

Przeszłość społeczna Próba konceptualizacji

Redakcja: Stanisław Tabaczyński, Arkadiusz Marciniak,
Dorota Cyngot, Anna Zalewska

Wydawnicwo Poznańskie • Poznań 2012

© Copyright by Autorzy, 2012

© Copyright by Wydawnictwo Poznańskie Sp. z o.o., Poznań 2012

Redakcja: Roman Bąk

Projekt okładki: Teresa Murak, Dariusz Wyczółkowski

Rzeźba: Teresa Murak, Chrystus Pantokrator 2010, Centrum Rzeźby Orońsko;

materiał: żeliwo, piasek; wym. średnica 2 m

Fotografia: Dariusz Zgutka

Komputerowe opracowanie okładki: Jacek Dudek

Praca współfinansowana ze środków PAN – Komisji Archeologicznej przy Oddziale Poznańskim PAN oraz Instytutu Archeologii i Etnologii PAN.

Niniejszy projekt został zrealizowany przy wsparciu finansowym Komisji Europejskiej (Program Kultura 2007-2013). Publikacja odzwierciedla jedynie stanowisko jej autorów i Komisja Europejska nie ponosi odpowiedzialności za umieszczoną w niej zawartość merytoryczną.

The project has been funded with support from the European Commission („Culture” 2007-2013). This publication reflects the views only of the authors, and the Commission cannot be held responsible for any use which may be made of the information contained therein.



DG Edukacja i Kultura

Program „Kultura”



archaeology in contemporary europe

professional
practices &
public outreach

ISBN 978-83-7177-791-2

Wydawnictwo Poznańskie Sp. z o.o.

ul. Fredry 8, 61-701 Poznań,

Sekretariat: tel. +48 61 853-99-10, faks +48 61 853-80-75

Dział handlowy: tel. +48 61 852-38-44

<http://www.wydawnictwopoznanskie.com>

e-mail: sekretariat@wydawnictwopoznanskie.com

EWA BUGAJ

Archeologia a sztuka

Archeologia jest kompleksową dyscypliną nauki, obejmującą swym zainteresowaniem wytwory wszystkich odmian aktywności ludzkiej oraz wszelkie przejawy kultury, w tym także jeden z jej fenomenów, jakim jest sztuka. Na polu badań sztuki, podobnie jak na wielu innych, archeologia wykazuje unikatowy potencjał badawczy, ponieważ stara się ją rozpoznać od samych jej pierwocin, aż do czasów historycznych, zakłada badanie początków obrazowania w kulturze ludzkiej oraz rozpoznawanie genetycznych źródeł tego, co się obecnie za sztukę uważa.

1. TERMINY „SZTUKA” I „ESTETYKA” W UJĘCIU HISTORYCZNYM OD STAROŻYTNOŚCI DO WSPÓŁCZESNOŚCI

Termin „sztuka”, pochodzący z j. niem., ma odpowiednik w łac. *ars* (od którego pochodzą nowożytny terminy w językach m.in. wł., hiszp., fr. i ang. *art*), ten zaś odpowiada gr. *téchne*; przymiotniki „techniczny” i „artystyczny” są tego samego pochodzenia. Pojęcie to wymyka się jednak jednoznacznym definicjom, a termin „sztuka” w odniesieniu do wielu epok oraz kultur bardzo się różnił i różni. W toku dziejów zmieniał się zarówno sens wyrazu „sztuka”, jak i ulegała zmianom definicja sztuki w określonym czasie i przestrzeni, a nawet w tej samej kulturze. Sięgając do pojęć starożytnych, stwierdzić możemy, że sztuka w owych czasach była rozumiana technicznie, nie artystycznie; oznaczała wszelką wytwórczość dokonywaną wedle reguł (obejmowała sztukę cieśli i tkacza nie mniej niż rzeźbiarza), a ściślej zaś oznaczała samą umiejętność wytwarzania i wiedzę umożliwiającą wytwórczość (geometrię czy astronomię również zaliczano do sztuk); ponadto oznaczała także umiejętność podejmowania określonych, skutecznych działań (np. dowodzenia czy przekonywania słuchaczy). Miała więc sztuka zakres bardzo szeroki – obejmowała rzemiosła i część nauk. W średniowieczu utrzymano sta-

rożytne rozumienie sztuki jako wiedzy polegającej na przepisach i regułach, a sztuki podzielono na wyzwolone (te objęły tylko nauki i muzykę) oraz mechaniczne (wymagające wysiłku fizycznego). Czasy odrodzenia dały początek innemu rozumieniu sztuki. Plastycy osiągnęli to, że ich twórczość została uznana za wyzwoloną, aczkolwiek dopiero pod koniec XVII wieku wytworzyła się świadomość, że w sztuce ważna jest nie tyle wiedza, ile talent i smak, a więc sztuka jest czymś różnym od nauki. Aktualne stało się zagadnienie, czym sztuki różnią się od rzemiosł i jaka należy im się nazwa; ostatecznie przyjęła się ona jako sztuki piękne, głównie pod wpływem Charlesa Batteux (*Les Beaux-Arts réduits à un même principe* 1746). Nowe pojęcie sztuk pięknych utrzymało się w XIX stuleciu, ale zawężone, gdyż nazwa ta obejmowała już tylko sztuki plastyczne, tak zaczęto pojmować ją także w wyrażeniu „historia sztuki”. W XIX i XX wieku sztuki piękne stały się przedmiotem wzmoczonych dociekań naukowych, zwłaszcza historycznych i filozoficznych, gdzie badania nad sztuką prowadzono przeważnie w ramach estetyki, która pojmowana jako dyscyplina filozoficzna stała się wiedzą o przedmiotach pięknych i przeżyciach z nimi związanych, a potraktowana jako oddzielna nauka — ogólną teorią sztuki (Tatarkiewicz 2004: 29-68). Należy zauważyć, że koncepcji i podejść metodologicznych stosowanych w refleksji humanistycznej do badań nad sztuką pojawiło się na przestrzeni wspomnianych dziejów mnóstwo, a świadczy to niewątpliwie o tym, że sztuki rozumianej czy to jako dyspozycja twórcza, czy jako działanie (czynność, praktyka), czy wreszcie jako dzieło sztuki (więc sam wytwór), nie da się zgłębić bez zastosowania różnych „kluczy” i różnych sposobów odczytania.

Rozwój sztuki oraz refleksji nad nią, jak również swoista jej emancypacja i autonomizacja, które nastąpiły szczególnie w cywilizacji zachodniej, wiązały się z ważnymi zmianami w systemie instytucji, które odpowiadały za wytwarzanie, ocenę oraz odbiór, a nawet konsumpcję dzieł sztuki. Sztuka nowoczesna, a szczególnie malarstwo, zaczęła być wytwarzana podobnie jak inne dobra rynkowe, a nie tak jak uprzednio, dla konkretnych zleceniodawców. Dało to podstawy do rozwoju koncepcji artysty jako osamotnionej indywidualności wyrażającej swój świat wewnętrzny. Wytwory sztuki, które wcześniej występowały w określonym praktycznym kontekście, odnoszącym się do sfery religijnej lub świeckiej sfery publicznej i do związanych z obu sferami rytuałów, powoli były z nich wyłączone i lokowane w prywatnych, a z czasem w publicznych galeriach sztuki oraz muzeach (Popczyk 2005: 5-42).

Z kolei w refleksji humanistycznej terminy „sztuki piękne” i „estetyka”, późnego, nowożytnego rodowodu, zastosowano i stosuje się nadal zarówno do zjawisk nowożytnych i nowoczesnych, jak i czasowo odległych, mianowicie na tej podstawie, że ich pojęciowe denotacje i konotacje odpowiadają zakresowi i zawartości przedmiotu, który wcześniej wskazywano i analizowano z nie całkiem jasną świadomością jego odrębności (Morawski 1992: 9).

Pomimo tego, że termin „sztuki piękne” pojawił się późno, do zbliżenia uprawianych w Europie przez wieki dyscyplin artystycznych, i tym samym do desygnowania wspólnej klasy ich przedmiotów, doszło znacznie wcześniej. Od Arystotelesa bowiem miało się już ukształtować przeświadczenie, że fundamentalnymi wartościami artystycznymi – właściwymi tyleż poezji i muzyce, co sztukom plastycznym – są określone układy ekspresyjno-formalne, zgodne z regułami wykonawstwa, i że u ich źródeł leży jakieś twórcze działanie. Ponadto znane nam pojęcia starożytne (m.in. *charis*, *eurhythmia*, *symmetria*, *katharsis*, *mania*, *mimesis*, *nomos*, *ortotes*) nie zawsze znaczyły to samo, co w późniejszych czasach, i jest to przedmiotem rozmaitych interpretacji i odczytań, ale oznaczone przez nie wątki towarzyszą odtąd nieodstępnie myśli estetycznej (Morawski 1985: 169-170). W ten sposób można mówić o pewnym ogólnym ciągu historycznym czy kontynuacji działań artystycznych w ramach kultury europejskiej, przynajmniej od starożytności do nowoczesności, pomimo radykalnej nieraz zmienności form oraz zastosowanych mediów plastycznych/obrazowych, funkcjonujących w historycznie zupełnie odmiennych kontekstach. Na tej podstawie dokonywano syntezy myśli na temat poszczególnych kategorii estetycznych w konkretnych okresach historycznych, budowano „wielkie narracje” historyczno-artystyczne czy też teoretyczne syntezy różnych ujęć sztuki i jej odmian oraz opisywano jej historię i znaczenie dla rozmaitych społeczności, od pradziejowych poczynając. Sztuka przedstawiana w ramach owych „wielkich narracji” tworzy zawsze swoistą całość, która układa się w ciąg tradycji. Tak przedstawiał ją już w wersji biograficznej Giorgio Vasari, tak postrzegał Georg Wilhelm Friedrich Hegel czy później m.in. Ernst Gombrich lub Clement Greenberg, pomimo widocznego istotnego kontrastu w podejściu do narratywizowania sztuki pomiędzy wspomnianymi postaciami oraz upatrywania przez nie jej rozwoju i zmian, bądź to w czynnikach zewnętrznych, bądź w ramach wewnętrznej logiki rozwoju schematów przedstawieniowych (Carrier 2008: 27-33). Cokolwiek by powiedzieć pozytywnego o tych wysiłkach syntetyzujących, wyłania się na ich podstawie niejednolity obraz sztuki, który świadczy, że jest ona zjawiskiem nieoczywistym oraz zmiennym w dziejach, nie tylko w przejawach swych form, ale też w swej istocie i funkcji. Owa zmienność jawi się nawet przy rozpatrywaniu sztuki w bliższej perspektywie historycznej i terytorialnej, nie mówiąc już o pradziejowej i globalnej, będącej domeną rozważań archeologów i antropologów kultury. Sztuka zatem cały czas zdaje się przeczyć możliwości ogarnięcia jej przez jedną, koherentną teorię oraz dyscyplinę nauki i jawi się jako fenomen nieoczywisty i domagający się dookreślenia w konkretnym kontekście swego występowania (Bugaj 2003: 11-15). Zatem aby podejmować badania sztuki w archeologii, konieczne jest wychodzenie poza potoczne i historyczne uogólnienia na jej temat, powstałe w kręgu nowożytnej cywilizacji europejskiej i szukanie każdorazowo bardziej adekwatnych podejść teoretycznych, pomagających w próbach jej objaśniania.

2. PODEJŚCIA DO BADANIA SZTUKI W ARCHEOLOGII

Archeolodzy podchodzą do zgłębiania i poznawania sztuki z rozmaitych perspektyw badawczych, czerpiąc swe inspiracje z wielu współpracujących dyscyplin, przede wszystkim z historii sztuki, antropologii kulturowej, etnologii, językoznawstwa, literaturoznawstwa, a nawet z biologii ewolucyjnej, jeśli chodzi o najstarsze, kwalifikowane jako sztuka, pozostałości.

Pojęcie sztuki pojawia się w tych badaniach jako termin uniwersalny, wykorzystany na zasadzie rozwinięcia jego zastosowania w świecie nowożytnej kultury europejskiej. Problematyczna pozostaje jednak kwestia, czy powinniśmy uznać, że to, co nazwano w tradycji europejskiej sztuką, jest w ogóle uniwersalnym ogólnoludzkim fenomenem. Najczęściej w tym wypadku podkreśla się, iż termin „sztuka” wykorzystywany jest w archeologii czy antropologii kultury w sensie maksymalnie szerokim, obejmującym wszystkie doniośle zorganizowane wytwory plastyczne powstałe w dziejach ludzkich, i to na całym świecie, a nie w ujęciu tradycyjnym, które może mieć zastosowanie wyłącznie do dzieł powstałych w kręgu nowożytnej kultury europejskiej. Ponadto zaznacza się, iż pojęcie sztuki w zastosowaniu do archeologii nie powinno być instrumentem wartościującym, jakim się stało w związku z wprowadzeniem podziału na sztuki wysokie (piękne) i niskie, na te, które nie wykazują cech użytkowych oraz te, mające zastosowanie praktyczne itd., aczkolwiek we współczesnym świecie sztuki ujmowanej w perspektywie globalnej podziały te przestały już także mieć rację bytu. Powracając do stosowania zrelatywizowanego kulturowo terminu sztuka w badaniach archeologicznych, wspomnieć wypada, iż począwszy od lat 80. XX wieku próbuje się go dookreślić lub zastąpić innymi terminami, które wydają się bardziej pojemne i użyteczne, tzn. funkcjonalne jako narzędzia analityczne. Są to takie terminy jak dominująca ostatnio w literaturze przedmiotu „komunikacja wizualna” lub rzadziej, później wprowadzony – „symbolizm ekspresyjno-afektywny” (por. dyskusję na temat pojmowania sztuki i estetyki na gruncie antropologii w: Layton 1991: 1-41 oraz propozycje ujmowania sztuki starożytnej w kategoriach symbolizmu ekspresyjnego w: Tanner 2006: 19-21). Komunikacja wizualna zakłada wytwarzanie i posługiwanie się obiektami o zorganizowanej formie plastycznej, oddziałującymi na zmysł wzroku/domagającymi się percepcji wzrokowej. Uznaje się, że wytwory owe miały albo wpływać na zmysły i emocje, albo przekazywać jakieś idee, być nośnikami sensów, bez względu na to, czy dzisiaj potrafimy odczytać ich przesłanie, czy nie. Proponowane określenie sztuki jako komunikacji wizualnej jest ponadto względnie łatwe do zaaplikowania w różnych kontekstach kulturowych, ponieważ omija problem, iż kryteria estetyczne innych ludów często nie współgrają z naszymi, oraz fakt, iż nasza cywilizacja i inne, tym bardziej przeszłe, nie muszą dzielić tego samego systemu metafor i symboli. Z badać i określić natomiast możemy jakość formy wizualnej, jej rytm, zrównoważenie i harmonię.

Co więcej, także jakość zawartości wyobraźniowej może być brana pod uwagę, nawet jeśli nie jesteśmy w stanie odczytać jej głębszego przesłania (Corbey i in. 2004: 358-359). Wydaje się, iż tego typu podejście z jednej strony wciąż odwołuje się do modeli semiotycznych czy próby semiologicznej interpretacji komunikatów wzrokowych, gdzie wszelkie obrazy są przede wszystkim znakami funkcjonującymi w obiegu różnych dyskursów społecznych (Eco 2003: 123-159), natomiast z drugiej zmierza już w kierunku opozycyjnej fenomenologii percepcji, zwłaszcza w ujęciu Maurice'a Merleau-Ponty'ego, który starał się uchwycić pierwotne, cielesne widzenie, niebędące jeszcze przedmiotem myślenia, konstytuujące „sens postrzeżeniowy” przed sensem językowym, kwestionując prymat epistemologiczny świadomości, a przyznając go zachowaniom percepcyjnym (Merleau-Ponty 2001: 221-388). Wspomniane powyżej rozumienie sztuki wydaje się także w jakiejś mierze wpisywać w zwrot ikoniczny we współczesnej humanistyce, którego zapowiedzi od początku lat 90. XX wieku doprowadziły do rozwoju szeroko zakrojonych *Visual Studies*, o rodowodzie amerykańskim, rozwijanych głównie w obszarze anglojęzycznym, oraz antropologicznie zorientowanej *Bildwissenschaft*, wywodzącej się z kręgu niemieckojęzycznych historyków sztuki i medioznawców (Zeidler-Janiszewska 2006). Oba kierunki zwrotu ikonicznego, które zaowocowały projektem rozwoju inter- a nawet transdyscyplinarnej nauki o obrazie, włączają w jej obręb wszelkie pojawiające się w dziejach formy ucieleśniania obrazów, związane z różnymi obszarami oraz praktykami kulturowymi. Zauważyć jednak należy, iż w większym stopniu i zakresie (od danych obrazowych prehistorycznych i starożytnych, poprzez etnologiczne na współczesnych kończąc), oraz w formie bardziej pogłębionych rozważań, znajdują one wyraz w historyczno-krytycznej nauce o obrazach badaczy niemieckich (Bryl 2008: 663-86, 690-91; Zeidler-Janiszewska 2006: 13-15). Wśród projektów antropologicznych, które można wiązać z tym nurtem, najbardziej zaawansowany wydaje się projekt „antropologii obrazu” Hansa Beltinga (2007), w ramach którego fenomen globalnego świata obrazów znajduje swe uprawomocnienie we wspólnych cechach gatunku ludzkiego, co powoduje, że jako konstytutywne dla procesu poznawczego traktuje się uniwersalne kategorie ciała, miejsca, śmierci, kultu itp.

Raz jeszcze powracając do problematycznego zastosowania terminu „sztuka” do badań kultur pozaeuropejskich oraz pradziejowych i starożytnych, stwierdzić należy, że jego ugruntowanie w tradycji nauk parających się badaniem wyróżniających się pozostałości zorganizowanych form plastycznych na różnych obszarach świata, jak również aktywności ludzkich doprowadzających do ich powstania, jest tak ogromne, iż wciąż znajduje powszechne zastosowanie, przy zastrzeżeniach powyżej wskazanych. Niemniej jednak wypada nadmienić, że nawet przyjmując zastrzeżenie, iż sztuki nie pojmujemy w tym wypadku w kategoriach nowożytno-europejskich, w ramach archeologii namysł nad nią pozostaje polem badań bardzo

złożonym, mającym rozmyte granice i z pewnością nie pozwalającym zastosować jakiegoś jednego lub zawężonego jej rozumienia. Wydaje się natomiast, że istnieje możliwość dookreślenia cech i znaczeń wytworów, które za sztukę uznamy, a które zgłębiają badania archeologiczne, czyli istnieje możliwość wskazania na konkretne dane źródłowe i zjawiska, które bierzemy pod uwagę. Mówienie o sztuce zakłada rozważania nad produktem intencjonalnym, wykonanym z wykorzystaniem zręczności/talentu, nacechowanym wyróżniającą się formą działającą wizualnie, wyrażoną w medium doniosłym dla zmysłów (przede wszystkim wzroku), złożoną z określonych, niejednokrotnie powtarzalnych elementów i wzorów, mającą odniesienia w wyobraźni twórcy lub w świecie zewnętrznym, zakorzenione w szeroko rozumianej sferze sakralnej bądź świeckiej, publicznej lub prywatnej. Takie źródła celowo przedstawiają, wyrażają lub komunikują innym świat wyobrażony lub zewnętrzny; dalej wyrażają lub komunikują świat idei, których są wyrazem – wierzenia, przekonania, ale także wartości i emocje; dostarczają rozmaitej natury przeżyć. Zdawać sobie należy jednak sprawę, iż są to wszystkie określenia bardzo pojemne, dalekie od precyzji. Do tego każdy wyrób/artefakt, który w archeologii uznamy za sztukę, posiada także niejasne granice w innym sensie, a to powoduje jeszcze większą złożoność badań nad sztuką, niż wspomniana powyżej. Sztuka jest z reguły powiązana w sposób zawiły z lokalnymi okolicznościami jej wytworzenia oraz funkcjonowania i zawieszona w lokalnych sieciach znaczeń, do których archeolodzy nie mają już dostępu. Zatem decyzja, jaką metodę jej badania i interpretacji przyjąć, pozostaje bardzo doniosła.

Jeśli chodzi o najbardziej rozpowszechnione podejścia badawcze, które znalazły i wciąż znajdują zastosowanie w rozważaniach archeologicznych nad sztuką, to za autorami przywoływanego już tekstu *Archaeology and Art* (Corbey i in. 2004: 361-362) pragnę je poniżej przytoczyć, po wprowadzeniu modyfikacji i uzupełnień własnych. Nadmienić mi jednak wypada, iż niektóre z nich uznać można jedynie za bardziej lub mniej dookreślone zbiory reguł i procedur badawczych, kolejne stanowią rozległe kierunki filozoficzne i szkoły, ogarniające całą humanistykę; część z nich ponadto się przenika i zębia. Są to następujące typy analiz:

- ikonograficzna, mająca na celu proste rozpoznanie przedstawień w relacji do rzeczywistości zewnętrznej lub wytworzonej w danej tradycji kulturowej, oraz rozwinięta na jej podłożu metoda ikonologiczna, próbująca odczytać głębszy, wewnętrzny sens i znaczenia symboliczne dzieł;
- formalna i stylistyczna; pierwsza badająca dzieło jako daną w bezpośrednim oglądzie wizualną reprezentację, w ramach której analizujemy sposób zorganizowania i jakość wszystkich elementów; druga badająca styl danego wytworu rozumiany w wersji uproszczonej jako sposób wykonania i wpisująca go w określoną poprzez powtarzalne cechy stylowe tradycję, albo w wersji pogłębionej, jako swoisty sposób manifestacji i komuni-

- kacji pewnej kultury oparty na wykonywaniu czegoś w intencjonalnie wybrany i wypracowany sposób, przejawiający się w różnych dziełach, pokrewnych chronologicznie i geograficznie;
- semiotyczna, starająca się rozpoznać znaczenia i sensory kulturowe zawarte w przekazie wizualnym poprzez badanie języka obrazowego ze względu na zakorzenienie w substracie materialnym znaczące i transcendentne wobec niego znaczenie, lub inaczej to formułując, badająca życie i znaczenia języka wizualnego w obrębie innych wytworów kultury i całego życia społecznego;
 - funkcjonalna, próbująca rozpoznać cele, z powodu których wytwory sztuki powstawały oraz jaką funkcję spełniały w danej społeczności;
 - estetyczna, badająca walory estetyczne dzieł i ich oddziaływanie na odbiorcę;
 - strukturalistyczna, zakładająca, że dzieło sztuki jest systemem składników/elementów aktualizowanych i organizowanych wedle uporządkowanych i powtarzających się reguł, które tworzą ukrytą pod nimi strukturę możliwą do rozpoznania i badania;
 - psychologiczna, zakładająca badanie psychologicznych/psychicznych i fizycznych aspektów doświadczenia, jakim jest percepcja sztuki; w głębszym ujęciu zakładająca również docieranie nie tylko do świadomych znaczeń zawartych w dziełach, ale przede wszystkim do elementów nieświadomości (pragnień, pożądań, wyobrażeń) manifestujących się poprzez sztukę;
 - procesualna, rozważająca udział sztuki w procesie szeroko rozumianej adaptacji do środowiska;
 - postprocesualna/dekonstrukcyjna, występująca przeciw sztywności analiz strukturalnych i procesualnych, podkreślająca ich subiektywizm oraz fakt, iż sztukę przeszłą trudno interpretować w kontekście właściwych jej kategorii, a czyni się to pod kątem naszych współczesnych zainteresowań;
 - krytyczna, zakorzeniona najczęściej w teoriach neomarksistowskich, odnosząca się do sposobów, w jakich sztuka odzwierciedla, legitymizuje lub podważa relacje władzy;
 - hermeneutyczna, mająca bardzo wiele odmian, w szerokim ujęciu będąca teorią i praktyką interpretacji, próbująca dzięki odpowiedniemu postępowaniu (m.in. poprzez empatię oraz analizę kontekstową) zrozumieć intencje wykonawcy oraz przesłanie dzieł; zakładająca, że akt interpretacji zmierza do odsłonięcia zakrytych znaczeń, których nie da się uchwycić wyłącznie w zewnętrznej warstwie tego, co interpretowane; twierdząca, że nie można zrozumieć całości bez odniesienia do szczegółu oraz że podmiot i przedmiot interpretacji warunkują siebie nawzajem, tzn. dzieło czy badany problem już z góry determinują sposób, w jaki będą postrzegane, a odkrycie ich sensu jest też rozpoznaniem własnej postawy interpretującego wobec nich (zasada tzw. koła hermeneutycznego);

– fenomenologiczna, mająca podobnie jak hermeneutyczna bardzo wiele odmian, starająca się dotrzeć do „czystej istoty” dzieł sztuki, kładąca nacisk na ogląd i opis tego, co dane w nich bezpośrednio, w sposób, w jaki się to jawi, wskazująca na konieczność odrzucenia wszelkich założeń i uprzedzeń wynikających z naszej wiedzy i nastawienia do świata oraz poznającego w nim podmiotu (tzw. redukcja fenomenologiczna), kładąca nacisk na percepcję zmysłową i bezpośrednie doświadczenie.

W rozważaniach archeologicznych kładziony jest nacisk na rozmaite, niejednokrotnie przeciwstawne orientacje teoretyczne, które powodują także różnice w pytaniach stawianych wobec źródeł archeologicznych uznawanych za przejawy sztuki, oraz w odpowiedziach, które są uzyskiwane. Ponadto archeologia jako nauka działająca na styku wielu dyscyplin, w zależności od zainteresowań badaczy, będzie w zakresie badań sztuki zbliżać się albo do nauk humanistycznych (a tutaj np. filologicznych bądź społecznych), albo przyrodniczych. W przypadku badań sztuki antycznej, jak również pozostałości czasów protohistorycznych, większy jest styk z historią sztuki i estetyką; w przypadku sztuki pradziejowej badacze są bardziej skłonni nawiązywać do antropologii kulturowej i etnologii, ale czasami także do biologii, a nawet paleontologii w przypadku studiów dotyczących najstarszych znalezisk.

Sądzę, że sposób konceptualizacji sztuki i wytyczania granic pomiędzy tym, co jest sztuką, a co nią nie jest, pozostaje kwestią niejednoznaczną, pozostawioną do wyboru badacza, niemniej wybór ów powinien znaleźć uzasadnienie w przedstawionych przesłankach teoretycznych (podejściach badawczych), na których jest oparty. Ma to bowiem wpływ zarówno na metody, którymi się archeolodzy posługują przy interpretacji sztuki, jak i w efekcie na status, jaki wiedzy tej jest przypisywany. Jestem zdania, że każdy badacz dokonujący namysłu, czy to nad szeroko rozumianym światem sztuki, czy jakimś konkretnym jej przejawem, powinien mieć na uwadze, że za danym namysłem stoi zawsze decyzja konkretnego teoretycznego podejścia do zjawiska sztuki (a przynajmniej określonego jej rozumienia), a w konsekwencji wiąże się to każdorazowo również z decyzją przyjęcia odpowiedniej koncepcji kultury, która częstokroć może być uwikłana, i najczęściej jest, w skomplikowane spory filozoficzno-światopoglądowe.

Uzupełniając powyższe ogólne stwierdzenia, powiedzieć jeszcze można, iż badania sztuki, rozumianej jako zręczność i wyraz talentu wykonywania rzeczy według określonych reguł, zwracać będą uwagę na samą wytwórczość i producenta. Sztuka pojmowana jako zobiektywizowane przesłanie jakichś idei i sensów kulturowych sugeruje zastosowanie metody ikonograficzno-ikonologicznej, semiotycznej lub hermeneutycznej. Sztuka mająca być wyrazem twórczej wyobraźni, skłaniać będzie do poszukiwania indywidualnego artysty i jego przesłania. Sztuka rozumiana jako komunikacja kłaść będzie nacisk na jej charakter społeczny i relacyjny. Sztuka jako wyraz piękna i emocji skłaniać będzie do rozważań na temat doznań estetycznych i przeżyć

artystycznych towarzyszących procesom twórczości i percypowania jej dzieł. Relatywistyczne koncepcje interpretacji sztuki dawnej podkreślają ich zakorzenienie we współczesności, co więcej, argumentują, że idea interpretacji sztuki minionej w naszych czasach zakłada relacje do tych obiektów z przeszłości w sposób, który najprawdopodobniej nie miałby żadnego sensu dla pierwotnych użytkowników, jak również nie musi mieć znaczenia dla przyszłych czytelników owych interpretacji (Corbey i in. 2004: 362; D'Alleva 2008).

Niemniej jednak zauważyć należy, że pomimo przedstawionych powyżej możliwości wielorakich interpretacji, archeolodzy w większości prac dotyczących sztuki pradziejowej powstrzymują się od prób dociekania jej kulturowych znaczeń i, w przeciwieństwie do antropologów kultury oraz historyków sztuki, skupiają się jedynie na rekonstrukcji i wyjaśnieniu zasad wytworzenia danego obiektu (wraz z analizami surowców), jego czasowo-przestrzennej dystrybucji i zmienności motywów oraz stylów, rozumianych jako zespoły cech formalnych. Badania te lokują się zatem w ramach paradygmatu klasyfikacyjno-chronologicznego, mocno zakorzenionego w archeologii, który co najwyżej porządkuje przykłady sztuki pradziejowej i starożytnej z danego czasu na określonym terytorium według zastosowanych schematów wizualnych i stylu.

3. NAJWCZEŚNIEJSZA SZTUKA, KONCEPCJE JEJ POWSTANIA I INTERPRETACJE (→ HASŁO „SZTUKA NASKALNA”)

Najwcześniejsze ślady sztuki rozwiniętej w swych formach wizualnych datowane są obecnie na ok. 30 tys. lat BP (jaskinia Chauvet), kolejne pojawiające się na obszarze franko-kantabryjskim, datuje się na czasy od 30 tys. do 12 tys. lat BP. Wiemy, że sztuka paleolitu górnego jest wytworem człowieka anatomicznie współczesnego, stąd najczęściej uważa się ją za fenomen typowo ludzki. Jednak badacze dopatrują się przejawów sztuki także już wcześniej, a w zasadzie, jeśli wzięlibyśmy pod uwagę tych rozważań niezmiernie liczne narzędzia, szczególnie wielce regularne aszelskie pięściaki, mogące się jawić jako manifestacja tego, co współcześnie określamy jako walory estetyczne, to wypada nam się cofnąć wstecz. Oszacowano, iż jedno na sto (niektórzy twierdzą, iż jedno na pięćdziesiąt), co jest liczbą niewiarygodną, biorąc pod uwagę znane nam ilości owych narzędzi, wykazuje regularność i symetrię, dalece wykraczające poza potrzeby praktycznego zastosowania. Sądzi się, że takie ich wykonanie mogło sprawiać przyjemność wytwórcom lub że miały one jakieś dodatkowe przesłanie związane z przynależnością do klanu lub grupy wiekowej, tożsamością tychże. Kolejna hipoteza mówi, iż w dodatku do innych funkcji, służyły selekcji seksualnej, sygnalizując genetyczną zdolność ich wytwórców (Kohn, Mithen 1999: 518). Nie jest to łatwe do zweryfikowania, niemniej pokazuje możliwości aplikowania biologii ewolucyjnej do

interpretowania pewnych źródeł archeologicznych, aczkolwiek krytycy takich koncepcji pokazują inne możliwości interpretacji owej symetrii, a przy okazji podają przykłady ze świata przyrody, takie jak wielce misterne i regularne „prace zwierząt”, np. „budowle” wznoszone w Australii przez ptaka altannika lśniącego (Miller 2000: 289-291).

W każdym razie pojawianie się sztuki, jako formy przedstawiania/komunikowania obrazowego, łączy się nierozdzielnie z innymi procesami, które postępować musiały w okresie trwającym około 1,5 mln lat BP (czyli na poziomie *Homo erectus*, *Homo heidelbergensis*, czy *Homo neanderthalensis*), a wiązały się z nabywaniem kompetencji behawioralnych, kognitywnych i lingwistycznych. Jakakolwiek bliższa charakterystyka tego procesu pozostaje jednak wciąż bardzo dyskusyjna (Mellars 1989; Mithen, Spivey 1999; Corbey i in. 2004: 364-365).

4. SZTUKA A ADAPTACJA

Dla antropologów kultury czy historyków sztuki, jak również części archeologów, kultura nie tyle jest formą adaptacji człowieka, uzupełniającą jego genetykę, co sposobem wykraczania/transcendowania przez niego, jako jedynego gatunku wśród żyjących, poza ograniczenia biologiczne, zatem pozostaje tym wszystkim, co przekazywane jest pozagenetycznie. Sztuka uznawana jest za jeden z takich fenomenów (obok języka i religii), który poświadcza zdolność człowieka do wychodzenia poza ograniczenia związane z biologicznym przetrwaniem gatunku. Niemniej jednak, na polu badań nad najstarszymi przejawami sztuki pojawiają się często i takie, które uznają ją za strategię adaptacyjną, posiłkując się w swych interpretacjach dociekaniem z zakresu biologii czy psychologii behawioralnej (np. Miller 2000). W nurcie tym wypada wspomnieć badaczy, którzy wskazują na takie elementy jak oczy, nos i usta oraz oddziaływanie spojrzenia, które ludzie dzielą z innymi naczelnymi. Ponadto podkreśla się, że symetria i powtarzalność oraz rytmiczny układ elementów, które można znaleźć w świecie naturalnym, znajdują odzwierciedlenie w sztuce, zatem istnieje potrzeba bliższego przyjrzenia się, na ile sztuka jest po prostu przedłużeniem natury i z niej wynika, a konkretne dzieła pozostają w bezpośredniej relacji do oka i ręki człowieka, który je wykonał. Niektórzy autorzy wskazują nawet, że badania sztuki generalnie zdominowane są poprzez rozpoznawanie kontekstu kulturowego z zaniechaniem naturalnego i psychologicznego. Skutkuje to tym, że bada się, w jakim stopniu zaplecze edukacyjne, społeczne, polityczne, ekonomiczne, religijne, filozoficzne i techniczne wpłynęło na powstanie danej sztuki. Natomiast odniesienie tej sztuki do fizjologii i psychologii wykonawcy oraz relacji jego „oka i ręki” do środowiska naturalnego pozostaje poza obszarem zainteresowań naukowych. Zatem, wedle badaczy podnoszących te braki, same po-

czątki aktywności artystycznej człowieka i powody, dla której ją podejmował, jak również rozpoznanie, dlaczego takie, a nie inne formy tworzył, pozostają w zasadzie poza obrębem namysłów naukowych (Onians 1996: 208). Warto wspomnieć, że sytuacja ta ulega w ostatnich latach zmianie, a to za sprawą rozwoju zainteresowań kognitywistycznych, które coraz częściej przedostają się także na grunt archeologii. W zakresie badań sztuki paleolitycznej już od początku lat 90. XX wieku zaznaczyły się ciekawe podejścia wykorzystujące głównie psychologię percepcji (Halverson 1992), w tym także bazującą na teorii *Gestalt*, skupiającą się na badaniu doświadczeń związanych z percepcją sensoryczną, a nurt czerpania z osiągnięć neuropsychologii trwa nadal i zwraca coraz większą uwagę archeologów. Szczególnie zaczyna być podkreślana konieczność przewyższania utrwalonych w tradycji nauki podejść badania rozłącznie „świata rzeczy” i przyrody oraz świata działań ludzkich, w tym dochodzenia do określonej samoświadomości i poznania. Postuluje się rozważania transdyscyplinarne, obejmujące kulturę materialną (w tym pozostałości sztuki) oraz badanie rozwoju świadomości i poznania, sugerując kompleksowe studia nad powiązaniem pomiędzy umysłem, ciałem i rzeczami, które czerpać mają z osiągnięć archeologii, filozofii oraz szeroko rozumianej neurologii, psychologii i kognitywistyki (por. m.in. prace Lambrosa Malafourisa: 2004, 2007, 2008).

W polu rozważań nad sztuką jako strategią adaptacji mieszczą się także jej interpretacje jako swoistej odpowiedzi na sytuacje uniwersalne, związane z ludzką egzystencją, a więc na takie wydarzenia jak narodziny, śmierć, nie-domaganie lub płodność (Corbey i in. 2004: 366).

Wreszcie ciekawymi propozycjami są studia rozwijane przez Wilfrieda Van Damme'a (1996), który zgłębia kwestie sztuki i estetyki w perspektywie antropologicznej i międzykulturowej. Autor rozwija tzw. ewolucyjną estetykę transkulturową, mającą za zadanie wyjaśnić pewne ludzkie uniwersalia, ale przede wszystkim różnice w zakresie preferowanych cech wytworów w różnych kulturach. Wykorzystuje do swych badań dokonania neuropsychologii, jak również studia nad rozwojem wzorców socjokulturowych, i na podstawie szerokiego wachlarza materiału empirycznego, pochodzącego z kultur pozaeuropejskich, bada relacje preferencji estetycznych do idei socjokulturowych. Z jednej strony zauważa pojawiające się w wielu kulturach świata preferowanie podobnych cech wyrobów, takich jak, symetria i zrównoważenie, uporządkowanie, błyszczenie/świecenie i wygładzenie, ale jego badania pokazują przede wszystkim wagę różnic społecznych i zrelatywizowanie preferencji estetycznych ze względu na nie. Uważa, że opanowanie zdolności odpowiadania efektywnie na kolektywne idee społeczne jest przyczyną powstawania preferowanych form sztuki, będących wizualnymi metaforami dla tych idei. Sądzi, że skuteczne odpowiadanie na owe kolektywne wartości powstaje na drodze adaptacji.

Warto w tym miejscu zaznaczyć, że na gruncie polskim estetykę transkulturową promuje ostatnio także Krystyna Wilkoszewska (2005), wpisując się

tym samym w intensywnie rozwijający się nurt w estetyce światowej zwany *cross aesthetics*, który zakłada rezygnację z europejskiego modelu estetyki jako wyznacznika wartości dzieła sztuki. Sądzę, że podejście to może okazać się wyjątkowo owocne dla archeologicznych badań nad sztuką. Archeolodzy bowiem badając z zasady kultury dostatecznie odległe i różne od własnej, a do tego starając się zrozumieć, co w nich wartościowe na polu estetyki i sztuki, mogą jedynie próbować się do nich zbliżyć poprzez interpretacje.

Pozostając na polu polskich badań, pragnę w tym miejscu wspomnieć także prowadzone przez Andrzeja P. Kowalskiego (por. m.in. 1998; 2007) studia nad genezą kultury artystycznej i estetycznymi aspektami wytwórczości w kulturach pradziejowych, czynione na podstawie danych archeologicznych, jak również filologicznych i lingwistycznych, przy uwzględnieniu wiedzy filozoficznej. Autor dowodzi, że problematyka klasyfikacji działań wytwórczych w kulturach pradziejowych jest wysoce skomplikowana, gdyż nie mamy bezpośrednich danych źródłowych, a wszelkie ustalenia na ten temat są interpolacją dokonywaną dzięki zastosowaniu metod porównawczych, jak również, że w zbiorze dostępnych materiałów, głównie leksykalnych, trudno odnaleźć kategorie „aksjologii” wczesnych ludów indoeuropejskich obejmujących obszar sztuki i twórczości. Zatem pojawia się w pracach Kowalskiego potwierdzenie, iż to, co obecnie zaliczamy do sztuki, w kulturach dawnych podlegało innej kwalifikacji, jednak autor wskazuje pewne przesłanki do podejmowania badań na tym gruncie. W ich wyniku stwierdza, że większość poddanych analizie pojęć należących do kanonu terminologii związanej z wytwórczością, działaniem artystycznym i wreszcie oceną estetyczną, ma za sobą etap rozwoju znaczenia kształtowanego w orbicie waloryzacji magicznej lub sakralnej. Co więcej, aktywność związana ze „sztuką czystą” długo w dziejach ludzkich opierała się desakralizacji wielu dziedzin życia i czerpała z depozytu pierwotnej kultury magicznej, w znacznej mierze reprezentowanej już przez neolitycznych Indoeuropejczyków (Kowalski 2007: 160).

5. SZTUKA I KOMUNIKACJA. SEMIOLOGIA ORAZ INNE PROPOZYCJE INTERPRETACJI

Dla wielu badaczy wczesna sztuka musiała się wiązać z rozwojem mowy artykułowanej oraz rozwojem języka. Posługujący się rozwiniętym językiem ludzie mają zdolność odnoszenia się do rzeczy i działań odległych w czasie i przestrzeni. Takie transcendowanie od „tu i teraz”, miało być koniecznym warunkiem rozwoju języka wykorzystywanego w celu podtrzymania więzi społecznych, a do dzisiaj obserwowane są podobne zachowania wśród łowców i zbieraczy. To umożliwia różnym grupom polowanie i zbieractwo na sąsiadujących obszarach oraz podtrzymywanie wielorakich form wymiany. Paul Mellars (1998) uważa sztukę górnopaleolityczną (niewątpliwie wyko-

nywaną z pamięci) za najlepszy dowód rozwoju kompetencji poznawczych, który był możliwy wraz z rozwojem języka (Corbey i in. 2004: 366-367).

Teoria komunikacji w sztuce łączy się z rozwojem strukturalizmu i zakłada powiązanie pomiędzy dźwiękiem lub obrazem a jego znaczeniem, tj. signifikantem. Teoria bierze początek m.in. z prac francuskiego socjologa Émile'a Durkheima dotyczących religii aborygenów australijskich (1912; wyd. pol. 1990). Następnie badania te kontynuowane były przez ucznia Durkheima, Ferdinanda de Saussure'a, który wprowadził istotne rozróżnienie na język i mowę. Z kolei Amerykanie Charles Sanders Peirce, a następnie Charles W. Morris stwierdzili, że znaki zakwalifikować można ze względu na to, jak odnoszą się do świata zewnętrznego. W świecie przedstawieniowym ikony wyglądają tak jak to, do czego się odnoszą, natomiast symbole są arbitralnie powiązane z obiektami, do których się odnoszą, tak jak słowa w języku (Corbey i in. 2004: 368; D'Alleva 2008: 35-38). Znaczący rozwój semiotyki, który nastąpił szczególnie po II wojnie światowej, dzięki pracom promującym metodę strukturalistyczną na gruncie antropologii, pozwolił ujmować także inne składniki kultury, w tym przede wszystkim sztukę, a nie tylko język i literaturę, w sposób dynamiczny, to znaczy jako akty komunikacyjne. Spowodowało to pogłębioną refleksję nad znakowym charakterem otoczenia człowieka (ikonosferą, semiosferą), co wybitnie rozszerzyło badania uczonych z kręgu językoznawstwa strukturalnego (Bal, Bryson 1991). Semiotyka, będąca dla niektórych badaczy dzieł sztuki interdyscyplinarną odmianą analizy ikonograficzno-ikonologicznej, dostarczała struktur i pojęć pozwalających zrozumieć wielowarstwowe powiązania między obrazami a społeczeństwem, obrazami a ich odbiorcami. Umożliwiała także dochodzenie do rozumienia nie tylko tego, co dzieło oznaczało, ale również, w jaki sposób jego twórca, odbiorca oraz kultura, w której je wytworzono, przyczyniały się do powstania jego znaczeń. Z drugiej strony zaczęła się rodzić krytyka podejścia semiotycznego i coraz częściej wykazywano, iż sztuka i język mają odmienne zdolności, nie ma między nimi pełnej przekładalności, a rozmaite podejścia akcentujące semantyczny charakter języka wizualnego utrwały jedynie dychotomię formy i treści. Wskazują na to szczególnie historycy sztuki, którzy podejściu semantycznemu przeciwstawiają podejście ikoniczne, gdyż sztuka wizualna nie jest tekstem, jest obrazem. Generalnie stwierdzić można, że sytuację ową na gruncie współczesnej nauki o sztuce próbuje się przełamywać, a szansą mają być istotne nurty badawcze powstające ze wspomnianych już przeze mnie inspiracji hermeneutycznych oraz fenomenologicznych.

Wydaje się, że obiekty sztuki mają wartość semantyczną jedynie wówczas, kiedy funkcjonują jako graficzne znaki, to znaczy jako wizualna ekspresja języka. Na gruncie antropologii kulturowej Alfred Gell wręcz argumentuje, że obrazy mogą funkcjonować bez wsparcia takiego systemu strukturalnego, na którym opiera się język. Natomiast przyznaje, że pojawiają się w konkretnej sztuce określone schematy i reguły, pozwalające się wyodrębnić, które służą

kombinacji motywów artystycznych w obrębie danego systemu kulturowego (stylistycznego), zatem każda kultura posiada wyróżniający się styl (Gell 1998: 155-165). Jego podejście zatem w miejscu tym (oraz wielu innych) zbliża się do reprezentowanego przez historię sztuki, aczkolwiek zasadniczo praca rozważa niewspółmierność zachodnioeuropejskich kategorii estetycznych i badań antropologicznych sztuki, skupiając się głównie na postrzeganiu i badaniu sztuki jako aktywnego aktora w formowaniu relacji społecznych, co autor rozważa, wykorzystując pojęcie *agency* (Corbey i in. 2004: 369; Rampley 2005). Warto dodać, że propozycja Gella, którego wysiłki badawcze nad sztuką plemienną skierowane zostały na zastąpienie podejścia zdominowanego nastawieniem estetycznym oraz poszukiwaniem znaczeń zawartych w przekazach wizualnych, na rzecz ujmowania „materialności sztuki” jako czynnika działającego, sprawczego i istotnego w procesie społecznych interakcji, znajdują coraz częściej zastosowanie również na gruncie archeologii, w tym na polu badań sztuki starożytnej (Osborne, Tanner red. 2007). Na czoło rozważań wysuwają się kwestie „produkcji” sztuki i jej percypowania, kwestie wyboru reprezentacji wizualnych oraz sposobów ich uzyskiwania, kwestie relacji wytwórca/artysta i zleceniodawca, a przede wszystkim problem społecznego oddziaływania sztuki.

Postrzeganie sztuki jako języka wizualnego skrytykowane zostało także na kanwie dekonstruktywistycznej lub postmodernistycznej krytyki strukturalizmu, głoszącej, że struktury nie są rodzajem głęboko schowanych, czekających na odkrycie prawd, ale że same są kulturowymi konstruktami tworzonymi przez dyskurs (D'Alleva 2008). Dla Jacquesa Derridy (1976; wyd. pol. 1999) język jest niczym więcej niż serią performansów mówiącego. Zakłada on brak transcendentnego znaczenia poza językiem, a ustanawianie sensów jedynie poprzez praktykę. Język oraz sztuka zmieniają się w zależności od odbiorcy i ich wykorzystania. Żadne dzieła zatem nie mogą zostać odczytane w taki sposób, jaki zakładał moment ich wytworzenia. Z kolei Umberto Eco dowodzi, że pomimo wielu możliwości odczytania danego dzieła nie wszystkie są równowartościowe i że dany tekst kulturowy nakierowuje na szczególne odczytanie, ponieważ jego styl lokuje go w kontekście pewnego tylko dyskursu. Uważa, że w ramy samego dzieła wpisana jest określona strategia odbioru (wyd. pol. Eco 1996¹; 2008²: 28-100). W latach 80. XX wieku coraz istotniejsze znaczenie w refleksji metodologicznej na polu nauk humanistycznych zaczęły odgrywać badania socjologów, a szczególnie Pierre'a Bourdieu (1972; wyd. pol. 2007) i Anthony'ego Giddensa (1984; wyd. pol. 2003), którzy zaproponowali koncepcję habitusu i strukturacji. Objęły one również badania sztuki, której już nie autonomizowano, ale lokowano w społecznym obiegu dyskursów i osadzano w całości kultury, stanowiącej środowisko ideologii oraz dominacji. Wedle tych koncepcji struktura generuje przedstawianie, które odtwarza strukturę; zachodzi tutaj zwrotność. Ludzie nie tylko posługują się systemem, który istnieje niezależnie od nich, jak

w koncepcji kolektywnej świadomości Durkheima. Są oni także czynnikami, tworzącymi strukturę i zmieniającymi system poprzez wprężenie go do realizacji własnych celów. Znaczenia są negocjowane w ramach praktyki. Język sztuki jest używany po to, aby odnosić się do społeczeństwa i komentować sytuację realnego życia wokół, i tylko w tej sytuacji będąc, możemy zrozumieć jego znaczenia. Obszarem, na którym społeczeństwa tworzą swe podstawowe rozróżnienia, jest pole wytwarzania kultury, w tym podporządkowane jego logice pole sztuki.

Wypada dodać, iż na gruncie archeologii taka możliwość osiągnięcia rozumienia znaczeń sztuki jest trudna do zrealizowania. Rozpoznać można bowiem najczęściej odniesienia wyobrażonych (rytych, malowanych, trójwymiarowych) przedstawiń, nawet w przypadku sztuki paleolitycznej, co więcej, analizować można styl ich wykonania, natomiast jest to wszystko, co pozostało. Owe negocjowane w ramach praktyki znaczenia zostały utracone (Corbey i in. 2004: 369-370).

6. ARCHEOLOGIA I HISTORIA SZTUKI

Zarówno archeologia, jak i historia sztuki zaczęły z wolna wyłaniać się w ciągu XVIII wieku jako część tego samego procesu, zastępującego amatorską tradycję antykwarycznych poszukiwań – kolekcjonerstwa, znanstwa oraz rozmaitych odmian starożytnictwa, aby ukonstytuować się jako nowoczesne, akademickie dyscypliny naukowe w ostatnich dekadach wieku XIX i pierwszych XX, opierając się na paradygmacie klasyfikacyjno-chronologicznym (pierwsza) oraz stylistycznym (druga). Kluczową postacią owej zmiany w XVIII wieku był Johann Joachim Winckelmann, który odniósł starożytne źródła literackie dotyczące rozwoju rzeźby antycznej do pozostałości, które przetrwały w Rzymie. Świat sztuki starożytnej widziany był uprzednio jako monolit, bez perspektywy historycznej, Winckelmann ją nadał. Interesowały go przy tym bardziej dzieła niż biografie artystów, a pytając o przyczyny zróżnicowania ich stylów, dawał odpowiedzi wielostronne, biorąc pod uwagę umiejętności techniczne, uwarunkowania historyczne i geograficzne, wyrażane treści, a nawet postawy moralne odbiorców. Zaczął więc operować pojęciem stylu, ujmując jego cechy ze względu na historyczną zmienność. Niemniej paraboliczny model, który zaproponował (styl archaiczny, rozwinięty, piękny i naśladowczy), uznając za wzór i normę grecką sztukę klasyczną oraz podnosząc ją do rangi absolutu, a tym samym mitologizując i wyłączając z procesu historycznego, mocno zaważył na postrzeganiu rozwoju sztuki w ogóle. Zenit ludzkich osiągnięć artystycznych łączył się według Winckelmannna z okresem charakteryzującym się rozwojem wolności i demokracji, a wyjątkowość Greków przejawiała się w umiejętności wybierania i adaptowania najbardziej perfekcyjnych form natury, wedle schematu

imitacyjnego i tworzenia z nich idealnych całości (Bianchi Bandinelli 1988: 36-52; Potts 1994).

Na gruncie archeologii, przede wszystkim klasycznej, która zaczęła funkcjonować w dużej mierze jako historia sztuki starożytnej, zaczęto rozróżniać pomiędzy dziełami sztuki, właściwymi dla rozważań toczonych na kanwie estetycznej, a zwykłymi artefaktami, które nie zasługiwały na bliższą uwagę. Rozróżnienie czyniono na postawie poziomu technicznego wykonania dzieł, ich oddziaływania estetycznego oraz walorów artystycznych, mających ujawniać cechy swoiste wyobraźni greckiej, rzymskiej czy egipskiej. Zgodnie z tym modelem antyczna waza została podniesiona do rangi dzieła sztuki, tym bardziej, kiedy odkryto na niej sygnatury wykonawców i malarzy. Co więcej, przedstawione sceny, a przede wszystkim styl ich wykonania, zaczęły być uważane za źródło do poznania niezachowanego, antycznego malarstwa monumentalnego, opisywanego w starożytnych przekazach pisanych. Przyczyniło się to do rozwoju specyficznego charakteru archeologii klasycznej, na którą z jednej strony wpłynęła ogromna ilość antycznych dzieł sztuki, przedstawień i świątyń, które dotrwały do czasów nowożytnych. Ta spuścizna (a właściwie jej ogrom i dostrzeżone walory estetyczne), spowodowała brak zainteresowania dla innych pozostałości kultury materialnej. Z drugiej strony wielka liczba zachowanych starożytnych źródeł pisanych, w tym inskrypcji, wyniosła archeologię klasyczną na uprzywilejowaną pozycję w stosunku do archeologii społeczności prahistorycznych, a owe źródła uważano przez czas długi niemal bezkrytycznie za „autentyczny” wgląd w świat starożytny i traktowano jako prymarne. Co więcej, kultura klasyczna bardzo długo pozostawała podstawą wykształcenia elit i integralną częścią życia społecznego i politycznego świata zachodniego, co z pewnością uprzywilejowało studia klasyczne, ale z drugiej strony powodowało małą otwartość na zmiany (Scott 2006: 634).

Powiązania pomiędzy archeologią, szczególnie klasyczną, a historią sztuki, stały się bardzo liczne, a ograniczając się do wspomnienia wybranych, wspólnych orientacji badawczych, należy zwrócić uwagę na kwestie analizy formalnej i stylistycznej oraz ich odniesień do kontekstu społecznego i kulturowego, jak również na metodę ikonograficzno-ikonologiczną (Lang 2002), o czym poniżej.

Nie brak też rozbieżności w postępowaniu badawczym, które są częściowo zakorzenione w odmiennej jednak naturze źródeł zwyczajowo badanych przez historyków sztuki i archeologów, a ponadto wynikają z innego odniesienia historyków sztuki oraz archeologów do świata dzieł czy artefaktów, pozostającego na zewnątrz studiów akademickich. Chodzi tutaj o fakt, iż wielu historyków sztuki miewa liczne powiązania z rynkiem sztuki oraz wszelkimi działaniami eksperckimi na tym polu, co więcej, w ramach kształcenia promowane bywają profile koneserskie, i najczęściej nie wykracza to poza moralne standardy uprawiania tego zawodu i nie powoduje utraty historycz-

nych wartości dzieł. W przypadku archeologii i handlu starożytnościami jest z reguły odwrotnie, a działania takie, najczęściej nielegalne, doprowadzają do niszczenia stanowisk oraz grabieży i bezpowrotnej utraty danych źródłowych dla nauki. Stąd w ostatnich czasach zaczęto szczególnie negatywnie odnosić się do rozciągania na obiekty archeologiczne założeń wiązanych ze znaczeniami i przesłaniami tkwiącymi w nowożytnej koncepcji sztuki, która pozostaje autonomiczną sferą estetycznej kontemplacji lub ekspresją wyobraźni kreatywnych jednostek. Ostrze krytyki skierowano również w kierunku muzeów, których starożytne kolekcje zasadniczo tworzone są według estetycznych walorów zgromadzonych tam obiektów, traktowanych jako dzieła sztuki wyemancypowane zupełnie z kontekstów kulturowych, w których powstały i funkcjonowały (Scott 2006).

Współczesna archeologia klasyczna, w związku z tym, przeformułowała swe pola badawcze i mocno się zmienia oraz otwiera, podejmując studia w zakresie archeologii środowiskowej, studiów nad przestrzenią i krajobrazem, nad procesami urbanizacji, domostwem i jego zapleczem, kultem i rytuałem, tożsamością itd. (Lang 2002: 11-12; Alcock, Osborne red. 2007), inspirowane niejednokrotnie różnorodnymi debatami obecnymi w naukach humanistycznych i społecznych. Sądzę jednak, że otwierając się na nowe horyzonty badawcze, niepotrzebnie czasami rezygnuje ze swego ogromnego dorobku na polu badań sztuki starożytnej, i to wypracowywanego przez dziesiątki lat jej funkcjonowania przez różnorodne tradycje intelektualne wielu narodów, które ją uprawiały (por. najnowszą, cytowaną powyżej syntezę dotyczącą archeologii klasycznej, powstałą w obszarze angloamerykańskim, która promuje nowoczesne badania archeologiczne, z pominięciem sztuki/ archeologii obrazu: Alcock, Osborne red. 2007). Jest to tym bardziej niezrozumiałe w sytuacji, kiedy historia sztuki, antropologia kultury czy tzw. *visual studies*, mierząc się ze współczesną globalizacją świata obrazów i akcentując transkulturową wspólnotę w ludzkim obcowaniu z obrazami, każda na inny sposób, stawiają sobie zadania docierania do sensów artefaktów wizualnych innych epok i kultur. Archeologia nie powinna zaprzestać również działań na tym polu. Sądzę ponadto, że utożsamianie archeologii klasycznej z historią sztuki, co miało m.in. spowodować jej „zacofanie” oraz małą podatność na aplikowanie teorii, przenikających na grunt archeologii pradziejowej swobodnie, nie jest uprawnione. Problem ów jest złożony i nie zostanie tutaj szerzej podjęty, ale akcentując jedynie rozważane kwestie powiązań archeologii z historią sztuki, wspomnę, że ta druga na bieżąco w debatach teoretycznych uczestniczy, czerpiąc z nich inspiracje do swych studiów (por. Bryl 2008; D'Alleva 2008). Wydaje się, że archeologia klasyczna w pewnym momencie swego rozwoju zbyt oddzieliła się od historii sztuki, podobnie zresztą od historii czy antropologii, skupiając swą uwagę na studiowaniu elitarnych, zachowanych tekstów starożytnych. Do tego angażowanie się badaczy przede wszystkim w wielkie, zorganizowane wykopaliska na wielu ważnych stano-

wiskach w świecie śródziemnomorskim, co za sobą pociągało konieczność opisywania i katalogowania niezmiernie licznych znalezisk, powodowało specjalizację oraz fragmentację wszelkich badań i poczynañ. Zaczął dominować pogląd, iż generalizacje oraz podejmowanie nowych problemów badawczych czynione być mogą na podstawie specjalistycznych kompendiów źródeł, na podłożu solidnych i systematycznych zbiorów, co prawdopodobnie było jeszcze pokłosiem oświeceniowych koncepcji rodem z początków dyscypliny i nie sprzyjało otwieraniu się na nowe prądy oraz refleksji nad conceptualizowaniem wiedzy (Dyson 1993; Carstens 2004: 9-13).

Wracając do zagadnień wspólnych metod interpretacyjnych, utrwalonych na gruncie tradycyjnej historii sztuki i archeologii, wskazać można na postępowanie ikonograficzno-ikonologiczne, system interpretacyjny zaproponowany już w pierwszej połowie XX wieku przez Erwina Panofsky'ego (wyd. pol. 1971). Istotą jego jest analiza dzieła sztuki w trzech warstwach: preikonograficznej, ikonograficznej i ikonologicznej, co oznacza analizę układu wizualnych elementów przedstawienia, analizę ich znaczeń konwencjonalnych, a następnie docieranie do głębszych, ukrytych znaczeń oraz interpretację dzieła jako symptomu określonej sytuacji kulturowo-historycznej, która go wydała. Metoda ta, która stała się jedną z najbardziej doniosłych na gruncie XX-wiecznej historii sztuki, rozwijana w ramach zainteresowań semiotycznych i zastosowana do badań sztuki wielu kultur i okresów, pozwoliła podejmować studia m.in. nad dokonującą się w czasie długiego trwania zmianą znaczenia motywów ikonograficznych i symboli. Można jednak zauważyć, iż znajduje ona zastosowanie przede wszystkim do badań cywilizacji rozwiniętych, posługujących się pismem, zatem pozwala na przykład interpretować mity zobrazowane na wazach greckich czy reliefy z pałaców asyryjskich, natomiast jej zastosowanie do przedstawień wizualnych społeczności prahistorycznych jest ograniczone. Jednak nawet w tym wypadku sugerowano możliwość wykorzystania podejścia ikonograficzno-ikonologicznego, a mianowicie głębsze znaczenia przedstawień miałyby ujawniać się poprzez kontekst, w którym dane motywy są odnajdowane.

Zarówno historycy sztuki, jak i archeolodzy wykorzystują jako jedne z fundamentalnych metod postępowania badawczego także analizy formalno-stylistyczne, które w powiązaniu z badaniem kontekstu kulturowo-historycznego i przestrzennego, w znaczący sposób wpłynęły na rozwój obu dyscyplin, aczkolwiek różnice w zastosowaniu podejść są znaczące, szczególnie między historią sztuki a archeologią pradziejową. Samo zresztą pojmowanie stylu na gruncie historii sztuki, to zagadnienie o wyjątkowo bogatej i złożonej problematyce, obrosłe wieloma koncepcjami. Nie inaczej jest na gruncie archeologii czy antropologii (por. Conkey, Hastorf red. 1990). Generalizując rzecz całą, powiedzieć można, iż styl to zarówno zespół cech formalnych, strukturalnych, jak i ekspresyjnych dzieł, poprzez które manifestuje się jakaś tradycja kulturowa w całej swej złożoności. Pojmując styl w ten sposób,

a więc jako manifestację danej kultury jako całości, jako znak jej jedności, uznajemy za styl zespół jakości wynikających z niezliczonych czynników rozwoju społecznego, umysłowego, artystycznego i gospodarczego/technologicznego, jakości w różnym stopniu i natężeniu występujących na rozmaitych obszarach, mających jednak dość elementów wspólnych, by dać się ująć jednym terminem. W tym sensie można mówić o stylu dopiero z perspektywy historycznej (Białostocki 2008: 230-231). Celem analizy stylistycznej prowadzonej przez historyków sztuki, jak również archeologów klasycznych, może być ocena poziomu kreatywności pojedynczego wytwórcy/indywidualnego artysty, oddzielająca go od odziedziczonej tradycji, lub przypisanie jakichś wytworów czy dzieł do okresu/regionu, ze względu na rozpoznawanie w nich określonych wzorców stylistycznych.

Różne metody łączone są w badaniach, i tak dla przykładu Jerome Jordan Pollitt (1972), analizując zarówno styl, jak i ikonografię *Aurigi* z Delf oraz interpretując go w kontekście historii idei, dochodzi do wniosku, iż odzwierciedla on *ethos*, grecki ideał rozwagi i roztropności, oraz jest manifestacją pindarowskiego *arete* (Pollitt 1972: 45-48; D'Alleva 2008: 57). Z kolei Adolf H. Borbein (1989) przedstawił studium na temat powiązań między politycznym i artystycznym *milieu* w Grecji w czasach przypadających po reformach Klejstenesa. Badacz wyjaśnia istotne zmiany w opracowaniu ludzkiego ciała w późnym okresie archaicznym, przejawiające się m.in. wprowadzeniem kontrapostu, próbą oddania ruchu; w świetle klimatu politycznego i zasad mentalnych, które wówczas panowały – obywatele byli wolni i niezależni, i takich miano przedstawiać w sztuce (Borbein 1989; Carstens 2004: 14).

Z kolei Ernst Gombrich, który dogłębnie zajął się psychologicznymi aspektami rozwoju i percepcji sztuki, przestrzega przed zbyt prostym łączeniem stylu dzieł z ideologią lub przekonaniem mentalnymi społeczności poszczególnych okresów. Według Gombricha, dzieło sztuki jest przede wszystkim zapisem postrzegania, kształtowanego na podstawie wcześniej widzianych przez wytwórcę/artystę reprezentacji, należących do jego tradycji. W jednej ze swych najbardziej doniosłych prac na ten temat (wyd. pol. Gombrich 1981) autor przedstawia sposób, w jaki obrazy są tworzone poprzez żmudny proces prób, nieodbiegający od doświadczeń prowadzonych w naukach. Schematy obrazowe są stale modyfikowane, wchodząc do repertuaru wizualnych wzorców, sprawdzanych i przekształcanych przez artystów; co więcej, pokłady obrazów odkładają się także w umyśle widzów, biorąc udział w procesie odbioru sztuki (D'Alleva 2008: 129-131). Wreszcie pragnę przytoczyć także sugestie Jamesa Whitleya (1993), który proponuje o wiele szersze korzystanie w archeologii z kompleksowych propozycji teoretycznych, rozwijanych na gruncie historii sztuki. Jedną z nich miałyby być procedura postępowania badawczego zaproponowana dla studiów nad malarstwem przez Michaela Baxandalla (1985), będąca wyrazem tendencji do przewyższania historycznego dystansu między dziełem a współczesnym

odbiorcą, który blokując zrozumienie dzieła, daje impuls do podjęcia trudu usystematyzowanej interpretacji, wychodzącej od ogłądowo dostępnej struktury dzieła i postępującej w głąb. W procesie takiej rozbudowanej interpretacji wziętych pod uwagę być powinno wiele przesłanek, które dopiero wspólnie ją uprawomocniają. Przesłankami tymi są: treść przedstawienia, jego kompozycja, wiedza na temat ideologii kultury, w której powstało, społeczne relacje, stające za jego wykonaniem, kontekst i funkcja dzieła, talent/umiejętności, wykorzystane do jego wykonania, kwestie warsztatowe, zastosowana technika w ramach dostępnych możliwości technologicznych danej kultury, stopień osadzenia dzieła w tradycji, wiedza na temat biografii wytwórcy i jego dokonań. Możliwość zbadania tych wszystkich przesłanek tworzy procedurę badawczą w miarę pełną, dającą dobrze osadzoną interpretację. Takie postępowanie ujawnia także słabość innych dociekań, opartych na przesłankach jednostronnych, które zdaniem Whitleya dominują na gruncie archeologii pradziejowej, przepełnionej analizami o nastawieniu społecznym, w których artefakty wizualne są z reguły wyrazem ideologicznej walki, dominacji i manipulacji (Whitley 1993: 9-13, 27-28). W praktyce, im bardziej kompleksowe, złożone jest społeczeństwo, którego sztukę archeolodzy badają i próbują zrozumieć, oraz im bogatsze są towarzyszące mu źródła tekstowe, tym teorie i metody aplikowane do badań bliższe są stosowanym w historii sztuki.

Jeśli chodzi o archeologię pradziejową, to potwierdzić warto, iż kontekstualizacje stylu mają tutaj o wiele silniejszy charakter społeczny, gdyż styl w świetle tych analiz spełnia przede wszystkim funkcje społeczne, które wciąż mogą być rozpoznawalne, nawet w przypadku, gdy specyficzne kulturowe znaczenia stylów prahistorycznych zostały bezpowrotnie utracone. Cechy stylistyczne artefaktów odnoszone są do struktur społecznych poprzez rekonstrukcję systemu produkcji, który je wytworzył oraz wzory dystrybucji (por. wypowiedzi w pracy zbiorowej na ten temat: Conkey, Hastorf red. 1990). Warto dodać, iż najszerszej pojęciem stylu w archeologii pradziejowej zajął się James Sackett (1977), amerykański specjalista w dziedzinie paleolitu, tworząc pewną jego koncepcję – model interakcji społecznej, u którego podstaw leży założenie o integralnym powiązaniu stylu ze zmiennością formalną wytworów materialnych (propozycję tę na gruncie polskim omawia szerzej Danuta Minta-Tworzowska w pracy z 1994 r.). W ujęciu Sacketta styl wiąże się ściśle ze specyficznym, charakterystycznym sposobem wykonania czegoś, a sposób ten zależy od konkretnego czasu i miejsca. W badaniach archeologicznych styl uzupełnia funkcję, wraz z nią składa się na formalny aspekt źródła archeologicznego. Styl i funkcja wspólnie wyczerpują aspekt zmiennościowy artefaktów, z wyjątkiem przypadkowo działających czynników w procesach depozycyjnych (Sackett 1977: 370). Z jednej strony artefakt to wytwór materialny o charakterze utylitarnym. Natomiast z drugiej jest oznaką czy wskaźnikiem kontekstu historycznego, czasowo-przestrzennego usytuowania w kontekście kultury. Wytwory mają różne cechy i wymiary

składające się na poszczególne perspektywy – bądź perspektywę artefaktu jako wskaźnika kultury, bądź „artefaktu” w działaniu (w funkcji bezpośredniej). Innymi słowy, każdy wytwór, zależnie od celu badań, może być ujmowany bądź jako połączenie cech funkcjonalnych i stylistycznych, bądź każdych z osobna. Autor rozróżnia funkcję utylitarną i nieutylitarną; tę drugą rozumie jako wyrażenie idei i relacji społecznych, a nie materialnych (Minta-Tworzowska 1994: 160-162).

Konkludując, wspomnę słowa Danuty Minty-Tworzowskiej z innej wypowiedzi, odnoszącej się do badań sztuki w archeologii. Autorka uważa, iż w sztuce obiektywizm splata się z subiektywizmem, tak że nie można i nawet nie trzeba ich rozdzielać, bo samodzielnie nie istnieją. To dzięki sztuce pradziejowej i starożytnej dowiadujemy się czegoś nowego o świecie innych ludzi, ale to, czego chcemy się dowiedzieć, zależy od naszych celów i zamierzeń. Dlatego podstawowym dążeniem w odniesieniu do owej sztuki winna być prowadząca do zrozumienia jej sensu interpretacja. Mimo że nie istnieje jedyne wytłumaczenie owego sensu, to niektóre interpretacje są bardziej przekonujące niż inne. Interpretacja spełnia cel również taki, że lepiej postrzegamy i reagujemy dzisiaj na dzieła sztuki pradziejowej i starożytnej. Badanie przeszłości jest bowiem zawsze równoznaczne z wybraniem z niej tego, co dla nas jest najważniejsze. Wybór przeszłości to wybór dla nas. Wyboru tego zawsze dokonujemy pod kątem jakiejś perspektywicznie ukierunkowanej terażniejszości, gdyż terażniejszość jest miejscem owego wyboru (Minta-Tworzowska 2008: 41).

Dlatego uważam, iż rozważania nad sztuką powinny mieć stałe miejsce w badaniach archeologicznych, gdyż w zdecydowany sposób poszerzają ich pole problemowe. Inspirują do przemyśleń zarówno nad sposobami poznawania dziejów i kultury społeczności ludzkich, jak i nad własnym uczestnictwem w kulturze, której archeologia jest częścią. Ponadto pytanie o sztukę pradziejową i starożytną może nakierowywać także na obszar sztuki współczesnej. A współcześnie obiekty sztuki bardzo często nie występują już w tradycyjnej formie, tzn. tej najbardziej ugruntowanej dla nas i do niedawna zrozumiałej – czyli nowożytnoeuropejskiej. Bywają teraz symulakrami rzeczywistości, które czasem wzruszają, ranią lub tylko epatują pięknem czy też brzydotą. Mogą pełnić funkcje publicystyczne, współuczestniczyć w dialogu międzykulturowym, przełamywać bariery mentalnościowe, uwrażliwiać na wartości inne niż nam znane. Sądzę, że archeolodzy powinni wykorzystać tę szansę, aby obrazy z najodleglejszej przeszłości także były promowane i w tym dialogu uczestniczyły. Co więcej, pewne nurty i zjawiska w obrębie sztuki nowoczesnej, a tym bardziej współczesnej, mogą być odczytywane jako pogłębiony i intensywny program krytycznych poszukiwań dotyczących kondycji człowieka, jego początków oraz procesu dochodzenia do stanu obecnej wiedzy i miejsca we współczesnym świecie. Są to wątki, które w badaniach archeologicznych pojawiały się zawsze i rozmaicie bywały rozwiązywane lub jedynie sygnalizowane. Zatem na polu samych badań archeologicznych warto zwracać się ku wypowiedziom współczesnych ar-

tystów, jak również zapraszać ich do wspólnych przedsięwzięć, co od jakiegoś czasu w niektórych środowiskach archeologicznych i artystycznych ma miejsce (por. Renfrew 2003; Renfrew, Gosden, DeMarrais [red.] 2004). Jestem przekonana, że człowiek w rozwoju dziejowym stawał się bytem świadomym i samookreślającym się, wytyczającym swe cele i dążącym do realizowania obranych wartości także dzięki sztuce, która mu towarzyszyła, a sztuka ma siłę przetwarzającą, może wprowadzać człowieka w coraz to nowe sposoby przeżywania i widzenia świata oraz emocjonalnego reagowania na jego przejawy.

BIBLIOGRAFIA

- Alcock S.E., Osborne R. (red.)
2007 *Classical Archaeology*, Malden, Oxford, Victoria.
- Bal M., Bryson N.
1991 *Semiotics and Art History*, „The Art Bulletin” 73, s. 174-208.
- Baxandall M.
1985 *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven-London.
- Belting H.
2007 *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Kraków.
- Białostocki J.
2008 *Styl i modus w sztukach plastycznych*, w: *Wybór pism estetycznych*, Kraków.
- Bianchi Bandinelli R.
1988 *Archeologia klasyczna jako historia sztuki*, tłum. W. Dobrowolski, Warszawa.
- Borbein A.H.
1989 *Tendenzen der Stilgeschichte der bildende Kunst und politisch-soziale Entwicklungen zwischen Kleisthenes und Perikles*, w: *Demokratie und Architektur. Der hippodämische Städtebau und die Entstehung der Demokratie I*, E. Schuller, W. Hoepfner, E.-L. Schwander (red.), München, s. 91-108.
- Bourdieu P.
2007 *Szkic teorii praktyki, poprzedzony trzema studiami na temat etnologii Kabylów*, tłum. W. Kroker, Kęty.
- Bryl M.
2008 *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku*, Poznań.
- Bugaj E.
2003 *Problemy interpretacji zjawisk sztuki w archeologii w kontekście nieoczywistości sztuki*, w: *Estetyka w archeologii*, B. Gediga, A.P. Kowalski (red.), Gdańsk, s. 11-20.
- Carrier D.
2008 *A World Art History and Its Objects*, Pennsylvania State University.
- Carstens A.M.
2004 *Style and Context*, „Hephaistos” 21/22, s. 7-28.
- Conkey M.W., Hastorf C.A. (red.)
1990 *The Uses of Style in Archaeology*, Cambridge.

- Corbey R., Layton R., Tanner J.
2004 *Archaeology and Art*, w: *A Companion to Archaeology*, J. Bintliff (red.), Malden, Oxford, Victoria, s. 357-379.
- D'Alleva A.
2008 *Metody i teorie historii sztuki*, tłum. E. Jedlińska, Kraków.
- Derrida J.
1999 *O gramatologii*, tłum. B. Banasiak, Warszawa.
- Durkheim É.
1990 *Elementarne formy życia religijnego. System totemiczny w Australii*, tłum. A. Zadrożyńska, Warszawa.
- Dyson S.L.
1993 *From New to New Age Archaeology. Archaeological Theory and Classical Archaeology – A 1990s Perspective*, „American Journal of Archaeology” 97, s. 195-206.
- Eco U.
2003 *Nieobecna struktura*, tłum. A. Weinsberg, P. Brawo, Warszawa.
2008 *Interpretacja i nadinterpretacja*, tłum. T. Bieroń, Kraków [wyd. pol. 1996¹].
- Gell A.
1998 *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford.
- Giddens A.
2003 *Stanowienie społeczeństwa. Zarys teorii strukturacji*, tłum. S. Amsterdamski, Poznań.
- Gombrich E.
1981 *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, tłum. J. Zarański, Warszawa.
- Halverson J.
1992 *The First Pictures: Perceptual Foundations of Paleolithic Art*, „Perception” 21, s. 389-404.
- Kohn M., Mithen S.
1999 *Handaxes: Products of Sexual Selection?*, „Antiquity” 73, s. 518-522.
- Kowalski A.P.
1998 *Początki sztuk plastycznych w kulturze praindoeuropejskiej. Prospekt Etnologiczny*, „Studia Indogermanica Lodziensia” 2, s. 153-161.
2007 *Klasyfikacja działań wytwórczych w kulturze indoeuropejskiej*, w: *Eurazja i antyk*, A. Bednarczuk, E. Bugaj i W. Rządek (red.), Poznań, s. 155-162.
- Lang F.
2002 *Klassische Archäologie. Eine Einführung in Methode, Theorie und Praxis*, Tübingen-Basel.
- Layton R.
1991 *The Anthropology of Art*, Cambridge.
- Malafouris L.
2004 *The Cognitive Basis of Material Engagement: Where Brain, Body and Culture Conflate*, w: *Rethinking Materiality: The Engagement of Mind with the Material World*, E. DeMarrais, C. Gosden, C. Renfrew (red.), Cambridge, s. 53-62.
2007 *Before and Beyond Representation: Towards an Enactive Conception of the Palaeolithic Image*, w: *Image and Imagination: A Global History of Figurative Representation*, C. Renfrew, I. Morley (red.), Cambridge, s. 289-302.
2008 *Between Brains, Bodies and Things: Tectonoetic Awareness and the Extended Self*, „Philosophical Transaction of the Royal Society: Biological Sciences” 363, s. 1993-2002.

- Mellars P.
1989 *Major Issues in the Emergence of Modern Humans*, „Current Anthropology” 30, s. 349-385.
1998 *Neanderthals, Modern Humans and the Archaeological Evidence for Language*, w: *The Origin and Diversification of Language*, N.G. Jablonsky, L. Aiello (red.), San Francisco, s. 89-115.
- Merleau-Ponty M.
2001 *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa.
- Miller G.F.
2000 *The Mating Mind*, New York.
- Minta-Tworzowska D.
1994 *Klasyfikacja w archeologii jako sposób wyrażania wyników badań, hipotez oraz teorii archeologicznych*, Poznań.
2008 *Teoretyczne problemy interpretacji „sztuki” pradziejowej. Docieranie do znaczenia przestrzeni sztuki pradziejowej*, w: *Sztuka pradziejowa i wczesnośredniowieczna jako źródło historyczne*, B. Gediga, W. Piotrowski (red.), Biskupin-Wrocław, s. 23-47.
- Mithen S., Spivey N.
1999 *Cognition: Thought, Ideas and Belief*, w: *Companion Encyclopedia of Archaeology*, t. 2, G. Barker (red.), s. 714-754.
- Morawski S.
1985 *Pojmowanie dzieła sztuki dawniej i dzisiaj*, w: tenże, *Na zakręcie od sztuki do po-sztuki*, Kraków, s. 163-183.
1992 *Główne nurty estetyki XX wieku*, Wrocław.
- Onians J.
1996 *World Art Studies and the Need for a New Natural History of Art*, „Art Bulletin” 78, s. 206-209.
- Osborne R., Tanner J. (red.)
2007 *Art's Agency and Art History*, Oxford.
- Panofsky E.
1971 *Studia z historii sztuki*, oprac. J. Białostocki, Warszawa.
- Pollitt J.J.
1972 *Art and Experience in Classical Greece*, Cambridge.
- Popczyk M.
2005 *Wstęp*, w: *Muzeum Sztuki. Antologia*, M. Popczyk (red.), Kraków, s. 5-42.
- Potts A.
1994 *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History*, New Haven-London.
- Rampléy M.
2005 *Art History and Cultural Difference: Alfred Gell's Anthropology of Art*, „Art History” 28, s. 524-551.
- Renfrew C.
2003 *Figuring It Out. What Are We? Where Do We Come from? The Parallel Visions of Artists and Archaeologists*, London.
- Renfrew C., Gosden Chr., DeMarrais E. (red.)
2004 *Substance, Memory, Display. Archaeology and Art*, Cambridge.
- Sackett J.R.
1977 *The Meaning of Style in Archaeology*, „American Antiquity” 42, s. 369-380.

Scott S.

2006 *Art and Archaeologist*, „World Archaeology” 38, s. 628-643.

Tanner J.

2006 *The Invention of Art History in Ancient Greece*, Cambridge.

Tatarkiewicz W.

2004 *Wybór pism estetycznych*, Kraków.

Van Damme W.

1996 *Beauty in Context. Towards an Anthropological Approach to Aesthetics*, Leiden.

Whitley J.

1993 *The Explanation of Form. Towards a Reconciliation of Archaeological and Art Historical Approaches*, „Hephaistos” 11/12, s. 7-33.

Wilkoszewska K. (red.).

2005 *Estetyka transkulturowa*, Kraków.

Zeidler-Janiszewska A.

2006 *Visual Culture Studies czy antropologicznie zorientowana Bildwissenschaft? O kierunkach zwrotu ikonicznego w naukach o kulturze*, „Teksty Drugie” 4, s. 9-30.