

KAMILA DWORNICZAK
 Warszawa, Instytut Historii Sztuki UW

Iconologies. Global Unity or/and Local Diversities in Art History, 23–25 maja 2019, Uniwersytet Jagielloński, Kraków

W dniach 23–25 maja 2019 r. odbyła się zorganizowana przez Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Muzeum Narodowe w Krakowie oraz Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego międzynarodowa konferencja *Iconologies. Global Unity or/and Local Diversities in Art History* poświęcona ikonologii – przez dekady dominującej metodzie stosowanej w historii sztuki. Koncentrowano się zwłaszcza na jej recepcji zarówno w aspekcie historycznym, jak i geograficznym. Szerszy problem, jaki postawili sobie organizatorzy, dotyczył jednak nie tyle rozmaitych „lokalnych” redakcji ikonologii, ile generowanych w procesie jej przyswajania, negocjowania i weryfikowania wątków istotnych dla rozwoju historii sztuki jako dyscypliny. Konferencja wpisala się więc w dyskusję ważką, choć nienową, którą za Jamesem Elkinsem można byłoby podsumować pytaniem: czy historia sztuki jest globalna?¹ Biorąc pod uwagę toczące się w Krakowie debaty, wypadaloby odpowiedzieć twierdząco. To, co lokalne, uwikłane w środowiskowe polemiki estetyczne, sprzężone z postawami politycznymi czy ramowane instytucjonalnie wciąż uchwytnie jest przez filtr metody. Zamyka się ona – to truizm – w relacji pomiędzy świadomością mierzącego się z materialnym artefaktem podmiotu a historią. Jeśli zatem rzeczywiście należałoby poszukiwać argumentów za i przeciw globalności historii sztuki, odwołanie do ikonologii wydaje się konieczne, w tym przypadku bowiem – zgodnie z ujęciem Erwina Panofsky’ego – relacja ta zyskuje formę użytecznego i uniwersalnego narzędzia. W tym sensie ikonologia ma wymiar tyleż metody, co paradygmatu.

Referaty prelegentów dotyczyły obu wspomnianych perspektyw, dotyczyły więc zarówno aktualnych pytań o metody historii sztuki, jak i polemicznie ustosunkowywały się do utartego, „szkolnego” obrazu ikonologii, zakodowanego przez Panofsky’ego (a może bardziej przez jego naśladowców) w połowie XX w. Próbowano w ten sposób wydobyć historyczną złożoność krytyki, a także odnaleźć alternatywy, puste miejsca i punkty styeczne z innymi postawami metodologicznymi. W ten sposób w problematykę konferencji wprowadził słuchaczy Wojciech Bałus, przedstawiając przegląd recepcji ikonologii poza geopolitycznym centrum oraz jej znaczenia dla aktualnego pojmowania dyscypliny. Ikonologia pozwoliła historii sztuki okrzepnąć w kształt, który do dziś jest rozpoznawalny i – trzeba ponownie podkreślić – wydaje się uniwersalny. Umieściła bowiem zagadnienia metodologiczne oraz estetyczne w centrum refleksji historyczno-artystycznej. Rola estetyki, pytanie o rozumienie sztuki i procesu twórczego, to warunek konieczny historycznej analizy dzieła. Jednakże, podczas gdy wyeksponowanego przez ikonologię zorientowania dyscypliny na poszukiwanie „symptomu”, a zatem treści, wewnętrznego znaczenia (*content, intrinsic meaning*) dzieła nie sposób jest zakwestionować, namysł nad naturą samego procesu interpretacji jest otwartym problemem badawczym. Humanistyczna, jeszcze w sensie kontynuacji XIX-wiecznego post-humboldtowskiego i post-kantowskiego modelu humanizmu, prymatu filologii oraz ciągłości tradycji antycznych, orientacja twórców ikonologii, powiązana ściśle z procesami politycznymi dyktowanymi XX-wiecznymi totalitaryzmami, orientuje historyków

¹ James ELKINS, „Art History as a Global Discipline”, w: *Is Art History Global?*, red. James ELKINS (New York-Lon-

don: Routledge, 2007), s. 3–23.

dyscypliny czy analityków jej współczesnych metod raczej na zastosowanie „uniwersalnego” narzędzia metody ikonologicznej przez interpretatorów z rozmaitych obszarów kulturowych i związane z tym niekoherencje.

Konferencję otworzył blok referatów poświęconych Aby’emu Warburgowi, a więc genezie ikonologii, jej definicji i wariantom. Postać Warburga, „psychohistoryka”, stawiana jest jako swoista przeciwwaga dla Panofsky’ego, czyli klasycznie pojmowanej dyscypliny. Claudia Wedepohl podjęła namysł nad osobnością postawy Warburga. Analizując kartotekę uczonego przechowywaną w Instytucie Warburga, a także historię kontaktów pomiędzy nim a Panofsky’em, dostrzegła wyraźne, jego początkowe zainteresowanie psychologią i ewolucyjną antropologią. Taka orientacja badawcza umożliwiała obserwowanie procesów dziejowych z perspektywy mikro, stawiała w centrum aktywność pojedynczego człowieka i artykułowane przezeń formy, rozpatrywane następnie w odniesieniu do kulturowego, społecznego kontekstu. W ten sposób interdyscyplinarna, „komparatystyczna ikonologia” uprawiana przez Warburga byłaby swego rodzaju alternatywą dla popularnej naówczas metody atrybucji dzieł sztuki Giovanniego Morellego; jawiłaby się jako wyraźnie odmienna od ikonologii w wariacie Panofsky’ego, zorientowanej na deskrypcję i archeologiczną rekonstrukcję przeprowadzaną w oparciu o materiał źródłowy. Obie postawy były jednak bliskie co do zasady – wydobywały powiązania pomiędzy sztuką a życiem. Warburg rzeczywiście wyznaczył podstawowy cel metody ikonologicznej – powiązania sztuki i kultury w świetle żywotnych form artystycznych jako przejawów aktywności poznawczej i symbolicznej człowieka.

Na odmienny aspekt podejścia Warburga do ikonologii zwrócił uwagę Altti Kuusamo, analizując *Atlas Mnemosyne*. Zauważył, że dotychczas koncentrowano się raczej na mechanice funkcjonowania tego „metodologicznego narzędzia”, umożliwiającego achronologiczne, poglądowe ujmowanie powtarzających się motywów wizualnych jako kulturowych archetypów, nośników psychicznej energii, a więc „formuł patosu” (Georges Didi-Huberman, Giorgio Agamben). Tymczasem interesujące mogłoby być raczej przyjrzenie się wykluczeniu pewnych obrazów montażowego ciągu; zastanawiająca jest na przykład nieobecność niektórych przedstawień kluczowego dla Warburga motywu nimfy (wczesnorenesansowych, ale także późniejszych, pochodzących z połowy wieku XVI). Analiza tego, co pominięte, pozwala dostrzec ideową orientację uczonego dobierającego przykłady tak, by wyeksponować powiązania pomiędzy motywami antycznymi a chrześcijańskimi, a co za tym idzie także

wskazuje na podatność podejścia ikonologicznego na subiektywną redakcję. W ten sposób ujawnia się zarówno słabość, jak i potencjał ikonologii, jawi się ona bowiem jako metoda polegająca na selekcji i scalaniu, wizualnym „narratywizowaniu”, spełniającym się chociażby w dowartościowaniu fundamentalnej relacji pomiędzy obrazem a słowem. Do metodologicznego potencjału „kolażowej” koncepcji *Atlasu Mnemosyne* odwołał się również Stepan Veneyan, śledząc pokrewne, płynące z inspiracji postawą Warburga artystyczne bądź naukowe praktyki (m.in. atlas Gerharda Richtera). Podejście hamburskiego uczonego można widzieć więc nie tylko jako metodę diagnostyczną dotyczącą obszaru indywidualnej i zbiorowej psyche, ale – dostrzegając przestrzenny wymiar *Atlasu...* – także jako szerszy sposób kodowania i transmitowania treści.

Pierwszy dzień konferencji zamknęły referaty problematyzujące metodę ikonologiczną w powarburgiańskich redakcjach. Elisabeth Sears zwróciła uwagę na fakt, że Godefridus J. Hoogewerff, w dużej mierze zapomniany duński historyk sztuki, był pierwszym badaczem, który deklarował stosowanie metody ikonologicznej (przełom lat 20. i 30. XX w.). W jego ujęciu była ona oparta na ujawnianiu ukrytych w dziełach znaczeń („geologicznego” nawarstwiania się pokładów kultury i interpretacji), dla którego to procesu znaczące było uwzględnienie relacji pomiędzy obrazem a tekstem źródłowym czy literackim. Nie obowiązywał w tym przypadku prymat ikonografii – opisu, identyfikacji i weryfikacji motywów, znany z metodologicznego schematu Panofsky’ego. Hoogewerff, nawiązując przede wszystkim do Warburga, a także do podejścia formalno-psychologicznego kultywowanego przez „szkołę wiedeńską” (m.in. Josefa Strzygowskiego czy Juliusa von Schlossera), mógłby być dzisiaj widziany jako „brakujące ogniwo” recepcji metody, warto bowiem zauważyć, że jego podejście było znane m.in. w Polsce (Lech Kalinowski). Sears, przeprowadzając skrupulatne badania archiwów, wskazała zatem na kształtowanie się (wielu) ikonologii w dynamicznym procesie przyswajania inspiracji, a także na niestabilność owego procesu. W praktyce bowiem metodologiczne spekulacje duńskiego badacza nie przystawały do ogłoszonych drukiem interpretacji historyczno-artystycznych, i wobec wizji Warburga okazały się raczej zachowawcze.

Nuria Jetter krytycznie rozważyła sposób, w jaki Panofsky podchodził do kwestii historyczności – włączenia indywidualnego aktu percepcji w ramy procesu dziejowego. Uznała, że Panofsky posługiwał się koncepcją „czystej percepcji”, „czystego postrzeżenia”, która stanowiła jednak tylko punkt wyjścia, bowiem proces interpretacji czy to natury w procesie kreacji, czy też dzieła w procesie odbioru,

uwzględniać miał istotną rolę uwarunkowanego historycznie doświadczenia estetycznego. Akt percepcji zyskiwałby znaczenie w ramach analizy historycznej dopiero wówczas, gdy zadane zostanie pytanie o historyczne kategorie estetyczne, jakimi posłużył się podmiot. Przekonanie o uniwersalnych uwarunkowaniach ludzkiego poznania, a co za tym idzie percepcji, stoi zatem w sprzeczności z kreatywnym potencjałem, który w ramach metody ikonologicznej Panofsky przypisywał postrzeganiu, otwierając w ten sposób pole dla historycznej interpretacji artystycznych faktów.

Robert Pawlik zajął się recepcją ikonologii. Zadał pytanie o to, czy w postawie metodologicznej Ernsta H. Kantorowicza można odnaleźć ślady zainteresowania tą metodą interpretacyjną w ujęciu Warburga, z którym mediewista zetknął się prawdopodobnie w latach 20. XX w. Posługując się terminem „ikonologia polityczna”, wprowadzonym przez Reinharta Kosellecka, Pawlik dowodził, że postawa metodologiczna Kantorowicza może stanowić pewną formę ikonologii, oparta była ona bowiem na śledzeniu zmiennej relacji pomiędzy motywem a jego wewnętrznym znaczeniem, a także zorientowana na wydobywanie analogii pomiędzy funkcją nadawaną obrazom i słowom.

W ramach konferencji znalazło się także miejsce dla refleksji nad zastosowaniem metody ikonologicznej w interpretacji architektury. Ute Engel przyjrzała się niemieckiej historiografii artystycznej lat 30. i 40., zwracając uwagę na ideologiczne uwarunkowania ówczesnych debat nad stylem „narodowym”, wyznaczonych zwłaszcza przez pisma Hansa Sedlmayra (*Reichsstil*). Kluczowa okazała się zwłaszcza obecność w ramach tego dyskursu istotnego także dla ikonologii pojęcia wewnętrznego znaczenia dzieła. Badaczka uchwyciła dynamiczne przenikanie się postaw ideologicznych, mających wpływ na wybór określonych obszarów badawczych czy tematów (niemiecki barok, ikonografia średniowieczna), ale także metod. W przewrotnej analogii widziałyby np. Anschluss Austrii – jako ustanowienie „szkoły wiedeńskiej” z jej analizą formalną oraz naciskiem położonym na *Geistesgeschichte* w pozycji źródła narodowej historiografii i odrodzonej dyscypliny. Pojęcie wewnętrznego znaczenia stało się metodologicznie uzasadnione (jako element historii idei), ale także istotne dla odsłonięcia głębokiego sensu politycznego, tkwiącego w sztuce narodowej. Jednocześnie miało ono centralne znaczenie dla innego badacza architektury – Richarda Krautheimera, niemieckiego Żyda, którego można uznać za reprezentującego podejście odmienne, *sensu stricto* ikonologiczne. Podczas gdy Sedlmayr interesowała przede wszystkim, mówiąc nomenklaturą Panofsky’ego, interpretacja ikonologiczna, Krautheimer

kładł nacisk na ikonografię, badania źródłowe oraz funkcję dzieła. Pojęcie treści stosował nie tylko w odniesieniu do ideowego sensu, ale także struktury i planów budowli, co sprawiało, że jego interpretacje miały charakter otwarty – podlegały ciągłej re-negocjacji w zależności od wyłaniających się źródeł i ich powiązania z elementami formalnymi. W ten sposób interpretacja stawała się mniej podatna na ideologiczne zawłaszczenie.

Na ideologiczne aspekty badań nad architekturą w nazistowskich Niemczech uwagę zwrócił także Peter Kurmann, poszukując analogii pomiędzy postawą metodologiczną skodyfikowaną przez Hansa Sedlmayra, „analizą struktury” a ikonologią. Pojęcie wewnętrznego znaczenia pozwalało na uchwycenie transcendentnych, metafizycznych elementów programu ikonograficznego katedr gotyckich i powiązanie ich ze znaczeniami generowanymi już na poziomie artykulacji przestrzeni. Elizabeth Pastan zajęła się natomiast ograniczeniami metody ikonologicznej, analizując jedno z najbardziej znanych studiów Panofsky’ego – *Gothic architecture and scholasticism*. Zwróciła uwagę na jeden z elementów, który został jej zdaniem wykluczony z interpretacji badacza – okno rozetowe. Zgodnie z założeniami metody ikonologicznej katedra gotycka miała zostać odczytana jako dzieło totalne, wewnętrznie spójne, którego przestrzenna struktura (układ brył, detale architektoniczne) odpowiada założeniom metody scholastycznej. Tymczasem, jak zauważyła Pastan, już zwrócenie uwagi na kwestię dla metody ikonologicznej kluczową, czyli źródła pisane, pokazałoby szczególną, centralną funkcję rozety w ramach organizmu katedry. Jawi się ona nie tylko jako mająca funkcję konstrukcyjną, jak chciałby Panofsky, ale jest nośnikiem głębszych sensów, niekoniecznie dających się wpisać w ramy po arystotelesowsku interpretowanej scholastyki – treści o charakterze eschatologicznym, alchemicznym czy kosmologicznym.

Na tym tle referat Matthew Rampleya miał raczej charakter eksperymentu metodologicznego, a zarazem stanowił namysł nad źródłami ikonologii. Rampley starał się ujawnić, że kryjąca się za podejściem ikonologicznym koncepcja obrazu, dwoista, oparta na relacji pomiędzy formą a ukrytą treścią, odsłania naturalistyczną wizję rozumienia sztuki. W tym sensie ikonologię należałoby rozpatrywać w powiązaniach z teorią ewolucjonizmu, tym bardziej, że zarówno Warburga, jak i Panofsky’ego interesowało zagadnienie źródeł artystycznej ekspresji. Sednem rozważań stał się dla badacza „pre-ikonograficzny” akt identyfikacji, zgodnie z założeniem Panofsky’ego oparty wyłącznie na potocznym doświadczeniu interpretatora i następujący trudności zwłaszcza w przypadku sztuki odległej kulturowo,

w tym analizowanej przez Rampleya sztuki prehistorycznej. W efekcie jasne staje się, że również ten element procesu interpretacji ma charakter „kodowany” i nie jest możliwy do przeprowadzenia bez odwołania się do kontekstu. Opis preikonograficzny jawi się zatem jako efekt inspiracji darwinizmem i naturalistycznej koncepcji sztuki, jaka mogła stać, według badacza, u podstaw ikonologii.

Gros referatów krakowskiej konferencji poświęconych było narodowym, lokalnym odmianom ikonologii – z centralnym problemem różnicy ideologicznej, jaką ustanowiła żelazna kurtyna. Hans C. Hönes zajął się recepcją metody w Wielkiej Brytanii, określając tamtejszą jej redakcję mianem „flat iconology”, a więc ikonologii uproszczonej, stroniącej od głębokiej interpretacji, zorientowanej raczej na „twarde dane”, zbieranie materiałów archiwalnych, a także na popularyzację (Otto Pächt, Fritz Saxl). Podobnie jak wcześniej Sears zwrócił uwagę na złożoność procesu recepcji idei, wskazując, że taka „faktograficzna” orientacja określała brytyjskie studia historyczno-artystyczne już na początku XX w., podobnie jak położenie nacisku na refleksję nad dziejami myśli (Albert Pollard). Heinrich Dilly rozpatrywał z kolei recepcję metody ikonologicznej w Niemieckiej Republice Demokratycznej, która dokonała się w środowisku skupionym wokół Friedricha Möbiusa i Helgi Scieur-Möbius w latach 70. i 80. XX w. (Jena Arbeitskreis für Ikonologie und Ikonographie). W tym przypadku metoda ikonologiczna posłużyła za narzędzie umożliwiające wprowadzenie do historii sztuki optyki marksistowskiej. Nadawanie kluczowej roli tekstom, charakterystyczne dla metody ikonologicznej, nie miało tutaj wymiaru faktograficznej rzetelności, ale umożliwiało transmisję treści propagandowych. Stworzona przez Möbiusa „intermedialna”, oparta na relacji słowo-obraz definicja wizualności miała charakter instrumentalny i była stosowana dla wprowadzenia w obszar dyscypliny interpretacji o charakterze ściśle politycznym (socjalistycznym i narodowym). Referat Dilly’ego postawił w ten sposób szereg pytań – przede wszystkim o wyparte wątki historii dyscypliny oraz dalsze trwanie ideologicznie zdeterminowanych paradygmatów naukowych.

Milena Bartlová podjęła problem obecności ikonologii w Pradze, określając zjawisko „praskiej szkoły ikonologicznej”. Recepcja metody w Czechosłowacji dokonywała się przede wszystkim poprzez filtr marksizmu, zatem stworzony tutaj model interpretacyjny – stosowany przede wszystkim do sztuki późnogotyckiej, malarstwa tablicowego – określony może być jako składający się z analizy formalnej oraz interpretacji o charakterze ikonologicznym (określenie programu ikonograficznego wraz z osadzeniem go w kontekście społeczno-politycznym). Jednakże analizy Panofsky’ego traktowa-

ne były tutaj z pewnym dystansem jako zbyt idealistyczne, nieoddające w pełni społecznych uwarunkowań tworzenia i odbioru dzieła. Zwrócono się raczej ku lokalnej tradycji uprawiania dyscypliny – zwłaszcza ku „szkole wiedeńskiej” historii sztuki, podejściu Maxa Dvořáka, uwzględniającego w interpretacjach dialektykę heglowską, a także Hansa Sedlmayra, którego analiza struktury umożliwiła przejście od analizy formy ku złożonemu sensowi dzieła. Bartlová zauważyła, że rytm zmian w obszarze praktyk ikonologicznych dyktowany był modyfikacjami recepcji marksizmu (np. pojawienie się zachodniej redakcji marksizmu poprzez pisma Rogera Garaudy’ego w latach 60. czy zainteresowanie socjologią), jednakże pojęcia ikonologii i wewnętrznego znaczenia dzieła pojawiły się po raz pierwszy w latach 40., w środowisku badaczy katolickich powołujących się na Sedlmayra. Metoda ikonologiczna w wariacie czeskim wspierała zatem narodowy charakter sztuki, pozwalając także na dystansowanie się od nowoczesnych zjawisk artystycznych. Po 1989 r. jednak – na co w podsumowaniu zwróciła uwagę badaczka – dwa podstawowe warianty ikonologii – „marksistowski” i „katolicki” tworzą tradycję dyscypliny i postrzegane są raczej jako neutralne, ideowo otwarte (liberalne).

Do problematyki związków pomiędzy ikonologią i marksizmem nawiązała także Marina Dmitrieva, podejmując namysł nad recepcją metody w Związku Radzieckim – zwłaszcza w środowisku akademickim Rygi, skupionym wokół Borisa Wipperera. Ikonologia pojawiła się tam równoległe ze społeczną historią sztuki Fredericka Antala czy Pierre’a Francastela i choćby dla Michaiła Libmana, który zetknął się z Wipperem w latach 60., stała się elementem konstruowania nowej, ideowo progresywnej postawy metodologicznej. Ikonologia jako metoda nazbyt idealistyczna, subiektywna i, co ciekawe, widziana jako właściwa raczej do badania sztuki nowoczesnej, pozbawiona była jego zdaniem adekwatnego nacisku położonego na analizę formalną. Z kolei dla Michaiła Sokołowa otworzenie się na możliwość subiektywnej interpretacji stanowiło raczej walor ikonologii, podobnie jak dla tartusko-moskiewskiej szkoły semiotyki. Ikonologiczna „syntetyczna intuicja” przystawała tutaj do koncepcji poszukiwania ukrytej struktury tekstu, potrzeby identyfikacji kodów kulturowych niejako pomiędzy poszczególnymi systemami. Podejście ikonologiczne widziano więc, przede wszystkim w czasach pierestrojki, jako oferujące dostęp do interpretacji szerszych fenomenów kulturowych i możliwość wyjścia poza ideologiczne determinanty.

Obecności ikonologii w refleksji estońskich historyków sztuki w czasach sowieckich przyjrzała się Krista Kodres. Również w Estonii ikonologia trak-

towana była raczej jako metoda „burżuazyjna”, zachęcająca do poszukiwania głębokiego sensu dzieła kosztem społecznych uwarunkowań jego powstania. Nie była zatem konsekwentnie uprawiana i nie traktowano jej jako problemu badawczego czy metodologicznego punktu odniesienia. W latach 40. i 50. badania o charakterze studiów ikonograficznych pojawiały się sporadycznie (Willem Raam), w latach 60. i 70. natomiast impuls ikonologiczny docierał tam poprzez badania polskich historyków sztuki, a także polskojęzyczne tłumaczenie tekstów Panofsky’ego (Jan Białostocki). W tamtym czasie w Estonii interesowano się także innymi metodami, które – przy uwzględnieniu wyżej wspomnianej recepcji – złożyły się na praktyki interpretacyjne bliskie ikonologii: Michaił Bachtin i jego nieortodoksyjna interpretacja marksizmu, tartusko-moskiewska szkoła semiotyki, elementy społecznej historii sztuki (Arnold Hauser). Zwłaszcza szkoła tartusko-moskiewska, wysoko ceniąca studia historyczno-artystyczne, miała istotne znaczenie dla pozytywnej waloryzacji metody ikonologicznej. W rezultacie historia sztuki w Estonii od lat 80. zaczęła być uprawiana jako nauka historyczna, wyraźnie związana z estetyką, otwarta na badania interdyscyplinarne.

Marina Vicelja przedstawiła metodologiczny pejzaż powojennej historii sztuki w Chorwacji, dostrzegając, że – podobnie jak miało to miejsce w Czechosłowacji, Związku Radzieckim czy Estonii – do interpretacji ikonologicznej odnoszono się sceptycznie. Najistotniejsza była na tym obszarze tradycja „szkoły wiedeńskiej”, przede wszystkim podejście Aloisa Riegla, także z powodu jego wieloletniego zainteresowania obszarem historycznej Dalmacji. Ikonologia uprawiana w byłej Jugosławii była zatem raczej „ikonologią stylu”, zorientowaną na identyfikację narodowego charakteru form i wywodzenie ich genealogii z uwzględnieniem zmian społecznych. Historia tych terenów mogła więc być obserwowana na podstawie fragmentów, wyjaśniana i włączana w aktualne kwestie tożsamościowe.

Ada Hajdu i Mihnea Mihail zadali z kolei pytanie o przyczyny nieobecności ikonologii w Rumunii. Zwrócili uwagę na charakter materiału badawczego historii sztuki – sztukę o wpływach bizantyjskich, a przede wszystkim ornamentálną, abstrakcyjną, lub sztukę średniowieczną (charakterystyczną dla Transylwanii architekturę gotycką). Nie rozpatrywano jej przez pryzmat treści, koncentrując się na problematyce formalnej i stylistycznych afiliacjach. Rozproszony, fragmentaryczny charakter materiału orientował badaczy raczej ku studiom o charakterze katalogowym, rekonstrukcyjnym. Recepcja metody ikonologicznej *sensu stricto* miała miejsce stosunkowo późno, dopiero w latach 70., gdy pojawiło się tłumaczenie tekstów Panofsky’ego, a także dostęp-

ne stały się badania m.in. Jana Białostockiego. Jednakże dla rumuńskich badaczy ważniejsze były inne podejścia metodologiczne, znane już wcześniej, m.in. Maxa Dvořáka czy Ernsta Gombricha, ponieważ – podobnie jak w byłej Jugosławii – za punkt wyjścia przyjmowano raczej problem stylu.

Zagadnienie recepcji ikonologii w Polsce podjęła Magdalena Kunińska, koncentrując się na przypadku Zofii Ameisenowej, polskiej historyczki sztuki, w latach 30.–60. XX w. mającej intensywnie kontakty z Instytutem Warburga. Wychodząc od listu wymienionego pomiędzy Ameisenową a Williamem S. Heckscherem na temat genezy i znaczenia ikonologii, Kunińska zrekonstruowała świadomość metodologiczną badaczki. Ikonologia była dla niej impulsem, który odpowiadał za fundamentalną przebudowę dyscypliny – zapewniała zarówno podejście analityczne („rozcłonkowanie” dzieła, deskryptywność, analizę porównawczą), jak i syntetyczne (poszukiwanie wewnętrznego sensu motywów, zmian w obszarze treści). Miała także znaczenie indywidualnego wyboru, ponieważ Ameisenowa zajmując się sztuką i ikonografią żydowską, a więc niepodlegającą kategoriom rozwoju stylistycznego, odeszła od metod analizy formalnej (której używała jednakże do analizy sztuki polskiej). Znaczenie Ameisenowej dla recepcji ikonologii w Polsce, pomimo bezpośrednich związków z kręgiem Warburga określone zostało jako „wpływowe”, choć jedynie pośrednio; znaczące głównie dla badań jej uczniów, zwłaszcza Lecha Kalinowskiego.

Odmienną – centralną pozycję na mapie recepcji ikonologii zajmował Jan Białostocki, którego postawę metodologiczną scharakteryzował Ryszard Kasperowicz. W tej redakcji ikonologii istotną rolę odgrywały z jednej strony kwestie dotyczące percepcji, relacji pomiędzy wiedzą a widzeniem, a z drugiej społeczne uwarunkowania tworzenia i odbioru. Białostockiego interesowało przede wszystkim napięcie pomiędzy indywidualnym doświadczeniem a historią. Oba obszary uwzględnił w pełni jego późny tekst *Estetyka obrazu* (1987), traktowany jako deklaracja „ikonologii społecznej”, w którym pojawiło się zagadnienie uwarunkowań powstania dzieła, tła historycznego (środowisko, tradycja artystyczna) oraz recepcji (historia smaku). Kwestie te powiązane były przede wszystkim z istotnym dla Białostockiego pojęciem tematu ramowego – ramowej ideowej formuły. Kluczem do zrozumienia tego terminu byłoby jednak nie odniesienie motywów do rzeczywistości psychologicznej i historyczno-społecznej, na zasadzie exemplum, ale raczej odkrycie mechanizmów kryjących się za konstruowaniem i odbieraniem obrazów, czyli historyczna analiza widzenia, zakorzeniona w dynamicznym procesie indywidualnie oraz zbiorowo transmitowanej wiedzy.

W czasie trwania konferencji pojawiły się istotne pytania nie tylko o genezę ikonologii, ale także o jej trwanie. Monika Leisch-Kiesl podjęła namysł nad relacją ikonologii i hermeneutyki, wskazując na wprowadzane przez Maxa Imdahla, a zwłaszcza Gottfrieda Böhma koncepcje „języka obrazu” czy „różnicy ikonicznej”, mające zapobiec ograniczeniu interpretacji do językowego wyjaśniania, a także otworzyć ją na indywidualne doświadczenie obrazu. Sascha Freyberg ponownie rozważył czynniki mające znaczenie dla kształtowania się metody. Pytając m.in. o neokantyzm Panofsky’ego, zwrócił uwagę na obecne także u Edgara Winda dążenie do unaukowania dyscypliny rozpiętej pomiędzy subiektywnością, arbitralnością interpretacji a obiektywnymi kryteriami analitycznymi. Źródeł propozycji rozwiązania tychże napięć w ramach podejścia ikonologicznego poszukiwał m.in. w specyficznym definiowaniu pojęcia formy, sięgając do Goethego (*Urform*), Spinozy (neoplatonizm) czy Roberta Vischera (*Einführung*). Na tej podstawie formę można widzieć jako kategorię niestabilną, zawierającą w sobie sprzeczność pomiędzy jednostkowością a reprezentowaniem jedności głębszego typu. Pytania postawione przez Freyberga zdają się być aktualne – historia sztuki uwikłana jest w powyższą ambiwalencję i kształtuje się zgodnie z nią.

Charakter refleksji o znaczeniu ikonologii dla kształtowania się historii sztuki jako dyscypliny, także w aktualnej perspektywie, miał referat Micheal Ann Holly. Podstawowy problem interpretacji ikonologicznej, polegający na odnoszeniu formy widzianej – na zasadzie symptomu – do „czegoś innego”, dostrzegła ona także w ramach refleksji fenomenologicznej. Jednakże – zauważyła badaczka – w połowie XX w. historia sztuki nie zwróciła się w stronę fenomenologii, ponieważ nie oferowała ona namacalności świata rzeczy, komplikowała relację pomiędzy rzeczywistością a podmiotem, kładąc nacisk na wewnętrzne doświadczenie oglądającego (Hans-Georg Gadamer; *representation*). Tymczasem dla badań historyczno-artystycznych ważniejsza zdawała się być możliwość dostrzeżenia obiektywnej historycznej rzeczywistości przezierającej przez dzieło (Panofsky; *presentation*). Podejście fenomenologiczne wymagałoby uwzględnienia kantowskiego pojęcia „wolnej gry”, zbadania aktywności i świadomości podmiotu, który decyduje o znaczeniu dzieła, także w jego wymiarze historycznym. W ten sposób pewność metody ikonologicznej co do możliwości identyfikacji przedstawienia zostałaby naruszona. Ikonologię można byłoby zatem widzieć nie tylko w analogii do fenomenologii, ale także jako jej „cień” – i odwrotnie. Świadomość obu podejść względem siebie pozwoliłaby – być może – uniknąć uproszczeń w pojmowaniu procesu interpretacji,

a także samego dzieła: ocalona zostałaby ranga doświadczenia estetycznego. Według Holly trzy etapy metody ikonologicznej poprzedzone mogłyby być poziomem „zero”: adeskryptywną świadomością, że coś w dziele porusza podmiot.

O aktualności ikonologii traktował także wieczorny wykład Keitha Moxeya. Zadał on pytanie dla konferencji ważne: czy ikonologia może być postkolonialna, czyli uprawiana poza zachodnim centrum, w odniesieniu do (i wewnątrz) innych kultur. W tym celu posłużył się relacją metody oraz samej dyscypliny do sposobu pojmowania czasu. Identyfikując historię sztuki jako ideologicznie zdeterminowany konstrukt, genetycznie związany z zachodnią kulturą kapitalistyczną i zarazem z chronologiczną koncepcją czasu, próbował zastosować podejście ikonologiczne do interpretacji przykładów z zakresu sztuki chińskiej i indyjskiej. W przypadku malarstwa pejzażowego Shen Zhou czy XVI- i XVII-wiecznych manuskryptów indyjskich, posłużyć należałoby się odmiennymi koncepcjami czasu: teologiczną, która ma charakter kontinuum, umiejscowionego w sferze psychicznej, subiektywnej, i determinowanego realiami świadomości oraz praktyk religijno-duchowych (medytacje) bądź, w drugim przypadku, cykliczną. Z tego powodu wyartykułowanie przedstawienia – w kategoriach deskryptywnych, narracyjnych czy estetycznych, a więc za pomocą narzędzi dyscypliny, zawodzi. Niemniej aplikowanie intuicji Warburga, dotyczących formuł patosu, dynamicznych „engramów”, a więc wizualnych nośników pamięci – treści psychicznych, mogłoby pozwolić na wyrażenie doświadczenia obrazu niezależnie od jego temporalnych i kulturowych właściwości. Warburg, budując koncepcję będącą w istocie programem metodologicznym, posługiwał się, zdaniem Moxey’a, cykliczną koncepcją czasu, w ramach której obrazy ewokują treści zakorzenione raczej w sferze mitu, pojętej jako rezerwuar potencjalnych znaczeń. Chronologia, będąca w istocie systemem metodologicznym historii sztuki, zostaje zatem przekroczone, a interkulturowa translacja staje się możliwa.

Zadane na konferencji pytanie o uniwersalność ikonologii zostało niejako uchylone. Istotne stało się nie to, czy ikonologia mogła być uprawiana wszędzie (i dlatego nie), ale w jaki sposób jest uprawiana historia sztuki. Toczące się podczas konferencji debaty ujawniły nie tylko zróżnicowanie wariantów metody oraz odcienie procesu jej recepcji, lecz także wciąż aktualne, fundamentalne dylematy metodologiczne, zwłaszcza te dotyczące napięcia pomiędzy rangą indywidualnego doświadczenia obrazu (i rzeczywistości) a ich przekładem w procesie świadomej, historycznej interpretacji. Ikonologia nie tyle jest zatem zjawiskiem muzealnym, co problemem skupiającym jak w soczewce kwestie podstawowe

dla samoświadomości dyscypliny i jej adeptów. Ryzykując pewne uogólnienie, w ramach zarysowanych na konferencji perspektyw badawczych można było zatem dostrzec przejście od podejścia histo-

rycznego, zorientowanego na filozoficzno-ideowe źródła ikonologii w kierunku wnikliwych prób rozważania jej aktualności jako modelu interpretacji i filozofii kultury.

**Zgodnie z zasadami obowiązującymi Redakcję
„Biuletynu Historii Sztuki”
wyłącznie odpowiedzialność za przestrzeganie praw autorskich
odnośnie materiału ilustracyjnego ponoszą autorzy.**