

WSPÓŁCZESNE ZNAWSTWO NA DRODZE DO HERMENEUTYKI TWÓRCZOŚCI

Andrzej Kozieł

Utrzymujący się wciąż antagonizm pomiędzy znawcami a historykami sztuki jest niewątpliwie jednym z najstarszych konfliktów w łonie naszej dyscypliny. Przed historykami sztuki ze znawców, wydających na podstawie swojej intuicji błędne sądy o wartości i autorstwie obrazów, kpili sami artyści, przedstawiając znawcę, jak uczynił to Rembrandt, z dużymi oślimi uszami¹, lub też opisując, jak Hogarth, osobę konesera jako przebiegłego oszusta nabrającego naiwnych². Z kolei Giovanni Morelli żartobliwie odróżniał znawcę, który „von der alten Kunst etwas weniger verstehe, indess [...] nichts darüber schreibe” od historyka sztuki, który „dagegen viel darüber schreibe ohne das geringste davon zu verstehen”³. To kwestionowanie kompetencji znawców nie przeszkodziło im jednak w odegraniu niezwykle istotnej roli w rozwoju historii sztuki jako nauki - to głównie dzięki ich wysiłkom możliwe było wykonanie ogromnej pracy przypisania anonimowych dzieł sztuki poszczególnym artystom i pogrupowania ich w szkoły, pracy będącej podstawą późniejszych interpretacji i syntez. Ten okres świetności znawstwa, wyznaczony przez wielotomowe korpusowe

¹ Rysunek określany jako *Satyra na krytyków sztuki*, New York, The Metropolitan Museum: - por. E. van de Wetering, *The Question of Authenticity: An Anachronism? (A. Summary)*, [w:] *Rembrandt and his pupils*. Papers given at a Symposium in Nationalmuseum Stockholm, 2-3 October 1992, red. G. Cavalli-Björkmon, Stockholm 1993, s. 13.

² E. Wind, *Krytyka znawstwa*, przeł. M. Klukowa, [w:] *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, opr. J. Białostocki, Warszawa 1976, s. 170-171.

³ I. Lermolieff [G. Morelli], *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerie Borghese und Doria Panfili in Rom*, Leipzig 1890, s. 5. Cytat ten przywołał Henri Zerner w: H. Zerner, *What Gave Connoisseurship Its Bad Name?* [w:] *Drawing defined*, przedmowa i komentarz K. Oberhuber, opr. W. Strauss, T. Felker, New York 1987, s. 289.

opracowania autorstwa takich wielkich koneserów i zarazem znakomitych historyków sztuki jak Max J. Friedländer, czy Bernard Berenson, uznać należy jednak już za dawno zakończony. Wypełnienie wielkiego zadania znawstwa w historii sztuki zbiegło się z ujawnieniem wstydlivych związków koneserów ze sferą handlu dziełami sztuki oraz początkiem powszechnego kwestionowania przez historyków sztuki metod znawstwa, czy też raczej wytykania ich braku. Za symboliczny koniec ery dominacji znawstwa w historii sztuki uznać można rok 1947, w którym to w wychodzącym od 1903 roku „Burlington Magazine for Connoisseurs” zrezygnowano w tytule z ostatniego wyrazu, uzasadniając ten czyn kompletną dewaluacją dawnego znaczenia tego określenia⁴.

Niewątpliwie u podstaw konfliktu tkwi zasadnicza różnica postaw wobec dzieła sztuki – ahistorycznej i intuicyjnej u znawcy oraz historycznej i metodycznej, bądź też tylko metodycznej, u historyka sztuki. Różnicę tę znakomicie pokazuje zestawienie wydanej w 1913 roku książki Hansa Tietzego *Die Methoden der Kunstgeschichte*, dzieła tworzącego metodologiczne podstawy klasycznej akademickiej historii sztuki⁵, z manifestami koneserstwa pióra M. Friedländera⁶ czy B. Berensona⁷. Osadzonej w pozytywistycznym modelu nauki i w humanistycznej tradycji metodzie badania i krytyki źródeł, czyli analizy i interpretacji dzieła sztuki w świetle związanych z nim faktów historycznych, przeciwstawiono intuicyjną praktykę analizy wizualnej sfery dzieła sztuki praktycznie pozbawioną systematyzujących ją zasad. Od samego początku istnienia samoświadomości znawstwa akcentowano bowiem opozycyjność obrazu i tekstu, która decydowała o wyborze takiego właśnie, intuicyjnego podejścia do wizualnego medium. Zgodnie ze słowami M. Friedländera „Choć będziemy z powodzeniem wysubtelniać unaoczniającą, charakteryzującą wymowę słów, nigdy nie pokryje się ona całkowicie z wrażeniem, jakie wywołuje dzieło sztuki. Zawsze to, co rozstrzygające, pozostaje niewypowiedziane”⁸. Stąd też podsta-

⁴ J.A. Gere, *Some Observations on the Practical Utility of Connoisseurship*, [w:] *Drawing defined...*, s. 291.

⁵ T. Żuchowski, *Czy potrzebna jest nowa definicja historii sztuki*, [w:] *Przemysleć historię sztuki*, pod redakcją Marii Poprzękiej. Materiały XIII Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów, 15-17 października 1992, Warszawa 1994, s. 25.

⁶ M.J. Friedländer, *On Art and Connoisseurship*, London 1942.

⁷ B. Berenson, *Rudiments of Connoisseurship*, [w:] *The study and Criticism of Italian Art, London 1901*; - tenże, *Three Essays in Method*, Oxford 1927.

⁸ M. Friedländer, *O granicach nauki w sztuce*, przeł. A. Palińska, [w:] *Pojęcia, problemy...*, s. 165.

wy pracy znawcy upatrywano w takich umiejętnościach jak wprawne oko, pamięć wzrokowa, wrażliwość na jakość dzieła sztuki, czy też zdolność do mentalnego odtworzenia procesu kreacji dzieła przez artystę. Umiejętności te miały umożliwiać znawcy, poprzez dokonanie oglądu poszczególnych elementów anonimowego dzieła, jak kompozycja, ślady pracy pędzla, modelunek, ekspresja dzieła, szczegóły anatomiczne i technika, wydanie rozstrzygającego sądu o relacji pomiędzy badanym dziełem a wizualną matrycą uformowaną w pamięci konesera na podstawie oglądu dzieł o potwierdzonym historycznie autorstwie. Podstawą wydania takiego sądu było przekonanie o istnieniu w twórczości każdego artysty „stałego rdzenia, jego niezatrącalnej, indywidualnej szczególności”, która znaczy każde jego wyrażenie⁹. Sąd taki znawca najczęściej formułował spontanicznie, *prima vista*, zgodnie z zasadą, iż „pierwsze wrażenie decyduje”. W 1929 roku B. Berenson przyznał pod przysięgą, iż „... when I see a picture, in most cases I recognize it at once as being or not being by the master it is ascribed to; the rest is merely a question of how to try to fish out the evidence that will make the conviction as plain to others as it is to me”¹⁰.

Tych subiektywnych elementów tkwiących u podstawy osądu konesera nie udało się wyeliminować w podejmowanych przez samych znawców próbach ujęcia intuicyjnej praktyki koneserstwa w naukową metodę. Począwszy od sformułowanego już w 1883 roku powszechnie znanego sposobu atrybuowania obrazów autorstwa Giovanniego Morellego¹¹, poprzez wypracowaną na potrzeby badań nad siedemnastowiecznym malarstwem holenderskim „grafologiczną” metodę analizy śladów pracy pędzla przy kształtowaniu określonych elementów w obrazach danego mistrza, wysuniętą przez A.P. Laurie’go¹², aż po „piktologię” Mauritsa van Dantzig, opartą na sprawdzaniu w badanym obrazie obecności ponad stu charakterystycznych dla określonych malarzy

⁹ Ibidem, s. 167.

¹⁰ H. Hahn, *The rape of La Belle*, Kansas City 1946, s. 103; - cytata za: G. Schwartz, *Connoisseurship: The Penalty of Ahistoricism*, „Artibus et Historiae” 18: 1988, s. 202.

¹¹ I. Lermolieff [G. Morelli], op. cit., rozdz. 1: *Princip und Methode*, s. 1-78; - na temat tej metody por. E. Wind, op. cit., s. 172-192; - J. Anderson, *Giovanni Morelli et sa definition de la „scienza dell’arte”*, „Revue de l’Art” 75: 1987, s. 49-55; - G. Bastek, *Znawstwo - dzieje i metoda*, „Ikonotheke” 10: 1996, s. 38-40.

¹² A.P. Laurie, *The Brushwork of Rembrandt and his school*, London 1932; na temat tej metody por. G. Bastek, recenzja z: J. Bruyn, B. Haak, S.H. Levie, P.J.J. van Thiel, E. van de Wetering, *A Corpus of Rembrandt Paintings*, t. 1-3, The Hague-Boston-London 1982-1989, „Biuletyn Historii Sztuki” LVI: 1994, nr 4, s. 419 i teże, *Znawstwo ...*, s. 40-41.

wybranych cech, od kompozycji po szczegóły anatomiczne i technikę¹³ usiłowano upodobnić znawstwo do modelu nauk przyrodniczych. Każda z tych prób nadania znawstwu kształtu „prawdziwej nauki o sztuce” obarczona była błędem pozytywistycznego przekonania o możliwości zredukowania złożonej wizualnej struktury obrazu do zespołu wybranych morfologicznych cech mających odzwierciedlać indywidualność autora oraz zobiektywizowania oceny jakości dzieła poprzez przyjęcie metod w swej istocie ilościowych. Stąd też i żadna z wysuniętych propozycji „unaukowienia” znawstwa nie okazała się być metodą prowadzącą do jednoznacznych rozstrzygnięć w praktycznym zastosowaniu. Programowe przyjęcie przez członków zespołu pracującego nad holenderskim programem badawczym Rembrandt Research Project¹⁴ aż trzech kategorii atrybucyjnych: obok niewątpliwych dzieł mistrza (kat. A) i bezspornie z jego *oeuvre* odrzuconych (C) także prac, których obecnie nie można jednoznacznie przypisać, ani odpisać Rembrandtowi (B), czyli słynne: *yes, maybe, not* świadczy z jednej strony o ostatecznym pogodzeniu się z bolesną świadomością niemożności wyrugowania elementów subiektywnych z pracy konesera, z drugiej strony zaś daje jednak wyraz złudnemu przekonaniu, iż da się je zamknąć w z góry wyznaczonym obszarze niepewności. Metody „nowego znawstwa” zatem także wpisują się w utopijne dążenie do nadania dyscyplinie formy nauki opartej na pozytywistycznym paradygmacie.

Zasadnicza część formułowanej przez historyków sztuki krytyki znawstwa prowadzona była właśnie z pozycji tego nieosiągalnego dla koneserstwa ideału. Oczywiście, najczęściej spotykanym wyrazem tej krytyki było wskazywanie na przykłady nieskuteczności znawstwa jako nauki: spektakularne pomyłki znawców i ich nie kończące się spory dyskredytujące znawstwo jako dyscyplinę. Tutaj zresztą sami znawcy upatrywali źródła tragicznego losu koneserstwa który, jak wyraził to M. Friedländer pisząc o Wilhelmie von Bode, polega na tym, „daß die gestern neuen, schlagend richtigen Bestimmungen heute Allgemeingut sind und Banalität, daß nur die Irrtümer unter dem Na-

¹³ M.M van Dantzig, *Pictology. An Analytical Method for Attribution and Evaluation of Pictures*, Leiden 1973; na temat tej metody por. G. Bastek, recenzja z: *A Corpus of Rembrandt Paintings...*, s. 419 i tejsze, *Znawstwo...*, s. 41-43.

¹⁴ J. Bruyn, B. Haak, S.H. Levie, P.J.J. van Thiel, E. van de Wetering, *A Corpus of Rembrandt Paintings*, t. 1-3, The Hague-Boston-London 1982-1989; por. także rec. G. Bastek w: „Biuletyn Historii Sztuki” LVI: 1994, nr 4, s. 419-428.

men des Urheberers im Gedächtnis am Leben bleiben"¹⁵. Podstawową przyczyną tych częstych pomyłek i rozbieżnych sądów znawców był oczywisty brak skodyfikowanej metody, czyli, czyli cały szamanizm nieweryfikowalnego postępowania znawcy, opierającego się na intuicji i iluzorycznej kategorii jakości artystycznej dzieła. Sprzyjało to wysuwaniu zarzutów tendencyjności sądów wydawanych przez znawców często blisko związanych ze sferą handlu dziełami sztuki - przykładem niech będzie napiętnowana współpraca B. Berensona z handlarzem dziełami sztuki Josephem Duveenem¹⁶. To bezpośrednie przełożenie odpowiedzi na pytanie o autorstwo dzieła na jego rynkową wartość przyniosło najwięcej szkód dobremu imieniu znawstwa sprawiając, iż mimo, jak słusznie zauważył Henri Zerner, „there are honest picture experts, just as there are honest bankers and grocers”¹⁷, koneserstwo zaczęło być powszechnie postrzegane jako moralnie wątpliwa praktyka. Podważać zaczęto także wiarygodność jedynej historycznej kategorii, na jakiej opiera się znawca - wizualnej matrycy wytworzonej w pamięci uczuciowej konesera poprzez ogląd dzieł o udokumentowanym historycznie autorstwie. Porównanie choćby ilości nazwisk artystów, znanych z zachowanych dzieł, z liczbą twórców odnotowanych w istniejących cechowych archiwach w dowolnie wybranym mieście - uzmysławia jak bardzo fragmentaryczny i nie odpowiadający dawnej rzeczywistości jest materiał porównawczy znawcy wyznaczający *de facto* obszar ewentualnych atrybucji. Wreszcie zakwestionowano w ogóle możliwość wydawania jednoznacznych sądów o autorstwie jedynie na podstawie zmysłów, bez odwoływania się do potwierdzających to faktów natury historycznej. Gary Schwartz w swej błyskotliwej krytyce znawstwa przywołał rozważania amerykańskiego filozofa Nelsona Goodmana kwestionujące możliwość odróżnienia jedynie poprzez zmysłowe poznanie oryginalnego obrazu od jego doskonałej kopii. Rozważając ten problem na przykładzie waszyngtońskiego obrazu Rembrandta *Lukrecja* i jego najlepszej imitacji Goodman doszedł do wniosku, iż „the only way of ascertaining that the *Lucretia* before us is genuine is thus to establish the historical fact that it is the

¹⁵ Słowa te zostały zaczerpnięte z motta kolokwium „Kennerschaft”, zorganizowanego z okazji 150 rocznicy urodzin Wilhelma von Bode w berlińskim Bode-Museum w dniach 10-11.12.1995 roku.

¹⁶ C. Simpson *The Partnership. The Secret Association of Bernard Berenson and Joseph Duveen*, London 1987.

¹⁷ H. Zerner, *What Gave Connoisseurship Its Bad Name?*. [w:] *Drawing defined...*, s. 289.

actual object made by Rembrandt"¹⁸. Znaczący przyjmując ahisteryczną postawę wobec dzieła, opartą na zmysłowym poznaniu jego estetycznych, fizycznych czy nawet chemicznych cech, nie jest zatem, zdaniem Schwartza, w stanie rozstrzygnąć o jego autorstwie. Wszystko w sztuce bowiem potencjalnie można skopiować, czego dowodzi historia fałszerstw i wypadek znawców, natomiast twierdzenie, że suma stylistycznych i technologicznych cech dzieła daje coś w rodzaju odcisku linii papilarnych kciuka artysty, nigdy nie zyskało przekonującego uzasadnienia. Stąd też jedynym sposobem wiarygodnego atrybuowania dzieła jest ustanowienie historii jego produkcji. To oczywiście wymaga definitywnego przeformułowania podstaw znawstwa, osadzenia go na trwałym fundamencie historycznego faktu. Punktem wyjścia dla znawcy powinny się zatem stać wszelkie informacje o artystach i dziełach dostępne poprzez wiarygodne źródła historyczne, zaś jego sąd winien być oparty na stopniowanej skali oddającej relacje pomiędzy historycznym źródłem a analizowanym dziełem. Tylko w taki sposób - kończy Schwarz - „a place of honor can be preserved for connoisseurship, as art history attempts to hold its own in what is shaping up to be a highly competitive twenty-first century”¹⁹.

Formułując swą krytykę znawstwa Schwartz nie kwestionował jednak potrzeby jego istnienia, widząc w zreformowanym znawstwie instytucję mogącą pełnić funkcję „biura rozrachunkowego” w wielkim gmachu historii sztuki. W obliczu odchodzenia współczesnej historii sztuki od romantycznego paradygmatu pojmowania artysty i jego dzieła, i co się z tym wiąże upadkiem kategorii oryginalności, stanowisko takie jednak nie jest powszechne. Obecny spadek rangi problemu ustalania autorstwa spowodował także częste kwestionowanie racji bytu znawstwa jako części akademickiej historii sztuki. Ostatnia wielka ofensywa znawców - wspomniany program badań nad obrazami Rembrandta - jest powszechnie krytykowany za anachroniczność swego celu, będącego efektem prostego przeniesienia romantycznej kategorii oryginalności na pole analizy dzieł powstałych w złożonych strukturach wieloosobowego warsztatu. W konsekwencji znawca staje się świadomym fałszerzem historycznej rzeczywistości, bowiem, jak zauważył Adam Labuda opisując podobne zjawisko na gruncie późnogotyckiego malarstwa, „demaskuje to, co miało być zamaskowane i sugeruje istnienie całkowicie fikcyj-

¹⁸ N. Goodman, *Art and Authenticity*, [w:] *The Forger's Art: Forgery and the Philosophy of Art*, Berkely 1983, s. 105; cyt. za: Schwartz, op. cit., s. 204.

¹⁹ Schwartz, op. cit., s. 205.

nych racji działania ówczesnych artystów”²⁰. To zdecydowane zakwestionowanie autentyczności i oryginalności jako nadrzędnych wartości i ustalania autorstwa jako jednego z głównych celów współczesnej historii sztuki obecne jest w niemalże wszystkich współczesnych postawach wobec sztuki aspirujących do schedy po romantycznym rozumieniu artysty i jego twórczości. Dotyczy to zarówno tych propozycji, które opierają się na przekonaniu o autonomii dzieła wobec zewnętrznego świata włącznie z autorem, jak strukturalizm czy ontologiczna hermeneutyka, jak również i tych postaw, które wynikają z przeświadczenia o pełnej podległości sztuki wraz z artystą ogólnym prawom społeczno-ekonomicznym rządzącym społeczeństwem, w rodzaju społecznej historii sztuki Arnolda Hausera i Fredericka Antala, modelowych socjologizujących analiz dawnej kultury wizualnej, autorstwa Michaela Baxandalla i Svetlany Alpers, czy też ideologii tzw. *new art history*. Niezależnie bowiem od systemu degradacja, a w skrajnych przypadkach „śmierć” autora, w sposób naturalny usuwała także i problem autorstwa.

Mimo braku miejsca dla problematyki atrybucyjnej w postromantycznych koncepcjach historii sztuki, znawstwo najprawdopodobniej będzie nadal istnieć, i to tak długo, jak długo będzie istnieć handel dziełami sztuki. Ustalanie autorstwa od początku istnienia znawstwa posiadało wymiar komercyjny i do dzisiaj rynek dzieł sztuki opiera się na autorytecie ekspertów. W dobie odśladania ideologicznych podstaw całej akademickiej historii sztuki i upadku mitu obiektywności badacza przeszłości problem ten wiąże się jednak z o wiele szerszą kwestią zawierającą się w zasadniczym pytaniu o to, komu dzisiaj zależy, by w ogóle istniała historia sztuki. Nie podejmując się sformułowania odpowiedzi na to kłopotliwe pytanie, chciałbym tutaj zastanowić się raczej nad tym, jak z punktu widzenia samej historii sztuki rysuje się sens istnienia znawstwa w obrębie naszej dyscypliny. Czy oparte na ahisterycznej postawie znawstwo jest skazane na postępującą marginalizację w obrębie współczesnej historii sztuki zdominowanej przez tekstualne, kontekstowe i historyczne podejście do dzieła sztuki? Czy projekt uhistorycznienia koneserstwa autorstwa Schwartza jest jedyną możliwą drogą znawstwa w XXI wiek?

Śledząc wypowiedzi samych znawców, obok stwierdzeń potwierdzających powszechną świadomość kryzysu dyscypliny, znaleźć można także

²⁰ A.S. Labuda. *Środowisko artystyczne i artysta w badaniach nad sztuką późnośrednio-wieczną* - spostrzeżenia i refleksje, [w:] Tesser. *Sztuka jako przedmiot badań*. Zbiór artykułów ku czci M. Porębskiego, Kraków 1981, s. 139.

i świadectwa postawy krańcowo odmiennej. W przeciwieństwie do Schwarza, formułujący programy dla przyszłego znawstwa badacze widzą wciąż miejsce w historii sztuki dla opartego na ahistorycznej postawie badawczej koneserstwa. W jego najdalej idących propozycjach upatrują rodzaj uniwersalnej praktyki analizy wszelkiego wizualnego materiału, postawę badawczą, która, jak euforycznie prorokuje H. Zerner, może się okazać niezastąpiona przy badaniu niewerbalnych kultur prehistorycznych, czy też pozbawionej słownego komentarza współczesnej kultury popularnej²¹. Co pozwala znawcom na formułowaniu aż tak optymistycznych prognoz?

Po pierwsze, wydaje się, iż wraz z pojawieniem się wciąż narastającej opozycji wobec dominacji słowa nad obrazem w metodologii współczesnej historii sztuki i coraz częstszym powrotem badaczy do analizy wizualnej struktury dzieła sztuki zarysowała się przed znawstwem zupełnie nowa perspektywa. Wypowiedziane pół wieku temu słowa M. Friedländera o zawodności słowa w konfrontacji z obrazem okazały się bardzo aktualne w kontekście współczesnych stwierdzeń niemieckojęzycznych badaczy inspirowanych się filozofią hermeneutyczną, czy też „słowoburczych” wypowiedzi niektórych historyków sztuki zza oceanu²². Znanstwo jako jedna z historycznie pierwszych praktyk świadomie wypracowanych wyłącznie na potrzeby analizy wizualnej struktury obrazu, budowana niejako w opozycji do logocentrycznych metod historii sztuki, w tej współczesnej batalii o odzyskanie obrazu może - jak zapewniają sami znawcy - odegrać niezwykle istotną rolę, bowiem, jak głosi credo metodologicznych rozważań Otto Pachta, w historii sztuki „Am Anfang war das Auge, nicht das Wort”²³.

Po drugie, krytykowana przez Edgara Winda tradycyjna romantyczna postawa znawcy, traktującego dzieło w kategoriach ekspresji osobowości twórcy²⁴, została przez współczesnych znawców definitywnie odrzucona na rzecz rozumienia dzieła przede wszystkim jako manifestacji złożonego świadomego procesu kreacji, gdzie indywidualność twórcy objawia się w określeniu celu dzieła, wyborze artystycznych środków i sposobie ich wykorzystania. Podstawowe dla klasycznego znawstwa dążenie do momentalnego „empatycznego” doznania poprzez dzieło indywidualnej „duchowej istoty” artysty

²¹ Zerner, op. cit., s. 290.

²² S. Alpers, M. Baxandall, *Tiepolo and the pictorial intelligence*, New Haven 1995.

²³ O. Pacht, *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. Ausgewählte Schriften*, opr. J. Oberhaidacher, A. Rosenauer, G. Schikola, München 1977, s. 9.

²⁴ Wind, op. cit., s. 170-192.

ustąpiło zatem miejsca drobiazgowej, czasochłonnej analizie dzieła prowadzącej do uchwycenia zindywidualizowanych intencji artysty i sposobu ich realizacji. Spowodowało to przeformułowanie głównego celu, jaki dotąd stawiano przed znawstwem: ustalanie nazwiska artysty zaczęto łączyć z odkrywaniem w dziele tego, czego, jak ujął to Zerner, „we cannot find elsewhere, what it alone is capable of telling us” - czyli ustalaniem w jaki sposób dzieła zostały wykonane, w jakim celu, jakie było ich użycie i dalsze losy. Stąd też sam znawca to już nie tylko „ten, który wie”, lecz przede wszystkim ten, kto umie patrzeć i widzieć, kto jest zatem w stanie „to make fine visual distinctions, to identify specific visual features, to correlate them to one another through notions of rhythm, recurrence, and relative irregularity [...] to be attentive to all the indications we can obtain from the examination of artifacts, from the slightest inflections of the maker's hand to the largest configurations, to make this study disciplined and coherent”²⁵.

Po trzecie, w obliczu powszechnej krytyki we współczesnej metodologii nauki dziewiętnastowiecznego pozytywistycznego paradygmatu nauki - utopijne dążenie do ujęcia praktyki znawstwa w formułę powszechnej i skutecznej metody po prostu straciło rację bytu. Nawet klasyczne znawstwo daje się znakomicie opisać w sieci pojęć postmodernistycznej metodologii nauki opartej na możliwości jednoczesnego istnienia wielu metod zależnych od różnorodnego kontekstu badań i formułowanych na bazie naukowej praktyki. Z takiego przekonania wyrasta propozycja Davida Ebitza, by znawstwo traktować jako nie ujętą w metodę, niewerbalną „skill that works its results in practice”²⁶, jako proces, którego produktywność polega na ciągłym formułowaniu hipotetycznych „prawd” opartych na wizualnym doświadczeniu i zrozumieniu dzieła. Tak opisana praca znawcy sytuowałaby się w kontekście wyznaczonym przez współzależność czterech parametrów: 1. autorytetu osoby wysuwającej hipotetyczną „prawdę”; 2. zgodności hipotezy z obserwowanym zjawiskiem; 3. wewnętrznej logiki hipotezy i jej zgodności z pokrewnymi „prawdami” oraz 4. produktywności „prawdy” prowadzącej do następnych „prawd”. Odrzucając dążenie do pozytywistycznej naukowej obiektywności możemy nagle odkryć, jak pisze Ebitz, że „connoisseurship is like the best art, or the best science”²⁷.

²⁵ Zerner, op. cit., s. 290.

²⁶ Ebitz, op. cit., s. 209.

²⁷ Ibidem, s. 210.

Poszukując źródeł tak zarysowanego projektu przyszłego znawstwa w naukowej *praxis* historii sztuki wskazać należy, jak sądzę, nie tylko na głośne badania nad obrazami Rembrandta, lecz przede wszystkim na badania nad rysunkami dawnych mistrzów, dziedzinę, z której wywodzi się większość osób stymulujących dyskusję nad znawstwem i formułujących tezy o jego przydatności. Wynika to, jak uważam, ze specyficznej sytuacji badawczej w tej dziedzinie, w której pytanie o autorstwo nigdy nie straciło swej poznawczej wartości a znawstwo do dzisiaj pozostało, według słów Konrada Oberhubera, „one of the major tasks of anyone concerned with master drawings”²⁸.

O tej nieustannej aktualności pytania o autorstwo na tym polu badań zdecydował swoisty fenomen rysunku jako skrajnie zindywidualizowanej formy wypowiedzi artystycznej, rodzaju sztuki ściśle związanego z osobą twórcy, gdzie dzieła na ogół były wykonywane - parafrazując tytuł wygłoszonego przed czterema laty w Nieborowie artykułu Adama Labudy - „dla artysty przez artystę”²⁹. Rysunek bowiem nie tylko wyrażał intelektualną stronę kreacji artysty, co najlepiej ilustruje wskazanie na podwójne znaczenie funkcjonującego w XVI- i XVII-wiecznej teorii sztuki włoskiego terminu *disegno* określającego, według Federico Zuccari, zarówno „wspólny wewnętrzny przedmiot wszelkiego ludzkiego rozumienia” jak i „formę wyrazową wszystkich form myślenia i zmysłowości”³⁰, lecz także zaświadczał o jego temperamencie: poczynioną ręką artysty kreskę, podobnie zresztą jak odsłonięte ślady pracy pędzla w malarstwie, powszechnie uważano za wysoce zindywidualizowany plastyczny odpowiednik charakteru pisma. O ile jednak w malarstwie integralność poszczególnych śladów pracy pędzla jest z reguły eliminowana w nadrzędnej kolorystycznej organizacji obrazu, tak w rysunku, budowanym na bazie linii, kreska nigdy swej integralności do końca nie traci. Stąd też odmiennie od malarstwa, gdzie absolutyzacja indywidualności twórcy paradoksalnie doprowadziła do powstania abstrakcyjnych kategorii, jak „woła twórcza” Aloisa Riegla, czy „podstawowe pojęcia historii sztuki” Heinricha

²⁸ K. Oberhuber, wstęp do IV części: *Connoisseurship*, [w:] *Drawing defined...*, s. 286.

²⁹ A.S. Labuda, „Dla ludzi przez ludzi”. *Historia i kontekst w historii sztuki*, [w:] *Przemysłać historię sztuki...*, s. 33-42,

³⁰ F. Zuccari, *Idea malarzy, rzeźbiarzy i architektów, 1607*, przeł. J. Białostocki, [w:] *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500-1600*, wyb. i opr. J. Białostocki, Warszawa 1985, s. 486-487. na temat pojęcia *disegno* - por. W. Kemp, *Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffes zwischen 1547 und 1607*, „Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft” 19: 1974, s. 219-240.

Wolfflina, i - w rezultacie - do ukształtowania się powszechnych, diachronicznie się zmieniających epok stylistycznych, czyli historii sztuki bez nazwisk³¹, naznaczony indywidualnością twórcy rysunek nie poddawał się tego typu stylistycznym zabiegom porządkującym nawet w obrębie twórczości pojedynczego artysty. Te kłopoty z wyróżnieniem na polu rysunku ponadindywidualnej systemowej kategorii formalnej wyznaczającej logikę dziejów sprawiły, iż w praktyce zastępowały ją okresy preferencji poszczególnych technik rysunkowych, o czym świadczy choćby układ większości podstawowych opracowań rysunku od wciąż poczytnej książki Josepha Medera począwszy. W końcu też i technice, tej jedynej ponadindywidualnej kategorii formalnej w rysunku, zaczęto nadawać z konieczności znaczenie symptomatycznie rozumianego stylu, traktując ją jako „a visual expression of the perpetually changing perception of the world and the place of man in that world”³².

Ta spektakularna klęska ujęć systemowych na polu badań nad rysunkiem ugruntowała postrzeganie osoby artysty i jego twórczości jako jedyne dopuszczalne kontekstu analizy i interpretacji rysunku. Skoro kształtu rysunkowego dzieła nie determinowała epoka, lecz sam artysta: jego temperament oraz funkcja, jaką nadał rysunkowi w swojej twórczości, to brak tego osobowego kontekstu degradował dzieło, jak zauważył J.A. Gere, do poziomu *objet trouve*³³. Stąd też kluczem do jakichkolwiek analiz i interpretacji rysunku było nazwisko autora, ustalić je natomiast można było przede wszystkim poprzez analizę poczynionej ręką artysty linii - zindywidualizowanego, nieredukowalnego kwantu rysunkowego dzieła, ahistorycznego elementu, który zapewnił znanstwu centralną pozycję w tej dziedzinie badań. O tym, że oparty na linii rysunek jest najbardziej autentyczną formą wyrazu artysty przekonany był już sam G. Morelli przygotowując wydanie pracy poświęconej „oryginalnym rysunkom i szkicom włoskich malarzy”, pracy nie ukończonej z powodu śmierci badacza. Jak zauważa E. Wind, logika metody Morellego czyniła badania nad rysunkami zdecydowanie bardziej podstawowymi, niż jego opublikowane studia nad malarstwem³⁴. Traktowanie linii w kategoriach ekspresyjnych doprowadziło w konsekwencji do oddzielenia jej funkcji przedstawieniowej

³¹ R. Kasperowicz, M. Waclawek, *Dylematy romantycznego dziedzictwa*, „Znak” XLVI: 1994, nr 6, s. 94.

³² W. Koschatzky, *Technique as Artistic Expression*, [w:] *Drawing defined...*, s. 105.

³³ Gere, op. cit. s. 292.

³⁴ Wind, op. cit., s. 182.

od wyrazowej i nawet podjęcia prób stworzenia katalogu schematycznych form wyrazu artysty. Znakomitym przykładem tej postawy jest opracowanie rysunku pióra Waltera Koschatzky'ego, który inspirując się zapewne pracami Wasyla Kandinsky'ego podzielił występujące w rysunkach linie według typów wyrazu na: kaligraficzne, empatyczne, liryczne, twarde, itd.³⁵. Zasadniczą zmianę w traktowaniu rysunkowej linii spowodowała dopiero rezygnacja na polu badań nad rysunkami dawnych mistrzów z romantycznego rozumienia dzieła w kategoriach ekspresji osobowości artysty. Odcisnięte na linii indywidualne piętno twórcy zaczęto łączyć z samym procesem jej tworzenia i w konsekwencji kreacji całego rysunku. To nowe podejście w stosunku do rysunku jest o tyle uzasadnione, że ze względu na swój charakter dzieło rysunkowe jest jednocześnie produktem i dokumentem procesu swojej kreacji, przedstawiającą linearną strukturą i zapisem tworzącego ją ruchu ręki artysty. Stąd też powiązanie ustalania autorstwa z odpowiedzią na pytanie „jak to zostało zrobione?” odnajdziemy w najgłośniejszych inicjatywach znawców podejmowanych ostatnio na polu badań nad dawnymi rysunkami: prowadzonych sukcesywnie od lat osiemdziesiątych, niejako równoległe do prac nad obrazami, badaniach nad rysunkami Rembrandta³⁶, czy też podsumowującej wieloletnie badania nad rysunkami Michała Anioła opublikowanej ostatnio pracy Alexandra Perriga³⁷. O ile jednak uwaga badaczy rysunkowego dzieła Rembrandta, podobnie jak w przypadku ich kolegów zajmujących się obrazami, koncentruje się głównie na technicznej stronie procesu kreacji dzieła, tak propozycja A. Perriga o wiele pełniej ujmuje problematykę pracy artysty w medium rysunku, i jako taka za-

³⁵ W. Koschatzky, *Die Kunst der Zeichnung. Technik, Geschichte, Meisterwerke*, Salzburg 1977, s. 269 n.

³⁶ E. Haverkamp-Begemann, *Rembrandt as a Draughtsman: The Changing Image 1956-1988*, „Master Drawings” XXVII (1989), nr 2, s. 108-109; - P. Schatborn, *Aspekte der Zeichenkunst Rembrandts*, [w:] *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt. Zeichnungen und Radierungen*, opr. H. Bevers, P. Schatborn, B. Welzel, München-Paris-London 1991, s. 10-21. Dotąd ukazały się katalogi rysunków Rembrandta i jego szkoły ze zbiorów następujących muzeów: Rijksmuseum w Amsterdamie (P. Schatborn, 1985), Museum Boymans-van Beuningen w Rotterdamie (J. Giltaij, 1988), Louvre w Paryżu (E. Starcky, 1988-1989) i National Gallery w Londynie (M. Royalton-Kisch, 1992).

³⁷ A. Perrig, *Michelangelo's Drawings: The Science of Attribution*, przeł. z niem. M. Joyce, New Haven-London 1991. Z licznych wcześniejszych prac por. zwłaszcza: tenże, *Michelangelo-Studien I. Michelangelo und die Zeichnungswissenschaft - Ein methodologischer Versuch*, Bern-Frankfurt a. M. 1976.

sługuje tutaj na baczniejszą uwagę. To, co zdaniem autora, pozwala znawcy podejmującemu systematyczną analizę linearnej struktury dzieła na uchwyce-
nia jej indywidualnych cech, to wiedza o wzajemnych zależnościach pomiędzy
ruchem ręki artysty i jego śladem na płaszczyźnie, zależnościach ujmowanych
w kategoriach nacisku, kierunku, kształtu i rytmu. Uwzględnienie tego moto-
rycznego aspektu procesu rysowania ma, zdaniem autora, decydujące znacze-
nie dla właściwego zrozumienia sposobu tworzenia przez artystę budujących
strukturę rysunku linii konturowych i szrafowania oraz relacji tych elementów
do płaszczyzny rysunku w zależności od zamierzonego artystycznego efektu.
Artysta bowiem działa w swoistym rysunkowym medium narzucającym twór-
cy niejako „z góry” określone możliwości realizacji zamierzonych celów, działa
jednak w sposób zindywidualizowany, bowiem zmuszony jest ciągle dokony-
wać w obrębie medium - świadomie bądź nieświadomie - „wyborów” sposobu
osiągania postawionych przed sobą celów. Znawca, poprzez znajomość „praw”
medium, jest w stanie to odcisnąć na dziele piętno indywidualności artysty
rozpoznać. Co ciekawe, analiza rysunkowego medium pióra A. Perriga w kil-
ku punktach koresponduje z podejmowanymi na gruncie psychologii percep-
cji próbami wyznaczenia zasad rządzących procesem rysowania, jak choćby
opublikowanymi w 1983 roku wynikami badań Petera van Sommersa³⁸ - pracą
nie znaną szerzej wśród znawców dawnego rysunku.

Podjętym próbom obiektywizacji pracy artysty w rysunkowym me-
dium niewątpliwie sprzyjała powszechna wśród badaczy rysunku już od cza-
sów Medera świadomość zależności kształtu formalnego dzieła od celu w ja-
kim zostało ono wykonane. To przekonanie o determinującej formę rysunku
funkcji stało jednak w jawnej sprzeczności z rozumieniem rysunku w katego-
riach wyrazu osobowości artysty, stąd też mimo iż już w 1919 roku Medar
ostrzegal: „Vor jeder Zeichnung sollte man nach Zweck, Absicht oder Bestim-
mung fragen. Und Irrtümer und falsche Urteile stammen daher, daß die Zeich-
nung als einheitliche Kunstgattung genommen wird, als etwas Absolutes, was
sie durchaus nicht ist”³⁹, a niemal każde podstawowe opracowanie rysunku
zawierało podrozdziały dotyczące poszczególnych funkcjonalnych podgatu-
ków rysunku, świadomość ta dla znawstwa długo pozostawała bez konsekwen-
cji. Stąd też, jak wspomina K. Oberhuber, „At that time even the slightest

³⁸ P. van Sommers. *Drawing and cognition. Descriptive and experimental studies of grap-
hic production processes*, Cambridge 1983.

³⁹ J. Meder, *Die Handzeichnung. Ihre Technik und Entwicklung*. Wien 1919, s. 21, przyp. 1.

deviation of style called for an attribution to a new artist"⁴⁰. Dzisiaj podstawą właściwej analizy samego rysunku jest zadowalająca odpowiedź na zasadnicze pytanie o cel dzieła, jego miejsce w twórczości artysty, w procesie prowadzącym do powstania obrazu czy rzeźby - to dopiero bowiem pozwala znawcy zobjektywizować problem artystycznej intencji twórcy decydującej o ostatecznym kształcie rysunku. Stąd też analityczna praca znawcy dotyczy nie tylko samego dzieła, lecz także nadrzędnego w stosunku do niego kontekstu procesu twórczego artysty i to rozumianego zarówno ahistorycznie, jako - przykładowo - postępujące po sobie fazy inwencyjna, przygotowawcza i realizacyjna, jak i jako charakterystyczne dla danego czasu i miejsca praktyki warsztatowe, relacje mistrz - uczeń, itp. Śledząc - przykładowo - historię prowadzonych ostatnio badań nad rysunkami Rembrandta można dojść do wniosku, iż to właśnie wciąż doskonalący narzędzia swojej analizy znawcy zapoczątkowali dyskusję nad problematyką funkcji rysunków mistrza, ich związków z malarstwem i grafiką, czy też roli rysunków w kształceniu uczniów, refleksję następnie podjętą i kontynuowaną także przez historyków sztuki. Znanstwo, jak pół wieku wcześniej, okazało się być przydatne w obrębie naszej dyscypliny.

Rysujące się przed współczesnym znanstwem perspektywy zdają się zatem wiązać z jego ewolucją od li tylko atrybucyjnej praktyki tradycyjnie umiejscawianej na obszarze tzw. I-szej historii sztuki ku ahistorycznej postawie rozumienia oraz wyjaśniania dzieła poprzez jego związek z osobą twórcy. Rezygnujące z utopijnego dążenia do naukowej obiektywności na rzecz formułowania hipotetycznych „prawd”, opierające się na rekonstrukcji procesu twórczego artysty w określonym medium dzieła, wreszcie - wyzwalające obraz spod dominacji dyskursu słownego, dzisiejsze znanstwo zbliża się, jak się wydaje, do pozycji zajmowanej w obrębie współczesnej historii sztuki przez nurty inspirowane hermeneutyką. I choć budowanie bezpośrednich analogii i doszukiwanie się genetycznych zależności pomiędzy pracami zdomowionych już w akademickiej historii sztuki badaczy inspirowanych przez myśl Gadamera i dziełami wyrastającymi z nurtu współczesnego znanstwa wydaje się być nie uprawnione, to wspólnota ogólnej postawy wobec dzieła w obu nurtach jest uderzająca. Dlatego też zapewne kontrowersyjny, tak dla znawców i badaczy rysunku, jak i dla „hermeneutyków” tytuł referatu, o ile nawet nie jest opisem stanu obecnego dyscypliny, to - jak sadzę - sugeruje wielce prawdopodobny kierunek przyszłych przemian.

⁴⁰ Oberhuber, op. cit., s. 285.