



Obraz i jego cień O związkach fotografii, magii i śmierci w kontekście teorii Hansa Beltinga

The Picture and Its Shadow. On Connections between Photography, Magic, and Death in the Context of Hans Belting's Theory

Abstract: The paper explores the anthropological meanings of photography and its connections with other visual media representing the human being. Complementing a long tradition of anthropological conceptualizations of the mask, Hans Belting's theory of photography – treating it as a new form of a death mask – allows one to identify additional senses and paradoxes of this particular art form. By adopting Belting's perspective, the author seeks to demonstrate how this medium manifests itself as unique by allowing one to trace historical transformations in our approach to the human body and its finitude. Also, by simultaneously defying death and acknowledging it, photography surfaces as an exceptional testimony to the twentieth-century drive to conceal death as well as to the universal desire to preserve life. Thus, Belting's concept of photography may be argued to offer a point of departure for an analysis of photography as a life simulation strategy.

Keywords: Hans Belting, photography, picture, death, mask

*Każde stworzenie zarazem / Jest księgą i obrazem,
I lustrem, niezaprzeczenie; / Bo znajduje w nich odbicie
Nasze śmierć i nasze życie / I nasz stan, i przeznaczenie*
Alan z Lille¹

*Wyobraźnia jest królową prawdy, a możliwość to jedna
z prowincji prawdy. Jest ona niewątpliwie spokrewniona
z nieskończonością.*

Charles Baudelaire, *Salon 1859*²

Wprowadzenie. *Et in photographia ego*

Związek fotografii i śmierci poruszany w najbardziej znanych esejach dotyczących znaczenia tej pierwszej nie jest podawany przez badaczy w wątpliwość. Pisma, które z biegiem czasu zaczęto uważać za programowe, a mianowicie, teksty

1. Cyt: z *De planetu naturdae* za: Jacek Kowalski, Anna Loba, Mirosław Loba, Jacek Prokop, *Dzieje kultury francuskiej*, przeł. Jacek Kowalski (Warszawa: PWN, 2005), 103–104.

2. Charles Baudelaire, *Salon 1859*, w: Charles Baudelaire, *Rozmaitości estetyczne*, przeł. Jan M. Kłoczowski (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000), 281.

Waltera Benjamina, Susan Sontag czy Rolanda Barthes'a, odnoszą się do tematu śmierci bezpośrednio: poprzez wspomnienie o zmarłej matce, jak ma to miejsce w przypadku rozważań Barthes'a³, porównanie zdjęcia do maski pośmiertnej jak u Sontag⁴ czy użycia w kontekście fotografii specjalnego pojęcia auratyczności, które ewokowało poczucie dystansu absolutnego w przypadku Benjamina⁵. Upływ czasu, który fotografia swym istnieniem uzmysławia, jak pisała Sontag, sprawia, że jest ona "rejestrem śmiertelności"⁶. Dzieje się tak za sprawą właściwej jedynie fotografii reprezentacji przedmiotu, który – zachowując swe oryginalne rysy – jest zarazem już tym-co-nie-istnieje. I nie chodzi tu jedynie o istnienie ontologiczne (jak ma to miejsce w przypadku zdjęć ludzi, którzy już nie żyją), ale także o istnienie symboliczne – gdy zdjęcie (re)prezentuje rzeczywistość, która za sprawą czynników polityczno-społecznych uległa zmianie (na przykład zdjęcia z wojny w Wietnamie czy fotografie dawnego NRD)⁷. Najczęstsze w owym dyskursie o przeszłości i śmierci, którą zdjęcie ewokuje, stało się porównanie fotografii do maski pośmiertnej, będącej artefaktem wywodzącym się z prastarych rytuałów i kultu zmarłych. Temat owych związków najszerzej zaś podejmuje Hans Belting, niemiecki historyk sztuki, w Polsce znany ze swego monumentalnego dzieła *Obraz i kult*, a za granicą przede wszystkim jako autor kontrowersyjnej tezy o "końcu historii sztuki"⁸. Perspektywa antropologiczno-historyczna, którą badacz przyjmuje w swym dyskursie o obrazach, pozwoli nam zarówno na umiejscowienie fotografii w continuum świata obrazów antropologicznych, jak i na

3. Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel (Warszawa: Wydawnictwo KR 1996), 113–118.

4. Susan Sontag, *O fotografii*, przeł. Sławomir Magala (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1986), 138.

5. Jelena Pietrowska. "Mała historia fotografii Benjamina jako przewodnik po sztuce fotografii", przeł. Olga Aroniewicz. *Prace Kulturoznawcze* nr XVII/2015, 270.

6. Sontag, *O fotografii...*, 66.

7. Należy wspomnieć, że fotografia, która zajmuje nas w niniejszym artykule, jest fotografią analogową, której głównym celem była reprezentacja (a więc zatrzymanie rzeczywistości przed obiektywem). Fotografia analogowa nie wyklucza oczywiście fotomontażu, jednak jej głównym celem jest rejestracja rzeczywistości. Z kolei w przypadku zdjęć cyfrowych badacze mówią głównie o prezentacji, a więc takim przedstawieniu, które nie musi mieć swojego korelatu w świecie pozacyfrowym. Na temat różnic i podobieństw między prezentacją i reprezentacją zob. artykuł Konrada Chmieleckiego, w którym autor omawia oba zjawiska w kontekście teorii reprezentacji Jacques'a Derridy: Konrad Chmielecki, "Obrazy, które nie są już obrazami", w: *Widzialność/ wizualność obrazy cyfrowego. Między fenomenologią a kulturą wizualną*, red. Aleksandra Łukaszewicz-Alcatraz (Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Malarstwa i Nowych Mediów, 2016), 8–10.

8. Na temat debaty i reakcji jaką wywołała teza Hansa Beltinga w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych w środowisku historyków sztuki pisze Mariusz Bryl. Zob. Mariusz Bryl, "Historia sztuki na przejściu od kontekstowej Funktionsgeschichte ku antropologicznej Bildwissenschaft (casus Hans Belting)". *Artium Quaestiones* nr 11, 2000, 238–242.

analizę sensu zdjęcia w jego relacji do maski pośmiertnej, ikony czy nowożytnego portretu, choć sam badacz w swych głównych tekstach poświęconych obrazom antropologicznym i percepcji ciała, to jest: *Obrazie i kulcie, Faces* czy *Obrazie i jego mediach*, fotografię traktuje przede wszystkim jako nowe medium zorientowane na powielanie tego, co przedstawia, czyli jako chemiczną reprodukcję wizerunku⁹. Fotografia rozumiana jako nowa technika prezentacji, będąca konsekwencją dziewiętnastowiecznych osiągnięć technicznych, dla Beltinga różni się od portretu owym fizyczno-chemicznym medium (dagerotyp, płytka fotograficzna), które – co postaram się udowodnić w dalszej części artykułu – wymusza także zmianę postrzegania ciała osoby reprezentowanej i jest zwiastunem zmian w społecznym spojrzeniu na śmierć.

Zanim jednak przejdziemy do rozważań na temat teorii obrazu Beltinga i implikacji, jakie teoria ta niesie w przypadku fotografii, przyjrzyjmy się magicznym i tanatycznym znaczeniom przypisywanym zdjęciom. Magia ta bowiem w sposób nierozzerwalny wiąże się z lękiem przed zawłaszczeniem i przejściem władzy nad osobą fotografowaną na zasadzie wiary w magię sympatyczną. Etnologowie wielokrotnie pisali o plemionach, których członkowie nie pozwalali na stanie się przedmiotem fotografii, w obawie przed przejściem władzy przez fotografa nad osobą reprezentowaną na zdjęciu. W teorii fotografii jednak badacze nieco mniej bezpośrednio, niż ma to miejsce w przypadku śmierci, poruszali problem związków zdjęcia i magii. Ujęcie fotografii w kontekście magicznym ograniczało się – jak w przypadku Sontag – do napomknienia, że zdjęcie trzymane w portfelu może mieć w sobie coś z zabiegu magicznego, w którym “posiadający” dany wizerunek traktuje fotografię jak amulet¹⁰. Należy tu zwrócić uwagę, na problem, który Sontag zarysowuje i który jest rozwijany w teorii Barthes’a i Beltinga; zdjęcie bowiem staje się medium, portalem, w którym podmiot fotografowany zamienia się w *eidolon*, przedmiot fotografii, który staje się także przedmiotem dla osoby posiadającej zdjęcie (najczęściej, używając terminologii Barthes’owskiej, jest to *operator*-fotograf, a wraz ze wzrastającą liczbą kopii także *spectator*-widz)¹¹. Problem ten znacznie wykracza poza dyskurs magiczny i staje się podstawowym problemem teoretycznym w badaniach nad fotografią. Mediumiczny charakter fotografii manifestuje się więc nie tylko w nowym materiale, w który “wciela się” zatrzymany przez migawkę obraz, lecz także w owym “przejściu”, zmianie

9. Hans Belting, “Obraz i jego media. Próba antropologiczna”, przeł. Mariusz Bryl. *Artium Quaestiones* nr 11, 2000, 316.

10. Sontag, *O fotografii...*, 17.

11. Na temat paradoksalności przedstawienia fotograficznego i relacji podmiot–przedmiot pisał między innymi Roland Barthes. Zob. Barthes, *Światło obrazu...*, 22–23 i 161.

ontologicznego statusu reprezentowanego, które intuicyjnie jest postrzegane jako coś niewytłumaczalnego, a więc “magicznego”.

Rozpatrując związki fotografii i magii, należy odnieść się także do obrazów, którym przypisywano znaczenie magiczne. W kulturze chrześcijańskiej są to obrazy kultowe, a więc przede wszystkim ikony. Porównanie zdjęcia i ikony, które ma za zadanie uwypuklić magiczne właściwości tego pierwszego, może dziwić, jednak pozwala nam na wyodrębnienie szeregu podobieństw pomiędzy obiema technikami przedstawienia. Zarówno bowiem na zdjęciu, portrecie, jak i na ikonie najważniejsza z punktu widzenia estetyki jest twarz przedstawianego¹². Ikona, podobnie jak fotografia, co zauważył Jean-Jacques Wunenburger, jest zachętą spojrzenia na świat “z perspektywy tego, co patrzy na nas”¹³. To spojrzenie, obecne także w fotografii, prowadzi do refleksji nad zmiennością świata, a to z kolei sprawia, że ma ona, jak pisał Barthes, charakter melancholijny¹⁴. W przypadku ikony sens owego spojrzenia staje się jednak inny – geometryzacja przedstawienia ikonicznego zwraca raczej uwagę widza na perspektywę kosmiczną, pewną stałość i uniwersalność zasad rządzących owym światem. Zarazem, co trzeba zauważyć, specyficzna technika przedstawienia (będąca dziedzictwem późno-starożytnych, egipsko-rzymskich wizerunków funeralnych¹⁵) zwraca uwagę oglądających na swój sens teologiczny i obnaża dramat świata chrześcijańskiego – brak podobieństwa ludzkiej *physis* do wizerunku kultowego obecnego w ikonie ukazuje człowiekowi jego skończoność. Jak bowiem pisał Georges Didi-Huberman w kontekście antropologicznego znaczenia ikony, niemożliwość osiągnięcia doskonałości człowieka (doskonałość jest markowana za sprawą geometryzacji widocznej na ikonie i symbolizującej Boga) oznacza dla niego fizyczną śmierć¹⁶. Znaczenie to w inny sposób ewokuje także fotografia, wykorzystując wielokrotnie opisywany już paradoks czasowy: zdjęcie “chwytą” za pomocą *stenope* (migawki) terażniejszość, która staje się przeszłością, i w której zarazem spektator dostrzega już przyszłość. Ta dramatyzacja chwili (gr. *stasis*)¹⁷, która zawsze wskazuje na ograniczenie ludzkiego życia i zarazem pragnienie jego zachowania – obecna zarówno w fotografii, portrecie malarskim, jak i ikonie – wskazuje na ich magiczne

12. Zob. Jean-Jacques Wunenburger, *Filozofia obrazów*, przeł. Tomasz Stróżyński (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011), 42–44 i por. z: Hans Belting, *Obraz i kult*, przeł. Tadeusz Zatorski (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2010), 70, 92–95 i Hans Belting, *Faces. Historia twarzy*, przeł. Tadeusz Zatorski (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2015), 148.

13. Wunenburger, *Filozofia obrazów...*, 132.

14. Barthes, *Światło obrazu...*, 152.

15. Belting, *Obraz i kult...*, 92–118.

16. Georges Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytania o cele historii sztuki*, przeł. Barbara Brzezicka (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011), 148.

17. Zob. Sontag, *O fotografii...*, 104.

korzenie wywodzące się – jak ma to miejsce w przypadku ikon – wprost z obrzędów funeralnych. Ikona, której najważniejszym elementem stał się *Urbild*, czyli prawzór będący źródłem późniejszych kopii, przypomina fotografię także w tym, że jej kopiowanie nie odbiera wartości informacyjnej i estetycznej jej kolejnym wersjom¹⁸. O sile fotografii, w przeciwieństwie do ikony, decyduje jednak nie oryginał, ale kopia, którą – za sprawą techniki – można powielać w nieskończoność. Tak ważny dla ikony, cudowny oryginał (*Urbild*) w przypadku fotografii oddaje pole władzy kopii (*Abbild*)¹⁹. Jednak zarówno fotografia, jak i ikona za sprawą swego metafizycznego znaczenia wychodzą poza swoje ramy. To właśnie owa metafizyka zdjęcia pozwoliła Barthes'owi określić fotografię jako “powrót umarłego”²⁰.

Związki fotografii, magii i śmierci, jak zauważyła Anna Jarmuszkiewicz, są widoczne w języku polskim za sprawą czasownika określającego przywoływanie zmarłych i tworzenie fotografii: wywoływać bowiem można zarówno duchy, jak i zdjęcia²¹. Zresztą polskie słowo “zdjęcie” podobnie jak włoski czasownik “ritrattare” oznaczający ściąganie materiału z czegoś i będący zarazem etymologicznym źródłem dla nazwy portretu w językach romańskich (na przykład hiszpańskie słowo określające portret to “retrato”)²² zwraca naszą uwagę na czynność tworzenia reprezentacji za sprawą przeniesienia istotnych cech zewnętrznych podmiotu na medium: płótno, drewno czy papier fotograficzny. Zarazem owo “ściągnięcie” czy “zdjęcie”, będące techniczną przyczyną sprawczą powstania wizerunku, zwraca naszą uwagę na to, co pod “zdzętym” się znajduje. Podwójna natura człowieka w której to, co indywidualne łączy się z tym, co powszechne w historii obrazu nastroczała artystom wielu trudności. W klasycznym ujęciu historii sztuki przedstawienie człowieka dokonywało się więc na dwa sposoby: albo za sprawą portretu oddającego fizyczne podobieństwo pozującego, albo poprzez przedstawienie sporządzane zgodnie z wykładnią religijną, a więc przez oddanie tego, co wspólne wszystkim ludziom – szkieletu i czaszki będących

18. Zob. Belting, “Obraz i jego media...”, 301 i por. z: Wunenburger, *Filozofia obrazów...*, 92.

19. Belting, “Obraz i jego media...”, 310.

20. Barthes. *Światło obrazu...*, 17. Na temat swoiście pojętego czasu wykorzystywanego przez fotografię pisali między innymi Belting, *Faces. Historia twarzy...*, 194 i Walter Benjamin: zob. Jelena Pietrowska, “Mała historia fotografii Waltera Benjamina jako przewodnik po sztuce fotografii...”, 272. Porównaniem teorii Beltinga i Benjamina również w kontekście czasu zajmował się Jacek Wojtyra. Zob. Jacek Wojtyra, “Pojęcie obrazu w koncepcjach Hansa Beltinga i Waltera Benjamina”. *Estetyka i krytyka* nr 15/16, 2008/2009, 218, 222.

21. Związek ten występuje jedynie w języku polskim i nie ma swojego odpowiednika w innych językach słowiańskich (oraz romańskich i germańskich). Anna Jarmuszkiewicz, “Widma i emanacje. O związkach fotografii ze śmiercią. Przypadek Prousta”, w: *Pomiędzy tożsamością a obrazem*, red. Miłosz Markiewicz, Agata Stronciwilk, Paweł Ziegler (Katowice: Wydawnictwo grupakulturalna.pl, 2016), 90.

22. Belting, *Faces. Historia twarzy...*, 138.

prawdziwym wizerunkiem ludzkości. “Zdjęta” twarz jest tylko częściową reprezentacją człowieka, bowiem nie obejmuje tego, co pod twarzą i skórą pozostaje dla widza ukryte. Dlatego wczesnonowożytny portrety malarskie bardzo często poza fizyczną podobizną jednostki przedstawiają także czaszkę lub inne elementy szkieletu²³. To, co dziś uważamy za symbol śmiertelności ciała (w kontekście religijnym przeciwstawione jest ono nieśmiertelności nieuchwytnej zmysłowo duszy), obrazuje pewien przedstawieniowy paradoks: jak bowiem oddać pełne podobieństwo człowieka, które poza zewnętrzną, indywidualną *physis* opiera się także na jego biologicznej, wyznaczającej jego przeznaczenie naturze (śmiertelność, którą symbolizuje czaszka)? Ponadto strategia prezentacji człowieka w obrazie koncentrowała się także na próbie oddania tego, co niematerialne, mianowicie na prezentacji duszy. Pomijając średniowieczne, zeschematyzowane dosłowne przedstawienie duszy jako “małego człowieka” wydostającego się z ust wraz z ostatnim oddechem *moribunda* w tekstach *ars moriendi*, duszę na portretach próbowano oddać za pomocą nakreślenia charakteru prezentowanej postaci, często uciekając się do idealizacji (portrety stanowe) lub deprecjacji (karykatura) mających za zadanie ukazać prawdziwą naturę (myślenie oświeceniowe przyniosło zmianę w sposobie myślenia o jednostce, dusza bowiem została zastąpiona przez naturę) człowieka. Wynalezienie fotografii, jak zauważył Belting, początkowo przyniosło wiarę w obiektywizm fotograficznej reprezentacji, która miała, lepiej niż portret, oddać charakter psychiczny osoby przedstawianej, co zarazem wpisywało się w dziewiętnastowieczne zainteresowanie fizjonomiką²⁴. Wiara w obiektywizm fotografii okazała się jednak równie bezpodstawnym i magicznym sposobem myślenia jak wiara w to, że wygląd fizyczny odzwierciedla usposobienie człowieka – jego duszę, charakter lub całościowo ujętą naturę.

Antropologia obrazów Hansa Beltinga i jej implikacje dla sposobu myślenia o fotografii

Belting znacznie wychodzi poza ramy historii sztuki, przyjmując, że obrazem jest nie tylko to, co rejestruje ludzkie oko, lecz także to, o czym można pomyśleć,

23. Belting, *Faces. Historia twarzy...*, 158.

24. W latach osiemdziesiątych XIX wieku Alphonse Bertillon założył w paryskiej prefekturze policyjnej archiwum złożone ze zdjęć twarzy wraz z pomiarami fizycznymi osoby przedstawianej. Liczba zdjęć, które zebrał, przekraczała sto tysięcy. Bertillon chciał w ten sposób stworzyć system zapobiegania jak i szybszego wykrywania sprawców przestępstw, którzy mieli jakoby mieć “wypisaną na twarzy” skłonność do występku. Niestety, projekt ten zupełnie nie sprawdził się w praktyce. Zob. Belting, *Faces. Historia twarzy...*, 237–241 i por.: Alphonse Bertillon, *Anthropologie métrique* (Paris: Melun, 1885).

a co nie musi mieć swojego odpowiednika w rzeczywistości²⁵. Ta dość nieprecyzyjna i problematyczna z punktu widzenia filozofii definicja obrazowości sytuuje obrazy nie tyle w rzeczywistości zmysłowej, ile przede wszystkim w *mundus imaginalis*. Belting w *Obrazie i jego mediach* stwierdza:

“Obraz” jest czymś więcej aniżeli tylko tym, co widziane lub widzialne. To coś więcej aniżeli wytwór percepcji [...]. Pojęcie obrazu, jeśli traktuje się je poważnie, uprawomocnione jest tylko jako pojęcie antropologiczne. Żyjemy z obrazami i rozumiemy świat w obrazach. To życiowe odniesienie do obrazu znajduje swoje przedłużenie w uprawianej przez nas w naszym ludzkim świecie fizycznej produkcji obrazów, która tak się ma do mentalnych obrazów, jak – by użyć prowizorycznego sformułowania – pytanie ma się do odpowiedzi²⁶.

Autor włącza w krąg zainteresowań uprawianej przez siebie teorii także obrazy “wewnętrzne”, należące do świata wyobraźni, twierdząc również, że obraz jest wynikiem procesu “symbolizacji tego, co pojawia się w spojrzeniu lub przed okiem wewnętrznym”²⁷. Badacz uzależnia więc obrazy od działalności człowieka, czyniąc z nich wytwór ludzkiej percepcji, która – jak twierdzi – uzależniona jest zawsze od kontekstu historyczno-społecznego²⁸. Człowiek daje życie obrazom, które ostatecznie nie istnieją poza jego umysłem. Ludzkie oko dla Beltinga jest bowiem jedynie narzędziem odbioru zmysłowych danych, które dopiero w jaźni, za sprawą nadania im odpowiedniego “kodu” przekształcają się w obrazy. Wytwory artystyczne człowieka: począwszy od pierwszych podobizn ludzi wykonywanych w rytuałach magicznych, przez nowożytny portrety, po fotografię zawsze są uzależnione od umysłu patrzącego, który nadaje im zmienne w czasie znaczenie. To, co najbardziej interesuje Beltinga, to jednak nie historia percepcji, ale antropologiczne przyczyny powstania danego medium, wyznaczające jego wartość estetyczną i zastosowanie. W badaniu owych przyczyn Belting próbuje zrekonstruować mentalność i zwyczaje danej społeczności (jak ma to miejsce w portretach mumijnych, będących estetycznym pierwowzorem dla późniejszej ikony)²⁹. Z tego powodu jednym z najważniejszych pojęć dla badacza jest pojęcie medium, w którym upatruje on elementu samego obrazu. Medium stanowi nierozdzieloną część każdego z przedstawień i nie da się go całkowicie oddzielić od tego, co przedstawia. Mimo braku możliwości przeprowadzenia ostrej granicy między medium i obrazem Belting zastrzega: “pojęcie obrazu może tylko zyskać

25. Belting, “Obraz i jego media...”, 296.

26. Belting, “Obraz i jego media...”, 296.

27. Belting, “Obraz i jego media...”, 296.

28. Belting, “Obraz i jego media...”, 305.

29. Belting, *Obraz i kult...*, 113 i Belting, *Faces. Historia twarzy...*, 50.

na rozróżnieniu między nim i medium”³⁰. To dość skomplikowane i tajemnicze rozumienie medium Belting zaznacza, odnosząc się do jego znaczenia w spirytyzmie: Media [to] ciała obrazów. Media od zawsze były używane w celu nawiązania kontaktu ze zmarłymi. Wynajdowano media obrazowe, które zastępowały brakujące ciała i wywoływały zmarłych w obrazie lub w obraz³¹. Brak możliwości pełnego rozróżnienia między “dwoma stronami monety”³² nie stoi na przeszkodzie badaniom nad obrazem. Przeciwnie, dla Beltinga to właśnie medium daje podstawę do stworzenia antropologicznej historii obrazu, ponieważ jego wynalezienie zbiega się z wynalezieniem samego obrazu rozumianego jako zmysłowy artefakt³³. Zarazem obrazy wewnętrzne, powstające w umyśle, które Belting chce włączyć w swoje rozważania, sprawiają, że ciało człowieka również jest przezeń traktowane jako medium. Jak pisze badacz, człowiek jest “miejszem obrazów”³⁴, gdzie to, co symboliczne i to, co zmysłowe zbiega się ze sobą. Dlatego też Belting wykorzystuje dwuznaczność słowa medium i próbuje wyjaśnić je za sprawą odniesienia do seansu spirytystycznego, który kieruje naszą uwagę ku początkom obrazu – rytuałom magicznym i pogrzebowym, będących źródłem pierwszych ludzkich przedstawień. Ciało i twarz człowieka ze względu na swój mediumiczny charakter stale są bowiem nośnikami określonych, społecznych treści. Ludzka, zmienna w czasie *physis* stanowi obraz przemijania, który “zatrzymuje w czasie” fotografia. Przekonajmy się zatem, w jaki sposób zdjęcie przejmuje część dawnych, pierwotnych znaczeń i w jaki sposób wpisuje się w egzystencjalne *continuum* wyznaczające sens życia ludzkości od prehistorii do teraźniejszości.

Fotografia i maska. Między teatrem a grobem

Ze względu na nieostre pojęcie maski, które swym zasięgiem obejmuje szereg (pozornie) niepowiązanych artefaktów (teatralny rekwizyt, dawny przedmiot rytualny, element kostiumu), spróbujmy maskę zdefiniować za pomocą jej głównej funkcji – każda maska służy bowiem zakryciu lub zastąpieniu ludzkiej twarzy. Okoliczności przesłonięcia twarzy maską mogą być różne w odmiennych kulturach, najczęściej jednak są zdeterminowane przez określony rytuał lub konwencję – jak miało to miejsce w przypadku greckiej maski teatralnej. Zwróćmy jednak uwagę, że według wykładni Fryderyka Nietzschego, starożytna maska teatralna sama była pozostałością dawniejszego rytuału religijnego poświęconego Dionizosowi.

30. Belting, “Obraz i jego media...”, 97.

31. Belting, *Faces. Historia twarzy...*, 308–309.

32. Belting, “Obraz i jego media...”, 297.

33. Belting, “Obraz i jego media...”, 308.

34. Belting, “Obraz i jego media...”, 322.

Northrop Frye twierdził z kolei, że dzięki teatralnej masce antycznej przekraczano granicę widowiska i sam spektakl stawał się “hołdem dla publiczności”, która oglądając korowód masek, sytuowała się w pozycji nadrzędnej wobec przedstawianego jej widowiska³⁵. W przeciwieństwie do później wykształconej tragedii i komedii publiczność greckiego teatru masek nie musiała godzić się z koniecznością (tragiczne *katharsis*) ani też nie utożsamiała się z bohaterami spektaklu (komedia). Właściwy dla epoki archaicznej teatr maski sytuował bowiem publiczność ponad porządkiem przedstawienia, kreując dystans emocjonalny pomiędzy widownią a sceną. Dystans ten spowodowany był odmiennym porządkiem widowiska, dzięki czemu, jak pisał Frye, widzowie “oglądają spektakl jak bogowie człowieka”³⁶. Pierwotna maska teatralna według badacza była symbolem podstawowych ludzkich emocji, zaś scenariusz spektaklu, ze względu na swoje pokrewieństwo z dionizyjskim rytuałem, cechował się chaotycznością i brakiem linearności³⁷.

Maska zasłaniająca twarz jest również, jak pisał Barthes, inspirując się jej antycznym, teatralnym wykorzystaniem, “absolutnie czystym sensem”³⁸. Podobnie fotografia, która “może znaczyć tylko przez przybranie maski”³⁹, cechuje się dystansem między oglądającym i oglądanym. Zastygnięcie świata w trakcie naciśnięcia migawki to greckie, teatralne *stasis*, zaś owa opisana już “pętla czasowa” fotografii, łącząca przeszłość z przyszłością, nadaje oglądającemu status podobny do tego, jaki dawało greckie przedstawienie masek. Można bowiem stwierdzić, że oglądający posiada wiedzę, której nie ma oglądany, i w perspektywie kosmicznej spogląda on na zdjęcie – używając efektownej metafory Frye’a – jak “Bóg na człowieka”. Nie jest więc przypadkiem że Barthes wprost porównuje maskę z fotografią, a Belting zaczyna swój wywód o historii twarzy od maski służącej zastąpieniu twarzy zmarłego. I choć w starożytnej Grecji nie istniał zwyczaj tworzenia masek pośmiertnych, to właśnie tam używano tylko jednego terminu na określenie zarówno twarzy, jak i maski (gr. *prosopon*)⁴⁰.

Wiadomo, że najstarsze znane maski pochodzą z neolitu i wywodzą się z prastarego kultu zmarłych⁴¹. Rytualny rodowód wyznaczał wówczas główną funkcję maski – zastępowanie ludzkiej twarzy. Maska, jak twierdzi Belting, była traktowana jako obraz twarzy zmarłego i prawdopodobnie symbolizowała jego

35. Northrop Frye, *Anatomia krytyki*, przeł. Monika Bokiniec (Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2012), 326.

36. Frye, *Anatomia krytyki*..., 329.

37. Frye, *Anatomia krytyki*..., 331.

38. Barthes, *Światło obrazu*..., 60.

39. Barthes, *Światło obrazu*..., 60.

40. Belting, *Faces. Historia twarzy*..., 26.

41. Belting, *Faces. Historia twarzy*..., 44.

życie jako członka społeczności⁴². Oznacza to, że od zarania dziejów maska była rekwizytem oddającym podobieństwo twarzy jednostki nie tylko w jej biologicznym sensie, lecz także służąc jako jej wizerunek społeczny. Ta podwójna symbolizacja maski, co istotne, będzie się powtarzała przez całą historię trwania obrazu i wyznaczy trwały kierunek w pojmowaniu zdjęcia jako nowego rodzaju maski. W masce bowiem ujawnia się ten sam paradoks, który przenika fotografię – jest ona widzialnym, które zastępuje niewidzialne, i podobnie jak zdjęcie twarzy odsyła do tego, co rzeczywiście nieobecne. Jej wykorzystanie w dawnym kulcie zmarłych⁴³ wskazuje na ten sam cel, który przyświeca fotografii – zachowanie w pamięci tych, których już nie ma. Tradycja rozumienia maski, która przeniknęła do kultury chrześcijańskiej, wywodzi się w dużej mierze ze starożytnego Rzymu, w którym rozróżniano pojęcie maski (*persona*), twarzy i obrazu funeralnego⁴⁴. Maska traktowana jako medium, za pomocą którego przekazywano dźwięk (łac. *per sonare*), w chrześcijaństwie zmieniła swe znaczenie, gdyż to właśnie za jej pomocą teologowie pragnęli wytłumaczyć naturę Chrystusa. W ten sposób *persona*-maska zmieniła swe pierwotne znaczenie i stała się określeniem nie tyle rekwizytu, ile osoby⁴⁵. Zwrócenie uwagi na osobowy aspekt maski sprawiło, że maska rozumiana jako fizyczny przedmiot zasłaniający (antyczny teatr) czy zastępujący twarz (nowożytna maska pośmiertna) stała się wtórna wobec rozumienia maski jako określenia charakteru danej jednostki. To “wcielenie się” maski w twarz z czasem sprawia, że nowożytny teatr angielski rezygnuje z maski – rekwizytu na rzecz maski – *persony*, niewidzialnej formy, która, scalona z twarzą aktora, manifestuje się poprzez jego grę. Wraz z rozwojem społeczeństwa dworskiego dochodzi jednak do głosu negatywny aspekt maski, która staje się symbolem obłudy i pozoru przenikającego świat arystokracji. Razem ze starożytnym, fatalistycznym przekonaniem, że rzeczywistość to *theatrum mundi*, pojęcie maski zmienia swoje dawne znaczenie – staje się ona nie podobizną, ale przeciwieństwem twarzy, nieautentycznym, choć koniecznym aspektem życia w społeczeństwie⁴⁶. Belting

42. Belting, *Faces. Historia twarzy...*, 44.

43. Walter Burkert, szwajcarski religioznawca, uważa, że kult zmarłych dał podstawę wszelkim późniejszym religiom i był najstarszą formą myślenia religijnego. Z kultu zmarłych Burkert wyprowadzał dawne religie wotywnie i pełne teatralizacji starożytne religie misteryjne (w tym misteria w Eleusis). Istotnym elementem tych wierzeń był rytuał, do którego wykorzystywano przedstawienia twarzy i czaszki. Badacz twierdził, że religie te wymarły wraz z końcem starożytności, choć ja stawiam tezę, że obecny kult Świętej Śmierci (*Santa Muerte*) w Meksyku ma charakter religii misteryjnej, na co wskazują jego korzenie i główne, estetyczne cechy obrzędu: kult zmarłych, familiarność, wotywność, teatralizacja kultu, synkretyzm religijny i wykorzystanie masek. Zob.: Walter Burkert, *Starożytne kultury misteryjne*, przeł. Krzysztof Bielawski (Bydgoszcz: Homini, 2001), 112.

44. Belting, *Faces. Historia twarzy...*, 68.

45. Belting, *Faces. Historia twarzy...*, 69.

46. Belting, *Faces. Historia twarzy...*, 82.

zwraca uwagę na powrót maski-rekwizytu w monarchiach absolutystycznych, w których jednostka była poddana ciągłej kontroli⁴⁷. Wówczas zyskują popularność wydarzenia (bale, festyny) wykorzystujące maskę jako swoiste alibi zachowania. Paradoksalnie, maska służy tu do zrzucenia pozorów i zachowania, na które pozwala anonimowość, a twarz (rozumiana jako *persona*?) staje się zagrożeniem i elementem, który należy ukryć przed społeczeństwem. Odwrócenie porządku dawnej prezentacji: twarz-maskę może posłużyć do badań nad nowożytną kulturą opresji. Temat ten wymaga jednak osobnego opracowania.

Wyjątkowość fotografii rozumianej jako maska wynika z tego, że próbuje ona połączyć dwa przeciwstawne pragnienia człowieka, które mają swe źródło zarówno w starożytnym wykorzystaniu maski, jak i jej nowożytnym sensie: zarazem zachowania pamięci o jednostce (dawna funkcja maski pośmiertnej), jak i jak najlepszego zaprezentowania się widzom i fotografowi, niezależnie od tego, ile w owej pozycji jest zawartego autentyzmu (maska traktowana jako osłona przed opresywnym społeczeństwem). Można również powiedzieć, że fotografia ma charakter maski teatralnej – jest ona przeznaczona do oglądania podobnie jak spektakl. Należy jednak zauważyć, że mimo różnic każde z przejętych przez zdjęcie znaczeń maski jedynie symbolizuje prawdziwe życie. Dlatego też Belting określa fotografię mianem utopii – przedstawia ona bowiem ciało, które nie może się zmienić ani też umrzeć⁴⁸. Narodziny fotografii zbiegły się zresztą w czasie z rozwojem projektów utopijnych, które – w przeciwieństwie do utopii XVII-wiecznych i XVIII-wiecznych, poszukujących w odległej przestrzeni idylli – wykorzystywały czas jako główną zasadę organizującą społeczeństwo idealne⁴⁹. Zdjęcie przedstawiające określoną chwilę zawsze odwołuje się do jakiejś przeszłości, stąd też jego głównym narzędziem jest retrospektywa. Ciało, będące przedmiotem fotografii żyje w wiecznej przeszłości, podobnie jak społeczeństwa utopijne zbudowane na bazie idealizacji tego, co rzekomo kiedyś istniało. Elementem nowej utopii zakłętej w fotografii była także wiara oglądających w to, że zdjęcie przedstawia rzeczywistość obiektywną. Wspomniana wcześniej fizjonomika również była elementem infantylnej wiary w to, że maska twarzy obecna na fotografii pozwoli na “odczytanie” jej głównych cech, które miały pomóc społeczeństwu zorganizować się zgodnie z ówczesnymi, mieszczańskimi ideałami: przyzwoitości, pracowitości i poczucia bezpieczeństwa. Pragnienie zachowania twarzy, o której z pewnością wiadomo jedynie, że zmienia się w czasie, nie daje bowiem odpowiedzi na pytania tak istotne dla ówczesnej mieszczańskiej

47. Belting, *Faces. Historia twarzy...*, 82.

48. Belting, “Obraz i jego media...”, 314.

49. Na temat rodzajów utopii: przestrzennych i temporalnych oraz zmian w myśleniu o światach i społecznościach idealnych zob. Bronisław Baczko, *Światła utopii*, przeł. Wiktor Dłuski (Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN, 2016), 40–55.

kultury. Twarz uwieczniona na fotografii sama w sobie jest bowiem jedynie obrazem *physis* (*prosopon*) a nie personą i nie można na jej podstawie wnioskować o cechach charakteru czy temperamencie osoby reprezentowanej.

Portret i fotografia

W naszych dotychczasowych rozważaniach przyjrzelśmy się relacjom pomiędzy fotografią i maską, pomijając inną, być może nawet ważniejszą w naszej kulturze technikę prezentacji, mianowicie portret. Pisząc o portrecie, Belting zauważa, że jest on właściwy jedynie dla cywilizacji zachodniej, jego funkcje w kulturach innych niż europejska zostały zaś przypisane maskom rozumianym jako przedmiot służący zastąpieniu twarzy⁵⁰. Historia portretu dla badacza wywodzi się, podobnie jak historia maski, z obrzędów pogrzebowych. Portret bowiem, podobnie jak maska, a później fotografia, służył przypomnieniu twarzy osoby zmarłej. Pierwsze analizowane przez Beltinga portrety przynależą do schyłku starożytności i dotyczą zromanizowanej kultury egipskiej w której, poza nakładaniem masek mumiom, praktykowano także malowanie im twarzy. Niezwykłe podobieństwo tych późnstarożytnych portretów trumiennych do wczesnośredniowiecznej ikony skłania Beltinga do tezy, że estetyka dawnego portretu mumijnego legła u podstaw wizerunków świętych przedstawianych na ikonach⁵¹. Charakterystyczna dla ikon geometryzacja twarzy wraz z jej specyficznym wyrazem i spojrzeniem, które Belting nazywa „absolutnym” są cechami portretów funeralnych, w tym między innymi słynnych portretów z Fajum, które dziś można oglądać między innymi w paryskim Luwrze⁵². Okazuje się więc, że genezą pierwszych reprezentacji ludzi jest śmierć, która prowokuje jednostki do poszukiwania metod prezentacji wizerunków, będących trwalszymi niż życie ludzkie.

Belting patrzy na portret w kontekście zmian społecznych zachodzących w społeczeństwie europejskim. Portret zachodnioeuropejski jest dla niego nie tylko wizerunkiem osoby, ale także środowiska z którego wyrasta przedstawiany. W społeczeństwie wczesnonowoczesnym, kontynuując tradycję sprzeciwu jednostki wobec fizycznej śmierci, portret stanowił zarazem świadectwo statusu przedstawianego jak i jego religijności. Najczęstszymi bowiem emblematami, które pojawiają się na portretach, są: czaszka, będąca symbolem śmiertelności ciała (zauważmy, że znaczenie to sprzeciwia się głównej funkcji portretu, jaką jest symboliczne przedłużenie ludzkiego życia) i herb, czyniący z osoby portretowanej jedynie przedstawiciela

50. Najważniejszą analizę masek w ujęciu etnologicznym przeprowadza Claude Levi-Strauss, *Drogi masek*, przeł. Monika Dobrowolska (Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1985).

51. Belting, *Obraz i kult...*, 113.

52. Belting, *Faces. Historia twarzy...*, 152.

określonej grupy społecznej – najczęściej rodu lub cechu⁵³. Wraz z narodzinami historii sztuki, która według badaczy powstała wraz z dziełem Vasarięgo, malarstwo wraz z portretem stało się głównym symbolem sztuki, ponieważ ówczesne myślenie o artyzmie wykluczało z jego kręgu przedstawienia o niepewnym statusie (maski funeralne), niemieszczących się w renesansowym wyobrażeniu idei dzieła sztuki⁵⁴. Największy sukces portretu przypada jednak na wiek XVIII i XIX, gdy – jak zauważają badacze śmierci Michel Vovelle i Phillip Aries – zmienia się podejście społeczeństwa do śmierci⁵⁵. Następuje bowiem zwrot w myśleniu, którego korzenie sięgają średniowiecza: ćwiczenie się we własnej śmierci – do czego namawiały dawne *ars moriendi* – ustępuje pola myśleniu o śmierci bliskich⁵⁶. Lęk przed utratą drogiej osoby zwiększa zapotrzebowanie na utrwalenie jej wizerunku nie tylko w najbogatszych klasach społecznych – rozprzestrzenia się wówczas także portret mieszczański⁵⁷. Zmiana myślenia o śmierci jest spowodowana większą w wiekach średnich samoświadomością jednostki. Okazuje się bowiem, że śmierć średniowieczna, przychodząca do człowieka “z zewnątrz”, nie zgadza się z nowym światopoglądem, który pojawia się w epoce nowożytnej – śmierć bowiem się laicyzuje i nie jest już postrzegana jako kara boska, ale jako prawo, któremu podlegają wszystkie jednostki⁵⁸. Zarazem, co zauważa Vovelle, próbuje się wówczas myślenie

53. Belting, *Faces. Historia twarzy...*, 158.

54. Zob. Didi-Huberman, *Przed obrazem...*, 4–61 i por. z: Belting, “Obraz i jego media...”, 302.

55. Michel Vovelle, *Śmierć w cywilizacji Zachodu*, przeł. Tomasz Swoboda, Maryna Ochab (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2004), 455–457 i Philippe Ariès, *Człowiek i śmierć*, przeł. Eligia Bąkowska (Warszawa: PIW, 1989), 326.

56. Vovelle, *Śmierć w cywilizacji Zachodu...*, 457.

57. Należy odnotować, że na terenach Niderlandów i w dorzeczu Renu, gdzie już na przełomie XIV i XV wieku doszła do głosu tzw. nowa pobożność (*devotio moderna*), portrety mieszczańskie pojawiły się wcześniej (malował je m.in. Jan van Eyck). Można zjawisko to wytłumaczyć nie tylko ogólnoludzkim pragnieniem zachowania wizerunku, lecz także próbą upodobnienia się osób malowanych do przedstawień ciał obecnych na ikonach. Powstanie pierwszego portretu mieszczańskiego (*Małżeństwo Arnolfinich* van Eycka, 1434) praktycznie zbiega się w czasie z opublikowaniem *De imitatione Christi* (polski, nieoddający prawdziwego sensu imitacji tytułu dzieła to *O naśladowaniu Chrystusa*) przypisywanego przez długi czas Tomaszowi à Kempis (ok. 1427). Owo “naśladowanie” Chrystusa miało odbywać się we wszystkich sferach życia praktykującego *devotio moderna*. Teza staje się bardziej prawdopodobna, gdy przypomnimy sobie eksperymenty formalne, które przeprowadzał z portretem Albrecht Dürer. Jego słynny *Autoportret w futrze* (1500) znajdujący się w Alte Pinakothek w Monachium to efekt ówczesnej “mody” na stylizację twarzy zgodnie z wizerunkiem Chrystusa znajdującego się na całunnie turyńskim, który wówczas traktowany był jako jednak z najważniejszych relikwii kościelnych. Spojrzenie artysty przywodzi z kolei na myśl technikę wykorzystywaną w ikonach – wyraz oczu modelu zdaje się przenikać przez widza i kierować jego uwagę w stronę tego, co wieczne i nieprzedstawialne. Dürerowi udało się tym samym osiągnąć cel prawdziwej ikony i wprowadzić do obrazu perspektywę metafizyczną. Zob. Belting, *Obraz i kult...*, 468–522.

58. Vovelle, *Śmierć w kulturze Zachodu...*, 386.

o fizycznym aspekcie śmierci zniwelować za pomocą wspomnienia o bliskich. Tę nową potrzebę potwierdzają w XVII i XVIII wieku nie tylko częste portrety mieszczan i arystokracji, lecz także napisy na epitafiach, w których wspomina się coraz częściej o społecznych przymiotach zmarłego – a w przypadku kobiet o ich rolach społecznych⁵⁹. W drugiej połowie XIX wieku tę potrzebę pamięci zaspokoi częściowo fotografia, choć próba egzorcyzmowania śmierci z nowego typu społeczeństwa okazuje się jedynie połowiczna. Romantyzm bowiem, niejako wbrew oświeceniowemu myśleniu o śmierci jako naturalnej kolei życia, przejmując dawne lęki i fascynacje rozkładem, tworząc kulturowe fantazmaty, w których śmierć nadal istnieje jako zewnętrzna wobec jednostki, przerażająca i destruktywna siła. Perspektywa wertykalna, jak ją nazywa Vovelle, w której bliscy po śmierci istnieją jedynie w innym, lepszym świecie, okazuje się zatem nie przekonywać wszystkich. Fotografia, która, jak wcześniej portret, zapewnia zmarłemu pamięć, a więc niejako przedłużenie jego społecznego życia, staje się także narzędziem służącym do zaspokajania nowej obsesji, wywodzącej się z lęku przed rozkładem ciała⁶⁰. Indywidualizacja rysów twarzy właściwa dla fotografii pozwala zarazem na pełniejsze doświadczenie obecności zmarłego niż portret, a owa dokładna maska twarzy przedstawiona na fotografii zdaje się również zmniejszać lęk żyjących przed śmiercią. Okazuje się bowiem, że mimo rozkładu ciała, który dominował wyobraźnię mortualną w wiekach średnich i – częściowo – w romantyzmie, fotografia sprzeciwia się śmierci totalnej, dając świadectwo życia. Paradoksalnie zdjęcie, które – jak już ustaliliśmy – przedstawia twarz jako maskę pośmiertną poprzez pamięciowe “przywoływanie zmarłego”, staje się zaprzeczeniem całkowitego unicestwienia w zeświecczonym świecie.

Quotidie morior. Podsumowanie

Spółeczna historia fotografii w dużej mierze jest historią myślenia o śmierci i sposobach sprzeciwiania się jej. Dzieje się tak za sprawą znaczeń i symboli, które zdjęcie przejmując z innych mediów, służących reprezentacji człowieka. Perspektywa przeszłości, która dla oglądającego fotograficzną reprezentację jest jakimś wspomnieniem, zawiera w sobie zawsze antycypację tego, co z pewnością nadejdzie,

59. Vovelle, *Śmierć w kulturze Zachodu...*, 422–423. Philippe Ariès pisze z kolei, że pierwsze fotografie nagrobne przedstawiały przede wszystkim zmarłe kobiety i młodzież, co świadczy o zmianie perspektywy patrzenia na śmierć, która staje się przede wszystkim zagrożeniem dla bliskich. Portrety i fotografie miały za zadanie “przedłużyć” byt zmarłego jako ważnego członka rodziny, a pośrednio poświadczają też proces emancypacji kobiet i dzieci traktowanych jako odrębne, wartościowe jednostki. Zob. Ariès, *Człowiek i śmierć...*, 527.

60. Ariès, *Człowiek i śmierć...*, 133.

czyli śmierci. Fotografia wymusza więc takie spojrzenie na śmierć, które zakłada jej obecność w każdej rzeczy. To właśnie dlatego Barthes pisał o “szaleństwie fotografii”, którą społeczeństwo stara się zneutralizować, próbując zamienić ją w sztukę⁶¹. Metafizyczne odniesienia, które zdjęcie ze sobą niesie, budzą egzystencjalny niepokój, którego obecna kultura, podobnie jak myślenia o samej śmierci, stara się unikać. Fotografia jednak “zawsze produkuje maski”⁶² za sprawą czego już sama w sobie odsyła do śmierci. Zdjęcie ma również charakter magiczny, ponieważ jest zaklęciem ciała w obraz i powieleniem jego bytu w przestrzeni symbolicznej. Istotę fotografii, bez wikłania się w jej kolejne paradoksy przybliży legenda o powstaniu malarstwa, którą Belting przytacza w *Obrazie i jego mediach*: otóż pierwsze przedstawienie człowieka powstało, gdy mieszkanka Koryntu chciała zapamiętać wygląd ukochanego, próbując odrysować jego cień (*skiagraphia*)⁶³. Fotografia również próbuje uchwycić indywidualne rysy, z tym że chce to zrobić za pomocą opisu światłem (*photographia*). Niezależnie jednak od wykorzystanej techniki zatrzymany w czasie za pomocą obrazu przedmiot symbolizuje własne przeznaczenie – skończoność i nieuchronność śmierci. Pytanie metafizyczne, które ta świadomość wywołuje, to oczywiście inna kwestia.

61. Barthes, *Światło obrazu...*, 198–199.

62. Belting, *Faces. Historia twarzy...*, 205.

63. Belting, “Obraz i jego media...”, 315.

Bibliografia

- Aries, Philippe. *Człowiek i śmierć*, przeł. Eligia Bąkowska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1989.
- Baczko, Bronisław. *Światła utopii*, przeł. Wiktor Dłuski. Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN, 2016.
- Barthes, Roland. *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1996.
- Baudelaire, Charles, przeł. Jan. M. Kłoczkowski. W: Charles Baudelaire, *Rozmaitości estetyczne*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000.
- Belting, Hans. "Obraz i jego media. Próba antropologiczna", przeł. Mariusz Bryl. *Artium Quaestiones* nr 11/2000, 295–322.
- Belting, Hans. *Obraz i kult*, przeł. Tadeusz Zatorski. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2010.
- Belting, Hans. *Faces. Historia twarzy*, przeł. Tadeusz Zatorski. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2015.
- Bertillon, Alphonse. *Anthropologie métrique*. Paris: Melun 1885.
- Bryl, Mariusz. "Historia sztuki na przejściu od kontekstowej Funktionsgeschichte ku antropologicznej Bildwissenschaft (casus Hans Belting)". *Artium Quaestiones* nr 11/2000, 237–293.
- Burkert, Walter. *Starożytne kultury misteryjne*, przeł. Krzysztof Bielawski. Bydgoszcz: Homini, 2001.
- Didi-Huberman, Georges. *Przed obrazem. Pytania o cele historii sztuki*, przeł. Barbara Brzezicka. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011.
- Frye Northrop. *Anatomia krytyki*, przeł. Monika Bokiniec. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2012.
- Kowalski, Jacek, Loba Anna, Loba Mirosław, Prokop Jan, *Dzieje kultury francuskiej*. Warszawa: PWN, 2015.
- Levi-Strauss, Claude. *Drogi masek*, przeł. Monika Dobrowolska. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1985.
- Łukaszewicz-Alcatraz, Aleksandra (red.). *Widzialność/ wizualność obrazu cyfrowego. Między fenomenologią a kulturą wizualną*. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Malarstwa i Nowych Mediów, 2016.
- Markiewicz, Miłosz, Agata Stronciwilk, Paweł Ziegler (red.). *Pomiędzy tożsamością a obrazem*. Katowice: Wydawnictwo grupakulturalna.pl, 2016.
- Pietrowska, Jelena. "Mała historia fotografii Benjamina jako przewodnik po sztuce fotografii", przeł. Olga Aroniewicz. *Prace Kulturoznawcze* nr XVII/2015, 269–275.
- Sontag, Susan. *O fotografii*, przeł. Sławomir Magala. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1986.
- Vovelle, Michele. *Śmierć w cywilizacji Zachodu*, przeł. Tomasz Swoboda i Maryna Ochab. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2004.

Wojtyra, Jacek. "Pojęcie obrazu w koncepcjach Hansa Beltinga i Waltera Benjamina".
Estetyka i krytyka nr 15/16, 2008/2009, 214–224.

Wunenburger, Jean-Jacques. *Filozofia obrazów*, przeł. Tomasz Stróżyński. Gdańsk: słowo/
obraz terytoria, 2011.

