

Originalveröffentlichung in: Strzałkowski, Adam (Hrsg.): *Recepcja w Polsce nowych kierunków i teorii naukowych*, Kraków 2001, S. 203-211 (Monografie / Polska Akademia Umiejętności. Komisja Historii Nauki ; 4)

Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2024), DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00009028>

Lech KALINOWSKI

HISTORIA SZTUKI POD KONIEC II TYSIĄCLECIA

Fakt, że Historia sztuki istnieje jako odrębna dyscyplina na Wydziale Historycznym (pierwotnie Filozoficznym) Uniwersytetu Jagiellońskiego, jest dowodnym przykładem recepcji w Polsce przed laty jednego z nowszych kierunków i teorii naukowych, zapoczątkowanych w Europie Zachodniej w drugiej połowie XIX wieku.

Historia sztuki jest nauką historyczną o przebiegu dziejów sztuki, czyli architektury, rzeźby, malarstwa, rysunku, grafiki i rzemiosła artystycznego, a więc sztuk wizualnych, zwanych także plastycznymi (Lessing, XVIII w.; nazwa ta niesłusznie bywa kojarzona z plastykiem czyli tworzywem sztucznym), w odróżnieniu od sztuk pięknych, obejmujących również sztuki czasu, więc teatr, poezję, muzykę i taniec. Jeśli pominąć próby przedstawienia dziejów sztuki w starożytności (Pliniusz, Pauzaniusz) i w czasach nowożytnych (Ghiberti, Vasari), powszechnie się przyjmuje, że twórcą historii sztuki był Joachim Winckelmann (*Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764). Jest to o tyle mylne, że jego historia sztuki była podporządkowana wartościowaniu estetycznemu z punktu widzenia ideału sztuki grecko-rzymskiej, przyjmowała tylko jeden system odniesienia i zakładała jednokierunkowy rozwój w duchu postępu, a w praktyce była częścią estetyki, której podstawy filozoficzne uzasadniał i wyjaśniał współcześnie Alexander Gottlieb Baumgarten (*Aesthetica*, 1750–1758). Historia sztuki Winckelmanna nie miała więc autonomii nauki o wartościach artystycznych.

Oderwanie się historii sztuki od estetyki, równoznaczne z uzyskaniem samodzielności, dokonało się dopiero w XIX wieku, a właściwie w drugiej połowie stulecia, w krajach języka niemieckiego: w Niemczech, Austrii i Szwajcarii, kiedy *Kunstgeschichte* stała się odrębnym przedmiotem nauczania uniwersyteckiego. Następowo to stopniowo: 1813 w Getyndze, 1843 w Berlinie, 1860 w Bonn, 1863 w Wiedniu, 1872 w Lipsku, a w 1882 także w Krakowie, gdy Marian Sokołowski został profesorem utworzonej dla niego katedry historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim.

Należy podnieść, że w tym czasie nie było jeszcze historii sztuki uniwersyteckiej ani we Włoszech, ani we Francji czy w Wielkiej Brytanii.

W Rzymie pierwszą katedrę historii sztuki utworzono w 1896 roku dla wybitnego autora wielotomowej historii sztuki włoskiej Adolfa Venturiego.

W Paryżu historia sztuki średniowiecznej uprawiana była jako nauka pomocnicza historii, na równi z dyplomatyką, heraldyką i sfragistyką, w Ecole de Chartes, założonej w 1821 roku. Natomiast osobną katedrę historii sztuki średniowiecznej objął dopiero w 1912 roku znakomity uczony, późniejszy członek zagraniczny Polskiej Akademii Umiejętności (1925) Emile Mâle. Po nim zaś, w 1954 roku, nastąpił Henry Focillon, autor głośnego dzieła *La vie des formes*, kontynuujący swoją działalność uniwersytecką po wybuchu drugiej wojny światowej w Stanach Zjednoczonych na uniwersytecie w Yale.

W Wielkiej Brytanii historia sztuki pojawiła się najpierw biernie, gdy w 1934 roku, w wyniku akcji ówczesnego rządu niemieckiego przeciwko uczonym nie aryjskiego pochodzenia, jeden z głównych Instytutów Historii Sztuki w Niemczech, Instytut Warburga w Hamburgu, zwany tak od założonej przez Aby Warburga Biblioteki, przewieziony został, staraniem Lorda Lee of Farhan, Samuela Courtaulda i rodziny Warburgów, do Londynu, gdzie jego znakomita Biblioteka i Fototeka pozostawały w skrzyniach, złożone w Royal Imperial Building, a dopiero w 1944 roku zaistniał czynnie, gdy Instytut Warburga został włączony do Uniwersytetu Londyńskiego.

Nie miał też w tym czasie historii sztuki ani uniwersytet w Oxfordzie, ani w Cambridge. Jak jeszcze w 1955 roku napisał Erwin Panofsky: „*even now no permanent art-historical chairs exist at either Oxford or Cambridge*”, a dalej w tłumaczeniu polskim: „Rozumiem, że, z punktu widzenia angielskiego dżentelmena, historyk sztuki postępuje jak ktoś, kto porównuje ze sobą i analizuje publicznie swoje znajome, zamiast uprawiać z nimi miłość prywatnie”.

Tak więc dopiero z biegiem lat historyk sztuki uzyskał status uniwersytecki w tym znaczeniu, że stopień naukowy jego musi być poświadczony dyplomem magistra lub doktora.

Recepcja historii sztuki jako dyscypliny uniwersyteckiej w Polsce po 1882 roku: Lwów (1893), Warszawa (1917), Poznań (1919), Wilno (1922), Lublin (1945), Toruń (1945), Łódź (1945), Wrocław (1946), Katowice (1978), Gdańsk (1989) – nie mówiąc o historii sztuki jako przedmiocie studiów wyższych w Wydziałach Teologicznych i Akademiach Teologicznych w Krakowie i Warszawie – pociągnęła za sobą recepcję metod nauczania i uprawiania historii sztuki.

Najwcześniej doszła do głosu metoda biograficzna, mająca za sobą wielowiekową tradycję, sięgającą początkami starożytności. Zaznaczyła się ona z jednej strony w słownikach artystów, jak np. w języku polskim Edwarda Rastawieckiego *Słownik malarzów polskich, tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, t. 1–3 (1805–1857) oraz *Słownik rytowników polskich, tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej pracujących* (1886) lub Stanisława Łoży *Architekci i budowniczy w Polsce* (1954), a także *Słownik Artystów Polskich* przygotowywany od lat przez Instytut Sztuki PAN – od 1971 do chwili obecnej 6 tomów. Wzorem międzynarodowym stał się U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines*

Lexikon der bildenden Künstler, I–XXVII, Leipzig 1907–1950, obecnie ukazujący się w opracowaniu komputerowym: K. G. Saur Verlag, München, na polu zaś grafiki A. Bartsch, *Le peintre graveur*, 22 tomy (1803–1821), *Illustrated Bartsch*, Wien–New York 1978 oraz Friedrich Wilhelm Heinrich Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts c. 1450–1700*, Amsterdam 1947–1954; tenże, *German Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700*, Amsterdam 1954.

Drugie z kolei miejsce przypadło metodzie stylistycznej (Riegl, Wölfflin), która stała się podstawą systematycznego porządkowania olbrzymiego materiału zabytkowego. Takie pojęcia, jak style: romański, gotycki, renesansowy, manieryzm, barok, rokoko, klasycyzm służą nadal jako narzędzie badawcze do rozróżniania oraz ujmowania w grupy i zespoły zjawisk artystycznych. Bez systematyki stylowej trudno sobie wyobrazić wykład o dziejach sztuki, a książeczka Władysława Witwickiego *Wiadomości o stylach* jest do dziś znakomitym przygotowaniem do egzaminu wstępnego na historię sztuki.

Równocześnie od początku kształtowania się historii sztuki uniwersyteckiej zarysowała się tendencja całościowego ujmowania dziejów sztuki: we wszystkich krajach i we wszystkich epokach. Niegdyś były to kilkutomowe wydawnictwa w języku niemieckim, jak Karla Woermana (1915), potem wielotomowe wielu autorów, jak *Handbuch der Kunstwissenschaft* (1913–1936), 32 tomy, czy bogato ilustrowane *Propyläen Kunstgeschichte* (1923–1931[1940]), 16 tomów, a w języku francuskim *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, publ. sous la direction d'André Michel, Paris 1905–1929, w języku zaś angielskim *Pelican History of Art* (1953–1971). Ostatnio rozpowszechniły się jednotomowe wielokrotnie wznawiane zarysy autorskie, np. Ernsta Hansa Gombricha *Story of Art* (1950) czy Jana Białostockiego *Sztuka cenniejsza niż złoto* (1963).

Natomiast „historyczna” historia sztuki polegała na umiejętnym stosowaniu obu wyróżnionych wyżej metod: biograficznej i stylistycznej, przy większym nacisku na pojedyncze dzieła sztuki. Stanowiła ona i stanowi podstawę kursowego wykładu.

Uniezależnienie się historii sztuki, jako nauki historycznej o przedmiotach artystycznych, od estetyki, jako dyscypliny filozoficznej o wartościach estetycznych, stało się podstawą samodzielności historii sztuki, jako dyscypliny o własnym przedmiocie i własnych metodach. Następowало to stopniowo, a w krajach języka niemieckiego przejawiało się we wprowadzaniu i stosowaniu terminu „nauka o sztuce” (*Kunstwissenschaft*), jak w pracy Maxa Dessoira i Emila Utitza *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (1923). Poglądy ich przejął we Lwowie na Uniwersytecie Jana Kazimierza Władysław Podlacha, uzasadniając istnienie nauki o sztuce ogólnej, wyjaśniającej powstanie i cele sztuki: *allgemeine Kunstwissenschaft*; nauki o sztuce historycznej, odtwarzającej dzieje sztuki: *historische Kunstwissenschaft* i nauki o sztuce systematycznej, której kanoniczną postacią jest nauka o stylach historycznych od starożytności po współczesność: *systematische Kunstwissenschaft*. Z kolei związek z procesem historycznym prze-

kształceń artystycznych, badanych przez historię sztuki, prowadził w konsekwencjach do wykształcenia się metody kontekstu kulturowego, pozwalającej ujmować historię sztuki jako jedno z ogniw historii kultury, tak jak czynił to w Bazylei szwajcarski historyk Jakub Burckhard i co z kolei stało się źródłem dla powstania metod interpretacyjnych tematycznych i treściowych.

Akcent położony na temacie dzieła sztuki, przede wszystkim w malarstwie i rzeźbie, doprowadził do wykształcenia się metody ikonograficznej jako nauki pomocniczej historii sztuki na równi z naukami pomocniczymi historii. Natomiast akcent spoczywający na treści dzieła sztuki legł u podstaw metody ikonologicznej.

Badania ikonograficzne doprowadziły do poznania i usystematyzowania pełnego zasobu tematycznego w zakresie sztuki religijnej (*Lexikon der christlichen Ikonographie*, herausgegeben von Engelbert Kirchbaum SJ, I–IV, herausgegeben von Wolfgang Braunfels, V–VIII, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1968–1973). W Stanach Zjednoczonych w 1938 roku z inicjatywy Charlesa Rufusa Morey'a założony został w Princeton *Index of Christian Art*, obejmujący opisowo i fotograficznie wszystkie dzieła sztuki chrześcijańskiej do 1400 roku. Kopie princetońskiego *Indeksu*, stale uzupełniane, znajdują się w Watykanie, Utrechcie i Waszyngtonie (Dumbarton Oaks). Podobnie usystematyzowany został zasób sztuki świeckiej (Raimond van Marle, *Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et a la Renaissance et la décoration des demeures*, 1, *la vie quotidienne*, la Haye 1931, 2, *Allégories et symboles*, la Haye 1932; Claude Gaignebet, Jean Dominique Lajoux, *L'art profane et religion populaire au Moyen Age*, Paris 1985).

Jak ikonografia odczytuje temat dzieła sztuki, tak ikonologia bada jego treści ideowe pojmowane jako przejaw myśli filozoficznej i światopoglądu.

Metoda ikonologiczna wzięła początek od słynnego szesnastowiecznego podręcznika pojęć i symboli Cezarego Ripy *Iconologia* (1608), a wykształcił ją Erwin Panofsky, którego zasady badawcze w odniesieniu do podstawowych warstw dzieła sztuki: rzeczowo-formalnej, stylistycznej i znaczeniowej, wyjaśniał w Polsce i nie tylko w Polsce Jan Białostocki. Recepcja metody ikonologicznej w szczególnie sposób odcisnęła swoje piętno na polskiej historii sztuki lat powojennych.

Podstawy klasyfikacji wszystkich tematów religijnych i świeckich wyjaśnia i precyzuje H. van de Waal w wypracowanym przez siebie systemie *Iconclass*.

Wśród metod interpretacyjnych historii sztuki osobne miejsce zajmuje metoda filologiczna, polegająca na wyjaśnianiu zarówno tematu, jak i treści dzieła sztuki źródłami pisanymi. Niejednokrotnie są one jedynym wiarogodnym ustaleniem sugerowanej, jeśli nie odczytywanej poprawnie interpretacji.

Termin metoda filologiczna jest o tyle dwuznaczny, że we włoskiej historii sztuki, pod wpływem poglądów Benedetto Crocego, wyrażonych w dziele *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1928), metoda filologiczna jest pojmowana jako synonim metody analizy stylistycznej z morfologią

i składnią. Należy tu zwrócić uwagę, że Jan Bołoz Antoniewicz, profesor Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie, z wykształcenia romanista, członek korespondent Polskiej Akademii Umiejętności (1897) zaliczył historię sztuki do nauk filologicznych; zgodnie z tym historia sztuki, jako mowa zmysłowego poznania, należy do Wydziału Filologicznego Polskiej Akademii Umiejętności.

W ramach uniwersyteckiej historii sztuki od samego początku wykształciły się dwie dziedziny „obcowania” praktycznego z dziełami sztuki, które określić można jako stosowaną historię sztuki. Na pierwszym miejscu wymienić należy ochronę zabytków i konserwatorstwo.

Na ziemiach Galicji ochrona zabytków powstała i pozostawała pod wpływem austriackiej Denkmalpflege. Organami jej był urząd generalnego konserwatora zabytków oraz konserwatorów wojewódzkich i miejskich (Kraków, Lwów), a wydawnictwami: *Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej* i *Teka Grona Konserwatorów Galicji Wschodniej*.

Konserwatorstwo pojmować należy zarówno teoretycznie, jak i praktycznie w postaci służby konserwatorskiej. Natomiast nie można utożsamiać go z konserwacją zabytków wykładaną na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki w Akademii Sztuk Pięknych.

Na polskiej myśli konserwatorskiej wybitne piętno wycisnął jeden z głównych przedstawicieli tzw. starszej szkoły wiedeńskiej historii sztuki Max Dvořák swymi poglądami wyrażonymi w dziele *Kathechismus der Denkmalpflege* (1916).

Z ochroną zabytków ściśle łączy się dziedzina inwentaryzacji zabytków. Jej podstawą jest szczegółowy opis i analiza stylowa, które pozwalają ustalić współrzędne miejsca i czasu powstania dzieła sztuki. Dziś niezbędną i nieocenioną pomocą przy tych czynnościach są badania technologiczne i techniczne, wsparte metodą porównawczą. U źródeł inwentaryzacji były pierwotnie archeologia i starożytnictwo. Wzoru dostarczały wydawnictwa austriackie, niemieckie i czeskie.

Drugą dziedziną stosowanej historii sztuki, wykształconą w ramach studiów uniwersyteckich, jest muzealnictwo. Od 1873 roku, kiedy w Wiedniu odbył się pierwszy Międzynarodowy Kongres Historii Sztuki, utarł się zwyczaj, poparty postulatem końcowym Kongresu, aby uniwersytecka historia sztuki mogła istnieć tylko tam, gdzie są bogate zbiory muzealne. W tym też duchu, gdy Marian Sokołowski uzyskał veniam legendi na podstawie habilitacji, a następnie w 1882 roku został profesorem, prowadził zajęcia przy krakowskich zbiorach muzealnych, co ułatwiał mu fakt, że sam został po Józefie Łepkowskim dyrektorem Muzeum XX. Czartoryskich, po jego otwarciu w Krakowie.

W związku z muzealnictwem wspomnieć wypada w ogóle kolekcjonerstwo, właściwie zawsze, od średniowiecza uprawiane, a poświadczone skarbcami kościelnymi.

Tu wymienić należy również znawstwo, czyli koneserstwo, będące postawą poznawczą, cenioną z jednej strony ze względu na stwierdzenie autentyczności dzieła sztuki, z drugiej zaś na przypisanie dzieła sztuki określoneemu artyście, czyli jego atrybucja.

Obok podkreślanej zazwyczaj intuicji, stosowano metodę Morellego, polegającą na stwierdzeniu powtarzalności w dziele jednego artysty drugorzędnych cech wspólnych (rysunek oka, kształt palców), czego wzorczym przykładem było dzieło malarskie zidentyfikowanego wówczas przez niego artysty weneckiego Giorgione.

Ze znawstwem łączy się ściśle wartościowanie dzieła sztuki oraz krytyka sztuki, jako odrębna gałąź historii sztuki. Zapoczątkowana w starożytności sądami wartościującymi (*Ksenokrates*), krytyka artystyczna w XVIII wieku, w związku z instytucją salonów artystycznych przyjęła w kręgu oświeconych znawców francuskich postać gatunku literackiego, wprowadzonego w 1748 roku przez La Font de Saint Yenne. Reprezentował go mistrzowsko Denis Diderot, a rozpowszechniło piśmiennictwo kulturalno-artystyczne.

Wbrew mniemaniom o intuicyjności aktu wartościującego krytyka sztuki wymaga wielkiej wiedzy o dawnej i współczesnej twórczości artystycznej, gdyż, jak to trafnie sformułował Ernst Gombrich, każdy widzi to, co wie, a czego nie wie, tego nie dostrzega.

Krytyka sztuki ze względu na czynność wartościowania przekracza ramy historyczności i pokrewna jest estetyce. Gdy jednak dla historii sztuki najwyższą wartością pozostaje wartość jakości i kunsztu, estetyka wartościuje ze względu na kategorie estetyczne: Piękno, Wzniosłość, Tragiczność, Komiczność.

Pokrewieństwo historii sztuki z estetyką w dziedzinie wartościowania sprawia, że w języku angielskim teoria sztuki w przeciwstawieniu do historii sztuki (*Art History*) nazwana jest terminem *Art Criticism*, w języku włoskim – *critica d'arte*.

Teoria sztuki jest podstawą filozoficznych i metodologicznych założeń historii sztuki. Pod nazwą doktryn artystycznych obejmuje szeroko pojętą literaturę o sztuce razem z wiedzą praktyczną, łącznie z geometrią i perspektywą dla celów artystycznych, zawartą w traktatach, zbiorach reguł postępowania wytwórczego (*faciendum*) Witruwiusza, Teofila Mnicha, Cennina Cenniniego, Albertiego, Leonarda da Vinci, Albrechta Dürera, ale i w poezji Michała Anioła. Podstawy jej położył Juliusz von Schlosser Magnino dziełem *Die Kunstliteratur* (1924), a w języku polskim rozpowszechnił ją wypisami źródłowym Jan Białostocki. Że bez wiedzy teoretycznej nie mogłaby istnieć dobra sztuka stwierdził w 1348 roku, idąc za Cyceronem, Jean Mignot w dyskusji nad mediolańską katedrą.

Niezależnie od uniwersyteckiej historii sztuki pozostają pozauniwersyteckie instytucje, jak istniejąca w Krakowie od 1873 roku Komisja Historii Sztuki Pol-

skiej Akademii Umiejętności. Osobne miejsce zajmuje Stowarzyszenie Historyków Sztuki i Międzynarodowy Komitet Historii Sztuki (Comité Internationale d'Histoire de l'Art – CIHA), instytucja międzynarodowa, odbywająca swój kongres co cztery lata, poczynając od 1873 roku; w roku obecnym przygotowywany w Londynie. CIHA kieruje programami badawczymi, takimi jak Corpus Vasorum Antiquorum albo Corpus Vitrearum Medii Aevi. Tu zaliczyć też należy inicjatywy narodowe o charakterze korpusowym, jak Korpus Malarstwa Niderlandzkiego, w którym Polskę reprezentuje Jan Białostocki osobnym tomem, czy Korpus Emalii Limuzyjskich, w którego wykonaniu bierze udział Instytut Historii Sztuki UJ, a także osobny Korpus dzieł Rubensa – Corpus Rubensianum. Ujednoliceniu terminologii historii sztuki służy *Glossarium Artis*, 1–10, wydawane przez CIHA w różnych odstępach lat.

W ostatnich dziesięcioleciach w recepcji metod badawczych historii sztuki zaszły zasadnicze zmiany związane z informatyką i stosowaniem środków elektronicznych.

W zakresie architektury badania sprawdzające występowanie proporcji muzycznych w dziełach Albertiego i Palladia uzyskały nowe narzędzia liczbowe.

W zakresie reprodukcji dzieł sztuki, niezbędnych dla celów poznawczych i porównawczych w pracy historyka sztuki, technika cyfrowa (digital image) uzyskała stopień precyzji wypierający technikę analogową.

W zakresie grafiki na uwagę zasługuje m.in. system „Unilat” zastosowany po raz pierwszy w Gabinetie Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, polegający na zapisywaniu za pomocą skanera obrazu w pamięci komputera, co pozwala na wyszukiwanie go i drukowanie według określonych haseł. Za pionierskie rozwiązanie opracowywania elektronicznego rycin uchodzi u nas Katalog Rycin Heinricha Aldegrevera w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie – CD ROM, rozpowszechniony także przez internet.

Wreszcie postulat stworzenia jednego banku informacji o dawnych rycinach jako zbiorze zamkniętym postuluje i realizuje teoretycznie Jacques Thullier z College de France, wydający własnym sumptem periodyk *Histoire de l'Art et Moyens Informatiques* (HAMI).

Podsumowując uwagi o recepcji w Polsce nowych kierunków i teorii naukowych na polu historii sztuki, stwierdzam, że występowały i występują trzy rodzaje recepcji:

- po pierwsze, recepcja konstytutywna, polegająca na wprowadzeniu do curriculum uniwersyteckiego w Polsce historii sztuki jako osobnej dyscypliny na Wydziale Filozoficznym względnie Historycznym,
- po wtóre, recepcja wtórna, czyli recepcja metod badawczych stosowanych w historii sztuki; recepcja wtórna może być długotrwała, np. w odniesieniu do zasad Ochrony Zabytków i Konserwatorstwa albo Muzealnictwa (zbieranie, przechowywanie, udostępnianie dzieł sztuki), lub krótkotrwała w odniesieniu do metod zmiennych, np. interpretacyjnych, jak hermeneutyka, strukturalizm,

semiotyka, psychoanaliza, feminizm, społeczna historia sztuki, teoria „odbiorca w dziele sztuki”, kinesika (ang. kinesics),

– po trzecie, recepcja nowych metod – narzędzi badawczych, jak informatyka, programy komputerowe, technologia cyfrowa itp.

Bez stałego procesu recepcji trudno wyobrazić sobie rozwój historii sztuki jako nauki humanistycznej.

Parafrazując tytuł książki Carla Goldsteina *Visual Fact over Verbal Fiction*, wypada uzmysłowić sobie, że w pracy historyka sztuki realizowany jest paradoks *Verbal Fiction over Visual Facts*.

Literatura cytowana w porządku odpowiadającym tekstowi

Wstęp do historii sztuki. Przedmiot – metodologia – zawód, Warszawa 1973.

Udo Kultermann: *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, Wien–Düsseldorf 1966.

Germain Bazin: *Histoire de l'art de Vasari à nos jours*, Paris 1986.

Histoire de l'histoire de l'art, Tome I de l'Antiquité au XVIII siècle, Cycles de conférences organisés au musée du Louvre par le Service culturel du 10 octobre au 14 novembre 1991 et du 25 janvier au 15 mars 1993, sous la direction scientifique d'Édouard Pommier Inspecteur général honoraire des musées de France, Paris 1995.

Histoire de l'histoire de l'art, Tome II XVIII et XIX siècles, Cycles des conférences organisés au musée du Louvre par le Service culturel du 24 janvier au 7 mars 1994 et du 23 janvier au 6 mars 1995, sous la direction scientifique d'Édouard Pommier Inspecteur général honoraire des musées de France, Paris 1997.

Gérard Hermoz: *History of art [w:] The Dictionary of Art*, 2, Grove 1996.

Richard Kaemmerling: *Bildende Kunst als Zeichensystem*, Band 1, *Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklungen, Probleme*, Köln 1979.

Richard Wolheim: *Art and Its Objects. An Introduction to Aesthetics*, New York–Evanston–London 1969.

The Subjects of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspective, edited by Marc A. Cheetham, Michael Ann Holly, Keith Moxey, Cambridge 1998, s. 6–71, Part One: *Philosophy of History and Historiography*, s. 74–228, Part Two: *The Subjects and Objects of Art History*, s. 230–327, Part Three: *Places and Spaces for Visual Studies*.

Mark A. Cheetham: *Immanuel Kant and the Bo(a)rders of Art History*, [w:] *The Subjects of Art History*, s. 6–24.

Georg Gadamer: *L'attualità del bello. Studi di estetica ermeneutica*, edizione italiana a cura di Ricardo Dottori, Genova 1988.

Stephen Malville: *Phenomenology and Limits of Hermeneutics*, [w:] *The Subjects of Art History*, s. 143–154.

Meyer Schapiro: *On Some Problems of the Semiotics of Visual Art. Field and Vehicle in Image – Signs*. *Semiotica*, t. I, 1969, nr 3, s. 223–242.

Mieke Bel and Herman Bryson: *Semiotics and Art History*, [w:] *The Subjects of Art History*, s. 94–196.

Mieke Bel: *Seeing Signs: The Use of Semiotics and Art History*, [w:] *The Subjects of Art History*, s. 180–196.

Stephen Levens: *Between Art History and Psychoanalysis: I (Eye-ing Monet with Freud and Lacan)*, [w:] *The Subjects of Art History*, s. 197–212.

- Patricia Methews: *The Politics of Feminist Art History*, [w:] *The Subjects of Art History*, s. 94–114.
- Julius Fast: *Body Language*, London 1971.
- Arnold Hauser: *The Social History of Art*, 1–4, New York 1951.
- Wolfgang Kemp: *The Work of Art and Its Beholder: The Methodology of the Aesthetic Perception* [w:] *The Subjects of Art History*, s. 180–196.
- John Shearman: *Only connect: art and the spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992.
- H. De Vaal: *Iconclass: An Iconographical Classification System*, completed and ed. L.D. Couprie with E. Tholon and G. Willkoop, Amsterdam 1972–1985.
- Erwin Panofsky: *Meaning in the Visual Arts, Papers in and on Art History*, Garden City, N.Y. 1955.
- Jan Boloż Antoniewicz: *Historia, filologia i historia sztuki*, „Eos”, III, 1896, s. 89–161.
- Jerzy Frycz: *Restauracja i konserwacja zabytków architektury w Polsce 1795–1918*, Warszawa 1975.
- Stephen Bann: *Art History and Museum*, [w:] *The Subjects of Art History*, s. 230–249.
- Gerald M. Master: *Museum and Galleries as Sites for Artistic Intervention*, [w:] *The Subjects of Art History*, s. 250–261.
- Fake? The Art of Deception*, edited by Mark Jones with Paul Cradock and Nicolas Barker, London 1990.
- Wartość dzieła sztuki*, Materiały II seminarium metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Radziejowice 19–21 maja 1966, Warszawa 1968.
- Max J. Friedländer: *On Art and Connoisseurship*, Boston 1960.
- André Fontaine: *Les Doctrines d'art en France. Peintres, amateurs, critiques de Poussin a Diderot*, Paris 1909.
- Albert Dresden: *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens*, München 1915.
- André Richard: *La Critique d'art*, Paris 1954 („Que sais-je?”, No. 806).
- Luigi Grassi: *Teorici et storia della critica d'arte*, Roma 1970.
- Giulio Carlo Argan: *Arte e Critica d'arte*, Bari 1984.
- Julius Schlosser Magnino: *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, traduzione di Filippo Rossi, terza edizione aggiornata da Otto Kurz, Wien–Firenze 1964.
- Jan Białostocki: *Mysłliciele, kronikarze i artyści o sztuce w starożytności i do 1500 r.*, Warszawa 1975.
- Tenże, *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, Warszawa 1985.
- Lech Kalinowski: *Ars sine scientia nihil est. Sztuka a wiedza w średniowieczu*, „Sprawozdania z czynności i posiedzeń Polskiej Akademii Umiejętności”, t. LV, 1991, s. 5–7.
- The New Art History*, edited by A.L. Rees and Frances Borzello, London 1986.
- Victor Bugin: *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*, London 1986.
- Omar Calabrese: *Il linguaggio del'arte*, Milano 1986.
- Udo Kultermann: *Kunst und Wirklichkeit. Von Fiedler bis Derrida. Zehn Annäherungen*, München 1991.
- Art history and its methods. A critical anthology, selection and commentary* by Eric Fernie, London 1996.
- Jan Białostocki: *Instytuty naukowe prowadzące badanie nad dziejami sztuki*, [w:] *Wstęp do historii sztuki*, s. 517–530.
- Jan Białostocki: *Historie sztuki wśród nauk humanistycznych*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979.