*Originalveröffentlichung in: Poprzęcka, Maria (Hrsg.): Przemyśleć historię sztuki. Materiały XIII seminarium metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów, 15-17 października 1992. Warszawa 1994, S. 5-7*

# Przemyśleć historię sztuki

*Maria Poprzęcka*

Moje wprowadzenie ma na celu odpowiedź na jedno tylko pytanie: dlaczego seminarium metodologiczne zostało tym razem poświęcone tematowi sformułowanemu tak szeroko i ogólnikowo, podczas gdy na poprzednich seminariach dyskutowano konkretne zagadnienia (jak wartościowanie) lub pojęcia (jak styl).

Pierwsza pobudka była czysto zewnętrznej, administracyjnej natury. Otóż, jak wszyscy pamiętamy, rok temu Rada Główna Szkolnictwa Wyższego skreśliła historię sztuki jako samodzielny kierunek studiów uniwersyteckich. Walcząc — zwycięsko — z tą decyzją traktowaliśmy ją jako wynik biurokratycznej bezmyślności. I tak chciałoby się ją traktować. Sądzę jednak, że teraz, kiedy opadły emocje trzeba spróbować spojrzeć inaczej i spytać, czy nie jest to sygnał, że status naszej dyscypliny jako nauki jest niepewny? Historia sztuki drugiej połowy XX wieku była bardzo czuła na impulsy płynące z innych dziedzin: socjologii, psychologii, historii idei, strukturalizmu, semiotyki, językoznawstwa, nowej historii, feminizmu, dekonstrukcjonizmu itd., itd. Od dawna też trwa spór, dość jałowy, pomiędzy zwolennikami historii sztuki jako dyscypliny o ściśle określonym przedmiocie i metodach badawczych a zwolennikami „integracji nauk humanistycznych". Można, nie angażując się w ten spór spytać, w jakiej mierze owa tendencja historii sztuki do asymilowania metod i języków (tych przede wszystkim) innych dyscyplin jest wynikiem zamierzonej integracji historii sztuki z innymi dziedzinami nauki, a w jakiej skutkiem fundamentalnych trudności z samookreśleniem, wobec których postawiła historię sztuki destrukcja całego systemu definicji, pojęć i kryteriów, na których opierała się nauka o sztuce od swych dziewiętnastowiecznych początków? Bo przecież historia sztuki nie potrafiła (i nadal nie potrafi) sprostać sytuacji, w której każdy przedmiot może uzyskać status estetyczny, artystyczny i muzealny — a w takiej sytuacji postawiła ją sztuka XX wieku. I czasami trudno oprzeć się wrażeniu, że więcej wysiłku kieruje się na kamuflowanie tej niemożności, niż na próby jej przełamania.

Następnym pytaniem jest, czy trudności z samoświadomością dyscypliny są tylko jej „rodzinnym kłopotem"? Czy, pytając za Donaldem

Preziosi[1], mamy do czynienia z kryzysem historii sztuki czy w historii sztuki? Preziosi jest zdania, iż naiwnością jest sądzić, że parada mód metodologicznych to tylko powierzchowna ekstrawagancja akademickiej historii sztuki, a pod tym istnieje solidna ortodoksja zakorzeniona w tradycyjnej teorii i praktyce. Wydaje mi się, że w naszej perspektywie rzecz wygląda inaczej. Wszystkie wyrosłe z dziewiętnastowiecznej historii sztuki instytucje: instytuty badawcze, katedry uniwersyteckie, muzea, ochrona zabytków trwają i pomimo wielu trudności nie przeżywają fundamentalnego kryzysu (chyba, że zostaną biurokratyczną decyzją zlikwidowane). Owa instytucjonalna trwałość odsuwa zasadnicze pytania. Nurtujące historię sztuki podstawowe problemy definicyjne, pojęciowe, aksjologiczne zdają się nie mieć szczególnego wpływu na instytucje, jak też na tak zwaną „stosowaną" historię sztuki. Nie ma mowy o sytuacji scharakteryzowanej przez Preziosiego jako tyrania mniejszościowego *establishmentu* nad „milczącą większością". Tylko zdarzające się z rzadka dramatyczne „zderzenia paradygmatów" objawiają przepaść niezrozumienia i nieświadomości różnic w postawach ludzi rzekomo wykonujących tę samą pracę — badanie sztuki.

W roku 1982 ukazał się numer „Art Journal" poświęcony „kryzysowi dyscypliny"[2]. W artykule wstępnym Henri Zerner ubolewał nad słabością współczesnej historii sztuki przeciwstawiając ją dawnemu złotemu wiekowi, który dość zgodnie sytuowany jest na początku XX wieku, w czasach Ojców Założycieli: Wölfflina, Riegla, Wörringera, Dvořaka. Przez dziesięć lat, które minęły, działo się bardzo dużo. Historia sztuki stała się terenem ożywionej refleksji metodologicznej dokonywanej zarówno ze strony anglo–amerykańskiej *New Art History* (N. Bryson, M. Fried, S. Alpers, M. Baxandall, D. Preziosi, S. Bann), jak też ze strony niemieckiej głównie hermeneutyki historyczno–artystycznej (O. Bätschmann, M. Imdahl, W. Kemp, L. Dittmann, M. Brötje). W centrum zainteresowania wszystkich tych koncepcji jest struktura wizualna dzieła sztuki — oraz definiowany w nowy sposób — kontekst jej powstania. Akcenty na wizualność dzieła sztuki (*Bildlichkeit, Being–as–Image*) i na kontekst składają się na to, co określane mianem „powrotu do dzieła" jest główną tendencją metodologiczną w ostatnich kilkunastu latach. Czy istnieje tradycja negatywna dla tych koncepcji? — pytał Mariusz Bryl w omówieniu książki

[1] D. Preziosi, *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*. New Haven–London 1990, rozdz. 1.

[2] „Art Journal", XLII, nr 4 (Winter 1982) zawiera artykuły: H. Zerner, *The Crisis in the Discipline*, O. Grabar, *On the Universality of the History of Art*, O.K. Werckmeister, *Radical Art History*, J. Hart, *Reinterpreting Wölfflin*, D. Summers, *The Visual Art and the Problem of Art Historical Description*, R. Krauss, *Photography's Discursive Spaces*, D. Preziosi, *Construct/ing the Origins of Art*.

Wolfganga Kempa[3]. I odpowiadał: tak, jest nią tradycja ikonograficzna. Ta reakcja przeciwko redukowaniu historii sztuki do objaśniania tak zwanych „treści" jest powszechna, tak jak powszechna była niegdyś ikonologiczna moda. Papież naszej dyscypliny, Sir Ernst Gombrich, na konferencji z okazji wystawy *The Age of Vermeer and de Hooch* w 1984 r. wołał: „Lessingu, powinieneś ożyć w tej godzinie!"[4]. Mariusz Bryl szczegółowo rozpatruje genezy obu nurtów, jego zdaniem powstających niemal bez wzajemnych inspiracji. W tym miejscu chcę tylko spytać o istnienie wspólnej tradycji pozytywnej, niekoniecznie ściśle naukowej natury. Czy nie jest nią nostalgia za złotym wiekiem, głęboko zakorzeniona w historii dyscypliny? Bynajmniej nie chodzi mi o żadne porównawcze próby analiz pojęciowych, o pytanie jak *Künstlerische Intention* Bätschmanna czy *Patterns of Intention* Baxandalla mają się do rieglowskiej *Kunstwolle*. Jak rewolucyjna jest Nowa Historia Sztuki? — pytał Stephen Bann[5]. I znów można pytanie odwrócić: o ile jest tradycjonalna? O ile obecną sytuację można porównać do sytuacji z lat dziewięćdziesiątych XIX w., gdy chciano tworzyć historię sztuki zasadniczo odmienną od historii politycznej i historii literatury? Punktem wyjścia też wtedy czyniono badanie dzieł sztuki, a nie dokumentów „pozaobrazowych", a zrozumienie walorów wizualnych miało poprzedzać wszelkie badanie historyczne — co zaowocowało wölfflinowską historią sztuki jako historią widzenia artystycznego. Swój złoty wiek historia sztuki przeżywała, gdy jej przedmiotem były dzieła sztuki. Czy więc wraz z „powrotem do dzieła" należy oczekiwać powrotu nowych „starych, dobrych czasów"?

Wskazano tu na dwa czynniki zwracające uwagę, gdy patrzy się na aktualną sytuację dyscypliny. Jednym jest instytucjonalna trwałość, drugim metodologiczne ożywienie. Obrona zagrożonych instytucji, co prawda na krótko, lecz zmobilizowała środowisko do przypomnienia i przytoczenia wszystkich argumentów na rzecz racji bytu historii sztuki jako autonomicznej nauki. Wąskie wprawdzie grono (jak wąskie, wie najlepiej organizator seminarium metodologicznego), ale usiłuje jednak zastanawiać się nad sposobami, w jaki tę naukę się uprawia. Są to w zasadzie zjawiska pozytywne. Jeśli coś budzi obawy, to to, żeby obrona instytucji nie zredukowała celu historii sztuki do obrony samej siebie, a metodologiczne ożywienie nie prowadziło do tego, co się już nie raz zdarzało — że przedmiotem historii sztuki staje się historia sztuki.

---

[3] M. Bryl *Obraz i widz. O nowej książce Wolfganga Kempa*. „Artium Quaestiones", IV, 1990, s. 149.

[4] S. Bann *How Revolutionary is the New Art History?* [w:] *New Art History*, A.L. Rees, F. Barzello eda, Atlantic Highlands N.J. 1988, s. 24.

[5] Ibidem.