

# PRZEKŁADY

HORST BREDEKAMP

## MEDIA OBRAZOWE\*

### 1. TEORIA MEDIÓW Z EPOKI ŚREDNIOWIECZA. HISTORIA SZTUKI, TEORIA MEDIÓW, MEDIUM OBRAZOWE

Historia sztuki jest także nauką o mediach [*Medienwissenschaft*]. Jej narzędzia pomocnicze są nie do pomyślenia bez medialnego aparatu przeźroczy, mikrofisz, filmów i komputerów, a jej obszary i metody badawcze podlegały nieustannej zmianie, zgodnie z ewolucją mediów obrazowych<sup>1</sup>. Jej spojrzenie na media jest specyficzne, sama określiła też w dużym stopniu kształt używanej przez siebie aparatury wizualnej, jak na przykład miało to miejsce w przypadku projekcji przeźroczy. Ponieważ nie da się odtworzyć rozwoju mediów obrazowych z punktu widzenia historii sztuki bez uwzględnienia ich miejsca w rozwoju samej dyscypliny, w niniejszym wprowadzeniu prześledzimy w ogólnym zarysie zarówno dzieje mediów obrazowych, jak i sposób, w jaki znajdowały one odzwierciedlenie w historii sztuki i każdorazowo były konstruowane z jej perspektywy.

Takie ujęcie wydaje się tym bardziej właściwe w obliczu ambiwalentnej postawy, jaką historia sztuki przyjęła wobec nowoczesnych mass mediów, wahając się między fazami wzmożonego zainteresowania i okresem długotrwałej izolacji. Jeśli szesnaście lat temu, z okazji pierwszego wydania *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, pytano o to, czy historia sztuki ze swoimi metodami jest w ogóle przygotowana na współczesny

---

\* Przekład na podstawie maszynopisu tekstu udostępnionego przez autora przed jego publikacją w: H. Belting, H. Dilly, W. Kemp, W. Sauerländer, M. Warnke (Hg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag 2003 (6., überarbeitete und erweiterte Auflage) [przyp. tłum.].

<sup>1</sup> Por. o historii sztuki: Dilly, 1979, s. 149 nn.; Preziosi, 1989; oraz obszerna literatura u: Reichle, 2002, s. 54, przyp. 10; por. też: Ernst und Heidenreich, 1999, s. 316 nn.; o naukach humanistycznych: Kittler, 1998. [Pełny opis cyt. dzieł, zob.: Wykaz literatury, s. 226]

rozwój nowych mediów<sup>2</sup>, to jeden z powodów tych wątpliwości stanowiła owa mieszanina zbliżania i ociągania.

Przyczyny irytacji pochodziły również z zewnątrz. Sztuka, która w ciągu tysiącleci wytworzyła przeciwieństwo wszystkie media obrazowe, znalazła się teraz poza centrum uwagi nowo ukonstytuowanej nauki o mediach [*Medienwissenschaft*]<sup>3</sup>. Media obrazowe epoki przednowoczesnej – takie jak obraz tablicowy, malowidło ściennie, druk ulotny, grafika, rzeźba i budowla – traktowała ona wyłącznie jak niewielkie szczeble prowadzące ku świetlanemu podium elektronicznych środków masowej komunikacji. Tym samym nauka o mediach w przeważającej mierze odcięła się od swoich własnych przesłanek. Na przykład w przeciwieństwie do Marshalla McLuhana, dla którego sztuki plastyczne stanowiły niezbędny warunek do analizy mediów nowoczesnych jako ich prehistoria, znaczna część nowszych badań nad mediami i zorientowanej na media semiotyki pozostaje raczej nieczuła na formalną specyfikę obrazu i jego głębsze pokłady historyczne. Co więcej, teoria przejścia od medium książki do powierzchni ekranu pojęciowo dematerializowała nowe media, aż do kategorii „realnej wirtualności”, określającej status stechnicyzowanej komunikacji masowej<sup>4</sup>.

W tym ujawniła się być może największa przepaść oddzielająca naukę o mediach od historii sztuki. Wprawdzie do przedmiotu badań historii sztuki należą także ruchome, ulotne i efemeryczne twory (na przykład ze światła, dymu lub śniegu<sup>5</sup>), jednak popadła ona – ze swoją stabilną podstawą w takich materiałach, jak metale szlachetne, marmur, drewno, płótno, farba olejna lub kamień – w sprzeczność wobec metaforyki nowszych mediów. Te ostatnie stale otaczano metafizyczną pojęciowością, która swoje motywy nieświadomie dziedziczyła po przednowoczesnej teorii sztuki i teologii obrazu<sup>6</sup>. Nie mniej problematyczne wydają się zarówno swoiste formuły przewyciężenia, polegające na zaklinaniu przełamującego wszelkie tamy „zalewu obrazów”, jak i wyobrażenia radykalnie konstruktywistyczne, zgodnie z którymi wszelkie obrazy rodzą się wyłącznie w głowie.

Natomiast dla dzisiejszej historii sztuki kamieniem probierczym jest zdolność do analitycznego dystansu wobec obrazów i ich mediów, bez

<sup>2</sup> Warnke, 1986, s. 21.

<sup>3</sup> Por. np. *Die Wirklichkeit der Medien*, 1994 oraz *Große Medienchronik*, 1999, s. 283. O wspomnianym procesie redukcji: Wyss, 1997, s. 23 n. Nadzwyczaj użytecznej rehistoryzacji dokonali ostatnio: Bock, 2002; Daniels, 2002; Zielinski, 2002.

<sup>4</sup> Hartmann, 2000, s. 18; por. Tholen, 2000.

<sup>5</sup> *Mo(nu)mente*, 1993.

<sup>6</sup> Bredekamp, 1992.

zapominania o ich wybuchowej sile oddziaływania i bez neutralizowania ich jakości przeżyciowej. Przed historią sztuki staje pytanie nie tylko o to, co sama zaniedbała, ale też o to, jakie deficyty wytworzyła negacja jej własnej historii.

Przede wszystkim należy unikać wszelkich redukcjonizmów, które nie uwzględniają albo materialnej bazy medium obrazowego, albo jego jakości transcendentnej. O „medium obrazowym” można w ogóle mówić wtedy, gdy nośnik materialny wraca z uformowanym w nim przekazem między dwie jednostki lub grupy jako „pośrednik”, przez który mogą być wysyłane i odbierane przekazy<sup>7</sup>. Marshall McLuhan w pracy *Understanding Media*, w której sformułował być może najbardziej wpływową teorię mediów epoki nowoczesnej, dodatkowo zinterpretował techniczne media obrazowe transportujące przekazy jako „przedłużenia naszego ciała i systemu nerwowego”, by w końcu podkreślić, że one – podobnie jak na przykład światło elektryczne – w sposób tak długotrwały determinują nasze przyzwyczajenia życiowe, że same stają się przekazami<sup>8</sup>.

Pojęcie medium obrazowego należy wprawdzie wyprowadzić ze sfery cielesnej, materialnej i technicznej sprawdzalności, byłoby jednak ułomne, gdyby zostało ograniczone do czysto instrumentalnej roli nośnika. Wychodząc z tej przesłanki, Niklas Luhmann stworzył propozycję alternatywną, zgodnie z którą media nie zawierają najmniejszego nawet przekazu, ponieważ – podobnie jak litery języka – nie przedstawiają niczego, poza luźno związanymi elementami znaczenia. Są one jednak zdolne, dzięki ścisłemu wzajemnemu powiązaniu, kondensować się w formy – i dopiero ta negacja ich nieokreśloności umożliwia ich rozpoznanie<sup>9</sup>. Na przykład medium sztychu polega na wzajemnym oddziaływaniu intelektualnych, rękodzielniczych i materialnych warunków i możliwości. Miedzioryt, łącząc się w stałą formę, neguje płynność medium, pozwala jednak doświadczać jej jako wiązki alternatyw wobec tego, co ustalone.

Interpretacje McLuhana i Luhmanna są biegunowo przeciwstawne, należy je jednak połączyć, by móc ująć kategorię medium obrazowego w całej jej złożoności. Wyobrażenie McLuhana o medium jako materialnym i zwrotnie oddziaływającym przedłużeniu ciała oraz Luhmannowska teoria medium jako neutralnej, luźno tylko powiązanej formy możliwości – obie te koncepcje wzięte razem wyłaniają teorię mediów obrazowych, które polegają na uformowanych, materialnych nośnikach, dysponują-

<sup>7</sup> Knilli, 1979, s. 230 n.

<sup>8</sup> McLuhan, 1970, s. 13 n., 220.

<sup>9</sup> Luhmann, 1988, s. 165 nn. W tym miejscu dziękuję Gottfriedowi Boehmowi za wiele owocnych dyskusji i liczne wskazówki.

cych nadmiarem, dalece przewyższającym bezpośredni charakter znakowy. Medium obrazowe obejmuje zatem zarówno materialnie zespolony przekaz formalny, jak i związany z formą – płynny, niekontrolowany, uzewnętrzniający się jako możliwość – nadmiar<sup>10</sup>.

#### USTALENIE SIĘ OBRAZOWEGO *PENDANT*

Medium obrazowe swoją pierwszą kondensację w formę znajduje w ciele, jako że sama artykulacja głosu używa ciała jako kompleksowego nośnika, wykazując tym samym własności medialne. Ponieważ mówienie ma odniesienie do mimiki, gestykulacji rąk i innych poruszeń ciała, realizacja głosu ma charakter obrazowy, ale i odwrotnie – obrazy cechuje też walencja dźwiękowa<sup>11</sup>.

Z takiego stanu rzeczy wynikają wielorakie relacje z dziejami sztuki, jako że historyczne badania nad gestami skazane są – obok opisów literackich i odniesień do retoryki opartej na ciele – na świadectwa obrazowe. Tak więc banderole, wywodzące się z antyku, a we współczesnym komiksie funkcjonujące w postaci „baloników”, ukazują jak głos uzewnętrznia się jako obraz ciała<sup>12</sup>. W nawiązaniu do owych banderol hamburski historyk sztuki Aby Warburg pojmował „ruchomą ozdobę” w postaci rozwianych włosów lub powiewających szat jako przetłumaczenie energii duchowych na obrazowy język ciała<sup>13</sup>. Dokonana przez Warburga rekonstrukcja tego pierwszego aktu zdystansowania się wobec obrazowej głośnej mowy jako przejścia do „ruchomej ozdoby” stanowi konstytutywne osiągnięcie historii mediów, z którego czerpały też badania nad językiem gestów<sup>14</sup>.

Ustalenie się medium obrazowego uwolnionego od związku z ciałem człowieka należy do warunków zaistnienia ludzkiego gatunku. Powody, dla których to nastąpiło, tkwią zbyt głęboko w prehistorii, by można je było odsłonić. Możliwa jest natomiast rekonstrukcja nie mniej podstawowego problemu: przedstawialności tego, co boskie. Do dzisiaj nieprześcignione w swej kompleksowości przemyślenia na ten temat powstały

<sup>10</sup> Por. w tym sensie: Krämer, 1998, s. 78 n.

<sup>11</sup> Jäger, 2001, s. 33 i *passim*; przedtem: Knilli, 1979, s. 233 i Krämer, 2000, przeciw takim autorom, jak Derrida, 1976 i Gerhardus, 1995, s. 829. Por. o relacjach audiowizualnych fundamentalne studium Meyera-Kalkusa, 2001, s. 48 nn. i *passim*.

<sup>12</sup> Clausberg, 1991.

<sup>13</sup> Warburg, 2000, s. 5; Gombrich, 1981, s. 155; Warnke, 1980, s. 61 nn.

<sup>14</sup> Por. z niezliczonej literatury: Gombrich, 1963; Barasch, 1976; Baxandall, 1977, s. 73 nn.; Garnier, 1982, 1989; Schmitt, 1990; Diers, 1994.

na gruncie chrześcijańskiej teologii obrazu, ponieważ problem przedstawialności Chrystusa dotyka jednego z jej centralnych dogmatów.

Religia chrześcijańska jest bardziej niż inne wspólnoty wyznaniowe skoncentrowana na medium obrazu, ponieważ jej własne podstawowe przekonanie w obszarze krytyki obrazu wychodzi od stwierdzenia, że każdy obraz ziemskiego Syna Bożego musiałby uchybić Jego nieprzedstawialnej, boskiej egzystencji; ponieważ Chrystus egzystował cieleśnie i jednocześnie był Bogiem, który nie posiada ciała, wydawało się wykluczone, by można było przedstawić tę Jego podwójną naturę<sup>15</sup>.

Rozwiązanie problemu polegało na tym, by obrazu Chrystusa nie oceniać w pierwszym rzędzie jako obrazu, ale jako odcisnięte ciało. Zachodnia tradycja przypisuje taki obraz świętej Weronice, która podała swoją chustę Chrystusowi dźwigającemu krzyż, On zaś, przykładając ją do swojej twarzy, pozostawił na niej swoje odbicie z potu, krwi i kurzu. Chusta na sztychu Martina Schongauera rozciąga się między Weroniką, która pociąga ją ku sobie, i Chrystusem, który podtrzymuje ją swoją prawicą, tak, że widoczna jest tożsamość obrazu i oblicza<sup>16</sup>. Nieomal kurczowy uchwyt Chrystusa sprawia wrażenie, jak gdyby nie mógł On uwolnić tej materialnej relikwii siebie samego.

*Veraicon*, odcisnięty w chuście Weroniki, staje się medium przez odcisk śladu ciała. Ciało samo z siebie nawarstwiło się w formę, aby utworzyć sferę medialną, w której autentycznie zawarta była podwójna natura Chrystusa. Obraz na chuście Weroniki pokazuje w sposób paradygmataczny, że materialność medium obrazowego nie ulega zniesieniu nawet w bezpośrednim, indeksalnym odcisku. To cielesna forma jest tym, co rozdziela swoją materialność na *imago* i aureę<sup>17</sup>.

Zgodnie z legendą Weroniki, pierwsze zdystansowane od ciała medium obrazowe składało się z chusty i cielesnych pozostałości skazanego na śmierć. Odcisk w chuście jest podwojeniem ciała, które wskazuje na stratę i przez to tematyzuje zarówno dystans między obrazem i życiem, jak też ślad jego przewyciężenia. Począwszy od tego momentu media wizualne mają podwójny charakter. Wypełniają swoją funkcję przez to, że występują jako autonomiczni pośrednicy, którzy zachowują jednak łączność ze śladem swojego cielesnego pochodzenia, wskazując tym samym poza własną materialność. Ten stan rzeczy tłumaczy wrażenie pozornej żywotności obrazów i w nim tkwi też możliwość – stale na nowo

<sup>15</sup> Belting, 1998, *In Search...*, s. 2.

<sup>16</sup> Wolf, 1995, s. 440.

<sup>17</sup> Por. Wolf, 1995; fundamentalne rozważania także: Didi-Huberman, 1999, zwłaszcza s. 18, 50 nn.; i Belting, 2001, s. 11-56 i *passim*.

wywołująca wzburzenie – doświadczenia obrazów jako witalnych organizmów, nawet jeśli nie ma żadnych wątpliwości co do tego, że nie cechuje ich własna żywotność<sup>18</sup>.

## ŚWIĘTA REPRODUKCJA

Chusta Weroniki była nieustannie kopiowana, przy czym owo oblicze z opadającymi po bokach włosami uznawano za dowód prawdziwości, ponieważ funkcjonowało jako zreprodukowany autoportret, który ze swej strony parł do zreprodukowania. Do legendy tego rodzaju słynnego obrazu należał fakt, że on sam z siebie odcisnął się w płótnie chusty, w którym już uprzednio był ukryty<sup>19</sup>. Podwoił się z własnej mocy i to jest powód, dlaczego reprodukcja nie wiązała się z osłabieniem, ale wzmocnieniem oryginału. Dzięki powtórzeniu formy przeniesiona mogła zostać zgromadzona w niej święta moc. Przez powielanie *veraiconu* medium obrazowe stało się instancją pośrednią, uwolnioną – także materialnie – od ciała.

W późnym gotyku praktyka ta doprowadziła do prawdziwego przemysłu obrazowego, który wykorzystywał najróżniejsze materiały: od kamienia przez glinę, skórę i papier, aż do ciasta. W przypadku rzeźby stosowano na przykład metodę odlewu cementowego lub produkcji według szablonów<sup>20</sup>. Nawet masowo produkowane figury dewocyjne nie miały jednak w jakiś zasadniczy sposób obniżonej wartości; raczej było tak, że święta substancja przenosiła się na każdą z powielonych kopii.

Tak było również w przypadku pojedynczych kart z drzeworytami drukowanymi z drewnianych klocków, które jeszcze przed wynalezieniem druku z czcionek mogły być łączone w formę książki składającej się ze stron z obrazami i z tekstem<sup>21</sup>. Także Johannes Gutenberg miał na uwadze zasadę podobieństwa powielonych obrazów świętych. W 1438 roku, jeszcze zanim spróbował swoich sił w technicznych metodach masowej produkcji zestandaryzowanych czcionek, wykonał w dużym nakładzie obrazy pielgrzymkowe z okazji pielgrzymki do Akwizgranu, stosując przy tym już wtedy formy odlewane z ołowiu. Prawdopodobnie właśnie dlatego, że w następnym roku pielgrzymka akwizgrańska nie doszła do skutku i skończyło się masowe zapotrzebowanie na obrazy, Gutenberg rozpoczął w 1439 roku eksperymenty z czcionkami z ołowiu. Impuls do

<sup>18</sup> Mitchell, 2001, s. 169; Grau, 2001, *Telepräsenz*, s. 50 n.

<sup>19</sup> Belting, 1991, s. 67. O wschodnim wariacie mandylionu por. Wolf, 1998, s. 158.

<sup>20</sup> *Kunst um 1400*, 1975, s. 58 nn.

<sup>21</sup> *Blockbücher...*, 1991, s. 17.

druku książek pochodził zatem od obrazowego medium reprodukcji, któremu początek dało uwarstwienie wizerunku odłączonego od ciała oraz pragnienie reprezentacji świętej materii<sup>22</sup>.

## 2. MASS MEDIA I HISTORIA SZTUKI REPRODUKCJA FOTOGRAFICZNA I WZMOCNIENIE AURY

Dla problemu reprodukcji znaczenie nie do przecenienia miało odkrycie perspektywy, które słusznie ocenia się jako epokową cezurę w konstrukcji mediów obrazowych<sup>23</sup>. Głębsza cezura, w kontekście linii rozwojowej mediów reprodukcyjnych, wiąże się jednak z wynalazkiem fotografii. Wynaleziona w 1839 roku technika dagerotypu przeniosła zdolność obrazu Weroniki do zachowania w obrazie śladu postaci portretowanej w zasadę technicznego zapośredniczenia. Jeśli fotografie – jak to formułował William Henry Fox Talbot w 1844 roku – nie były tworzone przez artystów, ale „przez rękę Natury”<sup>24</sup>, to wydawało się, że nowe medium obrazowe oferuje możliwość autentycznej reprodukcji twórców wyższego rzędu, takich jak dzieła sztuki.

Pozostaje do zbadania, dlaczego, mimo powszechnego odrzucenia fotografii przez artystów, krytyków i historyków sztuki, szereg prominentnych niemieckojęzycznych przedstawicieli naszej dyscypliny wręcz rzuciło się na fotografię, i to wcześniej niż gdzieindziej<sup>25</sup>. I tak Alfred Woltmann, który historii sztuki [*Kunstgeschichte*] w Karlsruhe próbował zapewnić ścisłość nauk przyrodniczych i przemianować na naukę o sztuce [*Kunstwissenschaft*], już w 1864 roku w „*Deutschen Jahrbüchern für Politik und Literatur*” wręcz przesadnie bronił fotografii: „Fotografia częściowo sekundowała drzeworytowi i miedziorytowi, częściowo je wyparła, częściowo zaś wyzwalała je do współzawodnictwa, jednak nieskończenie poszerzyła, ułatwiła i udoskonaliła środki i zadania artystycznego odtwarzania”<sup>26</sup>. Podobnie, Herman Grimm, powołany w 1873 roku na pierwszą katedrę historii sztuki na Uniwersytecie Berlińskim, przedkła-

<sup>22</sup> Geese, 1991, s. 133 nn. i Füßel, 2000, s. 25 n.

<sup>23</sup> Boehm, 1999, ujął w kategorii pojęciowe proces przejścia od nieuformowanego nośnika do obrazu, rozwijając przy tym rozumienie perspektywy jako możliwości zaistnienia obrazu w ramach Luhmannowskiej sprzeczności „medium *versus* obraz” (s. 168 nn.).

<sup>24</sup> Fox Talbot, 1844, s. p.; Por. o tej teorii fundamentalne opracowanie: Bazin, 1975.

<sup>25</sup> Peters, 2000, s. 168, 173; McCauley, 1994, s. 274-277 i dla porównania: 292 nn. Na wniosek Alfreda Lichtwarka, dyrektora Hamburger Kunsthalle, od 1897 roku zorganizowano w hamburskim Museum für Kunst und Gewerbe dział zajmujący się gromadzeniem fotografii (por. 1984, s. 252; Kaufhold, 1986).

<sup>26</sup> Woltmann, 1864, s. 355; por. Ziemer, 1994, s. 199 nn.

dał reprodukcję fotograficzną nad „wartość poznawczą oryginału”<sup>27</sup> na długo przed tym, zanim tacy przyrodzoznawcy jak Robert Koch uznali „obraz fotograficzny obiektu mikroskopijnego (...) za być może ważniejszy, od samego tego obiektu”<sup>28</sup>. Zaś Wilhelm Lübke, być może najpopularniejszy historyk sztuki dziewiętnastego wieku, już w 1870 roku nie postrzegał reprodukcji fotograficznej jako konkurencji dla oryginalności artystycznej, ale jako jej bezpośrednie odtworzenie „w pełnym ożywieniu”<sup>29</sup>. Podczas gdy jeszcze cztery lata wcześniej, Moritzowi Thausingowi, kierownikowi wiedeńskiego gabinetu rycin, brakowało w fotograficznej produkcji artystycznej „ślądu ciepłego życia”, to Lübke uważał, że właśnie ów ślad, a wraz z nim indywidualność geniuszu artystycznego są reprezentowane w fotografii w najbardziej bezpośredni sposób<sup>30</sup>. Także Jakob Burckhardt postulował fotograficzne utrwalanie dzieł sztuki, uznając, że w ten sposób fotografia może zażegnać zagrażające wielkim dziełom materialne niebezpieczeństwo „zniknięcia i popadnięcia w niemoc”<sup>31</sup>.

Podobnego przewartościowania doświadczyła też projekcja obrazów, którą po raz pierwszy na forum ogólnoniemieckim przedstawił w 1873 roku Bruno Meyer, historyk sztuki z Karlsruhe. Początkowo, z uwagi na skojarzenia z jarmarcznymi panoptikami, nie zyskała ona uznania. Jednak po opowiedzeniu się Hermana Grimma za tym medium, do końca stulecia projekcja obrazów powszechnie się przyjęła<sup>32</sup>. Dla Grimma, powiększona projekcja umożliwiała analityczny dostęp do obiektu, analogiczny do tego, który – dzięki mikroskopowi – był udziałem nauk przyrodniczych. Uważał on, że z jej pomocą to, co artystyczne, ukazuje się w stopniu wyższej autentyczności, aniżeli jawiłoby się ono gołemu oku<sup>33</sup>.

Równoległa projekcja dwóch obrazów, stosowana przez jego następcę Heinricha Wölfflina, w magiczny wręcz sposób pchnęła naprzód szkołę widzenia porównawczego<sup>34</sup>. Ta metoda pozwoliła Wölfflinowi na określenie teorii zawartej w *Podstawowych pojęciach historii sztuki* z 1916 roku – do dziś aktualnej w obszarze historii sztuki i psychologii postaci – jako ogólnej „historii nowożytnego widzenia”<sup>35</sup>.

<sup>27</sup> Grimm, 1865, s. 38; por. Roettig, 2000, s. 75 n.

<sup>28</sup> Koch, 1881, s. 11.

<sup>29</sup> Lübke, 1870, s. 45; por. Plumpe, 1990, s. 164.

<sup>30</sup> Thausing, 1980, s. 138; por. Ratzeburg, 2002, s. 33.

<sup>31</sup> Burckhardt, 1949-1994, t. X, nr 1622, s. 293-294; por. Dilly, 1979, s. 151 i Amato, 2000, s. 55 nn.

<sup>32</sup> Dilly, 1979, s. 156 nn. Na początku XX wieku historia sztuki funkcjonowała jako dyscyplina, która wcześniej i efektywniej niż inne dyscypliny zaczęła wykorzystywać możliwości, jakie daje projekcja przezroczy (Reichle, 2002, s. 42).

<sup>33</sup> Grimm, 1897, s. 359-360.

<sup>34</sup> Dilly, 1979, s. 170; Wenk, 1999, s. 294 nn., 302 n.

<sup>35</sup> Wölfflin, 1991, s. 23, 277 nn.; por. Ernst und Heidenreich, 1999, s. 310 nn. O psychologii percepcji Rudolfa Arnheima: *Kunsthistoriker...*, 1990, s. 203.



W stopniu, w jakim wczesne teorie historii sztuki uważały, że w reprodukcjach i projekcjach fotograficznych zostaje zachowany, a nawet spotęgowany autentyzm oryginału, włączały one fotografię w *longue durée* sięgającej aż do średniowiecza teorii mediów, która w reprodukcjach w żadnym razie nie dostrzegała osłabienia wartości oryginału, ale przeciwnie – jej wzmocnienie i zwielokrotnienie<sup>36</sup>. Reprodukcje miały swój udział w nadziei na obiektywność zagwarantowaną technicznie<sup>37</sup>, zarazem były uznawane za coś więcej aniżeli tylko pasywne oddanie obiektu. To raczej od tego miejsca zaczynała się w ogóle refleksja nad mediami reprodukującymi, która w końcu doprowadziła do – aktualnego do dziś – postulatu Erwina Panofsky’ego, by tym bardziej uczyć się rozróżniać między oryginałem i faksymile, im bardziej wydają się one do siebie zbliżać<sup>38</sup>.

#### OD OBRAZU WOJNY DO FOTOGRAFII ARTYSTYCZNEJ

Drugim – obok fotografii reprodukcyjnej – głównym obszarem realizowania się przemożnej chęci do zachowania tego, co autentyczne, była rejestracja zmagania militarnych. Już ujęcia amerykańskiej wojny secesyjnej i wojny krymskiej stanowiły cezury w historii mediów<sup>39</sup>, ale z pewnością żadne wydarzenie nie oddziaływało bardziej długotrwale, aniżeli zastosowanie podczas pierwszej wojny światowej aparatu małoobrazkowego. Udoskonalenie opatentowanego w 1888 roku *Eastman Kodak 1* umożliwiała także prostym żołnierzom zabranie aparatu fotograficznego na pole bitwy. Pragnienie upamiętnienia, stymulowane w trakcie kampanii wojennych zarówno przez sytuacje ekstremalne, jak też banalne wrażenia, umocniło zasadę utrwalania pamięci w obrazie fotograficznym na przekór czasowi i śmierci<sup>40</sup>.

Bezprecedensowa koncentracja mediów obrazowych w trakcie pierwszej wojny światowej doprowadziła w 1917 roku do rozkazu generała Ludendorffa urządzenia wzdłuż linii frontu 900 kin, ponieważ „wojna (...) pokazała przodującą siłę obrazu i filmu jako instrumentu oświecania i wpływania”<sup>41</sup>. Znamienny jest fakt, że w tym samym roku Aby Warburg akcentował zamiar zostania historykiem obrazu. Niestrudzenie gromadził on źródła obrazowe, w celu udokumentowania i uhistorycznienia ich demagogicznego lub oświeceniowego oddziaływania. Jego studium o *Pogańsko-antycznych przepowiedniach w słowie i obrazie*, w którym ujmo-

<sup>36</sup> Dilly, 1979, s. 150 n.; McCauley, 1994, s. 299 n.

<sup>37</sup> Daston, 2002, s. 57 nn.

<sup>38</sup> Panofsky, 1998, II, s. 1088 n.; por. Eifert-Körnig, 1998.

<sup>39</sup> Keller, 2001.

<sup>40</sup> Dewitz, 1989; Belting, 2001, s. 184 nn.

<sup>41</sup> Kittler, 1986, s. 197.

wał polityzację mediów obrazowych w kontekście reformacji jako podstawowy problem psychomotoryczny, stało się fundamentalnym tekstem ikonografii politycznej<sup>42</sup>.

W swoim *Atlasie obrazów MNEMOSYNE*, łączącym dzieła sztuki wysokiej z obrazami kultury popularnej i reklamy, ilustracje naukowe i wydarzenia medialne, przyznał w końcu Warburg fotografii oczywiste miejsce. Ostatnie tablice odzwierciedlają rozpowszechnioną w Republice Weimarskiej publicystykę obrazową<sup>43</sup>, przybierającą formę niekończących się, skąpo tylko komentowanych kolaży, które podlegały w mniejszym stopniu treściowemu, aniżeli formalnym kryteriom. To właśnie pracując między 1931 i 1933 rokiem dla agencji obrazowej „Dephot”, Robert Capa zdobył doświadczenia, wykorzystane później przez niego do założenia „Magnum”, pierwszej agencji obrazowej zarządzanej wyłącznie przez fotografów. Stworzyła ona wzór artystycznego fotodziennikarstwa, które pozwoliło takim magazynom jak „Life” i „Stern” pośredniczyć między fotografią masową a artystyczną<sup>44</sup>.

Dzięki temu zwyciężyło w końcu, w latach siedemdziesiątych, przekonanie, że fotografia musi stać się oddzielnym obszarem badań historii sztuki<sup>45</sup>. Jeśli do końca dwudziestego wieku fotografia urosła do wiodącego gatunku sztuki, to przyczyniły się też do tego zabiegi historii sztuki, która nadając fotografii wyższą godność ceniła medium, wraz z którym sama wzrastała. Fakt, że już od dziesięcioleci pojedyncze odbitki fotograficzne cieszą się statusem oryginału, można widzieć jako reaktywowanie średniowiecznego mechanizmu, polegającego na przyjmowaniu przez reprodukcję charakteru oryginału.

Odpowiedzialnym za ten proces był bez wątpienia także wzrost wartości odbitek fotograficznych, który – w warunkach rynku artystycznego – spychał je w tradycyjne ramy handlu oryginalnymi grafikami. Wraz z tym krokiem wzajemny stosunek historii sztuki i fotografii – zawsze pełen płodnych napięć – zyskał nowe i zarazem problematyczne rysy.

## RUCHOME OBRAZY JAKO MOTYW I STRUKTURA

Malarstwo było i pozostaje wyzwaniem dla filmu, podobnie jak film stanowi spełnienie malarstwa<sup>46</sup>. Jeśli jego istota polega na tym, by przez mechaniczne szybkie następstwo obrazów wymknąć się możliwości

<sup>42</sup> Warburg, 1998, t. 2, s. 483-558; Diers, 1997, s. 29-31; Warnke, 1993, s. 11.

<sup>43</sup> Warburg, 2000; programowo: tablica C (s. 13), 8 (s. 29), 46 (s. 85) i 77-79 (s. 129-133). O ostatnich tablicach: Schoell-Glass, 1999, s. 626 nn.

<sup>44</sup> Molderings, 1975.

<sup>45</sup> Szeroki przegląd oferuje katalog *Alles Wahrheit! Alles Lüge!*, 1996/97.

<sup>46</sup> Molderings, 1975.

ustalenia pojedynczych obrazów, to w żadnym razie nie oznacza to przecież, że miałyby one utracić swój status. Raczej było tak, że reżyserzy filmowi budowali następstwo obrazów z częściowo narysowanych kadrów [stills], które także powinno się oceniać autonomicznie jak malowidła<sup>47</sup>. „La Ricotta” Piera Paolo Pasoliniego, który studiował historię sztuki u Roberto Longhiego, jest parabolą takiego wzajemnego stosunku malarstwa i filmu. Dzieło Pasoliniego traktuje o trudności odtworzenia w filmie obrazów Pontorma i Rosso Fiorentino jako żywych obrazów<sup>48</sup>.

Nie zostały dotąd zbadane zabiegi historii sztuki, zmierzające do uhistorycznienia filmu i uczynienia go płodnym dla całych dziejów sztuki<sup>49</sup>. Pierwsi teoretycy filmu, jak Rudolf Arnheim, posiadali wykształcenie w zakresie historii sztuki<sup>50</sup>, a reżyser Sergiej M. Eisenstein określił iluminacje *Wiener Genesis*, która – zgodnie z analizą przeprowadzoną w 1895 roku przez Franza Wickhoffa – wydawała się już w późnoantycznym iluminatorstwie realizować zastrzeżoną przez Lessinga wyłącznie do obszaru literatury zasadę akcji „kontynuacyjnej” – jako przedstawienia niezrównanie „kinematograficzne”<sup>51</sup>.

Do odkrycia pozostają jeszcze takie prace, jak choćby – przedłożona w 1926 roku w Münster – dysertacja Viktora Schamoniego na temat „Gry światła”, która – na podstawie eksperymentalnych filmów Walthera Ruttmanna – koncentrowała się na najnowszych osiągnięciach w tym zakresie<sup>52</sup>. Zarówno u Schamoniego, jak i u tych autorów, którzy w obliczu doświadczenia filmu na nowo zobaczyli historię sztuki, dominuje pojęcie „rytmu”. Panofsky, który – podobnie jak Eisenstein – zaliczył analizę *Wiener Genesis* Wickhoffa do kinematograficznych metod przedstawiania, dostrzegł w miedziorytach Albrechta Dürera „rytmiczną sztukę”, tworzącą według niego wymowne *pendant* wobec filmu<sup>53</sup>. W tym samym kontekście Panofsky porównywał warsztat Dürera z atelier Walta Disneya oraz analizował portrety Dürera z grubsza według standardów filmowych, aby w końcu wyznać zaprzyjaźnionemu historykowi filmu, Siegfriedowi Kracauerowi, że wiele „nauczył się z filmów”<sup>54</sup>. Podobnie w przypadku analizy leonardiańskiego *Codex Huygens*, w którego „kine-

<sup>47</sup> Wenders i Müller-Scherz, 1976.

<sup>48</sup> Minas, 1988, s. 56 nn.

<sup>49</sup> Meder, 1994; o uhistorycznieniu: Wenzel, 1999, s. 549 i Berns, 2000.

<sup>50</sup> Arnheim, 1932, s. 18; *Kunsthistoriker*, 1990, s. 202, 204 n.; Belting, 1998, s. 488 nn.

<sup>51</sup> Eisenstein, 1986, s. 148 n.; por. Hoffmann, 1998, s. 205 i Clausberg, 1983, s. 152 n., 174 n.

<sup>52</sup> Schamoni, 1926.

<sup>53</sup> Panofsky, 1998, I, s. 399, przypis 24, s. 400 n., 402, 403, przypis 26, s. 470 n.

<sup>54</sup> Kracauer, 1996, s. 27; Panofsky, 1977, s. 35 n., 281 nn.; por. też: Kracauer, 1996, s. 204 nn.

tycznych możliwościach” dostrzegał Panofsky protoformę „reprezentacji kinematograficznej” i „nowoczesnego kina”<sup>55</sup>.

W powyżej przywołane próby zastosowania zasad filmu do historii sztuki wpisuje się też opublikowany w 1936 roku wykład Panofsky’ego pt. *O filmach*, który stał się „klasykiem” teorii filmu. Miał on wspomagać inicjatywę młodego historyka sztuki Alfreda H. Barra, postulującego gromadzenie w nowojorskim Museum of Modern Art wytworów wszystkich współczesnych sztuk wizualnych, łącznie z „działem obrazów ruchomych”<sup>56</sup>. W swoim eseju Panofsky dowodzi, że wyjątkowość filmu jako formy artystycznej polega na jego zdolności do rejestrowania i zarazem transcendowania istniejącej formy życia. Wprowadzając autentyczne ludowe zainteresowanie panoptikami i ruchomymi obrazami na wyżyny możliwości technicznych, film określa formę życia i habitus większości ludzkości, a opór przed akcentowaniem sztuczności kreowanego przez siebie sztucznego świata, czyni go wiodącą sztuką nowoczesności<sup>57</sup>.

Kilka miesięcy przed esejem Panofsky’ego powstał w Paryżu komplementarny esej o filmie: *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* Waltera Benjamin. Dla obrony swoich tez Benjamin nawiązywał wprawdzie do studium Panofsky’ego na temat perspektywy<sup>58</sup>, ale gdy mowa o meritum, doszedł jednak do wniosków diametralnie odmiennych. Począwszy od drzeworytu, poprzez miedzioryt i fotografię, aż do filmu – wszystkie te formy przemieniały, według Benjamin, przyjemność estetyczną w akt emancypacji. Podczas gdy w obliczu malowidła widz trwa w stanie kontemplacji, pozostaje zatem pasywny, odbiorca filmu w sposób aktywny przyswaja dzieło sztuki. Przyjemność filmowa oznacza triumf aktywnego widzenia, nieustannego napięcia i pozbawionego hierarchii zapośredniczenia artystycznego procesu wytwarzania, przedstawiania i recepcji<sup>59</sup>.

Teorie filmu Panofsky’ego i Benjamin nie mogły się bardziej różnić, a wspomniana przez Panofsky’ego w książce o Dürerze „magia sztuk multiplikujących”<sup>60</sup> brzmi jak odrzucenie technoidalnej teleologii Benjamin. I podczas gdy ten ostatni wywodził „szok” filmu – równy przeżyciu w dżungli wielkiego miasta – z percepcji jego techniki<sup>61</sup>, to, według Panofsky’ego, swoją energię czerpał film z mieszaniny motywów: horroru, pornografii, humoru i klarownego morału<sup>62</sup>. Kontrowersja ta charaktery-

<sup>55</sup> Panofsky, 1940, s. 24, 27, 29, 123, 128.

<sup>56</sup> *The Museum of Modern Art*, 1984, s. 527; Breidecker, 1996, s. 212.

<sup>57</sup> Panofsky, cyt. według dłuższej wersji, 1947, niem. tłum. 1967, [w:] 1993, s. 17-52.

<sup>58</sup> Benjamin, 1974-1989, t. I/3, s. 1050; t. VII/2, s. 679.

<sup>59</sup> Benjamin, 1936.

<sup>60</sup> Panofsky, 1943, s. 45.

<sup>61</sup> Benjamin, 1974-1989, t. VII/1, s. 379 n., przypis 16.

<sup>62</sup> Breidecker, 1996, s. 197 nn.

zuje podstawowe stanowiska, które do dzisiaj określają produkcję i analizę filmów.

Badania nad filmem nie zostały wprawdzie całkowicie zawieszono, nie były jednak systematycznie pogłębiane i dopiero od około 1970 roku uznano film za samodzielny obszar badawczy<sup>63</sup>. Jest to zachęcające, gdy przedstawiciele historii filmu ze swej strony żądają otwarcia na metody analizy ikonicznej, ukształtowane przez Arnheima i Panofsky'ego<sup>64</sup>.

## VIDEO I DRUGA RZECZYWISTOŚĆ

Sztuka wideo od początku była przedmiotem badań historii sztuki, ponieważ wpisała się ze swoim „jarzącym obrazem” monitora, traktowanym jako przeciwieństwo martwego oka telewizji, w kontemplacyjną tradycję obrazu tablicowego lub wręcz ikonowego<sup>65</sup>. I tak Roos Theuws pojmował swoją sztukę wideo jako malarstwo, w którym światło monitora funkcjonuje nie jako oświetlenie przedmiotu, ale jest bezpośrednio tożsame samo z sobą<sup>66</sup>.

Osiągnięciem sztuki wideo, wywodzącej się z magnetowidów wykorzystywanych do archiwizacji obrazów telewizyjnych, które od 1964 roku można było używać jako wideo także poza studiami telewizyjnymi, co doprowadziło w 1965 roku do wyprodukowania Portapak firmy SONY, jest permanentna refleksja nad własnym medium. Od magnetowidowego opracowania obrazu telewizyjnego, dokonanego w roku 1963 przez Nam June Paika, do egzaltowanych sekwencji montażowych, autorstwa Paula Garrina – sięga spektrum zakłócania działania medium telewizji. Minimalistyczne redukcje Jochena Gerza i Vita Acconcosa, podobnie jak przelicytowywanie się w medialnej udręce przez Marie Jo Lafontaine i Bruce'a Naumana testowały cielesność „zimnej” telewizji. Ulrike Rosenbach i Bill Viola wytwarzają z kolei archaiczne sytuacje między narodzinami i śmiercią; ponadto – przez ekstremalne wydłużenie czasu próbują udaremnić ulotność telewizji. Próby kontemplacyjnego przezwyciężenia „tapetowego” charakteru monitora sięgają od poddawanej od 1974 roku wielokrotnym wariacjom realizacji „TV Budda” Nam June

<sup>63</sup> Na przykład: Schmidt, Schmalenbach i Bächlin, 1947; Hauser, 1953, s. 993 nn.; tenże, 1958, s. 435 nn.; przede wszystkim jednak: Francastel, 1983. Szczególnie znaczącym rezultatem tego ponownego zainteresowania po 1970 roku była publikacja *Film als Film*, 1977.

<sup>64</sup> Bordwell, 2001. Por. też zbiór tekstów: *Film, Fernsehen, Video*, 1994.

<sup>65</sup> *The Luminous Image*, 1984; *Video Skulptur*, 1989; monograficzne opracowania twórczości artystów wideo sięgają od Nam June Paika (Decker, 1988) do Marcela Odenbacha (Kacunko, 1999).

<sup>66</sup> *Video-Skulptur*, 1989, s. 290.

Paika<sup>67</sup>, w której posąg siedzącego Buddy niewzruszenie spogląda na swój obraz telewizyjny, „naturalizowany” przez umieszczenie monitora na kupie ziemi, i tym samym odzwierciedla w warunkach medium telewizyjnego medialne odłączenie swojego portretu (czego pierwowzorem był obraz Weroniki), aż do ekstremów wyobcowania i kondensacji, odnajdywanych na przykład w dziełach Roberta Wilsona i Klaus von Brucha<sup>68</sup>.

Wprowadzenie w 1975 roku Video Home System (VHS) poszerzyło techniczne możliwości artystycznego wideo<sup>69</sup>. Jednocześnie spowodowało kolejną, niezwykle głęboką przemianę przyzwyczajzeń widzenia. Prywatność recepcji wideo zmniejszyła społeczną kontrolę widzenia, a wzajemne oddziaływanie głodu obrazów i stymulacji kupna przyniosło ze sobą bezprecedensowe zaostrzenie problemu przemocy obrazowej. Jej istnienie prowokowało do stawiania – na coraz to nowych płaszczyznach – pytania o to, w jakiej mierze owo znoszenie oddzielenia medium od ciała dokonuje się w sposób destrukcyjny. Od momentu, gdy przedstawienia ekstremalnej przemocy zaczęły zdobywać coraz silniejszą pozycję na rynku wideo, trwa debata na temat charakteru relacji między obrazami a czytelnymi: czy obrazy przemocy stymulują akty przemocy; podobne dyskusje dotyczą oddziaływania pornografii eksploatującej gwałt<sup>70</sup>. Debata ta miałaby charakter bardziej merytoryczny, gdyby pojmowano ten problem nie jako fenomen młodszej moderny, ale jako istotną cechę medium obrazowego.

## DIGITALNE MEDIA OBRAZOWE

Digitalne obrazy wyostrzyły konflikt. Komputer – wykraczając poza swoje zastosowanie jako maszyna do pisania i liczenia – jest medium, które spełnia kryteria zarówno McLuhanowskiej, jak i Luhmannowskiej definicji medium. Komputer stał się medium obrazowym także dlatego, że swoje – zbudowane cyfrowo – informacje zaczął ukazywać w formie graficznej, a prekursorami w tym były programy: „Whirlwind” z 1951 roku i „Sketchpad” Ivana Sutherlanda<sup>71</sup>.

Na definicję komputera składa się także materialna podstawa formy zjawiskowej generowanych przez niego obrazów oraz ich aktywacji za pomocą przyrządów, klawiatury i myszy. Dane, aby osiągnąć status me-

<sup>67</sup> Decker, 1988, s. 72 nn., 203.

<sup>68</sup> Frieling, 2000, s. 19 n.

<sup>69</sup> Zielinski, 1986 i tenże, 1989.

<sup>70</sup> Williams, 1996, s. 120 nn.

<sup>71</sup> Goodman, 1987, s. 19; Sutherland, 1963.

dium obrazowego, muszą pojawiać się w określonych ramach. Nawet najbardziej zaawansowane próby wygenerowania możliwie kompletnego świata doświadczenia w formie przemierzalności „wirtualnych” przestrzeni, skazane są na fizycznie zdefiniowaną widzialną przestrzeń, doświadczaną przez wzrok i palce naciskające klawisze<sup>72</sup>.

Dla historii sztuki istotny jest fakt, że komputer posłużył nie tylko do archiwizacji obrazów, ale że dzięki swoim możliwościom tworzenia połączeń odmienił doświadczenia historyczne<sup>73</sup>. Trudno wyobrazić sobie epokę „postmoderny” bez komputera i jego możliwości asocjacyjnych. Jeśli w okresie ostatnich dwóch ostatnich dekad obserwować można powrót gabinetu osobliwości [*Kunstkammer*], to także dlatego, że w obszarze digitalnym pojawiły się zabawowe połączenia symulowanych obiektów<sup>74</sup>. Digitalizacja obrazów wydaje się jednak wymagać tak olbrzymich ilości danych, że nawet gwałtownie zwiększające się możliwości zapisu nie dają gwarancji ich właściwej obróbki. W ten sposób rozwierają się nożyce między możliwością generowania pojedynczych obrazów o prawie haptycznej jakości i koniecznością redukcji danych-nośników ruchomych sekwencji po to, by zachowywały zdolność do transportu i projekcji w odpowiednim czasie<sup>75</sup>.

Mimetyczne zdolności gier komputerowych należą niewątpliwie do najbardziej znaczących kulturalnych nawarstwień [*Verschichtungen*] ostatnich czasów. Wprawdzie „obsadzanie” przez gracza sztucznych istot działających w grach komputerowych nie oznacza jego podwojenia lub zwielokrotnienia<sup>76</sup>, ale może się okazać, że zanik świadomości różnicy

<sup>72</sup> Por. ogólnie: Grau, 2001, *Virtuelle Kunst*.

<sup>73</sup> Foto Marburg, by przytoczyć tylko jeden przykład, rozpoczęło udostępnianie swoich ogromnych zasobów fotografii (<http://www.fotomr.uni-marburg.de/vb.htm>; por. Haffner, 2000). Pytanie, czy internet może być *narzędziem* historii sztuki, zdezaktualizowało się przez praktykę, przy czym dążono nie tylko do czystego zrozumienia, ale zastanawiano się również nad problemem specyfiki mediów. Pierwszym, wychodzącym poza status próbny przedsięwzięciem był *Census of Antique Works of Art and Architecture known to the Renaissance*, którego digitalizację, przy pomocy fundacji Getty’ego, rozpoczęto w 1985 roku. Program „Imago”, tworzony od 1993 roku, zasadza się zarówno na porządkach hierarchicznych, jak i na asocjacyjnych systemach pytań (Simmons, 2000). Projekt „Prometheus”, realizowany od 2000 roku, który próbuje sprowadzić do formy zdigitalizowanej rosnącą liczbę zasobów przezroczy instytutów historii sztuki, obiecuje, że w ciągu niewielu lat być może urosnie do największego, niekomercyjnego banku danych obrazowych (o tym i kolejnych projektach: Lackner, 2002).

<sup>74</sup> Bredekamp, 2000, s. 100 n.

<sup>75</sup> Po raz pierwszy od czasu, gdy Alan Turing wymyślił komputer jako maszynę do obliczania wszystkiego, co obliczalne, nasuwa się pytanie, czy przewidywalne granice ilości będą skutkować jakościową redukcją oczekiwań (Manovich, 2000, s. 54).

<sup>76</sup> Turkle, 1998.

istniejącej między przestrzenią digitalną i światem cielesnym wywiera przemożny wpływ na jego egzystencję<sup>77</sup>.

Problem ten zaostrzyła – potęgując głód obrazów i zarazem nasyce- nie nimi – „sieć sieci” zapoczątkowana w 1993 roku. „Sztuka sieci”, którą historia sztuki zaczęła badać równoległe z jej powstawaniem<sup>78</sup>, próbo- wała – podobnie jak sztuka wideo w stosunku do medium telewizji – rzucić światło na własne medium poprzez jego zakłócenie i intensyfikac- ję. Należą tu na przykład *crashsites*, takie jak *jodi.org* lub – trybuna czarnego anarchizmu – strona *New School of Design, Art & Performance (NSDAP)*, agitująca na rzecz wprowadzenia powszechnej cenzury inter- netu, ponieważ ogólnoswiatowa wolność informacyjna jest, według auto- rów, dziełem „telekomunistycznego spisku” (*Telecommunist Conspiracy*), który miałby się skończyć nowym totalitaryzmem<sup>79</sup>. Krytyczna reakcja na „sieć” kolońsko-nowojorskiego artysty Ingo Günthera była mniej ma- kabryczna: zaproponował on utworzenie państwa z wszystkich uchodź- ców i wypędzonych, państwa *refugees* jako projektu w sieci<sup>80</sup>.

W tym, niepozobawionym sarkazmu, dziele *netartu*, cały problem uległ biegunowemu odwróceniu, tak, że nieustannie podminowywana jest in- tegralność istniejących państw. W obszarze propagandy politycznej i por- nografii eksploatującej przemoc, masy stawiają łamiącym prawo obraz- zom zasadnicze pytanie o państwowość w warunkach wysoce technicy- zowanych sposobów komunikacji<sup>81</sup>. Ten, kto zagląda do zasobu obrazów w internecie, doświadcza łączności z przedracjonalnymi źródłami, które czynią z World Wide Web po części przerażający psychogram technicy- zowanej ludzkości. Media nie są tutaj technicznym przedłużeniem ciała, ale są czynnikami jego psychomotorycznego zniszczenia. To tak, jakby chustę Weroniki na powrót nałożyć na twarz niczym chustę z muślinu.

Wideo i komputer wyzwoliły proces uwolnienia medium obrazowego, z którym, co nieuchronne, idzie w parze ukryty ikonoklazm. Na razie wyczerpuje się on w wołaniu o cenzurę obrazów. W żadnym razie nie można jednak wykluczyć, że nie przybierze on bardziej zdecydowanego charakteru w sytuacji, gdy spod kontroli wymyka się wizualna kodyfika- cja przemocy w obszarze kolektywnej psyche.

<sup>77</sup> Williams, 1996, s. 119 nn.; w perspektywie historycznej: Grau, 2001; por. Burda- Stengel, 2001.

<sup>78</sup> „kritische berichte”, R. 26, 1998, nr 1; Huber, 2000; zbiór analiz na temat *netart* oferuje Gottfried Kerscher: <http://www.rz.uni-frankfurt.de/~kerscher/netart.html>; por. tenże, 2001 i Baumgärtel, 2001.

<sup>79</sup> Zamiast tego powinien zostać wzniesiony „Wilhelm Reichstag” ze stadionem „Wil- helm Reich” na 350 000 widzów jako antyimperialistyczne muzeum pokoju (<http://www.jodi.org>). Por. Baumgärtel, 1998; <http://www.agit.com/imagine/ars/index.html>.

<sup>80</sup> <http://refugee.net.passport/rrpass.html>; por. Daniels, 1998.

<sup>81</sup> Lühe, 2000; Bredekamp, 1998.



## HISTORIA SZTUKI JAKO FORUM TEGO, CO NIERÓWNOCZESNE

Komputer sprzyja transmedialnej wędrówce współczesnej sztuki, ponieważ jest zdolny do reprezentowania w hybrydalny sposób całej historii mediów, co jednak nie oznacza, że historia ta kończy się na nim<sup>82</sup>.

Żaden z wynalazków w sferze mediów obrazowych nie został wymazany przez późniejszy postęp w tej dziedzinie. Proces permanentnego przenikania i nawarstwiania się technik starych i nowych wcale nie rozpoczął się dopiero wraz z pojawieniem się komputera. Konfliktowe dzieje mediów obrazowych trzymają w zanadru cały rezerwuar „duchów”, zdolnych w zmienionych warunkach do ponownego wejścia na scenę i – jak uczy dzisiejszy triumfalny powrót malarstwa – nigdy nie można przewidzieć, kto będzie przegrany, a kto zwycięzcą historii sztuki i mediów.

Już sukcesowi książki drukowanej towarzyszyło – jako „medium-bękart” McLuhana<sup>83</sup> – wyjątkowo kosztowne malarstwo książkowe. Co prawda, druk książek sprawił, że utraciło ono swój przywilej ilustrowania tekstu, jednak malarstwo to nie zaniknęło całkowicie. Utrzymało się w kosztownej niszy książek artystycznych, zachowując najwyższą jakość. Przykładem produktywności anachronicznych środków produkcji jest stosowanie w sztukach plastycznych – po drzeworycie, miedziorycie, stalorycie i akwatincie – litografii, czyli manualnej metody reprodukcji, po tym jak fotografia dowiodła swoich możliwości w tym względzie. Należy tutaj również sitodruk, w końcu wynaleziony w dwudziestym wieku, który stał się popularny w twórczości pop artu jako ironiczne połączenie reklamy i sztuki<sup>84</sup>. W wyniku takiej wzajemnej gry powstaje kultura artystycznej obfitości, która żywi się nie lineranym postępem, ale konfliktami. Przeciwstawia się ona – polegającej na autoiluzji – wierze w postęp, zgodnie z którą każdy kolejny etap wypełnia i tym samym uniezważnia dotychczasową historię<sup>85</sup>.

Andy Warhol osiągnął syntezę szczególnego rodzaju, gdy zlecił wyprodukowanie podkładów drukarskich nie w sposób rękodzielniczy, ale fotomechanicznie, a następnie pokrywając ten druk (jak na przykład w *hommage* dla Josepha Beuysa<sup>86</sup>) cienką warstwą złotego proszku, co

<sup>82</sup> Coy, 1994, s. 30; Manovich, 2000, s. 19-25 i Kittler, 2001, s. 49.

<sup>83</sup> Zachowała się książka-wzornik dla kosztownych malowideł w Biblii Gutenberga z Getyngi (Füssel, 2000, s. 50 nn.).

<sup>84</sup> Por. Hirner, 1997, s. 44 nn. i Huber, 1997.

<sup>85</sup> Wiele medialnych historii powrotu pozornie zarzuconych materiałów i technik przytaczają: Wagner, 2001 i Stafford, 2001.

<sup>86</sup> Andy Warhol, *Portret Josepha Beuysa*, Stiftung Sammlung Marx, Hamburger Bahnhof-Museum für Gegenwart, Berlin.

ponownie przywodzi na myśl robotę ręczną, łączącą malarstwo z reliefem, a przede wszystkim ewokuje zasadę ikoniczną, która od czasu legendy o chuście Weroniki legitymizowała media obrazowe: bycie świętym pyłem, który nie wyczerpuje się w sobie, ale wypełnia szeroką przestrzeń aż do granicy wszelkiej wyrazistości.

## WYKAZ LITERATURY

- Alles Wahrheit! Alles Lüge! Photographie und Wirklichkeit im 19. Jahrhundert. Die Sammlung Robert Lebeck*, (Hrsg.) Bodo von Dewitz, Roland Scoti, katalog wystawy, Köln 1996/97
- Amato Katja, *Skizze und Fotografie bei Jacob Burckhardt*, (w:) *Darstellung und Deutung. Abbilder der Kunstgeschichte*, (Hrsg.) Matthias Bruhn, Weimar 2000, s. 61-87
- Arnheim Rudolf, *Film als Kunst*, Berlin 1932
- Barasch Moshe, *Gestures of Dispair in Medieval and Early Renaissance Art*, New York 1976
- Baumgärtel Tilman, „We love your computer”. *Ein Interview mit Jodi*, „kritische berichte”, R. 26, 1998, nr 1, s. 17-25
- Baumgärtel Tilman, *[net. art 2. 0] Neue Materialien zur Netzkunst*, Nürnberg 2001
- Bazin André, *Ontologie des fotografischen Bildes* [1945], (w:) tenże, *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*, (Hrsg.) H. Bitomsky, H. Farocki, E. Kaemmerling, Köln 1975, s. 21-27
- Belting Hans, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1991
- Belting Hans, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998
- Belting Hans, *In Search of Christ's Body. Image or Imprint?*, (w:) *The Holy Face and the Paradox of Representation*, (Hrsg.) Herbert L. Kessler, Gerhard Wolf, Bologna 1998, s. 111
- Belting Hans, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001
- Benjamin Walter, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* (tłum. Pierre Klossowski), „Zeitschrift für Sozialforschung”, t. 5, 1936, z. 1, s. 40-68
- Benjamin Walter, *Gesammelte Schriften*, (Hrsg.) Rolf Tiedemann, Hermann Schwepenhäuser, t. I-VII, Frankfurt am Main 1974-1989
- Berns Jörg Jochen, *Film vor dem Film. Bewegende und bewegliche Bilder als Mittel der Imaginationssteuerung in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Marburg 2000
- Blochbücher des Mittelalters. Bilderfolgen als Lektüre*, (Hrsg.) Gutenberg-Gesellschaft und Gutenberg-Museum, katalog wystawy, Mainz 1991
- Bock Wolfgang, *Bild – Schrift – Cyberspace. Grundkurs Medienwissen*, Bielefeld 2002
- Boehm Gottfried, *Vom Medium zum Bild*, (w:) *Bild – Medium – Kunst* (Hrsg.) Yvonne Spielmann, Gundolf Winter, München 1999, s. 165-177
- Bordwell David, *Visual Style in Cinema. Vier Kapitel Filmgeschichte*, Frankfurt am Main 2001
- Bredenkamp Horst, *Der Mensch als „zweiter Gott”. Motive der Wiederkehr eines kunsttheoretischen Topos im Zeitalter der Bildsimulation*, (w:) *Interface 1. Elektronische*

- Medien und künstlerische Kreativität*, (Hrsg.) Klaus Peter Dencker, Hamburg 1992, s. 134-147
- Bredenkamp Horst, *Demokratie und Medien*, (w:) *Bürger und Staat in der Informationsgesellschaft*, (Hrsg.) Enquete-Kommission Zukunft der Medien in Wirtschaft und Gesellschaft. Deutschlands Weg in die Informationsgesellschaft. Deutscher Bundestag, Bonn 1998, s. 188-194
- Bredenkamp Horst, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kustkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 2000
- Breidecker Volker, „Ferne Nähe“. *Kracauer, Panofsky und „the Warburg tradition“*, (w:) *Siegfried Kracauer – Erwin Panofsky. Briefwechsel*, (Hrsg.) Volker Breidecker, Berlin 1996
- Burckhardt Jacob, *Briefe*, (Hrsg.) Max Burckhardt, Basel 1949-1994
- Burda-Stengel Felix, *Andrea Pozzo und die Videokunst. Neue Überlegungen zum barocken Illusionismus*, Berlin 2001
- Clausberg Karl, *Wiener Schule – Russischer Formalismus – Prager Strukturalismus. Ein komparatistisches Kapitel Kunstwissenschaft*, „Idea“, t. II, 1983, s. 151-180
- Clausberg Karl, *Spruchbandaussagen zum Stilcharakter. Malende und gemalte Gebäuden, direkte und indirekte Rede in den Bildern der Veldeke-Äneide sowie Wernhers Marienliedern*, „Städel-Jahrbuch“, Neue Folge, t. 13, 1991, s. 81-110
- Coy Wolfgang, *Aus der Vorgeschichte des Computers*, (w:) *Computer als Medium. Literatur und Medienanalysen*, t. 4, München 1994, s. 19-38
- Daniels Dieter, „Refugee Republic“ von Ingo Günther, „kritische berichte“, R. 26, 1998, nr 1, s. 26-28
- Daniels Dieter, *Kunst als Sendung. Von der Telegrafie zum Internet*, 2002
- Daston Lorraine, Galison Peter, *Das Bild der Objektivität*, (w:) *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, (Hrsg.) Peter Geimer, Frankfurt am Main 2002, s. 29-99
- Decker Edith, *Paik. Video*, Köln 1988
- Derrida Jacques, *Grammatologie*, Frankfurt am Main 1976
- Dewitz Bodo von, „So wird bei uns der Krieg geführt!“ *Amateurfotografie im ersten Weltkrieg*, (dysertacja, Hamburg 1985), München 1989
- Didi-Huberman Georges, *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln 1999
- Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*, (Hrsg.) Klaus Merten, Siegfried J.Schmidt, Siegfried Weischenberg, Bonn 1994
- Diers Michael, *Handzeichen der Macht. Anmerkungen zur (Bild-)Rhetorik politischer Gesten*, „Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch“, t. 13: *Körper und Sprache*, Tübingen 1994, s. 32-58
- Diers Michael, *Schlagbilder. Zur politischen Ikonologie der Gegenwart*, Frankfurt am Main 1997
- Dilly Heinrich, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt am Main 1979
- Dinkla Söke, *Pioniere interaktiver Kunst von 1970 bis heute*, Karlsruhe 1997
- Eifert-Körnig Anna-M., „... und sie wäre dann nicht an der Reproduktion gestorben“, (w:) *Der Photopionier Hermann Krone. Photographie und Apparatur. Bildkultur und Phototechnik im 19. Jahrhundert*, (Hrsg.) Wolfgang Hesse, Timm Starl, Marburg 1998, s. 267-278

- Eisenstein Sergei M., *The Film Sense* [1942], (Hrsg.) Jay Leyda, London und Boston 1986
- Ernst Wolfgang, Heidenreich, Stefan, *Digitale Bildarchivierung: der Wölflin-Kalkül*, (w:) Konfigurationen. *Zwischen Kunst und Medien*, (Hrsg.) Sigrid Schade, Georg Christoph Tholen, München 1999, s. 306-320
- Film als Film*, (Hrsg.) Birgit Hein, Wulf Herzogenrath, Stuttgart 1977
- Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*, (Hrsg.) Joachim Paech, Stuttgart-Weimar 1994
- Fox Talbot, William Henry, *The Pencil of Nature*, London 1844
- Francastel Pierre, *L'Image, La Vision Et L'Imagination. L'objet filmique et l'objet plastique*, Paris 1983
- Frieling Rudolf, *Kontext Video Kunst*, (w:) *Medien Kunst Interaktion. Die 80er und 90er Jahre in Deutschland*, (Hrsg.) Rudolf Frieling, Dieter Daniels, Wien-New York 2000
- Füssel Stephan, *Johannes Gutenberg*, Reinbek bei Hamburg 2000
- Garnier Françoise, *Le Langage de l'Image au Moyen Age*, t. 1-2, Paris 1982 i 1989
- Geese Uwe, *Sprache und Buchdruck als kultisches Instrumentarium in Luthers Brief an die Ratsherren von 1524*, „Imprimatur“, 1991, Neue Folge, t. XIV, s. 123-142
- Gerhardus Dietfried, *Medium (semiotisch)*, (w:) *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie* (Hrsg.) Jürgen Mittelstraß, t. 2, Stuttgart-Weimar 1995, s. 829-831
- Goodman Cynthia, *Digital Visions*, New York 1987
- Grau Oliver, *Telepräsenz. Zu Genealogie und Epistemologie von Interaktion und Simulation*, (w:) *Formen interaktiver Medienkunst*, (Hrsg.) Peter Gendolla i in., Frankfurt am Main 2001, s. 39-61
- Grau Oliver, *Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart*, Berlin 2001
- Grimm Herman, *Über Künstler und Kunstwerke*, R. 1, Februar 1865
- Grimm Herman, *Beiträge zur Deutschen Kulturgeschichte*, Berlin 1897
- Große Medienchronik*, (Hrsg.) Hans H. Hiebel, Heinz Hiebler, Karl Kogler, Herwig Walitsch, München 1999
- Haffner Dorothea, *Zu Bilddatenbanken in der Kunstgeschichte*, (w:) *Verwandlungen durch Licht. Fotografieren in Museen & Archiven & Bibliotheken*, (Hrsg.) Landschaftsverband Rheinland, Rundbrief Fotografie, Dresden 2000, s. 73-82
- Hartmann Frank, *Medienphilosophie*, Wien 2000
- Hauser Arnold, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1953
- Hauser Arnold, *Philosophie der Kunstgeschichte*, München 1958
- Herzogenrath Wulf, *Mehr als Malerei. Vom Bauhaus zur Video-Skulptur*, Regensburg 1994
- Hirner René (Hrsg.), *Vom Holzschnitt zum Internet. Die Kunst und die Geschichte der Bildmedien von 1450 bis heute*, Heidenheim 1997, s. 37-60
- Hoffmann Werner, *Alles hängt mit allem zusammen*, (w:) *Eisenstein und Deutschland. Texte Dokumente Briefe*, (Hrsg.) Akademie der Künste, Berlin 1998, s. 197-214
- Huber Hans Dieter, *Kommunikation in Abwesenheit. Zur Mediengeschichte der künstlerischen Bildmedien*, (w:) *Vom Holzschnitt zum Internet. Die Kunst und die Geschichte der Bildmedien von 1450 bis heute*, (Hrsg.) René Hirner, Heidenheim 1997, s. 19-36
- Huber Hans Dieter, *Digging the Net – Materialien zu einer Geschichte der Kunst im Netz*, (w:) *Bilder in Bewegung. Traditionen digitaler Ästhetik*, (Hrsg.) Kai-Uwe Hemken, Köln 2000, s. 158-174

- Jäger Lorenz, *Sprache als Medium. Über die Sprache als audiovisuelles Dispositiv des Medialen*, (w:) *Audiovisualität vor und nach Gutenberg. Zur Kulturgeschichte der medialen Umbrüche*, (Hrsg.) Horst Wenzel, Wilfried Seipel, Gotthart Wunberg, Wien 2001, s. 19-42
- Kacunko Slavko, *Marcel Odenbach. Konzept, Performance, Video, Installation 1975-1998*, Mainz-München 1999
- Kaufhold Enno, *Bilder des Übergangs. Zur Mediengeschichte von Fotografie und Malerei in Deutschland um 1900*, Marburg 1986
- Keller Ulrich, *The Myth of Art Photography: A Sociological Analysis*, (w:) *History of Photography*, t. 8, 1984, nr 4, s. 249-275
- Keller Ulrich, *The ultimate Spectacle. A visual History of the Crimean War*, Gordon & Breach, 2001
- Kemp Wolfgang, *Theorie der Fotografie*, t. 1-3, 1980-1983
- Kerscher Gottfried, *Bild und Zeichen – Icon und Eyecatcher*, (w:) *Mit dem Auge denken* (Hrsg.) Bettina Heinz, Jörg Huber, Wien-New York 2001, s. 251-264
- Kiosk. *Eine Geschichte der Fotoreportage 1839-1973*, (Hrsg.) Bodo von Dewitz, Robert Lebeck, Köln 2001
- Kittler Friedrich, *Grammophon. Film. Typewriter*, Berlin 1986
- Kittler Friedrich, *Universitäten im Informationszeitalter*, (w:) *Medien-Welten Wirklichkeiten*, (Hrsg.) Gianni Vattimo, Wolfgang Welsch), München 1998, s. 139-146
- Kittler Friedrich, *Buchstaben – Zahlen – Codes*, (w:) *Audiovisualität vor und nach Gutenberg. Zur Kulturgeschichte der medialen Umbrüche*, (Hrsg.) Horst Wenzel, Wilfried Seipel, Gotthart Wunberg, Wien 2001, s. 43-49
- Knilli Friedrich, *Medium*, (w:) *Kritische Stichwörter zur Medienwissenschaft*, (Hrsg.) Werner Faulstich, München 1979, s. 230-251
- Koch Robert, *Zur Untersuchung von pathogenen Organismen*, „Mitteilungen des kaiserlichen Gesundheitsamts”, 1881, I, s. 1-48
- Kracauer Siegfried, *Geschichte – vor den letzten Dingen*, Frankfurt am Main 1973
- Kracauer Siegfried – Erwin Panofsky. *Briefwechsel*, (Hrsg.) Volker Breidecker, Berlin 1996
- Krämer Sybille, *Das Medium als Spur und als Apparat*, (w:) *Medien Computer Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, (Hrsg.) Sybille Krämer, Frankfurt am Main 1998, s. 73-94
- Krämer Sybille, *Über den Zusammenhang zwischen Medien, Sprache und Kulturtechniken*, (w:) *Sprache und neue Medien*, (Hrsg.) Werner Kallmeyer, Berlin und New York 2000, s. 31-56
- Kunst um 1400 am Mittelrhein. Ein Teil der Wirklichkeit*, katalog wystawy, Frankfurt am Main 1975
- Kunsthistoriker in eigener Sache. Zehn autobiographische Skizzen*, (Hrsg.) Martina Sitt, Berlin 1990
- Lackner Thomas, *Logistik statt Inhalt. Zu aktuellen Konzepten der Wissensorganisation in der digitalen Kunstgeschichte*, „kritische berichte”, R. 30, 2002, nr 1, s. 57-78
- Luhmann Niklas, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1998
- Lübke Wilhelm, *Photographien nach Gemälden des Louvre. Herausgegeben von der photographischen Gesellschaft in Berlin*, „Kunst-Chronik”, t. 5, 1870, s. 45-46
- Lühe Barbara von der, *Hitler goes online*, (w:) *Kursbuch Neue Medien 2000. Eine Reality-Check*, (Hrsg.) Heide Baumann, Clemens Schwender, München 2000, s. 205-220.

- Manovich Lev, *The Language of New Media*, Cambridge/Mass.-London 2000
- McCauley Elizabeth Anne, *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris, 1848-1871*, New Haven-London 1994
- McLuhan Marshall, *Die magischen Kanäle. „Understanding Media“*, Frankfurt am Main 1970
- Meder Thomas, *Die Verdrängung des Films aus der deutschen Kunstwissenschaft 1925-1950*, (w:) *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*, (Hrsg.) Joachim Paech, Stuttgart-Weimar 1994, s. 9-18
- Metzler Kunsthistoriker Lexikon. *Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten*, (Hrsg.) Peter Bethhausen i in., Stuttgart-Weimar 1999
- Meyer-Kalkus Reinhart, *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*, Berlin 2001
- Minas Günter, „Ein Fresko auf einer großen Wand“. *Die Bedeutung der Malerei für die Filmarbeit Pasolinis*, (w:) *Kraft der Vergangenheit. Zu Motiven der Filme von Pier Paolo Pasolini* (Hrsg.) C. Klimke, Frankfurt am Main 1988
- Mitchell W. J. T., *Der Mehrwert von Bildern*, (w:) *Die Adresse des Mediums*, (Hrsg.) Stefan Andriopoulos, Gabriele Schabacher, Eckhard Schumacher, Köln 2001, s. 158-184
- Mo(nu)mente. *Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler*, (Hrsg.) Michael Diers, Berlin 1993
- Molderings Herbert, *Film, Fotografie und ihr Einfluß auf die Malerei in Paris um 1900: Marcel Duchamp – Jacques Villon – Frank Kupka*, „Wallraf-Richartz-Jahrbuch“, R. 1975
- Molderings Herbert, *Otto Umbehr 1902-1980. Umbo*, Düsseldorf 1995
- Panofsky Erwin, *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory*, London 1940
- Panofsky Erwin, *Albrecht Dürer*, Princeton 1943
- Panofsky Erwin, *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*, München 1977
- Panofsky Erwin, *Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Film*, Frankfurt am Main 1993
- Panofsky Erwin, *Albrecht Dürers rhythmische Kunst [1926]*, (w:) tenze, *Deutschsprachige Aufsätze*, t. I-II, Berlin 1998, t. I, s. 390-474
- Panofsky Erwin, *Original und Faksimilereproduktion*, (w:) tenze, *Deutschsprachige Aufsätze*, t. I-II, Berlin 1998, t. II, s. 1078-1090
- Peters Dorothea, „... die Teilnahme für Kunst im Publikum zu steigern und den Geschmack zu veredeln“: *Fotografische Kunstreproduktionen nach Werken der Berliner Nationalgalerie in der Ära Jordan (1874-1896)*, (w:) *Verwandlungen durch Licht. Fotografieren in Museen & Archiven & Bibliotheken*, (Hrsg.) Landschaftsverband Rheinland, Rundbrief Fotografie Dresden 2000, s. 163-210
- Plumpe Gerhard, *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*, München 1990
- Pohlmann Ulrich, „Harmonie zwischen Kunst und Industrie“. *Zur Geschichte der ersten Photoausstellungen (1839-1868)*, (w:) *Silber- und Salz.-Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum 1839-1860*, katalog wystawy, Köln-Heidelberg 1989, s. 496-513
- Preziosi Donald, *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*, New Haven-London 1989
- Ratzburg Wiebke, *Mediendiskussion im 19. Jahrhundert. Wie die Kunstgeschichte ihre wissenschaftliche Grundlage in der Fotografie fand*, „kritische berichte“, R. 30, 2002, nr 1, s. 22-39

- Reichle Ingeborg, *Medienbrüche*, „kritische berichte”, R. 30, 2002, nr 1, s. 40-56
- Roettig Petra, „*Das verwilderte Auge*”. *Über Fotografie und Bildarchive in der Kunstwissenschaft*, (w:) *Darstellung und Deutung. Abbilder der Kunstgeschichte*, (Hrsg.) Matthias Bruhn, Weimar 2000, s. 61-87
- Schamoni Viktor, *Das Lichtspiel. Möglichkeiten des absoluten Films*, (dysertacja Münster 1926), Hamm 1936
- Schmidt Georg, Schmalenbach, Werner, Bächlin, Peter, *Der Film – wirtschaftlich gesellschaftlich künstlerisch*, (Hrsg.) Schweizerisches Filmarchiv Basel, Basel 1947
- Schmitt Jean-Claude, *La Raison des Gestes dans l'Occident médiéval*, Paris 1990
- Schoell-Glass Charlotte, *Aby Warburg's late Comments on Symbol and Ritual*, „Science in context”, t. 12, 1999, nr 4, s. 621-642
- Simmons Ute, *Objektbeschreibung mit der Datenbank Imago: Die Imago-Datenbank im Sammlungsprojekt der Humboldt Universität*, (w:) *Verwandlungen durch Licht. Fotografieren in Museen & Archiven & Bibliotheken*, (Hrsg.) Landschaftsverband Rheinland, Rundbrief Fotografie, Dresden 2000, s. 83-90
- Stafford Barbara, *Revealing Technologies / Magical Domains*, (w:) Barbara Stafford, Frances Terpak, *Devices of Wonder. From the World in a Box to Images on a Screen*, katalog wystawy, Los Angeles 2001
- Sutherland Ivan E., *Sketchpad. A Man-Machine Graphical Communication System*, (dysertacja), Boston 1963
- Thausing Moritz, *Kupferstich und Fotografie [1866]*, (w:) Wolfgang Kemp, *Theorie der Fotografie, I: 1839-1912*, München 1980, s. 133-142
- The Luminous Image*, (Hrsg.) Dorine Mignot, katalog wystawy, Amsterdam 1984
- The Museum of Modern Art New York. The History and Collection*, (eds.) H. N. Abrams and The Museum of Modern Art, New York 1984
- Tholen Georg Christoph, *Metphorologie der Medien*, „Zäsuren – Cesures – Incisions”, nr 1, November 2000, s. 134-167
- Turkle Sherry, *Leben im Netz. Identität in Zeiten des Internet*, Reinbek bei Hamburg 1998
- Video-Skulptur retrospektiv und aktuell: 1963-1989*, (Hrsg.) Wulf Herzogenrath, Edith Decker, Köln 1989, (katalog wystawy i kasety wideo)
- Videokunst in Deutschland 1963-1982*, (Hrsg.) Wulf Herzogenrath, Stuttgart 1982
- Wagner Monika, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001
- Warburg Aby, *Der Bilderatlas „Mnemosyne”*, (Hrsg.) Martin Warnke, współpraca Claudia Brink, Berlin 2000
- Warburg Aby, *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Literatur*, (Neuhrsg.) Horst Bredekamp, Michael Diers, t. 1-2, Berlin 1998
- Warnke Martin, *Vier Stichworte: Ikonologie – Pathosformel – Polarität und Ausgleich – Schlagbilder und Bilderfahrzeuge*, (w:) Werner Hofmann, Georg Syamken, Martin Warnke, *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, Frankfurt am Main 1980, s. 53-83
- Warnke Martin, *Gegenstandsbereiche der Kunstgeschichte*, (w:) *Kunstgeschichte. Eine Einführung* (Hrsg.) Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer, Martin Warnke, Berlin 1986, s. 19-44

- Warnke Martin, *Politische Ikonographie*, (w:) *Bildindex zur Politischen Ikonographie*, (Hrsg.) Forschungsstelle Politische Ikonographie Universität Hamburg, Hamburg 1993, s. 5-12
- Wenders Wim, Müller-Scherz F., *Der Film von Wim Wenders: Im Lauf der Zeit. Bild für Bild. Dialogbuch. Materialien*, München 1976
- Wenk Silke, *Zeigen und Schweigen. Der kunsthistorische Diskurs und die Diaprojektion*, (w:) *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*, (Hrsg.) Sigrid Schade, Georg Christoph Tholen, München 1999, s. 293-305
- Wenzel Horst, *Visualität. Zur Vorgeschichte der kinoästhetischen Wahrnehmung*, „Zeitschrift für Germanistik“, Neue Folge, t. 3, 1999, s. 549-556
- Williams Linda, *Die visuelle und körperliche Lust der Pornographie in bewegten Bildern*, (w:) *Die Wiederkehr des Anderen*, (Hrsg.) Jörg Huber, Alois Martin Müller, Basel-Zürich 1996, s. 103-128
- Wolf Gerhard, *Kreuzweg, Katzenweg, Affenweg, oder: Glaube, Hoffnung, Liebe*, (w:) *Glaube Liebe Hoffnung Tod*, (Hrsg.) Christoph Geissmar-Brandi, Eleonora Louis, katalog wystawy, Wien 1995, s. 438-443
- Wolf Gerhard, *From Mandylion to Veronica*, (w:) *Holy Face and the Paradox of Representation*, (Hrsg.) Herbert L. Kessler, Gerhard Wolf, Bologna 1998, s. 153-179
- Woltmann Alfred, *Die Photographie im Dienste der Kunstgeschichte*, „Deutsche Jahrbücher für Politik und Literatur“, t. 10, 1864, s. 355-363
- Wölfflin Heinrich, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Basel 1991
- Wyss Beat, *Die Welt als T-Shirt: zur Ästhetik und Geschichte der Medien*, Köln 1997
- Zielinski Siegfried, *Zur Geschichte des Video-Recorders*, Berlin 1986
- Zielinski Siegfried, *Audiovisonen – Kino und Fernsehen als Zwischenspiele der Geschichte*, Reinbek bei Hamburg 1989
- Zielinski Siegfried, *Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*, Reinbeck bei Hamburg 2002
- Ziemer Elisabeth, *Heinrich Gustav Hotho 1802-1873. Ein Berliner Kunsthistoriker, Kunstkritiker und Philosoph*, Berlin 1994