

URSZULA M. MAZURCZAK

WIEDZA O KULTURZE WIEDZĄ O SZTUCE WYBRANE ZAGADNIENIA Z ZAKRESU BADAŃ NAD SZTUKĄ

Wiedza o sztuce – sztuka w kontekście kultury pozostają w osmozie zarówno pierwszych opisów dzieł niebędących jeszcze badaniami sztuki, jak i samych badań dzieł sztuki. Rzetelne studia badawcze wskazywały jednak nie tyle na fakt związku sztuki z kulturą, ile na stopień trudności w jego rozwikłaniu¹. Dzieła sztuki dawnej i współczesnej powstają w określonym środowisku, w określonym czasie i miejscu, z inicjatywy konkretnych osób: artystów, fundatorów, dla konkretnych odbiorców lub ich użytkowników. Sztuka jest rezultatem złożonych procesów historycznych, w których ujawniają się stałe dążenia ludzkie do tworzenia piękna i jednocześnie do konserwowania dziedzictwa rodziców, rodu, nacji, religii, grup społecznych, wreszcie ojczyzny. Spróbujemy spojrzeć na niektóre metodologiczne drogi badawcze, podejmowane w historii, w aspekcie społeczno-kulturowym, aby zarejestrować istnienie dzieł, wyjaśnić ich znaczenie oraz funkcję. Dzieła sztuki zatrzymane w swojej materii przechowują duchowy wymiar kultury religijnej lub narodowej, oficjalnej lub prywatnej, określającej cechy elitarnej społeczności lub etnosu o charakterze popularnym. Podłożem konstytuowania się materialnego aspektu sztuki, w rozumieniu historycznym – jako sztuki oficjalnej, były trwałe, wręcz kosztowne środki, adekwatne dla architektury, malarstwa, rzeźby. Wymagały wysokiego przygotowania warsztatowego, znajomości technologii oraz kunsztu, ponad tym wszystkim jednak musiał być talent twórcy. Ocena zatem sztuki odnosiła się zarówno do materii, formy, jak i do

Prof. dr hab. URSZULA MAŁGORZATA MAZURCZAK – Instytut Historii Sztuki KUL; adres do korespondencji – e-mail: ursmaz@kul.lublin.pl

¹ P. Skubiszewski. *Dzieło sztuki a źródło historyczne*. W: *Proces historyczny w literaturze i sztuce. Materiały konferencji naukowej*. Instytut Badań Literackich 1965. Red. M. Janion, A. Kmita-Piorunowa. Warszawa: PIW 1967 s. 281-288.

ludzkiego ducha – *ingenium*, które rozpoznawał i oceniał nie sam artysta, ale zamawiający, zlecający oraz odbiorca. Dzieła sztuki zatem z istoty ich powstawania uzależnione były od wielu pozaartystycznych przyczyn.

Malarstwo, plastyka, także architektura przemawiały nie tylko zewnętrzną formą, ale również wewnętrznym językiem narracji. Tekst o treści religijnej, mitologicznej, historycznej, poetyckiej pieśni lub eposu, określał język obrazu zarówno w sposób dosłowny, jak i symboliczny, posługując się często skomplikowanymi alegoriami i metaforami. Rozwikłanie znaczenia treści dzieł wspomaga znawstwo kultury literackiej, także wyjaśnienie dzieła napisanego wspomaganie jest dziełami plastyki oraz architektury. W tym znaczeniu nie da się wydzielić granic kultury wizualnej i tekstowej, dodać trzeba – także muzycznej.

Dzięki sztuce możliwe jest docieranie do wiedzy o religii, o historii monarszej i politycznej, dla których istnieją źródła pisane. Związek zatem tekstu i obrazu jest niemal równoległy, choć oczywiste są rozbieżności między jednym a drugim przekazem formy. Istotne jest znaczenie sztuki w poznawaniu kultury określonych grup społecznych, dla których zbiór tekstów pisanych jest znacznie ograniczony albo nie istnieje. Dotyczy to dużej spuścizny kulturowej miast, a nade wszystko ubogich niepiśmiennych przedmieść i wsi. Dzięki sztuce możliwa jest rekonstrukcja kultury warstw niskich, biedoty, o której dokumenty pisane są nader skąpe. Znaczenie tych grup społecznych odkrywane jest w badaniach historyków stosunkowo niedawno i ciągle odsłania nowe, nieznane zagadnienia, które potwierdza sztuka². Do tego kręgu zagadnień określających kulturę należy również wiedza o psychologii człowieka, o jego doświadczaniu smutku, radości, o sposobach, a także o zakazach ujawniania swojego wewnętrznego „ja”. Dzieła pisane często nie idą w parze z wyobrażeniami w sztuce, zwłaszcza gdy stawiamy pytanie o czasy i człowieka w odległej przeszłości.

Podstawowe pytania dotyczą funkcji sztuki: po co, w jakim celu, dla kogo, przez kogo, kiedy i gdzie powstało konkretne dzieło. Pozostają one często bez wyczerpującej odpowiedzi. Wtedy pomaga komparatystyka pośrednia, nasuwa konkretny, badany przedmiot, wspomagany szerszym zakresem tekstów literackich oraz dzieł o analogicznej formie i treści. Pojedynczy przedmiot wkomponowany jest zatem do określonego ciągu zbliżonych swą formą wytworów oraz kontekstów kulturowych.

² K. Piwocki. *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki. Poglądy Aloisa Riegla*. Warszawa: PWN 1970.

Kształt, forma, materiał i sposób wykonania stanowiły podstawy wczesnych refleksji o zbieranych, kolekcjonowanych przedmiotach, dziełach sztuki, które nie były poddawane badaniom naukowym. Potwierdzone jest istnienie kolekcji, na przykład starożytności, w czasach wczesnego i dojrzałego średniowiecza, kiedy dążenia religijne i społeczne dalekie były od kopiowania antycznych – pogańskich – modeli³. Kosztowne gemmy, monety, a nawet części monumentalnych architektur czy też rzeźby z pożądanego brązu wkomponowywano do nowych dzieł o przeznaczeniu religijnym: kodeksów, relikwiarzy, krucyfiksów i kielichów mszalnych. Gromadzenie kosztownych starożytności, przywożonych nieraz z odległych terenów dawnej kultury pogańskiej, stanowiło zarówno dla kultury łacińskiej, tworzącej się na zrębach cesarstwa rzymskiego kontynentu europejskiego, jak i kultury greckiej – bizantyńskiej, legitymizację władzy, ale przede wszystkim trwałe kultury dawnej w nowych systemach religijnych – łacińskim i bizantyńskim. Dzięki sztuce przeszłość trwała w ówczesnej teraźniejszości, była rozpoznawana w kosztownej formie, którą przekazały ówczesne inwentarze i kroniki.

Metodologia badań historii sztuki jako nauki pierwotnie była oparta na badaniach historycznych, które również sięgały do owych dokumentów oraz inwentarzy, stanowiących źródła o drogocennych przedmiotach i ich dziejach. Historyczne inwentarze, posługujące się wypracowanym systemem opisu i dokumentacji, zbierane w XVII i XVIII wieku, zwłaszcza w instytucjach historycznych oraz kancelariach monarszych, stanowiły podstawę dla pierwszych encyklopedii i słowników, jak również korpusów sztuki narodowej. Na wielowiekowej praktyce gromadzenia i spisywania dzieł kształtowane więc były zasady tworzenia precyzyjnych opisów przedmiotów plastyki, architektury, a nawet topografii oraz dróg. W opisie, w samym sposobie określania formy precjozów, przedmiotów liturgicznych i użytkowych, przekazywane były i tym samym utrwalane nazwy, pojęcia i słownictwo, a także funkcja, jaką pełniły często nam już dzisiaj nieznane rzeczy. Język i przedmiot stanowią spójną całość i świadectwo kultury duchowej i materialnej.

Rozważając problem powstawania różnych metod w badaniach nad sztuką, nie możemy pomijać tych wczesnych etapów rozpoznawania przedmiotów, kosztowności, które zarówno dla historyka sztuki, jak i dla kulturoznawcy są niezbędne. W ten sposób grupy dzieł usystematyzowane pod

³ E. Panofsky. *Die Renaissancen der europäischen Kunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979; J. Strzelczyk. *Historia powszechna. Średniowiecze*. Poznań: Wyd. Poznańskie 2008.

względem czasu powstania oraz miejsca zostały przyporządkowane nazwom historycznym, np. stylowi średniowiecznemu Italii, Anglii, Niemiec czy Polski. Rozróżniano w ramach ciągów stylistycznych niuanse kształtów, różnice zastosowanych materiałów oraz przeznaczenie dzieł. Sztuka stała się tym samym nierozłączną częścią badań kultury i cywilizacji⁴. Badanie cywilizacji, jak określa wybitny filozof, dotyczy zarówno zbiorów przedmiotów materialnych, jak i czynności odnoszących się do zdarzeń i sytuacji duchowych. Razem stanowią wartości określające w swoim porządku chronologicznym środowiska świeckie i zakonne, mecenasów i fundatorów. W ich kręgach rozpoznawano zarówno indywidualnych twórców, jak i grupy warsztatowe.

W obrębie wczesnych badań formalnych, porządkujących zbiory zachowanych dzieł sztuki europejskiej, powstawały wielkie historie sztuki i historie kultury, odpowiadające chronologii dziejów od czasów antycznych, poprzez średniowiecze, renesans, manieryzm, barok, rokoko, klasycyzm, romantyzm, do początku XX wieku. Monumentalne opracowania historyczne wyłoniły serie narodowe: sztuki angielskiej, niemieckiej, włoskiej, francuskiej, również polskiej, w których nie mogły zostać pominięte fakty i przynależności, wzajemne powiązania, analogie tudzież różnice stylowe, określające zarówno spójność kultury, np. w obrębie Europy, jak i cechy autonomiczne. Te wielotomowe serie nie zamknęły, a umożliwiły dalsze, szczegółowe badania formy i treści dzieł sztuki. Z perspektywy czasu można wskazać intensywny rozkwit badań nad literaturami, nad językami narodowymi i klasycznymi, spójnymi z filozofią i teologią, nie tylko katolicką. Historia sztuki była nierozłącznie związana z kulturą antyczną czy też kulturą konkretnych krajów, co wykazali Johann Joachim Winckelmann, Johann Dominik Fiorillo, Jean Baptiste Seroux D'Agincourt⁵.

Badania sztuki czerpały również wiedzę z badań literackich, szczególnie w zakresie uzgadniania klarownych pojęć, zwłaszcza tych, które miały swoją genezę w łacinie, a następnie zostały dostosowane do języków narodowych europejskich. W nowatorskich studiach w XVIII i XIX wieku nad związkami

⁴ W. Tatarkiewicz. *O filozofii i sztuce w setną rocznicę urodzin*. Warszawa: PWN 1986 s. 147-167 (rozdz. „Cywilizacja i kultura”).

⁵ J.J. Winckelmann. *Geschichte der Kunst des Altertums*. Drezno 1764; L. Lanzi. *Storia pittorica dell Italia*. Bassano 1789; J.D. Fiorillo. *Geschichte der zeichnenden Künste*. Göttingen 1798; J.B. Seroux D'Agincourt. *Histoire de l'art les monuments*. Paris 1811-1823 (w tytule wyróżnione jest pojęcie *monuments* jako dzieł zebranych po zniszczeniach po rewolucji francuskiej, zbiorów rzeźby monumentalnej, kamiennej oraz fragmentów architektury).

sztuk plastycznych i literatury istotne były odkrycia literackich metafor, alegorii i symboli. Wskazywano, w jaki sposób adaptowane były motywy, postaci biblijne, mitologiczne i legendarne do „języka figur” sztuk plastycznych.

W omawianym okresie tworzony był nowoczesny język opisu zjawisk oraz nazwy dla przedmiotów i procesów badanych w różnych dyscyplinach naukowych, w tym w naukach przyrodniczych, w badaniu roślin. Tendencje te dokonywały się stopniowo między XVI a XVIII wiekiem. Wtedy, mimo że rozwijała się metoda eksperymentalna, silny był jeszcze związek z filozofią przyrody. Posługiwano się nazwami greckimi, łacińskimi oraz pochodzenia arabskiego. System nazewnictwa stylów, przenoszony z nazw historycznych dynastii lub wieków (włoskie: Ducento, Trecento, Quattrocento), wzbogacany był również pojęciami z innych dyscyplin nauk humanistycznych, nowoczesnie rozwijanych, które poszerzały wiedzę o kulturze. Konieczność poprawnego rozpoznawania formy oraz adekwatnego jej nazwania wzbogaciła tradycyjny zakres wiedzy *trivium*, szczególnie retoryki. Była ona niewystarczająca w rozwoju nowoczesnej lingwistyki.

Badania kultury europejskiej, prowadzone w wielu dyscyplinach nauki, promieniowały od XVIII wieku swoimi szczegółowymi opisami zjawisk, które określały bogactwo duchowego dziedzictwa nie tylko Europy, rozszerzały swój zakres o kulturę Orientu, odkrywaną przez podróżników i archeologów.

Opis dzieł oraz skrupulatność nazw spowodowały pogłębienie zainteresowań kulturą materialną nie tylko europejską. Wiele dzieł rozpoznawano jako importowane z dalekich obszarów, dlatego konieczne było poznawanie dróg pochodzenia oraz nabywania, w tym również i materiałów. Drogocenne minerały, kość słoniowa, jedwabie i inne gatunki tkanin oraz ceramiki uzależniały swoją formę od możliwości materialnej ich obróbki, pozostającej w tajemnicy warsztatu.

W uporządkowanych inwentarzach, podręcznikach narodowej historii sztuki, encyklopediach, leksykonach i wielotomowych korpusach dotyczących architektury, plastyki, malarstwa, rzeźby, rzemiosła artystycznego zawarta została bogata synteza wiedzy o kulturze duchowej odległych krajów, którą znano z niepełnych przekazów historycznych. Te pierwsze opracowania, powstałe na początku XX wieku, są dla nas niezastąpionym źródłem wiedzy o sztuce zniszczonej, zaginionej, spalonej w dwóch ostatnich wojnach, zwłaszcza tragicznej dla Polski II wojnie światowej.

Odczytywanie formy przedstawionych rzeczy i postaci na poziomie opisu prowadziło do postawienia pytań szczegółowych, stanowiących kategorie dla

sztuki i tym samym metodę badań, którą stworzył Henryk Wölfflin. Jednym ze sposobów wyjaśniania zmieniających się form dzieł sztuki była teoria tego szwajcarskiego badacza, oparta na faktach związanych z widzeniem, które zmieniało się w poszczególnych epokach. Na tej podstawie stworzył on pięć kategorii podstawowych jako zasady dla – jak to określił – „problemu rozwoju stylu w sztuce nowożytnej”⁶. Studium tego badacza łączyło poszukiwanie klarownych, usystematyzowanych pojęć z analizą formalną sztuki po to, aby określić formalne wartości dzieła. Opozycje linearności–malarstwa, płaszczyzny–głębi, formy zamkniętej–otwartej, wielości–jedności, jasności–niejasności były wynikiem badań sztuki klasycznej, renesansowej i barokowej⁷. Autor wskazał kierunek, w jakim następowały zmiany rozwoju formy od starożytności do formy nowożytnej. Nie dostrzegając wówczas faktu, że to proces interpretacji tego, co zobaczone, się zmienia. Decyduje o tym sam człowiek. Jest on poddany sieci skomplikowanych warunkowań, które determinują jego kondycję psychiczną i fizyczną, jego wrażliwość zmysłową. Wybitny polski badacz Władysław Podlacha, podejmując próbę interpretacji metody Wölfflina, napisał:

[...] każdy artysta rozporządza pewną sumą optycznych możliwości, że widzi otaczające przedmioty tylko w pewien właściwy sposób i że to widzenie ma swoją osobną kategorię. Odkrycie owych warstw optycznych, wytworzonych przez rozwój dziejowy, to najelementarniejsze zadanie historii sztuki⁸.

U schyłku swojego życia i bogatych badań, na pięć lat przed śmiercią, w 1940 r. opublikował H. Wölfflin studium pt. *Gedanken zur Kunstgeschichte*, w którym dokonał podsumowania rozważań, wskazując na współistnienie w dziele sztuki formy zewnętrznej z formą wewnętrzną, które sprawia, że dzieło uzyskuje ostatecznie jedność⁹. Autor dostrzegał wówczas historię sztuki w kontekście historii ducha, rozwiniętą w badaniach czeskiego naukowca Maxa Dvořáka. Swoją metodą Wölfflin wyraźnie chronił wartości dzieł w aspekcie formalnym, wobec przypisywania im nadmiernego znaczenia treści oraz szeroko rozumianego kontekstu kultury. W badaniach ówczesnych historyków

⁶ H. Wölfflin. *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*. Przeł. D. Hulanka. Wrocław–Warszawa–Kraków: Ossolineum 1962 (tytuł oryginału: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. München: F. Bruckmann 1915).

⁷ Wyjaśnia to autor we *Wstępie – Podwójne korzenie stylu*. Tamże s. 31-44.

⁸ *Wstęp do wydania polskiego. Henryk Wölfflin i jego teoria sztuki*. Tamże s. 19.

⁹ H. Wölfflin. *Gedanken zur Kunstgeschichte*. Wien 1940.

sztuki, wywodzących się z kręgu Wiednia, przeważały poszukiwania wokół semantyki, narracji dzieł sztuki, faktów historycznych i źródeł literackich. Na początku wieku XX pojawiał się ostry dysonans między interpretacją dzieł sztuki dawnej a sztuką współczesną i najnowszą, pozbawioną wątków narracyjno-historycznych. Znaczenie kulturowe form artystycznych okazało się niewystarczające, aby zrozumieć dzieło sztuki oraz kontekst, w którym ono powstało. Jednocześnie pojawiła się ostra krytyka samej metody Wölfflina. Przede wszystkim wskazywano na konsekwencje oderwania historii sztuki od tradycyjnych powiązań społecznych, co spowodowało umieszczenie dzieła ponad kontekstami kulturowymi i uczynienie z historii sztuki tworu autonomicznego, bez nazwisk¹⁰.

Potrzebę rozumienia historii sztuki jako czegoś więcej aniżeli artystycznego widzenia form wyraził w swoim programie Fritz Saxl, określając program badawczy szkoły Warburga mianem okresu powölfflinowskiego¹¹.

Do krytyków interpretacji Wölfflina należał również Ervin Panofsky. Twierdził on, że samo widzenie dostarcza jedynie elementów postrzeganych, ale nie ma wpływu na konstytucję stylu w sztukach wizualnych, w procesie zmieniających form na przestrzeni dziejów w rozumieniu historii i historii kultury.

W dziejach badań historii sztuki, które bazowały na dziejach historii kultury, ważne, wręcz przełomowe znaczenie wypracowała szkoła wiedeńska, której metodologiczne podstawy są nadal, w różnym stopniu, realizowane. Obok historii form w duchu Henryka Wölfflina generacja badaczy związanych z Institut für Österreichische Geschichtsforschung, do których należeli Franciszek Wickhoff, Alojzy Riegl, Max Dvořák, stworzyła podstawy systemu badawczego w humanistyce, nazwanego *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*¹². Historia idei ma do dzisiaj odrębną kategorię badań i zajmuje ważne miejsce w kategorii wiedzy oraz badań w historii kultury i sztuki. Na bazie pojęcia stylu oraz jego interpretacji jako woli twórczej, odkrywając walory psychologii dla badań historii sztuki, Dvořák podkreślił znaczenie wiedzy przyrodniczej, wskazując na naturalistyczne osiągnięcia sztuki średniowiecznej, które długo uważano za mało istotne w zestawieniu

¹⁰ A. Lipski. *Sztuka a rzeczywistość potocznego doświadczenia. Świat artystyczny jako przedmiot analizy socjologicznej*. W: Tenże, K. Łęcki, *Perspektywy socjologii kultury artystycznej*. Warszawa: PWN 1992 s. 9.

¹¹ F. Saxl. *Po co nam historia sztuki*. W: *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce. Dwadzieścia sześć artykułów uczonych europejskich i amerykańskich*. Wybrał, przekłady przejrzał, wstępem opatrzył J. Białostocki. Warszawa: PWN 1976 s. 25.

¹² Max Dvořák i jego teoria dziejów sztuki. Wybór i posłowie L. Kalinowski. Warszawa: PWN 1974 s. 566-567.

z leżącymi u jej podstaw artystycznymi zamiarami¹³. Niewątpliwym wkładem do badań sztuki było wyłonienie z obszaru filozoficznych kategorii takich pojęć, jak: idealizm–realizm–naturalizm. Autor był jednak świadom istnienia różnych idealizmów w sztuce, tudzież różnych realizmów. Dzisiaj wiemy, że osiągnięcia tego badacza i jego szkoły skierowane były na zbyt ogólne założenia, które nie sprawdzają się w pełni ani pod względem logicznym, ani faktograficznym, z tak dużym zakresem wiedzy inwentaryzacyjnie uporządkowanej i spisanej w inwentarzach XIX i XX wieku. Dvořák posługiwał się definicjami Diltheya, określając kulturę starożytną jako estetyczno-zmysłową, wypartą przez kulturę chrześcijańską, przesyconą wartościami duchowymi, skrajnie określonymi jako bezgraniczny spirytualizm czy nawet – niesłusznie – grobowiec starożytnych, który musiał ostatecznie uzyskać realny wpływ na warunki ludzkiej egzystencji¹⁴.

Dvořák zaproponował przeciwstawienia, które miały swoje źródło w kategoriach filozoficznych. Duchowym wartościom, utożsamianym z nadzmysłowymi ideałami prawa nadnaturalnego, przeciwstawił prawo naturalne, ziemskiemu zaś celowi absolutną zasadę transcendencji. Człowiek, gromadząc i powiększając dobra ziemskie, które zapewniają rozwój ludzkości, musiał przyjąć konieczność wartości duchowych, aby zrównoważyć skrajności materialne.

Historia kultury i sztuki potwierdza, że to właśnie one predestynowane są do wypełnienia pustki, która pozostaje wokół wartości czysto materialnych. Obszerne studia nad idealizmem i realizmem w rzeźbie i malarstwie gotyckim odnosił Dvořák do twórczości Schongauera, do malarstwa niderlandzkiego i Piotra Bruegla Starszego, do sztuki włoskiej. Wszystkie te badania potwierdzają pogłębione zainteresowanie historią sztuki w obrębie historii kultury. Było to rezultatem jego ogromnej erudycji, zdobytej na studiach wiedeńskich, i dążeniem do tego, aby dzieła sztuki wyjaśnić w kontekście wiedzy historycznej i filozoficznej.

Zasługą badań Dvořáka było merytoryczne pogłębienie związków sztuki konkretnych dzieł z procesami, jakie miały miejsce w obrębie historii religijnej i społecznej. Potwierdzają to m.in. jego studia malarstwa włoskiego trecenta, w których wskazał na związek z Bizancjum, do dzisiaj badany przez historyków sztuki. Badacz zmarł przedwcześnie (urodzony w 1874 r. w Rudnicach nad Łabą koło Pragi, zmarł w 1921 r.), aby rozwinąć swoje

¹³ Tamże, s. 46.

¹⁴ Tamże, s. 54.

rozpoczęte badania nad historią sztuki w bogatym kontekście wiedzy humanistycznej.

Wkrótce pojawiły się zagrożenia jego metody, które podnosili znawcy czystej formy. Wskazywali na pomniejszenie przez wiedeński krąg badaczy znaczenia i wartościowania formy, a nawet minimalizację takich terminów, jak: upadek, schyłek, zepsucie formy, które stanowią podłoże interpretacji dla całej kultury, nie tylko dla wyglądu dzieł sztuki. Alois Riegl (1858-1905), reprezentant grupy wiedeńskich badaczy, wprowadził do centrum swoich rozważań pojęcie „woli twórczej”, podejmując próbę wyjaśnienia różnorodności formy nie tylko według klasycznych, antycznych kryteriów¹⁵. Te bowiem stały się podstawą racjonalizacji sztuki od czasów średniowiecza, a renesans doceniający antyczne piękno wyznaczył kryteria dla całej sztuki nowożytnej, aż do XX wieku (uwzględniając pewne wyjątki). Pojęcie *Kunstwollen* stało się kluczem do wyjaśnienia różnych form, w tym szczególnie nieklasycznych, prymitywnych, określanych często jako ludowe, które z różnych przyczyn, chociażby użycia tańszego, uproszczonego materiału i odpowiedniej dla niego techniki, również ograniczonych umiejętności lub po prostu braku talentu, oddalone od klasycznych modeli, tym samym pozbawione zostały miana sztuki.

Zastąpienie tego nieklasycznego fenomenu prawem wolnego wyboru, niczym nieograniczonego zarówno w znaczeniu jednostkowym, jak i zbiorowym, zatarło ostre dystynkcje między sztuką wysoką, stanowiącą model przekazu treści religijnej lub świeckiej w formie kunsztownej, a sztuką niższych warstw i popularnych funkcji rozpowszechnianych w środowiskach niższych, ludowych. Psychologiczna wykładnia *Kunstwollen* Riegla postrzegana była również w badaniach Dvořáka, powiązana jednak z uwarunkowaniami historycznymi. Badacz ten, uwzględniając czynnik wolitywny, psychologiczne upodobania, nie obniżał rangi wiedzy o szerokich dyscyplinach historycznych, humanistycznych i filozoficznych.

Poznanie warunków społecznych, religijnych, ekonomicznych i procesów społecznych, w jakich powstało dzieło, a także określenie środowiska kulturowego stanowi funkcję znaczenia dzieła sztuki. Ostatecznie jednak owe wczesne, rozpoczęte przez badaczy z kręgu wiedeńskiego kierunki badań zostały znacznie pogłębione przez Ervina Panofskiego, posługującego się przemyślanym aparatem badawczym, opartym na systemie filozoficznym Ernsta

¹⁵ P i o c k i. *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki*.

Cassirera (1874-1945)¹⁶, zaczerpniętym z kolei i związanym z kantowskim systemem apriorycznych pojęć czasu i przestrzeni. Stało się to dla Panofskiego podstawą badawczą i powodem krytyki jego metody.

Badanie mitologii oraz szerzej pojętego synkretyzmu religijnego, podjętego zarówno w teologii chrześcijańskiej, jak i filologii antycznej, pozwoliło pogłębić interpretacje ikonograficzne w sztuce, zwłaszcza w plastyce renesansowej. Studia inskrypcji języków starożytnych ujawniły szerokie znaczenie tekstów pisanych oraz obrazów, co zacieśniało więzi interdyscyplinarnych badań humanistycznych: filozofów, teologów, historyków języka i sztuki. Precyzyjnie odczytana forma (językowa i plastyczna) stanowiła podłoże dla treści jako komunikatu powstałego w kręgu konkretnych uwarunkowań społecznych. Ervin Panofsky, twórca metody ikonograficznej oraz ikonologii, był również twórcą środowiska badawczego, które skupiało znawców filozofii, literatury, kultury nade wszystko języków – łaciny i greki¹⁷. Metoda zatem i środowisko badaczy kultury i sztuki zapewniły sukces, który zaowocował wieloma nowoczesnymi studiami z historii sztuki i historii kultury. Stworzona na emigracji szkoła studiów historii kultury w Princeton w 1935 r., w której zasiadali także Einstein, Oppenheimer, Weyl, zapewniała, jak napisał sam Panofsky, „pełny komfort myślenia i pracy badawczej, podczas gdy w większości zakładów naukowych uniwersyteckich, czy muzeów, godziny na pracę naukową wykrada się wbrew wielu innym obowiązkom i przepisom”¹⁸. Panofsky interpretował formę w kategoriach czasu i przestrzeni, które, jak twierdził za Kantem, są warunkami apriorycznymi problemów artystycznych¹⁹.

W sztuce nie istnieją wartości skrajne, absolutne, nie można zatem stworzyć dla nich skrajnych syntez. Wartości czysto optyczne są zjawiskami świetlnymi, a nie formą dzieła sztuki. Panofsky ustalił trzy obszary przeciwnieństw, w obrębie których koncentrują się elementarne wartości dzieła sztuki: optyczne–haptyczne, przestrzeń–ciało, głębia–powierzchnia.

Wartości kompozycyjne w dziele sztuki stanowią spójne związki wewnętrzne z zewnętrznymi. Owo uszeregowanie dawało badaczowi pewną

¹⁶ E. Cassirer. *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*. Przeł. A. Staniewska. Przedmowa B. Suchodolski. Warszawa: Czytelnik 1998.

¹⁷ J. Białostocki. *Erwin Panofsky – myśliciel, historyk, człowiek*. W: T e n ż e. *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*. Warszawa: PWN 1978 s. 304-342.

¹⁸ Tamże s. 306.

¹⁹ E. P a n o f s k y. *Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie*. „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft” 18:1925 s. 129-161.

konstrukcję formalną, aby następnie tak uporządkowaną strukturę analizować jako formę symboliczną. Obszerne studium o kompozycji przestrzennej w malarstwie od antyku poprzez średniowiecze do czasów malarstwa nowożytnego stanowi pierwsze pełne wyjaśnienie zmian, jakie następowały w malarstwie od czasów starożytnych do nowożytności²⁰. Na bogatym materiale ilustracyjnym badacz interpretował postaci i rzeczy ukazywane na dwuwymiarowej płaszczyźnie, w malarstwie wczesnego średniowiecza, a następnie wskazał na stopniowe kształtowanie przez artystów iluzji trójwymiarowej przestrzeni, co znalazło swoją dojrzałość artystyczną w miniatorstwie burgundzko-flamandzkim połowy wieku XIV i w malarstwie tablicowym w XV wieku.

Skrupulatne opisy, jakie stworzył Panofsky w swoich analizach, tłumaczą klarownie istotę treści i sens formy symbolicznej, która jest dla autora wartością nadrzędną w wyjaśnianiu przemian w malarstwie od czasów antycznych do nowożytności. Określają także przemiany kulturowe, a zwłaszcza filozoficzne i teologiczne, ważne dla malarstwa średniowiecznego. Pojęcie „form symbolicznych”, odziedziczone po systemie Cassirera, stało się narzędziem nowego sposobu prowadzenia dyskursu badawczego, wykładnią nowego języka w wyjaśnianiu sztuki: malarstwa, rzeźby, architektury. Nowy aparat pojęciowy wyjaśnił nasz badacz w dwugłosie z Cassirem na posiedzeniu w hamburskiej bibliotece Warburga. Swój odczyt zatytułował *Idea*, a całą problematykę rozwinął następnie w wydanej w 1924 r. książce pod tym samym tytułem²¹.

Monumentalne dzieło o filozofii form symbolicznych Ernsta Cassirera (pierwszy tom wydany w 1923 r.) stało się podstawą konstrukcji metody interpretacji dzieł sztuki. Wypracowana w ten sposób metoda badań kultury i filozofii dołączyła historię sztuki jako swoją integralną część. Cassirerowska teoria kultury jako twór symboliczny świata i człowieka łączy w spójną całość język, religię, mit, sztuki plastyczne, architekturę, literaturę, dramaty i muzykę. Wszystko to jest wynikiem ludzkiego ducha i doświadczenia²².

Metoda tak pojmowanej kultury i sztuki natrafiła na krytykę, wykazano jej ograniczoność wobec dzieł sztuki nowoczesnej, współczesnej i najnowszej.

²⁰ Tenże. *Die Perspektive als „symbolische Form“*. W: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Hrsg. H. Oberer, E. Verheyen. Berlin: B. Hessling 1964.

²¹ Tenże. *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. Leipzig–Berlin: B.G. Teubner 1924.

²² E. Cassirer. *Philosophie der symbolischen Formen*. Bd. I-III. Berlin: B. Cassirer 1923-1929.

Wskazano również na niesprawdzalność metody ikonograficznej oraz ikonologii w architekturze. Sam twórca, erudyta w dziedzinie klasyki, pozostawił na uboczu sztukę szeroko rozumianego etnosu: etnografię, etnologię, wytwory dzieł twórców ludowych, które włączone zostały do katalogu sztuk. Dopiero studia Panofskiego i jego szkoły odkryły dla historii sztuki jako nauki wiele nowych nieznanych treści, które jako dziedzictwo metody pozostają nadal aktualne dla sztuki rozpatrywanej przez niego w obrębie kultury²³.

Po raz pierwszy w sposób systemowy autor podjął analizę architektury gotyckiej, jej powstanie i rozkwit, co zaowocowało rozwojem badań nad architekturą barokową w kontekście filozofii i duchowości mistycznej. Pojawiły się analizy architektury XVII i XVIII wieku z retoryką, z koncepcją teatralną, z filozofią oświeceniową oraz nurtami romantyzmu. Podobnie ma się rzecz z plastyką, zwłaszcza z malarstwem, dla której związku z nurtami platońskim i neoplatońskim odkrył Panofski na stałe.

Badania tak długo rozwijane w obrębie formy dzieł sztuki dały rezultaty w pogłębionych analizach treści i sensu nie tylko sztuk wizualnych, lecz również literatury, między innymi średniowiecznej, zwłaszcza liryki dworskiej XII i XIII wieku. Sprawily, że dostrzegano bezpośrednie powinowactwo przekazu literackiego z nowym sposobem wyobrażania zdarzeń i postaci świętych, zwłaszcza postaci Matki Bożej. Badania Ernsta Curtiusa stanowią niezaprzeczalny dorobek w ukazaniu wpływu kultury dworskiej na plastyczne wyobrażenia w okresie zwanym renesansem średniowiecznym. Studia Romano Quaquarellego nad retoryką antyczną i patrystyczną pozwoliły wyjaśnić znaczenie gestów i sposobu ukazywania postaci na sarkofagach pogańskich i chrześcijańskich, a także w średniowiecznym miniatorstwie. Istniały dzieła, które można było wyjaśnić szeroką znajomością wielu źródeł z zakresu astrologii, co potwierdził w swoich studiach Aby Warburg, dając interpretację fresków w Palazzo Schifanoia księcia Borsa d'Este w Ferrarze, namalowanych przez Cosmę dela Tura i Francasca Cosę. Zainteresowania wiedzą kosmologiczną i dotarcie do tekstów arabskich, ptolomejskich, poznanie tradycji indyjskiej pozwoliło w tym zakresie wyjaśnić prawdziwą enigmę kultury dworskiej w Ferrarze²⁴.

W tym miejscu możemy jedynie wskazać na najistotniejsze przykłady pogłębionych studiów sztuki w kontekście kultury europejskiej oraz innych

²³ Białostocki. *Erwin Panofsky – myśliciel, historyk, człowiek passim*.

²⁴ A. Warburg. *Italianische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia*. W: *Italia e l'arte straniera. Atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte in Roma*. Roma: Maglione & Strini 1922 s. 179-193. W Polsce badania te podjęła prof. Ewa Śnieżyńska-Stolot.

pozaeuropejskich. Porównawczo-historyczna metoda formy jako wizualnego kształtu dla przekazania treści stała się podłożem dla dalszych studiów nad związkami sztuki oraz idei. Warburg sam był świadom zagrożeń

[...] przestrzegał, aby nie asymilować związku formalno-stylistyczno-historycznego, także i treściowego, od innych funkcji kulturowych. Należy zapytać [...] jakie znaczenie dla wyobraźni wizualnej mają inne funkcje kulturowe, jak religia, poezja, mit i nauka, społeczeństwo i państwo? Po drugie, jakie znaczenie ma obraz dla tych funkcji?²⁵

Przy tak rozwiniętej erudycji badawczej samego twórcy metody, a także całej jego szkoły historyków sztuki, pojawiły się wątpliwości, a nawet ostra krytyka Panofskiego. Faktem jest, że ten wielki erudyta preferował sztukę i kulturę elitarną, klasyczną w treści, w stylu języka, w doborze tematów, wreszcie w artystycznym wykonaniu, zastosowanym materiale i technologicznej precyzji. To wszystko implikowało elitarnego zamawiającego oraz takiegoż odbiorcę.

Ten fakt trafił na nowo podjęte w latach sześćdziesiątych ubiegłego stulecia dyskusje dotyczące nowych definicji oraz nowych interpretacji kultury popularnej, masowej, utożsamianej z kulturą ludową. Definicje kultury zaproponowane przez uczonych, do których należeli Matheus Arnold i Jakob Burckhardt, jednoznacznie odnosiły się do sztuki elitarnej. Tymczasem to nie wystarczało już jako podstawa rozumienia kultury odnoszącej się do bogatych form działania i rezultatów w społeczeństwie masowym, w metropoliach oraz w nowoczesnym znaczeniu prowincji. Wskazuje się na znaczenia słów *popularny*, *ludowy*; w językach romańskich *populus*, *popolo*, *peuple* nie definiują i nie definiowały jednoznacznie społecznych warstw niskich²⁶. Problematyka ta powraca na nowo w ostatnim dwudziestoleciu w analizach zjawisk społecznych i wszelkiej twórczości – pytanie: czy artystycznej?

Metodologia historii sztuki schyłku wieku XX uległa agnostycyzmowi sformułowanemu pytaniem postawionym przez Hansa Beltinga, uznanego autorytetu w badaniach nad sztuką średniowieczną i nie tylko: *Kunstgeschichte aber wie?*²⁷. Badacz, mając wielki dorobek naukowy w postaci opublikowanych książek i pokaźnych studiów, rozpraw, w których wyjaśnił i

²⁵ Białostocki. *Erwin Panofsky – myśliciel, historyk, człowiek* s. 325.

²⁶ P. Burke. *Świat na opak. Rozważania o kulturze ludowej*. W: *Europa i świat w początkach epoki nowożytnej*. Cz. 1: *Spółczesność, kultura, ekspansja*. Red. A. Mączak. Warszawa: Wiedza Powszechna 1991 s. 79.

²⁷ *Kunstgeschichte aber wie?* Berlin 1978 s. 12-18 nn.

rozwickłał wiele trudnych zagadnień ikonograficznych, wyraził obawy przed roztopieniem sztuki w gąszczu idei. Podał w wątpliwość istnienie wszechogarniającej ikonografii oraz ikonologii²⁸.

Sztuka współczesna, a także niektóre wyobrażenia historyczne nie poddają się prostym logicznym następstwom myśli, które prowadzą do jednoznacznych idei. Materia dzieła nie nagina się do potrzeb ładu wymaganego przez umysł, do porządku klasycznej formy. Są obszary w sztuce pełne mrocznych grzęzawisk, których nie oczyszcza ikonologia ani żadna inna „logia”. Poszukiwanie znaczenia (czasem tylko znaczenia) może spowodować efekt odwrotu od znaczenia i chęć zaprzeczenia istnieniu jakiegokolwiek sensu. Czy sztuka, tracąc wtedy związek z podłożem kulturowym, nie ma już żadnego powiązania z człowiekiem i jego działaniem? Na to pytanie w porządku estetycznym próbują odpowiedzieć filozofowie sztuki, wskazując, że sztuka wyrastała z wiedzy o świecie, a zamysł dzieła zawiera w sobie racje, dla których ono powstało²⁹.

Krytyka metody Panofskiego, czasem trafnie argumentowana, wymierzona była w jeden cel badania dzieła sztuki jako szeroko rozumianej części kultury. W tym badaniu jednak znika autor i samo dzieło. Jednak i Panofsky, i jego uczniowie, mając pogłębioną wiedzę historyczno-filozoficzną, nie błędzili w gąszczu różnych, przypadkowo wybranych zdarzeń, ale poruszali się w obrębie logicznie skonstruowanej wiedzy na podstawie gruntownie przebadanych źródeł. Właściwe ujęcie badań historycznych w obrębie dzieła gwarantowało poznanie życia duchowego i materialnego. Było jednym z elementów całego systemu badań, który można zdefiniować na podstawie odtworzonego na metodycznie przemyślanej wiedzy, związanej z życiem artysty, fundatora, zamawiającego i odbiorcy. Odczytanie tych często misternych połączeń i wzajemnych zależności pozwoliło odsłonić dzieła sztuki w ich sferze formalno-przedmiotowej oraz znaczeniowej, często będącej jedynym źródłem dla rekonstrukcji dziedzin kulturowych. Ponieważ podstawą tej metody jest właściwie odczytana forma, zmusza to badaczy do badań nad materia, stanem zachowania, procesem konserwacji, uwarunkowaniami materialnymi dzieła, będącymi funkcją kultury materialnej w ogóle, w konkretnym czasie ich recepcji. Istotne jest rozpoznanie jego właściwego kontekstu historycznego w kategoriach miejsca i czasu powstawania.

²⁸ Białostocki. *Erwin Panofsky – myśliciel, historyk, człowiek* s. 329.

²⁹ H. Kiereś. *Czy sztuka jest autonomiczna? W związku z tzw. antysztuką*. Lublin: RW KUL 1993 s. 188-189.

Przedmiotem krytyki Panofskiego było związanie dzieła z określoną narracją jako podstawą tematu. Problemem jednak, który nastęrcza sztuka współczesna, jest brak związku z konkretnym tekstem literackim. Istnieją również dzieła, których narracyjny wątek, będący pietyzmem konkretnego etnosu, wynika z przekazu ustnego. Panofski, dostrzegając wielość elementów, podkreślał rangę przyczyn oddziaływujących na sferę kultury, która ma wpływ na ideową jedność dzieła. Klasyczna *integritas*, która legła u podstaw dzieł sztuki antycznej, nie mogła być pominięta, niedostrzeżona przez tak wrażliwego na kulturę antyczną badacza.

Ogromną erudycję Panofskiego, jego zdolność rozpoznawania dzieła sztuki, inteligencję patrzenia i tym samym widzenia jego uwarunkowań formalnych dostrzegał Ernst Gombrich. Wiedza filozoficzna i humanistyczna, skrupulatne czytanie teksów antycznych i średniowiecznych, rozwinęły wiedzę o dziełach do tej pory nieznaną.

Trzeba jednoznacznie podkreślić, że fascynacja kulturą duchową i materialną wszystkich wymienionych tutaj badaczy, niezależnie od ich szczegółowych rozwiązań metodologicznych, określała pewien charakterystyczny punkt wyjścia. Zakładała, że dzieło było integralną częścią „na zawsze” wtopioną w kulturę, której cechą była trwałość.

Sposób interpretacji, jaki zaproponował Gombrich, bazował na znanym już w filozofii Hegla pojęciu emanacjonizmu, które określa zintegrowaną formę kultury. Swoją koncepcję unaoczniał on wykresem koła podzielonego na części: religia, ustrój, moralność, prawo, obyczajowość, nauka, sztuka i technika, a wszystkie spojone jednym punktem centralnym, który stanowi duch narodu – heglowski *Volksgeist*. Duch narodu (także państwa) jest nośnikiem sensu i celu dzieła sztuki³⁰.

W przeciwieństwie do systemów zarówno Panofskiego, jak i Gombricha, mimo różnic między nimi, pasuje się metoda znana w nauce jako „archeologia wiedzy” Michela Foucaulta. Zamiast kręgu dyscyplin sprowadzonych do jednego centrum Foucault zaproponował sieć przepływów wiążących różne dyscypliny. Badacz wskazał na ich dynamikę i niestabilność motywów. W jego systemie pojawiła się nowa myśl, która zainspirowała humanistów, wśród nich historyków, historyków kultury i sztuki, do upatrywania istoty badań tych procesów w ciągłych zmianach historii ekonomicznej, politycznej i wszelkiej działalności twórczej.

³⁰ Lipski. *Sztuka a rzeczywistość potocznego doświadczenia* s. 15.

Nie polega [istota tych badań – U.M.] na tym, by ustalić, jakimi drogami powstały ciągłości, w jaki sposób jedno i to samo dążenie mogło się utrzymać oraz zakreślić dla tylu różnych i wciąż nowych umysłów jeden horyzont, z jakiego typu działania i za pośrednictwem jakiego nośnika tworzy się sieć przekazów, nawrotów, zapomnień i powtórzeń³¹.

Trudny dla badacza historii sztuki problem długich ciągów trwających modeli, które Foucault określa „długim łańcuchem skutków”, interpretuje on prawem możliwości ukazywania się serii o rozległych granicach, serii złożonych z wydarzeń rzadkich lub z wydarzeń powtarzalnych. Pojawianie się długich okresów w historii kultury i sztuki nie oznacza powrotu do rozmaitych filozofii historii, do wielkich wieków ludzkości, czy do etapów, jakie wyznacza cywilizacjom przeznaczenie: „[...] jest wynikiem uzgodnionego metodologicznie prawem budowania serii”³². W historii badań sztuki pojawia się problem tworzenia spójnych zbiorów i jednocześnie dokonywania selekcji, co także dostrzega M. Foucault. Można wskazać, że zaproponowane kryteria mają wiele zależności od typu zbioru (gatunku sztuki, tematyki i funkcji), które stanowiły również podłoże dla badaczy historii sztuki. Cechą charakterystyczną dla zbioru mogą być: konkretne elementy, cechy najbardziej reprezentatywne, pola semantyczne, reguły (bądź ich brak). Porównując słowo i obraz, zwłaszcza w interpretacji malarstwa miniaturowego, Foucault określa słowo jako

coś co sprawia, że tyle rzeczy wypowiedzianych przez ludzi od tylu tysiącleci nie wyłaniało się wyłącznie zgodnie z prawami myśli bądź z układem okoliczności, że owe rzeczy powiedziane nie są po prostu sygnalizowaniem na poziomie realizacji werbalnych tego, co rozwinęło się w porządku umysłu i w porządku słów, lecz ukazują się dzięki grze relacji charakterystycznych dla danego poziomu dyskursywnego[...]³³.

Foucault zainicjował pewien typ interpretacji, zbliżony do systemu dekonstrukcjonizmu Jacquesa Derridy, który zanegował, w sposób całkowicie zdecydowany, możliwość istnienia centrum w klasycznym rozumieniu. Jak wyjaśnił Derrida

³¹ M. Foucault. *Archeologia wiedzy*. Przekład i oprac. A. Siemek. Warszawa: De Agostini Polska 2002 s. 8.

³² Tamże s. 11.

³³ Tamże s. 117.

[...] zawsze uważano, że centrum, które zgodnie z definicją jest jedyne, tworzy wewnątrz struktury to właśnie, co nią kieruje, unikając przy tym strukturalności „[...] centrum [...] nie należy do całości (nie jest częścią całości), całość (o ile ma jakieś centrum) ma swoje centrum gdzie indziej. Centrum nie jest centrum”. Zatem koncepcja struktury dzieła sztuki jest w istocie koncepcją wolnej gry opartej na podłożu, gry polegającej na zasadniczym bezruchu i uspokajającej pewności, która sama znajduje się poza zasięgiem wolnej gry³⁴.

W badaniach historii sztuki niezależnie od preferencji metodologicznej istotny był związek z osią kultury, z osią czasu i przestrzeni, nawet jeżeli to było w obrębie poszukiwania formy i wszelkich innych zmiennych detali. Również poszukiwanie i rozwikłanie treści i sensu naprowadzało ku zogniskowanej wokół wartości kulturze, która ma swoją istotę i swoje przesłanie wartości. Kultura posługuje się narracją logicznych następstw w czasie i przestrzeni. Podjęte zostały próby wyjaśnienia dzieł sztuki zgodnie z koncepcją dekonstrukcji, którą Małgorzata Kierkus-Prus zaproponowała do wyjaśnienia średniowiecznej nastawy ołtarzowej z kościoła Najświętszej Maryi Panny w Gdańsku. Dzieło to, jak wskazuje autorka, zdaje się swoją podstawą materialną przeczyć wizji całości³⁵. Powyższa analiza oparta jest na rzetelnie przebadanej literaturze historycznej, ikonograficznej i konserwatorskiej, którą stanowią obszerne studia i badania A. Labudy i A. Wozińskiego. Synteza wiedzy, którą cytuje autorka, jest rezultatem klasycznych pod względem metodologicznym badań konstrukcji historycznej, materialnej, formalnej oraz ikonograficznej dzieła. Bez tej bazy badawczej, ustalonych wniosków trudno byłoby zaproponować nową interpretację, niewątpliwie interesującą. Autorka, podejmując dyskusję z utrwalonymi tezami, proponuje własne, oparte na tezach Derridy. Czy jednak w ten sposób można by interpretować wszystkie nastawy ołtarzowe schyłku średniowiecza i nowożytności?

Wypadałoby w tym miejscu rozwijać postawy badawcze, proponowane w kręgach filozofów i metodologów, które uwalniają pierwotnie ścisłą zależność sztuki od kultury, a jeżeli kultury, to i tradycji, a jeżeli tradycji, to i wartości. Byłoby to przedmiotem odrębnego studium. Istotne są pytania o kryzys w humanistyce, w tym również i w postawach badawczych. Takie

³⁴ J. Derrida. *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*. „Pamiętnik Literacki” 77: 1986 z. 2 s. 252-253.

³⁵ M. Kierkus-Prus. *Eksploracja marginesów? Próba zastosowania elementów dekonstrukcji w badaniach średniowiecznej nastawy ołtarzowej*. W: *Historia sztuki po Derridzie. Materiały seminarium z zakresu teorii historii sztuki*. Rogalin, kwiecień 2004 r. Red. Ł. Kiepuszewski. Poznań: Wyd. Naukowe UAM 2006 s. 34-45.

pytanie postawił Hans Belting, pojawia się ono nadal we współczesnych badaniach również literackich. Jak podkreślił to Ryszard Nycz, „[...] uprawa humanistyki, zawsze wrażliwej na wiatry historii, znajduje się w ostatnich latach w strefie wyraźnie podwyższonego klimatycznego ryzyka”³⁶. Negatywne strony humanistyki w czasach współczesnych są rezultatem, jak wyjaśnia dalej tenże autor, „kryzysem etycznym [...] którego konsekwencją jest kryzys poznawczy i kryzys komunikacyjny [...] widać najwyraźniej oznaki wewnętrznego (jednostkowego) i zewnętrznego (społecznego) kryzysu tożsamości współczesnego nosiciela dumnego miana reprezentanta nauk humanistycznych”³⁷.

Historia sztuki w badaniach i w nauczaniu kulturoznawstwa powinna szukać dróg interpretacji w sprawdzonych metodach, które wyrosły z badań kultury i na jej wielowiekowych doświadczeniach historycznych, religijnych i społecznych stworzyły bazę wiedzy pomagającą otworzyć i wskazać nieznane, nieodkryte i niewytłumaczone sensory zawarte w sztuce. Celem społecznej historii sztuki, której musiał chociażby tylko dotknąć niemal każdy z wymienionych badaczy, twórców określonych metod, jest badanie konkretnego dzieła w kontekście szerszego obszaru sztuki pojawiającej się w konkretnym społeczeństwie, konkretnym czasie i miejscu. Nie wyklucza to dalszych poszukiwań różnych aspektów stawiania rozmaitych pytań tudzież wątpliwości. Wychodząc od formy, niezależnie, czy będzie przekazywała narrację czy nie, zawsze będzie nasuwało się pytanie o człowieka, który ją stworzył, i człowieka, który był jej odbiorcą w znaczeniu religijnym, estetycznym albo czysto utylitarnym. W szerszym znaczeniu antropologicznym dzieło będzie prowadziło do jakiegoś centrum, które jest w nim samym lub gdzieś poza nim, w obszarze nawet innej przestrzeni.

W kontekście badań kulturoznawczych obszar kultury, w którym jest dzieło sztuki, ma swoje cechy społeczne. Pierre Francastel przestrzegają:

[...] nie przez mnożenie metod, sposobów interpretacji dzieł sztuki zgodnych z ilością zdobytych wiadomości można osiągnąć prawdziwie głęboką znajomość problemów [...] bowiem dzieło sztuki nie dostarcza raz na zawsze zamkniętej wizji świata, za pomocą raz na zawsze ustalonych środków³⁸.

³⁶ R. N y c z. *O jednym z powodów tak zwanego kryzysu (w humanistyce, zwłaszcza polonistycznej)*. „Teksty Drugie” 2001 nr 1(66) s. 4.

³⁷ Tamże.

³⁸ P. F r a n c a s t e l. *Twórczość malarska a społeczeństwo*. Przeł. J. Karbowska, A. Szczepańska, J. Starzyński. Warszawa: PIW 1973 s. 14, 24.

Cenne jest wskazanie przez tego autora, znającego dobrze sztukę polską i europejską, konieczności badania z tą samą uwagą dzieł sztuki dawnej i tej najbliższej, powstałej w naszym otoczeniu. Sztuka dawna i odległa ma nierówne wartości formalno-artystyczne, a jednak wywołuje wzruszenia pod wpływem świadomości odległego czasu i miejsca powstania. Sztuka powstała w naszym otoczeniu jest pomijana, często ignorowana dlatego, że nie ma na sobie znaku czy raczej nie pokrywa jej patyna czasu.

Kulturoznawstwo jest powołane do odkrywania zarówno wartości kulturowych powstałych w przeszłości, jak i tych, które tworzą się w teraźniejszości, w naszej współczesności. One także są wynikiem procesów historycznych. W jednym i drugim wypadku silne jest piętno przemian społecznych. Przykładem jest studium Michaela Baxandalla, który podjął analizę mistrzów malarstwa renesansu włoskiego, przyjmując kryteria widzenia dzieła sztuki według nowej metody analizy. Pomimo że były już w historii, jak wskazaliśmy, ważne badania, tak istotne dla Wölfflina i Gombricha, niepomijane przez szkołę ikonografii Panofskiego, to jednak Baxandall posłużył się nowym kryterium wzroku jako kategorii kulturowej, wskazując na podstawie zebranych tekstów traktatów i kazań z czasów renesansu nowe „widzenie” narracji zdarzenia świętego. Jak wyjaśnia Baxandall, analizując znany od 1404 r. traktat *De ingenuis moribus ac liberalibus studiis* Piotra Pawła Verggerrio. Autorem kierowały wysubtelnione kategorie, jakie zdobył w doświadczeniu wzrokowym własnego środowiska i czasu³⁹. Odkrywanie nowych tekstów i refleksja nad ich znaczeniem były i będą inspiracją dla pogłębiania wiedzy o dawnej kulturze, ale i o możliwościach rozumienia współczesnych zjawisk w sztuce.

Nie można odmówić prawa widzenia sztuki według jeszcze innych bliskich naszym czasom kryteriów, np. techniki, przemysłowi w znaczeniu globalnym, nowoczesnych technologii. Nie pomija się inspiracji czerpanych z nauk przyrodniczych: biologii, botaniki, w poszukiwaniach idealnej formy aerodynamicznej, np. maszyny, okrętu i samolotu. Ten kierunek myślenia i oceny przedmiotu jako dzieła sztuki rozpoczął swój triumf już u schyłku XIX i na początku XX wieku, a przełom nastąpił na wystawie światowej w Paryżu w 1889 r., kiedy zatriumfowała maszyna, a Paul Souriau napisał dzieło *La Beauté rationnelle*, w którym podkreślał, że między pięknem a użytecznością nie ma konfliktu. Potwierdzili to i rozwinęli jego następcy, m.in. Henry Van

³⁹ M. Baxandall. *Pittura ed esperienze sociali nell' Italia del Quattrocento*. Torino: Einaudi 1978 s. 99.

de Velde we Francji po 1900 r. w swoim *Esthétique industrielle* lub w Anglii *Industrial Design*⁴⁰.

W latach sześćdziesiątych w badaniach historycznych w literaturze i sztuce pojawiły się szersze zainteresowania kulturą prowincjonalną zwaną ludową, kulturą bogatego w swoich uwarunkowaniach etnosu, który na nowo definiowano i określano jego społeczne uwarunkowania. Badania społeczeństwa skupionego zarówno w nowoczesnych metropoliach, jak i na prowincji wskazują na słabość dotychczasowych kryteriów badania stylu w obrębie ścisłego podziału elit wysokich, intelektualnych, zazwyczaj łączonych z ośrodkami dużych miast, choć dzisiaj nie jest to już aktualne, środowisk miejskich średnich i niskich, związanych z miejscem życia na wsiach i na obszarach prowincjonalnych pozamiejskich. Nie istnieją również kryteria sztuki np. „robotników i chłopów”.

Sztuka ma swoje korzenie w kulturze zarówno duchowej, jak i materialnej, zarówno metropolii, jak i prowincji. Wymaga z całą pewnością rzetelnego opisu klasyfikacji artystycznej, opartej na wiedzy o społeczeństwie i na wartościach, które to społeczeństwo (grupa, region) akceptuje i nimi żyje. Sztuka, która nie emanuje wartości dobra i piękna, może spełniać funkcję rozrywki dla grup społecznych, będących jej odbiorcami. Sztuka w kulturze będzie poszukiwała obiektywnych wartości i tym samym metod odkrywania i badania. Indywidualizm sztuki, jej twórczości i jej percepcji, nie wyklucza wartości, nie jest „poza dobrem i złem”.

W obrębie kulturoznawstwa zająć się wiele elementów badawczych, które zespalają ściśle kulturę i sztukę regionów: w obrębie jednego kraju, w obrębie Europy czy innych obszarów świata. Regionalizacja życia społecznego i twórczości artystycznej skłania do pytań o tradycje i wyznawane wartości religijne i kulturowe danego regionu, aby móc przybliżyć sens i potrzebę sztuki, literatury, muzyki zainteresowanym najmłodszym pokoleniom. Kulturoznawca jest odbiorcą sztuki i zarazem współtworzy jego ocenę. Interpretuje jego formę, jego treści, zgodnie z rozwiniętą potrzebą nauki i wiedzy interdyscyplinarnej. Dzieło sztuki powstające i funkcjonujące w percepcji indywidualnej lub grupowej jest w istocie swojej dziełem jednostkowym, niepowtarzalnym – i tego broni każdy artysta. Kulturoznawca ma potrzebę szerszego widzenia, w określonej przestrzeni i czasie, tego jednostkowego fenomenu artystycznego. Obszar kultury jest rezerwuarem trwałych wartości, które pozwalają tworzyć określoną tradycję. Współcześni

⁴⁰ P. Francastel. *L'Arte e la civiltà moderna*. Milano: E. Feltrinelli 1959 s. 38-40.

historycy kultury i historycy wprowadzają wiele koncepcji wyjaśnienia zdarzeń z przeszłości, które w jakiś sposób są obecne w teraźniejszości. Posłużmy się na zakończenie słowami Karla R. Poppera, który twierdzi, że aby „[...] wyjaśnić przyczynowo to, jak i dlaczego coś się zdarzyło, czyli opowiedzieć historię zdarzenia”, należy sięgnąć do historii, ponieważ „[...] tylko w historii interesujemy się wyjaśnieniami przyczynowymi zdarzeń jednostkowych”⁴¹.

BIBLIOGRAFIA

- Baxandall M.: *Pittura ed esperienze sociali nell' Italia del Quattrocento*. Torino: Einaudi 1978.
- Beltin H.: *Kunstgeschichte aber wie?* Berlin 1978.
- Białostocki J.: Erwin Panofsky – myśliciel, historyk, człowiek. W: Tenże. *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*. Warszawa: PWN 1978 s. 304-342.
- Burke P.: *Świat na opak. Rozważania o kulturze ludowej*. W: *Europa i świat w początkach epoki nowożytnej. Cz. 1: Społeczeństwo, kultura, ekspansja*. Red. A. Mączak. Warszawa: Wiedza Powszechna 1991 s. 79.
- Cassirer E.: *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*. Przeł. A. Staniewska. Przedmowa B. Suchodolski. Warszawa: Czytelnik 1998.
- Cassirer E.: *Philosophie der symbolischen Formen*. Bd. I-III. Berlin: B. Cassirer 1923-1929.
- Derrida J.: *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*. „Pamiętnik Literacki” 77:1986 z. 2 s. 252-253.
- Fiorillo J.D.: *Geschichte der zeichnenden Künste*. Göttingen 1798.
- Foucault M.: *Archeologia wiedzy*. Przekład i oprac. A. Siemek. Warszawa: De Agostini Polska 2002.
- Francastel P.: *L' Arte e la civiltà moderna*. Milano: E. Feltrinelli 1959.
- Francastel P.: *Twórczość malarska a społeczeństwo*. Przeł. J. Karbowska, A. Szczepańska, J. Starzyński. Warszawa: PIW 1973.
- Kiereś H.: *Czy sztuka jest autonomiczna? W związku z tzw. antysztuką*. Lublin: RW KUL 1993.
- Kierkus-Prus M.: *Eksploracja marginesów? Próba zastosowania elementów dekonstrukcji w badaniach średniowiecznej nastawy ołtarzowej*. W: *Historia sztuki po Derridzie. Materiały seminarium z zakresu teorii historii sztuki*. Rogalin, kwiecień 2004 r. Red. Ł. Kiepuszewski. Poznań: Wyd. Naukowe UAM 2006 s. 34-45.
- Lanzi L.: *Storia pittorica dell Italia*. Bassano 1789.
- Lipski A.: *Sztuka a rzeczywistość potocznego doświadczenia. Świat artystyczny jako przedmiot analizy socjologicznej*. W: Tenże, K. Łęcki, *Perspektywy socjologii kultury artystycznej*. Warszawa: Wyd. naukowe PWN 1992 s. 9.
- Max Dvořák i jego teoria dziejów sztuki. Wybór i posłowie L. Kalinowski. Warszawa: PWN 1974 s. 566-567.

⁴¹ K.R. Popper. *Nędra historyzmu*. Przeł. S. Amsterdamski. Warszawa: Wyd. Naukowe PWN 1999 s. 45-46.

- Nycz R.: O jednym z powodów tak zwanego kryzysu (w humanistyce, zwłaszcza polonistycznej). „Teksty Drugie” 2001 nr 1(66) s. 4-6.
- Panofsky E.: Die Perspektive als „symbolische Form“. W: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Hrsg. H. Oberer, E. Verheyen. Berlin: B. Hessling 1964.
- Panofsky E.: Die Renaissancen der europäischen Kunst. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.
- Panofsky E.: Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie. Leipzig–Berlin: B.G. Teubner 1924.
- Panofsky E.: Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie. „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft” 18:1925 s. 129-161.
- Piwowski K.: Pierwsza nowoczesna teoria sztuki. Poglądy Aloisa Riegla. Warszawa: PWN 1970.
- Popper K.R.: Nęcza historyzmu. Przeł. S. Amsterdamski. Warszawa: Wyd. Naukowe PWN 1999.
- Saxl F.: Po co nam historia sztuki. W: Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce. Dwadzieścia sześć artykułów uczonych europejskich i amerykańskich. Wybrał, przekłady przejrzał, wstępem opatrzył J. Białostocki. Warszawa: PWN 1976 s. 25.
- Seroux D’Agincourt J.B.: Histoire de l’art les monuments. Paris 1811-1823.
- Skubiszewski P.: Dzieło sztuki a źródło historyczne. W: Proces historyczny w literaturze i sztuce. Materiały konferencji naukowej. Instytut Badań Literackich 1965. Red. M. Janion, A. Kmita-Piorunowa. Warszawa: PIW 1967 s. 281-288.
- Strzelczyk J.: Historia powszechna. Średniowiecze. Poznań: Wyd. Poznańskie 2008.
- Tatarkiewicz W.: O filozofii i sztuce w setną rocznicę urodzin. Warszawa: PWN 1986.
- Warburg A.: Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia. W: Italia e l’arte straniera. Atti del X Congresso Internazionale di Storia dell’Arte in Roma. Roma: Maglione & Strini 1922 s. 179-193.
- Winkelmann J.J.: Geschichte der Kunst des Altertums. Drezno 1764.
- Wölfflin H.: Gedanken zur Kunstgeschichte. Wien 1940.
- Wölfflin H.: Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej. Przeł. D. Hulanka. Wrocław–Warszawa–Kraków: Ossolineum 1962 (tytuł oryginału: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. München: F. Bruckmann 1915).

WIEDZA O KULTURZE WIEDZĄ O SZTUCE
WYBRANE ZAGADNIENIA Z ZAKRESU BADAŃ NAD SZTUKĄ

Streszczenie

Wiedza o sztuce w kontekście wiedzy o kulturze pozostawała od wczesnych ustaleń metodologicznych w kręgu tworzenia systemu opisu, tworzenia adekwatnych pojęć i nazw, które oddają formę dzieła sztuki i stanowią podstawę badań treści. Dzieła sztuk plastycznych i architektury wymagały badania środowiska kulturowego, w którym powstawały, z racji mecenatu fundatora i odbiorcy. Badania historyczne legły u podstaw tworzenia pierwszych korpusów porządkujących rodzaje sztuk, chronologie w ramach krajów, regionów i konkretnych artystów. Tworzenie języka opisów dzieł sztuki łączyło się z badaniami językowymi, religijnymi oraz techniką i technologią dzieł sztuki. Nauki przyrodnicze, chemiczne, optyka wspomagały powstawanie podstaw naukowej konserwacji dzieł sztuki, niezbędnej w procesie badawczym i w muzealnictwie.

Wiedza o sztuce wprowadzała również do obszaru wiedzy o kulturze, określanej przez wybitnych badaczy początku XX wieku, np. M. Dworaka czy F. Saxla, jako historia ducha lub jako

forma symboliczna, której filozoficzne podstawy sformułował E. Cassirer, a dla sztuk plastycznych rozwinął E. Panofsky. Historia kultury i historia sztuki, literatury, odsoniły wartości kultury religijnej i społecznej, wskazując na treści zawarte w dziełach sztuki. Poprawnie określona w swoim opisie forma znajdowała w badaniach sztuki swoje powinowactwo z innymi dziedzinami kultury, życia religijnego, społecznego oraz odniesienia do określonej grupy odbiorców, określanych jako grupa elitarna lub popularna, utożsamiana z ludową.

W dziełach sztuki, podobnie jak i w przejawach kultury odkrywano kondycję psychologiczną człowieka, ludzkie emocje, fascynacje, szeroko rozumianą psychologię twórczości i jej recepcji. Wykładnia określona przez A. Riegla jako *Kunstwollen* była kontynuowana przez innych badaczy, np. E. Gombricha. W najnowszych badaniach zyskuje ponownie swoje miejsce w szeroko rozumianej antropologii sztuki.

W obrębie współczesnych badań sztuki i kultury zarysował się wyraźny nurt badań skierowanych na kulturę i sztukę regionów Europy i konkretnych obszarów geograficznych, które łącząc się z szerokimi nurtami w kulturze, wyrażają własne cechy przynależne do kultury i tradycji regionu.

Stręścila Urszula M. Mazureczak

Słowa kluczowe: forma, treść, psychologia sztuki, regionalizm sztuki, wartości tradycja.

THE KNOWLEDGE ABOUT CULTURE AS THE KNOWLEDGE ABOUT ART: SELECTED ISSUES RELATED TO RESEARCH ON ART

Summary

The knowledge about art in the context of the knowledge about culture, since the earliest methodological findings, has remained in the realm of creating the description system, creating the appropriate notions and names, which reflect the form of a work of art and constitute the basis of research on content. Works of plastic arts and architecture demanded research on cultural milieus where they were created because of the sponsorship of their founder and recipient. Historical research formed the basis for creating the first systems putting in order different kinds of art, chronologies within countries, regions and specific authors. The creation of the language describing works of art was combined with research on religious language and with technique and technology of works of art. Natural science, chemistry and optics supported the development of scientific basis of the conservation of works of art which is indispensable in the research process and in museology.

The knowledge about art was also an introduction to the realm of the knowledge about culture, defined as a history of spirit by the renowned researchers of the beginning of the 20th century such as M. Dvorak and F. Saxl, or as a symbolic form for which the philosophical bases were formulated by E. Cassirer, and for plastic arts the bases were developed by E. Panofsky. The history of culture and the history of art and literature revealed the values of religious and social culture pointing out the contents incorporated into works of art. The form, correctly defined in its description, found out in research of art its affinity with other fields of culture, religious and social life as well as references to a specific group of recipients defined as an elite or popular group, which was identified with a folk one.

In works of art and, similarly, in manifestations of culture, human psychological condition, human emotions, fascinations and widely understood psychology of creation and its reception were discovered. The interpretation defined by A. Riegl as *Kunstwollen* was continued by other

researchers, such as E. Gombrich. In the most recent research it regains its place in widely understood anthropology of art.

Within the realm of modern research on art and culture a distinct trend of research appeared covering the culture and art of European regions and specific geographical areas, which, blending with wide trends in culture, express their own features belonging to the culture and tradition of a region.

Translated by Katarzyna Plebanek-Karolak

Key words: form, content, the psychology of art, the regionalization of art, values, tradition.