

AGNIESZKA SEIDEL-GRZESIŃSKA, KSENIA STANICKA-BRZEZICKA

Wyczerpujący opis wszechświata – dawne i współczesne metody opisu treści dzieła sztuki

„Gdyby obraz mógł być opowiedziany słowami, nie trzeba by go było rzeźbić ani malować” – ta wielokrotnie cytowana myśl Jacoba Burckhardta wydaje się szczególnie trafnie wyrażać przekonanie, że celem tworzenia obrazów było i jest coś więcej niż przekazywanie określonych treści. Badacze są też na ogół zgodni, że możliwości komunikacyjne języka i obrazu są zdecydowanie różne¹. Nie podlega jednak wątpliwości, że od momentu zaistnienia, przedstawienia plastyczne stanowiły jedną z ważnych form komunikacji, a częstokroć największą wartość postrzegano właśnie w ich ideowym przesłaniu². Nic dziwnego więc, że treść ta stawała się przedmiotem opisu i klasyfikacji.

Przywołanym na wstępie przekonaniom od starożytności towarzyszy refleksja o pokrewieństwie literatury i malarstwa. Jej wyrazem jest wielokrotnie powracające w dziejach sztuki horacjańskie hasło „poemat – niczym obraz”³ oraz popularność sformułowania Symonidesa z Keos, mówiącego o malarstwie jako niemej poezji i poezji jako mówiącym malarstwie⁴.

Takie spojrzenie na obrazowanie sprzyjało tendencji do identyfikowania treści przedstawienia poprzez odesłanie odbiorcy do znanej skądinąd historii lub zjawiska. W starożytności czynił tak m.in. Pauzaniasz, prezentując dekorację Portyku Królewskiego w ateńskiej dzielnicy Kerameikos: „Portyk [...] ma malowidła

¹ Na ten temat por. m.in.: E.H. Gombrich, *Obraz wizualny*, [w:] *Symbole i symbolika*, red. M. Głowiński, Warszawa 1991, s. 312–338; M. Porębski, *Sztuka i informacja*, Kraków 1986, s. 81–104.

² J. Białostocki, *Symbole i obrazy*, [w:] *idem, Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, *passim*.

³ Tłumaczenie wg: Kwintus Horacjusz Flakkus, *Dzieła wszystkie*, t. 2: *Gawędy, listy, sztuka poetycka*, oprac. O. Jurewicz, Wrocław 1988, s. 456. Faktycznie sens i popularność sformułowania wynikały z wyrwania go z pierwotnego kontekstu. Koncepcja literatury jako pouczenia dla malarza pojawia się natomiast po raz pierwszy u Anakreonta – por. M. Praz, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, Warszawa 1981, s. 7.

⁴ Sformułowanie przytaczane przez Plutarcha w „*De gloria Atheniensium*”, 3.347a.

przedstawiające tzw. dwunastu bogów, a na tylnej ścianie jest Tezeusz, Demokracja i Demos. To malowidło świadczy w sposób oczywisty, że Tezeusz zaprowadził w Atenach równość obywatelską⁵.

W podobny sposób o ikonografii obrazu mówi Pliniusz Starszy: „Król Kandaules zapłacił miarę złota za wielki obraz Bularchusa, którego tematem było zniszczenie Magnezji”⁶.

„Informacyjną” wartość obrazu w kontekście odesłania do określonej historii doceniano również w średniowieczu. Znaczenie przedstawień plastycznych dla niepiśmiennych podkreślał m.in. Grzegorz Wielki: „Dlatego bowiem używa się w kościele malowideł, by ci, którzy czytać nie umieją, patrząc przynajmniej na ściany czytali to, czego w książkach czytać nie potrafią”⁷. Koncepcja ta powróciła w czasach reformacji i znalazła swój wyraz zwłaszcza w pismach Marcina Lutra: „I cóż by miało przeszkadzać, że gdy ktoś wszystkie najważniejsze opowieści całej Biblii tak samo czyta po kolei, ale namalowane w książeczce; to książeczka ta jest Biblią ubogich i taką nazwę nosi. Zaprawdę prostemu człowiekowi nie można za wiele lub za często przedstawiać słowa i uczynki boże”⁸.

Mniej więcej w tym samym czasie Giorgio Vasari, opisując dzieła poszczególnych artystów w swoich *Żywotach*, poświęca uwagę zwłaszcza ich pięknu, ale identyfikuje je przede wszystkim poprzez treści: „W jednej z kaplic [...] znajduje się obraz jego (tj. Fra Angelico) ręki, na którym archanioł Gabriel zwiastuje Matce Boskiej, a jej twarz wyraża taką nabożność i delikatność i tak jest świetnie namalowana, że zdaje się, iż nie spod ręki ludzkiej wyszła, ale jest tworem niebiańskim. A w głębi krajobrazu widać Adama i Ewę, dzięki którym Zbawiciel został zrodzony z Dziewicy. Na predelli znajdują się małe sceny, bardzo piękne”⁹.

Ten ścisły związek treści z artystyczną i estetyczną jakością formy plastycznej dzieła sztuki dostrzegają także kontreformacja, czemu wyraz w swych traktatach dali m.in. Robert Bellarmine i Gabriele Paleotti¹⁰.

⁵ Tłumaczenie wg: *W świątyni i w mieście. Z Pauzaniaśa wędrówki po Helladzie. Księgi I, II, III i VI*, oprac. J. Niemirska-Pliszczyńska, Wrocław 2005.

⁶ Tłumaczenie własne wg: *The Natural History of Pliny*, ed. J. Bostock and H.T. Riley, London 1855–1857, <http://www.perseus.tufts.edu> – odczyt: 20.11.2007.

⁷ Gregorius Magnus, *Epistula IX, 208: Ad Serenum, episcopi Massiliensi*; tłumaczenie wg: *Św. Grzegorz Wielki, Listy*, t. 3, oprac. J. Czuj, Warszawa 1955, s. 238–239.

⁸ Wstęp w: *Betbüchlin, mit dem Calender und Passional auff's new corrigiert und gemehert*, wydanej w Wittenberdze w 1545 r. Cytat za: J. Harasimowicz, *Rola sztuki w doktrynie i praktyce kultowej Reformacji*, „Euhemer – Przegląd Religioznawczy”, 1980, nr 4 (118), s. 81.

⁹ G. Vasari, *Żywoty sławniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, oprac. Karol Estreicher, Warszawa 1979, s. 187.

¹⁰ J.M. Baumgarten, *Die Gegenreformation in Schlesien und die Kunst der Jesuiten – Das Transitorische und das Performativ als Grundbedingung für die Disziplinierung der Gläubigen*, „Jahrbuch für die Schlesische Kirchengeschichte” NF, 1997/98, nr 76/77, s. 142–148.

Kwestia „opowiadania historii” nabrała nowego wymiaru wraz z powstawaniem od połowy XVI w. akademii malarstwa, w których wprowadzono takie przedmioty, jak mitologia i historia antyczna – po to właśnie, aby mogły one stanowić inspirację dla artystów. W dalszej konsekwencji doprowadziło to do utrwalenia się, znanej już w antyku grecko-rzymskim, „hierarchii tematów” – motywów bardziej i mniej godnych podejmowania w sztukach plastycznych. Rodzaj realizowanej tematyki decydował jednocześnie o randze samego malarza: „malarze historii” – twórcy monumentalnych przedstawień narracyjnych o tematyce religijnej, mitologicznej lub historycznej – do XIX w. cenieni byli znacznie wyżej niż portreciści, pejzażyści czy autorzy martwych natur¹¹.

W podobny sposób myślano o porządkowaniu tematyki przedstawień, o czym świadczą m.in. dawne katalogi zbiorów. Jako przykład może tu posłużyć spis niezachowanej, aczkolwiek w swoim czasie niezwykle bogatej, kolekcji rycin Ferdynanda Kolumba, syna Krzysztofa. Zbiór ten powstał najprawdopodobniej w latach 1515–1539. Ferdynand Kolumb zgromadził w nim ponad 3200 druków, które w inwentarzu zostały ułożone m.in. na podstawie klucza tematycznego¹², poczynając od świętych, przez wizerunki ludzi, zwierząt, przyrody nieożywionej, węzłów (*lazos*), po mapy i widoki miast oraz ornament. W obrębie dwóch początkowych działów dalsze sortowanie przeprowadzane było kolejno: ze względu na liczbę osób ujętych w ramach kompozycji (np. sześciu świętych) oraz ze względu na to, czy są one odziane, czy nie. Liczne skreślenia i poprawki wprowadzane w księdze wskazują na wątpliwości, jakie wiązały się z przyporządkowaniem poszczególnych rycin do odpowiednich kategorii¹³. Przyjęty przez Kolumba układ był zresztą charakterystyczny – zbliżony dla kolekcji nowożytnych obejmujących nie tylko dzieła sztuk plastycznych. Swoisty model struktury świata prezentowało np. *studiolo* Cosimo Młodszeo Medici, w którym wokół typologicznie zgrupowanych „naturaliów” – skał i minerałów, rzadkich gatunków drewna, owoców egzotycznych, klejnotów, numizmatów oraz naczyń – umieszczono odpowiadające im tematycznie malowidła i rzeźby, kształtując kolekcję w ten sposób, że „nabiera charakteru kosmologicznego, stając się mikroobrazem świata”¹⁴. Biorąc w tym

¹¹ Na wynikającą z podejmowanej tematyki „hierarchizację” wśród malarzy wskazuje już Pliniusz: „[...] teraz wypadałoby wtrącić kilka słów o malarzach sławnych w malarstwie drobnym. Jednym z nich był Pejraikos. W malarstwie ustępujący zaledwie nielicznym, nie wiem, czy nie zaszkodził sobie swoją tematyką, bo zajmował się tylko rzeczami pospolitymi; [...] Malował golarnie i warsztaty szewskie, osły, jarzyny i podobne rzeczy, stąd też nazywano go ryparografem” (tzn. malarzem brudów) – Caius Plinius Secundus, *Historia naturalna*, oprac. I. i T. Zawadzcy, Wrocław, 2004, s. 418–419. Rypograf – malarz scen i przedmiotów pospolitych, codziennych (Plin HN 35. 112) – por. *Słownik grecko-polski*, pod red. Zofii Abramowiczówny, t. IV, PWN, Warszawa 1965, s. 26

¹² Podstawowym kluczem był format druku, w jego obrębie decydowała ikonografia.

¹³ D. Landau, *The print collection of Ferdinand Columbus (1488–1539)*, [w:] *Collecting Prints and Drawings in Europe c. 1500–1750*, 2003, s. 29–36; Mark P. McDonald, ‘Extremely curious and important!’: reconstructing the print collection of Ferdinand Columbus, *ibidem*, s. 37–54.

¹⁴ Z. Żygulski, *Muzea na świecie*, Warszawa 1982, s. 25.

kontekście pod uwagę to, że – jak to formułuje Piotr Skubiszewski – zawarte w wizerunku motywy, niezależnie od tego, czy „ich pierwowzory ontyczne należą do świata realnego, czy do świata wyobrażeń myślowych, zawsze ostatecznie przyjmują postać naśladownictw przedmiotów świata realnego”¹⁵, jako kolejny ważny punkt odniesienia dla prób klasyfikacji motywów ikonograficznych należy traktować wszelkie formułowane na przestrzeni dziejów ontologie – takie jak systemy Ramona Lulla, Georga Delgarno czy Johna Wilkinsa¹⁶.

Jednocześnie od starożytności istniała w sztuce niezaprzeczalna potrzeba obrazowania pojęć abstrakcyjnych, takich jak pokój, wolność, pomówienie czy prawda. Dochodzimy zatem do punktu, w którym – używając słów Ernsta Gombricha – „obraz wizualny nie jest prostym przedstawieniem »rzeczywistości«, ale systemem symbolicznym”¹⁷. Spoglądając na przykład na wizerunek brzydkiej kobiety z osłem i wieprzem, widz powinien zobaczyć „krynóbrność”, a przyglądając się postawnej niewieście ze strusiem i gałązką cykorii – dostrzec „trawienie”¹⁸. Aby ten swoisty „język” obrazu rzeczywiście umożliwił komunikację, stały się z czasem konieczne jego „słowniki” – takie jak *Ikonologia* Cesarego Ripy w wieku XVI, księgi emblematyczne – np. *Symbola et emblemata* Joachima Camerariusza Młodszego – czy kompendia symboliczne typu *Mundus symbolicus* Filippo Piccinello, spopularyzowane w wieku XVII¹⁹. Układ haseł był w tych księgach bardzo różnorodny i zdecydowanie autorski, chociaż zawsze podejmowano próby zastosowania czytelnego „kryterium klasyfikacyjnego”. I tak na przykład u Camerariusza był to podział na zwierzęta i rośliny, a w obrębie zwierząt – na stwory lądowe, powietrzne i wodne, zasadniczo od największych poczynając, a na najmniejszych kończąc. W XIX w. miejsce tych „encyklopedii ikonografii” zajmą tematyczne słowniki ikonograficzne²⁰, ukazujące się zresztą do dziś²¹.

Do właściwego odgadnięcia przesłania obrazu nie wystarczy jednak pojęcie o rzeczywistości, jaką on odwzorowuje, konieczna jest także wiedza o obowiązujących sposobach tego odwzorowywania. Posługując się językiem współczesnej historii sztuki, powiedzielibyśmy, że jest to wiedza o pewnych konwencjach iko-

¹⁵ J. Białostocki, P. Skubiszewski, *Pojęcia, kierunki i metody historii sztuki*, [w:] *Wstęp do historii sztuki*, t. 1, *Przedmiot – metodologia – zawód*, red. nauk. P. Skubiszewski, Warszawa 1973, s. 253.

¹⁶ U. Eco, *W poszukiwaniu języka uniwersalnego*, Gdańsk–Warszawa 2002, *passim*.

¹⁷ E. Gombrich, *op. cit.*, s. 312.

¹⁸ C. Ripa, *Ikonologia*, Kraków 1998, s. 190.

¹⁹ W Polsce przykład tego typu publikacji stanowi powstałe w 1627 r. opracowanie Macieja Kazimierza Sarbiewskiego (Maciej Kazimierz Sarbiewski, *Dii gentium; Bogowie pogan*, wstęp, oprac. i przekład K. Stawecka; przygot. wyd. rozpoczął S. Skimina przy współpr. M. Skiminowej, Polska Akademia Nauk, Instytut Badań Literackich, Wrocław 1972).

²⁰ Np. F. Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*, wyd. 2, Leipzig u. Darmstadt 1819–1829; Ch. Cahier, *Caractéristiques des Saints*, Paris 1867.

²¹ Np. *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. von E. Kirschbaum i in., Bd. 1–8, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1994; S. Poeschel, *Handbuch der Ikonographie: sakrale und profane Themen der bildenden Kunst*, Darmstadt 2007.

nicznych lub schematach ikonograficznych, zbudowanych na podstawie poszczególnych motywów ikonograficznych. Z sytuacji tej wynika wiele różnorodnych problemów, które wiążą się z analizą treści zawartych w dziele sztuk plastycznych.

Obraz był i jest jednym ze źródeł wiedzy o człowieku – jego poglądach, wierze, otaczającej go rzeczywistości – i jako taki powinien być odpowiednio postrzegany i rozumiany. Zawarty w nim przekaz może być odczytywany na różnych płaszczyznach: na poziomie rozpoznania tematu przedstawienia, powiązania go z określoną przestrzenią i czasem, na poziomie kontekstu historycznego, a także interpretacji ideowej. Jednocześnie należy brać pod uwagę różnorodne cele, którym obraz miał służyć z założenia i którym ewentualnie służy obecnie. Wśród tych pierwszych wymienić wypada m.in. funkcje reprezentacyjne i propagandowe, edukacyjne i umoralniające czy kultowe i religijne, wśród tych drugich – przenoszenie informacji o minionej rzeczywistości lub wydarzeniach (np. na obszarze badań regionalnych lub historycznych), o formie niezachowanych dzieł sztuki i kultury materialnej (w badaniach historii sztuki, archeologii), o minionym świecie idei i myśli (w teologii, filozofii, etnologii, socjologii).

Współczesna historia sztuki wypracowała naukowe metody badań treści przekazów wizualnych: metodę ikonologiczną, ikonikę, hermeneutykę. Refleksję teoretyczną, tworzącą ramy pojęciowe i metodyczne w tym zakresie, podjął w latach trzydziestych XX w. jeden z najbardziej systematycznie myślących historyków sztuki tego stulecia – Erwin Panofsky, powszechnie kojarzony dziś jako twórca systemu i metody zwanej ikonologiczną. Samo pojęcie „analizy ikonologicznej” wprowadził jednak kilkanaście lat wcześniej Aby Warburg (1912 r.) – i to właśnie pod jego wpływem Panofsky rozwinął później swe zainteresowania badawcze.

Warburg kierował się w swoich badaniach ideą metodologicznej jedności wszystkich dziedzin i prądów historii umysłowej, rozpatrując kulturę jako zbiór wzajemnie ze sobą powiązanych obrazów i symboli. Za cel analizy obrazu postawił sobie odtworzenie kontekstu ideologicznego i społecznego, który ten obraz wydał. Drugim myślicielem mającym zasadniczy wpływ na wykrystalizowanie się metody Panofskiego, zwłaszcza w warstwie ikonologicznej, był Ernst Cassirer i jego filozofia form symbolicznych.

Pojęcie „formy symbolicznej” zastosował Panofsky w swoim słynnym studium o perspektywie z 1927 roku²², a 4 lata później – 20 maja 1931 r. – na podstawie poprzednich studiów metodologicznych zaprezentował swój system interpretacji dzieła sztuki skoncentrowany na zagadnieniach jego treści. Miało to miejsce w ramach odczytu w kilońskim oddziale Towarzystwa Kantowskiego pt. *O zagadnieniu opisu i interpretacji treściowej dzieł sztuk plastycznych*²³, który został opublikowany po pewnych przeróbkach w 1939 r. w formie przedmowy

²² *Die Perspektive als „symbolische Form”*, Leipzig 1927.

²³ J. Białostocki, *Posłowie*, [w:] E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 399.

do książki *Studies in Iconology*²⁴. Panofsky odróżnił w dziele sztuki trzy stopnie interpretacji treściowej. Etap podstawowy stanowił opis preikonograficzny, którego przedmiotem interpretacji są treści pierwotne lub naturalne przedstawienia. Po nim następować powinna analiza ikonograficzna traktująca o jego treściach wtórnych lub umownych, czyli „świecie obrazów, opowieści i alegorii”²⁵. Ostatnim krokiem jest interpretacja ikonologiczna, badająca znaczenie wewnętrzne lub treść kompozycji, czyli świat wartości symbolicznych²⁶. Praktycznemu zastosowaniu swojej metody Panofsky dał wyraz w licznych studiach, z których bardziej znane to chociażby *Melancholia* Dürera²⁷, *Imago Pietatis*²⁸ czy *Herkules na rozstajnych drogach*²⁹, stanowiących dziś podstawowe lektury każdego adepta historii sztuki.

Koncepcja Panofsky’ego wzbudziła w środowisku naukowym wiele kontrowersji, wywołując – zwłaszcza w latach sześćdziesiątych ubiegłego stulecia – liczne głosy polemiczne i krytyczne. Jako metoda wyrastająca z zakwestionowania analizy formalnej w ujęciu woelfflinowskim budzi sprzeciw przede wszystkim tych badaczy, którzy podkreślają znaczenie formy artystycznej (Robert Klein³⁰, George Kubler³¹) i przeżycia artystycznego (Erik Forssman³², Piotr Skubiszewski³³). Giovanni Previtali³⁴ kwestionował warstwę ikonologiczną jako zapożyczającą zbyt wiele z aparatu pojęciowego innych dyscyplin, Otto Pächt³⁵ i Rudolf Berliner³⁶ zaś krytykowali nadmierny racjonalizm systemu. Wreszcie przeciwko metodzie Panofsky’ego w duchu hermeneutyki wystąpili Oskar Bät-

²⁴ E. Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York 1939.

²⁵ J. Białostocki, *Posłowie*, [w:] E. Panofsky, *Studia z historii sztuki...*

²⁶ Zob. *idem*, *Ikonografia i ikonologia*, [w:] *Studia z historii sztuki...*, s. 11–24.

²⁷ E. Panofsky, F. Saxl, *Dürers „Melancholia I”: Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung*, Leipzig 1923.

²⁸ E. Panofsky, *Imago Pietatis*, [w:] *Festschrift für Max J. Friedländer*, Leiden 1927.

²⁹ E. Panofsky, *Hercules am Scheidewege und andere Bildstoffe in der neueren Kunst*, Berlin–Leipzig 1930. W polskim przekładzie teksty publikowane w *Studiach z historii sztuki* w opracowaniu J. Białostockiego.

³⁰ R. Klein, *Considération sur les fondements de l’iconographie*, „Archivio di Filosofia” 1963, s. 419–436.

³¹ J. Białostocki, *Styl*, [w:] *Historia sztuki wśród nauk historycznych*, Wrocław 1980.

³² E. Forssmann, *Ikonologie und Allgemeine Kunstgeschichte*, „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft”, XI, 1966, s. 132–169.

³³ J. Białostocki, *Posłowie*, [w:] E. Panofsky, *Studia z historii sztuki...*

³⁴ G. Previtali, *Il significato nelle arti visive di Erwin Panofsky*, „Paragone” XIV, 1963, nr 161, s. 68–72.

³⁵ O. Pächt, *Künstlerische Originalität und ikonographische Erneuerung*, [w:] *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes, Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964*, Berlin 1967, III, s. 262–271.

³⁶ R. Berliner, *Bemerkungen zu einigen Darstellungen des Erlösers als Schmerzensmann*, „Das Münster“ IX, 1956, nr 1, s. 97–117.

schmann³⁷ i Max Imdahl³⁸. Pierwszy z nich zauważa, że przedmiotem początkowego pytania hermeneutycznego jest sam obraz, jego pojęcie i specyficzne objawianie się samego obrazu jako obrazu; dopiero na tej bazie wolno nam postawić pytanie o treść. Imdahl, twórca ikoniki, podaje w wątpliwość możliwość przekroczenia uwarunkowań swej własnej terażniejszości – fundamentem interpretacji ma być relacja między obrazem a odbiorcą, który w procesie widzenia może odkryć nowe wartości w oderwaniu od sensu historycznego.

Wydaje się zatem, iż poziom, na którym możemy w miarę obiektywnie interpretować przedstawienie – przy założeniu, że obraz operuje ustalonym kodem, jakim są motywy i schematy ikonograficzne – to poziom ikonograficzny. Tak więc na etapie badań podstawowych, opisywania i tworzenia dokumentacji warstwa interpretacyjna – ikonologiczna czy ikoniczna – zostaje zasadniczo pominięta. Ikonografia natomiast, rozumiana w duchu Panofsky’ego jako identyfikacja obrazów i opowieści, powinna poddawać się katalogowaniu i klasyfikowaniu. Wątek ten podejmuje w swoich rozważaniach m.in. Mieczysław Porębski, formułując pogląd, że „uniwersum znaczeń przedmiotowych prezentowane każdorazowo przez sztukę różnych epok i centrów cywilizacyjnych nie jawi się nam już jako przypadkowy zbiór tematów i motywów, ale jako uporządkowany konsekwentnie system informacji społecznie doniosłych”³⁹. Mimo to zadanie nadal pozostaje trudne, sam opis ikonograficzny stawia bowiem przed jego autorem niezwykle wyzwanie: opisując treść dzieła sztuki, tak naprawdę stajemy wobec konieczności opisu rzeczywistości, do której się on odnosi, w całym jej bogactwie i złożoności.

Spektakularną propozycją sformułowania rozwiniętego systemu klasyfikacji ikonograficznej jest opracowany w latach czterdziestych XX w. przez profesora historii sztuki uniwersytetu w Lejdzie, Henry’ego van de Waala, alfanumeryczny system kodowania ikonograficznego Iconclass (Iconographic Classification System)⁴⁰. Był on początkowo rodzajem tradycyjnej klasyfikacji piśmienniczej, podobnej do takich uniwersalnych systemów, jak Klasyfikacja Dziesiątka Deweya⁴¹ czy Uniwersalna Klasyfikacja Dziesiątka⁴².

³⁷ O. Bätschmann, *Historia sztuki na przejściu od ikonologii do hermeneutyki*, „Artium Quaestiones” 1986, t. 3, s. 157–175.

³⁸ M. Bryl, *Plaszczyzna, ogląd, absolut. Inspiracje hermeneutyczne we współczesnej historii sztuki*, „Artium Quaestiones” 1993, t. 6.

³⁹ M. Porębski, *Ikonosfera*, Warszawa 1972, s. 216.

⁴⁰ W wersji drukowanej system został opublikowany przez Królewską Holenderską Akademię Sztuk i Nauk w latach 1973–1985 w formie 17 tomów, w tym 7 tomów opisujących system, 7 zawierających bibliografię i 3 z alfabetycznym indeksem: *Iconclass, An Iconographic Classification System*, Henry van de Waal, uzupeł. L.D. Couprie, E. Tholen i in., Amsterdam 1973–1985.

⁴¹ Klasyfikacja Dziesiątka Deweya (Decimal Dewey Classification) – stworzona przez amerykańskiego bibliotekarza Melvila Deweya; pierwsze wydanie 1876.

⁴² Zob. B. Sosińska-Kalata, *Struktury klasyfikacyjne w organizacji zasobów informacyjnych internetu*, <http://www.zsi.pwr.wroc.pl/zsi/missi2002/pdf/s403/pdf> – odczyt: 20.11.2007.

Istotą Iconclassu jest notacja hierarchiczna przypominająca nieco wspomniany dziesiąty system Deweya, wykorzystywany do klasyfikacji bibliotecznej. Iconclass dzieli motywy ikonograficzne na 10 grup głównych, te zaś znowu na dalsze podgrupy⁴³. Główne grupy to:

0. Sztuka nieprzedstawiająca
 1. Religia i magia
 2. Przyroda
 3. Człowiek
 4. Społeczeństwo, cywilizacja, kultura
 5. Abstrakcyjne idee i koncepcje
 6. Historia
 7. Biblia
 8. Literatura
 9. Starożytna mitologia i historia.

Dalsza klasyfikacja za pomocą liter i cyfr może wyglądać następująco: 25 F zwierzęta – 25 F 2 ssaki, 25 F 26 gryzonie – 25 F 26 (KRÓLIK) – 25 F 26 (KRÓLIK) (+ 451) królik poszukujący jedzenia. W jej wyniku powstaje struktura hierarchiczna, oparta na klasyfikowaniu i dziedzinowo-tematycznym porządkowaniu logicznym, która z punktu widzenia teorii informacji ułatwia odnalezienie dla obrazowanego motywu właściwej pozycji w hierarchii przedstawień, oferując jednocześnie właściwy, „opisujący” go kod. Bardzo ważny aspekt tego typu porządkowania stanowi fakt, że każda notacja Iconclassu (kod opisujący ikonografię) – identyfikująca, nawet bardzo szczegółowo, określony motyw – zawiera w sobie z definicji informacje o wszystkich zakresach bardziej ogólnych, do których motyw ten może zostać zaliczony. Każde przedstawienie „królika poszukującego jedzenia”, niezależnie od wiedzy osoby dokonującej interpretacji, zawsze zostanie przypisane do kategorii zwierząt, ssaków, gryzoni itd.

Struktura Iconclassu w zamierzeniu zawiera całość obrazowania z zakresu sztuki zachodnioeuropejskiej, „przetłumaczonego” na owe kody⁴⁴. Aby umożliwić jak najdokładniejszy opis, Iconclass, oprócz struktury hierarchicznej, wprowadza kilka narzędzi uzupełniających, jak np. dookreślające scenę „klucze”⁴⁵, modyfikujące znaczenie „cyfry strukturalne”⁴⁶ czy indeks słów kluczowych, po-

⁴³ Zob. L. Heusinger, *Marburger Informations-, Dokumentations- und Administrations-System (MIDAS)*, red. Bildarchiv Foto Marburg. Deutsches Dokumentationssystem für Kunstgeschichte, Philipps-Universität Marburg-München-London-New York-Paris, 1994, s. 365–370, 407–464.

⁴⁴ R. van Straten, *Iconography, Indexing, ICONCLASS: A Handbook*, Leiden 1994.

⁴⁵ Są to liczby podane w nawiasach – w przywoływanej już notacji 25 F 26 (KRÓLIK) (+ 451) oznaczającej królika poszukującego jedzenia kluczem jest (+ 451). Należy także dodać, że system, mimo swego rozbudowania, nie zawiera wszystkich możliwych pojęć – nazwy własne, a także np. nazwy zwierząt czy roślin muszą być dopisane słownie w nawiasach, np. 25 F 26 (KRÓLIK).

⁴⁶ *Structural digits*: dodane w odpowiednich miejscach zmieniają lub dopowiadają znaczenie. Np. w odniesieniu do świętych (11 H) jest 10 takich cyfr, z których poszczególne oznaczają np. 1 – specyficzne aspekty przedstawienia, 2 – wczesne życie, 6 – męczeństwo, śmierć.

zwalający uniknąć ścieżki poszukiwań w hierarchii od góry do dołu i kierujący użytkownika wprost do szukanego przypadku. Tym samym Iconclass łączy dwie podstawowe metody opracowywania i organizacji danych – indeksowania i porządkowania alfabetycznego oraz klasyfikowania strukturalnego. Kompilacja tych metod daje Iconclassowi przewagę nad innymi proponowanymi do tej pory rozwiązaniami, takimi jak Princeton Index of Art czy francuski Thesaurus Iconographique, które są indeksami⁴⁷. Hierarchia umożliwia przeszukiwanie zasobów na dowolnym poziomie szczegółowości, indeks zaś odsyła także do haseł skojarzeniowych, czyli wszędzie tam, gdzie szukane pojęcie występuje.

Istotna zmiana jakościowa w zastosowaniu Iconclassu zaszła w latach 1990–2001 w związku z publikacją systemu w wersji cyfrowej, opracowaną przez grupę badawczą w uniwersytecie utrechckim (Iconclass Research and Development Group)⁴⁸. Podstawowym zagadnieniem stało się w tym momencie pytanie sformułowane przez Dicka Poutaina⁴⁹, czym właściwie ta klasyfikacja dzisiaj jest: językiem opisu, systemem hipertekstowym, bazą danych czy przeglądarką? Iconclass ma z pewnością pewne cechy tych form: zawiera wiele danych, pozwala formułować zapytania, oferuje system odniesień i powiązań. Jest właściwie rodzajem obszernego słownika, umożliwiającego systematyczny opis i klasyfikację obiektów wizualnych oraz ustandaryzowany dostęp do tego materiału, przechowywanego z wykorzystaniem nośników cyfrowych. Jest strukturą wypełnioną pojęciami, literaturą i źródłami, która umożliwia gromadzenie całości wiedzy ikonograficznej, a następnie efektywne jej wykorzystywanie.

Dzięki tym właściwościom Iconclass staje się obecnie dominującym, międzynarodowym standardem w dziedzinie badań ikonograficznych i indeksowania treści przedstawię⁵⁰. Mimo swojego subiektywnego i w wielu miejscach wieloznacznego charakteru stanowi najlepsze, ze wszystkich znanych do tej pory, narzędzie do ikonograficznych badań wielojęzycznych, rodzaj ikonograficzne-

⁴⁷ R. van Straten, *Indexing Italian Prints with ICONCLASS*, „Visual Resources”, Vol. VII (1990), s. 1–21.

⁴⁸ Obecnie digitalna wersja dostępna jest zarówno w formie CD, jak i w internecie, jako ogólnodostępna przeglądarka w kilku wersjach językowych: angielskiej, niemieckiej, francuskiej, włoskiej oraz częściowo fińskiej i norweskiej. Od 2006 r. system jest zarządzany przez Holenderski Instytut Historii Sztuki w Hadze (Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, RKD). Zob. www.iconclass.nl.

⁴⁹ D. Poutain, *Browsing Art. The Windows Way*, „Byte”, April 1992, s. 13–22.

⁵⁰ Wykorzystywany jest m.in. przez Foto Marburg (Niemcy) i inne instytucje zrzeszone w projekcie DISKUS (Digitales Informationssystem für Kunst und Sozialgeschichte), które udostępniają swoje zbiory w ramach tworzonego w Marburgu obszernego banku danych „Bildindex für Kunst und Architektur” (www.bildindex.de), a także: Holenderską Bibliotekę Narodową (Koninklijke Bibliotheek) z siedzibą w Hadze, Holenderski Instytut Historii Sztuki przy Uniwersytecie we Florencji (Istituto Universitario Olandese di Storia dell’Arte Firenze) czy Istituto per i beni artistici, culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna w Bolonii. Udostępniona on-line przeglądarka iconclassu, www.iconclass.nl – odczyt: 20.11.2007, zawiera również linki do baz danych w.w. instytucji, które za pomocą iconclassu możemy przeszukiwać pod kątem ikonograficznym.

go esperanto dla historyków sztuki, a także po prostu nieocenione kompendium, pozwalające na dokładny opis preikonograficzny i ikonograficzny, ułatwiające wyszukiwanie tematyczne oraz oferujące pomoc w identyfikacji scen czy, dzięki indeksowi, kojarzeniu motywów.

Iconclass można więc postrzegać jako swoistą odpowiedź na metodę Panofsky'ego, jako narzędzie stanowiące efektywne wsparcie działań podejmowanych przez historyka sztuki w celu wyczerpującej analizy i interpretacji dzieła, ponieważ to właśnie dzieło znajduje się w centrum zainteresowania historii sztuki. Dzięki swej hierarchicznej strukturze pozwala – przy minimalnym nakładzie pracy – na dowolnie szerokie określenie treści przedstawienia, a jednocześnie – na jej dowolnie szczegółowe sprecyzowanie i uniknięcie niejednoznaczności.

Dobrym przykładem przypadków, które można za jego pomocą rozwiązać, są ilustracje z norymberskiej kroniki świata Hartmanna Schedela (1493 r.), w której zastosowano tę samą rycinę dla zobrazowania widoków różnych miast. W efekcie rycina przedstawia nie tyle konkretną panoramę, ile ideę ufortyfikowanego miasta z zamkiem i kościołem, i jako taka posiada niekwestionowaną wartość dla historyka sztuki, zainteresowanego dziełem samym w sobie. Jednocześnie to samo dzieło stanowi przedmiot badań dla nauk wymienionych na wstępie referatu – historii, kulturoznawstwa, etnologii i innych – które widzą w nim przede wszystkim źródło informacji o określonym miejscu. W tym kontekście wspomniane przedstawienia z kroniki Schedela są źródłem wątpliwym i mogą być traktowane jedynie na dużym poziomie ogólności, a na pewno nie powinny być interpretowane jako wiarygodny przekaz dotyczący Mantui czy Damaszku.

Ryciny z kroniki Schedela mogłyby znaleźć się zarówno w zbiorach muzealnych, jak i bibliotecznych. W obliczu tego typu sytuacji rodzi się pytanie, czy możliwe jest „uwspólnienie” sposobu opisu treści zabytku, tak aby był on użyteczny zarówno dla badaczy dzieła sztuki, jak i przedstawicieli innych nauk. Z pewnością nie jest to pytanie łatwe, nie znaczy to jednak, że nie należy go stawiać. Zwłaszcza obecnie – w kontekście coraz popularniejszych koncepcji tworzenia tzw. baz wiedzy⁵¹.

An Exhaustive Description of the Universe – Historical and Modern Methods of Describing the Content of a Work of Art

Summary

Since the dawn of time, the image has been a carrier of specific messages. Images have provided information about the world and have been a means of communication, a source of knowledge

⁵¹ Takich jak np. Perseus Project, <http://www.perseus.tufts.edu/> – odczyt: 20.11.2007, prowadzony w ramach przedsięwzięcia Digital Libraries Initiative Phase 2, (<http://www.dli2.nsf.gov/> – odczyt: 20.11.2007.

about human beings – their opinions, faith and the reality surrounding them. As a source, the image should be read and interpreted in an appropriate manner. This causes many problems associated with an analysis of the message contained in a visual work of art. The message can be read on a variety of levels: on the level of recognizing the theme of the representation, linking it to a specific space and time, on the level of the historical context and ideological identification. At the same time, we have to take into account different purposes which an interpretation of the image is to serve; purposes that include obtaining information about the past reality or events (e.g. in regional or historical research), about the form of works of art that did not survive (in studies within the history of art), and about the world of ideas and thoughts (in theology or philology). History of art has developed certain methods to examine the content of visual images: the iconological method, iconics and hermeneutics. They are all based on iconographic image recognition, which in practice is the basis of image classification and cataloguing. Attempts to introduce some order into the language of this description have been made for centuries. Examples of such concepts can be seen in Cesare Ripa's iconology, or 17th and 18th century emblematic compendia, e.g. Filippo Picinelli's *Mundus symbolicus*. Today history of art continues these attempts; a spectacular example of a comprehensive system of iconographic classification came in the 1940s with the ICONCLASS system of alphanumeric iconographic encoding.