

Małgorzata Maria Grąbczewska

## **FOTOGRAFIA JAKO PRAKTYKA KULTUROWA na przykładzie zjawisk fotograficznych w XIX i 1. poł XX w.**

### **Streszczenie**

Rozprawa jest próbą przedstawienia fotografii jako szerokiego i trudnego do jednoznacznego zdefiniowania zjawiska, które można zobaczyć jako zespół współistniejących praktyk kulturowych. Prezentuje wybrane praktyki i połączenia między nimi, ich wzajemne warunkowanie się i kompleksowość relacji, zakładając transgraniczny i interdyscyplinarny charakter fotografii oraz jej kulturotwórczy potencjał. Praca ma charakter hybrydowy, łączy teksty poświęcone różnym zjawiskom fotograficznym, a każdy z rozdziałów jest swoistym studium przypadku, charakteryzując praktykę lub strategię należącą do osobnego sposobu funkcjonowania fotografii: w dyskursie historycznym, społecznym, kolekcjonerskim, filozoficznym czy filologicznym. Perspektywa taka zakłada rozumienie fotografii jako fenomenu kultury, którego badanie powinno wpisywać się w studia nad mediami i kulturą wizualną, ale również nad praktykami kulturowymi, zawsze w ujęciu interdyscyplinarnym, integrującym rozmaite aspekty jej funkcjonowania i oddziaływania.

Część wstępna (*Fotografia jako praktyka kulturowa*) prezentuje fundamenty teoretyczne i metodologiczne rozprawy. Omawia drogę emancypacji fotografii do osiągnięcia statusu samodzielnej dziedziny twórczej i badawczej, ustanawiającej własne metody i stawiającej pytania, ale również budującej własną sieć instytucji, które choć wyrosły z różnych perspektyw i środowisk (uniwersytety, muzea, archiwa), podejmują współpracę na rzecz wypracowania wspólnych programów i projektów. W części wstępnej przyjęto w niej tezę, że fotografia wymyka się jednoznacznym określeniom i że w miejsce klasycznej historii medium czy historii obrazów należy mówić raczej o wielu historiach wyznaczających różne perspektywy. W oparciu o wybraną literaturę przedmiotu zarysowano w niej użycie pojęcia praktyka kulturowa w odniesieniu do fotografii, jako alternatywy dla klasycznych perspektyw historycznych czy artystycznych. Jednym z podstawowych założeń rozprawy jest uznanie, że aby najbardziej zbliżyć się do zrozumienia znaczenia fotografii należy odejść od pytań o jej pochodzenie czy zastosowania (reklama, moda etc.) na rzecz przyjrzenia się sieci praktyk, skonstruowanej wokół wielkich problemów przekrojowych takich jak sztuka, wiedza, informacja.

Na część drugą (*Fotografia jako próba zrozumienia i opisanie świata*) składają się dwa teksty badające relacje na linii słowo – obraz – pamięć, których osią jest fotografia będąca odbiciem myśli i idei ugruntowanych w romantyzmie (ale skrytalizowanych w dobie rewolucji przemysłowej) oraz emanacją pragnienia wiernego utrwalenia i opisanie rzeczywistości, co z kolei stanowi jeden z fundamentów nowoczesnego rozumienia historii i pamięci. Pozornie neutralny proces nadania nazw nowemu medium i towarzyszących mu zjawisk ukazuje uwikłania religijne, polityczne i środowiskowe pierwszych twórców i propagatorów fotografii. Drugi rozdział odsłania i dekonstruuje zaufanie, jakim darzono fotografię w II poł. XIX w. W praktykowaniu historii fotografia, obdarzona zaufaniem doskonale wiernej kronikarki, otrzymała rolę stymulatora zbiorowej pamięci i tożsamości. Prezentowana początkowo jako narzędzie pomocnicze dla artystów, archeologów, w najlepszym razie protezy malarstwa portretowego, stała się pełnym mocy instrumentem władzy, ale i oporu. Informacja i wydarzenie okazały a się ważną częścią paradygmatu społeczeństwa wczesnej nowoczesności, ale i podstawowym narzędziem jego kontroli. Do ich realizacji konieczne było stworzenie platformy zapamiętywania i archiwizowania rzeczywistości odpowiadającej zmianom cywilizacyjnym. Rolę tę miała spełnić fotografia, choć początkowo funkcjonowała wspólnie ze słowem pisanym, co było dodatkowym gwarantem jej prawdziwości i niezawodności. Oczekiwania, jakie wiązano z nowym wynalazkiem, przełożyły się na konieczność zmian technologicznych zarówno w zakresie wykonywania fotografii (np. fotografowanie w terenie, w trudnych niekiedy warunkach, na manifestacjach, wojnie), wielkości i dokładności sprzętu (powstanie małych aparatów, wykształcenie się technologii gotowych błon fotograficznych etc.), jak również praktyk kulturowych – od wykształcenia się zawodu fotoreportera, przez popularyzację fotografii amatorskiej po stałe miejsce fotografii w życiu codziennym. Zmiany technologiczne z kolei spowodowały przemiany w sposobie prezentowania rzeczywistości, a co za tym idzie poszerzyły zakres fotograficznego języka form, jak również znaczeń: od prostego zapisu zdarzeń do dokumentu, dowodu, narzędzia komunikacji, ale i represji.

Część trzecia (*Fotografia jako praktyka zawodowa i doświadczanie siebie*) prezentuje praktyki fotograficzne przez pryzmat tożsamościowo-twórczej mocy fotografii. Jednym z wymiarów funkcjonowania fotografii w XIX wieku było wykształcenie się nowego modelu ekonomii obrazu, dotyczącego przede wszystkim portretu. Do lat 50-tych XIX w. był on dostępny w zasadzie wyłącznie najbogatszym, a już pod koniec wieku demokratyzuje się, dając początek narodzinom nowoczesnego „ja”. Towarzyszące temu procesowi praktyki kulturowe skutkują

zarówno wykształceniem się nowej świadomości ciała i jego obrazu, kulturowej tożsamości, jak i możliwością ich kontroli. Powstanie zawodu fotografa atelierowego oraz ukonstytuowanie się praktyki bycia fotografowanym są zjawiskami, których wpływ jest o wiele szerszy niż zmiany w kulturze wizualnej 2 poł. XIX wieku. Zmiany te są oglądane z trzech perspektyw. Pierwsza to perspektywa artysty, dla którego praktyka fotograficzna, czy to w postaci wykonywania fotografii, czy używania ich jako pomocy lub modelu, a także stosowania ich we własnej pracy twórczej jako materii, wpływa zarówno na sposób widzenia i praktykowania sztuki, ale również kształtowania się jej teorii. Przykładem jest tu znaczenie fotografii dla procesu twórczego i krystalizowania się poglądów na sztukę u Eugène'a Delacroix. Druga perspektywa to perspektywa modela, który w zderzeniu z „obiektywnym” okiem aparatu oraz skodyfikowanym procedurom fotografowania otrzymuje nowy obraz swojego ciała, naturalnego i kulturowego. Relacja łącząca fotografa i fotografowanego jest w XIX w. silnie sformalizowana, ich role są wyraźnie rozdzielone, a łącznikiem między nimi są seans portretowy i odbitka fotograficzna. Przypadek księcia Adama Jerzego Czartoryskiego, przez jego specyficzną pozycję społeczno-polityczną jest być może wyjątkowy, jednak jego portret autorstwa Nadara został potraktowany jako pole doświadczalne, przestrzeń dla przeprowadzenia procesu, który został nazwany „archeologią odbitki”, a który polega na próbie odtworzenia całości operacji fotograficznej, wraz z uchwyceniem partykularyzmów prac powstałych w jej wyniku. W tym sensie odbitka fotograficzna ogniskuje szeroki kontekst polityczny i kulturalny, łącząc doświadczenia fotografa i modela oraz generując nowe znaczenia. Zwrócenie uwagi na funkcjonowanie odbitek w albumach czy tłumaczenie obrazu fotograficznego na język rzeźbiarski, poszerza znaczenia fotografii dla praktyk artystycznych i pozwala odkryć nowe perspektywy badania zjawisk kultury. W przypadku Zamoyskiego dopiero zauważenie i włączenie do *oeuvre* jego fotograficznej aktywności i zainteresowań, objawiających się w kolekcjonowaniu, budowaniu osobistych relacji z fotografami, ale i włączaniu elementów fotograficznych do formułowanej przez niego teorii rzeźby pozwalają na zmianę myślenia o jego praktyce rzeźbiarskiej i pełną ocenę jego twórczości. Analizując tożsamościowo-twórczy potencjał fotografii, warto przyjrzeć się również innym praktykom, jak choćby próby zwerbalizowania i rozpowszechniania praktycznej wiedzy. W przypadku Aleksandra Kena elementem kluczowym dla jego samo-doświadczenia, ale i autokreacji stanie się napisania przez niego książka, która miała przede wszystkim przypieczętować jego wysoką pozycję w świecie paryskich fotografów, była także zmaterializowaniem osobistych ambicji. Paradoksalnie, w dłuższej perspektywie, tożsamość fotografa zatrze się, mimo iż jego książka weszła na trwałe do kanonu wczesnej literatury przedmiotu.

Ostatnia, czwarta część (*Fotografia jako przekraczanie granic i doświadczenie innego*) poświęcona jest kulturowej roli fotografii w kluczowych dla zrozumienia współczesności obszarach doświadczeń. W rozdziale pierwszym badam takie obszary i praktyki jak kolekcjonowanie, podróżowanie (a co za tym idzie również ruch obrazów) czy tworzenie albumów. Ich podmiotami rzadziej są fotografowie, a częściej inni twórcy i użytkownicy kultury, raczej korzystający z fotografii na różne sposoby niż je tworzący. Fotografie mogą być w tym kontekście nośnikami pamięci i znaczeń, a także narzędziami dekonstrukcji społecznych porządków. Fotografia podróżnicza z oczywistych powodów musi być analizowana również z perspektywy kolonialnej. Nawet wtedy, gdy obiektem zainteresowania fotografa były zabytki architektury i sztuki, jego nieuświadomione przekonania i skrywane akty dominacji objawiają się na odbitce. Zjawisko to zostało tu zanalizowane na przykładzie obecności Hajjija Ishmaela na wielu fotografiach Maxime'a du Campa. Choć jego ciemna sylwetka miała być przezroczysta dla widza (służyła wyłącznie jako miernik skali), to jednak prowokuje i żąda reakcji, podobnie jak portrety pięknych anonimowych kobiet autorstwa Kazimierza Zagórskiego, które zostały pozbawione tożsamości na rzecz stania się elementami etnograficznej kolekcji. A jeśli fotografia oskarża, to czy należy postawić pytanie o paradygmaty jej kolekcjonowania. W XIX wieku zarówno podróżowanie jak i kolekcjonowanie fotografii zarezerwowane były dla wyższych sfer – tutaj pokazane na przykładzie podróży do Egiptu, Ziemi Świętej i Turcji Adama i Katarzyny Potockich. W początkach następnego wieku również ta praktyka kulturowa demokratyzuje się, umożliwiając eksplorację własnych granic w kontakcie z nieznanym szerszej grupie. Fotografia jest aktywnym elementem tych przemian. Także na tym obszarze, w miarę upływu czasu, z narzędzia społecznej i politycznej kontroli staje się instrumentem walki, dekonstruując systemy opresji. W ten kontekst wpisują się fotografie martwych ciał żołnierzy z okresu I wojny. Ludzkie ciało zostało poddane podwójnemu unicestwieniu przez maszynę wojenną: po raz pierwszy na polu walki, po raz drugi poprzez akt przedmiotowego fotografowania oraz wykorzystania przez aparat propagandy i polityki. Ekspozycja tych obrazów w dzisiejszych muzeach sztuki i techniki może być widziana jako kontynuacja tego procesu, a ich oglądanie jako forma voyeryzmu lub też rehabilitację podmiotowości utrwalonych na nich ludzi.

Małgorzata Maria Grąbczewska

## **Photography as a cultural practice, exemplified by photographic phenomena in the nineteenth and first half of the twentieth century**

### **Abstract**

This thesis is an attempt to present photography as a broad phenomenon, one that is difficult to define clearly and which can be perceived as a set of co-existing cultural practices. It demonstrates how selected practices are interwoven and mutually conditioned, and the complexity of their relationship, bearing in mind photography's cross-border and interdisciplinary nature and its culture-forming potential. The thesis is of a hybrid nature, combining texts about various photographic phenomena, with each chapter being a case study in its own right, characterizing the process or strategy which describes the different ways in which photography functions: in historical, social, collectors', philosophical, and philological discourse. Such a perspective presupposes an understanding of photography as a cultural phenomenon, the study of which should be in line with the study of media and visual culture, but also of cultural practices, always from an interdisciplinary perspective that integrates the various aspects of photography's functioning and impact.

The introductory section (*Photography as a cultural practice*) presents the theoretical and methodological foundations of the thesis. It describes the route by which photography became free to achieve the status of an independent field of creativity and research, one that establishes its own methodology and poses its own questions, but also one that builds its own network of institutions, which, although they grew out of different perspectives and backgrounds (universities, museums, archives), collaborate to develop common programmes and projects. The introduction supports the theory that photography eludes clear-cut definitions and that, instead of a long-established history of the medium or a history of images, we should speak instead about many histories that define different perspectives. Based on selected literature on the subject, it outlines the use of the concept of cultural practice in relation to photography as an alternative to conventional historical or artistic perspectives. One of the basic assumptions of the thesis is the recognition that in order to fully understand the meaning of photography, one needs to move away from questions about its origins or uses (advertising, fashion, etc.) and look more closely at the network of practices, constructed around large cross-sectional issues such as art, knowledge, and information.

The second part (*Photography as an attempt to understand and describe the world*) consists of two texts that explore the relationship between word – image – memory, of which the pivotal point is photography as a reflection of the thoughts and ideas grounded in Romanticism (but crystallized during the Industrial Revolution) and an emanation of the desire to faithfully record and describe reality, which in turn is one of the foundations of the modern understanding of history and memory. The seemingly neutral process of naming the new medium and its accompanying phenomena reveals the religious, political and environmental fusion of the first creators and propagators of photography. The second chapter reveals and deconstructs the trust placed in photography in the second half of the nineteenth century. In historical practice, photography, which was trusted as being a perfect and faithful chronicler, was given the role of a stimulator of collective memory and identity. Initially presented as an auxiliary tool for artists, archaeologists, at best as an ‘artificial’ replacement for portrait painting, it has become a formidable instrument of rule, but also one of resistance. Information and events proved to be an important part of the model of modern society in its early days, but also a fundamental tool for controlling it. In order to implement this, it was necessary to create a platform for remembering and archiving reality that corresponded to the changes in civilization. This role was to be fulfilled by photography, although initially it functioned in tandem with the written word, which was an additional guarantee of its veracity and reliability. The expectations that were attached to the new invention translated into the need for technological changes, both in terms of the taking of photographs (e.g. taking photographs in the field, in sometimes difficult circumstances, during demonstrations, in times of war), the size and accuracy of the equipment (the emergence of small cameras, the development of the technology of ready-to-use photographic film, etc.), as well as cultural practices – from the formation of the profession of photojournalist, through the popularization of amateur photography, to the permanent role of photography in everyday life. Technological changes, in turn, have transformed the way reality is presented, and thus broadened the scope of the photographic language of forms as well as meanings: from a simple recording of events to a document, a piece of evidence, a tool of communication, but also one of repression.

Part Three (*Photography as Professional Practice and Experiencing the Self*) presents photographic practices from the perspective of the identity-creating power of photography. One dimension of how photography functioned in the nineteenth century was the development of a new model of the economy of image, primarily concerned with portraiture. Until the 1850s, it was, in principle, available exclusively to the wealthiest, but by the end of the century it had already become democratized, giving rise to the birth of modern self-identity. The cultural

practices accompanying this process result both in the development of a new awareness of the body and its image, a cultural identity, and the possibility to control them. The emergence of the profession of studio photographer and the established practice of being photographed are phenomena whose impact is much broader than the changes in visual culture of the second half of the nineteenth century. These changes are viewed from three perspectives. The first is the perspective of the artist, for whom the practice of photography, whether in the form of taking photographs or using them as an aid or model, as well as using them in his or her own creative work as matter, influences both the way art is seen and practised, and also how its theory is formed. An example of this is the importance of photography for the creative process and the crystallization of Eugène Delacroix's views on art. The second perspective is that of the model, who, when confronted with the camera's lens ('eye') and the codified procedures of photography, receives a new, both natural and cultural, image of his or her body. The relationship between photographer and the person being photographed was highly formalized in the nineteenth century; their roles are clearly separated and the link between them is the portrait session and the photographic print. The case of Prince Adam Jerzy Czartoryski, by virtue of his specific socio-political position, is perhaps unique, but his portrait by Nadar was treated as an experimental field, a locum for carrying out a process called the 'archaeology of a print', which consists of an attempt to reconstruct the entirety of the photographic operation, along with capturing the particularities of the works produced as a result of it. In this sense, the photographic print focuses on a broad political and cultural context, bringing together the experiences of the photographer and the model and generating new meanings. Paying attention to the functioning of prints in albums or translating a photographic image into sculptural language extends the significance of photography for artistic practices and permits the discovery of new perspectives in the study of cultural phenomena. In Zamoyski's case, it is only by noticing and including in his oeuvre his photographic activity and interests, manifested in collecting, building personal relationships with photographers, and also by including photographic elements in the theory of sculpture formulated by him, that we can change our thinking about his sculptural practices and fully evaluate his work. When analysing the identity and creative potential of photography, it is also worth looking at other practices, such as attempts to verbalize and disseminate practical knowledge. In the case of Alexandre Ken, a key element in his personal experience, and also in his self-creation, would be his book, which was primarily intended to seal his elevated status in the world of Parisian photographers; the book was also the materialization of his personal ambitions. Paradoxically, in the long term, the

photographer's identity would be erased, even though his book permanently entered the canon of early literature on the subject.

The final, fourth section (*Photography as a crossing of borders and experiencing otherness*) is devoted to the culture-forming role of photography in the areas of experience that are crucial to understanding the present. In the first chapter, I explore areas and practices such as collecting, travelling (and thus the movement of images) and album making. Their subjects are less often photographers and more often other creators and users of culture, making use of photographs in various ways rather than actually creating them. In this context, photographs can convey memory and meaning, as well as be tools for the deconstruction of social orders. Travel photography, for obvious reasons, must also be analysed from a colonial perspective. Even when the objects of the photographer's interest were architectural and artistic monuments, his or her unconscious beliefs and hidden acts of domination manifest themselves in the print. This phenomenon has been analysed here based on the example of Hadji Ishmael's presence in many of Maxime Du Camp's photographs. Although his dark silhouette was intended to be transparent to the viewer (serving only as a gauge of scale), it provokes and demands a response, like the portraits of anonymous beautiful women by Kazimierz Zagorski, who were deprived of their identity in order to become elements of an ethnographic collection. And if photography is accusatory, then should the question be raised about the paradigms of its collecting? In the nineteenth century, both travelling and collecting photographs were reserved for the upper classes – here shown by the example of Adam and Katarzyna Potocki's journey to Egypt, the Holy Land and Turkey. At the beginning of the next century, this cultural practice also becomes democratized, allowing a wider group to explore one's own boundaries in contact with the unknown. Photography is an active element of these transformations. In this area too, with the passage of time, it moves from being a tool of social and political control to becoming an instrument of struggle, deconstructing systems of oppression. Photographs of bodies of dead soldiers from the First World War fit into this context. The human body was subjected to a double annihilation by the war machine: firstly on the battlefield, and secondly through the act of subject photography and use by the apparatus of propaganda and politics. The display of these images in today's museums of art and technology can be seen as a continuation of this process, and the viewing of them as a form of voyeurism, or, on the other hand, also as the rehabilitation of the subjectivity of the people recorded in them.