

Florike Egmond, *Eye for Detail. Images of Plants and Animals in Art and Science, 1500–1630*, London 2017, Reaktion Books, ss. 280, 128 il.

Czy możliwe było spojrzenie na organizmy żywe w dużym zbliżeniu przed wynalezieniem mikroskopu? Czy rosnące znaczenie detalu w postrzeganiu natury na 150 lat przed decydującymi wynalazkami rewolucji naukowej połowy XVII w. mogło wpłynąć na kształt i kierunek rozwoju tej rewolucji? Z tymi problemami mierzy się Florike Egmond w książce *Eye for Detail. Images of Plants and Animals in Art and Science, 1500–1630*, w której śledzi formy przedstawień wizualnych we wczesnonowożytnych albumach zawierających wizerunki fauny i flory. W ilustracjach tych dostrzega istotną zmianę w sposobach przedstawiania natury, charakteryzującą się większą uwagą poświęconą detalowi i wyrażaną przez próbę imitacji spojrzenia z bliska, pozornie niedostępnego dla ludzkiego oka (*microscopic vision*). Skrupulatnie badając zastosowane metody artystycznych manipulacji imitujących ożywioną naturę, Autorka śledzi kierunki rozwoju postrzegania świata, które miały doprowadzić do wytworzenia się nowożytnego paradygmatu badań przyrodniczych. Paradygmatu opierającego się na dokładnym przyglądaniu się detalom poprzez mikroskopowy okular.

Florike Egmond jest historyczką pracującą na Uniwersytecie w Lejdzie, badającą wczesnonowożytną historię naturalną. Zasłynęła jednym z największych odkryć w dziedzinie historii przyrodznawstwa w XXI w.: w 2012 r. udowodniła, że znajdująca się w bibliotece uniwersyteckiej w Amsterdamie kolekcja ilustracji (sygn. Hs. III C 22–23) powstała na potrzeby słynnej *Historia animalium* (1551–1558) Konrada Gesnera. Wcześniej zajmowała się m.in. albumem Adriaena Coenena¹, działalnością Charles'a de L'Écluse'a², a także problemem komunikacji społecznej i obiegu informacji we wczesnonowożytnej Europie³. W imponującej bibliografii Autorki, która bezsprzecznie jest jedną z najważniejszych badaczek zajmujących się przyrodniczą ikonografią europejską w okresie pomiędzy 1400 a 1700 r., znajdują się także publikacje napisane wspólnie z innymi znaczącymi specjalistami w tej dziedzinie, m.in. Sachiko Kusakawą⁴

¹ F. Egmond, *Het Visboek. De wereld volgens Adriaen Coenen 1514–1587*, Zutphen 2005.

² Eadem, *The World of Carolus Clusius. Natural History in the Making, 1550–1610*, London 2010.

³ Eadem, F. Bethencourt, *Correspondence and Cultural Exchange in Early Modern Europe 1400–1700*, Cambridge 2007 (Cultural Exchange in Early Modern Europe, vol. 3).

⁴ F. Egmond, S. Kusakawa, *Circulation of Images and Graphic Practices in Renaissance Natural History. The Example of Conrad Gessner*, „Gesnerus. Swiss Journal of the History of Medicine and Sciences”, 73, 2016, nr 1, s. 29–72.

i Peterem Masonem⁵. Recenzowana książka jest podsumowaniem badań Autorki prowadzonych przez ostatnich 15 lat.

Praca jest podzielona na trzy części, składające się z rozdziałów i podrozdziałów, zakończone podsumowaniem. Poprzedza je obszerny wstęp, w którym Autorka klarownie wykląda pytania badawcze oraz główną tezę pracy. Książkę zamyka całościowe podsumowanie najważniejszych ustaleń, a także rozbudowane aneksy. Czytelnik znajdzie tam notki biograficzne pojawiających się w narracji postaci, głównie naturalistów, kolekcjonerów i artystów, wykaz skrótów stosowanych w tekście oraz załącznik z notkami dotyczącymi poszczególnych albumów, przypisy, obszerny wybór najważniejszej bibliografii, spis ilustracji oraz indeks. Warto zaznaczyć, że książka jest niezwykle bogato ilustrowana – na 280 stronach zamieszczono ich aż 128.

Głównym obszarem zainteresowania Autorki jest, jak dowiadujemy się ze wstępu, zagadnienie zwracania uwagi na detal w malarstwie XV–XVII w. przedstawiającym naturę. Detal ów rozumie ona dwojako – jako zaciekawienie konkretnym szczegółem, ale także jako skrupulatne, zniuansowane zwizualizowanie całości. Badanie tej reorientacji w sposobach postrzegania i przedstawiania dostarcza wskazówek dotyczących wczesnonowożytnych studiów nad przyrodą. Dlatego też Autorka analizuje wybrane przez siebie źródła – zbiory ręcznie malowanych ilustracji zebranych w albumy, będące przedmiotem zainteresowania dla kolekcjonujących arystokratów i naturalistów w XVI i XVII w. – pod kątem pojawiania się w nich nowych formatów naukowego przedstawiania obiektów (*scientific imaging and picturing*) czy – jak nazwał je Brian W. Ogilvie – „konwencji reprezentacji”⁶. Rozpoznane typy przedstawień analizowane są następnie pod względem zawartego w nich przekazu o zainteresowaniu naturą w tym okresie. Autorka zastanawia się także, czy skupione na szczególnie naturalistyczne przedstawienia malarskie wchodziły w interakcje z innymi formami wizualnymi, to jest drukami, ilustracją książkową czy olejnym malarstwem wielkoformatowym. Następnie docieka, czy ten specyficzny materiał wizualny z okresu 1500–1630 może posłużyć za źródło do zrozumienia, jak i kiedy powstały znane do dzisiaj formy naukowego sposobu graficznej reprezentacji natury. I w końcu, czy możemy spojrzeć na te reprezentacje oczami tych, którzy tworzyli, zbierali i wykorzystywali takie ilustracje? Ten zestaw podstawowych pytań badawczych uzupełnia główna hipoteza, która zakłada związek pomiędzy zmianą perspektywy postrzegania i przedstawiania natury ze schematycznego na deskryptywny i iluzjonistyczny naturalizm a pojawieniem się ponad sto lat później mikroskopu i wytworzeniem się naukowych podstaw nowożytnego przyrodoznawstwa.

⁵ F. Egmond, P. Mason, „*Se questo mostro marino sia infausto oppure no*”. *Le fortune del capodoglio arenato sulla costa olandese nel 1598*, w: *Balene*, a cura di A. Tosi, Pisa 2017, s. 73–93.

⁶ Oryg. *representational conventions*; B. W. Ogilvie, *The Science of Describing. Natural History in Renaissance Europe*, Chicago 2006.

Pierwsza część, zatytułowana „Nature Captured”, poświęcona jest historycznym rozważaniom nad miejscem albumów z ilustracjami we wczesnonowożytnych kolekcjach oraz kulturowemu podłożu zainteresowania naturą. Autorka, wychodząc od opisu „mody na zieleń” (*Green Fashion*), która miała ośwładnąć arystokrację i wyższy stan mieszczański około 1520 r., zarysowuje kontekst, w którym zbiory ilustracji uzupełniały kolekcje natury żywej (ogrody, menażerie) i nieożywionej (*wunder-* i *kunstkammern*). Przedmiotem rozważań są tutaj przede wszystkim funkcje, jakie albumy te pełniły – jako inwentarze kolekcji lub jej uzupełnienia, narzędzia służące rozpoznaniu gatunków i identyfikacji ich cech charakterystycznych czy kolekcje same w sobie (*paper museum czy museum on paper*) – oraz praktyki, jakim były poddawane.

Osobny rozdział został poświęcony porządkowaniu ilustracji, czynności decydującej o „naukowej” roli albumów. W praktyce tej dostrzegalne są elementy ówczesnego myślenia o klasyfikowaniu natury, oparte na, jak to określa Autorka, niemonotonicznej logice asocjacyjnej, czyli zasadzającej się na elastycznym i zmiennym zestawie warunków, modyfikowanych wraz z pojawieniem się nowych informacji, faktów czy konstrukcji teoretycznych. Wedle Autorki nie było konsensusu co do konkretnej metody kategoryzowania organizmów żywych, co więcej, nie dostrzegano potrzeby przyjęcia jednej metodologii. Stąd taksonomie, świadomie proponowane przez naturalistów i kolekcjonerów w tym okresie, opierały się na zmiennych, elastycznych założeniach, wynikających się nie tylko z obserwacji, ale także z kulturowych stereotypów czy indywidualnych zainteresowań ich właścicieli. Układanie albumu w wybranym porządku miało być o wiele ważniejsze niż sam porządek i zmuszać do skrupulatnego badania detalu i porównywania organizmów. Autorka stawia wniosek, że możliwości komparatystyczne, jakie stwarzały malowane albumy, zwróciły uwagę naturalistów nie tylko na niuanse różniące poszczególne gatunki, ale także na szczegóły w budowie wewnętrznej, otwierając pola badawcze w ramach anatomii porównawczej, fizjologii, morfologii itp.

Najobszerniejszą jest część druga, pt. „Untrue to Life”, przybliżająca czytelnikom techniki tworzenia wizualnych reprezentacji zwierząt i roślin. Autorka rozprawia się w niej z najważniejszymi problemami dotyczącymi sztuki naturalistycznej tego okresu, to jest zasadą mimesis, malowaniem „z natury” (*ad vivum*), a także techniką kolażową, wykorzystującą zakonserwowane fragmenty organizmów. Analizę powyższych zjawisk osadza wokół problemu prezentacji i reprezentacji, uwidaczniając brak wyrazistej granicy między nimi w badanych źródłach. Autorka zauważyła bowiem, że zabieg naśladowania natury zawsze zakłada autorską ingerencję w wizerunek, nawet jeśli do jego wykonania, czy to bezpośrednio jako narzędzie (np. liść służący jako matryca drukarska lub zasuszony preparat), czy pośrednio jako model dla wzoru, posłużył żywy organizm. Najdobitniej problem ten ilustrują kolaże złożone z preparatów i rysowanych elementów graficznych. Skrupulatnie porównując kompozycję, układ elementów na karcie, części

tła oraz wpływające na powyższe materialne warunki powstawania przedstawień, F. Egmond dowodzi, że rysunki ilustrujące przyrodę mogą imitować nie tylko warunki laboratoryjne, poprzez dekontekstualizację zjawiska (np. zastosowanie jednolitego tła), ale także opowiadać indywidualną historię danego gatunku i jego badania.

Rozróżniając przedstawienia generyczne (*generic images*) i specyficzne czy indywidualne *specific images*, a nawet *portraits*), Autorka problematyzuje ideę rysowania „z natury”. Jak dowodzi, w przypadku ręcznie sporządzonych ilustracji nie można mówić ani o generycznych, ani specyficznych przedstawieniach, ale raczej o stosowaniu różnych form jednocześnie. Dzieje się tak, ponieważ tworzenie reprezentacji było podporządkowane nadrzędnej zasadzie skrajnego realizmu (*hyper-realism*) oraz szczegółowości, którą Autorka określa współczesnym terminem wysokiej rozdzielczości (*high-definition*). Pozornie wymagało to zindywidualizowanego przedstawienia konkretnego obiektu, jednak w rzeczywistości hiperrealistyczny naturalizm wymagał podkreślenia pewnych cech gatunkowych, a co za tym idzie ujednoczenia sposobów przedstawiania obiektu. Zabieg ten działał w obie strony, wymuszając przedstawienie cech indywidualnych w celu podniesienia realizmu wizerunku, co rozmywało granice pomiędzy reprezentacją generyczną a specyficzną. Ta elastyczność w zastosowaniu konwencji przedstawieniowych ponownie ma ukierunkowywać rozpoznania w stronę logiki niemonotonicznej. Według tego klucza ilustracje nie są czymś konkretnym, ponieważ mogą być postrzegane na wiele różnych sposobów w tym samym czasie.

Następnie Badaczka zanalizowała zagadnienie zbliżenia (*zooming*) w przedstawieniach graficznych, którego początków doszukała się jeszcze w XIII w. Idea postrzegania w przybliżeniu miała być powszechnie akceptowana w botanice XVI w. i stosowana głównie na dzielonych ilustracjach, zawierających z jednej strony wizerunek całej rośliny, z drugiej zaś detalu w postaci przybliżonego liścia czy owocu. Autorka zastanawia się nad celowością takiego zabiegu, w czasach kiedy nie rozumiano płciowości roślin, a organy służące reprodukcji nie stanowiły podstawy do rozróżnień taksonomicznych. Dochodzi do wniosku, że służył on głównie naturalistom, ponownie jako użyteczne narzędzie identyfikacji gatunków, sezonowych przemian w ramach jednego organizmu, a także różnic pomiędzy poszczególnymi przedstawicielami tego samego gatunku.

W części ostatniej, zatytułowanej „Micro before the Microscope”, Autorka mierzy się z postawioną we wstępie hipotezą o znaczeniu widzenia w skali mikro. Posiłkując się metaforą Nowego Świata, dostępnego obserwatorowi dzięki wynalazkowi mikroskopu, zauważa istnienie, na długo przed tą innowacją, wyobrażeń na temat „mikrokosmosu”. Dodajmy, że wyobrażenia te nie pozostały bez wpływu na odbiór rzeczywistego obrazu widzianego przez powiększającą soczewkę. Matematyczny opis tego świata, który miałby się jakoby wytworzyć w wyniku widzenia mikroskopowego, nie był ani nowym, ani jedynym możliwym sposobem postrzegania rzeczywistości. Dlatego też

F. Egmond twierdzi, że pojawienie się teleskopu i mikroskopu niekoniecznie wprowadziło nowe sposoby naukowego postrzegania, a raczej wynalazki te ułatwiały kontynuację różnych sposobów prezentacji widzianego. Przesłankami dla postawienia takiej tezy są przede wszystkim praktyki używania nowych urządzeń optycznych w XVII w., które znalazły powszechne zastosowanie także w sztuce czy nawet dociekaniach na temat natury o charakterze religijnym. Zainteresowanie przyrodą nie zawsze bowiem wynikało bezpośrednio z chęci racjonalnego poznania rzeczywistości, często napędzane było przez szereg namiętności, których nie nazwalibyśmy dzisiaj naukowymi. Stąd nowe formy percepcji nie pojawiły się wraz z nowatorskimi narzędziami i nie były oznaką wielkiego przełomu w sposobach postrzegania rzeczywistości, a jedynie ulegały pod ich wpływem stopniowej modyfikacji.

Ostatnią część uzupełniają dociekania na temat odkrytej w 2012 r. kolekcji Gesnera/Plattera. Analizując ilustracje przedstawiające owady, Autorka zauważa, że brak wśród nich przedstawień dysekcji owadziego ciała ukazującej poszczególne fragmenty w dużym zbliżeniu. To jedyna graficzna nowość, jak twierdzi Badaczka, pojawiająca się wraz z wynalezieniem mikroskopu. Nowatorstwo takiego spojrzenia opierało się jednak przede wszystkim na zastosowaniu go wobec obiektu dotychczas tak nieprzedstawianego. Jak zauważyła bowiem wcześniej, podobny format graficzny stosowano dla rozczłonkowanych części roślin i większych zwierząt. Wnioskuje zatem, że mikroskop umożliwił w przypadku owadów realizację dawniejszej idei przedstawiania detali dotychczas niedostępnych dla ludzkiego oka. Podsumowując, „mikroskop umożliwił naturalistom dostrzeżenie tego, co próbowali sobie wcześniej wyobrazić; patrzyli oni przez niego, zadając sobie te same pytania co wiek wcześniej i prezentowali to, co zobaczyli, wykorzystując wizualne formaty wynalazione na długo przed upowszechnieniem się nowej technologii” (s. 230; tł. K. Bielecki). Te wizualne praktyki pozostają jakoby do dzisiaj aktualne i czytelne, a recenzowana książka stanowi próbę śledzenia korzeni tej ciągłości.

Interpretacja badanych zjawisk jako wielowymiarowego eksperymentu – tak formalnego, dotyczącego samych warunków przedstawiania, jak i klasyfikacyjnego, polegającego na ciągłym rearanżowaniu porządku ilustracji w kolekcji – stanowi niezwykle ciekawą, transdyscyplinarną propozycję metodologiczną. Analizując album z rysunkami zwierząt i roślin, Autorka korzysta z osiągnięć nie tylko historii i historii sztuki, ale także nauk przyrodniczych, badając ich wczesnonowożytny podstawi epistemologiczne. Jednocześnie korzystając z pojęć przynależnych do dzisiejszego języka techniki cyfrowej, ukazuje ciągłość rozwojową stosowanych praktyk wizualnych. Uznanie wtórności wynalazku, jakim był mikroskop, wobec idei postrzegania świata w zbliżeniu, z perspektywy szczegółu, jest poważnym argumentem za reorientacją historiografii z podkreślania znaczenia jednostkowych przełomowych momentów na badanie długotrwałych przemian i ich dalekosiężnych skutków. Kluczową rolę Autorka przypisuje tutaj pojęciu logiki niemonotonicznej.

Wielką zaletą recenzowanej pozycji jest także jej deskryptywność. Tekst jest pełen faktów i – często autorskich – opisów mało znanych albumów. Choć już od dawna źródła te znajdują się w polu zainteresowania historyków i historyków sztuki, dotychczasowe prace skupiały się zwykle na pojedynczych, najbardziej efektownych tomach⁷. Autorka nie dość, że przybliżyła czytelnikom mniej rozpowszechnione kolekcje, to poddaje je także dogłębnym studiom porównawczym, możliwym, jak sama zauważa, dzięki projektom digitalizacyjnym. W ich wyniku wyznaczyła zasięg czasoprzestrzenny kultury ilustracji przyrodniczych obejmujący okres od 1500 do 1630 r. oraz terytorium rozciągające się od środkowych i północnych Włoch, przez obszar transalpejski i część południowo-zachodnią Niemiec, po Niderlandy i północno-wschodnią Francję. Na obszarze tym miały wytworzyć się i upowszechnić nie tylko formy wizualnej reprezentacji zjawisk przyrodniczych, ale także szereg praktyk kulturowych z nimi związanych.

Postrzeganie albumów z akwarelami jako odrębnej kategorii źródeł jest oryginalną perspektywą badawczą. Autorka, proponując takie rozwiązanie, nie rezygnuje jednak ze studiów porównawczych z uwzględnieniem innych form wizualnych występujących w danej epoce. W ten sposób osadza swoje rozważania w kontekście historycznym, unikając jednocześnie niepotrzebnego chaosu tematycznego. Proponowane przez nią stosowanie odrębnych i oryginalnych narzędzi analitycznych dla badań nad poszczególnymi typami reprezentacji należy uznać za zasadne, przede wszystkim ze względu na ich odmienne funkcje przedstawieniowe, a także praktyki, jakim były poddawane w ramach kolekcji czy w warsztacie naturalisty. Połączenie opisu i dogłębnych badań źródłowych z oryginalnymi propozycjami analitycznymi należy uznać za główną wartość książki.

Docenić wypada również perfekcyjną kompozycję tekstu i sprawny warsztat badawczy Autorki. Każda część zaczyna się od wstępu, w którym czytelnik znajdzie podstawowe tezy i problemy badawcze, szczegółowo omówione i opatrzone katalogiem przykładów w części opisowej. Wszystkie rozdziały zawierają także podsumowania, pozwalające odbiorcy uporządkować wiedzę i podkreślające najważniejsze wnioski. Wywód prowadzony jest niezwykle konsekwentnie – od początku znamy założenia przyjęte przez Autorkę, które krok po kroku udowadnia, odsyłając odbiorcę do dowodów zawartych w materiale wizualnym. Niezwykle cenne i pożyteczne są też zawarte na końcu książki w postaci załączników dane biograficzne i bibliograficzne dla wykorzystanych źródeł.

⁷ Najsłynniejszą tego typu pracą jest krytyczne wydanie znajdujących się w Österreichische Nationalbibliothek albumów Cod. Min. 129–130, zawierających malowane na pergaminie akwarele, wykonane na zlecenie cesarza Rudolfa II Habsburga; H. Haupt, T. Vignau-Wilberg, E. Irblich, M. Staudinger, *Le bestiaire de Rodolphe II. Cod. min. 129 et 130 de la Bibliothèque nationale d'Autriche*, trad. L. Marcou, Paris 1990.

Trudno znaleźć słabe punkty recenzowanej książki. Można by się ich doszukiwać w założeniach metodologicznych, które nie pozwoliły na wyczerpanie niektórych tematów. Chodzi tutaj o problematykę sprawczości wizerunków, zarówno jako materialnych przedmiotów, jak i samych reprezentacji. Autorka szeroko omawia znaczenie materialności ilustracji, zaczynając od praktyk ich wycinania i wklejania, poprzez nieustanne ich rearanżowanie w ramach poszczególnych albumów, na wpływie formatu kart i bloków drukarskich na kompozycje ilustracji kończąc. Bardzo skuteczną byłaby w tym miejscu analiza oparta na teorii aktora-sieci⁸ i szersze przedstawienie znaczenia materialności przedmiotów nieożywionych dla rozwoju wiedzy przyrodniczej. Podobnie świetne rozważania dotyczące problemu prezentacji i reprezentacji preparatów roślinnych w zielnikach, iluzjonistycznego naturalizmu i manipulacji widzem doskonale poddają się interpretacji z wykorzystaniem narzędzi, których dostarczają studia nad kulturą wizualną⁹. Jednak nieskorzystanie z tych możliwości jest zrozumiałą i w pełni uprawnioną metodologicznie decyzją Autorki, nie należy zatem traktować powyższych uwag jako zarzutu. *Eye for Detail* stanowi pracę kompletną, która choć nie zamyka dyskusji nad wczesnonowożytnymi przyrodniczymi ilustracjami, to stawia ją w nowym świetle, otwierając przed badaczami nowe perspektywy. Książkę tę należy uznać za jeden z najważniejszych głosów w dyskusji nad specyfiką przednaukowego przyrodoznawstwa.

Konrad Bielecki

Instytut Historii im. Tadeusza Manteuffla PAN

Warszawa

Zamek Królewski w Warszawie

⁸ Do najważniejszych publikacji omawiających *actor-network theory* należą: B. Latour, *Science in Action. How to Follow Scientists and Engineers Through Society*, Cambridge 1987; idem, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, tł. A. Derra, K. Abriszewski, Kraków 2010. Na gruncie polskich badań na szczególną uwagę zasługuje: K. Abriszewski, *Poznanie, zbiorowość, polityka. Analiza teorii aktora-sieci Bruno Latoura*, Kraków 2012.

⁹ Szczególnie użyteczne mogłyby się okazać rozważania Davida Freedberga zawarte w: idem, *The Eye of the Lynx. Galileo, his Friends, and the Beginnings of Modern Natural History*, Chicago 2003; idem, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 2003; a także J. Crary, *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, tł. Ł. Zaremba, I. Kurz, Warszawa 2009. Należy tutaj podkreślić, że Autorka odnosi się do historiograficznych spostrzeżeń Freedberga na temat kolekcji księcia Federica Cesiego. Na s. 130 pisze: „In a different context, the entire visual project of Prince Federico Cesi and the rest of the Accademia dei Lincei has been called a failure by David Freedberg, on the basis of the (rather dubious) argument that pictures address surfaces and therefore cannot produce analytic insight into inner structures”.