

Wojciech Bałus

W opozycji do głównego nurtu? Ksawery Piwocki i Lech Kalinowski o wiedeńskiej szkole historii sztuki

*Pamięci Profesora Lecha Kalinowskiego
w piątą rocznicę śmierci*

Przełom lat 60. i 70. wieku XX nie był okresem szczególnie żywego zainteresowania tzw. starszą wiedeńską szkołą historii sztuki. Zastanowić się więc należy, dlaczego akurat wtedy pojawiły się w Polsce dwie książki poświęcone tej tematyce – jedna Aloisowi Rieglowi, a druga Maxowi Dvořákowi¹.

Najpierw w roku 1970 ukazała się praca Ksawerego Piwockiego (1901–1974) *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki. Poglądy Aloisa Riegla*. Dziwna to była książka. Jej trzon stanowiły cytaty z Riegla, niejednokrotnie bardzo długie, ciągnące się przez kilka stron i opatrzone jedynie krótkimi komentarzami. Autor, wówczas prawie siedemdziesięcioletni, nie krył powodów zajęcia się austriackim uczonym. We wstępie pisał: „Aż po koniec XIX wieku opis dzieła [sztuki] opierał się przede wszystkim, a często wyłącznie, na opisie ikonograficznym. Na tym tle autor snuł swoje wnioski dotyczące głównie tematu dzieła, a więc «opowiadał swoimi słowami» co dzieło przedstawia i jakie mogłoby to mieć znaczenie dla czasów jego powstania i dla jego twórcy. Jednostron-

¹ Artykuł niniejszy jest nieco zmienioną wersją referatu wygłoszonego w dniu 2 września 2009 roku w Londynie na konferencji *Art History in Central Europe. The Vienna School and Its Legacy*, zorganizowanej przez The British Academy.

ność takiej metody rzuca się w oczy, pomija bowiem w dziele plastycznym to, co jest w nim najistotniejsze: jego formę. Ten nawyk ikonograficznego opisu powrócił w latach powojennych w naszej praktyce naukowej w związku z modnym, a najczęściej bardzo powierzchownie pojmowanym, systemem interpretacji zwanym ikonologicznym. W wielu dzisiejszych pracach omawia się szczegółowo drobne nawet motywy ikonograficzne i tematyczne, nie zwracając zupełnie uwagi na strukturę morfologiczną dzieła sztuki. Powoduje to, co jest zrozumiałe, zupełną bezbronność historyka sztuki wobec dzieł współczesnych, tak zwanych abstrakcyjnych, w których sama forma i jej wymowa są «tematem» dzieła²².

Ikonologia znalazła w Polsce podatny grunt bardzo wcześnie, bo już przed połową lat pięćdziesiątych ubiegłego stulecia. Choć oficjalnie panowała wówczas doktryna realizmu socjalistycznego, marksizm-leninizm był jedynie przykrywką dla uprawiania „normalnej” historii sztuki. W tym trudnym i ciemnym czasie młodzi badacze zaczęli stosować do interpretacji dzieł średniowiecznych i renesansowych narzędzia wypracowane przez Godefridusa Jahannesa Hoogewerffa, a przede wszystkim przez Erwina Panofsky’ego i (częściowo) Rudolfa Wittkowera. Zdaniem Adama Małkiewicza „przełom metodologiczny dokonał się za sprawą Lecha Kalinowskiego w Krakowie i Jana Białostockiego w Warszawie”²³. Trzeba jednak pamiętać, że na *Studies in Iconology* powoływał się też *explicito* Zdzisław Kępiński w *Symbolice Drzwi Gnieźnieńskich*, stwierdzając, iż „sformułowanie odpowiednich postulatów metodycznych, opracowane przez Erwina Panofsky’ego, a w szczególności określenie trzech zasadniczych etapów postępowania interpretacyjnego (...) wykazało swą przydatność przy rozwiązywaniu zawiłych dróg, którymi posuwały się skojarzenia form i znaczeń w umysłach ludzi średniowiecza”²⁴. Terminu tego użył też Juliusz Starzyński we *Wstępie* do pierwszego tomu *Drzwi Gnieźnieńskich*, określając rozprawy Kępińskiego i Kalinowskiego mianem „znakomicie udokumentowanych studiów ikonologicznych”²⁵. Tak więc nowa metoda znalazła w Polsce akceptację już u progu odwilży, co utorowało drogę do jej powszechnego stosowania w następnym dziesięcioleciu. Trzeba z naciskiem podkreślić, że tak wczesne przyjęcie ikonologii było ewenementem na skalę europejską, gdyż w wielkim „zagłębiu” historyczno-artystycznym,

²² K. Piwocki, *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki. Poglądy Aloisa Riegla*, Warszawa 1970, s. 9.

²³ A. Małkiewicz, *Początki metody ikonologicznej w polskiej historii sztuki*, w: tegoż, *Z dziejów polskiej historii sztuki. Studia i szkice*, Kraków 2005, s. 85.

²⁴ Z. Kępiński, *Symbolika Drzwi Gnieźnieńskich*, w: *Drzwi Gnieźnieńskie*, red. M. Walicki, t. 2, Wrocław 1959, s. 163.

²⁵ J. Starzyński, *Wstęp*, w: *Drzwi Gnieźnieńskie* (przyp. 4), s. IX.

jakim były Niemcy Zachodnie, nastąpiło to dopiero w końcu lat 60., zaś np. w Czechach – po roku 1970. Odbywało się to u nas oczywiście nie bez sprzeciwu ze strony starszych badaczy, którzy bronili tradycyjnego modelu historii sztuki, a więc ograniczenia pola analitycznego jedynie do zagadnień historycznych i stylistycznych. Piwocki nie w pełni należał do obozu zachowawczego. Już przed wojną zajął się sztuką ludową, naiwną i prymitywną, które zdaniem tradycjonalistów powinny interesować wyłącznie etnografów⁶. Do tego, jako profesor na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, publikował teksty o sztuce współczesnej, podczas gdy niepisana zasada nakazywała utrzymywać przynajmniej pięćdziesięcioletni dystans wobec potencjalnej problematyki badawczej, zaś inwentaryzatorzy z *Katalogu zabytków sztuki w Polsce* za godne odnotowania uznawali budowle dopiero stuletnie. W sztuce współczesnej Piwocki poszukiwał sensu stosowanych form, odmiennych od stylów epok minionych. W artykule *Husserl i Picasso* starał się wytłumaczyć stylistykę kubistyczną poprzez zestawienie jej z myślą filozoficzną twórcy fenomenologii. Jak pisał, w sztuce współczesnej sama „forma – rzadziej indywidualny, metaforyczny, wieloznaczny motyw symboliczny – niesie z sobą treści. Jest bezpośrednim ekwiwalentem uczuć i myśli, jak to jeszcze zauważył stary Teodor Lipps. W tych warunkach znalezienie sensu dzieła sztuki czy prądu artystycznego może leżeć jedynie w analizie formy i – w nie mniejszym chyba stopniu – w badaniu postawy twórcy czy twórców wobec najszerszej pojętej rzeczywistości. Dzieła ich bowiem nie mówią o poszczególnych faktach, nie formułują się w jednoznaczne semantycznie określenia, lecz rzutują na całość postawy artysty w obliczu świata i człowieka, a to już są wyraźnie zagadnienia zahaczające o zainteresowania filozofii”⁷. Podstaw do prowadzenia takiej analizy szukał jednak Piwocki w tradycyjnej historii sztuki. Odrzucając czysty formalizm w stylu Wölfflina, przypominał, iż „już stary Schnaase uważał, że w sztuce manifestują się uczucia, myśli i obyczaje narodów, tworzy ona bowiem centrum ich umysłowej działalności”⁸. Stąd niewielki tylko krok dzielił go od Riegla, który – jego zdaniem – około r. 1901 zarzucił formalizm swych wczesnych prac na rzecz zainteresowania dla „duchowej zawartości sztuki”. Zaprezentowana w *Spätrömische Kunstindustrie* koncepcja *Kunstwollen* otworzyła „drogę do badania całości zjawisk kulturalnych”⁹. W późnych pracach wiedeńskiego uczonego, podsumowywał autor, ikonografia odzyskuje „swoje znaczenie i jest przedmiotem wnikliwej uwagi Riegla. Równocześnie

⁶ M. Porębski, *Żywe wartości i nauka. Twórczość naukowa Ksawerego Piwockiego*, w: *Granice sztuki*, Warszawa 1972, s. 268.

⁷ K. Piwocki, *Husserl i Picasso*, w: tegoż, *Sztuka żywa*, Wrocław 1970, s. 82–83.

⁸ Tamże, s. 81.

⁹ Tamże.

jednak – i to wydaje mi się tak ważne i prekursorskie – rozpatrywanie tematyki łączy on zawsze z elementami interpretacji formy, która wiernie towarzyszy treści uwikłanej w temat utworu plastycznego”¹⁰.

A zatem zainteresowanie Piwockiego Rieglem miało cel pragmatyczny. Badacz nie chciał zajmować się dziejami historii sztuki, lecz wskazać właściwą – jego zdaniem – drogę dla nowoczesnego uprawiania studiów nad działalnością artystyczną. Poglądów Riegla nie traktował przy tym jako ostatniego słowa w tym zakresie, a jedynie jako inspirację do wypracowania narzędzi lepszych niż te, które proponowała ikonologia¹¹. Dlatego *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki* nie była pełną monografią wiedeńskiego uczonego. Piwocki skoncentrował się tylko na dwóch zagadnieniach istotnych dla autora *Spätromische Kunstindustrie*: problematyce *Kunstwollen* oraz fragmencie jego teorii wartości.

Kunstwollen, tłumaczone jako „wola twórcza” (co wzbudziło uzasadniony sprzeciw Lecha Kalinowskiego), było według Piwockiego ponadindywidualną determinantą rozwoju sztuki¹². Człowiek ma wrodzoną wolę tworzenia, czyli naśladowania i reprodukcji przedmiotów postrzeganych przez zmysły. Rola zmysłów wpływa na sposób ujęcia odtwarzanych rzeczy i ich stosunku do otaczającej je przestrzeni, raz z przewagą wartości haptycznych, izolujących poszczególne formy w przestrzeni, drugi raz z wyakcentowaniem optycznego łączenia planów i motywów w jednolitą całość. W poszczególnych okresach historycznych sposoby ujęcia zmieniały się, owocując różnymi rozwiązaniami stylowymi. Za owe zmiany odpowiedzialne było właśnie *Kunstwollen* – dominująca w określonym czasie tendencja do kształtowania struktury formalnej dzieła sztuki. Piwocki wskazywał, że Riegl nigdzie wyczerpująco nie zdefiniował pojęcia *Kunstwollen*, w czym widział przejaw z jednej strony praktycznego nastawienia wiedeńskiego uczonego na badanie konkretnych zjawisk artystycznych, z drugiej zaś – pozytywistyczną rezygnację z wnikania w problematykę „metafizyczną”¹³. Dodawał przy tym, iż Riegl zakładał istnienie postępu w sztuce, polegającego na stałym doskonaleniu umiejętności odtwarzania natury za pomocą środków formalnych. „Celem działań artystycznych – podsumowywał rozważania na temat *Kunstwollen* – nie jest wcale piękno (...), lecz (...) ujawnienie w dziele sztuki jego stosunku do

¹⁰ Piwocki (przyp. 2), s. 83.

¹¹ Porębski (przyp. 6), s. 271–272.

¹² Lech Kalinowski w recenzji z *Pierwszej nowoczesnej teorii sztuki* uznał to tłumaczenie za nieprawidłowe, gdyż termin niemiecki odnosi się do sztuki, a nie twórczości. Za znacznie lepszy uznał angielskie *artistic volition* (O „*Pierwszej nowoczesnej teorii sztuki*” profesora Ksawerego Piwockiego, „*Folia Historiae Artium*” 9, 1973, s. 197–198). Cytując w niniejszym tekście Piwockiego, obok stosowanej przez niego lekcji daję w nawiasie termin niemiecki.

¹³ Piwocki (przyp. 2), s. 99.

kategorii podstawowych. Riegl wierzył, że stosunek ten jest jednokierunkowy, to znaczy, że rozwój jego przebiega od ujęć izolujących formy poszczególnych przedmiotów ku ujęciom łączącym coraz wyraźniej przedmiot z otaczającą go przestrzenią nieskończoną. Rozwój ten uważał więc za swoisty postęp (zgodnie z wiarą pozytywistyczną w postęp ludzkości), którego motorem jest właśnie zmieniająca się wola twórcza [*Kunstwollen*]¹⁴.

Choć *Kunstwollen* nie zostało przez Riegla nigdzie dokładnie zdefiniowane, pojęcie to – zdaniem Piwockiego – pozwalało uzasadnić obiektywne istnienie stylu poszczególnych epok. „Nie da się (...) zaprzeczyć – pisał autor *Pierwszej nowoczesnej teorii sztuki* – że styl nie jest wymysłem uczonych i że dzieła jednej epoki (o bardzo różnych treściach ikonograficznych czy ideowych) łączy trudne niekiedy do zdefiniowania więzy podobieństw formalnych. Świętych [z] portali gotyckich łączy bliższe podobieństwo z diabłami [z] tych portali niż ze świętymi Michała Anioła, związanymi znów stylowo z diabłami tego artysty”¹⁵. Piwocki przychylił się do realnego istnienia pojęcia stylu na podobieństwo „typu idealnego” Maxa Webera¹⁶, ale przyczyn powstawania kolejnych stylów szukał nie w immanentnym rozwoju sztuki lub autonomicznych przekształceniach „czystego widzenia”, lecz w zmianach światopoglądowych. W artykule *U progu teorii współczesnej sztuki* pisał: „już u Wölfflina, a jeszcze wyraźniej u klasyków wiedeńskiej szkoły historyków sztuki obok cech czysto formalnych i na skutek ich interpretacji zaczęto wysuwać na czoło analiz stylowych nie tylko *Formgefühl*, ale także wolę twórczą [*Kunstwollen*] epoki. Można było w niej zmieścić, obok cechy kanonu formalnego, również elementy treściowe, np. «psychocentryzm» sztuki wczesnochrześcijańskiej u Wickhoffa jako najznamienszą cechę, właśnie stylową, tej twórczości. Myślę, że ten kierunek rozważań jest najbliższy rzeczywistości historycznej”¹⁷.

Kunstwollen pozwalało Piwockiemu na uratowanie pojęcia stylu poprzez obronę jego obiektywnego statusu ontologicznego. Jednocześnie, ponieważ u źródeł cech formalnych typowych dla jakiejś epoki stał światopogląd, to nie w ikonografii, lecz w sposobie ujęcia formy szukać należało znamion charakterystycznych dla duchowości badanego okresu historycznego. „Sztuki nie można badać poprzez analizę współczesnych dzieł sztuki wypowiedzi krytycznych, teoretycznych, ideologicznych czy jakichkolwiek innych. Wszystko to są rzeczy ważne, ale zaczynać trzeba zawsze tak, jak Riegl: od analizy formy samego dzieła sztuki. Ona była nosicielem treści w dobie swego powstania i jej struktura dawała «podkład» dla jego ikonografii, ale ona też ma

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Piwocki, *U progu teorii współczesnej sztuki*, w: Piwocki (przyp. 7), s. 99.

¹⁶ Piwocki (przyp. 2), s. 314.

¹⁷ Piwocki (przyp. 15), s. 98.

zdolność «mówienia» także dzisiaj i tworzenia «podkładu» dla współczesnej regeneracji interpretacyjnej¹⁸.

Kategoria *Kunstwollen* mogła funkcjonować jedynie w obrębie takiego rozumienia sztuki, które nie zakładało odnoszenia dawnych epok do jakiegoś ponadczasowego kanonu estetycznego. Stąd Piwocki bardzo silnie podkreślał wagę Rieglowskiego pluralizmu aksjologicznego i jego znaczenie dla powstania nowoczesnej historii sztuki: „Historyk sztuki – pisał – waży wartość dzieła sztuki pod kątem woli twórczej [*Kunstwollen*] czasu, w jakim to dzieło powstało, stara się wyłączyć własne predylekcje estetyczne, by je usprawiedliwić i bezstronnie zakwalifikować. Wtedy tylko bowiem może jego powstanie i jego właściwą wymowę wyjaśnić i nadać mu właściwą wartość na tle innych współczesnych mu dzieł sztuki¹⁹. W *Pierwszej nowoczesnej teorii sztuki* aksjologia Riegla z *Der moderne Denkmalkultus* zaprezentowana została w wyczerpujący sposób, ale komentarz odnosił się właściwie wyłącznie do „wartości historycznej”. „Komentarz mój – stwierdzał Piwocki – ma na celu zwrócenie uwagi na te elementy rieglowskiej teorii wartości, które mają ogólniejsze znaczenie dla całej teorii sztuki”, a nie tylko dla działań w zakresie konserwacji zabytków²⁰. Wartość historyczna, czyli zdanie sprawy z systemu estetycznego, jakości warsztatowych i technicznych dzieł, pozwala obrazy, rzeźby czy budowle prawidłowo określać i oceniać. Umożliwia jednocześnie wypracowanie ocen obiektywnych, gdyż elementy składające się na wartość danego dzieła rozpatruje się nie w kontekście własnych, subiektywnych i należących do innej epoki preferencji, lecz w odniesieniu do *Kunstwollen* okresu, z którego pochodzi analizowana praca. Wartościowanie takie polega bowiem na włączaniu pojedynczego obiektu w „łańcuch historycznego rozwoju form i ich wymowy²¹”.

Odczytanie wartości historycznej będącej realizacją *Kunstwollen* jakiejś epoki daje – według Piwockiego – podstawy do wartościowania jakości artystycznych dzieł sztuki. Znając system rozwiązań formalnych obowiązujących w obrębie danego stylu (czyli jego *Kunstwollen*), możemy porównywać powstałe w tym samym czasie obiekty i znajdować te, które są szczególnie doskonałe. Dzieła takie zaznaczają swą moc zarówno poprzez wyjątkowo dobre wcielenie zasad danej epoki, jak i zdolność do oddziaływania na późniejszą twórczość. „*Pietà Rondanini* Michała Anioła nie przez to jest interesująca dla badacza sztuki, że można wskazać na starsze czy współczesne analogie ikonograficzne, ale przez różnice, jakie uzmysławia i jakie dają naprawdę

¹⁸ Piwocki (przyp. 2), s. 325.

¹⁹ Tamże, s. 183–184.

²⁰ Tamże, s. 178.

²¹ Tamże, s. 187.

miarę jej wartości: właśnie indywidualnych, właśnie ujawniających energię twórczą Michała Anioła. W tym rozumieniu *Pietà* nie jest ani symptomem, ani dokumentem epoki. Obiektywną jej wartość ocenia historia, ale ocenić ją może jedynie przy uwzględnieniu struktury formalnej, która ma moc dalszego oddziaływania na widza²². Wartość artystyczna jest więc „przeświecaniem” doskonałości przez stylistykę typową dla danego okresu historycznego, takim postawieniem i rozwiązaniem problemu, który trwać może wiecznie i inspirować kolejne pokolenia²³. Tym samym aksjologia ostatecznie potwierdza konieczność skupienia badań historyczno-artystycznych na problematyce formy, nie zaś na ikonografii, skoro bowiem „wartości artystyczne winny być mierzone przez porównanie”, nie można ich znajdować „przez porównanie rzeczy niejednorodnych, np. dzieł architektury z teoretycznym traktatem o architekturze, wartości artystycznych obrazu Vermeera van Delft z podręcznikami ikonografii czy emblematyki”²⁴.

Czy jednak wybór Riegla jako patrona badań wychodzących od zagadnienia formy był dobrym posunięciem Piwockiego? Zwrócenie uwagi na różnice, jakie dzielą *Pietę Rondanini* od innych dzieł sztuki, wskazywałoby na hermeneutyczną intuicję badacza, na próbę przewyciężenia stylowego determinizmu i podkreślenie niepowtarzalności każdego tworu artystycznego jako struktury formalnej wyrażającej za pomocą użytych środków pewne treści. Ale niemiecka hermeneutyka historyczno-artystyczna stawiała w tym czasie dopiero pierwsze kroki²⁵. Hermeneutyczne intuicje Piwockiego tłumaczyć można zdobytym we Lwowie wykształceniem. Słuchał tam wykładów profesora Jana Bołoz-Antoniewicza, pojmującego historię sztuki jako filologię, czyli wiedzę „o rozwoju ducha ludzkiego objawiającego się w dziełach formalnych”²⁶ oraz tłumaczącego, iż dla historyka sztuki „dokumentem pierwszym i poniekąd jedynym, jest i pozostanie na zawsze – samo dzieło sztuki”, ponieważ dzieło skupia w swej formie energię psychiczną (duchową) twórcy²⁷. Z postawą nauczyciela, czerpiącego z niemieckiej hermeneutyki po Schleiermacherze (August Boeckh) i nowoczesnej hermeneutyki Wilhelma Diltheya²⁸, Piwocki

²² Tamże, s. 325.

²³ Tamże, s. 186–187.

²⁴ Tamże, s. 186.

²⁵ M. Bryl, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia sztuki od 1970 roku*, Poznań 2008, s. 433–434.

²⁶ J. Bołoz-Antoniewicz, *Historia, filologia i historia sztuki*, „Eos” 3, 1897, s. 11.

²⁷ Tenże, *Senae Triplices. Uwagi o sztuce syeneńskiej i florenyńskiej z powodu „Sieny” J. Eksc. Kazimierza Chłędowskiego*, „Biblioteka Warszawska” 256, 1904, s. 14; K. Piwocki, *Lwowskie środowisko historyków sztuki*, w: Piwocki (przyp. 7), s. 170–171.

²⁸ W. Bałus, *Historia sztuki wobec nauk historycznych*, w: *Dzieło sztuki: źródło ikonograficzne, czy coś więcej?*, red. M. Fabiański, Warszawa 2005, s. 39.

połączył to, co było dostępne w jego czasach – metodologię, która wydała mu się najbardziej adekwatna do własnego rozumienia sztuki. W ten sposób Riegl awansował na odnowiciela historii sztuki grzęznącej w błędach ikonologii – historii sztuki, która powrócić miała do poważnego traktowania formy jako podstawowego przedmiotu analizy i interpretacji.

Opublikowana cztery lata po *Pierwszej nowoczesnej teorii sztuki* niewielka książeczka Lecha Kalinowskiego (1920–1994), profesora Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, *Max Dvořák i jego metoda badań nad sztuką* różniła się całkowicie od rozprawy Piwockiego²⁹. Nie było w niej właściwie zupełnie cytatów – teksty Dvořáka ukazały się w tym samym roku w osobnym, także opracowanym przez Kalinowskiego tomie *Max Dvořák i jego teoria dziejów sztuki*³⁰. Na zawartość broszury składały się rozdziały omawiające biografię uczonego, dwa etapy w uprawnianiu przez niego historii sztuki, rekonstrukcja rodowodu poglądów z drugiej fazy, ich krytyka, stosunek *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* do ikonologii oraz krótka prezentacja uczniów wiedeńskiego profesora i zarys oddziaływania jego myśli. Tekstowi głównemu towarzyszył potężny – jak zwykle u Kalinowskiego – aparat przypisów, sumiennie zbierający całą literaturę na temat Dvořáka.

Broszura napisana została językiem zdystansowanym, suchym i obiektywnym. Zarówno w *Słowie wstępnym*, jak i w całym tekście głównym oraz przypisach, próżno szukać śladów osobistego stosunku krakowskiego profesora do metodologii czesko-wiedeńskiego uczonego. Powód napisania książeczki wyjaśniony został podtytułem „w stulecie urodzin”. Czemu jednak Kalinowski zajął się poglądami, z których właściwie nie korzystał? Wszak w zbiorze jego studiów *Speculum artis*, gdzie indeks nazwisk przywołanych w tekście i przypisach liczy 16 stron (po trzy kolumny na każdej stronie), Dvořák wzmiankowany jest jedynie dwukrotnie!³¹ Na decyzję wpłynęła zapewne wieloletnia przyjaźń z Karoliną Lanckorońską, uczennicą Dvořáka, u której – jak wiadomo – Kalinowski rozpoczął we Lwowie studia na rok przed wybuchem II wojny światowej³². Ważniejszą jednak przyczyną było chyba osobiste zainteresowanie badacza metodologią i historią historii sztuki oraz dążenie do udostępnienia polskiemu czytelnikowi myśli najważniejszych przedstawicieli dyscypliny. W roku 1962 wyszło tłumaczenie *Podstawowych pojęć historii*

²⁹ L. Kalinowski, *Max Dvořák i jego metoda badań nad sztuką (W stulecie urodzin)*, Warszawa 1974.

³⁰ *Max Dvořák i jego teoria dziejów sztuki*, red. L. Kalinowski, Warszawa 1974.

³¹ L. Kalinowski, *Speculum artis. Treści dzieła sztuki średniowiecza i renesansu*, Warszawa 1989, s. 673.

³² A. Małkiewicz, *Lech Kalinowski (1920–1994): mistrz*, w: Małkiewicz (przyp. 3), s. 200.

sztuki Wölfflina z przedmową Kalinowskiego³³. W roku 1970 ukazała się nie tylko książka Piwockiego o Rieglu, ale też *Kształt czasu* George'a Kublera i *Filozofia historii sztuki* Arnolda Hausera³⁴. W roku następnym Jan Białostocki wydał wybór prac Erwina Panofsky'ego zatytułowany *Studia z historii sztuki*³⁵. Antologia pism Dvořáka i analiza jego metodologii stawały się w ten sposób logiczną kontynuacją projektu prezentacji w języku polskim dorobku najważniejszych klasyków dyscypliny i aktualnych tendencji w badaniach nad sztuką. Potwierdza to zresztą zakończenie wstępu do broszury: „Z perspektywy dziejów historii sztuki metoda Dvořáka jest jedną z klasycznych metod badawczych i wyjaśniających obok historii sztuki jako historii form widzenia artystycznego Henryka Wölfflina, historii sztuki jako dziejów jawnych i ukrytych tradycji kulturowych antyku oraz nie napisanej jeszcze psychologii ludzkiej ekspresji – Aby Warburga i jego następców w Instytucie, czy też historii sztuki jako historii form symbolicznych, czyli symptomów kulturowych lub inaczej dokumentów treści światopoglądowych – Erwina Panofsky'ego nie mówiąc o astrologicznych wykładniach różnego rodzaju ikonologii”³⁶.

Choć Kalinowski zreferował obie fazy twórczości Dvořáka, pierwsza nie przykuła jego uwagi. Potraktował ją wyłącznie jako kontynuację postawy rozwijanej w Wiedniu przez Riegla i Wickhoffa. Również w antologii tekstów nie znalazły się żadne fragmenty *Iluminatorów Jana ze Środy* czy *Zagadki sztuki braci van Eycków*. Położywszy nacisk na ewolucyjne dochodzenie przez Dvořáka do własnej metodologii (na tyle, na ile pozwalała ówczesna wiedza, nieuwzględniająca tekstów niepublikowanych³⁷), Kalinowski – jak już wzmiankowałem – w czterech rozdziałach ukazał istotę *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, jej źródła, krytykę i stosunek do Erwina Panofsky'ego. W ten sposób wiedeński profesor zaprezentowany został polskiemu czytelnikowi właściwie wyłącznie jako badacz sztuki pojmowanej jako wyraz światopoglądu. Postawę Dvořáka autor zakwalifikował do „historii idei” – tym terminem starając się oddać niemiecki termin *Geistesgeschichte*. Sztuka – komentował – „jest wyrazem idei, a jej dzieje, jak dzieje religii, filozofii i poezji stanowią część powszechnej historii ducha”³⁸. Postępowanie Dvořáka polega-

³³ H. Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, tłum. D. Hanulanka, Wrocław 1962.

³⁴ G. Kubler, *Kształt czasu. Uwagi o historii rzeczy*, tłum. J. Hołówka, Warszawa 1970; A. Hauser, *Filozofia historii sztuki*, tłum. D. Danek, J. Kamionkova, Warszawa 1971.

³⁵ E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1971.

³⁶ Kalinowski (przyp. 29), s. 7–8.

³⁷ Na ten temat zob. H. Aurenhammer, *Max Dvořák (1874–1921)*, w: *Klassiker der Kunstgeschichte*, red. U. Pfisterer, München 2007, s. 214–226.

³⁸ Kalinowski (przyp. 29), s. 39. Słuszne wątpliwości wobec nazywania postawy Dvořáka „historią idei” zgłosił Jan Białostocki, argumentując, że nazwą tą określa się metodę wyprac-

ło na wychwytywaniu związków pomiędzy światem form a światem idei, bez uwzględniania tematów dzieł sztuki, a więc inaczej niż u Panofsky'ego. Kalinowski pisał: „Warstwa tematyczna, która w trójwarstwowej strukturze dzieła sztuki według Panofsky'ego zajmuje miejsce środkowe, główne, i od której droga prowadzi zarówno do warstwy pierwszej, przedikonograficznego opisu, jak i do warstwy trzeciej, określonej jako ikonograficzna synteza, w koncepcji Dvořáka nie została ani w jakiś szczególny sposób wyróżniona, ani określona pod względem swojej funkcji. Związek bowiem, jaki Dvořák ustala pomiędzy światem form a światem idei, jakby nie uwzględniał tematu”³⁹. Kalinowski pokazał więc wiedeńskiego profesora jako badacza zainteresowanego sensem sztuki, wykraczającego poza czysto formalną problematykę stylu i próbującego uchwycić bezpośrednie relacje pomiędzy środkami wyrazu artystycznego, kształtującymi dzieła sztuki, a światem „idei”, czyli światopoglądem danej epoki.

Około roku 1970 Lech Kalinowski zaczął tracić wiarę w przyszłość ikonologii, co znów uznać należy za wydarzenie szczególne, biorąc pod uwagę ówczesną światową karierę tej metodologii. Wskazywał na wypaczenia metody Panofsky'ego, nazywane za autorem *Meaning in the Visual Arts* „astrologicznym” sposobem uprawiania studiów nad zawartością treściową dzieła sztuki⁴⁰. Pisał, że nazwa „ikonologia zaczęła żyć autonomicznym życiem, już nie jako wyraz ściśle określonej myśli metodologicznej, ale jako potoczne słowo języka naukowego, nabierając znaczeń odbiegających od pierwotnego zamysłu Panofsky'ego”⁴¹. Głównym „astrologiem” był dlań Hans Sedlmayr⁴². Natomiast w r. 1973 Kalinowski obwieścił, iż „metoda ikonologiczna – w znaczeniu metody Erwina Panofsky'ego (...) – mimo postulowanej wszechstronności, w obecnej postaci z wolna wyczerpuje swoją wartość poznawczą”⁴³. Ta pesymistyczna konstatacja zrodziła się w toku badań nad Kaplicą Zygmuntofską. Autor poświęcił kaplicy jedną z pierwszych swoich prac (1954) – obszerne

waną w okresie międzywojennym przez uczonych amerykańskich A.O. Lovejoya i G. Boasa (*Historia sztuki i historia idei*, w: tegoż, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki. Cykl drugi*, Warszawa 1987, s. 20).

³⁹ Kalinowski (przyp. 29), s. 50.

⁴⁰ E. Panofsky, *Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art*, w: tegoż, *Meaning in the Visual Arts*, Harmondsworth 1970, s. 58: „There is, however, admittedly some danger that iconology will behave, not like ethnology as opposed to ethnography, but like astrology as opposed to astrography”. L. Kalinowski, *Ikonologia czy ikonografia? Termin ikonologia w badaniach nad sztuką Erwina Panofsky'ego*, „Prace z Historii Sztuki” 10, 1972, s. 30.

⁴¹ Kalinowski (przyp. 40), s. 31.

⁴² L. Kalinowski, *Model funkcjonalny przekazu wizualnego na przykładzie renesansowego dzieła sztuki*, w: *Renesans. Sztuka i ideologia*, Warszawa 1976, s. 166.

⁴³ Tamże, s. 166.

studium będące modelowym przykładem analizy ikonologicznej. Wskazał tam na dychotomię tematyki i treści dolnej i górnej partii dzieła. W dolnej dominowała – jego zdaniem – tradycyjna ikonografia chrześcijańska, zgodna z sepulkralnym przeznaczeniem budowli, górną natomiast, zajęta przez groteski i motywy antyczne, m.in. jawnie erotyczne sceny igraszek bóstw morskich, swobodnie ukształtował na włosko-renesansową modłę twórca kaplicy Bartolomeo Berrecci⁴⁴. Teza ta była krytykowana, a kolejni badacze próbowali znaleźć ikonologiczne wyjaśnienie dla pozornie niestosownej tematyki. Kalinowski jednak nie ustępował. Jeszcze w ostatnim tekście, jaki w latach 80. poświęcił trytonom i nereidom w Kaplicy Zygmuntoowskiej, pisał, iż: „dekoracja górnej i dolnej kondygnacji budowli jest wyraźnie heterogeniczna i heteronomiczna: czerpie z różnych źródeł i podporządkowana jest różnym zasadom kompozycyjnym. Nie ma tu ani symetrii w rozmieszczeniu motywów figuralnych oraz tematów, jak w części dolnej, ani też jednolitości i czytelności programu ikonograficznego, która cechuje sztukę dojrzałego renesansu włoskiego”⁴⁵. Analiza górnej kondygnacji Kaplicy Zygmuntoowskiej pokazała Kalinowskiemu, że można komponować dzieło, wykorzystując różnorakie motywy, odtwarzane np. z warsztatowych wzorników i umieszczane następnie w całościach bez troski o spójność treściową. W artykule, zaprezentowanym w r. 1972 na posiedzeniu Komisji Teorii i Historii Sztuki PAN w Krakowie, autor udawał, że we wprowadzonych motywach, nawiązujących do antyku, nastąpiło połączenie (czy wręcz pomieszanie) różnych elementów ikonograficznych, co zaowocowało hybrydami, takimi jak *Venus pudica* będąca jednocześnie Kleopatram lub Dafne-Wenus⁴⁶. W podsumowaniu stwierdzał, iż „artyści włoscy zatrudnieni w Kaplicy Zygmuntoowskiej wybierali pewne motywy jako jednostki, np. motyw Wenus typu *pudica*, który z motywem węża jako atrybutem tworzy temat cząstkowy Kleopatry, albo jak motyw Dafne, składający się razem z dwoma uskrzydłonymi puttami na układ antytetyczny Nimfy-Wenus, i z nich budowali wypowiedzi stylistyczne bądź czysto dekoracyjne, bądź tematyczne wyższego rzędu, bądź treściowe, odpowiednio do zakresu tzw. pola semantycznego, jakim mogła być w przypadku Kaplicy Zygmuntoowskiej zarówno idea piękna, jak też idea wiecznej chwały artysty, władcy czy zmarłej osoby lub dynastii”⁴⁷. Tak określonych motywów nie

⁴⁴ Tenże, *Treści artystyczne i ideowe Kaplicy Zygmuntoowskiej*, w: Kalinowski (przyp. 31), s. 466–520.

⁴⁵ Tenże, *Trytony, nereidy i walka bóstw morskich w dekoracji Kaplicy Zygmuntoowskiej*, w: Kalinowski (przyp. 31), s. 590.

⁴⁶ Tenże, *Motywy antyczne w dekoracji Kaplicy Zygmuntoowskiej*, w: Kalinowski (przyp. 31), s. 539–576.

⁴⁷ Tamże, s. 566–568.

sposób było badać metodą ikonologiczną. Jeśli bowiem dałoby się nawet uzasadnić obecność w kaplicy grobowej postaci umierającej Kleopatry, to z pola widzenia umknęłaby i tak forma *Venus pudica*, w którą zaklęto płaskorzeźbę egipskiej królowej. A forma ta przecież była niewątpliwym sygnałem świadomej stylizacji *all'antica*. Podobnie erotyczne igraszki bóstw morskich nie tłumaczyły się w grobowym wnętrzu jako motywy ikonograficzne. Znalazły się tam, ponieważ przywoływały świat form klasycznych, a więc określony wzorzec piękna.

Kalinowski, mówiąc o polach semantycznych, odwołał się do lingwistyki, postrzeganej ówczesnie jako najskuteczniejszy wzorzec myślenia humanistycznego. Jego propozycją metodologiczną stała się próba adaptacji do potrzeb historii sztuki funkcjonalnego modelu języka Romana Jakobsona⁴⁸. Model ten pozwalał na szersze niż ikonologia analizowanie elementów dzieł sztuki. Na przykład „funkcja artystyczna”, odpowiadająca funkcji poetyckiej języka, polegać miała na wyborze przez artystów motywów z dostępnego im zasobu i na ich kombinatoryce. „Zasób motywów – pisał Kalinowski – jest wspólnym dobrem, a ich wybór – cechą indywidualną artysty, daje świadectwo samodzielności twórcy, a tym samym wartości dzieła sztuki. Wybór motywów rozstrzyga o charakterze ogólnym dzieła i bywa podstawą klasyfikacji stylistycznej. Kombinacja motywów, czyli ich zestaw, jest z kolei podstawą jakości: bogactwa, złożoności artystycznej dzieła sztuki”⁴⁹. I dodawał: „Taki mi więcej lub mniej świadomie wybranymi motywami, poddany przekształceniom kompozycyjnym w ramach całości programu, są właśnie motywy Kleopatry, Dafne (...) oraz inne – stwierdzone w ramach dekoracji Kaplicy Zygmuntowskiej”⁵⁰. Porównanie z funkcją poetycką Jakobsona pokazuje, że autor przeformułował istotę tego terminu. Dla słynnego językoznawcy „wybór”, dokonywany na bazie ekwiwalencji, i „kombinacja”, powstająca na bazie przyległości – nie brały się wyłącznie z samodzielnych decyzji twórcy, lecz wynikały z chęci wydobycia i zastosowania szczególnych jakości języka. „Funkcja poetycka – pisał Jakobson – to projekcja zasady ekwiwalencji z osi wyboru na oś kombinacji: ekwiwalencja staje się konstytutywnym chwytem szeregu”⁵¹. Oznacza to, że wartość poetycką uzyskiwały wyrażenia wybierane spośród synonimów i słów bliskoznacznych ze względu na rytm, rym, liczbę sylab itd. i tworzące dzięki temu całości o sprecyzowanej formie. Lech Kalinowski kombinację sprowadził do bogactwa i złożoności tworu artystycznego.

⁴⁸ Kalinowski (przyp. 42), s. 165–177.

⁴⁹ Tamże, s. 172.

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, tłum. K. Pomorska, w: tegoż, *W poszukiwaniu istoty języka*, red. M.R. Mayenowa, Warszawa 1989, t. 2, s. 88.

Natomiast liczył się dla niego głównie fakt swobodnego wyboru motywów przez artystę, gdyż w ten sposób wytłumaczyć można było komponowanie poza programem ikonograficznym, z pobudek czysto estetycznych lub w celu podkreślenia cech stylowych dzieła. Sceny i postaci *all'antica* służyły pięknu i manifestacji nowego stylu. Analiza funkcjonalna pozwalała więc na włączenie na powrót do praktyki badawczej historyków sztuki formy dzieła sztuki i jego stylu – czyli tych elementów, które gubiła ikonologia.

Poczucie wyczerpywania się metody ikonologicznej nie zaprowadziło Lecha Kalinowskiego do odkrycia dla siebie poglądów Maxa Dvořáka. Można jednak powiedzieć, iż przypomnienie postaci wiedeńskiego uczonego było głosem na rzecz osłabienia pozycji ikonologii jako jedynej słusznej drogi badania treści dzieła sztuki. Było też wskazówką, że stale należy szukać właściwych metod analitycznych. O tym mówi ostatnie zdanie książeczki: „W sto lat od dnia jego urodzin i przeszło pięćdziesiąt od śmierci jest Max Dvořák nadal wzorem w poszukiwaniu właściwej drogi do naukowego poznania świata sztuki”⁵².

Przeprowadzone rozważania pozwalają chyba na postawienie tezy, że zarówno książka Piwockiego o Rieglu, jak i Kalinowskiego o Dvořáku sytuowały się w opozycji do głównego, ikonologicznego nurtu polskiej historii sztuki. Piwocki pragnął restytucji dawnej metody, by ratować swoistość dzieła sztuki zawartą w jego formie. Również Kalinowski zwracał uwagę na rolę formy jako środka niosącego komunikaty wizualne znacznie bogatsze niż ikonologiczne „symptomy epoki”. Obie książki pojawiły się w nieprzypadkowym czasie. Lata 60. i początek 70. były dla polskiej historii sztuki czasem szczególnym, a mianowicie nietypowym okresem wzmoczonej refleksji metodologicznej⁵³. Obok wzmiankowanych już publikacji wskazać trzeba na *Ikonosferę* Mieczysława Porębskiego z roku 1970, będącą podsumowaniem jego poszukiwań w zakresie semiotyki kultury wizualnej, oraz na dyskusję poznańskich historyków sztuki z Martinem Warnke w Rogalinie w roku 1973, aprobatywnie, choć i krytycznie, analizujących dokonania młodej, buntowniczej niemieckiej historii sztuki⁵⁴. W latach następnych ów impet wygasł. Piwocki umarł, Kalinowski nie rozwinął szerzej swych pomysłów, Porębski działał w wąskim gronie historyków sztuki XX wieku, a poznaniacy, zwracający się ku poststrukturalizmowi, przez dłuższy czas pozostawali w izolacji.

⁵² Kalinowski (przyp. 29), s. 58.

⁵³ M. Bryl, *Czy samobójstwo teorii historii sztuki? O „Bildwissenschaft”, balkanizacji, polskim kontekście i suwerenności sztuki*, „Rocznik Historii Sztuki” 26, 2001, s. 6–7.

⁵⁴ M. Porębski, *Ikonosfera*, Warszawa 1972; *Dzieło sztuki między nauką i światopoglądem. Dyskusja w Rogalinie w dniu 14 listopada 1973 roku*, w: *Interpretacja dzieła sztuki. Studia i dyskusje*, Warszawa–Poznań 1976, s. 149–227.

W roku 1980 wydana została książka Jana Białostockiego *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*. Była ona apologią *status quo*, udowadniała bowiem, że jedyną właściwą metodą badawczą, łączącą elementy wszystkich innych postaw, jest ikonologia⁵⁵.

Against Main Stream? Ksawery Piwocki and Lech Kalinowski on the Vienna School Of Art History

At the turn of the 1960s and 1970s there was little particularly lively interest in the so called Vienna school of art history. Therefore, one may wonder why it was precisely at this time that two books – one devoted to Alois Riegl and the other to Max Dvořák, appeared in Poland.

The first, Ksawery Piwocki's (1901–1974), *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki. Poglądy Aloisa Riegla* [*The First Modern Theory of Art. The Views of Alois Riegl*] was published in the year 1970. It was a strange book indeed. Its core consisted of a number of citations from Riegl, some of which were extremely long, taking up even up to a few pages and accompanied exclusively by very short commentaries. Piwocki's did not interest in Riegl per se and he did not want to deal with the history of art history. His primary goal was to point out to what in his view was the proper way of conducting modern research on art. He did not treat Riegl's views as the last word on this subject, but merely as an inspiration to preparing better research tools than those proposed by iconology. That is why *The First Modern Theory of Art* was not a complete monograph on the Viennese scholar. Piwocki focused exclusively on two issues which were of importance to the author of *Spätromische Kunstindustrie*: namely on the problem of *Kunstwollen* and his theory of values. *Kunstwollen* allowed Piwocki to save the concept of style through the defense of its objective ontological status. At the same time, since it was an outlook that was the source of the formal features typical of a given period, it was not in iconography, but in the presentation of form that one had to look for the most characteristic features defining the mentality of a given historical period. The category of *Kunstwollen* could function only within an understanding of art that did not refer past epochs to some timeless aesthetic canon. Hence Piwocki emphasized strongly the importance of Riegl's axiological pluralism and its significance for the emergence of modern art history. In the *First Modern Theory of Art*, Riegl's axiology from *Der moderne Denkmalkultus* was presented in an exhaustive way, but the commentary referred almost exclusively to "age value". Age value, which takes into account the aesthetic system, the technical and artistic quality of works of art, allows one to properly define and evaluate paintings, sculptures or buildings. At the same time, it enables one to work out objective criteria of assessment as the elements that make up the value of a given work are evaluated not in the context of one's own, subjective preferences that belong to a different epoch, but within the context of the *Kunstwollen* of the period from which a given work of art comes. For such a system of assessment consists in incorporating an individual object into the "chain of historical development of forms and their significance". The artistic value is nothing else but the "display" of perfection in terms of the style typical of a given historical period; it boils down to posing and solving the

⁵⁵ J. Białostocki, *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, Wrocław 1980; Bryl (przyp. 53), s. 7–9.

problem in such a way that it can last eternally and inspire the successive generations. In this way, axiology ultimately confirms the necessity of focusing the historical-artistic research on issues associated with form, and not on iconography.

The little booklet authored by Lech Kalinowski (1920-1994), professor of the Jagiellonian University in Cracow, entitled *Max Dvořák i jego metoda badań nad sztuką* [*Max Dvořák and His Method of Art Research*] differed completely from Piwocki's treatise. In Kalinowski's book, there were almost no quotations – Dvořák's writings appeared in the same year in another book edited by Lech Kalinowski entitled *Max Dvořák i jego teoria dziejów sztuki* [*Max Dvořák and His Theory of the History of Art*]. The brochure consisted of a few chapters in which the author discussed the biography of the scholar, the two phases in his research on the history of art, a reconstruction of the scholar's views from the second phase of his research, a critical assessment of his views, the relationship between *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* and iconology, as well as a short presentation of the followers of the Vienna professor and an outline of the impact of his thought on the future generations of art scholars. Typically of Kalinowski, the text was accompanied by a huge apparatus of references in which the author gathered the entire available sources relating to Dvořák. The brochure was written in a distanced, dry and impartial tone. Both in the *Preface* and in the entire text it is futile to look for traces of the Cracow professor's personal attitude to the methodology of the Czech-Vienna scholar. The reason for writing the booklet was explained in its subtitle "on the centenary" of the scholar's birth. However, why did Kalinowski become interested in views which he did not actually take advantage of? No doubt, Kalinowski may have been influenced by his long friendship with Dvořák's student, Karolina Lanckorońska – in the 1930s a renowned specialist on Michelangelo – under whose supervision Kalinowski began his studies in Lvov, a year before the outbreak of World War II. However, a more important reason was probably the scholar's personal interest in the methodology and history of art history as well as his striving to make it possible for the Polish reader to become acquainted with the thought of the most important representatives of this discipline. In 1962, a Polish edition also appeared in translation. In the following year, 1971, Jan Białostocki published a selection of Erwin Panofsky's papers entitled *Studia z historii sztuki* [*Studies in Art History*]. An anthology of Dvořák's writings and an analysis of his methodology was thus the logical continuation of a project aimed at presenting in the Polish language the most important classics of this discipline as well as the up-to-date tendencies in art research. Around 1970, Lech Kalinowski began to lose faith in the future of iconology. He pointed out to the distortions of Panofsky's method, which he referred to, quoting the author of *Meaning in the Visual Arts*, as an "astrological way of studying the content of a work of art". The sense that the iconological method was at the point of exhaustion, did not lead Lech Kalinowski to the discovery of Max Dvořák's views for himself. Yet, one may say that remembering the silhouette of the Vienna scholar contributed to the weakening of the position of iconology as the only legitimate way of examining works of art. It also served as a guideline reminding scholars that one should continually look for the most suitable analytical methods.

In all likelihood, the above remarks entitle one to put forward a hypothesis that both the publication of Piwocki's book on Riegl and Kalinowski's book on Dvořák, formed an opposition to the iconological mainstream of Polish art history. Piwocki longed for the restitution of an old method, in an attempt to rescue the specificity of a work of art contained in its form. Kalinowski too drew attention to the role of form as a means expressing visual communications that were much richer than the iconological "symptoms of an era". Both books appeared at a special time. The 1960s and the beginning of the 1970s of the twentieth century were a special

period in Polish art history; namely, they were an extraordinary period of particularly intense methodological reflection. Besides the above-mentioned publications, one should also mention Mieczysław Porębski's *Ikonosfera* [*Iconosphere*], published in 1970 which constitutes a summing up of his research in the sphere of semiotics of visual culture as well as a discussion of the Poznań art historians with Martin Warnke in Rogalin in the year 1973; the latter ones analyzed approvingly, though at the same time critically, the achievements of the young, rebellious German art historians. In subsequent years, this impetus had died down. Piwocki died, Kalinowski did not develop his ideas any further, Porębski operated within a narrow group of the twentieth century art historians, while the Poznań group turning towards post-structuralism, remained in isolation for a long time. In the year 1980, Jan Białostocki's book entitled *Historia wśród nauk humanistycznych* [*History of Art Among the Humanistic Disciplines of Knowledge*] was published. The book constituted an apology for the *status quo*, as it argued that the only proper research method combining the elements of all other approaches, was iconology.