

O problemach badania sztuki w archeologii

Author: Ewa Bugaj

PL ISSN 0079-7138, e-ISSN: 2657-4004

DOI: <https://doi.org/10.23858/PA72.2024.3810>

<https://rcin.org.pl/dlibra/publication/279463>

Jak cytować:

Bugaj, E. (2024). O problemach badania sztuki w archeologii . Przegląd Archeologiczny, 72, 5–17. <https://doi.org/10.23858/PA72.2024.3810>

EWA BUGAJ*

O PROBLEMACH BADANIA SZTUKI W ARCHEOLOGII

ON THE PROBLEMS OF STUDYING ART IN ARCHAEOLOGY

Pamięci Profesora Bogusława Gedigi

ABSTRACT: In the article, the author attempts to assess the validity of including prehistoric and ancient artefacts in the category of art and considers the problems of studying art in archaeology in the context of the most important transformations of cultural philosophical concepts concerning visual experience. It raises the issues of defining art and aesthetics by discussing essentialist and anti-essentialist approaches, presents a whole range of conceptualisations of art in archaeology and the methods of its analysis, taking into account traditional works, as well as new ones based on social constructivism and postmodernity, focussing especially on the original achievements of Polish researchers in this regard.

KEYWORDS: archaeology and art, art in archaeology, prehistoric art, ancient art, ancient aesthetics, visual culture, image, iconicity, visuality

Archeologia jest kompleksową dyscypliną nauki, obejmującą swym zainteresowaniem wytwory wszystkich odmian aktywności ludzkiej oraz wszelkie przejawy kultury, również i taki jej fenomen, jakim jest sztuka. W badaniach sztuki archeologia

wykazuje unikatowy potencjał, ponieważ stara się ją rozpoznać od pierwocin, aż do czasów historycznych, zakłada rozpoznawanie początków działań ikonicznych w kulturze oraz genetycznych źródeł tego, co się obecnie za sztukę uważa. Problemem tych badań pozostaje jednak to, czy nowożytnym pojęciem „sztuka” można objąć wszelkie przejawy, tj. w tym wypadku materialne pozostałości aktywności ludzkiej, nazwijmy ją ponownie ikoniczną – także te prahistoryczne i starożytne? W archeologii w tej kwestii ścierają się konkurencyjne wizje. Dodam też na wstępie, że owo sformułowanie – działalność ikoniczna – stosować będę w najbardziej szerokim sensie, oznaczającym tworzenie/wykonywanie plastycznych form i wyobrażeń, działających na odbiorców, aczkolwiek zdaję sobie sprawę, że kategoria ikoniczności (podobnie jak kategoria sztuki czy obrazu, o czym poniżej) jest pojęciem niejednorodnym, mogącym obejmować niewspółmierne zagadnienia.

W niniejszym tekście podejmę próbę oceny zasadności włączania artefaktów pradziejowych i starożytnych do kategorii sztuki, a przede wszystkim postaram się rozważyć zarysowane w tytule problemy badania sztuki w archeologii w kontekście naj-

* Corresponding author: **Ewa Bugaj**, Wydział Archeologii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, ul. Uniwersytetu Poznańskiego 7, 61-614 Poznań; e-mail: ewa.bugaj@amu.edu.pl; <https://orcid.org/0000-0001-8245-8063>

Received: 6.04.2024; **Revised:** 13.04.2024; **Accepted:** 19.04.2024

This article is published in an open access under **the CC BY 4.0 license** (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

Declaration of competing interest: The author declare that she has no known competing financial interests or personal relationships that could have appeared to influence the work reported in this paper.

ważniejszych przemian koncepcji kulturoznawczo-filozoficznych dotyczących doświadczeń wizualnych. Kwestie te zajmują mnie od dawna, poświęcałam im już niejednokrotnie uwagę w publikowanych pracach, najpełniej i najobszerniej, jak dotąd, w tekście z 2012 r. (por. Bugaj 2012, 885-909), i do pewnego stopnia również w tym z roku 2018 (Bugaj 2018, 15-27). Zaprezentowałam w nich, a szczególnie we wspomnianym jako pierwszy, szeroki wachlarz możliwych konceptualizacji sztuki na gruncie archeologii, zarówno pradziejowej, jak i klasycznej, aczkolwiek w dominującej mierze odniosłam się jedynie do podejść tradycyjnych/klasycznych, dobrze ugruntowanych w badaniach archeologów, i co warto podkreślić, wciąż w nich dominujących, i to nie tylko w nauce polskiej, ale i światowej. Tym niemniej, zachodzące dynamicznie od końca XX w. przemiany w kulturze, a przede wszystkim odwrót na szeroką skalę od modernistycznego obrazu świata, który zapoczątkowali przedstawiciele filozofii postmodernistycznej, a który niebawem rozprzestrzenił się na całą humanistykę i sferę publiczną (por. Pałubicka 2018, 71-80), spowodował rozwój nowych podejść w zakresie wielu zagadnień, także w archeologii, a wśród nich poszukiwań nowych konceptualizacji sztuki w tej dyscyplinie, które zaistniały w sposób szczególnie oryginalny na gruncie nauki polskiej, ale nie tylko. Na nie pragnę przede wszystkim w tym tekście zwrócić uwagę, a podejmowane już wcześniej kwestie ograniczę do niezbędnego minimum.

Termin sztuka w wielu europejskich językach ma odpowiednik w łac. *ars*, ten zaś odpowiada gr. *téchnē*; przymiotniki „techniczny” i „artystyczny” są tego samego pochodzenia, ale pojęcie to wymyka się jednoznaczny definicjom, a sam termin w odniesieniu do wielu epok, nawet historycznych, oraz kultur, stosowano rozmaicie. W toku dziejów zmieniał się zarówno sens tego pojęcia, jak i ulegała zmianom definicja sztuki w określonym czasie i przestrzeni. Ograniczając się do pojęć ukutych w starożytności grecko-rzymskiej, a następnie do europejskiej nowożytności, stwierdzić możemy, że sztuka w antyku była rozumiana technicznie, nie artystycznie; oznaczała wszelką wytwórczość dokonywaną wedle reguł, a ściślej, oznaczała każdą produkcję umiejętną – samą umiejętność wytwarzania rzeczy i wiedzę to umożliwiającą. Miała więc sztuka zakres bardzo szeroki – obejmowała rzemiosła i część nauk (Tatarkiewicz 1986, 262-290).

Wyodrębnione w XVIII w. tzw. sztuki piękne, stały się w wiekach XIX i XX przedmiotem wzmożo-

nych dociekań naukowych, zwłaszcza historycznych i filozoficznych, a badania nad sztuką prowadzono przeważnie w ramach wyłonionej w XVIII w. 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 1986, 167-261). Wiedzę o sztuce od XIX w. budowały też inne dyscypliny akademickie, głównie historia sztuki, ale również archeologia. Ujmowano ją szeroko, jako dyspozycję twórczą, praktykę i dzieło, uwzględniając różne założenia teoretyczne i wiele metodologii.

Niemniej jednak, w dominującej mierze typowymi sposobami definiowania sztuki pozostawały podejścia tradycyjne, które około połowy XX w. określono jako esencjalistyczne, w przeciwieństwie do wskazanych wówczas podejść alternatywnych – antyesencjalistycznych, współbrzmiących z działaniami neoawangardy, obecnych w dyskursie estetycznym do dzisiaj, w ramach szerokiej, na ogół instytucjonalnej lub kontekstowo-historycznej kategorii tzw. świata sztuki. Tradycyjne definicje sztuki, do których zalicza się m. in. definicje mimetyczne, ekspresywne oraz formalistyczne, różnią się od tych współczesnych (antyesencjalistycznych) założeniem, co do możliwości wskazania „esencjalnych”/istotowych cech sztuki, czyli takich, które wyznaczają nie tylko wystarczające warunki dla nazywania czegoś sztuką, ale i stanowią zarazem gatunkowe i rodzajowe cechy bycia dziełem sztuki. Prawomocność takich podejść została na gruncie jednego z nurtów filozofii współczesnej, tj. wspomnianego postmodernistycznego, zakwestionowana (Zmysłony 2012, 29-30).

Pragnę od razu w tym miejscu jeszcze wspomnieć, że estetykę początkowo, w połowie XVIII w., określano w kategoriach nauki niższego rzędu, tj. jako dotyczącą głównie poznania zmysłowego i doświadczenia piękna, nim z czasem nie przerodziła się w doprecyzowaną naukę o pięknie i sztuce powstałą na gruncie filozofii niemieckiej. Jednakże refleksja nad pięknem, a nawet wielorakimi kwestiami wykonywania dzieł oraz ich odbioru, zrodziła się wszak już w czasach starożytnych wraz z pojawieniem się filozofii, i wątki te podnoszono niejednokrotnie w tekstach autorów antycznych. Zatem rozlegle stosowany, nowożytny termin „estetyka”, w nowoczesnych dyscyplinach nauki zaczął szybko obejmować też różnorodne, historycznie kształtowane formy myślenia o wytwórczości, o produktach, którym nadawano rangę wyjątkową – z dzisiejszego punktu widzenia można powiedzieć artystyczną, o przedstawianiu w kon-

tekście naśladowania natury etc. W tym znaczeniu z pojęciem estetyki spotykamy się na kartach wielu tradycyjnych historii estetyk, z tą Władysława Tatar-kiewicza na czele (Tatarkiewicz 1988).

Przemiany w sztuce oraz rozwój refleksji nad nią, które nastąpiły szczególnie w cywilizacji zachodniej, wiązały się m.in. ze zmianami właśnie w systemie instytucji, odpowiadających za wytwarzanie, ocenę oraz odbiór, a nawet konsumpcję dzieł sztuki. Ponadto wytwory sztuki, które przez stulecia funkcjonowały w określonych praktycznych kontekstach rytualno-obrzędowych, odnoszących się najczęściej do sfery religijnej (szerzej – kultowej) lub sfer świeckich – publicznej i prywatnej, często połączonych z władzą oraz do związanych z tymi sferami rytuałów, powoli były z nich wyłączone i lokowane w galeriach sztuki oraz muzeach (Popczyk 2005, 5-11). Z historycznej perspektywy patrząc, można faktycznie zatem powiedzieć, że sztuka to zjawisko zmienne, podlegające m.in. procesowi emancypacji (wyłączaniu z pierwotnych kontekstów funkcjonowania), autonomizacji/autotelizacji (pozbawianiu celów pozaartystycznych, stawianiu się sztuką dla sztuki, aczkolwiek dzisiaj wskazuje się też na odwracanie tego trendu) i muzealizacji.

Z kolei w refleksji humanistycznej terminy sztuki piękne i estetyka, późnego, nowożytnego rodowodu, stosowano długo zarówno do zjawisk nowożytnych i nowoczesnych, jak i starożytnych, o czym już powyżej wspomniałam, a mianowicie na tej podstawie, że ich pojęciowe denotacje i konotacje odpowiadały zakresowi i zawartości przedmiotu, który wcześniej wskazywano i analizowano z nie całkiem jasną świadomością jego odrębności (Morawski 1992, 9). Według poglądów niektórych estetyków, pomimo więc tego, że termin „sztuki piękne” pojawił się późno, do zbliżenia uprawianych w Europie przez wieki praktyk 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 (Morawski 1985, 169-170).

Nadmienić w tym miejscu od razu pragnę, że ostatnio w literaturze światowej pojawiły się opracowania wnoszące świeże spojrzenie na antyczną myśl estetyczną, które wyszły z kręgu badaczy skupionych wokół studiów klasycznych, przede wszystkim filolo-

gów. Warto podkreślić, że odnoszą się one nie tylko do dzieł autorów antycznych, i to w perspektywie od czasów archaicznych do hellenistycznych, ale obejmują również antyczną plastykę i wykorzystują jako podstawy teoretyczne prowadzonych rozważań liczne inspiracje filozoficzne, w tym głównie te wypływające z myśli hermeneutycznej lub fenomenologicznej. Pierwszą, którą chcę wspomnieć, jest wnikliwa i imponująca rozległością podejmowanych wątków praca Jamesa I. Portera (2010), który rozważa głównie sposoby, w jakich myśl grecka przed- i postplatońska oraz arystotelesowska pojmowała zmysłowość i materialność. Badacz argumentuje na rzecz funkcjonowania przekonań estetycznych wśród Greków na długo przed rozwojem myślenia filozoficznego oraz opowiada się za w pełni uzasadnionym mówieniem o funkcjonowaniu wówczas sztuki, którą reprezentują obiekty/rzeczy wytworzone przez starożytnych, ale takie, które są swoistym oknem pozwalającym nam rozpoznawać ówczesne sposoby doświadczenia zmysłowego, nawyki percepcyjne, sposoby skupiania uwagi, a w końcu także sposoby poznawania świata (Porter 2010, 25-40). Drugą z takich prac jest węższej zakrojona książka Jonasa Grethleina (2017), na łamach której badacz pokazuje, w jaki sposób możemy, w oparciu o teksty klasyczne i badanie antycznej narracji oraz dzieła plastyczne i badanie ich percypowania, oraz przez porównanie tych dwóch sposobów odbioru, przy uwzględnieniu wszystkich różnic między rzeczywistością starożytną a naszą, docierać do ówczesnych doświadczeń estetycznych.

Na podstawie tego typu i wielu innych, podobnych rozważań dotyczących antycznej estetyki, obszar działań ikonicznych społeczności dawnych, tj. głównie starożytnych, włączony został w szeroko pojmowaną twórczość artystyczną i odniesiony do kategorii sztuki. Na takiej podstawie mówiono o pewnym ogólnym ciągu historycznym czy kontynuacji działań artystycznych w ramach kultury europejskiej, w perspektywie od starożytności do nowoczesności, pomimo radykalnej nieraz zmienności form oraz stosowanych mediów, funkcjonujących w historycznie zupełnie odmiennych kontekstach. Na takiej podstawie wreszcie 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 starożytnych poczynając. Tak przedstawiał ją już w renesansie w perspektywie biograficznej G. Vasari,

tak postrzegają w swym ujmowaniu estetyki G. W. F. Hegel czy m.in. później, wychodząc z pozycji psychologii percepcji E. H. Gombrich lub od ujęć formalnych C. 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. Sztuka przedstawiana w ramach takich linearnych „wielkich narracji” tworzy zawsze swoistą całość, która układa się w ciąg tradycji (Carrier 2008, 27-33).

Co by nie powiedzieć pozytywnego o zgromadzonej w ramach tak długiej perspektywy wiedzy o sztuce oraz o tych wysiłkach syntetyzujących, wyłania się na ich podstawie niejednolity jej obraz, który świadczy, że sztuka jest zjawiskiem nieoczywistym oraz zmiennym w dziejach, jest zjawiskiem historycznym i różnorodnym, nie tylko w przejawach swych form, ale też w swej istocie i funkcji. Owa zmienność jawi się przecież nawet przy rozpatrywaniu tego, co jest wciąż nazywane sztuką, w bliższej perspektywie historycznej i terytorialnej (porównajmy np. europejską sztukę XVII-XVIII w., sztukę nowoczesną i współczesną), nie mówiąc o pradziejowej, bliskowschodniej i egipskiej, antycznej (grecko-rzymskiej), naskalnej, plemiennych, ludowej, pozaeuropejskiej czy światowej oraz globalnej itd. Te fenomeny są domeną rozważań przedstawicieli różnych dyscyplin – archeologów, antropologów kultury i etnologów, historyków sztuki, krytyków i kuratorów, artystów, kulturoznawców, socjologów, filozofów itp., w tym postaci zajmujących się aktualnie ukierunkowanymi kognitywnie światowymi studiami nad sztuką (tzw. *World Art Studies*) lub globalną historią sztuki – wspomnieć należy, że to zjawiska odmienne (Piotrowski 2013, 270-272). Sztuka zatem cały czas przeczy 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. Badania sztuki w archeologii oznaczają zatem konieczność wychodzenia poza tradycyjne, potoczne i historyczne uogólnienia na jej temat oraz poszukiwania adekwatnych podejść teoretycznych pomagających w próbach jej objaśniania.

Wziąwszy pod uwagę to, co napisałam powyżej, uważam jednak, że archeolodzy nie muszą rezygnować z samego terminu sztuka – jeśli tylko wyraźnie doprecyzują w swych pracach jego rozumienie i określą podstawy teoretyczne swych studiów oraz nie będą ograniczać terminu sztuka do wąskiej perspek-

tywy europejskiej sztuki nowożytnej lub ujmować go w ramach podejść esencjalistycznych. Zauważyć bowiem można, że jest on bardzo dobrze w nauce osadzony i pozostaje użyteczny, a ponadto w ramach pojęcia otwartego bywa stosowany bardzo szeroko, do zjawisk zgoła odmiennych. Przegląd szeregu prac z zakresu humanistyki pokazuje, że wciąż znajduje zastosowanie zarówno do opisu sztuki starożytnej, i dla przykładu – takich zjawisk ze sztuki nowoczesnej oraz współczesnej, jak malarstwo impresjonistów czy wiedeński akcjonizm. Ponadto, poszukiwanie innej kategorii, która miałaby pojęcie sztuki w archeologii zastąpić, nie rozwiązało problemu, a z kolei rezygnowanie z niego może powodować rodzaj unieruchomienia rozwoju refleksji oraz prowadzić do poszukiwania terminów alternatywnych lub tworzenia neologizmów, które niekoniecznie muszą się przyjąć.

Natomiast faktem jest, że śmierć sztuki, koniec sztuki lub historii sztuki ogłaszano już w XX wieku wielokrotnie (Belting 1983; Danto 1997), a prawdopodobnie najdobitniej wybrzmiało to w wymienionej jako pierwsza pracy Hansa Beltinga (1983), który przywołując formułę „końca historii sztuki” nawoływał do przekroczenia zbyt wąskich ram paradygmatu dyscypliny (w tym wypadku historii sztuki), który, jak pokazały prace filozofów i antropologów kultury, przestał mieścić dzieła zarówno sztuki dawnej, jak i współczesnej. Do tej konieczności przełamania paradygmatu powracał w swych programowych tekstach też później (por. Belting 1994; 2003), a w odniesieniu do sztuki dawnej, czyli w jego ujęciu do całej sztuki sprzed czasów renesansu, zaproponował w swej monumentalnej i jednej z najważniejszych prac, pt. *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* (wyd. niem. 1990, wyd. pol. 2010), posługiwanie się określeniem „ery obrazu”, która, inaczej to określając – miała być epoką sztuki sprzed „ery sztuki”, jaką stały się dopiero czasy nowożytne (Belting 2010). Ta podjęta przez H. Beltinga generalna próba odmiennej konceptualizacji dziejów sztuki polegała na historycznej relatywizacji kategorii „dzieła sztuki” i leżącej u jej podstaw estetyki. Jako alternatywę H. Belting proponował wyjście ku szerszej i nośnej antropologicznie problematyce „obrazu” rozpatrywanego w jego historycznych procesach genezy i recepcji (Rejniak-Majewska 2005, 179; Bryl 2008, 503-511).

Powracając jeszcze do samego terminu „sztuka”, to ponownie warto wspomnieć owe lata 50. XX w., kiedy to wypracowano alternatywne, antyesencjalistyczne podejścia do niej. Wśród estetyków, którzy

podjęli ten trud, był m.in. Morris Weitz, zwracający uwagę, że sztuka powinna pozostać pojęciem otwartym (Weitz 1956). Przestrzegał przed popełnianiem błędów esencjalizmu dokonywanego w wielu teoriach sztuki, które skupiały się na poszukiwaniu jej niezmiennej istoty, a tymczasem należy pogodzić się z tym, że nie umiemy lub nie jest to możliwe, aby podać warunki wystarczające i konieczne dla pojęcia „sztuka”, bowiem każda z takich prób bywa albo zbyt wąska, albo zbyt szeroka (Ryczek 2019, 237). Interesującą w tym względzie perspektywę przyjął także wspomniany już Arthur C. Danto (1997), który w swej ukierunkowanej filozoficznie refleksji nad pojęciem sztuki i współczesnymi jego desygnatami, sformułował wnioski dotyczące jej uwolnienia od krępujących historycznych metanarracji. Zerwanie współczesnej twórczości artystycznej z pojęciem sztuki określonym przez estetykę i tradycję historyczną oznacza według tego badacza otwarcie nieskończonych możliwości działań, oznacza uwolnienie sztuki od treści determinujących jej możliwy kształt (Danto 1997, 21-37). Formułując rodzaj własnej teorii filozoficzno-estetycznej odnośnie do sztuki i rozpatrując jej kwestie w perspektywie ontologicznej, A. C. Danto posłużył się funkcjonalną i instytucjonalną, zanurzoną w historyczno-artystyczny kontekst jej wytwarzania i odbioru, kategorią „świata sztuki”, natomiast rozpatrując jej historiozoficzne i socjologiczne problemy, szczególnie te dotyczące sztuki współczesnej, posługiwał się kategorią „końca sztuki” (Sosnowski 2006, 11).

Z kolei Mieke Bal pisząc o sztuce (ale też obrazie oraz kilku innych ważkich pojęciach) i ujmując ją w ramach projektu interdyscyplinarnego, odwołuje się do koncepcji „wędrujących pojęć” w naukach humanistycznych (Bal 2012). Według tej wpływowej holenderskiej badaczki pojęcia „wędrują” pomiędzy dyscyplinami, indywidualnymi uczonymi, między okresami historycznymi, a także między geograficznie usytuowanymi społecznościami akademickimi. W rezultacie pojęcia nigdy nie są jednoznaczne i kanonicznie rozumiane, ale zawsze płynne w swoich znaczeniach, a ich wartość i bogactwo sensów mogą się zasadniczo różnić. Autorka, dokonując zasadniczej rewizji wcześniejszych poglądów, przyjmuje, że to nie teorie są istotne, ale znaczenia pojęć, które są aplikowane w różnych konceptualizacjach kultury, w których giętkość, wymienialność i zmienność pojęć konstituuje praktyki teoretyczne i nauczanie akademickie.

Kończąc wątek odnośnie do stosowania pojęcia sztuka w archeologii, warto nadmienić, że nie jest ono

obecnie w żadnej mierze także określeniem wartościującym, jakim było kiedyś w związku z funkcjonowaniem tradycyjnego podziału na sztuki piękne, inaczej – wysokie, i niskie, czyli według dawnej optyki na te, które nie wykazują cech utylitarnych oraz te, mające zastosowanie praktyczne. Co więcej, we współczesnej sztuce ujmowanej w perspektywie globalnej oraz jej funkcjonalnych studiów światowych, jak również w sytuacji zaistnienia i rozwoju wielu przetransponowanych estetyk wykraczających poza tradycyjną, kantowską estetykę piękna i wzniosłości, podziały te już dawno przestały mieć rację bytu.

Podsumowując problematyczne zastosowania terminu sztuka w badaniach archeologicznych, i przyjmując założenie, że sztuki nie pojmujemy w tym wypadku esencjalistycznie, że jest ona zrelatywizowana kulturowo, zauważmy, że namysł nad nią w archeologii pozostaje jednak polem badań bardzo trudnym i złożonym, mającym rozmyte granice. Stąd wypada wspomnieć, że poczynając od lat 80. XX w., szczególnie wśród badaczy prezentujących na gruncie orientacji teoriopoznawczych w archeologii tzw. archeologię postprocesualną, kierunek dalece nie-homogeniczny, rozwinięty na podłożu wspomnianych już powyżej przemian zachodzących w humanistyce w ostatnich dekadach XX w., określanym mianem postmodernizmu (Marciniak 2012, 64-72), porzuca się w ogóle stosowanie terminu sztuka (szczególnie w archeologii pradziejowej) lub do tego nawołuje, w odosobnionych przypadkach uważając nawet, że może odnosić się on jedynie do czasów nowożytnych, kiedy określone rzeczy, które dzisiaj nazywamy sztuką, odłączyły się od kontekstów rytualnych i obrzędowych, a zaczęły pełnić funkcje symboliczne. W przeciwnym razie mamy do czynienia z nieuprawnioną imputacją (Mamzer 2018, 43-44). Tym niemniej, posługiwanie się terminem sztuka w archeologii pradziejowej jak dotąd nie wyrugowano, natomiast w archeologii śródziemnomorskiej, tj. przede wszystkim orientalnej i klasycznej, ale również w archeologii średniowiecznej oraz innych subdyscyplinach archeologii dotyczących czasów historycznych, wykorzystywanie tego pojęcia najczęściej ma zastosowanie, pomimo braku prób definiowania sztuki lub przynajmniej dookreślenia, w jaki sposób może być rozumiana. Możemy zatem stwierdzić, że „sztuka” pojawia się w rozważaniach archeologów najczęściej jako termin uniwersalny, wykorzystywany na zasadzie rozwinięcia jego zastosowania w świecie nowożytnej kultury europejskiej, i tego typu jej ujmowanie oraz bezrefleksyjne stosowanie bez wskazywania podstaw teoretycznych

można uznać za anachronizm, rzutowanie na zamierzone epoki współczesnych pojęć.

Dzieje się to na zasadzie wskazywania cech lub/i znaczeń wytworów/artefaktów, które badacze zaliczają do sztuki, ale wspomnieć należy, że mamy tutaj do czynienia ze wzmiankowanym powyżej stanowiskiem tradycyjnym (można je też nazwać klasycznym), które hołduje do pewnego stopnia esencjalistycznym przekonaniom w estetyce. Mówienie w tym wypadku o sztuce zakłada bowiem rozważania nad produktem intencjonalnym, wykonanym z wykorzystaniem zręczności/talentu, nacechowanym wyróżniającą się formą działającą wizualnie, wyrażoną w medium doniosłym dla zmysłów (przede wszystkim wzroku), złożonym z określonych, niejednokrotnie powtarzalnych elementów, wzorów i figur, mających odniesienia w wyobraźni wytwórcy lub w świecie zewnętrznym, zakorzenionym w szeroko rozumianej sferze rytualno-obrzędowej, sakralnej bądź świeckiej, publicznej lub prywatnej. Takie źródła mają przedstawiać, wyrażać lub komunikować świat wyobrażony lub zewnętrzny; wyrażać lub komunikować świat idei, których są wyrazem – wierzenia, przekonania, wartości i emocje; uobecniać/zastępować coś lub kogoś, dostarczać rozmaitej natury przeżyć.

Można wyraźnie zauważyć, że tak wyodrębnione artefakty przypisane do sztuki opisują ją w ramach kategorii mimetycznych (sztuka jako naśladownictwo i reprezentacja), stosowanych przez całe stulecia w europejskim kręgu kulturowym do opisu sztuki figuratywnej, albo w nieco później wypracowanych kategoriach ekspresjonistycznych (sztuka jako wyrażanie przeżyć i emocji) oraz formalnych (formy w sztuce znaczą i działają, ich tworzenie to powoływanie struktur, które będą oddziaływać na odbiorców) (Zmysłony 2012, 30). Pomimo tego, są to wszystko 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 nią, niż wspomniana powyżej. Sztuka jest z reguły powiązana w sposób zawily z lokalnymi okolicznościami jej wytworzenia oraz funkcjonowania i zawieszona w lokalnych sieciach znaczeń, do których nawet archeolodzy badający społeczności historyczne często nie mają już dostępu. Zatem decyzja, jaką metodę badania sztuki przyjąć, pozostaje bardzo doniosła, a panorama podejść, które w badaniach archeologicznych znajdują zastosowanie, obejmuje, jak dotychczas, wciąż w głównej mierze te, które wiążą się ze wspomnianymi przekonaniem esencjalistycz-

nymi, ale także coraz częściej z tymi antyesencjalistycznymi (o których szerzej w dalszym toku tekstu) oraz wieloma takimi, które można określić „umiarkowanymi” lub, do pojęć socjologicznych sięgając – teoriami średniego zasięgu, ulokowanymi pomiędzy dwoma powyższymi.

Wskazując na próby zastępowania pojęcia sztuka w archeologii pradziejowej i antycznej innymi terminami, takimi, które wydają się być bardziej poprawne z punktu widzenia współczesnych studiów nad sztuką dawną prowadzonych w ramach refleksji filozoficznej i kulturoznawczej, oraz są bardziej pojemne i użyteczne, tzn. funkcjonalne jako narzędzia analityczne, można przywołać popularną od lat 90. XX w. i zaczerpniętą od antropologów kategorię komunikacji wizualnej (Layton 1981, 86 i n.; Corbey *et al.* 2004, 358-359). Dostyc jednak szybko została ona zastąpiona, znacznie szerszą i powszechnie przyjętą w naukach humanistycznych i społecznych, interdyscyplinarną kategorią kultury wizualnej, wraz z naczelnym dla niej pojęciem obrazu (nie mniej problematycznym w kontekście kultur dawnych, przedfilozoficznych), zastępującym dzieło sztuki. Inną propozycją zastąpienia terminu sztuka w archeologii była, rzadziej stosowana i wprowadzona później niż komunikacja wizualna, kategoria symbolizmu ekspresyjno-afektywnego, którą posługiwano się dla ujmowania w jej ramach sztuki starożytnej, głównie grecko-rzymskiej (Tanner 2006, 20-21), aczkolwiek szerzej się nigdy nie przyjęła.

Rozpowszechniona kategoria kultury wizualnej, wraz z szeroko ujmowanym pojęciem obrazu, odnoszą się do wytwarzania i posługiwania obiektami o zorganizowanej formie plastycznej, oddziałującymi na zmysł wzroku, ale niekoniecznie tylko takimi, które wykazują status artystyczny. Takie ujmowanie obrazu poszerza jego namysł – wykraczamy poza ujęcie estetyczne, obecne głównie w historii sztuki, czy technologiczne, którym zajmuje się m.in. medioznawstwo, w kierunku aspektów antropologicznych, historyczno-kulturowych i socjologicznych, które interesują archeologów. Można jeszcze dopowiedzieć, że w ramach badań nad kulturą wizualną, czy inaczej to określając – nad przeszłymi doświadczeniami wizualnymi, obraz/artefakt nie są traktowane jako dzieła, ale są ujmowane jako „fakty społeczno-kulturowe”, jako elementy regulujące wzajemne relacje pomiędzy polem wizualnym a przeszłym polem społecznym, tzn. nacisk kładziony jest na ich potencjalne oddziaływanie na odbiorców (na temat projektu antropologii kultury wizualnej zob. Kurz 2012).

Tym niemniej badania pokazują, że obrazy, tak jak je współcześnie rozumiemy, nie funkcjonowały w kulturze od zawsze, stąd owa wspomniana problematyczność w stosowaniu tego terminu w odniesieniu do artefaktów pradziejowych czy archaicznych. Jak wynika bowiem z dociekań antropologów kultury i filozofów, obraz stanowi intelektualny wynalazek tzw. epoki czasu osiowego (IX-III wiek p.n.e.), w trakcie której następował proces jego wyłaniania się jako reprezentacji i odzwierciedlenia. Kształtujący się wówczas refleksyjny sposób myślenia oraz postrzegania rzeczywistości, m.in. przez pryzmat wizualnego podobieństwa, odbicia i wizerunku, zapoczątkował szczególny typ kultury, która funkcjonuje do dzisiaj, ale nie można go rozszerzać na ikoniczne światy epok starszych, czyli parafrazując przytaczanego H. Beltinga na obrazy przed „ery obrazu” (Borowicz 2022, 7).

Uznaje się, że fakty ikoniczne miały wpływać na zmysły i emocje, lub aktywizować związki między ludźmi, czy ludźmi i światem, ludźmi i bogami, ludźmi a zmarłymi, albo być nośnikami jakichś innych sensów, bez względu na to, czy dzisiaj potrafimy odczytać ich przesłanie, czy nie. Proponowane określenie sztuki w archeologii jako komunikacji lub kultury wizualnej jest ponadto względnie łatwe do zaaplikowania w różnych kontekstach kulturowych, ponieważ omija problem, iż kryteria estetyczne innych ludów nie współgrają z naszymi oraz fakt, iż nasza cywilizacja i inne, a tym bardziej przeszłe, nie muszą podzielać tego samego systemu metafor i symboli. Zbadać i określić natomiast można jakość formy wizualnej, np. jej rytm, zrównoważenie i harmonię, błyszczenie lub celowe odstępstwo od tego. Inaczej to określając, o estetycznym wymiarze danego wytworu, jeśli wciąż chcemy go badać, decydują jego przedmiotowe jakości, które można poddawać analizie. Co więcej, także jakość lub siła wyrazu zawartości wyobraźniowej może być brana pod uwagę, nawet jeśli nie jesteśmy w stanie odczytać jej głębszego przesłania (Corbey *et al.* 2004, 358-359).

Wydaje się, iż tego typu podejście z jednej strony odwołuje się do modeli semiotycznych – szerzej strukturalno-semiotycznych, czyli próby semiologicznej interpretacji komunikatów wzrokowych, gdzie wszelkie produkty działań ikonicznych są przede wszystkim znakami czy strukturami funkcjonującymi w obiegu różnych dyskursów społecznych (Eco 2003, 123-159). Z drugiej natomiast strony zmierza już w kierunku opozycyjnej fenomenologii percepcji, zwłaszcza w ujęciu M. Merleau-Ponty’ego, który starał się uchwycić pierwotne, cielesne widzenie, nie-

będące 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 zaczęło wpisywać się w zwrot ikoniczny w humanistycznej, który od lat 90. XX w. doprowadził 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, 12-13). Oba kierunki zwrotu ikonicznego zaowocowały projektem rozwoju inter- a nawet transdyscyplinarnej nauki o obrazie, w którą włączane są wszelkie pojawiające się w dziejach formy ucieleśniania obrazów, związane z różnymi obszarami oraz praktykami kulturowymi. Zauważyć jednak można, iż w większym stopniu i zakresie (od danych obrazowych prahistorycznych i starożytnych, poprzez etnologiczne na współczesnych kończąc), oraz w formie bardziej pogłębionych rozważań, znajdują one wyraz w historyczno-krytycznej nauce o obrazach badaczy niemieckich (Zeidler-Janiszewska 2006, 13-15; Bryl 2008, 663-686). Wśród projektów antropologicznych, które można wiązać z tym nurtem, jednym z bardziej zaawansowanych wydaje się projekt „antropologii obrazu” przywoływanego już w tym tekście H. 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. Ale to oznacza, że takie podejście samo uczestniczy w globalizacji świata obrazów, akcentując zarazem transhistoryczną i transkulturową wspólnotę w ludzkim obcowaniu z obrazami (Bryl 2008, 551-561, 690-691).

Zanim odniosę się do powyższych rozpowszechniających się na gruncie archeologii badań nad obrazem w ramach kultury wizualnej, które niejednokrotnie zastąpiły wcześniejsze badania nad sztuką, oraz rozważę, na ile przełamały tradycyjny paradygmat, chcę jeszcze zatrzymać się na tych starszych, tradycyjnych (klasycznych) podejściach badawczych objaśniających sztukę prahistoryczną oraz starożytną, ale nie tylko takich. Archeolodzy stosowali i wciąż stosują ich wiele, albo wypracowując je sami, albo, i to ma miejsce częściej w wypadku tych badań, czerpiąc

swe inspiracje z filozoficznych konceptualizacji sztuki oraz wielu metod jej badania obecnych w innych (współpracujących) dyscyplinach, przede wszystkim w antropologii kulturowej/społecznej, etnologii, historii sztuki, językoznawstwie, literaturoznawstwie, a nawet w neuropsychologii, kognitywistyce i biologii ewolucyjnej, w odniesieniu do najstarszych, kwalifikowanych jako sztuka pozostałości (Corbey *et al.* 2004, 361; Bugaj 2012, 890).

Jeśli chodzi o najbardziej rozpowszechnione tradycyjne typy analiz, które znalazły i wciąż znajdują zastosowanie w archeologicznych badaniach sztuki, to można wymienić m.in. analizy formalne i stylistyczne, ikonograficzne (ikonologiczne) wraz z ich rozwinięciem na gruncie semiotyki, semiotyczno-strukturalne, psychologiczne oraz procesualne (czyli takie, które rozważają udział sztuki w procesie szeroko rozumianej adaptacji do środowiska naturalnego). W ramach podejść nowych, nietradycyjnych, można wymienić postprocesualne, które są niejednorodne i mają rozmaite oblicza. Występują przeciw sztywności analiz strukturalnych i procesualnych, starając się wykazać ich subiektywizm oraz fakt, iż sztukę przeszłą trudno interpretować w kontekście właściwych jej kategorii, a czyni się to pod kątem naszych współczesnych zainteresowań. Kolejnymi wreszcie są podejścia krytyczne, odnoszące się do sposobów, w jakich sztuka odzwierciedla, legitymizuje lub podważa relacje władzy czy dominacji (Corbey *et al.* 2004, 361-362; Bugaj 2012, 890-892; Stansbury-O'Donnell 2011). Ale to nie wszystko, ponieważ niektóre typy analiz i podejść badawczych są złożone, wywodząc się z rozległych kierunków czy szkół filozoficznych, i tak ma to miejsce w przypadku badań inspirowanych wspomnianą już hermeneutyką czy fenomenologią.

W ostatnich latach antyesencjalistycznie nastawieni badacze często odwołują się także do ujęć zakorzenionych w konstruktywizmie społecznym, przekonując, że rzeczywistość poznajemy w doświadczeniu kulturowym i nie objawia się ona inaczej, jak tylko w wytworach kultury (szczególnie w języku). W tym ujęciu sztuka, jako dziedzina kultury, pojmowanej przede wszystkim jako „rzeczywistość myślowa”, jest czymś społecznie skonstruowanym w określonym momencie historycznym, a jej poznawanie na gruncie archeologii to w najlepszym razie żmudne próby rekonstrukcji dawnych systemów przekonań, podejmowane głównie w oparciu o dane lingwistyczne przy współudziale wszystkich innych dostępnych źródeł. Takie podejście do badań prezentują Andrzej P. Kowalski i Sebastian Borowicz, do prac których odniosę

się w dalszym toku wypowiedzi (por. Kowalski 2013; 2014; Borowicz 2020).

We współczesnych rozważaniach archeologicznych, zgodnie z szerokim wachlarzem zainteresowań i przekonań badaczy oraz zasadą pluralizmu, nacisk jest kładziony, jak to pokazują przytoczone przykłady, na rozmaite, niejednokrotnie przeciwstawne i konkurujące orientacje teoretyczne, które powodują także różnice w pytaniach stawianych wobec źródeł archeologicznych uznawanych za przejawy sztuki, oraz w odpowiedziach, które są uzyskiwane. 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, tym niemniej wybór ów powinien znaleźć uzasadnienie w przedstawionych przesłankach teoretycznych, 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. Inaczej mówiąc, każdy badacz dokonujący namysłu, czy to nad szeroko rozumianym światem sztuki, czy jakimś jej konkretnym przejawem, powinien mieć na uwadze, że za danym namysłem stoi zawsze decyzja określonego teoretycznego podejścia do sztuki (a przynajmniej jej rozumienia), a w konsekwencji wiąże się to również z decyzją przyjęcia odpowiedniej koncepcji kultury, która częstokroć uwikłana być może w spory filozoficzno-światopoglądowe.

Uzupełniając czy doprecyzowując powyższe ogólne stwierdzenia, powiedzieć jeszcze można, iż tradycyjne badania sztuki rozumianej jako wyraz ludzkiej zręczności i talentu wykonywania rzeczy według określonych reguł zwracać będą uwagę na samą wytwórczość i producenta, warsztat, sposób wykonania dzieła, na użyty surowiec, jego jakość i właściwości itp. Sztuka pojmowana jako przesłanie odnoszące się do jakichś idei i sensów kulturowych czy wydarzeń/historii (mitycznych, rzeczywistych) sugeruje zastosowanie metody ikonograficzno-ikonologicznej, semiotycznej lub hermeneutycznej. Sztuka mająca być wyrazem twórczej wyobraźni skłaniać będzie do poszukiwania indywidualnego wykonawcy/artysty i jego przesłania. Sztuka rozumiana jako komunikacja kłaść będzie nacisk na jej charakter społeczny i relacyjny, na jej oddziaływanie – agentywność. Sztuka jako wyraz piękna i emocji skłaniać będzie do rozważań na temat doznań estetycznych oraz przeżyć artystycznych towarzyszących procesom twórczości, ale głównie percypowania/odbioru dzieł. Relatywistyczne (postprocesualne) koncepcje

interpretacji sztuki dawnej podkreślają ich zakorzenienie we współczesności, co więcej, argumentują, że idea interpretacji sztuki minionej w naszych czasach zakłada najczęściej relacje do tych obiektów z przeszłości w sposób, który najprawdopodobniej nie miałby sensu dla pierwotnych użytkowników, jak również nie musi mieć znaczenia dla przyszłych czytelników owych interpretacji, itd.

Tym niemniej zauważyć należy, że pomimo przedstawionych powyżej możliwości wielorakich podejść do badania sztuki, archeolodzy (szczególnie pradziejowi), którzy je podejmują, z reguły w swych pracach powstrzymują się od prób dociekania jej kulturowych sensów czy znaczeń i, w przeciwieństwie do antropologów kultury oraz historyków sztuki, skupiają się na rekonstrukcji oraz wyjaśnianiu zasad wytworzenia danego obiektu (stosując coraz bardziej zaawansowane technologicznie, bazujące na naukach przyrodniczych analizy surowcowe), jego czasowo-przestrzennej dystrybucji i zmienności motywów oraz stylów, rozumianych jako zespoły cech formalnych. Badania te lokują się zatem w ramach tradycyjnego 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. Stąd potrzeba uwzględniania w tego typu badaniach w większym stopniu podejścia humanistycznego oraz sięgnięcia do nowych koncepcji kulturoznawczo-filozoficznych dotyczących doświadczeń wizualnych wydaje mi się bardzo aktualna.

Z zadowoleniem więc należy przyjąć fakt, że takie propozycje konceptualizacji sztuki w archeologii wypracowane zostały w ostatnich latach na gruncie nauki polskiej, a należą do nich dokonania wzmiankowanych już powyżej A. P. Kowalskiego i S. Borowicza, i na koniec mojej wypowiedzi chciałabym na nie zwrócić uwagę. Zasługują na nią w pierwszym rzędzie dociekania A. P. Kowalskiego, który stworzył oryginalną i spójną koncepcję interpretacji sztuki dawnej. Zwieńczeniem jego pracy jest książka *Mit a piękno. Z badań nad pochodzeniem sztuki* (Kowalski 2013) oraz m.in. stosowne części publikacji złożonej z tekstów wcześniejszych, rozproszonych, które ukazały się pod wspólnym tytułem *Antropologia zamierzonych znaczeń* (Kowalski 2014).

Badania A. P. Kowalskiego wychodzą od założeń społeczno-regulacyjnej koncepcji kultury i od ustaleń dotyczących jej magicznych źródeł, w tym sztuki, jako jej dziedziny, wypracowanych w kręgu poznań-

skiej szkoły kulturoznawczej etnologów i filozofów. W ramach tych badań, które A. P. Kowalski bardzo rozwinął i pogłębił, opracowano prawidła myślenia magicznego oraz zrelatywizowano kategorię percepcji do kontekstu kultur pradziejowych i archaicznych, generalnie przedfilozoficznych, czyli takich, w których przejawem myślenia miała być metamorfoza magiczna. Według tej koncepcji myśl mająca charakter metamorficzny (jeszcze nie symboliczny, pojęciowy), wyrażana była czynami na sposób przedmiotowy, zaś relację między czynnością a sensem ujmowano w kategoriach przyczynowo-skutkowych; dla przykładu, na tym etapie posąg Ateny nie był symbolem tej bogini; był bóstwem wcielającym się w rzeczywistość. W przypadku myślenia magicznego z jednej strony bowiem zachodzi reifikacja kultury, z drugiej zaś równoczesna z nią antropomorfizacja natury. Oznacza to brak semantycznego odniesienia przedmiotowego – pojęcia, właściwego myśleniu o czymś za pośrednictwem czegoś innego, tzn. właściwego już myśleniu symbolicznemu (Mamzer 2018, 43-44).

Henryk Mamzer, wypowiadając się na temat studiów A. P. Kowalskiego, pisze, że zakres problemowy uprawianych przez niego badań znacznie wykracza poza obszar zainteresowań archeologów, którzy zbyt wąsko pojmują swoją dyscyplinę, utożsamiając ją z kulturą materialną, natomiast dzieje kultury materialnej nie stanowią zwierciadlanego odbicia dziejów społeczeństw będących jej nosicielami, a tym bardziej nie są odzwierciedleniem dziejów kształtowania się ich zwyczajów, zachowań, sposobów myślenia, historii idei itp., gdyż z reguły pomijają niewidoczną, ściśle „sklejoną” z ową materialnością sferę symboliczną, inaczej mówiąc – kulturę, samą istotę dziejów człowieka. Archeologia, koncentrująca swoją uwagę na materialnych przedmiotach, sprowadza się więc zazwyczaj do odtworzenia ich praktyczno-technicznej funkcji z perspektywy kontekstu kulturowego badacza. Badając przedmioty-rzeczy, archeologia stara się w ten sposób zbliżyć do przyrodoznawstwa, oddalając się od antropologicznego, szerzej – humanistycznego podejścia, które dla studiów A. P. Kowalskiego, promującego „archeologię kulturoznawczą”, jest najważniejsze (Mamzer 2014, 325-326).

Problematykę źródeł sztuki A. P. Kowalski rozpatruje, jak sam pisze, z zastosowaniem „metody genealogicznej zorientowanej antropologicznie” (Kowalski 2013, 9). To metoda inspirowana genealogicznym podejściem do historii Fryderyka Nietzschego i badaniami dyskursu Michela Foucaulta, antyesencjalistyczna, podejmująca próbę podmiotowej rekon-

strukcji dawnego systemu przekonań, uznająca za fundament rozumienie kultury jako „rzeczywistości myślowej” historycznie społecznie konstruowanej. W wyniku tych dociekań uczony dochodzi do wniosku, że nie można mówić o sztuce jako wyodrębnionej i różnej od innych dziedzin kultury, usensownionej praktyce, tam, gdzie nie znajduje to odzwierciedlenia w świadectwach językowych. Język jest bowiem przez niego traktowany nie tylko jako sposób komunikacji, ale przede wszystkim jako werbalny obraz świata; to język jest depozytariuszem idei oraz społecznie konwencjonalizowanych wyobrażeń i wiedzy do sfery przekonań przedstawicieli dawnych kultur. Na podstawie swych badań A. P. Kowalski zauważa, że w zbiorze dostępnych materiałów leksykalnych trudno odnaleźć kategorie „aksjologii” wczesnych ludów indoeuropejskich obejmujących obszar sztuki i twórczości. Stąd przekonanie badacza, iż to, co obecnie zaliczamy do sztuki, w kulturach dawnych podlegało innej kwalifikacji, i pokazanie, 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. Na łamach wzmiankowanej pracy udało się A. P. Kowalskiemu uchwycić i wskazać najstarsze idee ilustrujące procesy przechodzenia od rękodzieła i rytualnych praktyk do sztuki (Kowalski 2013; por. Rydlewski 2016, 306-307).

Z kolei S. Borowicz, odwołując się m.in. do wyników badań A. P. Kowalskiego oraz osiągnięć poznańskiej szkoły kulturoznawczej odnośnie do magicznych źródeł kultury (i sztuki), w swej szeroko zakrojonej pracy zatytułowanej *Reliefy rozmazane. Rzeczy i obrazy w kulturze dawnej Grecji* (2020) postawił ambitne pytanie: „od kiedy Grecy widzą obrazy?” i starał się na nie w toku swych rozważań odpowiedzieć, przeprowadzając szczegółową i kompleksową analizę kwestii ikoniczności w kulturze starożytnej Grecji okresu archaicznego i klasycznego, wraz ze wskazaniem wizualnego przełomu, który wówczas zaistniał na styku tych epok.

Fakt ikoniczny, który dla wskazania jego odmiennej natury niż późniejszy obraz S. Borowicz określa za pomocą autorskiego neologizmu *artefaktem*, to według badacza rodzaj amalgamatu, na który składa się nie tylko sztucznie wytworzona rzecz o określonych jakościach i własnościach plastycznych, ale owa rzecz pojmowana jako byt relacyjny, będący jednocześnie zdarzeniem i stanem rzeczy. Owo pojęcie

odwołuje się do pierwotnego znaczenia łacińskiego *factum*, oznaczającego „działanie”, które ma oddawać procesualny charakter percepcji rzeczy w kulturach dawnych, który badacz za filozofami kultury przyjmuje i podbudowuje licznymi własnymi spostrzeżeniami. *Artefakty* w pracy S. Borowicza ujmowane są w perspektywie kulturoznawczej, tj. stanowią element czynności kulturowych, jako pochodne faktów społecznych i mentalnych; to mające status ikoniczny zjawiska będące często nośnikami wartości światopoglądowych. Podstawową miarą tak rozumianych *artefaktów* jest nie tyle ich wizualność, ile skuteczność – postrzegano je przede wszystkim przez pryzmat ich walorów sprawczych. Pozycja *artefaktów* w kulturze dawnej Grecji, sposób ich użytkowania zmieniły się jednak istotnie wraz z przełomem metafizycznym, który w niej nastąpił (Borowicz 2020, 24-27).

Rozważania prowadzone we wspomnianej pracy doprowadzają S. Borowicza do zarysowania szczególnej biografii faktów ikonicznych, rozpiętych między dwoma sposobami funkcjonowania kultury w Grecji czasów archaicznych i klasycznych, a dla ich opisu badacz posłużył się ponownie autorskimi terminami *chōros* (kultura spajania, obraz pozostaje w dynamicznej relacji przyległości i uczestnictwa do konkretnego miejsca i działania) oraz *diakrisis* (kultura wydzielania, to czas myślenia metafizyczno-teoretycznego, w którym następuje rozpad na rzeczy i obrazy). Historia faktów ikonicznych, z definicji niebędących tylko przedmiotami materialnymi czy plastycznymi odwzorowaniami rzeczy, ale całymi kulturowymi mikrosiedliskami, jest w dużej mierze uchwytna dopiero w zachowanym myśleniu o nich, w relacjach, jakie tworzą, czy w działaniach, jakich są częścią, a te badacz tropi, bazując na bogatym materiale literackim i leksykalnym oraz zabytkach kultury materialnej i związanych z nimi kontekstach. W ten sposób uzyskujemy wiedzę na temat przejścia obrazowości w Grecji od jej performatywnego funkcjonowania w epoce archaicznej, do obdarzonej elementami dyskursywnymi i estetycznymi obrazowości i wizualności epoki klasycznej, wraz z wyodrębnianiem się obrazów jako nośników wiedzy, rozumienia i pojmowania świata (Borowicz 2020, 27-37).

Na koniec niniejszego szkicu, zamiast konkluzji wspomnę słowa Danuty Minty-Tworzowskiej, która pisze, że to dzięki sztuce pradžejowej 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 interpretacja, prowadząca do zrozumienia jej sensu. 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 wyborem z niej tego, co dla nas jest najważniejsze. Wybór przeszłości, to wybór dla nas i dokonujemy go pod kątem jakiejś perspektywicznie ukierunkowanej teraźniejszości, gdyż to ona jest miejscem owego wyboru (Minta-Tworzowska 2008, 41).

Jestem przekonana, że 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 pradziejowych i starożytnych społeczności ludzkich,

jak i nad własnym uczestnictwem w kulturze, której archeologia jest częścią. Co więcej, pytanie o sztukę pradziejową i starożytną może nakierowywać także na obszar sztuki współczesnej, najczęściej niefunkcjonującej już w tradycyjnej formie. Tym niemniej, wiele zjawisk w obrębie sztuki współczesnej może być odczytywanych jako pogłębiony i intensywny program krytycznych poszukiwań dotyczących kondycji człowieka, jego początków oraz procesu dochodzenia do stanu obecnej wiedzy i miejsca w świecie. Są to wątki, które w badaniach archeologicznych pojawiały się zawsze i rozmaicie bywały rozwiązywane lub jedynie sygnalizowane. Zatem w polu samych badań archeologicznych warto zwracać się ku wypowiedziom współczesnych artystów, jak również zapraszać ich do wspólnych przedsięwzięć, co już od wielu lat ma miejsce i doczekało się także licznych opracowań. Jest to temat ważny i rozległy, zasługujący już jednak na odrębne potraktowanie.

BIBLIOGRAFIA

- Bal M. (2012). *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, przekład M. Bucholc. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Belting H. (1983). *Das Ende der Kunstgeschichte*. München: Verlag C.H. Beck.
- Belting H. (1994). *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*. München: Verlag C.H. Beck.
- Belting H. (2003). *Art History after Modernism*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Belting H. (2007). *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przekład M. Bryl. Kraków: Universitas.
- Belting H. (2010). *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, przekład T. Zatorski. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Borowicz S. (2020). *Reliefy rozmazane. Rzeczy i obrazy w kulturze dawnej Grecji*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Borowicz S. (2022). Teoria artefaktu. W stronę krytyki ikonoczości dawnych Greków. *Roczniki Humanistyczne*, 70(3), 7-26.
- Bryl M. (2008). *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Bugaj E. (2012). Archeologia a sztuka. W: S. Tabaczyński, A. Marciniak, D. Cyngot, A. Zalewska (red.), *Prze-
szłość społeczna. Próba konceptualizacji (885-909)*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Bugaj E. (2018). Badania ikonograficzno-ikonologiczne greckiego malarstwa wazowego – zarys problematyki. W: D. Minta-Tworzowska (red.), *Estetyka w archeologii. Obrazowanie w pradziejach i starożytności (15-27)*. Gdańsk: Komitet Nauk Pra- i Protohistorycznych PAN, Muzeum Archeologiczne w Gdańsku.
- Carrier D. (2008). *A World Art History and Its Objects*. Philadelphia: Pennsylvania State University Press.
- Danto A.C. (1997). *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press.
- Eco U. (2003). *Nieobecna struktura*, przekład A. Weinsberg, P. Bravo. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Grethlein J. (2017). *Aesthetic Experiences and Classical Antiquity. The Significance of Form in Narratives and Pictures*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kowalski A.P. (2013). *Mit a piękno. Z badań nad pochodzeniem sztuki*. Bydgoszcz: Oficyna Wydawnicza Epigram.
- Kowalski A.P. (2014). *Antropologia zamierzchłych znaczeń*. Toruń: Polskie Towarzystwo Historyczne.
- Kurz I. (2012). Wobec obrazu – wobec świata. Projekt antropologii kultury wizualnej. W: I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba (red.), *Antropologia kultury wizual-*

- nej. *Zagadnienia i wybór tekstów* (9-20). Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Layton R. (1981). *The Anthropology of Art*. New York: Columbia University Press.
- Mamzer H. (2014). Antropologia pradziejów jako krytyka archeologii. *Rocznik Antropologii Historii*, 4.1(6), 325-337.
- Mamzer H. (2018). Złudne nadzieje na powrót do archaicznego doświadczenia „estetycznego”. W: D. Minta-Tworzowska (red.), *Estetyka w archeologii. Obrazowanie w pradziejach i starożytności* (41-53). Gdańsk: Komitet Nauk Pra- i Protohistorycznych PAN, Muzeum Archeologiczne w Gdańsku.
- Marciniak A. (2012). Paradygmaty badawcze w archeologii. W: S. Tabaczyński, A. Marciniak, D. Cyngot, A. Zalewska (red.), *Przeszłość społeczna. Próba konceptualizacji* (29-83). Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Merleau-Ponty M. (2001). *Fenomenologia percepcji*, przekład M. Kowalska, J. Migasiński. Warszawa: Aletheia.
- Minta-Tworzowska D. (2008). Teoretyczne problemy interpretacji „sztuki” pradziejowej. Docieranie do znaczenia przestrzeni sztuki pradziejowej. W: B. Gediga, W. Piotrowski (red.), *Sztuka pradziejowa i wczesnośredniowieczna jako źródło historyczne* (23-47). Biskupin, Wrocław: Muzeum Archeologiczne w Biskupinie, Polska Akademia Nauk, Oddział we Wrocławiu.
- Morawski S. (1985). Pojmowanie dzieła sztuki dawniej i dzisiaj. W: S. Morawski, *Na zakręcie od sztuki do po sztuki* (163-183). Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Morawski S. (1992). *Główne nurty estetyki XX wieku: zarys syntetyczny*. Wrocław: Wiedza o Kulturze.
- Pałubicka A. (2018). Ponowoczesność i humanistyka. W: D. Minta-Tworzowska (red.), *Estetyka w archeologii. Obrazowanie w pradziejach i starożytności* (71-80). Gdańsk: Komitet Nauk Pra- i Protohistorycznych PAN, Muzeum Archeologiczne w Gdańsku.
- Piotrowski P. (2013). Od globalnej do alterglobalistycznej historii sztuki. *Teksty Drugie*, 2013(1-2), 269-291.
- Popczyk M. (2005). Wstęp. W: M. Popczyk (red.), *Muzeum Sztuki. Antologia* (5-42). Kraków: Universitas.
- Porter J.I. (2010). *The Origins of Aesthetic Thought in Ancient Greece. Matter, Sensation, and Experience*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rejniak-Majewska A. (2005). Dzieło utopijne, historia odczarowana? O *Niewidzialnym arcydziele* Hansa Beltinga. *Teksty Drugie*, 2005(6), 177-191.
- Ryczek J. (2019). Czy archeologia potrzebuje sztuki? Jak teoretyczne spojrzenie otwiera nowe możliwości współpracy. Sztuka jako użytkowanie. *Folia Praehistorica Posnaniensia*, 24, 235-247.
- Rydlewski M. (2016). Źródła sztuki w perspektywie konstruktoryzmu społecznego. *Rocznik Antropologii Historii*, 6(9), 303-315.
- Sosnowski L. (2006). Wstęp. Filozoficzny świat sztuki Arthura C. Danto. W: A. C. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki* (7-32). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Stansbury-O'Donnell M.D. (2011). *Looking at Greek Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tanner J. (2006). *The Invention of Art History in Ancient Greece*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tatarkiewicz W. (1986). *O filozofii i sztuce*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Tatarkiewicz W. (1988). *Historia estetyki. I. Estetyka starożytna*. Warszawa: Wydawnictwo Arkady.
- Weitz M. (1956). The Role of Theory in Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15(1), 27-35.
- Zeidler-Janiszewska A. (2006). Visual Culture Studies czy antropologicznie zorientowana Bildwissenschaft? O kierunkach zwrotu ikonicznego w naukach o kulturze. *Teksty Drugie*, 2006(4), 9-30.
- Zmyślony I. (2012). Esencjalizm vs antyesencjalizm – gdzie leży meritum sporu o definicję sztuki? *Kwartalnik Filozoficzny*, 40(2), 25-47.

EWA BUGAJ

ON THE PROBLEMS OF STUDYING ART IN ARCHAEOLOGY

SUMMARY

The article attempts to assess the legitimacy of including prehistoric and ancient artefacts in the category of art, as well as the problems of studying art in archaeology in the context of the most important contemporary transformations of cultural philosophical concepts concerning visual experience. Changes in the perception of art and aesthetics from a historical perspective and attempts to define art within the framework of essentialist and anti-essentialist approaches are discussed. Attention is paid to the changes in culture that have been taking place dynamically since the end of the twentieth century, as well as to the retreat from the modernist worldview, which was initiated by representatives of post-modern philosophy, and which soon spread throughout the humanities and the public sphere. This has led to the development of new approaches to archaeology research and, among them, the search for new conceptualisations of art, which appeared in a particularly original way in Polish archaeology and cultural anthropology. The author refers to these achievements at the end of the article, earlier discussing the numerous traditional conceptualisations of art in archaeology and the whole range of methods of its analysis.

During her deliberations, the author comes to the conclusion that art is a non-obvious, relative phenomenon and changeable in history, not only in the manifestation of its forms, but also in its essence and function. The study of art in archaeology, therefore, implies the need to go beyond traditional, colloquial, and historical generalisations about it, and to search for adequate theoretical approaches to help in attempts to explain and interpret it. Nevertheless, art appears in the consideration of archaeologists, most often as a universal phenomenon, and is studied in a similar way to the analysis of modern art. This type of treatment can be considered an anachronism and a projection of modern notions onto prehistoric and ancient societies.

This is done on the principle of speaking of art as an intentional product, made with skill, characterised by a distinctive form that works visually, composed of specific elements, patterns, and figures, having references in the imagination of the maker or in the external world. Such artefacts are rooted in the broadly defined ritual and ceremonial, sacred or secular, public or private spheres. They represent, express or communicate the imaginary or external world; they express or communicate the world of ideas

of which they are an expression; they make something or someone present; they provide a variety of experiences. It can be clearly seen that the artefacts assigned to art in this way describe art within mimetic, expressionist, and formal categories.

Nevertheless, since the end of the last century, archaeologists, especially post-processual archaeologists, have been moving away from making statements about art and the work of art, replacing these concepts with visual culture and the broad category of image. However, it should be noted that the concept of the image is as problematic in archaeology as it is in the work of art. Postmodern-orientated cultural anthropologists and philosophers point out that the image, as we understand it today, has not always functioned in culture, but is an intellectual invention of the so-called Axial Time (9th-3rd centuries BC) when the process of its emergence as a representation occurred. Regarding earlier times, we can talk about iconic facts that should be studied in a different way.

In recent years, anti-essentialist Polish researchers have made such an effort and developed approaches that appeal to a viewpoint rooted in social constructivism. According to this approach, we come to know the reality through cultural experience, which manifests itself in culture (especially in language). In this view, art, as a field of culture, conceived primarily as a “thoughtful/mental reality”, is something socially constructed at a particular historical moment. Its study on the grounds of archaeology and anthropology is a painstaking attempt to reconstruct ancient values and belief systems, undertaken mainly on the basis of linguistic data with the participation of all other sources.

This new approach to the study of art has been presented by Polish researchers. These include Andrzej P. Kowalski who, in his book “Myth versus Beauty. From Research on the Origin of Art” (2013), presented the oldest ideas illustrating the processes of transition from handicrafts and ritual practices to art. Another is Sebastian Borowicz whose book “Smearred Reliefs: Things and Images in Ancient Greek Culture” (2020) showed the transition of iconicity in Greece from its performative functioning in the archaic era, to the iconicity and visibility of the classical era, endowed with discursive and aesthetic elements. The author refers to these works at the end of the article.