

MATEUSZ GRZĘDA  
Uniwersytet Jagielloński

---

„ICONOLOGIES. GLOBAL UNITY  
OR/AND LOCAL DIVERSITIES IN ART HISTORY”,  
23–25 MAJA 2019, KRAKÓW,  
MUZEUM NARODOWE W KRAKOWIE  
ORAZ INSTYTUT HISTORII SZTUKI  
UNIwersYTETU JAGIELLOŃSKIEGO –  
SPRAWOZDANIE Z KONFERENCJI

Co to jest ikonologia? Jakie miejsce zajmuje w badaniach historycznoartystycznych? Jaką rolę odgrywa w innych naukach zajmujących się obrazami? Czy należy ikonologię traktować jako uniwersalną metodę interpretacji dzieła sztuki, wchodzącą do dziś w skład podstawowego metodologicznego *portfolio* historyka sztuki, czy jako zamknięty rozdział w historii dyscypliny, metodę przestarzałą, nieodpowiadającą założeniom zreformowanej, stroniącej od wielkich systemów, „ponowoczesnej” historii sztuki? Uwadze osób poszukujących odpowiedzi na te pytania nie mogła umknąć konferencja zorganizowana przez Wojciecha Bałusa i Magdalenę Kunińską 23–25 maja 2019 roku w Muzeum Narodowym w Krakowie i Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Celem sympozjum, zatytułowanego „Iconologies. Global Unity or/and Local Diversities in Art History”, było przemyślenie miejsca i wagi ikonologii w dziejach historii sztuki, rozważenie pytań dotyczących jej początków, wariacji, dróg recepcji i przemian, zarówno w wymiarze globalnym, jak w mikroskalach, a więc z uwzględnieniem różnic występujących w rozmaitych ośrodkach i środowiskach naukowych. W czasie sesji wygłoszono dwadzieścia trzy referaty, w znacznej części przygotowane przez uczonych zajmujących się ikonologią na co dzień – a więc badaczy historii i metodologii historii sztuki, analizujących to zagadnienie z perspektywy historii i teorii sztuki. Ich analizy wzbogacone zostały wystąpieniami historyków sztuki-praktyków, w większości mediewistów, wywodzących się z różnych szkół i środowisk naukowych, którzy z racji własnych badań konfrontowani są z ikonologią i jej skomplikowaną

spuścizną. Podjęta została w ten sposób ambitna próba całościowej refleksji nad jedną z najważniejszych metod badawczych historii sztuki, metodą, która znacząco odmieniła charakter tej dyscypliny i trwale zapisała się w jej dziejach.

Ramy tematyczne i cele konferencji zostały nakreślone przez Wojciecha Bałusa (Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego) w referacie wprowadzającym. Autor zwrócił uwagę na to, że historia ikonologii nie została jeszcze systematycznie przebadana, a dla badaczy wywodzących się spoza historii sztuki, problematyka z nią związana okazuje się często dosyć niejasna. O ile wiele uwagi poświęcono Erwinowi Panofskiemu i Aby'emu Warburgowi – badaczom powszechnie uznawanym za ojców tej metody – o tyle brakuje satysfakcjonujących studiów poświęconych Godefridusowi Johannesowi Hoogewerffowi oraz Hansowi Sedlmayrowi, uczonym, którzy pierwsi użyli terminu „ikonologia” w odniesieniu do postawy badawczej ukierunkowanej na interpretację treści dzieła sztuki. Mało rozpoznane są prace podejmowane przez Instytut Warburga w Londynie, nie mówiąc o skomplikowanych drogach recepcji metody w Europie Zachodniej i Wschodniej oraz ikonologii architektury. W dalszej części wystąpienia Bałus nakreślił historię ikonologii jako metody akademickiej, wyróżniając jej początki (poszukiwania Warburga i koncepcja *Pathosformel*, próby uporządkowania i nazwania metody przez Hoogewerffa), rozwój (prace Panofsky'ego, kodyfikacja ikonologii jako uniwersalnej metody, upowszechnienie się ikonologii po II wojnie światowej) i upadek (krytyka metody w latach osiemdziesiątych XX wieku, zarzucenie prób tworzenia



uniwersalnych metod w postmodernizmie), po którym wykształciły się nowe, lecz wiele ikonologii zawdzięczające, koncepcje metodologiczne (*Ikonik* Maxa Imdahla, różne rodzaje hermeneutyki, *Bildwissenschaft* Gottfrieda Boehma, poststrukturalizm i *pictorial turn* W.J.T. Mitchella). Program konferencji i wygłoszone w jej trakcie referaty – na ile jest to możliwe w granicach tego typu przedsięwzięcia – czyniły zadość sformułowanym przez Bałusa postulatom, podejmując refleksję o ikonologii zarówno w ujęciu historycznym (miejsce metody w dziejach historii sztuki), jak teoretycznym (ikonologia a metody wykształcone na gruncie fenomenologii i różnych odmian hermeneutyki).

Pierwsze wystąpienia skoncentrowały się na początkach ikonologii, na tym, jak była ona uprawiana, rozumiana i definiowana przez jej założycieli: Aby'ego Warburga i Godefridusa Johanna Hoogewerffa. Warburg, jak wiadomo, nie zostawił po sobie żadnego tekstu teoretycznego wyłuszczonego podstawy rozwijanej przez siebie metody, jak również nie stworzył własnej definicji terminu „ikonologia”. Toteż próby uściślenia, czym dla niego była ikonologia, wymagają analizy pozostawionego przez niego materiału naukowego w postaci opublikowanych artykułów naukowych, archiwaliów i *Atlasu obrazów Mnemosyne*. Claudia Wedepohl (The Warburg Institute, University of London), szukając odpowiedzi na powyższe pytanie, zwróciła uwagę na zainteresowanie Warburga renesansową heraldyką posługującą się dewizami i emblematami. Te kompozycje słowno-obrazowe, o nierzadko trudnej do rozszyfrowania treści, hamburski uczone postrzegał nie tylko jako znaki tożsamości rodowej, lecz także jako źródła wiedzy o mentalności konkretnych osób, które postrzegał jako typy. Typ definiował on, w oparciu o ówczesną wiedzę antropologiczną, czerpiącą z odkryć ewolucjonizmu, jako jednostkę cechującą się zachowaniami prototypowymi, takimi jak gesty, które, jak uważał, ze względu na zawarty w nich ładunek emocjonalny powracały w historii cywilizacji jako „formuły patosu”. Według autorki, ikonologia w rozumieniu Warburga pozwala się zatem rekonstruować jako czynność polegająca na badaniu mentalności człowieka poprzez interpretację treści zakodowanych w dewizach i pokrewnych formach reprezentacji. Jakkolwiek powszechnie uznaje się wiodącą rolę Warburga jako uczonego, który, interpretując tematy i treści dzieł sztuki za pomocą wiedzy antropologicznej i kontekstu kulturowego, otworzył przed historią sztuki nowe obszary badawcze, niejasne pozostają kryteria, którymi on sam posługiwał się w swoich badaniach i które decydowały o jego przywiązaniu do określonych motywów, dzieł i epok. Temu zagadnieniu poświęcił wystąpienie Altti Kuusamo (Uniwersytet w Turku). Na przykładzie motywu kroczącej Nimfy, do którego Warburg w swojej pracy powracał wielokrotnie na przestrzeni lat i któremu poświęcił czterdziestą szóstą planszę swojego *Atlasu Mnemosyne*, zwrócił on uwagę, że badania Warburga nie były wolne od subiektywnych wyborów i podejmowanych arbitralnie wykluczeń. Decydować mogła o nich między innymi niechęć do

sztuki manieryzmu i baroku, którą Warburg współdzielił z formalistami pokroju Bernarda Berenсона, a od których się stanowczo dystansował. Sam *Atlas Mnemosyne* stał się elementem rozważań Stepana Veneyana (Instytut Historii, Moskiewski Uniwersytet Państwowy im. Łomonosowa), który poddał analizie fenomen diagramu obrazowego rozumianego jako nieodłączny element towarzyszący wszelkiego rodzaju systemom ikonologicznym. Według autora tablice, diagramy i wykresy z obrazami, takie jak *Atlas*, pojawiają się przy różnych systemach słowno-obrazowych, które nazywa on ikonologiami (od kompozycji w pałacu Schifanoia i w podręczniku Cesarego Ripy, po najnowsze eksperymenty artystów współczesnych – Hanny Höch i Gerharda Richtera), gdyż z ich pomocą możliwe jest unocznienie poznawczego paradygmatu leżącego u ich podstaw. Z jednej strony objaśniają one związki znaczeniowe i pokazują odmienne poziomy reprezentacji, z drugiej, z racji tego, że mogą odsłonić nieprzewidziane możliwości interpretacji, uświadamiają potencjał poznawczy tkwiący w przypadku, pokazują pierwiastek transcendencji zawierający się w lukach tego, co racjonalne (dadaizm). W założeniu jednak, zadaniem większości towarzyszących ikonologiom „ideogramów”, jest ujawnienie konkretnej metody interpretacji, zastępując niejako na tym polu dzieła sztuki. Jest to wyraźnie widoczne w programowym minimalizmie niektórych systemów ikonologicznych (Gombrich, Imdahl, Mitchell), w których redukcja przekazu obrazowego łączy w kierunku przezwyłączenia elementu transcendentnego właściwego wizerunkom – zdradzają one zamiłowanie do klarowności, porządku i racjonalności, co skłoniło autora do ukucia alternatywnego dla *Atlasu* Warburga terminu: „Atlas Sophrosyne”. Elisabeth Sears (University of Michigan) poświęciła referat Godefridusowi Johannesowi Hoogewerffowi. Ten holenderski historyk sztuki jest znany w Polsce (zwłaszcza w Krakowie) za sprawą Lecha Kalinowskiego, który początkowo z prac tego badacza – a nie rozpraw Erwina Panofsky'ego – pozyskiwał wiedzę o ikonologii. Tym niemniej jest to postać słabo funkcjonująca w powszechnej świadomości. Hoogewerff zdefiniował ikonologię jako nową metodę interpretacji dzieła sztuki w 1928 roku, sam termin zapożyczając z artykułu o freskach w pałacu Schifanoia, ogłoszonego przez Warburga w 1912 roku. Autorka, bazując na materiale archiwalnym, nie tylko zrelacjonowała reakcje na wystąpienie Hoogewerffa – w tym samego Warburga, który miał być wyraźnie połączony faktem, że słowo, które intuicyjnie zastosował w swojej rozprawie, stało się emblematem nowej metody – lecz także zarysowała naukową sylwetkę Holendra. Hoogewerff okazał się istotnym dla historii ikonologii badaczem, gdyż sam wywodząc się spoza kręgu przyjaciół i uczniów Warburga, zupełnie od nich niezależnie jako pierwszy podjął próbę sformułowania założeń nowej metody i nadał jej nazwę. Ogłaszając w 1928 roku swoją rozprawę o ikonologii, nie wiedział, że w podobnym kierunku podążał już Panofsky, któremu przypadła w udziale ostateczna kodyfikacja ikonologii, dokonana w ciągu lat trzydziestych XX wieku.

Kolejna grupa referatów poświęcona została miejscu ikonologii w globalnej historii sztuki, poddając analizie wątki związane z jej recepcją i krytyką w anglosaskiej i niemieckiej humanistyce drugiej połowy XX wieku oraz podejmując aktualny do dziś problem granic obiektywnego poznania dzieła sztuki, które było jednym z głównych postulatów tej metody. Hans C. Hönes (Leo Beck Institute, Londyn) zwrócił uwagę na dystans do ikonologii Panofsky'ego i niechęć wobec przekrojowych prac o charakterze interpretacyjnym, które w okresie powojennym deklarowali nie tylko uczeni pokroju Ottona Pächta lecz także sami uczniowie Warburga, zatrudnieni w The Warburg Institute w Londynie. Zamiast rozwijać szerokie studia nad kulturą, skupiali się oni na skrupulatnych studiach pojedynczych przypadków oraz na projektach mających cechy pracy podstawowej, takich jak katalogowanie i rejestrowanie materiału naukowego. Według autora przyczyn tego stanu rzeczy należy upatrywać w akulturacji pracowników Instytutu do praktyk właściwych dla angielskiego modelu nauki oraz w ich zainteresowaniu sztuką tego kraju. W rezultacie, wielu z nich poświęciło się zorganizowanym akcjom naukowym, mającym na celu inwentaryzowanie i katalogowanie dzieł sztuki, pozostawiając ich interpretowanie przyszłym pokoleniom badaczy. Robert Pawlik (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie) poddał analizie warsztat naukowy Ernsta Kantorowicza, stawiając pytanie o jego związku z ikonologią. Autor *Dwóch ciał króla* bywa niekiedy kojarzony ze środowiskiem Warburga, ze względu na swoje wyczulenie na obraz, który traktował jako równoprawne wobec słowa źródło poznania naukowego, oraz na udokumentowane kontakty z londyńskim Instytutem Warburga. Według Pawlika nie ma jednak dowodów na to, aby metodologia Kantorowicza była w jakikolwiek sposób inspirowana ikonologią, można natomiast mówić o paralelach łączących sławnego mediewistę i hamburskiego historyka sztuki. Obaj uczeni zafascynowani byli zjawiskami odżywiania form kultury antycznej (motywy klasycyzmu w sztuce Quattrocenta u Warburga – recepcja rzymskiego prawa w średniowieczu u Kantorowicza) i roli, jaką odgrywały one w historii cywilizacji (Quattrocento jako zapowiedź nowoczesności u Warburga – panowanie Fryderyka II jako zapowiedź państwa absolutystycznego u Kantorowicza). Zainteresowanie obrazem Kantorowicza należy wobec tego uzasadniać nie tyle inspiracjami płynącymi ze strony ikonologii, ile jego formacją intelektualną (wpływ tzw. Kręgu Georgego) oraz postawą badawczą polegającą na wykorzystywaniu w analizie naukowej zróżnicowanych źródeł – w tym dzieł sztuki. Matthew Rampley (Uniwersytet Masaryka, Brno), nawiązując do słynnego trójpodziału Panofsky'ego, zakładającego, że interpretacja dzieła sztuki zaczyna się od pierwotnej czynności „naturalnego” rozpoznania (tzw. opis preikonograficzny), poświęcił uwagę naturalistycznym koncepcjom odbioru obrazu. Bazując na argumentacji zawartej w swojej najnowszej książce (*The Seductions of Darwin. Art, Evolution, Neuroscience*, University Park, PA 2017), odniósł

się do popularnego w ostatnich latach nurtu badań zakorzenionych w neuronauce, sytuujących reakcję człowieka na obraz w procesach biologicznych i psychologicznych, wyprzedzających procesy akulturacji. Koncepcje wysuwane przez eksponentów tego nurtu przeniknęły także do badań nad sztuką prehistoryczną, której powstanie niektórzy próbują uzasadniać mechanizmami zachodzącymi w mózgu człowieka. Zastanawiając się nad tym, na ile wiarygodne są argumenty podnoszone w tego typu badaniach i jaka może być ich użyteczność w historii sztuki, Rampley nie tylko ujawnił sceptycyzm wobec tego kierunku, lecz zwrócił także uwagę na istnienie zasadniczego problemu historii sztuki, który obecny był już w dyskursie ikonologii – jest to nierozwiązany problem relacji opisu preikonograficznego i ikonograficznego. Zagadnieniu pokrewnemu poświęciła swoje wystąpienie Nuria Jetter, która podjęła krytyczną rewizję refleksji metodologicznej Erwina Panofsky'ego i jej założenia, że do przeprowadzenia prawidłowej interpretacji dzieła sztuki konieczne jest wyzbycie się nawarstwień wynikających z osadzenia człowieka we współczesności. Autorka zauważyła, że zasada, którą Panofsky sformułował w swoim programowym artykule z 1932 roku (*Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*), oparta była na mniej lub bardziej uświadomionym przekonaniu o ahistoryczności człowieka, wykazując tym samym niespójność jego koncepcji. Dalsza część jej rozważań koncentrowała się wokół tego, jak próby rozwiązania tej sprzeczności sytuują Panofsky'ego wobec epistemologicznego historyzmu i jakie miejsce zajmuje on w odniesieniu do różnych odmian hermeneutyki. Michael Ann Holly (Clark Art Institute) z kolei podjęła próbę pokazania roli, jaką wciąż mogą odegrać w historii sztuki inne niż ikonologia propozycje interpretacji dzieła. Metody czerpiące z hermeneutyki Hansa Georga Gadamera i fenomenologii Maurice'a Merleu-Pontiego, które w połowie XX wieku znalazły się w cieniu metody Panofsky'ego, w XXI wieku są coraz intensywniej eksploatowane przez historyków sztuki, dowodząc, że poza rygorystycznym obiektywizmem ikonologii możliwy jest bardziej poetycki sposób konfrontowania się z dziełem sztuki w ramach dociekań naukowych.

O ile naturalnym przedmiotem interpretacji ikonologicznej jest obraz, czy to w postaci dzieła malarskiego, czy rzeźby, o tyle mniej oczywistym dla niej obszarem badań jest architektura, której potencjał treściowy zaczął być z większą konsekwencją brany pod uwagę w historii sztuki dopiero w ostatnich dekadach XX wieku i w wieku XXI. Za fundamenty nowoczesnych badań nad treścią architektury uchodzą prace Richarda Krautheimera, Erwina Panofsky'ego i Hansa Sedlmayra. Teksty tych autorów jako jedne z pierwszych podejmowały próbę szerszej analizy architektury opartej na idiomie innym niż formalny i to im zostały poświęcone wystąpienia następnych prelegentów. Ute Engel (Institut für Kunstgeschichte und Archäologien Europas, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg) skoncentrowała się na dwóch artykułach,

które bardzo wcześnie wprowadziły do dyskursu naukowego temat znaczenia w architekturze: Sedlmayra *Die politische Bedeutung des deutschen Barock. Der Reichsstil* (1938) i Krautheimera *Introduction to an „Iconography of Medieval Architecture”* (1941). Sedlmayr w swoim tekście przekonywał o ideologicznych konotacjach niemieckiego późnego baroku, antycypując badania nad polityczną ikonografią architektury, Krautheimer natomiast proponował szerszy model analizy, w którym zwracał uwagę na symboliczny przekaz zawierający się m.in. w typie architektonicznym dostosowanym do funkcji, otwierając wiele nowych możliwości interpretowania architektury. W opinii autorki omawiane publikacje, choć wyrastają z różnych tradycji metodologicznych i pokazują odmienny stosunek autorów do badanego materiału, wypadają za fundamenty współczesnych badań nad ikonografią architektury, rozwijanych m.in. przez Martina Warnkego. Peter Kurmann (Université de Fribourg) poddał krytycznej analizie sławną książkę Sedlmayra *Die Entstehung der Kathedrale* (1950), stawiając pytanie, na ile przeprowadzony w niej wywód, który sam autor i jego uczniowie nazywali „analizą strukturalną” (*Strukturanalyse*), odpowiada historycznej rzeczywistości architektury gotyku i czy służy na to, by uwzględnić ją w historii ikonologii? Odpowiedź okazuje się negatywna – książka Sedlmayra jest nie tylko pracą o miernej wartości naukowej, która nie nadaje się do stosowania w praktycznych badaniach nad architekturą, lecz okazuje się fikcją zbudowaną na wątkach symboliki chrześcijańskiej arbitralnie połączonych z architekturą gotyckich katedr. Jej treść wyrażała konserwatywny światopogląd autora i w żaden sposób nie mieściła się w rygorach metody ikonologicznej. Zdecydowanie bardziej pozytywny obraz wyłania się z krytycznej lektury prac o architekturze Erwina Panofsky’ego, którymi zajęła się Elizabeth Pastan (Emory University). Autorka skupiła swoją uwagę na motywie gotyckiej rozety, próbując zbadać, jak Panofsky interpretował fenomen jej powstania i jak jego interpretacja wyglądałaby dziś. W swojej książce o związkach architektury i scholastyki (1951) Panofsky pisał o rozecie w kontekście ewolucji gotyckiej fasady, którą pojmował jako odzwierciedlenie muzyki. Nie wykorzystał w niej jednak informacji, które znał z tekstów opata Suger’a, a które sam kilka lat wcześniej przetłumaczył i wydał. Suger wspominał o rozecie jako o elemencie architektury odpowiednim do kontemplacji, co dobrze koresponduje z rozumieniem tego motywu architektonicznego ugruntowanym w nowszej literaturze przedmiotu (rozeta, łac. *rota* – koło, symbol struktury świata i boskiego uniwersum, kojarzona jest z diagramami wyrażającymi mądrość, sumę wiedzy z zakresu teologii i historii zbawienia). Przypadek gotyckiej rozety pokazuje, że teksty Panofsky’ego, pomimo że w znacznym stopniu zdezaktualizowane, są wartościowym punktem odniesienia w badaniach praktycznych, a zawarte w nich spostrzeżenia mogą inspirować i prowokować do stawiania nowych pytań.

Osobny blok referatów uformował się wokół zagadnienia recepcji ikonologii w Europie Środkowej i Wschodniej

w drugiej połowie XX wieku, a więc w państwach wchodzących w skład dawnego bloku socjalistycznego i krajów wchłoniętych do Związku Radzieckiego. Ich autorzy podjęli próbę wychwycenia tego, co wiadano na temat ikonologii w ośrodkach naukowych za żelazną kurtyną, oraz jak była ona w nich rozumiana i uprawiana. Heinrich Dilly (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg) omówił działalność tzw. Grupy Roboczej Ikonografii i Ikonologii Uniwersytetu w Jenie (*Jenaer Arbeitskreis für Ikonographie und Ikonologie*), której przewodniczyli Friedrich Möbius i Helga Scieurie (*de domo Wammetsberger*). Śladami aktywności naukowej tej grupy są trzy zbiory studiów wydane w okresie 1978–1990, co jednak nie odzwierciedla skali jej działalności, gdyż pod jej egidą zorganizowano więcej oficjalnych sympozjów naukowych i znacznie więcej spotkań o charakterze nieformalnym, zrzeszających historyków sztuki z NRD. Na podstawie badań archiwalnych autor przybliżył program działalności *Arbeitskreisu* i jego najważniejszych członków. W świetle jego ustaleń okazuje się, że wprowadzony do nazwy gremium termin „ikonologia” funkcjonował bardziej jako etykieta służąca ideologicznemu uzasadnieniu działalności naukowej jego członków, niż jako termin oznaczający usystematyzowaną działalność badawczą prowadzoną zgodnie z założeniami metody Warburga lub Panofsky’ego. Milena Bartlová (Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze) poddała analizie metodę określaną terminem „ikonologia marksistowska”, powołaną do życia w latach sześćdziesiątych XX wieku przez praskich historyków sztuki Rudolfa Chadrabę i Jaromíra Neumanna. Założeniem tej metody było odkrywanie znaczeń w dziełach sztuki odnoszonych nie tylko do bliskiego kontekstu kulturowego, lecz także do bardziej odległych wyobrażeń ze świata pozachrześcijańskiego. Eksponeci tej metody deklarowali dystans wobec zachodniej ikonologii i prac Panofsky’ego i powoływali się na autorytet naukowy Maxa Dvořáka, choć w rzeczywistości bliżej im było do postawy badaczy związanych z tzw. młodszą szkołą wiedeńską, takich jak Vojtěch Birnbaum lub Hans Sedlmayr. W opinii autorki, prawdziwych podstaw dla tej czeskiej wersji ikonologii rozwijanej w okresie postalinowskim i w czasie Praskiej Odwilży – podobnie jak dla tzw. humanizmu marksistowskiego, który zdominował w tym okresie życie intelektualne Czechosłowacji – należy szukać w fenomenologii. Marina Dmitrieva (Leibniz-Institut für Geschichte und Kultur des östlichen Europa, Lipsk) przybliżyła miejsce ikonologii w dyskursie radzieckiej historii sztuki lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, koncentrując swoją uwagę na dwóch badaczach: Michailie Liebmannie i Michailie L. Sokołowie. Liebmann, który był autorem pierwszego studium poświęconego ikonologii, opublikowanego w czasie odwilży (1964), odnosząc się do pism Panofsky’ego zarzucał jego metodzie subiektywizm i pomijanie formalnych właściwości dzieła sztuki. Jego krytyka była zbieżna z generalnym zwrotem radzieckiej historii sztuki tego okresu w stronę formalizmu i bardziej – jak uważano – obiektywnych badań opartych na strukturalizmie i ikonografii.

Zupełnie inaczej Sokołow, który podążając tropem swojego mistrza, Wiktora Graszczenkowa, nie tylko interesował się treścią dzieł sztuki, lecz był zafascynowany ikonologią, czemu dał wyraz w eseju poświęconym granicom tej metody (1977). Swoją inklinację do ikonologii kontynuował on w ciągu kolejnych lat, koncentrując się na poszukiwaniu „ukrytych znaczeń” i zgłębianiu duchowych treści dzieła sztuki. Krista Kodres (Uniwersytet w Tallinie) przeanalizowała drogi recepcji ikonologii w estońskiej historii sztuki. Na podstawie tekstów publikowanych od lat sześćdziesiątych XX wieku przez historyków sztuki związanych z ośrodkiem naukowym w Tallinie, wykazała, że przez bardzo długi czas ikonologia zajmowała w Estonii marginalne miejsce. Główną przyczyną tego stanu rzeczy była sytuacja polityczna kraju, w którym wszelkie metody kojarzące się z „burżuazyjnym” Zachodem traktowano z rezerwą. W rezultacie ikonologia do Estonii „wkradała się” drogą półoficjalną, częstokroć za pośrednictwem tłumaczeń tekstów Panofsky’ego autorstwa Jana Białostockiego. Pełniejsze i pogłębione zainteresowanie tą metodą (z uwzględnieniem spuścizny Warburga) nastąpiło w Estonii dopiero w ostatnim dziesięcioleciu. Marina Vixelja (Uniwersytet w Zagrzebiu) omówiła recepcję ikonologii w Europie Południowo-Wschodniej, ze szczególnym uwzględnieniem obszaru historycznej Chorwacji. Autorka nie ograniczyła się jednak do opisu zjawisk związanych z przyjmowaniem metody Panofsky’ego, lecz podjęła próbę szerszej charakterystyki nurtu badawczego, w którym dzieła sztuki z tego regionu sytuowane były w kontekście kulturowym i/lub ideologicznym, a który jest uchwytany już w opracowaniach autorów ze szkoły wiedeńskiej (Alois Riegl, Josef Strzygowski). Zwróciła uwagę, że w XX wieku interpretowanie dzieł sztuki, a zwłaszcza sztuki średniowiecznej, było na tym obszarze uwikłane w koncepcje ideologiczne o zabarwieniu patriotycznym lub nacjonalistycznym. Obecność ikonologii rozumianej jako metoda historii sztuki, wykładana na uniwersytetach i stosowana w rzetelnych badaniach, jest uchwytana w Jugosławii i w Chorwacji od lat osiemdziesiątych XX wieku, jest ona jednak do dziś słabo reprezentowana w dyskursie teoretycznym, co znajduje odzwierciedlenie m.in. w swobodnym podejściu chorwackich badaczy do związanej z nią terminologii. Ada Hajdu i Mihnea Mihail (New Europe College – Institute for Advanced Studies, Bukareszt) zajęły się recepcją ikonologii – a właściwie jej brakiem – w Rumunii. Stwierdzili oni skrajne przywiązanie rumuńskich historyków sztuki do badań formalnych i do katalogowania dzieł sztuki, aktualne przez całą drugą połowę XX wieku. W rumuńskiej literaturze z tego czasu próżno szukać odniesień do Warburga lub Panofsky’ego, chociaż prace tego ostatniego z pewnością były znane, czy to w oryginale, czy pod postacią tłumaczeń Białostockiego. Analiza ikonograficzna ogranicza się w niej zazwyczaj do określenia treści dzieła, bez prób jego interpretacji odnoszącej się do kontekstu kulturowego lub funkcjonalnego. Według autorów przyczyn tego stanu rzeczy należy upatrywać w programowym dążeniu rumuńskiego środowiska

naukowego do inwentaryzowania i zabezpieczania lokalnych dzieł sztuki, a być może również w predylekcji do badań nad sztuką gotycką (w wielu regionach zideologizowaną) i znikomym zainteresowaniu sztuką renesansu.

Na podstawie powyższych referatów można wyciągnąć wniosek, że w żadnym z omówionych krajów Europy Środkowo-Wschodniej do upadku Żelaznej Kurtyny nie dokonała się pogłębiona recepcja ikonologii. Świadomość istnienia tej metody – zazwyczaj w redakcji Erwina Panofsky’ego – owszem istniała, ale z przyczyn polityczno-ideologicznych była ona traktowana z rezerwą, mniej lub bardziej otwarcie dyskredytowana albo po prostu ignorowana. Na tym tle sytuacja w Polsce, w której założenia ikonologii stosunkowo wcześniej przeniknęły do głównego nurtu badań nad sztuką, jawi się jako wyjątkowa. Polski wątek historii ikonologii stał się tematem wystąpienia Magdaleny Kunińskiej (Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego) i Ryszarda Kasperowicza (Uniwersytet Warszawski), które poświęcone były odpowiednio Zofii Ameseinowej i Janowi Białostockiemu. Kunińska zwróciła uwagę na badaczkę o bardzo oryginalnym dorobku naukowym, w którym wcześniej pojawiła się refleksja na temat znaczeń symbolicznych w sztuce. Już w trakcie badań nad drzewem życia w kulturze żydowskiej, których wyniki zostały opublikowane w *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* (1949), Ameseinowa rozwinęła metodę inną niż wyniesiony z macierzystego Zakładu Historii Sztuki w Krakowie formalizm zakorzony w hegelianizmie. Choć nie znała jeszcze wówczas prac Warburga ani Panofsky’ego, przeprowadziła złożoną interpretację wyobrażeń w rękopisach, które odniosła do historii i religii Żydów, zwracając uwagę na inne w tej kulturze niż w chrześcijaństwie pojmowanie czasu. Postawa metodologiczna Ameseinowej została doceniona m.in. przez Williama Heckschera, ucznia i wieloletniego asystenta Panofsky’ego, który z entuzjazmem wypowiadał się o jej studium o modelach anatomicznych w Bibliotece Jagiellońskiej (1962). Wykorzystując zachowaną korespondencję Heckschera i Ameseinowej oraz inne archiwalia, Kunińska przybliżyła niezwykle ważną dla historii polskiej historii sztuki postać, która dziś jest w zasadzie zapomniana. Tego samego z pewnością nie można powiedzieć o Janie Białostockim, który jest powszechnie znany i ceniony nie tylko w polskiej, lecz także w światowej nauce. W zadedykowanym mu wystąpieniu Kasperowicz pokusił się o zaprezentowanie całościowego spojrzenia na refleksję metodologiczną warszawskiego badacza, pojętą jako swoista ewolucja. Na przestrzeni lat Białostocki, wychodząc od założeń ikonologii, podejmował próby zbudowania holistycznej metody, obejmującej nie tylko czynności koncentrujące się na odczytywaniu treści symbolicznych, lecz również problematykę związaną z genezą dzieła sztuki oraz recepcją i oddziaływaniem obrazów. Ów w rzeczywistości utopijny projekt, któremu Białostocki nadał ostatecznie nazwę „Estetyka obrazu” (1983) wynikał z przekonania, że jako samodzielna dyscyplina historia sztuki powinna operować zróżnicowanymi narzędziami,

które umożliwią zrozumienie dzieła sztuki w każdym jego aspekcie.

Autorzy dwóch ostatnich referatów podjęli próbę szerzej refleksji zbudowanej wokół problematyki, z którą usiłowała mierzyć się ikonologia, rozważając z jednej strony dalsze perspektywy metodologiczne zarysowujące się w obrębie współczesnej historii sztuki i nauki o obrazie, z drugiej zaś sytuując tę metodę w szerszym kontekście historii nauki. Monika Leisch-Kiesl (Katholische Privat-Universität Linz) zaprezentowała nowe sposoby interpretacji obrazu wyrosłe na gruncie krytyki ikonologii przeprowadzonej przez Maxa Imdahla. Omówiła założenia metody ikonicznej (*Iconik*) Imdahla i koncepcję nauki o obrazie Gottfrieda Boehma (*Iconic difference*). W dalszej części wystąpienia przedstawiła propozycję wzbogacenia tej wychodzącej od fenomenologii i hermeneutyki perspektywy o elementy z obszaru teorii języka, postulując próbę semiotycznego odczytania obrazu, które jednak nie kategoryzowałoby dzieła sztuki jako znaku. Natomiast Sascha Freyberg (Università Ca' Foscari di Venezia), wychodząc od trzech poziomów interpretacji dzieła sztuki Panofsky'ego unaoczniał obecną w ikonologii „morfologiczną” lub „dialektyczną” zasadę interpretacji. Jej genezę wywiódł on z zajmującej poczesne miejsce w niemieckiej nauce teorii metamorfozy Goethego, zbudowanej na gruncie badań nad morfologią roślin. W świetle rozważań autora, ów „morfologiczny” sposób interpretowania sztuki jawi się jako rezultat fermentu intelektualnego lat dwudziestych XX wieku, w których, z udziałem badaczy takich jak Ernst Cassirer, Panofsky, Warburg i Edgar Wind, ukształtowała się koncepcja historii sztuki jako „nauki o sztuce” (*Kunstwissenschaft*) – dziedziny badającej ducha poprzez dzieło sztuki i szukającej sposobu na połączenie doświadczenia estetycznego z czynnością naukową.

Dopełnieniem programu konferencji był wykład specjalny, do którego ogłoszenia zaproszony został Keith Moxey (Bernard College/Columbia University). Tematem jego wystąpienia stał się czas rozumiany jako jedna z kategorii, którą akademicka historia sztuki posługuje się w klasyfikowaniu i interpretowaniu sztuki. Moxey zarysował perspektywę ucieczki od modelu, w którym dzieła sztuki różnych kultur kategoryzowane są w oparciu o jednolitą i europocentryczną wizję „uniwersalnego czasu”. Na przykładzie dzieł dawnego iluminatorstwa chińskiego i mogolskiego pokazał potencjał, jaki odsłaniają w tym zakresie kategorie stworzone przez Aby'ego Warburga – *Nachleben* i *Pathosformel*. Pomimo że zostały one wyodrębnione w badaniach nad sztuką europejskiego Zachodu, nie są oparte na linearnej koncepcji czasu i dzięki temu mogą być użyteczne w badaniach nad dziełami sztuki powstałymi w odległych kulturach, które wykształciły odmienne od zachodniego systemu postrzegania czasu.

Żaden z uczestników krakowskiej konferencji nie sformułował odpowiedzi na pytanie czym jest ikonologia. Zamiast tego pokazano różne oblicza ikonologii i różne sposoby jej rozumienia i recepcji. W programie sympozjum znalazło się miejsce na refleksję nad dorobkiem zarówno kanonicznych eksponentów tej metody – Warburga, Panofsky'ego lub Białostockiego, jak i badaczy takich jak Hoogewerff i Ameisenowa, których związki z ikonologią są słabiej przebadane. Wielką zasługą sesji jest uwzględnienie kontekstu Europy Środkowo-Wschodniej, czym z pewnością przyczyni się do uzupełnienia luk w badaniach nad historią historii sztuki tego regionu. Poruszone jednocześnie zostały kwestie związane z miejscem tej metody w globalnej historii sztuki i nauki oraz podjęte próby skonfrontowania się z jej spuścizną na gruncie współczesnego dyskursu metodologicznego.