

OMÓWIENIA I RECENZJE

MARIUSZ BRYL

Uwagi na marginesie ostatniego kongresu niemieckich historyków sztuki *Was war Kunstgeschichte im 20. Jahrhundert?* (XXVI Deutscher Kunst-historikertag, Hamburg 21.-25. März 2001)

„Es wird heute zu viel in Deutschland getagt; alles wird doch früher oder später veröffentlicht (Zbyt wiele się dziś w Niemczech odbywa sesji naukowych; i tak wszystko prędzej czy później zostanie opublikowane)” – ta opinia Martina Warnke, wygłoszona przed kilkoma laty w kontekście kolejnego sympozjum historyków sztuki, któremu zamierzałem się przysłuchiwać, trafnie ujmuje fenomen postępującej spektakularyzacji współczesnego życia naukowego, w którym coraz bardziej liczy się prezentacja wyników badań „na żywo”, z konieczności skrótowa i fragmentaryczna, często zaznajamiająca słuchaczy z prowizorycznymi wynikami trwającego jeszcze projektu badawczego (tzw. *work in progress*). Można mówić wręcz o pewnej inflacji „naukowych spektakli”, która dotyka – obok dziesiątek najróżniejszych sesji, seminariów, sympozjów, konferencji etc. – również najbardziej prestiżowe przedsięwzięcia tego rodzaju, jakimi są bez wątpienia kongresy organizowane przez międzynarodowe i narodowe stowarzyszenia historyków sztuki. Jedną z negatywnych stron szybkiego ilościowego rozwoju naszej profesji, jaki nastąpił na przestrzeni ostatnich trzydziestu lat, stało się obniżenie merytorycznej rangi tych masowych imprez, przypominających obecnie bardziej zjazdy towarzyskie połączone z giełdą miejsc pracy, aniżeli kolektywne przedsięwzięcia *scientific community* określające za każdym razem – czy to aktualizując go, czy rewidując – paradygmat naszej dyscypliny. Do przeszłości należy rola, jaką odgrywały kongresy stowarzyszenia niemieckich historyków sztuki – by ograniczyć się do interesującego nas tutaj obszaru językowego i nie sięgać zbyt daleko – w okresie kilku dekad powojennych poczynawszy od 1951 roku, jak choćby kongresy w Bonn (1964) i Kolonii (1970). Z pewnością trudno byłoby przypisać podobne przełomowe znaczenie dwudziestemu szóstemu kongresowi stowarzyszenia niemieckich historyków sztuki, który obradował wiosną bieżącego roku na uniwersytecie w Hamburgu. A jednak zarówno miejsce i organizacyjny rozmach, jak i temat tegorocznego kongresu oraz sposób, w jaki referenci i dyskutanci próbowali sobie z nim radzić, sprawiły, że był on wydarzeniem nie tylko godnym uwagi, ale i odnotowania „na gorąco”, jeszcze przed ewentualną publikacją materiałów kongresowych, która i tak nie odda temperatury obrad, emocjonalności reakcji i niuansów pojedynków polemicznych.

Temat kongresu: *Czym była historia sztuki w XX wieku?* wymownie świadczy o obrachunkowych ambicjach organizatorów, którzy na progu XXI wieku zaproponowali, by spojrzeć wstecz na minione stulecie i jednocześnie zastanowić się nad przyszłością naszej dyscypliny w obliczu wyzwań, jakie niesie ze sobą współczesność. O ile na początku XX wieku historia sztuki była wiodącą nauką promieniującą na inne dyscypliny humanistyczne, o tyle obecnie straciła ona tę swoją pozycję i walczy o odzyskanie „miejsca w koncercie nauk stosownego do jej intelektualnego potencjału” – czytamy we wprowadzeniu do programu obrad. Sam kongres był sporym przedsięwzięciem organizacyjnym. Referatom wygłaszanym przez kilkudziesięciu referentów przysłuchiwało się kilkaset osób. Kongresowi towarzyszyły targi książki o sztuce, na których kilkudziesięciu najbardziej renomowanych wydawców prezentowało ofertę wydawniczą z naciskiem rzecz jasna na nowości, by wymienić tylko dwa niewątpliwe przeboje kongresu: *Bild-Anthropologie* Hansa Beltinga (Fink Verlag) oraz *Tagebuch der KBW* Aby Warburga (Akademie Verlag; oprac. Karen Michels i Charlotte Scholl-Glass). Wieczorami, po zakończeniu obrad, uczestnicy kongresu byli gośćmi kolejno: władz miasta (przyjęcie w Ratuszu), Hamburger Kunsthalle (m.in. wystawa arcydzieł ze zbiorów Działu Grafiki; wystawa czasowa *Cézanne, Picasso, Nolde i sztuka nowoczesna z wczesnych kolekcji prywatnych w Hamburgu*) oraz Museum für Kunst und Gewerbe (kilka ciekawych wystaw czasowych, m.in. *Z pełną siłą. Awangarda rosyjska 1910-1934*). Trzydniowe obrady poprzedziła otwarta dyskusja nad projektem reformy studiów historii sztuki (*Baccalaureus als erster Studienabschluss? Diskussionsforum zur anstehenden Reform des Kunstgeschichtsstudiums*) oraz zebranie członków VDK (*Verband Deutscher Kunsthistoriker e. V.*), zakończyło natomiast dziesięć (do wyboru przez uczestników) niedzielnych objazdów zabytkoznawczych po Hamburgu i najbliższej okolicy. Dodatkowo w drugim dniu obrad zorganizowano równoległą do dwóch sesji plenarnych konkursową „sekcję plakatową” (*Postersektion*), w ramach której trzydziścioro młodych adeptów i adeptek historii sztuki zaprezentowało wyniki swoich badań w postaci obrazkowo-dyskursywnych „gazetek”, przy czym trzy prace wyróżnione przez specjalne jury uhonorowano niewysokimi nagrodami pieniężnymi.

Właściwe obrady rozpoczęła całodniowa sesja plenarna poświęcona niemieckiej historii sztuki w latach 1933-1945. Podzielona została ona na dwie części: *Niemiecka historia sztuki i narodowy socjalizm* oraz *Niemiecka historia sztuki na uchodźstwie*. W następnym dniu obradowano równoległe w dwóch sekcjach: *Konstrukcje historii sztuki – treści i instytucje* oraz *Turns and Terms: historia(e) sztuki i jej (ich) pojęcia na przełomie XX i XXI wieku*. Ta ostatnia sekcja podzielona została na trzy części: *The Iconic Turn – Historia sztuki jako historia obrazu i nauka o obrazie*; *The Spatial Turn – Nowe zainteresowanie przestrzenią*; *The Anthropological Turn – Gender Studies jako historia sztuki*. Obrady tej ostatniej części odbywały się następnego dnia równoległe do obrad kolejnej sekcji: *Historia sztuki i krytyka artystyczna*, która ze swej strony była jedną z czterech „półdniowych sekcji równoległych pod wspólnym mottem: *Wzajemne oświetlanie? Historia sztuki i dyscypliny sąsiednie*. Przedmiotem trzech kolejnych sekcji, w tym kończącym obrady cyklu, były: *Historia sztuki i historia*; *Historia sztuki i estetyka – Praktyka artystyczna i refleksja filozoficzna*; *Historia sztuki i nauki przyrodnicze*.

Już samo wyliczenie podstawowych obszarów problemowych, wokół których toczyła się debata w Hamburgu, uzasadnia twierdzenie, że obok wspomnianego rozmachu

organizacyjnego kongres cechował również rozmach merytoryczny. Przy czym gwarancją najwyższego poziomu obrad była plejada najwybitniejszych uczonych, których, jak zobaczymy, nie brakowało tak wśród koordynatorów poszczególnych sekcji, jak i referentów i dyskutantów. Obrady rozpoczęła – co było ukłonem w stronę najmłodszych reprezentantów naszej profesji – prezentacja przygotowana przez „grupę roboczą” studentów historii sztuki na berlińskim Uniwersytecie Humboldta na temat: *Historia sztuki w Niemczech w latach 1933-1945*. Grupa ta ukonstytuowała się przed dwoma laty z uczestników seminarium Karen Michels poświęconego historii historii sztuki w XX wieku. Studenci i studentki stawiają sobie za cel ustalenie podstawowych faktów dotyczących instytucjonalnego funkcjonowania akademickiej historii sztuki w Niemczech w latach 1930-1950. Ich prezentacja na kongresie (stanowiąca część tego szerszego projektu) oparta była na kwerendzie archiwalnej. Pierwsza część referatu poświęcona była komparatystyce kadry nauczającej (jej liczby, przynależności do NSDAP oraz innych organizacji i formacji hitlerowskich, proporcji profesorów do pozostałych wykładowców i pracowników technicznych etc.) w dużym (Berlin) i małym (Halle) ośrodku historii sztuki. W drugiej części referentów interesowały formy i treści nauczania historii sztuki w tym okresie (liczba zajęć, proporcje między zajęciami ze sztuki niemieckiej a obcej, miejsce sztuki pozaeuropejskiej w ofercie zajęć etc.), przy czym kontynuowali oni ujęcie komparatystyczne (Berlin, Monachium, Kolonia, Halle).

Kolejne cztery wystąpienia w tej sekcji poświęcone zostały następującym tematom: *Czasopisma artystyczne w „Trzeciej Rzeszy”* (Kirsten Baumann); *Ochrona zabytków w okresie narodowego socjalizmu: Imerward-Kreuz w katedrze w Brunszwiku* (Christian Fuhrmeister i James van Dyke); *Hans Posse – pełnomocnik dla „Muzeum Führera” w Linzu* (Birgit Schwarz); *Seminarium historii sztuki na poznańskim Uniwersytecie Rzeszy w latach 1941-1945* (Adam S. Labuda). O ile w przypadku prezentacji studentów faktografia zdecydowanie dominowała nad interpretacją, o tyle w przypadku wymienionych wyżej referatów proporcje między tymi elementami były bardziej wyrównane. Fuhrmeister rozpoczął od sprobematyzowania symptomatycznego – jego zdaniem – błędu, jaki zakradł się do tytułu jego wystąpienia w pierwszej wersji programu kongresu, gdzie wydrukowano *Denkmalpflege unter (zamiast im) Nationalsozialismus*. Referent podkreślił, że należy odrzucić powszechnie stosowane klisze językowe, sugerujące bezwolne podporządkowanie się jednostek lub grup społecznych narzuconej z zewnątrz presji narodowego socjalizmu i zamiast o „uwikłaniu” (*Verwicklung*) mówić o ich pełnej odpowiedzialności (*Verantwortung*) za świadomą akceptację i wprowadzanie ideologii nazistowskiej w życie. Przedmiotem analizy Fuhrmeistera była „konserwacja” katedry w Brunszwiku, jakiej dokonano w latach trzydziestych, kierując się zideologizowaną wizją romanizmu jako stylu „obronnego”, „niemieckiego”, o czystym i zdecydowanym charakterze, wyrażającym siłę rasy germańskiej. W związku z tym całkowicie „wyczyszczono” wnętrze katedry, usuwając bogatą dekorację snycerską (m. in. grupę Ukrzyżowania, umieszczoną wraz z tytułowym krucyfiksem pod łukiem tęczowym) oraz polichromię, szczelnie pokrywającą ściany i filary – efekt historyzującej renowacji z końca XIX wieku. Tym samym romański krucyfix (późny XII w.) otrzymał zgodną z jego „wyrazem” oprawę w postaci surowego, achromatycznego, pozbawionego dekoracji wnętrza katedry. Konserwato-

rzy w służbie narodowego socjalizmu nie tylko zatem dokonali skrajnie dekontekstualizującej „konserwacji”, ale nadali jej też – pod względem estetycznym – charakter modernistyczny (w sensie awangardy lat dwudziestych). Ta przemiana wnętrza świątyni zgodna z zasadami (takimi, jak jasność, prostota, puryfikacja) nowoczesnej przestrzeni ekspozycyjnej (owej, według terminu Briana O’Doherty’ego, *white cube*), dowodzi – zdaniem autora – istnienia ciągłości między traktowanymi dotąd jako opozycyjne estetykami: modernizmu i nazizmu.

Pozostałe referaty nie niosły już ze sobą tak błyskotliwych tez, co nie znaczy, że nie wywołały żywych reakcji wśród słuchaczy. Kontrowersyjne wydały się części publiczności określenia Schwarz, która mówiła o „profesjonalizacji” i „odideologizowaniu” kolekcji Hitlera przez Possego. Referentka broniła swojej tezy, wskazując, że Posse, selekcionując dzieła dla projektowanego „Muzeum Führera” (które, zgodnie z życzeniem Hitlera, miało dorównać rangą wiedeńskiemu Kunsthistorisches Museum i monachijskiej Alte Pinakothek), stosował wyłącznie kryteria jakości artystycznej i wartości historycznej, co spowodowało wyeliminowanie większości dzieł zgromadzonych przez Hitlera (co ten ostatni zresztą pokornie zaakceptował). Jeden z dyskutantów, dociekając motywów postępowania Possego (długoletniego dyrektora Galerii Drezdeńskiej, zasłużonego dla muzealnej promocji sztuki awangardowej, który po dojściu Hitlera do władzy robił wszystko, by odzyskać straconą pozycję) bez oporów pracującego nad przemianą chaotycznego zbioru zrabowanych dzieł w nowe muzeum, dostrzegł w jego postawie „fenotyp technokraty”, człowieka, który zawsze, niezależnie od okoliczności, skorzysta z profesjonalnej szansy realizacji wielkiego przedsięwzięcia – w tym przypadku stworzenia *ex nihilo* wielkiej kolekcji sztuki. Z dużym zainteresowaniem spotkał się referat Adama S. Labudy, który dobitnie pokazał udział niemieckich historyków sztuki w zbrodniczej polityce podbojów totalitarnego państwa. Kierujący katedrą historii sztuki na Reichsuniversität Posen Otto Kletzl oraz jego współpracownicy z przekonaniem wspomagali politykę narodowych socjalistów na właściwym sobie polu – historii sztuki. Na przykład „naukowo” podbudowywali ideologiczne tezy o niemieckości artystycznego oblicza Wielkopolski jako „pośrednika” między Śląskiem i Pomorzem, a także z całym przekonaniem propagowali sztukę regionu nadbałtyckiego jako *Baltendeutsche Kunst*.

Podczas sesji popołudniowej, poświęconej niemieckiej historii sztuki na uchodźstwie, mówili kolejno: Johannes Feichtinger (*Szkoła Wiedeńska na uchodźstwie*); Heinrich Dilly (*Londyn, 24-29 lipca 1939 roku*); Thomas DaCosta Kaufmann (*Głos amerykański. Niemieccy historycy sztuki w USA*); Ulrich Rehm (*Kapelusz Panofsky’ego. Zniknięcie formy i jego następstwa*); Ulrike Wendland (*Ostateczne wypędzenie. Refleksje na temat nieudanej remigracji w historii sztuki*). O ile referat Feichtingera, prezentujący w skrótovej formie przymusową emigrację przedstawicieli wiedeńskiej szkoły historii sztuki do Wielkiej Brytanii i USA, raczej nie zawierał nieznanych wcześniej faktów, o tyle wystąpienie Dilly’ego dotyczyło wydarzenia na tyle traumatycznego dla uczestników, że nieobecnego w ich powojennych enuncjacjach i w konsekwencji całkowicie wypartego również z historii historii sztuki: XV Międzynarodowego Kongresu Historyków Sztuki, który obradował w Londynie latem 1939 roku. Historycy sztuki, przybyli z hitlerowskich Niemiec, spotkali się wtedy ze swoimi niedawnymi kolegami i koleżankami, przebywającymi na uchodźstwie. Jak przebie-

gało to spotkanie, o czym rozmawiano, jaki był program kongresu – konkretne odpowiedzi na te (i inne) pytania referent odłożył do swojego powrotu z planowanej na kilka najbliższych miesięcy kwerendy w Londynie. Najbardziej polemicznym wystąpieniem w tej części obrad był „amerykański głos” DaCosty Kaufmanna, który starał się podważyć (a w każdym razie osłabić) utarty pogląd o „uteoretycznieniu” amerykańskiej historii sztuki przez ikonologię Panofsky’ego (taką rolę przypisuje ikonologii m.in. Karen Michels, która przewodniczyła tej właśnie części obrad, a która w swojej niedawno wydanej monografii określiła ikonologię w USA mianem *transplantierte Methode*). Natomiast, zdaniem DaCosty Kaufmanna, do sukcesu Panofsky’ego za oceanem przyczynił się nie tyle teoretyczny wymiar jego prac, ile przeciwnie – właśnie rezygnacja uczonego po osiedleniu się w USA z rozważań metodologicznych. Referent upomniał się o Paula Frankla, drugiego – obok Panofsky’ego – najwybitniejszego niemieckiego historyka sztuki-uchodząc w USA (osiadłego również w Princeton). Frankl i Panofsky reprezentowali przeciwstawne metodologie (styl vs. ikonologia), osobowości i postawy wobec kraju emigracji (Panofsky szybko „przestawił” się na język angielski, przeciwstawiając jego komunikatywność spekulatywności języka niemieckiego; Frankl przeciwnie – nie tylko sam nie pisał po angielsku, ale też z niechęcią wyrażał zgodę na przekład swoich niemieckich prac, uważając, że tracą wtedy na wartości merytorycznej), a także losy (Panofsky stał się gwiazdą amerykańskiej historii sztuki, Frankl pozostał szerzej nieznanym; Panofsky odrzucił propozycję powrotu do Hamburga po wojnie i praktycznie nie utrzymywał kontaktów z niemieckimi historykami sztuki, Frankl natomiast podjął je natychmiast po zakończeniu wojny i podtrzymywał do końca życia). Zdaniem DaCosty Kaufmanna to właśnie Frankl ze swoimi teoretycznymi zainteresowaniami oddziałal na teorię historii sztuki w USA. To nie ikonologia, ale teoria stylu stanowiła przedmiot najważniejszych wypowiedzi teoretycznych w amerykańskiej historii sztuki w pierwszych dekadach powojennych. James Ackermann, Meyer Shapiro i George Kubler – wszyscy oni, „uteoretyczniając” amerykańską historię sztuki, inspirowali się w taki czy inny sposób (np. słuchając wykładów Frankla, czytając w rękopisie jego opus magnum *Zu Fragen des Stils*) „formalistycznym” systemem niemieckiego uczonego.

Z innej strony ewolucję teorii Panofsky’ego po jego emigracji do USA ujął następny referent. Zdaniem Rehma między modelem interpretacji ikonologicznej, wyłożonym przez Panofsky’ego w Niemczech w artykule z 1932 roku, a tymże modelem zawartym w *Iconography and Iconology* z 1939 roku istnieje zasadnicza różnica w pojmowaniu formy dzieła. W późniejszym „amerykańskim” modelu Panofsky praktycznie uchylił pytanie o sposób kształtowania artystycznego, podczas gdy w modelu „niemieckim” (czego dowiedzieć miała przeprowadzona przez referenta analiza porównawcza z trójstopniowym modelem Mannheima) problem formy dzieła potraktowany był integralnie i istniał tak na pierwszym preikonograficznym etapie, jak i na drugim – analizy ikonograficznej, która dotyczyła intencjonalnego sensu rozumianego integralnie jako sposób przedstawiania. Ostatni referat w tej sekcji niczym klamrą zamykał jej tematykę, którą, jak pamiętamy, otworzyła prezentacja grupy studentów z Berlina na temat instytucji akademickiej historii sztuki w okresie narodowego socjalizmu. Ponieważ instytucje wypełniają właściwą treścią dopiero konkretni ludzie, można powiedzieć, że „nieudana remigracja” niemieckich historyków sztuki po 1945 roku, o której tak sugestywnie mówiła Wendland, w sposób znaczący zdeterminowała obraz

powojennej niemieckiej historii sztuki. Właściwie nikomu z przymusowych emigrantów nie zaproponowano powrotu na uprzednio zajmowane stanowisko (wyjątkiem jest Panofsky, który jednak – jak wspominałem – odrzucił propozycję uniwersytetu w Hamburgu ponownego objęcia katedry historii sztuki). Jeszcze w 1956 roku, na sugestię Frankla, by Verband Deutscher Kunsthistoriker opublikował w „Kunst-Chronik” ekspiacyjny list skierowany do „wypędzonych”, Hans Kaufmann, ówczesny przewodniczący stowarzyszenia, stanowczo odmówił, argumentując w liście do Frankla, że: po pierwsze, historycy sztuki pozostający za granicą nigdy nie mieli większych osiągnięć naukowych; po drugie, że taki list mógłby sprawić przykrość tym członkom stowarzyszenia, którzy czynnie i z przekonaniem wykonywali zawód w okresie narodowego socjalizmu; i po trzecie, że w stowarzyszeniu jest wielu młodych członków, którzy – jako że nie pamiętają tamtych czasów, nie mogą też autentycznie i szczerze przepraszać za sprawy, które są im najzupełniej obce.

Drugi dzień nie stwarzał już uczestnikom takiego komfortu jak pierwszy, zmuszał ich bowiem do wyboru między dwiema sekcjami obradującymi równoległe. Przed południem przysłuchiwałem się pierwszej części sekcji *Turns and Terms* (koncepcję tej sekcji przygotowali Wolfgang Kemp i Charlotte Schoell-Glass z Hamburga), której przewodniczył Michael Diers (wygłosił wprowadzenie pt. *Obraz/pojęcie*), a referaty wygłosili m. in. Gottfried Boehm (*Obraz/teoria/historia*), Horst Bredekamp (*Obraz/technika*) i Hans Belting (*Obraz/ciało – także historia medium*). Wystąpienie Boehma, czołowego eksponenta hermeneutycznej perspektywy w historii sztuki, który w ciągu ostatniej dekady podejmował liczne inicjatywy zmierzające do stworzenia – na bazie hermeneutyki, ale też w wymianie z innymi koncepcjami teoretycznymi oraz z innymi dyscyplinami, zwłaszcza filozofią – maksymalnie inkluzywnej teorii obrazu w epoce po „zwrocie ikonicznym” (*ikonische Wende*), nie zawierało nowych elementów, których nie można byłoby znaleźć w dotychczasowych publikacjach autora (zob. zwłaszcza tekst *Die Wiederkehr der Bilder* zamieszczony w redagowanym przez Boehma zbiorze *Was ist ein Bild?*, Fink, München 1994, s. 11-38). Bredekamp poświęcił swój – jak zwykle efektowny – referat relacji tożsamości między przedstawianiem (*Darstellung*) i poznaniem (*Erkenntnis*). Nie jest tak, że funkcja przedstawienia sprowadza się do ilustracji tego, co już poznane (postrzeżone), ale oba procesy – przedstawiania i poznania (postrzegania) – są ze sobą nierozzerwalnie związane, wzajemnie się warunkują i biegną równoległe. Spektakularnym przykładem takiej poznawczej roli przedstawienia jest rysunek księżycy (zamieszczony w jednym z dzieł Galileusza z 1610 roku), na którym widoczny jest wielki krater (który w rzeczywistości nie mógł być postrzeżony; na odrębnym rysunku Galileusza, przedstawiającym wynik obserwacji księżycy krateru nie widać). Ilustracja w książce przedstawiała zatem księżyc nie tak, jak został postrzeżony, ale tak, jak powinien być widziany; co więcej, dla tej projekcji przełamywała konwencje przedstawiania księżycy. Wywołała efekt poznawczy, pobudzając badania nad kraterami, które zrewolucjonizowały naukowy obraz księżycy. Konkludując, Bredekamp zaproponował zastąpienie „modelu Cooka” (opublikował w 1656 roku niezwykle dokładne ilustracje np. owadów, odtwarzające wszystkie postrzeżone szczegóły ich budowy), który przedstawianiu przypisuje rolę neutralnej ilustracji poznanych stanów rzeczy, przez „model Galileusza”, w adekwatny sposób ujmujący relację między przedstawieniem i poznaniem (zob. Studium Bredekampe na ten temat: *Gazing Hands and Blind Spots: Galileo as a Draftsman*, „Science in Context”, 13, z. 3-4, 2000).

Następny referent przyciągnął na salę obrad (która już podczas wystąpienia Bredekampa „pękała w szwach”) bez mała całą publiczność. Belting, bo o nim tu mowa, najpierw odniósł się *ad hoc* do wypowiedzi swoich poprzedników, a następnie przeczytał fragmenty swojej najnowszej, świeżo opublikowanej książki *Bild-Anthropologie* (Fink, München 2001). Belting cytował węzłowe dla wprowadzenia w świat pojęć (obraz, ciało, medium) jego „antropologii obrazu” fragmenty wstępnego rozdziału, który pokrywa się prawie dokładnie z artykułem (inaczej zatytułowanym), opublikowanym jako pierwodruk w polskim przekładzie w ostatnim „Artium Quaestiones” (*Obraz i jego media. Próba antropologiczna*, tłum. M. Bryl, „Artium Quaestiones”, XI, 2000, s. 295-322). Polscy historycy sztuki mogą zatem sięgnąć do tej pozycji, jeśli chcą się przekonać, jakiego typu „dyskurs o obrazie” cieszy się obecnie największą popularnością w niemieckiej historii sztuki, stając się jej „towarem eksportowym” (zważywszy silną, jak na niemieckiego historyka sztuki, obecność i pozycję Beltinga w anglo-amerykańskim obiegu naukowym).

Popołudniową część obrad w tym dniu spędziłem przysłuchując się referatom równoległej sekcji *Konstrukcje historii sztuki – treści i instytucje*, której przewodniczyli monachijscy historycy sztuki Willibald Sauerländer i Michael F. Zimmermann. Przed południem referaty w jej ramach wygłosili m. in. Thomas W. Gaethgens (*Muzeum między nauką i publicznym oświeceniem*), Charles W. Haxthausen (*Teraźniejszość w tylnym lusterku. Krytyka artystyczna jako praktyka historii sztuki*) i Roland Recht (*Refleksje o historii sztuki jako dyscyplinie we Francji: permanentny kryzys*). W sesji popołudniowej na szczególną uwagę zasługiwały moim zdaniem trzy wystąpienia: *Iconology's „Nachleben”* (Michael Ann Holly i Keith Moxey), *Historia sztuki jako negatywna teologia. Specyficzna droga niemiecka po 1945* (Hubertus Kohle) i *Tęsknota do tradycji i presja modernizacji* (Otto Karl Werckmeister). W referacie znanego amerykańskiego tandemu (by wymienić tylko współredagowane przez nich tomy *Visual Theory*, *Visual Culture* i *Subject(s) of Art History*) sproblematyzowany został swoisty renesans Aby Warburga we współczesnej amerykańskiej historii sztuki, w której kreuje się go na – zachowującego do dzisiaj aktualność – prekursora *Visual Culture*. Jak stwierdził Kurt W. Forster, amerykański tłumacz Warburga (cytuje z pamięci): „powody, dla których Warburg był tak długo poza polem zainteresowania nauki w USA są te same, dla których w tej chwili jest tak aktualny”. Holly i Moxey polemicznie odnieśli się do tej aktualizującej tendencji, wskazując na występujące tutaj niebezpieczeństwo anachronizmu, związane z utożsamianiem koncepcji i kategorii Warburga ze współczesnymi kategoriami *New Art History*. Swoją analizę ubrali w język psychoanalizy – Warburg (ten historyczny) to „przedmiot pożądania” (*object of desire*) dyscypliny w Ameryce, z którym spotkanie nigdy nie doszło do skutku (*missed encounter*) i który – jako taki – nigdy nie będzie mógł zostać odzyskany dla amerykańskiej historii sztuki.

Współczesnej recepcji Warburga dotyczyła też polemiczna wypowiedź Martina Warnkego, wywołana wystąpieniem Werckmeistera, który postulował dopełnienie tradycji Warburga przez tradycję Waltera Benjamina. Przesłanką tego postulatu była teza Werckmeistera, że swoisty „renesans” Warburga, jaki od kilkunastu lat przeżywa niemiecka historia sztuki, związany jest z próbą restytucji własnej tradycji przez pokolenie rewizjonistów przełomu lat 60. i 70. Koncentrując się na Warburgu, pokole-

nie to zapomina, zdaniem referenta, o swoich marksistowskich korzeniach i odcina się od istotnego elementu swojej tradycji, jakim była twórczość właśnie Benjamina, na wiele sposobów zresztą przecinająca się z twórczością Warburga i jego szkoły. Obaj zatem powinni stać się na równi przedmiotem rekonstrukcji tradycji współczesnej, krytycznej (czy, jak to określa Werckmeister, „radikalnej”) historii sztuki. Warnke zdecydowanie odrzucił tezę, jakoby ów „renesans” Warburga (którego najbardziej efektywnym promotorem jest właśnie Warnke) miał na celu rekonstrukcję tradycji Warburga w sensie aktualizacji jego teorii dla potrzeb dzisiejszej historii sztuki. Konstatując, że nie są mu znane żadne współczesne prace, w których autorzy używaliby kategorii Warburga jako nowoczesnych narzędzi analitycznych (co byłoby absurdem), Warnke konkludował, iż w zainteresowaniu tradycją naszej dyscypliny wcale nie chodzi o to, „czy Warburg, czy Benjamin, czy też Lenin” (często cytowany przez referenta, co zdaniem Warnkego, cofnęło nas teoretycznie o ponad sto lat) określa jej dzisiejsze teoretyczne ramy, ale o przywołanie wzoru historycznej (a więc zrelatywizowanej do danej epoki) reakcji historii sztuki na zmiany w funkcjonowaniu świata obrazów.

Największą niespodzianką z wszystkich wystąpień na kongresie sprawił, moim zdaniem, referat Kohlego, a jeszcze bardziej dyskusja, jaką wywołał. Tytuł mógł sugerować, że rzecz dotyczyć będzie Hansa Sedlmayra, tymczasem Kohle mówił o Maxie Imdahlu. Jego wystąpienie nie miało w sobie nic z „krytyki ideologicznej” (*Ideologiekritik*), wiele natomiast z apologii... Pod względem faktograficznym i interpretacyjnym tekst Kohlego nie wniósł właściwie nic nowego do naszej wiedzy o twórcy ikoniki, istotny był natomiast kontekst, w jakim zaistniał, mianowicie sekcja, przygotowana i prowadzona przez Sauerländera, zdecydowanego i bezlitosnego krytyka „specyficznie niemieckiej” drogi historii sztuki po 1945 roku (por. jego tekst: *Von den „Sonderleistungen Deutscher Kunst” zur „Ars Sacra”. Kunstgeschichte in Deutschland 1945-1950*, (w:) W. H. Pehle, P. Sillem, *Wissenschaft im geteilten Deutschland. Restauration oder Neubeginn nach 1945?*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1992, s. 177-245). Co więcej, sam Sauerländer, zabierając głos w dyskusji, przyznał z ubolewaniem, że „Imdahl został przez nas wyrzucony na margines historii sztuki”. Mówiąc „nas”, miał na myśli pokolenie rewizjonistów, które określało oblicze niemieckiej historii sztuki lat 70. i 80. Nie podając w wątpliwość szczerości tego aktu ekspiacji, warto jednak skorygować pewne przesunięcia interpretacyjne, jakie zakradły się do wypowiedzi Kohlego i Sauerländera. Po pierwsze, błędem jest sytuowanie Imdahla „po 1945 roku”: jego ikonika powstawała od lat 60., ostateczny kształt przybrała pod koniec lat 70., a początek jej szerszej recepcji (wykraczającej poza krąg jego uczniów i współpracowników w Bochum) przypadł na lata 80. Innymi słowy, ikonika rozwijała się równoległe do projektu „zmodernizowanej” historii sztuki pokolenia 68/70: jako perspektywa estetyzująco-hermeneutyczna, konkurencyjna wobec dominującego nurtu historyzująco-funkcjonalistycznej „postrewizjonistycznej” historii sztuki (jej apogeum stanowił *Funkkolleg „Kunst”* w 1984/85 roku, w którym ikonika pojawiła się na całkowitym *nomen omen* marginesie: jako – wcześniej nie zaplanowane – „uzupełnienie” programu koledżu, przy czym przyznano jej jedynie trzecią część czasu ostatniej z trzydziestu lekcji...). Po drugie zaś, zasług Imdahla nie można redukować do wyznaczenia kolorystycznej linii rozwojowej sztuki modernistycznej „od Delaunaya do Newmanna” (Sauerländer), jego ikonika pomyślana została bowiem (i tak też była z powo-

dzeniem praktykowana zarówno przez samego Imdahla, jak i jego uczniów) jako uniwersalna perspektywa badawcza całej (a więc również dawnej) historii sztuki.

Ostatniego dnia przedpołudniowe obrady odbywały się w trzech równoległych sekcjach, uczestnicy postawieni zostali zatem przed jeszcze bardziej dramatycznym, aniżeli poprzedniego dnia, wyborem. Od rana przysłuchiwałem się referatom w ostatniej części sekcji *Turns and Terms* na temat *The Anthropological Turn – Gender Studies jako historia sztuki*. Po krótkim wprowadzeniu przewodniczącej obradom Beate Söntgen, referaty wygłosiły dwie inne znane przedstawicielki feministycznej historii sztuki w Niemczech: Barbara Paul (*Historyczno-artystyczne Gender Studies: rozwój historyczny i aktualne perspektywy*) i Katharina Sykora (*Gender Studies jako nauka o obrazie*). Pierwsze wystąpienie poświęcone zostało syntetycznemu omówieniu rozwoju i aktualnego stanu „studiów nad płcią kulturową” rozumianych jako „paradygmat perspektywy feministycznej”. Sykora zarysowała natomiast koncepcję *Gender Studies* jako nauki o obrazie (*Bildwissenschaft*), wyraźnie polemiczną wobec antropologicznej, a więc, według referentki, prowadzącej do uniwersalizacji kategorii obrazu, medium i ciała, perspektywy Beltinga. W sumie jednak powyższe wystąpienia nie przyniosły jakichś nowych odkrywczych idei, nie próbowały też podjąć dialogu z najbardziej radykalnymi koncepcjami, w rodzaju *Queer Theory*, co musiałoby doprowadzić do sproblematyzowania jawnie politycznego (w sensie dążenia do „zmiany społecznej”) wymiaru, jaki posiada perspektywa feministyczna (i jej pochodne) w kręgu anglosaskim (a zwłaszcza w USA). Jak zauważyła jedna z dyskusantek, trudno mówić o *Cultural Studies* bez dyskusji i zajęcia stanowiska wobec problemów *stricte* politycznych, np. niemieckiego obywatelstwa dla dzieci imigrantów tureckich urodzonych w RFN. Tymczasem feminizm w niemieckiej historii sztuki przedstawia sobą formację typowo akademicką, która powstała na gruncie nauki poprzez recepcję teoretycznych impulsów anglosaskich i dąży przede wszystkim do akceptacji przez establishment dyscypliny. Z tego punktu widzenia za sukces należy uznać samo dopuszczenie do zorganizowania odrębnej sekcji feministycznej – w Hamburgu dokonało się to po raz pierwszy w historii kongresów stowarzyszenia niemieckich historyków sztuki.

Przed południem udało mi się jeszcze (porzuciwszy, bez większego żalu, feministki) wysłuchać dwóch referatów w pierwszej z czterech sekcji (patrz wyżej) poświęconych relacjom między historią sztuki a dyscyplinami sąsiednimi (*Historia sztuki i krytyka artystyczna*): *Pożegnanie z krytyką – krytyka artystyczna jako część Cultural Studies* (Isabelle Graw) i *Krytyka i komercja* (Walter Grasskamp). Z zainteresowaniem oczekiwałem zwłaszcza referatu Graw, jednej z założycielek (wraz ze zmarłym niedawno Stephanem Germerem) czasopisma „Texte zur Kunst”, które od momentu powstania w 1990 roku pełni misję przeszczepiania na grunt niemiecki idei radykalnej humanistyki amerykańskiej spod znaku *Visual & Cultural Studies*. Tym bardziej że poprzedniego dnia Bredekamp, odnosząc się do jednego z referatów w sekcji poświęconej *Konstrukcjom historii sztuki* (Claudia Sedlarz, *Miejsca produkcji teorii. Historia sztuki vs. scena artystyczna*), wspominał o rozejściu się dróg redaktorów „Texte zur Kunst” i Rosalindy Krauss, współzałożycielki i redaktorki czasopisma „October”, które stanowiło inspirację i wzór dla Graw i Germera. Miało to miejsce w 1997 roku, podczas berlińskiej konferencji *Was ist linke Kunstkritik?* (rok wcześniej Krauss wy-

stąpiła z atakiem na *Cultural Studies* w programowym artykule *Welcome to the Cultural Revolution*, „October” 77) i było na tyle spektakularne, że Bredekamp nie wahał się użyć określeń w rodzaju *Muttermord* czy raczej *Kindermord*. Graw tylko pośrednio odniosła się do tamtej *traumy*, swój referat poświęciła przedstawieniu linii krytycznej „Texte zur Kunst” od momentu powstania aż po dzień dzisiejszy, z uwzględnieniem zmiany kontekstu funkcjonowania pisma na niemieckim rynku artystycznym. Ta swoista autoprezentacja miała ostatecznie podważyć „fałszywe stereotypy i kliše”, jakie powtarzane są niezmiennie od dziesięciu lat na temat „Texte zur Kunst”, czy to przypisujące pismu jednostronne socjologiczno-biograficzne ujmowanie zjawisk artystycznych (przy lekceważeniu materialności/formy dzieł), czy też szerzenie marksistowskiej ortodoksji. Broniąc się (i swoje pismo) przed takimi zarzutami, Graw sformułowała teoretyczno-krytyczne *credo* „Texte zur Kunst”: w ujmowaniu zjawisk artystycznych należy połączyć podejście socjologiczno-biograficzno-kontekstowe z estetyczno-formalistycznym, gdyż tylko ich integralne zastosowanie może sprostać zadaniu wyczerpującego wyjaśnienia struktury i znaczenia dzieła sztuki. Niezależnie od teoretycznej słuszności tej oczywistej skądinąd formuły pozostaje wątpliwość czy rzeczywiście adekwatnie opisuje ona dotychczasową praktykę krytyczno-artystyczną „Texte zur Kunst”.

Pierwszą część popołudniowych obrad spędziłem wysłuchując referatów w sekcji *Historia sztuki i estetyka*, której współprzewodniczyli historyk sztuki Gottfried Boehm i filozof Karlheinz Lüdekind. Boehm podkreślił historyczność tego przedsięwzięcia: po raz pierwszy na kongresie niemieckich historyków sztuki zorganizowano sekcję *stricte* filozoficzną, w ramach której referentami byli wyłącznie filozofowie. Po wprowadzeniu Lüdekinda, wystąpili kolejno: Stefan Majetschak (*Refleksyjność obrazu*), Hannes Böhringer (*Homo absconditus. Kartony pełne znaczeń*) i Robert Kudielka (*Przelamanie lodowca. Jasper Johns i ponowne ocieplenie sztuki amerykańskiej*). Z uwagi na specyfikę dwóch ostatnich wystąpień – Böhringer wygłosił gęsty w znaczenia i poetyckie metafory esej filozoficzny na temat współczesnej kondycji sztuki i człowieka w ogóle, a odniesieniem jego refleksji była instalacja hiszpańskiego artysty: sześć pudeł kartonowych z ukrytymi w środku nielegalnymi imigrantami; Kudielka natomiast przez niemal godzinę interpretował dzieła Jaspersa Johnsa – skoncentruję się na pierwszym referacie, w którym jasno sformułowanej tezie odpowiadał jasno przeprowadzony wywód. Majetschak wyszedł od konstatacji autoreferencjalności (*Selbstbezüglichkeit*) każdego obrazu i wynikającej z niej jego istotowej dwoistości: możliwości przedstawieniowej obrazu są rozpięte między biegunami czystej przezroczystości (*Transparenz*) i czystej autoteliczności (*Opazität*). To współistnienie i współwarunkowanie odniesienia zewnętrznego (*Fremdverweis*) i wewnętrznego (*Selbstverweis*) stanowi – tutaj autor przywołał również autorytet Boehma – konstytutywną własność obrazu. Jak jednak jest to możliwe lub lepiej – jak można wyjaśnić dyskursywnie ową tożsamość „intencjonalnego wskazywania” (*intentionales Zeigen*) i „refleksyjnego wskazywania na siebie” (*reflexives Sich-Zeigen*)? Rozwiązanie tak postawionego problemu znalazł Majetschak w słynnym esej Heideggera o *Prażródle dzieła sztuki*. Opisany przez filozofa „spór”, jaki w dziele sztuki toczą ze sobą „niebo” i „ziemia”, to, zdaniem referenta, nic innego, jak właśnie dyskursywne ujęcie dwoistej – w powyższym rozumieniu – natury obrazu, dzięki której obraz – ze swej istoty – przedstawiają to, co nieprzedstawialne.

Na koniec przeniosłem się do prowadzonej przez Monikę Wagner sekcji poświęconej *Historii sztuki i naukom przyrodniczym*, by wysłuchać dwóch ostatnich referatów: *Mózg Menzla. O stosunku genialności i mózgowości około 1900* (Michael Hagner) i „*Humanistyczna biologia*”. *Koncepcja generacji Wilhelma Pindera i teoria typów Ernsta Kretschmera* (Roland Kanz). Historyk medycyny Hagner interesująco mówił o zmianie, jaka zaszła w rozumieniu mózgu w drugiej połowie XIX wieku, gdy z organu reprezentującego niematerialne „władze duchowe” przeistoczył się on w organ reprezentujący sam siebie: to materialne procesy w nim zachodzące uznano bowiem za podstawę wszelkich procesów myślowych i zdolności (np. artystycznych) człowieka. Ewolucję mózgu ujmowano przy tym zgodnie z niezbyt wyszukаныmi kryteriami: liczyły się wielkość i stopień dyferencjacji półkul. Zrozumiałe poruszenie na sali wywołały pokazane przez referenta komparatystyczne tabele ilustrujące jedną z ówczesnych prac naukowych, na których przedstawiono rozwój mózgu naczelnych od form prymitywnych do najbardziej rozwiniętych: ciąg ewolucyjny rozpoczynały małpy, a kończył mózg geniusza (oczywiście białego mężczyzny), pomiędzy nimi natomiast rozciągała się strefa pośrednia – m. in. mózg Murzyna, niedorozwiniętego umysłowo i kobiety. Z kolei Kanz mówił przekonująco o wpływie, jaki na teorię generacji Pindera wywarła teoria typów psychofizycznych Kretschmera, co polskiemu słuchaczowi nieodparcie przywodziło na myśl Witkacego i różnego rodzaju „pykników”, tudzież „schizoidów”, zaludniających jego dramaty i powieści, nie mówiąc już o *Niemitych duszach*.

Zamiast podsumowania powyższego – siłą rzeczy skrótowego i niepełnego – sprawozdania z XXVI kongresu niemieckich historyków sztuki, wskażę tylko na trzy obszary problemowe, które wydały mi się symptomatyczne dla współczesnego stanu niemieckiej historii sztuki: 1) Stała obecność problematyki funkcjonowania historii sztuki w III Rzeszy, która jeszcze długo stanowić będzie wyzwanie dla niemieckich historyków sztuki. Każde nowe pokolenie staje przed koniecznością „przezwyciężenia przeszłości”, zmieniają się jedynie narzędzia i metody podejścia. Obecnie występuje w tym względzie cenny pluralizm, czego odzwierciedleniem były referaty kongresowe: od badań faktograficznych (np. referat grupy studentów z Berlina) przez „rewizjonistyczne” (referat na temat konserwacji katedry w Brunzwicku) do ujęć łączących w sobie rekonstrukcję faktów z analizą mechanizmów instrumentalizacji nauki w służbie zbrodniczego totalitaryzmu (referat A. S. Labudy). Obawa wyrażona w dyskusji przez Monikę Wagner, jakoby istniało niebezpieczeństwo zdominowania badań nad okresem 1933-1945 przez „nowy pozytywizm”, nie wydaje się więc uzasadniona. 2) Niezwykła popularność zarówno osoby, jak i koncepcji Hansa Beltinga. Jego *anthropologische Bildwissenschaft* jest obecnie w Niemczech – można, a nawet trzeba użyć tutaj żargonu rodem z listy przebojów – na „absolutnym topie”, sam Belting zaś funkcjonuje jak prawdziwa „gwiazda”. Ta popularność wraz z pozornie inkluzywną tendencją jego antropologizującej teorii, prowadzi często do błędnych, moim zdaniem, prób zamazywania różnic między poszczególnymi koncepcjami. I tak np. Boehm mówił z wyraźną satysfakcją, że istnieje właściwie daleko posunięta zbieżność stanowisk Beltinga, Bredekampa i jego samego. Tymczasem już sama dyskusja pokazała, że zbieżność ta jest pozorna. Boehm podtrzymywał konieczność rozróżniania między obrazami „mocnymi” i „słabymi”. Bredekamp atakował Boehma za amnezję „krótkiego

trwania”, na jaką cierpi nasza dyscyplina, zapominając o własnym, blisko trzydziesto-letnim dorobku w zakresie badań tzw. nowych mediów. Z kolei Belting jasno rozgraniczył między historią sztuki i antropologią obrazu, licząc na obopólne korzyści, jakie powinny wyniknąć z ich osmozy: historia sztuki poszerzy pole swojego zainteresowania na nowe obiekty wizualne, antropologia obrazu zaś uzyska narzędzia „zdyscyplinowanego” badania pewnych szczególnych obiektów tego typu – mianowicie dzieł sztuki. 3) Niespodziewana rewaloryzacja Imdahla i jego ikoniki. Trudno rozstrzygnąć, czy jest to niewiele znaczący epizod, czy też *signum temporis*. Pozostaje żywić nadzieję, że to drugie: że jest to początek odzyskiwania równowagi przez niemiecką historię sztuki, zdominowaną od dwóch co najmniej pokoleń przez orientację funkcjonalistyczno-kontekstową (za inny przykład tej tendencji można by uznać wspomniany referat Graw, redaktorki „Texte zur Kunst”).