

Nieortodoksyjna ikonologia. Rozmowa z Tomaszem F. de Rossetem

W poszukiwaniu ukrytych sensów sztuki konieczna jest roztropność. Zawsze wpierw należy zapytać z jakim dziełem mamy do czynienia. Sztukę tworzył nie tylko Rafael, ale także przeciętny malarz cechowy, a gdzieś na końcu nawet jakiś uzdolniony kościelny. Zasadnicza część dzieł trudno poddaje się intelektualnemu mierzeniu – mówi Tomasz F. de Rosset w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Ikonologia. Przełamywanie paradygmatu”.

Michał Strachowski (Teologia Polityczna): Czy ktoś, poza studentami, którzy muszą to robić w ramach zajęć, jeszcze czyta prace ikonologów?

Tomasz F. de Rosset (Uniwersytet Mikołaja Kopernika): Na wstępie muszę zastrzec, że nie jestem „specjalistą od ikonologii” – nigdy nie wykorzystywałem jej w moich własnych badaniach, nigdy też nie poświęcałem jej wnikliwszej naukowej refleksji. Nie wiem, czy ktoś jeszcze czyta ikonologów. Wydaje mi się, że czytelnicy ich rozpraw poza środowiskiem fachowym nigdy liczni nie byli. Ale jeśli ikonologię utożsamimy jedynie z poszukiwaniem „ukrytych znaczeń” w sztuce, to ono cieszy się niezwykłą popularnością, czego przykładem może być *Kod Leonarda da Vinci*, bestseller Dana Browna, w jakimś sensie będący popkulturową karykaturą tej naukowej metody. Myślę jednak, że ikonologię – od tytułu dzieła Cesare Ripy, obrazkowego leksykonu

symboli, jakimi posługiwali się nowożytni poeci i malarze oraz rzeźbiarze – rozumie Pan tu raczej jako najpoważniejszy z kwestionariuszy badawczych dwudziestowiecznej historii sztuki (przynajmniej dla świata anglosaskiego). Pańskie pytanie odbieram więc: na ile zachował on aktualność? – bo czyta się to, co daje przyjemność z czytania, a czasem nawet wartościowe teksty naukowe nie dają jej z powodu specyficznego metafrazy i jego konwencji. O wiele rzadsze są te, które można postrzegać w kategoriach literatury pięknej. *Sztuka cenniejsza niż złoto* Jana Białostockiego stała się swego rodzaju podręcznikiem, ale niejako ponad intencjami autora, bo przede wszystkim jest ona opowieścią o sztuce, ma niezwykle walory literackie i dlatego też wciąż jest wznawiana, mimo że od pierwszego wydania minęło już ponad pół wieku. Ale to nieco inna historia. Ikonologia jako metoda badawcza jest wysoce erudycyjna i inteligentna, ale zdradliwa.

Zdradliwa?

Tak właśnie, zdradliwa. Naczelne pytanie ikonologii dotyczy stosunku dzieł sztuki do tradycji obrazowania, ale przede wszystkim do tekstów, pism teologicznych, filozoficznych, literackich, medycznych, czy naturalistycznych stanowiących ich intelektualny program. Stąd szczególnie interesująca jest dla niej sztuka uczona, a wręcz enigmatyczna i dobrze osadzona w intelektualnej tradycji (np. renesansowe malarstwo). Analiza wymaga tu ogromnej erudycji, gruntownej znajomości historii, ale też mitologii, wiedzy teologicznej, astrologicznej, przyrodoznawstwa, a nawet wiedzy tajemnej. Jednakże jest podatna na deformacje i wypaczenia. Interpretacja różnorodnych sensów dzieła plastycznego łatwo może się wymknąć spod kontroli, bo łatwo tworzy propozycje bardzo atrakcyjne, ale złudne i po prostu nieprawdziwe. Poza tym nie każda sztuka była uczona. Nie wszyscy

artyści, nawet najwybitniejsi, byli erudytami, bądź korzystali z pomocy erudytów dla konstruowania skomplikowanych struktur znaczeniowych ich dzieł. Z pewnością nie dotyczyło to sztuki niższego lotu, przeciętnej – „codziennej”, powiedziałaoby się – z jaką najczęściej stykamy się na ekspozycjach muzealnych i w kościołach, jaka pojawia się na rynku antykwarycznym i w prywatnych kolekcjach. Symbole i w ogóle przesłanie treściowe stanowi tu po prostu określoną konwencję i jest odległe od tych wyjściowych tekstów oraz idei.

Czyli mamy do czynienia przede wszystkim z intelektualną ekwilibrystyką?

To uproszczenie – dlatego jest niesprawiedliwe, ale w tego rodzaju pułapkę wpaść łatwo. Georges Perec w opowiadaniu *Cabinet d'amateur* znakomicie to pokazał, parodiując zbyt ni entuzjazm badacza, który na podstawie przesłanek atrakcyjnych, ale więcej niż wątplych, buduje i potem interpretuje historię całego zbioru dzieł sztuki (tak samo fantastyczną jak fikcyjne były te przesłanki).

Na ile zatem lub czy w ogóle ikonologia nadaje się do badań szczegółowych?

Tak mówić nie można, ale w poszukiwaniu ukrytych sensów sztuki konieczna jest roztropność. Zawsze wpierw należy zapytać z jakim dziełem mamy do czynienia. Sztukę tworzył nie tylko Rafael, ale także przeciętny malarz cechowy, a gdzieś na końcu nawet jakiś uzdolniony kościelny. Zasadnicza część dzieł trudno poddaje się intelektualnemu mierzeniu. Nie zawsze mamy do czynienia z rozbudowaną symboliką.

Bywa, że pomarańcza dyskretnie wstawiona w wymalowaną scenę alegoryczną wcale nie jest aluzją do jakichś wielkich dokonań książąt Oranii, ważnych aktorów nowożytnej polityki europejskiej, tylko po prostu owocem. Trzeba mieć to w pamięci, inaczej wychodzą rzeczy absurdalne, jak przywołany wcześniej *Kod Leonarda da Vinci*.

A może jest tak, że ikonologia to nie tyle metoda badania sztuki, ile filozoficzne stanowisko w dwudziestowiecznych sporach o miejsce i przyszłość europejskiej tradycji artystycznej w nowoczesności?

Nie tylko dwudziestowiecznych. Myślę, że zajmuje ona określone miejsce w tzw. „długim trwaniu” refleksji na temat sztuki. Da się ją jakoś wpisać w sięgający epoki Renesansu i początków artystycznego kolekcjonerstwa spór pomiędzy artystami a „amatorami” co do pierwszeństwa w ocenie i wartościowaniu dzieła. Z pewnością zaś bliskie postawy można by dostrzec w ścieraniu się dwu modeli odbioru sztuki: literackiego (długo dominującego jako wyższy, bo intelektualny) z wizualnym (od XVIII wieku zdobywającym sobie pełnię praw w dyskursie o sztuce).

Czyli?

Celem wczesnych refleksji teoretycznych odzwierciedlonych w nowożytnych doktrynach artystycznych było nadanie sztuce charakteru pracy intelektualnej i przez to uzyskanie statusu humanisty dla artystów. Nie było to jednak zbyt mocne, bo obszar ten nie miał własnej hermeneutyki, której nie mogły dostarczyć średniowieczne receptury

technologiczne. Dlatego konieczne było wsparcie tego, czego doniosłość nie budziła wątpliwości: anatomii, optyki, badań nad naturą, a także poezji i retoryki z naczelną tu horacjańską doktryną *ut pictura poesis*. Nadało to literacki charakter odbiorowi sztuki, a na przyszłość wytyczyło generalny zakres badań ikonologii, tak jak rozumieli ją Panofsky i Białostocki. W XVIII wieku w związku z przemianami, jakie znalazły swój wyraz w pismach takich myślicieli, jak Locke, Hume i sensualiści francuscy z Condillakiem na czele, wizualność sztuki została dowartościowana. Krzysztof Pomian analizując osiemnastowieczne katalogi aukcyjne, znakomicie pokazał jak zmieniał się wówczas zestaw pytań odnośnie do dzieła i jego wartościowanie. Jednakże aby udzielić na nie odpowiedzi, obraz trzeba było zobaczyć, a nie odczytać, czyli przesunąć spojrzenie ze znaczeń na stronę materialną, sposób malowania, opracowania form, kolorystykę – niejako z „umysłu” na „rękę”, ku jakościom wizualnym. Ale wracając jeszcze do ikonologii, to miała zarówno ona, jak i inne dwudziestowieczne metodologie badań nad sztuką, formalistyczne i społeczne wspólne im wszystkim założenie, że tym co winno być objaśnione przez naukową analizę jest akt twórczy. Mnie natomiast zawsze pociągało coś innego, to co się dzieje z dziełem potem, kiedy opuszcza ono *atelier*, pracownię artysty.

A co się działo, gdy dzieło opuszczało pracownię artysty?

Wbrew pozorom proces twórczy wcale się na tym nie kończy, a wręcz przeciwnie, jest permanentnie kontynuowany. Dzieło nieustannie powstaje na nowo w każdym kontakcie z odbiorcą, zleceniodawcą, kolekcjonerem, widzem ekspozycji muzealnej, tak wyspecjalizowanym krytykiem, jak i zupełnym profanem (na co zwracał uwagę Umberto Eco w *Dziele otwartym*). Sytuacją specyficzną, a jednocześnie szczególnie

wyraźną jest, kiedy obiekt staje się częścią kolekcji. Jego pierwotne znaczenia i przeznaczenia ustępują wówczas nowej funkcji, jaką jest „bycie oglądanym”, podstawą jego późniejszych przeznaczeń, z których jednym jest estetyczna kontemplacja.

Jednak sztuka zawsze „służy” przede wszystkim do oglądania.

Owszem, ale nie tylko sztuka jest obiektem kolekcjonowania. W kolekcji natomiast broń nie jest przeznaczona do walki, naczynia do spożywania posiłków, pojazdy do lokomocji, a zegary do odmierzenia czasu – służą one jedynie do oglądania, ale to stanowi podstawę ich różnorodnych znaczeń. Sztuka oczywiście powstaje w pierwszym rzędzie po to, by ją właśnie oglądać, nie w każdej jednak sytuacji ogląda się ją tak samo. Ten sam obraz dewocyjny inaczej widzimy w ołtarzu, gdzie służy on ogniskowaniu uczuć religijnych, a inaczej kiedy jest umieszczony na ekspozycji muzealnej, czyli przeniesiony z naturalnego miejsca do publicznej kolekcji. Tu zaś ma przede wszystkim budzić emocje estetyczne i to warunkuje jego obecne przeznaczenia. Sytuacje te – występujące już po zakończeniu procesu twórczego – są oczywiście zdeterminowane tym procesem, ale dla niego samego nie są ważne, toteż ich znaczenie w badaniach ikonologicznych jest drugorzędne (mogą być jedynie erudycyjnym ozdobnikiem).

Renesansowi humaniści byli jednak przeświadczeni o transhistoryczności kategorii rządzących sztuką, które chcieli opisać, a ikonolodzy zdaje się stawiali sobie skromniejsze zadanie...

Renesansowi humaniści tych kategorii właściwie nie mieli – w ich czasach były one dopiero formułowane. Robili to jednak sami artyści, architekci, malarze, których klasyfikowanie jako humanistów nie było zrazu oczywiste, o ile nie byli jednocześnie poetami, czy nawet filozofami (Alberti, Vasari). Humanisci, o których Pan mówi, czasem kolekcjonowali dzieła sztuki (rzeźby i obrazy), ale w sumie niewiele się sztuką zajmowali; dopiero w XVIII wieku zaczęli o niej pisywać filozofowie i intelektualiści, jak Denis Diderot, twórca krytyki artystycznej (jako literackiego gatunku). Nie wiem, czy zadania, jakie stawiali sobie współcześni ikonolodzy, były skromniejsze, ale usiłowali oni interpretować dzieła sztuki tak, aby przede wszystkim ukazać ich intelektualną genezę. Jan Białostocki był przeciwnikiem generalizujących uproszczeń, jak w przypadku historii sztuki rozumianej jako historii stylów. Tego rodzaju uniwersalistyczne podejście jest niemożliwe. Można mówić o historycznie uwarunkowanym odbiorze twórczości artystycznej, różnym w zależności od miejsca i czasu, o kontekstualnie uwarunkowanej obiektywizacji.

Ale ten sceptycyzm poznawczy Białostockiego dotyczył nie tylko możliwości ustalenia znaczeń, ale i całej metody ikonologicznej. Jednym z częściej cytowanych przez niego autorów był zwolennik formalistycznego podejścia, George Kubler. Część swoich prac dotyczących kwestii metodologicznych czy też meta-refleksji nad historią sztuki, takich jak *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, *Historię sztuki wśród nauk humanistycznych* oraz *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, pisał w czasie postmodernistycznego zwątpienia w humanistykę. Jednak przy całym dystansie do ikonologii i innych metodologii Białostocki nie podzielał tego skrajnego sceptycyzmu w stosunku do możliwości opisowych

historii sztuki. Jeśli dobrze odczytuję jego intencje był raczej zwolennikiem metodologicznego pluralizmu. Może przeczuwał, że dla humanistyki drogą wyjścia może być tylko wielogłosowość?

Wydaje mi się, że on był przede wszystkim wrogiem ortodoksji myślenia. Bezwzględne przestrzeganie metodologicznej poprawności i jednolitości nie zawsze przynosi pozytywne rezultaty. Często może oznaczać po prostu dogmatyzm, w którym nie liczy się rzeczywistość, a spójność narracji wewnątrz obranego systemu, w którym przesłanki determinują wynik badania. Interpretacja wymaga elastyczności i otwarcia, nie tylko zresztą w zakresie metodologii. Słusznie Pan zauważył, że Białostockiego nie da się zamknąć na jakimś wąskim obszarze metodologicznym. Ikonologia Panofsky'ego była mu jedną z płaszczyzn podejścia do sztuki, przy tym tyle metodą pracy historyka, ile obiektem krytycznej refleksji w wyniku czego powstawały indywidualne interpretacje – jak pisze jego uczeń Antoni Ziemia, umiał dostrzec „ujmującą pomysłowość ikonologii”. Ale nie należy sprowadzać tego do niej samej, bo uczony istotnie widział historię sztuki, w ogóle humanistykę, jako różnorodny obszar wymagający badania go na wiele sposobów.

Badania stają się bardziej erudycyjne, a my wracamy do burckhardtowskiej erudycyjnej humanistyki?

Odpowiadając na drugą część pańskiego pytania – nie sądzę. To fakt, że w świecie cyfrowym coraz łatwiej gromadzić informacje, publikacje, dokumenty archiwalne i różnorodne źródła. Powoduje to, że adeptowi humanistyki łatwiej osiągnąć erudycję, ale jest to inna erudycja. Powrotów w nauce chyba nie ma.

Projekt humanistyczny się skończył?

Na pewno się zmienił, bez względu na to jak go rozumieć.

Czy to oznacza definitywny koniec związanego z nim myślenia w kategoriach „wielkich opowieści” lub, mówiąc bardziej patetycznie, ich śmierć?

Śmierć nie musi oznaczać końca.

Co pan przez to rozumie?

Tu jest ona figurą retoryczną i oznacza nie kres, ale przemianę, jakby przejście do innej epoki. Niezależnie czy mówimy o śmierci „sztuki”, „artysty” czy „autora”. W tym sensie Hans Belting stawiał pytanie o koniec historii sztuki. Zdaniem amerykańskiego fizyka i filozofa nauki Thomasa Kuhna nauka nie rozwija się linearnie poprzez wzbogacanie zasobu wiedzy, lecz skokowo, na skutek kryzysów i rewolucji przerywających ciąg „normalnego” jej funkcjonowania. Obowiązujący paradygmat poznawczy przestaje wówczas spełniać swoje funkcje w poznaniu rzeczywistości, co jest punktem wyjścia do zastąpienia go przez nowy. Wiąże się to z ukształtowaniem jakby „innego świata”, innej percepcji rzeczywistości, innej problematyki badawczej, postrzeganej jako istotna, i jej rozwiązań. Toteż dawne „wielkie narracje” w takim kontekście stają się mało adekwatne. W przypadku sztuki „wielka opowieść” opierała się na wierze w prawomocność modelu zbudowanego na logice formy oraz właściwego jej

kwestionariusza interpretacyjnego. Zachwiała nią (a może odrzuciła) sama sztuka, która nagle okazała się być czymś innym, niż przekazywała kilkusetletnia tradycja. Jednakże pokusa takiej konstrukcji zawsze chyba będzie istnieć, bo ma ona w sobie coś z marzenia o mocy demiurga kształtującego rzeczywistość.

Czeka nas jakiś nowy Renesans?

Przez cały czas mamy do czynienia z jakimiś Renesansami, być może nie w pełni dostrzeganymi współcześnie.

Czy Jan Białostocki, ten nieortodoksyjny ikonolog, sceptyczny humanista może być przewodnikiem po tym nowym świecie?

Ale czy Jana Białostockiego można nazwać jedynie ikonologiem (choćby nawet nieortodoksyjnym)? Owszem, w swoich badaniach wykorzystywał postępowanie właściwe ikonologii, ale też inne metody. Był naprawdę wielkim humanistą o randze międzynarodowej, otwartym na różnorodne perspektywy i propozycje badawcze, żył jednak w zupełnie innej epoce. O ile świadomie omijał dywagacje postmodernistyczne, o tyle nie mógł znać świata cyfrowego, a więc i przemian, jakie w nim nastąpiły i jakich chyba jeszcze nie rozumiemy do końca – tak starsi, którzy często niepewnie czują się w tej rzeczywistości, jak też młodszy, którzy nie mogą już odczuć tego ogromnego przeskoku, co ją dzieli od zupełnie nieznanego im starego „analogowego” świata. Jeśli zatem Białostocki miałby być przewodnikiem, to nie w sensie przewodzenia jakiemuś nurtowi badawczemu wedle określonej metodologii, ale w sensie wzorca

osobowego badacza podchodzącego do badanej sztuki z otwartością i sceptycyzmem do sądów na jej temat, po prostu – jak Pan zauważył – nieortodoksyjnie.

Z Tomaszem F. de Rossetem rozmawiał Michał Strachowski

Dr hab. Tomasz F. de Rosset – profesor UMK, Kierownik Zakładu Muzealnictwa, badacz i znawca historii i teorii kolekcjonerstwa oraz muzealnictwa, autor licznych publikacji z tejże dziedziny.



Ministerstwo
Kultury
Dziedzictwa
Narodowego
i Sportu.



Finansowano przez Narodowy Instytut
Wolności - Centrum Rozwoju
Społeczeństwa Obywatelskiego
ze środków Programu Rozwoju
Organizacji Obywatelskich
na lata 2018 - 2020

