkowy, ponieważ plansze *Atlasu* zmieniały stale swój kształt, obrazy były przemieszczane i uzupełniane, a ostatnia ich postać utrwalona na dokumentalnych fotografiach nie była w zamierzeniu wersją finalną. Wiadomo również, że podobne plansze były wcześniej wykonywane na potrzeby wykładów Warburga; kompozycje *Atlasu* nie są więc dziełem unikatowym, ale częścią szerszej praktyki. Swoboda układu obrazów i dzielące je „interwały” nie były raczej planowanym aspektem przewidywanej publikacji, choć myśląc o *Atlasie* jako swoistej „konstrukcji w procesie”, można uznać, że odpowiadają one tokowi myślenia Warburga i znanemu z przekazów, żywemu trybowi jego wykładów. Por. „*Atlas obrazów Mnemosyne*” i „*Atlas nowoczesności*” [T. Majewski, P. Mościcki, D. Muzyczuk, Ł. Zaremba – zapis dyskusji], „Kultura Współczesna” 2016, t. 92, nr 4, s. 212–214.

pracę badawczą, wydaje się na swój sposób paralelna wobec jego przeświadczenia o generatywnym znaczeniu, jakie w rozwoju kultury i form artystycznych miały procesy transmisji, wynikające z cyrkulacji prozaicznych, lecz społecznie znaczących przedmiotów, takich jak monety, pieczęcie czy druki na tkaninach – dalekich od statusu dzieł-unikatów. Fotograficzna kolekcja dla Warburga nie była *pars pro toto* najwyższych artystycznych osiągnięć w historii sztuki²¹, ale miała tworzyć swoistą „mapę” kulturowych wyobrażeń i wędrówek obrazów, narzędzie myślenia służące do „śledzenia migracji figur przez różne obszary wiedzy oraz najbardziej powszednie sfery nowoczesnej kultury”²².

Rosnące w ostatnich latach zainteresowanie znaczeniem fotografii i archiwów fotograficznych jako pomocy badawczych w historii sztuki oraz tworzywa artystycznej historiografii wykracza, rzecz jasna, poza jednostkowy przypadek Warburga. Jak pisała Helene Roberts (już dwie dekady temu): „historia tego, w jaki sposób fotografie były używane jako substytut dzieł sztuki sama stała się przedmiotem historycznych badań”²³. Celem tych dociekań jest nie tylko uzupełnienie szczegółowej wiedzy na temat historii dyscypliny, lecz także – istotne z punktu widzenia ogólnopoznawczych założeń – przesunięcie akcentu na materialne wymiary procedur badawczych, na znaczenie, jakie w formułowaniu hipotez i badawczej praktyce miały konkretne narzędzia oraz techniki przekazu. Oczywiście powiązania te mają charakter zwrotny: można też badać, jak określone założenia teoretyczne historyków przekładały się na specyficzne formy dokumentacji, organizację bibliotek fotograficznych czy archiwalne systemy klasyfikacji. Nowa perspektywa, którą przedstawia Roberts, przyjmuje jako fakt dokonany zniesienie ostrego podziału między historią sztuki i jej przedmiotem a badaniami kultury wizualnej, szukając między nimi powiązań. Historia sztuki sama postrzegana jest w takim układzie jako obszar produkcji wizualnej i produkcji wiedzy, wpływający na pamięć kulturową i zbiorową wyobraźnię. „Fotografia dzieł sztuki – jak podkreśla Mary Bergstein – jako zjawisko kultury materialnej i fenomen społeczny, wytwarza nowe reprezentacje i rozszerzający się zakres wyobrażeń”, których działanie wykracza poza specjalistyczny obszar dyscypliny²⁴.

²¹ Na tym polega zasadnicza różnica między kolekcją fotograficzną Warburga i jego *Atlasem Mnemosyne* a koncepcją *musée imaginaire* André Malraux, skonkretyzowaną w jego albumowych publikacjach, takich jak *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale* i *La Métamorphose des dieux* (przekład polski: *Przemiana bogów. Nadprzyrodzone. Nierzeczywiste. Ponadczasowe*, Warszawa 1985).

²² Ph.-A. Michaud, *Przekraczanie granic...*, s. 149.

²³ H. Roberts, *Photographs! Photographs! In Our Work One Can Never Have Enough*, [w:] *Art History through the Camera's Lens*, red. H. Roberts, Amsterdam 1995, s. xi.

²⁴ M. Bergstein, *Introductory Essay*, [w:] *Art History through the Camera's Lens...*, s. 7.

Zwrot ku badaniu wizualnej historiografii historii sztuki jest w pewnych aspektach przedłużeniem poststrukturalistycznej krytyki dotyczącej wizualnych podstaw historii sztuki, ale jednocześnie wprowadza korygującą ją perspektywę polegającą na przeniesieniu uwagi na materialny charakter wizualnych praktyk i ich jednostkowy, usytuowany charakter. Wcześniejsza krytyka owych wizualnych podstaw, spektakularnie otwarta przez książkę Donalda Preziosiego *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science* (1989), zwróciła uwagę na ukryte pośrednictwo fotografii w budowaniu historycznej systematyki i ugruntowywaniu narracji historii sztuki. Idąc tropem myśli Michela Foucault, Preziosi zinterpretował porządek naukowej historii sztuki jako reżim panoptyczny – zorganizowany wokół obiektywizujących procedur wizualnej dokumentacji i unaoczniania. Tworzone od ostatniej ćwierci XIX wieku wizualne zasoby, będące zapleczem instytucji badawczych – czego egzemplifikacje Preziosi znajduje przede wszystkim w dobrze finansowanych instytucjach amerykańskich, jak kolekcja Fogg Museum przy Uniwersytecie Harvarda – stanowiły jego zdaniem podstawę „snu o naukowości” znamiennej dla rozwijającej się nowej dyscypliny. Zapewniając możliwość swobodnego używania dokumentów fotograficznych jako argumentu dowodowego i jako budulca narracji, owe wizualne zasoby stworzyły w rezultacie nie tyle pomocnicze narzędzie historii sztuki, co jej epistemiczne ramy. „Podobnie jak teleskop i mikroskop w dziedzinie nauk, fotografia pracowała nad tym, by uczynić widzialną wyobrażoną i uniwersalną tablicę przykładów. Analityczna matryca projektora i pustej powierzchni ekranu dostarczyła paradygmatycznych ram dla uniwersalnej »historii« sztuki”²⁵.

Preziosi ma niewątpliwie wiele racji w swojej krytyce pozytywistycznych iluzji, ukrytych w pewnych wersjach rodzimej (amerykańskiej) i europejskiej historii sztuki, a także we wskazaniu retorycznych uproszczeń związanych z powoływaniem się na dostępne wizualne świadectwa. Trudno nie zgodzić się z jego argumentacją na temat złudnego uniwersalizmu wpisanego w formalno-estetyczne interpretacje artystycznych zjawisk – opartego na poczuciu wizualnej równoczesności, „wiecznej współczesności” obiektów, wytwarzanej za sprawą ich muzeifikacji i przez reprodukcje²⁶. Jednak jako propozycja całościowej diagnozy na temat naukowych podstaw historii sztuki ocena Preziosiego wydaje się mocno redukcyjna; sprowadza ona różnorodność praktyk i tradycji badawczych do jednego wzrokocentrycznego i panoptycznego modelu²⁷. Ujęcie to budzi zastrzeżenia jak każda krytyka ideologii, która demaskując logikę pewnych perspektywicznych

²⁵ D. Preziosi, *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*, New Haven–London 1989, s. xiii–xiv.

²⁶ Ibidem, s. 69.

²⁷ Por. szczegółową i wnikliwą krytykę tego stanowiska: M. Bryl, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia sztuki od 1970 roku*, Poznań 2008, s. 291–296, 313–327.

uwarunkowań, absolutyzuje ujawniany przez siebie schemat. Preziosi uznaje, że wizualne narzędzia pomagały historii sztuki podtrzymywać iluzję obiektywizmu, empirycznego umocowania jej dyskursu i referencyjnej przejrzystości. Nie widząc i nie rozumiejąc tych własnych uwarunkowań, historia sztuki przemawiała – jak twierdzi amerykański badacz – z pozornie transcendentnej perspektywy, w rzeczywistości stając się zakładniczką narzędzi określających, co może być w jej polu widzialne i rozpoznane²⁸. Bardziej nawet niż inspirację myślą Michela Foucault, w charakterystyce tej można dostrzec adaptację krytycznych argumentów Jeana-Louisa Baudry’ego mówiących o kinie jako aparacie ideologii – koncepcji, która sama zresztą jest czytelną parafrazą Platónskiego mitu jaskini²⁹. Według Baudry’ego każdy, kto znajduje się jako widz w kinowej przestrzeni, musi zapomnieć o własnej pozycji, w zamian uzyskując „efekt realności” – poczucie dostępu do objawiającej się przed nim, przestawionej rzeczywistości. Analogicznie wygląda rozpoznanie Preziosiego na temat ideologicznego powiązania naocznego świadectwa i głosu, który wyznacza porządek obrazów, wyjaśnia je i nazywa³⁰. Ów głos, pochodzący z niewidocznego miejsca, skrywa się za obrazami, udając, że mówią one same za siebie. Choć jest to trafny opis retoryki typowej dla ilustrowanych wykładów z historii sztuki, Preziosi dokonuje retorycznej wolty, przechodząc od opisu teatru sali wykładowej do charakterystyki całej dyscypliny i identyfikując jednostkowe wypowiedzi z transcendentną, abstrakcyjną pozycją dyskursywną będącą funkcją systemu wiedzy. W swojej pracy nie zajmuje się on konkretnymi praktykami wytwarzania i używania obrazów, historią fotograficznych archiwów czy determinujących ich kształt politycznych, estetycznych i badawczych wyborów. Jego stwierdzenie, że „historia sztuki, jaką znamy, jest dzieckiem fotografii”³¹, choć w dużej mierze słuszne, pozostaje przez to jedynie błyskotliwym uogólnieniem.

Przyjęta przeze mnie perspektywa bliższa jest tym koncepcjom, które uwarunkowań teorii i źródeł poznawczych metafor szukają nie w wymiarze tak pojętych ogólnych i uniwersalnych struktur, ale raczej w specyficznych, historycznie ułożonych praktykach materialnych i kształtowanych przez nie formach doświadczeń. Współczesna refleksja nad „fotograficzną pamięcią historii sztuki”, związana z tzw. zwrotem archiwalnym i badaniami nad materialnym wymiarem praktyk badawczych, unika diagnoz na temat „historii sztuki” jako całości, kierując się przekonaniem, że całość taka pozostaje hipostazą, podczas gdy ważne jest uchwycenie zarówno powtarzalnych wzorów, jak i definiujących poszczególne

²⁸ D. Preziosi, *Rethinking Art History...*, s. 38.

²⁹ Por. J.-L. Baudry, *Ideologiczne skutki funkcjonowania aparatu filmowego*, tłum. A. Helman, „Powiększenie” 1985, t. 17, nr 1.

³⁰ D. Preziosi, *Rethinking Art History...*, s. 61–62, 206.

³¹ *Ibidem*, s. 72.

koncepcje oraz praktyki badawcze różnic, wynikających z kulturowych, ekonomicznych i politycznych uwarunkowań. Tego rodzaju podejście do problemów wizualnej historiografii, połączone z uwrażliwieniem na materialny charakter i fenomenologiczne oddziaływanie wizualnych nośników, można znaleźć w pracach Mary Bergstein, Geraldine Johnson, Stephena Banna, które – jak można założyć w dalszym ciągu tej książki – były dla mnie w wielu aspektach inspiracją i wzorem.

Przedstawione tu analizy nie mają na celu całościowego i wyczerpującego opisu znaczenia reprodukcji w sztuce awangardowej badanego okresu. Stanowią one raczej szereg jednostkowych wglądów, pozwalających naświetlić podstawowe problemy i uchwycić zmieniające się artystyczne postawy. Przyjęty przeze mnie przedział czasowy 1910–1939 jest oczywiście – jak większość podobnych czasowych ram – w dużej mierze umowny. Opisane w tej książce twórcze działania i eksperymenty miały swoje dalsze kontynuacje w latach późniejszych i były konsekwencją artystycznych oraz technicznych przemian, mających dłuższą genezę. Wskazane daty można uznać za symboliczną cezurę o tyle, że są to daty pierwszego i ostatniego wydania znaczących w historii ruchów awangardowych czasopism: w 1910 roku ukazały się pisma „Der Sturm” i „Die Aktion”, będące nie tylko wpływowymi organami awangardy, lecz także wzorcem dla innych magazynów nowej sztuki, zwłaszcza w Europie Środkowej. W 1939 roku opublikowany został ostatni, 13 numer surrealistycznego magazynu „Minotaure”, utrzymany w katastroficznej tonacji i, jak zawsze w tym piśmie, w efektownej, bogatej szacie wizualnej. Samo zestawienie tych przykładów może być dowodem, jak bardzo zmieniły się w międzyczasie formy artystycznych publikacji i warunkujące je możliwości techniczne. Choć starałam się opierać swoje diagnozy na szerokim materiale badawczym, z oczywistych względów nie sposób było przedstawić tutaj pełnego spektrum awangardowych magazynów w różnych krajach europejskich w omawianym okresie – zadanie takie przekracza bowiem możliwości jakiegokolwiek indywidualnego badacza. Z tych publikacji, z którymi udało mi się zapoznać, musiałam dokonać wyboru, kierując się poczuciem ich oryginalności, reprezentatywności i istotności w kontekście interesujących mnie tutaj problemów. Pomięłam też rozległe zagadnienie, jakim jest historia awangardowego fotomontażu i jego adaptacji w popularnej kulturze wizualnej w okresie międzywojennym. To pominięcie wynikało z jednej strony z przekonania, że jest to problematyka szeroko już opisana i zbadana, z drugiej strony – z chęci skoncentrowania się na kwestiach artystycznej transmisji oraz wizualnym kształcie programowych manifestacji awangardowej sztuki, które najbardziej mnie tu interesują.

Perspektywę podjętych w tej pracy badań można by zatem w skrócie określić następująco: od strony historii praktyk artystycznych interesuje mnie aktywna rola obrazów i ich „wędrówek” w tworzeniu określonej samoidentyfikacji nowej sztuki, prezentowaniu jej dokonań i celów. W aspekcie estetyki i poetyki interesuje mnie natomiast specyficzna konstrukcja i oddziaływanie wizualnych

przekazów zawartych w awangardowych publikacjach lub – jak to ujęłam w tytule książki – „wizualnych narracji”. Podobnie bowiem jak poszczególne obrazy nie dają się odizolować od tekstu, tak też sekwencyjny układ i sąsiedztwo obrazów wytwarza między nimi ruch znaczeń, grę powiązań i opozycji. Przekazy te nie są nigdy „czysto” wizualne w sensie niezależności od towarzyszących im (w postaci tekstowej ramy czy komentarza) werbalnych znaczeń. Ponadto mają one określona, materialną i dotykálną postać, która również wpływa na sposób odbioru. Istotne jednak jest to, że reprodukowane obrazy wytwarzają własną, komplementarną przestrzeń znaczenia – z czego zdawali sobie sprawę artyści, doceniając właściwą im siłę oddziaływania. Obrazy są w tym sensie częścią rozwijanych przez awangardę artystycznych, programowych i postulatycznych narracji, a narracje te są narracjami wizualnymi – gdzie liczą się sensy i skojarzenia wytwarzane pomiędzy obrazami w trakcie lektury, w odbiorze nielinearnym, potencjalnie otwartym i wielowarstwowym³².

To, że obrazy mogą budować istotną warstwę sensu nie mniej ważną od piśma wydaje się oczywistością. Wielokrotnie jednak programowe wypowiedzi i teksty artystów awangardowych zmuszeni jesteśmy czytać w oderwaniu od ich pierwotnej wizualnej postaci i towarzyszących im obrazów – w późniejszych edycjach, przekładach i antologiach ograniczane są one jedynie do słownego wymiaru i typograficznie ujednolicone³³. Choć taka separacja jest często w praktyce nieunikniona oraz pozwala na „oszczędne” zgromadzenie dokumentów pisanych, dając na nie w założeniu pełniejszą krytyczną perspektywę, warto się zastanowić, czy w efekcie nie tracimy istotnego wymiaru owych – pozornie bardziej „czytelnych” – przekazów. Czy rzeczywiście wyzbycie się wizualnych elementów oznacza „powrót” do znaczeniowej czystości i jedności tekstu? Czy semantyczne relacje zawiązujące się między tekstem a obrazem, przestrzenny układ wizualnych elementów i ich oddziaływanie jako czynnika zaskoczenia, pobudzającego uwagę

³² Znaczenie narracji i narracyjności w kontekście fotografii systematycznie i szczegółowo omawia Marianna Michałowska w książce *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*, Poznań 2012. Chociaż pojęcie „narracji wizualnej” odnosi tu do innego rodzaju praktyk artystycznych, wyrosłych na gruncie innej świadomości kulturowej i pochodzących z innego okresu, to zgadzam się z przyjętą przez autorkę przesłanką, że narracyjność jest w decydującej mierze pochodną procesu odbioru – wnoszonych przez odbiorcę skojarzeń – a także z podkreślaną przez nią tezę, że „narracja fotograficzna generuje czas własny, nielinearny [...], umożliwia swobodne wędrowanie oka między obrazami”. *Ibidem*, s. 50.

³³ Dotyczy to większości antologii tekstów awangardowych, publikowanych pierwotnie w prasie artystycznej; przykładem mogą być manifesty André Bretona, przedrukowywane w wielu edycjach bez fotografii, a nawet wydanie książki Lászla Moholya-Nagya we francuskim przekładzie: *Peinture, photographie, film, et autres écrits sur la photographie*, tłum. C. Wermester, Paris 1993, gdzie pominięto część fotograficzną.

i wyobraźnię, nie są równie istotne? Wreszcie sam układ typograficzny i różnego typu „marginalne” dodatki, jak reklamy i ogłoszenia – nawet jeśli uznamy je za pozbawione artystycznego znaczenia, stanowią świadectwo czasu pozwalające lepiej uchwycić sytuacyjny kontekst awangardowych działań oraz obecne w nich odniesienia. Zajmowanie się nimi to krążenie na marginesach awangardowego dyskursu – liczę jednak, że studium to będzie w tym sensie owocnym poszerzeniem wciąż odkrywanej i opisywanej „historii awangardowego marginesu”³⁴.

Interesujący mnie tutaj okres – pierwsze dekady XX wieku – można uznać za epokę boomu wizualnego i przyspieszonego obiegu informacji; tak przynajmniej jawił się on większości awangardowych artystów w tym czasie. Wpływało to na kształt i charakter nowych form artystycznej komunikacji, decydowało też – jak staram się szczegółowo pokazać – o opartych na technikach reprodukcyjnych procesach transmisji i cyrkulacji obrazów. Jak zauważył Steven Heller, „przed epoką cyfrową drukowana gazeta była najbardziej interaktywnym medium [...]. Bez tego medium nie byłoby awangardy, ale też bez awangardy medium to nie zyskałoby takiej lotności i dynamiki”³⁵. To trafne twierdzenie podkreśla moment szczególnej zbieżności między formami awangardowej ekspresji i przyjmowanymi przez twórców narzędziami komunikacji dostępnymi na tym etapie rozwoju techniki. Narzędzia te – takie jak uprzyśtępnione i stopniowo udoskonalane metody wizualnej reprodukcji – najlepiej odpowiadały poszukiwaniom artystycznej wymiany i uniwersalnego, przekraczającego lokalne ograniczenia, twórczego oddziaływania.

Warto przy tym pamiętać, że medium reprodukcji miało to do siebie, że pozwalało zarówno na uwypuklenie tego, co teraźniejsze, uznane za emblematyczne dla nowoczesności, jak i na powroty tego, co minione i odległe – na ponowne aktualizacje form dawnych w nowych estetycznych konfiguracjach. Mając na uwadze tę wpisana w działanie reprodukcji wizualnej zdolność „przywracania” i estetycznego „przemieniania” sztuki dawniejszych epok, uznałam, że nie można tutaj pominąć roli owych historycznych odniesień w kontekście awangardowym. Tym bardziej, że awangarda sama podejmowała się stale objaśniania własnych artystycznych genealogii i pisania na bieżąco swojej historii, odwołując się przy tym często do dzieł z innych kultur i epok. Pytanie, które warto w związku z tym faktem postawić, dotyczy tego, jak reprodukcja fotograficzna kształtowała dostęp do artystycznej przeszłości i zmieniała formy jej postrzegania. Zważywszy na zasadniczą ciągłość kulturowych praktyk związanych z reprodukcją dzieł sztuki, stwierdziłam, że kwestie jej rozwoju i wpływu na recepcję sztuki należy na początek omówić w szerszej historycznej perspektywie.

³⁴ A. Turowski, *Kilka refleksji o marginesie*, [w:] idem, *Awangardowe marginesy*, Warszawa 1998, s. 15.

³⁵ S. Heller, *From Merz to Emigré and Beyond: Avant-Garde Magazine Design of the Twentieth Century*, New York 2014, s. 6.

Pierwszy rozdział książki stanowi historyczne wprowadzenie w problematykę rozwoju technik reprodukcyjnych i ich zastosowania jako narzędzia udostępniania i prezentacji dzieł sztuki. Przedstawione są tu pokrótce przemiany graficznych i fotograficznych technik reprodukcji oraz wczesne, bo sięgające połowy XIX wieku, koncepcje „uniwersalnej” kolekcji dzieł sztuki opartej na fotografii – dalekich przodków współczesnych projektów cyfrowych, takich jak Google Art Project. Rozdział ten porusza kwestie instytucjonalnych i rynkowych uwarunkowań związanych z rozwojem zapotrzebowania na reprodukcje dzieł sztuki także jako narzędzia popularyzacji w szerokim obiegu. Rekonstruuje też główne stanowiska w toczącym się od momentu wynalezienia fotografii sporze na temat użycia reprodukcji dzieł sztuki jako pomocy naukowej i dydaktycznej.

Rozdział drugi skupia się na estetycznej funkcji fotografii jako narzędzia prezentacji dzieł sztuki, podkreślając jej wpływ na wirtualizację i estetyczną autonomizację ukazywanych obiektów, a także związane z medium fotografii możliwości ich wizualnego odkrywania i transformacji. Interesujący w tym kontekście jest problem wykorzystania fotografii przez artystów jako formy dokumentacji, w celu upowszechniania własnej twórczości, a także wizualnego jej poszerzania i eksploracji. Nowoczesne myślenie o fotografii związane z głoszonymi w latach 20. XX wieku koncepcjami „nowego widzenia” i „fotogenii” sprzyjało pojmowaniu dokumentacji dzieł sztuki już nie tylko jako formy obiektywnego zapisu, lecz jako narzędzia pełniejszego oglądu czy wręcz „ożywienia” dzieł sztuki przez wydobycie ich wewnętrznej wielości i czasowego wymiaru.

Dalsze rozdziały książki poświęcone są kwestiom wykorzystania reprodukcji fotograficznej jako narzędzia przekazu w publikacjach awangardowych – czasopismach artystycznych, almanachach i wczesnych pracach teoretycznych mówiących o programowych założeniach i genealogiach nowej sztuki. W trzecim rozdziale opisany jest proces ewolucji prasy awangardowej – od ilustrowanych graficznie magazynów artystycznych do bliskiego hasłom „nowej rzeczowości” i wpisującego się w modernizacyjne tendencje prymatu fotomechanicznych technik ilustracyjnych. Innym zjawiskiem omawianym w tym rozdziale, związanym z rolą czasopism w propagowaniu artystycznych programów, był rozwój międzynarodowej sieci awangardowej wymiany. Krążenie idei, zaznaczanie stałej współpracy z innymi pismami, publikowanie tekstów i prac zagranicznych autorów miało podkreślać istnienie szerszego, wspólnego frontu. Analiza owych procesów wymiany, cyrkulacji wizualnych wzorców i pojedynczych obrazów pozwala uchwycić wzajemne zależności, tworzenie się pewnej wspólnoty idei, ale też pragmatyczne i taktyczne ograniczenia tej twórczej współpracy.

Najbardziej szczegółowa analiza, zawarta w rozdziale czwartym, poświęcona została pismu „L'Esprit Nouveau” – wpływowemu magazynowi wydawanemu w pierwszej połowie lat 20. przez Amédée Ozenfanta i Le Corbusiera. Zasluguje ono na szczególną uwagę nie tylko ze względu na znaczące oddziaływanie jego wzorców w międzynarodowej prasie awangardowej, ale też specyficzne w tym pi-

śmie podejście do materiału wizualnego jako czynnika retorycznego oddziaływania na widza i środka argumentacji. Swoboda łączenia i komponowania ilustracji, czerpanych z prasy codziennej i innych wernakularnych źródeł, szła tutaj w parze z dążeniem do wypracowania wyrazistej stylistyki, licującej z estetyką puryzmu, a także – co może się wydawać nietypowe w kontekście awangardowym – z częstymi odwołaniami do sztuki klasycznej. Reprodukacja mechaniczna, będąca synonimem protechnologicznej, pronowoczesnej postawy, spełniała w rezultacie również funkcję nośnika klasycznych wzorców – wirtualnej kolekcji dzieł sztuki dawnej.

Piąty, ostatni rozdział książki ukazuje też inne obecne w awangardowych narracjach przykłady aktualizacji dzieł dawnych przez reprodukcję. Rozdział ten poświęcony jest jednak przede wszystkim rozwiniętej przez międzywojenną awangardę idei tekstu wizualnego („fototekstu”, „literatury wizualnej”) oraz jej zastosowaniu we wczesnych krytycznych podsumowaniach dotyczących rozwoju nowej sztuki. Przedmiotem uwagi są tu narracje oparte na zastosowaniu montażu wizualnego, grze obrazowych kontrastów i analogii, będące zarazem próbą ukazania osiągnięć i koncepcji sztuki awangardowej. W pracach tych można widzieć nie tylko źródła nowych form wizualnego przekazu, które swoje kontynuacje miały w kolejnych dekadach, lecz także przejaw opartej na doświadczeniu ówczesnej kultury wizualnej, spotęgowanej wrażliwości na specyfikę działania ikonicznych dokumentów – „obrazów znalezionych” i możliwości ich wzajemnych powiązań.

* * *

W tym miejscu chciałabym wyrazić wdzięczność wszystkim osobom i instytucjom, które udzieliły mi wsparcia w trakcie pracy nad książką i przyczyniły się do nadania jej ostatecznego kształtu. Koncepcja tej pracy wyłaniała się powoli i stopniowo. W jej wstępnym określeniu pomocna była kwerenda, którą miałam możliwość przeprowadzić w czasie pobytu naukowego na University of Chicago w 2013 roku. Dziękuję prof. Bożenie Schallcross za życzliwe przyjęcie, a także za inspirację i uwagi, jakich w trakcie swoich seminariów użył mi prof. Jaś Elsner. W realizacji projektu porównawczej analizy wydawnictw awangardowych oraz przesłedzeniu ich relacji z popularną prasą ilustrowaną ważną rolę odegrały badania, jakie miałam okazję przeprowadzić w Institute National d’Histoire de l’Art w Paryżu w 2015 roku. Dziękuję serdecznie prof. Johanne Lamoureux, dr Larisie Dryansky oraz drowi Riccardo Venturiemu z Institute National d’Histoire de l’Art za ich wsparcie i naukowe porady. Prof. Sigrid Lien z Uniwersytetu w Bergen jestem wdzięczna za cenne bibliograficzne wskazówki, a Delphine Studer i Arnaud Dercelles z Fondation Le Corbusier w Paryżu za udostępnienie zbiorów archiwum Fundacji i udzielanie odpowiedzi na moje niekończące się nigdy pytania. Pracownikom Bibliothèque INHA, Bibliothèque Kandinsky oraz Bibliothèque

de la Ville de Paris, a także Biblioteki Instytutu Historii Sztuki w Warszawie, Biblioteki Jagiellońskiej, Biblioteki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz Biblioteki Uniwersytetu Łódzkiego dziękuję za wszelką pomoc udzieloną w trakcie moich kwerend.

Książka ta przypuszczalnie nie zostałaby napisana, gdyby nie czujna opieka i zachęta moich przełożonych na Uniwersytecie Łódzkim: prof. Macieja A. Kaniowskiego, prof. Elżbiety Jung oraz prof. Macieja Kokoszko. Dziękuję im serdecznie oraz moim kolegom i koleżankom z Instytutu Filozofii UŁ za pozytywną motywację i wsparcie. Mojemu mężowi, Tomaszowi Majewskiemu, dziękuję za krytyczne uwagi w trakcie pracy nad tekstem – jemu, a także moim synom Jasiowi i Kubie należą się też wielkie wyrazy wdzięczności za ich wiarę we mnie i nieskończoną cierpliwość.