

STANISŁAW CZEKALSKI
[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0001-6312-8210](https://orcid.org/0000-0001-6312-8210)
UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

LOGIKA PARADOKSU. DROGA KRYTYCZNEGO RACJONALIZMU W METODOLOGII HISTORII SZTUKI¹

Słowa kluczowe: metodologia, filozofia nauki, krytyczny racjonalizm, metody historii sztuki, historyczne wyjaśnianie

Keywords: methodology, philosophy of science, critical rationalism, methods of art history, historical explanation

Abstrakt: Artykuł prezentuje główny nurt refleksji metodologicznej w obszarze historii sztuki, ukształtowany w procesie recepcji filozofii krytycznego racjonalizmu Karla Poppera od lat 40. do lat 80. XX w. Kluczową rolę w tym procesie odegrały różne próby odpowiedzi na dedukcyjno-nomologiczny model wyjaśniania. Nawiązując do idei Poppera, Ernst H. Gombrich rozwinął projekt dedukcyjnej ikonologii, związany z konwencjonalistycznym ujęciem zasad przedstawiania i komunikacji obrazowej. W dialogu z poglądami Gombricha alternatywne i wzajemnie sprzeczne wersje adaptacji modelu DN na potrzeby metodycznego wyjaśniania obrazów przedstawili Oskar Bätschmann i Michael Baxandall, a Michael Fried i Norman Bryson zaproponowali przeciwstawne wersje ujęcia obrazu jako formy odpowiedzi na obiektywne i stałe co do zasady warunki początkowe kontaktu z widzem. Rozbieżność i niewspółmierność metod historii sztuki, wychodzących naprzeciw metodologii Poppera, ujawniła wpisany w nią paradoks pojęcia faktu, z jednej strony traktowanego realistycznie i przeciwstawianego teoriom, z drugiej lokowanego w zależności od perspektywy interpretacyjnej i założeń teoretycznych.

Abstract: The paper presents the mainstream methodological reflection in the field of art history, shaped by the reception of Karl Popper's philosophy of critical rationalism from the 1940s to the 1980s. A key role in this process was played by various attempts to respond to the deductive-nomological model of scientific explanation. Referring to Popper's ideas, Gombrich developed the project of deductive iconology, associated with the conventionalist approach to the principles of image representation and communication. In dialogue with Gombrich's views, alternative and mutually contradictory versions of the adaptation of the DN model for the methodological explanation of images were put forward by Oskar Bätschmann and Michael Baxandall. Michael Fried and Norman Bryson proposed opposing versions of viewing the image as a form of response to the objective and fundamentally fixed initial conditions of contact with the viewer. The divergence and incommensurability of the methods of art history facing Popper's methodology revealed the inherent paradox of the notion of fact, on the one hand treated realistically and opposed to theories, and on the other depending on the interpretive perspective and theoretical assumptions.

¹ Artykuł opiera się na mojej książce *Jak wyjaśnić obraz? Metodologiczne tropy historii sztuki w epoce Ernsta H. Gombricha*, Poznań 2022. Proponuję tu jednak inną optykę, która ma ukazać ostrzej węzłowe problemy dotyczące metodologii Poppera i jej recepcji w obszarze historii sztuki.

RACJONALIZM KRYTYCZNY WEDŁUG KARLA R. POPPERA

Racjonalizm krytyczny opiera się na wyborze intelektualnej postawy krytycyzmu w stosunku do niepewnych przesłanek myślenia, założeń i domysłów oraz na poglądzie, iż jedyną drogą wyjścia z ich kręgu jest droga jasnego stawiania hipotez i przeciwstawiania im teorii alternatywnych, aby rozstrzygać między nimi na podstawie intersubiektywnie stwierdzalnych i sprawdzalnych faktów, stosując metodę logicznych, dedukcyjnych wnioskowań². W książce *Logika odkrycia naukowego* Karl R. Popper przedstawił tę drogę jako jedyną właściwą dla nauki i określił ją pojęciem dedukcjonizmu, w przeciwieństwie do metody indukcyjnej, zakładającej niezależne od domysłów obserwowanie i zbieranie faktów, a następnie dochodzenie do twierdzeń o przyczynowym źródle, na które wszystkie te fakty łącznie wskazują i z którego wynikają³. Krytyczny racjonalizm wymagał, by w punkcie wyjścia uwzględniać jak najszersze spektrum możliwych hipotez wyjaśniających badane zjawisko, po czym zawęzić pole możliwości przez eliminację tych i tylko tych teorii, którym przeczą wnioski dedukowane z faktów. Błędem byłoby wykluczanie takich hipotez, które mieszczą się w polu alternatyw ograniczonym przez wyniki dedukcji, jak również opieranie procesu dedukcyjnego na niepotwierdzonych przesłankach, innych niż intersubiektywnie stwierdzalne fakty i prawa wytrzymujące falsyfikacyjne, empiryczne testy.

Odnosząc powyższe zasady do dziedziny historycznego wyjaśniania dokonań i dzieł człowieka, Popper za podstawowe kryterium graniczne dla możliwych wyjaśnień uznał ich konieczną zgodność z „logiką sytuacji”, wyznaczoną zakresem osiągalnych celów i dostępnych środków w danych warunkach obiektywnych: należy wykluczyć wszystkie takie i tylko takie wyjaśnienia, które nie są zgodne z wiarygodną wiedzą o celach i środkach leżących w zasięgu intencji i dyspozycji podmiotu określonych dokonań czy dzieł⁴. Jeżeli alternatywne hipotezy spełniają to kryterium logiki sytuacyjnej, należy szukać takich faktów dotyczących okoliczności wyjaśnianych działań, które mogłyby spełnić rolę eksperymentu krzyżowego i stanowić podstawę dedukcji wykluczającej alternatywy aż do momentu, gdy tylko jedno wyjaśnienie okaże się zgodne z wszystkimi stwierdzonymi faktami. Idea dedukcyjnego dojścia do jedynej możliwości wyjaśnienia faktów o danym czynie lub dziele, jaką pozostawia suma zebranych faktów na temat sytuacji, w której czynu lub dzieła dokonano, stała się podstawą modelu wyjaśnień naukowych narzucającego rygor logicznej i przyczynowo-skutkowej konieczności wynikania następstw określonych w eksplikandum z obiektywnych przesłanek i przyczyn stanowiących „warunki początkowe”, a podanych w eksplikansie⁵. Gdy Popper przedstawił ten model w 1948 r., wskazał na źródło inspiracji, którym były dla niego powieści kryminalne, opisujące dedukcyjną metodę wyjaśniania zbrodni: należy „wypróbować pewne hipotetyczne wyjaśnienia”, to znaczy sprawdzać, czy wnioski dedukowane z poszczególnych hipotez odpowiadają stwierdzalnym cechom faktycznym zbrodniczego dzieła, jeżeli zaś warunek ten zostaje spełniony w przypadku hipotez alternatywnych, trzeba je konfrontować z kolejnymi zbieranymi faktami aż do rozstrzygnięcia, która okaże się prawdziwa⁶. W rzeczy samej, na tym polegała niezawodna metoda wykrywania prawdy, zawsze skutecznie stosowana przez najwybitniejszych powieściowych detektywów – Sherlocka Holmesa i Herkulesa Poirota.

W zasadach rozstrzygnięć dotyczących spraw kryminalnych Popper znalazł również podstawę dla swojej koncepcji prawdy jako zgodności zdań z faktami. Za wzór przyjął stosowanie tego podstawowego i ogólnego kryterium prawdy do zeznań naocznych świadków: uznaje się prawdomówność świadka i praw-

² Podstawy swojej koncepcji racjonalizmu krytycznego Popper przedstawił w książce *Spoleczeństwo otwarte i jego wrogowie* (1945), tłum. H. Krahełska, Warszawa 1993, t. 2: *Wysoka fala prorocत्व. Hegel, Marks i następstwa*, rozdz. 24, s. 236–271. Jest ona kluczowym określeniem całej jego filozofii nauki.

³ K.R. Popper, *Logika odkrycia naukowego* (1934), tłum. U. Niklas, Warszawa 1977.

⁴ K.R. Popper, *Nęcza historycyzmu* (1936–1944), red. s. Amsterdamski, Warszawa 1999, s. 123–149 oraz idem, *Spoleczeństwo otwarte...*, t. 2, rozdz. 25, s. 272–293.

⁵ Model ten zarysował Popper już w trzecim rozdziale (paragraf 12) *Logiki odkrycia naukowego...*, s. 53–55, a do postaci wzoru logicznego, złożonego z koniunkcji zdań określających prawo ogólne i sytuację po stronie eksplikansu, oraz z eksplikandum jako wyniku tej koniunkcji, doprowadził go w wykładzie zaprezentowanym w 1948 r., opublikowanym pod tytułem *Naturgesetze und theoretische Systeme* w tomie *Gesetz und Wirklichkeit*, red. s. Moser, Wien 1949, s. 43–60. W metodologii nauki model ów przyjął się pod nazwą dedukcyjno-nomologicznego za sprawą artykułu C.G. Hempela i P. Oppenheima *Studies in the Logic of Explanation*, „Philosophy of Science”, 15, 1948, 2, s. 135–175. Autorzy ci wprowadzili terminy „eksplanans” i „eksplanandum” zamiast używanych przez Poppera pojęć „eksplikans” i „eksplikandum”, pozostają one jednak synonimiczne i na użytek niniejszego artykułu konsekwentnie stosuję je w wersji Popperowskiej.

⁶ K.R. Popper, *Wiedza obiektywna. Ewolucyjna teoria epistemologiczna* (1972), tłum. A. Chmielewski, Warszawa 2012, s. 413. Ten fragment książki (Dodatek I) pochodzi z publikacji *Naturgesetze und theoretische Systeme...*, wspomnianej w poprzednim przypisie.

dziwość jego oświadczeń pod warunkiem, że stwierdza on coś, co rzeczywiście widział⁷. Słowa świadka oceniane są zatem miarą odpowiadania faktom, czyli korespondowania z prawdą. Jednakże z drugiej strony autor *Logiki odkrycia naukowego* zachowywał daleko posunięty krytycyzm wobec stwierdzeń opartych na doświadczeniu percepcyjnym: jeżeli nie można ich uniezależnić od subiektywnych, indywidualnych doznań postrzeżeniowych i związanych z nimi czynników psychologicznych, potwierdzając takie konstatacje na podstawie danych obserwowalnych i sprawdzalnych intersubiektywnie, wówczas nie można im przyznać statusu wiarygodnych zdań o faktach⁸. Filozof akcentował nieusuwalną zależność wszelkich obserwacji od przyjmowanych teorii i założeń, nastawiających widzenie, a wobec powyższego domagał się, by nie dowierzać „zdanom obserwacyjnym”, które zawsze są „przesycone teorią”, lecz kwestionować je i sprawdzać na podstawie faktów stwierdzalnych intersubiektywnie, i tylko zdania spełniające to kryterium prawdziwości uznawać za prawomocne składniki wyjaśnień⁹. Twierdzenia o poszczególnych faktach, aby mogły służyć poprawnym dedukcjom eksplanacyjnym, powinny być uniezależnione nie tylko od założeń teoretycznych, lecz także od zdań stwierdzających inne fakty, w przeciwnym razie bowiem powstaje błędne koło, które Popper stawiał w opozycji do logicznych rygorów wyjaśniania. Kwestia ta dotyczy stosunku faktów podawanych w eksplikansie do faktów podawanych w eksplikandum. Z zasady błędne są więc wyjaśnienia budowane *ad hoc*, to znaczy pozostające w zależności od tego, co stwierdza się o wyjaśnianym zjawisku, i nieoparte na innej podstawie empirycznej¹⁰. Eksplikans musi przyjąć postać koniunkcji zdania określającego jakieś prawo ogólne, uprzednio niezależnie sprawdzone oraz potwierdzone, i opisu warunków początkowych, korespondującego z faktami stwierdzalnymi oraz potwierdzonymi niezależnie od treści tego prawa, jak również niezależnie od faktów ujętych w eksplikandum. Tylko pod tym warunkiem, jeżeli eksplikans pociąga logicznie eksplikandum, wyjaśnienie spełnia zasadę dedukcji i jest zbudowane prawidłowo¹¹.

Jakkolwiek logiczny rygor wyjaśnień naukowych wyprowadził Popper z zasad dedukcji jako metody wyjaśniania zbrodni, czyli dokonania człowieka, odniósł go bezpośrednio, w *Logice odkrycia naukowego*, do dziedziny zjawisk naturalnych, stamtąd zaś przetransponował ten model eksplanacyjny znów na dziedzinę czynów i dzieł ludzkich, przy czym dodał jednak istotne zastrzeżenia. Wymóg zgodności hipotez wyjaśniających dzieła z logiką sytuacji, czyli warunków początkowych, w których powstały artystyczne wytwory, nie oznaczał potrzeby wykazania, iż musiały one powstać na zasadzie koniecznej, logicznej konsekwencji czynników obiektywnych po stronie przyczyn i przesłanek. Przyjęcie takiej zasady byłoby równoznaczne z uznaniem, iż czyny człowieka nie leżą w zakresie jego wolności i odpowiedzialności, gdyż podlegają prawu sytuacyjnego i logicznego determinizmu. Po pierwsze zatem, sferą działań ludzkich rządzi nie prawo konieczności kauzalnej i logicznej, lecz prawo racjonalności, stanowiącej zasadę podejmowania decyzji w sytuacyjnym polu możliwych wyborów, podstawą racjonalności zaś jest krytyczna analiza tego pola pod względem osiągalnych celów i dostępnych środków. Nie można przeto wyjaśnić cech danego dzieła, wyprowadzając je dedukcyjnie z samych faktów stwierdzanych po stronie sytuacji, można jedynie wyjaśnić te cechy jako skutki decyzji racjonalnie adekwatnych do warunków ich podjęcia, ale z istoty rzeczy niekoniecznych, niezdeteminowanych czynnikami sytuacyjnymi. Zasada określona przez Poppera mianem „dualizmu faktów i decyzji” stanowiła, że eksplikandum w przypadku dzieł decyzyjnego podmiotu wynika nie z konieczności dyktowanej przez fakty dotyczące jego sytuacji, lecz z konieczności racjonalnego, krytycznego odniesienia się do tych faktów, wobec czego dzieła wyjaśniać należy jako formy indywidualnej odpowiedzi na rozpoznane przez jej podmiot warunki. Po drugie, zasada „dualizmu natury i kultury”, rozwinięta w opozycję między prawami naturalnymi (czyli obiektywnymi, niezmiennymi) i normatywnymi (czyli konwencjonalnymi, zmiennymi) stanowiła, że normom i konwencjom kulturowym, chociaż istnieją one faktycznie jako układ odniesienia dla działań jednostki, nie można przypisywać roli obiektywnych i bezwzględnie obowiązujących determinant, gdyż podlegają one indywidualnym decyzjom, na mocy których mogą być przedmiotem zabiegów o charakterze krytycznym – mogą być łamane, naruszane, podważane i zmieniane. Obie zasady metodologiczne Popper objął pojęciem „krytycznego dualizmu”¹².

⁷ Popper, *Wiedza obiektywna...*, s. 375–376. Odpowiednio za przykład nieprawdy jako sprzeczności zdań z faktami Popper podał twierdzenie mordercy „ja nie zabiłem”, *ibidem*, s. 370–371.

⁸ Popper, *Logika odkrycia naukowego...*, s. 41–45, 80–89.

⁹ *Ibidem* oraz idem, *Wiedza obiektywna...*, s. 94–95, 186.

¹⁰ Popper, *Wiedza obiektywna...*, s. 27, 232–234, 245.

¹¹ *Ibidem*, s. 232–234, 412–416, 420–421.

¹² K.R. Popper, *Spółczesność otwarte i jego wrogowie*, t. 1: *Urok Platona*, s. 79–96.

W późniejszej swojej książce *Wiedza obiektywna* filozof doprowadził jednak metodę eksplanacyjną do innej postaci, znoszącej podstawowy dualizm nauk przyrodniczych i humanistycznych na wspólnym podłożu uniwersalnego prawa, jakie stanowi wspólna dla świata natury i kultury wola przetrwania. Trwałe wytwory zwierząt i ludzi można wyjaśnić jako formy realizacji tej woli, przyjmując, że każda z form jest rozwiązaniem naczelnego problemu przetrwania, aby zaś mogło ono spełnić swój cel, musi być adekwatne do specyfiki sytuacji problemowej, określonej przez warunki środowiska – czy to naturalnego, czy kulturowego. Adekwatność sytuacyjną osiąga się przez przystosowanie rozwiązań sprawdzonych gdzie indziej do aktualnych warunków, wpisanych w nie potrzeb, ograniczeń i możliwości. Tak uogólnione i zobiektywizowane ujęcie, wyłączające czynnik podmiotowego indywidualizmu i sprowadzające każde dzieło do materialnie zobiektywizowanej intencji osiągnięcia jego celu w danych warunkach, lokowało konieczną stosowność formy dzieła do sytuacji problemowej na miejscu konieczności kauzalnej i logicznej, którą zakładał dedukcyjny model wyjaśniania w naukach przyrodniczych. Zatem określone cechy formalnych rozwiązań można było uznać za eksplikandum, wyprowadzając je na zasadzie dedukcji z sytuacyjnych warunków rozwiązania problemu, których faktograficzny opis budował eksplikans¹³.

DEDUKCJONIZM ERNSTA H. GOMBRICHA

Drogę krytycznego racjonalizmu Poppera obrał Ernst H. Gombrich, rozwijając swój projekt dedukcyjnej ikonologii. Przede wszystkim zerwał on z celem interpretacji ikonologicznej określonym przez Erwina Panofsky'ego, którym było sprowadzenie każdego dzieła sztuki do roli symbolu symptomatycznie wyrażającego tyleż mimowolny, co konieczny wpływ nadrzędnych dążeń umysłowych epoki, jej „ducha obiektywnego”. W świetle filozofii autora *Spoleczeństwa otwartego i jego wrogów* tak sprofilowana ikonologia ukazywała swój ewidentnie historycystyczny i nienaukowy charakter. Krytyczną rewizję założeń metody ikonologicznej Gombrich podjął wychodząc od ponownego rozważenia problematyki symbolizacji obrazowej. Teorię symbolizmu chciał oprzeć na solidnych naukowych podstawach i znalazł je w obszarze psychologii. Odrzucił przy tym drogę psychoanalizy zorientowanej na kwestie symbolizmu nieświadomego i w licznych wypowiedziach dyskredytował próby przenoszenia zasad interpretacji psychoanalitycznej z obrazów powstających w wizjach sennych na obrazy tworzone w sferze sztuki¹⁴. Za kluczowy wyróżnik tych drugich uznał ich charakter intencjonalny, substytucyjny i konwencjonalny, związany z pełnioną przez nie funkcją komunikacyjną, czyli funkcją przekazywania zamierzonych znaczeń. Obraz jest więc symbolem rozumianym jako komunikatywny substytut znaczenia, które celowo i zgodnie z przyjętymi konwencjami symbolicznymi przypisywał mu twórca. U podstaw funkcjonowania symboli obrazowych w kulturze Gombrich dostrzegł psychologiczny mechanizm projekcji i substytucji: bez względu na skalę podobieństwa do oznaczanej rzeczy, cokolwiek może stać się jej zastępczym odpowiednikiem jedynie na mocy pragnień i wyobraźni podmiotu, jeżeli swoje wyobrażenie czegoś nieobecnego realnie projektuje on i przenosi na inny obiekt. Dochodzi wówczas do projekcyjnej identyfikacji przedmiotu pragnienia z jego upatrzonym, symbolicznym substytutem¹⁵. Dzięki rozwiniętym konwencjom symbolizmu obrazowego, regulującym zasady substytucji, poszczególne obrazy mogą być komunikatywne, czyli wzbudzać po stronie odbiorców projekcje rozpoznawcze odpowiadające wyobrażeniom i znaczeniom, które projektował na obraz twórca, kształtując go zgodnie ze znanym wyobraźniowym i symbolicznym kodem. Zarazem jednak konwencjonalne reguły symbolizacji obrazowej są zmienne, podlegają modyfikacjom, gdy adaptuje się je na potrzeby symbolizowania nowych znaczeń. Każdy obraz artystyczny jest zindywidualizowanym wariantem użycia typowych formuł, co może powodować problemy interpretacyjne.

Według Gombricha metoda ikonologii powinna służyć celom nauki określonym przez zasady krytycznego racjonalizmu, czyli poszukiwaniu najlepszych hipotez wyjaśniających obrazy, co przede wszystkim

¹³ Popper, *Wiedza obiektywna...*, rozdziały 3–7, s. 138–336.

¹⁴ E.H. Gombrich, „Piero della Francesca” by Kenneth Clark, „The Burlington Magazine”, 94, 1952, 591, s. 176–178; idem, *Psycho-Analysis and the History of Art* (referat wygłoszony w 1953 roku), [w:] idem, *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, London 1963, s. 30–44; idem, *The Use of Art for the Study of Symbols* (referat wygłoszony w 1964 roku), „American Psychologist”, 20, 1965, 1, s. 34–50.

¹⁵ E.H. Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse or the Roots of Artistic Form*, [w:] *Aspects of Form. A Symposium on Form in Nature and Art*, red. L.L. Whyte, London 1951, s. 209–224.

wymaga wzięcia pod uwagę możliwych alternatyw dla wyjaśnień proponowanych wcześniej, a następnie porównawczej oceny alternatywnych teorii pod względem zakresu ich oparcia na faktach. Badacz przyjął, że należy jasno określić cel poznawczy tej metody i że może nim pozostać wyłącznie ustalenie intencjonalnego, a nie symptomatycznego, mimowolnego czy nieświadomego sensu dzieła sztuki. Uznał także, iż podstawowym problemem na drodze osiągnięcia tego celu jest potencjalna wieloznaczność symboli obrazowych, wynikająca z psychologicznego mechanizmu projekcji, któremu podporządkowuje się widzenie i odczytywanie obrazów. Przyjmowane i projektowane na obraz hipotezy interpretacyjne sprawiają, że w doświadczeniu wizualnym dostosowuje się on do tego, co zakłada, projektuje i skłonny jest w nim widzieć interpretator. Eksperymentalne analizy zjawiska zmienności percepcji obrazu pod wpływem projektowanych na niego kontekstów, absorbujące Gombricha jeszcze w okresie wiedeńskim, przed wojną, dawały empiryczną podstawę dla przyjęcia poglądu Poppera, iż stwierdzenia o tym, co widać, nie spełniają kryterium stwierdzeń faktów, a wobec powyższego ani nie są wiarygodną przesłanką wnioskowań, ani nie mogą służyć wiarygodnemu sprawdzianowi wniosków w sprawie intencji znaczeniowej dzieła¹⁶. Dobitne potwierdzenie tezy o niewiarygodności spostrzeżeń znajdował Gombrich również w rozbieżnych opisach „faktów” wizualnych, które poszczególni badacze formułowali pod kątem swoich interpretacji. Skoro zaś ustaleniom opartym na badawczym oglądzie nie można wierzyć, ponieważ widzenie z natury rzeczy jest nieoddzielne od interpretacyjnych hipotez i dostosowuje się do nich, to wobec nieuchwytności faktów stanowiących obiektywne cechy wyglądu obrazu nie da się wyjaśnić jego strony wizualnej zgodnie z zasadami nauk empirycznych.

Krytycyzm Gombricha w tej kwestii szedł tak daleko, że niewiele dalej już mógł pójść Jacques Derrida, gdy podjął ją w związku z projekcjami rzutowanymi na obraz *Starych butów* Vincenta van Gogha przez Martina Heideggera i Meyera Schapirę¹⁷. Autor *Prawdy w malarstwie* uznał niemożliwość rozsądzenia, co obraz naprawdę ukazuje, a czego nie ukazuje; czy rzeczywiście widać na nim parę butów, czy dwa buty nieparzyste; czy widać, że one stoją, tylko nie widać na czym, czy też nawet nie widać, że stoją; czy faktycznie sznurowadło ukazane jest tak, że przyjmuje kształt potrzasku, czy też nie wygląda jak potrzask. Przyjmując niesprowadzalność dzieła do porządku obiektywnego za fakt poświadczony tekstami Heideggera i Schapiry, Derrida sprowadził w konsekwencji obraz do niestabilnej, percepcyjnie zmiennej i podatnej na różne projekcyjne rozpoznania formy zjawiska „halucynogennego”, a wniosek ten właściwie tylko wtórował stanowisku Gombricha.

Stanowczy pogląd o niemożliwości uchwycenia w kategoriach obiektywnych i wyjaśnienia wizualnej strony obrazu Gombrich łączył jednakże z tezą, że można i należy obrazy wyjaśniać od strony ich funkcji symbolicznego substytutu i komunikatu opartego na konwencjach. Skoro mechanizmu projekcyjnego nie da się wyłączyć, trzeba odpowiednio nim pokierować, rzecz więc w tym, aby spośród różnych możliwych hipotez interpretacyjnych projektowanych na obraz wybrać najodpowiedniejszą, fałszyfikując pozostałe. Wyborowi trafnej hipotezy powinno służyć zebranie informacji źródłowych przydatnych do zrekonstruowania warunków, w których obraz powstał, a przede wszystkim jego celu funkcjonalnego i komunikacyjnego. Chodziło o rozstrzygnięcie, na ilu z trzech poziomów symbolizmu obrazowego należy w danym przypadku interpretować intencjonalne znaczenie dzieła: czy jego motywy miały być substytutami czysto przedstawieniowymi, czy też ilustracyjnymi substytutami pewnych pojęć ogólnych lub motywów i opowieści pochodzących ze źródeł literackich, czy może substytutami idei wyznaczonych przez pewien ideowy program, który przyświecał powstaniu obrazu i stanowił klucz doboru motywów ikonograficznych, a był dziełem intelektu i erudycji jakiegoś uczonego humanisty, projektodawcy programu¹⁸. Odrzuciwszy sprzeczny z założeniami krytycznego racjonalizmu cel metody Panofsky’ego, Gombrich przyjął rozróżnienie między drugim a trzecim poziomem symbolizacji w wersji Aby’ego Warburga¹⁹. Na poziomie ikonograficznym obrazy pełniły więc rolę ilustracyjnego zamiennika pojęć lub tekstów, na poziomie ikonologicznym zaś rolę symboli podyktowanych ideowym programem, któremu podporządkowana była ikonografia.

¹⁶ E.H. Gombrich, *Botticelli’s Mythologies. A Study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle*, „Journal of the Warburg and Courland Institutes”, 8, 1945, s. 7–60; idem, *The Evidence of Images*, [w:] *Interpretation. Theory and Practice*, red. Ch.S. Singleton, Baltimore 1969, s. 35–104; idem, *Art History and Psychology in Vienna Fifty Years Ago*, „Art Journal”, 44, 1984, s. 162–164.

¹⁷ J. Derrida, *Prawda w malarstwie* (1978), tłum. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003, s. 299–446.

¹⁸ Kluczowe dla swojej koncepcji ikonologii rozróżnienie między obrazami ikonograficznymi, ilustracyjnie zastępującymi teksty, a obrazami podyktowanymi autorskim programem symbolicznym, wprowadził Gombrich w artykule *Botticelli’s Mythologies...*, s. 7.

¹⁹ A. Warburg, *Sztuka Italii i astrologia międzynarodowa w Palazzo Schifanoia w Ferrarze* (1912), tłum. R. Kasperowicz, [w:] idem, *Narodziny Wenus i inne szkice renesansowe*, oprac. R. Kasperowicz, K. Mazzucco, Gdańsk 2010, s. 189–213.

Przyjmując za punkt wyjścia swojej dedukcyjnej ikonologii pogląd o zwodniczej wieloznaczności obrazów, związanej z dostosowywaniem się wrażeń oglądowych do różnych interpretacyjnych projekcji, Gombrich porównał metodę pracy ikonologa do metody detektywistycznej²⁰. W obu wypadkach celem jest wykrycie prawdy, która skrywa się pośród rozbieżnych hipotez i fałszywych poszlak, umyka jej tropicielom jak nieuchwytny sprawca zbrodni – i tak samo trudno jest uchwycić prawdziwe, intencjonalne znaczenie dzieła sztuki. W obu też wypadkach do prawdy dochodzi się metodą dedukcji, czyli zawężania pola alternatywnych możliwości przez eliminację hipotez sprzecznych z pewnikami natury ogólnej i z poszczególnymi faktami. Za podstawową zasadę ogólną świata obrazów i komunikacji symbolicznej badacz uznał – podążając w tym względzie za Panofskym, ale także za teorią komunikatów językowych Romana Jakobsona – konieczną przynależność każdego obrazu i symbolu do pewnego skonwencjonalizowanego typu, gatunku wypowiedzi, który określa reguły znaczenia reprezentujących go i formułowanych zgodnie z tymi regułami przekazów²¹. Dlatego właśnie kluczową rolę w procesie eliminacji fałszywych hipotez interpretacyjnych pełni rozpoznanie właściwej przynależności typologicznej i gatunkowej dzieła – czy reprezentuje ono typ ikonograficzny i konstytutywną dla niego funkcję ilustracyjną w stosunku do pojęć ogólnych lub konkretnych tekstów, czy też należy do typu obrazów ikonologicznych, a zatem symbolizujących pewien ideowy program. Przesłanek do odpowiedniej klasyfikacji obrazu może dostarczyć z jednej strony analiza źródeł zewnętrznych, naświetlających sytuacyjny kontekst jego powstania i przeznaczenie funkcjonalne, z drugiej strony podstawowa, typologiczna analiza zestawu głównych motywów. Jeżeli zestaw ten odpowiada ustalonemu typowi ikonograficznemu, od rozpoznania owego typu dedukcja prowadzi prostą drogą do rozpoznania tematu obrazu, a dalej do źródłowego tekstu, którego obraz miał być ilustracyjnym substytutem. Z kolei na podstawie tekstu można wydedukować zamierzone znaczenie pobocznych i szczegółowych motywów obrazu: jeżeli nie składają się one w typowe alegorie, to albo znajdują swoje literackie pierwowzory w odnośnym tekście, co wyjaśnia ich znaczenie na poziomie ikonografii, albo, w przeciwnym razie, wynika z tego wniosek, że ich funkcja w obrazie nie była ikonograficzna, lecz tylko przedstawieniowa. Natomiast w sytuacji, gdy zestaw głównych motywów obrazu obejmuje motywy znane i rozpoznawalne jako symbole ikonograficzne, ale jednocześnie nie odpowiada on typowej ikonografii jakiegoś jednego tematu, stanowi to przesłankę dla wniosku, że obraz nie pełni funkcji ilustracyjnej i substytucyjnej w stosunku do konkretnego dzieła literatury, lecz ma swoje źródło w pewnym autorskim programie ideowym, a więc zagadka jego intencjonalnego znaczenia wyjaśnia się dopiero na trzecim poziomie symbolizacji – na poziomie ikonologii. Wówczas zadaniem interpretacyjnym pozostaje odczytanie tego programu i ustalenie jego autorstwa.

Istotne wsparcie teoretyczne dla swojej koncepcji ikonologii dedukcyjnej znalazł Gombrich w głośnej książce Erica D. Hirscha *Validity in Interpretation*²². Odwołując się do dedukcjonizmu Poppera i do semiologii literackiej, Hirsch przyjął za Gombrichem zasadę konwencjonalizmu sztuki jako podstawy walidacyjnego sprawdzianu interpretacji poszczególnych dzieł. Kluczem do wykrycia tej jednej poprawnej wśród fałszywych hipotez jest rozpoznanie przynależności gatunkowej danego dzieła i jego najbliższych pokrewieństw w obrębie reprezentowanych przez nie konwencji. Pozwala to bowiem testować zgodność hipotez interpretacyjnych z odpowiednimi konwencjonalnymi regułami, pełniącymi rolę kodów komunikowania znaczeń. W rezultacie utrzymać się może tylko interpretacja potwierdzająca spójne znaczenie całości dzieła na zasadach wyznaczonych przez system kodów, w obrębie których się ono sytuuje. Chodzi przy tym, zgodnie z komunikacyjnym modelem literatury i sztuki, o znaczenie określone pojęciem *meaning*, czyli znaczenie, które miał na myśli autor jako świadomy użytkownik literackich czy obrazowych kodów, gdy za ich pośrednictwem przekazywał swoją intencję. Określając „cele i granice” metody ikonologicznej, Gombrich oparł się na metodzie hermeneutyki walidacyjnej Hirscha, inspirowanej jego własnymi poglądami, które

²⁰ E.H. Gombrich, *Aims and Limits of Iconology*, [w:] idem, *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, London 1972, s. 1–22.

²¹ Podstawowe znaczenie dla komunikacyjnej koncepcji obrazu, którą przyjął Gombrich, miała poznana jeszcze w Wiedniu i wielokrotnie przez niego przywoływana teoria Karla Bühlera, później istotną rolę inspirującą odegrał funkcjonalny model wypowiedzi opracowany przez Jakobsona, na co wskazuje wzmianka w przedmowie do książki *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, tłum. J. Zająnski, Warszawa 1981, s. 8 (książka Gombricha i słynny artykuł Jakobsona *Linguistics and Poetics* ukazały się równolegle w 1960 roku). Zgodnie z teorią Jakobsona historyk sztuki podkreślał rolę kodu i kontekstu w odczytywaniu przekazów wizualnych. Temat komunikacji obrazowej Gombrich przedstawił syntetycznie, nawiązując do teorii Bühlera, w artykule *The Visual Image*, który ukazał się (obok tekstu Jakobsona) w specjalnie poświęconym problematyce komunikacji wydaniu pisma „Scientific American”, 1972, 3, s. 82–97 (polski przekład: *Obraz wizualny*, tłum. A. Morawińska, [w:] *Symbole i symbolika*, red. M. Głowiński, Warszawa 1990, s. 312–338).

²² E.D. Hirsch, *Validity in Interpretation*, New Haven–London 1967.

zwracał przeciwko rozmaitym nadinterpretacjom obrazów, głównie psychoanalitycznym i im podobnym, zakładającym jakąś niekonwencjonalną, głęboką i ukrytą symbolikę wybitnych dzieł malarstwa. Umocniony przez amerykańskiego teoretyka w swoim stanowisku, autor *Symbolic Images* stawiał sprawę jasno: jedyna obiektywna i prawomocna interpretacja dzieła sztuki polega na ustaleniu właściwego jego miejsca w obrębie trzech możliwych poziomów znaczeniowych, regulowanych konwencjami, czyli przedstawieniowego, ikonograficznego i ikonologicznego, a w konsekwencji na wykryciu jego znaczenia jako intencjonalnego substytutu czegoś, co na to dzieło projektował twórca – czy to konkretnych obiektów, czy ogólnych pojęć lub konkretnych tekstów, czy wreszcie jakiegoś programu ideowego.

Znamiennym rysem krytycznego racjonalizmu w pracach Gombricha był polemiczny charakter jego interpretacji. Wcześniejszym interpretacjom innych badaczy, które uważał za niedostatecznie potwierdzone, wątpliwe lub sprzeczne z wiedzą o konwencjach obrazowych, przeciwstawiał własne, prezentując je jako przykłady właściwego zastosowania wiedzy opartej na źródłach oraz metodycznych zasad ikonologii. Zaraz po wojnie zakwestionował tezę Warburga, że obrazy mitologiczne Sandro Botticellego znajdują wyjaśnienie w programie ideowym ułożonym przez Angela Poliziana i opartym na wątkach różnych dzieł literatury starożytnej²³. Argumentował, odwołując się do źródeł historycznych, że program wyszedł z kręgu Marsilia Ficina, a opiera się głównie na motywach zaczerpniętych ze *Złotego osła* Apulejusza. Później Gombrich skupił się przede wszystkim na krytyce tendencji przypisywania obrazom ikonograficznym domniemanej symboliki o charakterze niekonwencjonalnym i aluzyjnym. Dyskredytował tego rodzaju interpretacje, inspirowane z jednej strony psychoanalizą, z drugiej teorią „zamaskowanego symbolizmu”, wysuniętą przez Panofsky’ego i szeroko recypowaną²⁴. O ile sam Panofsky doszukiwał się w kompozycyjnych zestawieniach motywów – pozornie naturalnych – symboli, które dyskretnie rozbudowywały i pogłębiały znaczenia teologiczne związane z typową ikonografią obrazów o tematyce religijnej, o tyle inni badacze skłonni byli doszukiwać się zamaskowanych pozorem naturalności i typowości ikonografii chrześcijańskiej symboli o treściach nieortodoksyjnych czy wręcz heretyckich bądź też aluzyjnie odnoszących się do wydarzeń współczesnych. Rozpowszechnienie się tego rodzaju swobodnych pomysłów interpretacyjnych w połowie XX w. uzasadniało stanowczość, z jaką Gombrich obstawał przy zasadzie ikonograficznego i symbolicznego konwencjonalizmu. Trudno odmówić mu racji. Wszak idea maskowanej symboliki była ewidentnie nie do utrzymania w świetle Popperowskiej metodologii. Stanowiła wręcz modelowy przykład tego, co filozof określał mianem „teorii *ad hoc*”: dostrzegalne symboliczne efekty zestawień motywów w obrazach wyjaśniała istnieniem zasady symbolizacji, która była domniemywana jedynie na podstawie tych efektów, przy czym można je było stwierdzić tylko pod warunkiem przyjęcia przesłanki, że taka zasada istnieje²⁵. To oczywiście błędne koło było przeciwieństwem określonej przez Poppera logiki naukowych wyjaśnień. Szeroki nurt rozmaitych nadinterpretacji zakładających „maskowany symbolizm” utwierdzał tylko pewność Gombricha, że nie można wierzyć wrażeniom wzrokowym, nieodłącznym od iluzji projekcyjnych, lecz przeciwnie: krytyczny racjonalizm każe ograniczyć do minimum ich udział w procesie dedukowania intencji ukrytej za obrazem, czyli poprzestać na tym, co konieczne dla identyfikacji typowych składników ikonografii jako wskazówek naprowadzających na przedstawiony temat i jego źródła literackie.

Jednakże cały swój projekt ikonologii dedukcyjnej Gombrich zbudował na całkowicie fałszywym i bezkrytycznie przyjętym poglądzie, że wieloznaczne na poziomie percepcyjnym obrazy należy interpretować jako intencjonalne substytuty jednoznacznych tekstów. Wykrycie literackiego źródła miało zapewniać, że w jego świetle znikną wszelkie ambiwalencje znaczeniowe, bo tylko jedno możliwe odczytanie obrazu okaże się zgodne z tym, co dyktuje tekst. Innymi słowy, jak wierzył badacz, wskutek projekcji źródła literackiego na obraz da się wydedukować jedyne właściwe znaczenie całego zespołu motywów – to, które miał na myśli artysta, projekcyjnie przenosząc tekst na jego obrazowy odpowiednik. Problem w tym, że uznając skrajną podatność obrazów na różne projekcje interpretacyjne, Gombrich nie dostrzegał podobnego problemu w przypadku tekstów, lecz sytuował je na przeciwnym biegunie i przypisywał im walor jednoznaczności, właściwej dla prostych stwierdzeń faktów²⁶. Dlatego właśnie adaptował dedukcjonizm Poppera w ten sposób, że wielość interpretacji projektowanych na obraz stawał po stronie alternatywnych hipotez, a źródłowy dla

²³ Gombrich, *Botticelli's Mythologies...*

²⁴ Teorię tę sformułował Panofsky w książce *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Cambridge 1953. Gombrich skrytykował inspirowane teorią dyskretnego symbolizmu interpretacje *Epifanii* Boscha w artykule *The Evidence of Images...*

²⁵ Problem teorii *ad hoc* Poppera omówił w książce *Wiedza obiektywna...*, s. 27, 232–234.

²⁶ Gombrich, *Obraz wizualny...*

obrazu tekst przenosił na stronę jednoznacznych zdań o faktach, na podstawie których falsyfikuje się wszystkie hipotezy prócz jednej, ściśle odpowiadającej wszystkim stwierdzonym faktom.

Na takiej zasadzie w artykule *The Evidence of Images* Gombrich próbował zademonstrować skuteczność poznawczą ikonologii dedukcyjnej, falsyfikując błędne interpretacje wybranych obrazów i przeciwstawiając im prawdziwą, jak uważał, bo opartą na źródłowym, jednoznacznym przekazie dyskursywnym²⁷. Odrzucił tezy o zamaskowanym symbolizmie *Epifanii* Hieronima Boscha, który miał wykraczać poza temat Pokłonu Trzech Króli, a do którego kluczem było rozpoznanie dziwacznej postaci w drzwiach betlejemskiej stajni jako ucieleśnienia żydowskich wyobrażeń o Mesjaszu. Z podstawy ikonograficznej obrazu, czyli z podanej przez św. Mateusza historii przybycia wschodnich monarchów do Betlejem, badacz dedukował, że postacią tą, ze względu na jej królewski strój, może być tylko Herod, ponieważ w opowieści ewangelisty obok przybyszów ze Wschodu nie występuje żaden inny król. Przeoczył jednak fakt uzasadniający wiązanie zagadkowej królewskiej postaci z figurą Mesjasza oczekiwanego na podstawie zapowiedzi proroków: wszak do tych właśnie wyobrażeń o żydowskim królu odnosi się *expressis verbis* cała Mateuszowa opowieść i to odniesienie określa jej istotny sens. Projekcja źródłowego tekstu na obraz nie przywraca mu więc, jak chciał Gombrich, jednoznaczności, lecz wręcz przeciwnie – otwiera pole alternatywnych odczytań relacji między jednym a drugim. Z kolei sprzeciwiając się przyjętej przez Panofsky'ego interpretacji miedziorytu Albrechta Dürera *Rycerz, śmierć i diabeł*, badacz bezkrytycznie utrzymał jej wyjściowe założenie, iż rycina przedstawia wzór postawy chrześcijańskiego rycerza. Z tej przesłanki dedukował: skoro taki jest intencjonalny przekaz, to Panofsky był w błędzie, dopatrując się w wizerunku jeźdźca wyrazu wzgardy dla trupiej zjawy, ponieważ dobry chrześcijanin nie może ignorować śmierci, lecz przeciwnie, musi na nią zważać. Dowodem takiego właśnie myślenia o postawie rycerza był, zdaniem Gombricha, wcześniejszy wiersz artysty ilustrowany drzeworytem *Śmierć i landsknecht*, którego słowa jednoznacznie wzywają do stałej gotowości na spotkanie ze śmiercią. Skoro drzeworyt ilustrował przyjmowanie pouczeń wypowiedzianych przez trupią postać z klepsydrą, należy go uznać za najbliższy i właściwy kontekst dla miedziorytu, w percepcyjnym zaś efekcie rzutowania tego kontekstu na wizerunek konnego rycerza jego wyraz dostroi się do wyrazu postawy landsknechta i tak samo będzie oznaczał bacność na słowa śmierci. Również i w tym przypadku badacz, przypisując jedno znaczenie tekstowi jako podstawie ikonograficznej substytucji, przeoczył problem złożoności znaczeniowej wiersza: mądry stosunek do życia w perspektywie jego nieuchronnego kresu został tam przeciwstawiony stosunkowi niemądremu i zgubnemu. Pouczający przekaz *memento mori* w ramach ówczesnych konwencji niekoniecznie polegał na przedstawianiu postaw wzorcowych, gdyż równie dobrze niosły go obrazy pełniące rolę antywzorów. W twórczości Dürera i jego najbliższego kręgu stały temat spotkań człowieka ze śmiercią prezentującą mu klepsydrę rozpięty był między obu wariantami, które można było rozróżnić jedynie na podstawie wyrazu postawy przyjmowanej przez adresatów niezmiennych wezwań ze strony trupich postaci – albo stosownie uważnej, albo głupio niebaczonej – a więc na tej podstawie, którą Gombrich całkowicie dyskredytował. Pokazowy przykład dedukcyjnej metody eliminacji wieloznaczności obrazu przez sprowadzenie go do najbliższego ikonograficznego kontekstu w istocie obnażył tylko jej przeciwskuteczność, niedostatek krytycyzmu badacza w stosunku do przyjętych przesłanek i brak namysłu nad możliwymi alternatywami.

Przesunięcie stanowiska Gombricha z pozycji pewności, że metoda dedukcyjna pozwala wykryć jedyne prawdziwe znaczenie dzieła, eliminując fałszywe tropy, na pozycję uznania rygorów tej metody za kryterium tylko zawężające pole dopuszczalnych hipotez, zarysowało się w książce *Symbolic Images*²⁸. Z jednej strony tekst wstępu wykladał reguły opartej na tezach konwencjonalizmu, quasi-detektywistycznej dedukcji jako metody ikonologii służącej dochodzeniu do intencjonalnych znaczeń, z drugiej strony komentarz towarzyszący przeredagowanej wersji studium *Botticelli's Mythologies* przyniósł nowe wnioski wysnute z krytycznej recepcji pierwodruku tego artykułu i wskazał nowy cel jego ujęcia w zbiorze. Autor przekonał się, że falsyfikacyjna zasada wypierania hipotez słabiej osadzonych na gruncie faktów przez hipotezę mocniej związaną z faktami stanowiącymi sytuacyjny kontekst w praktyce nie działa. Jego artykuł spełnił rolę wręcz odwrotną, gdyż spowodował tylko przyrost polemicznych w stosunku do niego, alternatywnych interpretacji, z których jedne przyjmowały tezę o ikonologicznym charakterze *Primavery*, a inne sprowadzały znaczenie dzieła na poziom ikonograficzny i na powrót wiązały je z poezją Poliziana. Wobec powyższego Gombrich nie próbo-

²⁷ Gombrich, *The Evidence of Images...*

²⁸ Gombrich, *Symbolic Images...*

wał już wykazywać przewagi własnej hipotezy, a jedynie upomniał się o równorzędne miejsce dla niej w polu zgłoszonych alternatyw, uznając ich nierozstrzygalność.

Podobny skutek, sprzeczny z Popperowską teorią zastępowania hipotez obalonych na gruncie faktów przez hipotezy empirycznie potwierdzone, przyniosła próba falsyfikacji wyjaśnień domniemanego *Biczowania* Piera della Francesca jako obrazu aluzyjnie odnoszącego się, ponad poziomem ikonografii, do historii współczesnej artyście. W krytycznej recenzji monografii Kennetha Clarka Gombrich zamierzał obalić jego tezę przez wykazanie, że takim alegorycznym interpretacjom przeczą znane reguły XV-wiecznego malarstwa i że zgodnie z ówczesną konwencją symultanicznego ujęcia różnych scen pasywnych dzieło łączy scenę tortur Chrystusa ze sceną, w której Judasz zwraca arcykapłanom srebrniki²⁹. Wbrew stanowisku autora *Symbolic Images* z jednej strony przybierało interpretacji przypisujących obrazowi Piera rolę alegorii różnych spraw współczesnych, a hipotezy te opierały się na idei „zamaskowanego symbolizmu”, z drugiej zaś strony nie ustępowały im interpretacje przeciwstawne, sprowadzające ów obraz do roli wariantu pewnego typu ikonograficznego, przy czym na poziomie odczytania ikonografii sceny pierwszoplanowej przeczyły one zarówno tezie Gombricha, jak i sobie wzajemnie³⁰. Jednocześnie wszystkie alternatywne hipotezy odwoływały się do tego, co widoczne w obrazie i do faktów mających stanowić jego kontekst przyczynowy, tyle że przesłanki „faktyczne” po stronie obrazu i ich związki z faktami po stronie kontekstu były przez poszczególnych interpretatorów inaczej określane.

Dedukcyjno-nomologiczny model wyjaśniania nakazywał szukać takich składników eksplikansu, które stanowiłyby niewątpliwe, najpewniejsze, najbardziej obiektywne i najbardziej konieczne przesłanki decyzji wyznaczających cechy dzieła sztuki jako eksplikandum. Zgodnie z tą zasadą Gombrich próbował wyjaśnić „zagadkę stylu”, czyli zjawisko zależności każdego przedstawienia natury od schematów przedstawieniowych. W książce *Sztuka i złudzenie* z 1960 r. badacz zarysował taką metodę wyjaśniającego ujęcia formy przedstawień, która abstrahowała od zmiennych historycznych okoliczności i sprowadzała warunki początkowe powstania dzieł do stałego, obiektywnego modelu. Podstawę nomologiczną eksplikansu stanowiły ogólne prawa projekcji i substytucji, tłumaczące od strony psychologii konwencjonalność wszelkich przedstawień, czyli ich konieczną zależność od schematów, ale także prawo krytycznego dualizmu, określające indywidualny stosunek podmiotu decyzji do konwencjonalnych zasad. Logikę sytuacyjną po stronie eksplikansu określał w każdym przypadku cel, jakim było rozpoznawalne przedstawienie wybranego elementu widzialnej natury, a w zakresie środków zdolności obserwacyjne artyści i znajomość pewnego zasobu schematów przedstawieniowych. Tak skonstruowany eksplikans wystarczał, zdaniem Gombricha, aby wyjaśnić formę każdego dzieła sztuki przedstawiającej zgodnie z zasadą „schematu i korekty” – trzeba było tylko zidentyfikować przedmiot przedstawienia i wykorzystany schemat.

Mimo aprobaty, jaką wyraził Popper dla tez Gombricha, powyższy model nie spełnia w istocie zdefiniowanych przez autora *Wiedzy obiektywnej* kryteriów poprawności wyjaśnień i zamyka się w błędnym kole³¹. Po pierwsze, zdania eksplikansu, określające intencjonalny przedmiot poszczególnych przedstawień oraz użyty schemat, były całkowicie zależne od treści zdań określających efekty uzyskane w obrazie jako eksplikandum i z reguły pozostawały niesprawdzalne na innej podstawie. Wszak tylko wyjaśniany obraz pozwalał zidentyfikować to, co przedstawia, i bez niego nie można było rozpoznać schematu, który posłużył za punkt wyjścia do budowy obrazu. Ponadto rozpoznanie zarówno motywu, jak i wzoru przedstawieniowego musiało polegać – jak podkreślał sam Gombrich – na rozpoznawczych projekcjach, a więc na subiektywnych i psychologicznie uwarunkowanych doznaniach percepcyjnych, które Popper stanowczo dyskredytował. Po drugie, zdania opisujące sytuację nie spełniały również warunku niezależności od podstawy nomologicznej, ponieważ ogólne prawo stwierdzające udział schematów w procesie przedstawiania obrazowego dyktowało sposób określenia warunków początkowych przez cel, którym w każdym przypadku musiało być ujęcie

²⁹ Gombrich, „Piero della Francesca” by Kenneth Clark...

³⁰ M.A. Lavin, *Piero della Francesca's Flagellation. The Triumph of Christian Glory*, „The Art Bulletin”, 50, 1968, 4, s. 321–342; C. Gilbert, *Piero della Francesca's Flagellation. The Figures in the Foreground*, „The Art Bulletin”, 53, 1971, 1, s. 41–51; L. Borgo, *New Questions for Piero's „Flagellation”*, „The Burlington Magazine”, 121, 1979, 918, s. 546–553; J. Hoffman, *Piero della Francesca's Flagellation. A Reading from Jewish History*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 44, 1981, 4, s. 340–357; C. Ginzburg, *Indagini su Piero. Il Battesimo, il ciclo di Arezzo, la Flagellazione di Urbino*, Torino 1981. Obraz łączono zgodnie z ikonografią Biczowania Chrystusa do czasu, gdy John Pope-Hennessy wysunął w 1986 r. przekonującą tezę, iż przedstawia on temat Snu św. Hieronima: J. Pope-Hennessy, *Whose Flagellation?*, „Apollo”, 124, 1986, 295, s. 163–165.

³¹ Omówieniu Gombrichowskiego ujęcia sztuki w kategoriach logiki sytuacji, wyznaczonej przez cel przedstawieniowy jako autonomiczny wobec kontekstów, poświęcił Popper obszerny przypis w książce *Wiedza obiektywna...*, s. 466, przyp. 28.

pewnego motywu, oraz dostępne środki, w każdym przypadku identyfikowane z zasobem wzorów. Po stronie przyczyn i przesłanek zawartych w eksplikansie nie występowała więc koniunkcja dwóch niezależnych od siebie rodzajów zdań, lecz implikacja typu jednostkowych zdań o sytuacji przez ogólne prawo, a jednocześnie sposób określenia tych zdań jednostkowych w poszczególnych przypadkach wynikał wprost z treści konkretnego eksplikandum. Po trzecie, składnik nomologiczny implikował również stałą zasadę określania eksplikandum: o tym, jakiego rodzaju fakty powinny zostać stwierdzone, aby dotyczyły z zasady istotnych cech konkretnego obrazu i dlatego stanowiły przedmiot eksplanacji, przesądzała już z góry teoria przyjęta za prawo ogólne. Wszystkie trzy kategorie zdań łączyła więc ścisła, tautologiczna współzależność.

Przypisując obrazom funkcję substytucyjną w stosunku do przedstawianych obiektów świata widzialnego, ilustrowanych tekstów i symbolizowanych idei, a jednocześnie dyskredytując doświadczenia percepcyjne jako podstawę stwierdzeń o tym, co faktycznie wyraża sposób ujęcia motywów, Gombrich zbudował swoją metodę na solidnych podstawach psychologii, które nie zostały obalone, jak również na metodologicznych zasadach krytycznego racjonalizmu, które w teorii nauki przynajmniej do połowy lat 70. uznawano za właściwe. Sprzeciw, z jakim ta metoda się spotkała, nie miał natomiast nic wspólnego z falsyfikacjonizmem rozumianym przez Poppera jako droga racjonalnego rozwoju wiedzy naukowej. Krytyka ikonologii Gombricha wiązała się w znacznej mierze z pozytywną recepcją idei „zamaskowanego symbolizmu”, ewidentnie łamiącej logiczne rygory nauki, oraz idei obiektywizmu danych wizualnych, wraz z ich właściwościami wyrazowymi i znaczeniowymi, która wprawdzie znajdowała podbudowę w alternatywnym wobec uznanego przez Gombricha nurcie psychologii, wyznaczonym teorią *Gestalt*, ale z Popperowską metodologią pozostawała niezgodna.

MIĘDZY INDYWIDUALIZMEM A SYTUACYJNYM DETERMINIZMEM:
ALTERNATYWNE KIERUNKI RECEPCJI MODELU DEDUKCYJNO-NOMOLOGICZNEGO
W METODACH OSKARA BÄTSCHMANNA I MICHAELA BAXANDALLA

Oskar Bätschmann nie wdawał się w dyskusję z psychologicznymi podstawami stanowiska Gombricha i jego krytycznego stosunku do doświadczeń wzrokowych, tylko po prostu odrzucił ten skrajny krytycyzm, stawiając właśnie doświadczenie wizualne dzieła w centrum swojej metody hermeneutyki historyczno-artystycznej³². Zarazem sprzeciwił się ikonologicznej metodzie redukcji obrazu do roli substytutu znaczeń określonych poza nim i jednocześnie do roli znaku podporządkowanego konwencjonalnym systemom ikonografii oraz gatunków artystycznych jako nadrzędnym kodom jego znaczenia. W ikonologii dostrzegł schemat dedukcyjny, polegający na dedukcji znaczeń obrazów z ich przynależności do ogólnych typów – w przypadku Panofsky’ego podstawą tej logiki było reprezentowane przez obraz, typowe dla epoki „znaczenie wewnętrzne”, w przypadku Gombricha rolę podstawową przejmowała klasyfikacja na poziomie gatunków malarstwa i klasyfikacja ikonograficzna, prowadząca do dedukowania intencjonalnej treści poszczególnych dzieł, jako substytutów, z ich literackich źródeł. Krytykę dedukcyjnego charakteru ikonologii łączył Bätschmann z jej odczytaniem jako metody bardziej eksplanacyjnej, wyjaśniającej zjawiska jednostkowe od strony zasad ogólnych, niż interpretacyjnej, czyli skoncentrowanej na samej jednostkowości każdego indywidualnego dzieła. Z tego także względu zajął stanowisko krytyczne wobec idei przenoszenia na grunt historii sztuki dedukcyjno-nomologicznego modelu wyjaśnień.

Założeniom przedstawieniowego konwencjonalizmu, które Gombrich przełożył na metodę falsyfikacji hipotez interpretacyjnych niezgodnych z zasadami typowości ikonografii, Bätschmann przeciwstawił swoje założenia indywidualizmu jako zasady hermeneutycznej zorientowanej przede wszystkim na nietypowe i niepowtarzalne, jednostkowe i idiomatyczne cechy znaczące każdego dzieła, wpisane w jego wizualną strukturę. Z drugiej strony jego zarzut, że ikonologiczna zasada podporządkowania obrazu regułom gatunkowych i ikonograficznych kodów arbitralnie niweluje obszar twórczej inwencji artysty, wpisywał się w Popperowski model racjonalności krytycznego i podmiotowego, indywidualnego stosunku jednostki do konwencjonalnych norm – ten sam model, na którym oparł się Gombrich w książce *Sztuka i złudzenie*.

³² O. Bätschmann, *Historia sztuki na przejściu od ikonologii do hermeneutyki* (1979), tłum. A.S. Labuda, „Artium Quaestiones”, 1986, 3, s. 157–175. Swoją koncepcję metodyczną przedstawił badacz najobszerniej w książce *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*, Darmstadt 1984.

Podobnie jak on, Bächtmann również przyjął tezę o nieoddzielności widzenia od wiedzy projektowanej na jego przedmiot i przedstawił swoją metodę jako konsekwencję tej tezy. Zamiast jednak projektować na obraz jedynie schematy ikonografii i odpowiadające im znaczenia podane w źródłach literackich, do czego ograniczał się autor *Aims and Limits of Iconology*, szwajcarski historyk sztuki uznał potrzebę oglądowej analizy dzieła w związku z całą dostępną wiedzą o historycznych okolicznościach jego powstania. Oparcie się na tej wiedzy faktograficznej, zaczerpniętej ze źródeł zewnętrznych wobec obrazu, uważał za właściwy środek obiektywizacji spostrzeżeń, pozwalający sprawdzać zgodność hipotez co do sensu wizualnej strony dzieła z całym zasobem faktów, które można było włączyć w zakres kontekstowych, sytuacyjnych przesłanek rozstrzygnięć dokonanych przez artystę. Tak określona metoda hermeneutyki spełniała ogólne założenia „analizy sytuacyjnej”, odpowiadające Popperowskiej metodologii krytycznego racjonalizmu w dziedzinie wyjaśnień wszystkiego, co stanowi dzieło człowieka jako podmiotu wyborów i decyzji. Zdaniem Bächtmanna rekonstrukcja historycznych warunków powstania dzieła ujawnia relatywnie wąskie granice, w jakich rozstrzygnięcia dotyczące jego kształtu wynikały na zasadzie konieczności logicznej i kauzalnej z obiektywnych przyczyn, a tym samym podlegają wyjaśnieniu dedukcyjnemu, lokując się na pozycji eksplikandum w stosunku do faktów, które stanowiły dla nich kontekstowy eksplikans. Metoda hermeneutyki historyczno-artystycznej obejmuje natomiast ten przeważający zakres cech obrazu, których nie można wyjaśnić zgodnie z modelem dedukcyjno-nomologicznym, gdyż nie są zdeterminowane czynnikami obiektywnymi, lecz stanowią świadectwo indywidualnej, krytycznej i twórczej odpowiedzi artysty na kontekstowe przesłanki. Znaczenie tej odpowiedzi artykułowane jest w wizualnej strukturze dzieła nie na zasadzie jego podporządkowania konwencjom, ogólnym regułom i kodom, lecz na zasadzie wyznaczalności w dziedzinie budowy znaczących relacji kompozycyjnych i związków międzyobrazowych. Dlatego metodę wyjaśnień opartych na wnioskowaniu dedukcyjnym hermeneutyka historyczno-artystyczna musi zastąpić metodą wnioskowań interpretacyjnych, czyli metodą abdukcji³³. Podobnie jak wyjaśnianie, zakłada ona konieczność możliwie najściślejszego powiązania faktów stwierdzonych o powstałym skutku (eksplikandum) z faktami stwierdzonymi o warunkach stanowiących jego przyczynowy kontekst (eksplikans), tyle że ów ścisły związek nie przyjmuje postaci logicznej implikacji składników eksplikandum przez składniki eksplikansu. Chodzi tylko o to, aby z analizy obu zasobów faktów wyprowadzić taką hipotezę interpretacyjną, która wszystkie fakty powiąże w najbardziej spójną i sensowną całość.

Wymieniając dedukcyjny model eksplanacji na abdukcyjny model interpretacji, Bächtmann był przekonany, że pozostaje wierny detektywistycznej metodzie dochodzenia do prawdy, którą Popper przyjął za wzorzec metody wnioskowań naukowych. Taki pogląd, w istocie błędny, nasunęła Bächtmannowi książka *The Sign of Three. Dupin, Holmes, Peirce*, reinterpretująca zasady rozumowania detektywów z opowieści Edgara Allana Poe'go i Arthura Conan Doyle'a w kategoriach nie dedukcji, lecz abdukcji, zdefiniowanej przez Charlesa S. Peirce'a³⁴. Zgodnie z tezami książki, Auguste Dupin i Sherlock Holmes dochodzili do prawdy w sprawach kryminalnych w ten sposób, że na podstawie zebranych poszlak wypracowywali hipotezę pozwalającą zinterpretować wszystkie fakty łącznie tak, aby złożyły się w stosunkowo najbardziej spójny układ. Jednakże te literackie przykłady wnioskowań, w których dopatrywano się cech abdukcji według teorii Peirce'a, zachowywały charakter czysto dedukcyjny i tylko taki. Na stałej zasadzie rozważania wszystkich hipotetycznych możliwości wytrzymujących konfrontację z faktami, kolejne poznawane fakty – choćby detektyw dowiadywał się o nich podczas jednej rozmowy, w ciągu krótkotrwałej obserwacji czyjegoś wyglądu i zachowania czy w trakcie jednorazowych oględzin przedmiotu analizy – sukcesywnie zawężały pole tych możliwości, aż do momentu, gdy nie było już racjonalnych alternatyw dla jedyne go wyjaśnienia, które dało się utrzymać na gruncie wszystkich zestawionych informacji. Wyjaśniające ujęcie całej sumy faktów w koherentną całość stanowiło finalny rezultat dedukcyjnego procesu eliminacji różnych hipotez przez poddawanie ich błyskawicznym myślowym testom, falsyfikacjom, a nie wytwór interpretacyjnej wyobraźni nadbudowany nad faktograficzną bazą i wymyślony po to, aby jej odrębne składniki najlepiej wzajemnie dopasować i najsensowniej scalić – jak sugerowała książka *The Sign of Three* i jak na jej podstawie przyjął Bächtmann.

³³ Abdukcyjny model interpretacji wyłożył Bächtmann na przykładzie *Pejzażu z Pyramem i Tysbe Poussina* w tekście *Anleitung zur Interpretation. Kunstgeschichtliche Hermeneutik*, [w:] *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, red. H. Belting, H. Dilly, W. Kemp, W. Sauerlander, M. Warnke, Berlin 1988.

³⁴ *The Sign of Three. Dupin, Holmes, Peirce*, red. U. Eco, T.A. Sebeok, Bloomington 1983. Do niemieckiego wydania tej książki odwołał się Bächtmann w tekście *Anleitung zur Interpretation...*

W takiej zatem mierze, w jakiej badacz zakładał, że wyjście poza dedukcyjny model eksplanacji ku abdukcyjnemu modelowi spójnej interpretacji faktów oznacza powrót do źródeł metody naukowej w dektetywistycznej metodzie wykrywania prawdy na drodze wnioskowań – przyjął błędne przesłanki. Zdał się na interpretacyjną wyobraźnię, którą zebrane fakty z jednej strony ograniczały i utrzymywały w ryzach, ale z drugiej strony także pobudzały. Ujęcie obrazu w faktograficzną ramę pozostawiało szerokie pole dla pomysłowości i twórczej inicjatywy co do sposobu wiązania spostrzeżeń z zasobem wiedzy po to, aby wszystkie dane dobrze dopasować i połączyć w koherentną, sensowną całość. Jednocześnie metoda ta sprzyjała budowie interpretacji zakładających dużą swobodę wynajdywania nietypowych, oryginalnych rozwiązań mocą twórczej wyobraźni artysty. Na tle różnego rodzaju kontekstowych przesłanek jego pracy, wyznaczających historyczne warunki i konwencjonalne, gatunkowe oraz ikonograficzne normy sztuki, sam artystyczny efekt miał prezentować się nie jako logiczna, konieczna czy optymalna wypadkowa układu sytuacyjnych czynników i przyjętych reguł, lecz przeciwnie, jako wytwór niewymuszonej, suwerennej, autorskiej odpowiedzi i artystycznej inwencji. Nie chodziło o wykazanie tego, że dzieło jest pochodną zespołu okoliczności i było do nich możliwie najlepiej dostosowane, lecz tego, że rolę decydującą o kształcie dzieła sztuki zachowuje z zasady czynnik wynalazczości i pomysłowości artysty, który aktywnie i kreatywnie, a niekiedy wręcz przekornie odnosi się do sytuacyjnych przesłanek i norm, do artystycznych konwencji i kodów. Hermeneutyka historyczno-artystyczna była programowo nastawiona właśnie na to, aby dzięki metodycznej, abdukcyjnej interpretacji uchwycić ów wymiar innowacyjności i oryginalności dzieła, leżący poza zasięgiem dedukcyjnego modelu naukowych wyjaśnień. Przykładowe analizy *Brutusa* Jacques'a-Louisa Davida oraz *Pejzażu z Pyramem i Tysbe* Nicolasa Poussina wyraźnie ten wymiar eksponowały i łączyły wartość artystyczną prac malarzy z dalece krytycznym i kreatywnym stosunkiem autorskich rozwiązań i pomysłów do gatunkowych czy ikonograficznych standardów, z przekraczaniem konwencjonalnych granic, kodów i reguł. Interpretowany metodą Bächtzmanna obraz Davida okazywał się przewrotną, krytyczną i filozoficzną odpowiedzią na reguły malarstwa utrzymanego w konwencji *exemplum virtutis*, a obraz Poussina świadectwem wyjścia artysty poza schematy ikonograficzne i gatunkowe drogą własnej pomysłowości w łączeniu jawnych i zawalowanych poziomów sensu przedstawienia obrazowego³⁵. W tym nastawieniu hermeneutyki historyczno-artystycznej na indywidualizm autorskiej intencji wynalazczego twórcy wyrażało się dobitnie polemiczne stanowisko Bächtzmanna wobec założeń ikonologii, a szczególnie wobec linii skrajnego konwencjonalizmu i ikonograficznego redukcjonizmu, którą prezentował Gombrich.

W odwrotnym kierunku zmierzał Michael Baxandall, opierając swoją metodę historycznego wyjaśniania obrazów na idei „wiedzy obiektywnej” Poppera³⁶. Ogólne prawo racjonalności ludzkich działań, które filozof dawniej sprowadzał do kwestii indywidualnych wyborów i suwerennych decyzji krytycznie rozumującego podmiotu, w świetle tej idei zostało zreinterpretowane tak, że oznaczało przede wszystkim adekwatność działań do warunków środowiska – adekwatność konieczną, bo stanowiącą podstawowy warunek przetrwania. Zgodnie z tym nowym ujęciem logiki sytuacyjnej należało wnioskować, że jeśli dzieła sztuki w macierzystym środowisku kulturowym znalazły aprobatę, funkcjonowały i przetrwały, to – obiektywnie rzecz biorąc – musiały być dobrze przystosowane do wiązanych z nimi oczekiwań. W konsekwencji Baxandall uznał, że za stały cel sztuki malarskiej można przyjąć wykazanie udatności obrazów, pojętej głównie jako ich stosowność do aktualnych wymogów i kryteriów oceny. Od tego, czy malarz dostosuje się do nich, tworząc swoje dzieło, spełni oczekiwania i zyska dobrą opinię, zależy jego pozycja na artystycznym rynku. Ów stały co do istoty rzeczy cel, jakim jest udatne i korzystne rozwiązanie podjętego w obrazie problemu, określił Baxandall pojęciem *charge*. To wszystko, co w danym przypadku i w danych okolicznościach kulturowych stanowi konkretny, podjęty i rozwiązywany przez malarza problem, co wyznacza jego szczegółowe aspekty, badacz objął terminem *brief*. Oba pojęcia współtworzą obiektywną intencję dzieła, czyli to, na co w każdym przypadku musi być ono intencjonalnie nakierowane: celowość, skuteczność i stosowność sposobu jego rozwiązania ze względu na całą specyfikę podjętego problemu, wynikającą ze specyfiki sytuacji problemowej. Dzieło, określone jako forma celowego, skutecznego i adekwatnego do warunków środowiska rozwiązania problemu, oraz konkretne aspekty problemu wyznaczone tymi warunkami (*charge* i *brief*), stanowią w mo-

³⁵ Do konkluzji, iż *Brutus* Davida przeciwstawia się regułom malarstwa typu *exemplum virtutis*, prowadziła modelowa interpretacja obrazu przedstawiona przez Bächtzmanna w książce *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik...*, s. 149–150. Badacz rozwinął ją w artykule *Das Historienbild als „Tableau” des Konflikts. Jacques-Louis Davids „Brutus” von 1789*, „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte”, 39, 1986, 1, s. 145–162.

³⁶ M. Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven 1985.

delu eksplanacyjnym Baxandalla dwa z trzech składników układu wzorowanego na Popperowskiej teorii racjonalnej adekwatności działań do logiki sytuacji. Trzecim składnikiem były dostępne zasoby środków (*resources*), którymi artysta mógł się posłużyć w celu rozwiązania problemu, a w których skład wchodziły przede wszystkim wcześniej stosowane środki malarskie. Te trzy elementy wyznaczały wierzchołki trójkąta eksplanacji – figury tworzącej wzór historycznego wyjaśniania obrazów metodą analizy inferencyjnej, czyli wnioskowań, które należy przeprowadzać między zbiorami faktów zebranych w katalogu cech dzieła, w katalogu *charge* i *brief* oraz w katalogu zasobów³⁷. Zasoby intencjonalnie wykorzystane i przystosowane na potrzeby realizacji celu jako środki służące rozwiązaniu problemu, wraz z elementami sytuacji problemowej, lokowały się po stronie przyczyn (eksplikans), w stosunku do których dzieło malarskie, określone jako forma rozwiązująca problem i spełniająca cel, zajmowało pozycję skutku (eksplikandum). Celowo i racjonalnie rozwiązana forma obrazu pełniła w tym trójczłonowym wzorze eksplanacyjnym rolę mostu spinającego składniki intencji i wykorzystane środki³⁸.

Aby zatem wyjaśnić jakieś szczególne cechy obrazu, należało je opisać i ująć łącznie z całościową charakterystyką dzieła w katalogu eksplikandum, przyjmując, że wszystkie elementy składowe formy muszą zgodnie współdziałać na rzecz realizacji celu. Następnie, metodą analizy inferencyjnej, należało wykazać konieczność i stosowność wszystkich cech ujętych w eksplikandum jako zintegrowanych aspektów rozwiązania problemu, adekwatnych do specyfiki sytuacji problemowej i wynikających z celowej adaptacji rozwiązań wcześniejszych (eksplikans). Wyjaśnianie obrazu metodą wnioskowań prowadzonych w trójkącie eksplanacyjnym było równoznaczne z potwierdzeniem, że w całości jest on przystosowaną do celu i konieczną dla jego realizacji formą użycia malarskich zasobów.

Bätschmanna i Baxandalla łączyło to, że w przeciwieństwie do Gombricha obaj próbowali odpowiedzieć na model dedukcyjno-nomologiczny, opracowując metody wnioskowań, których przedmiotem była nie intencja znaczeniowa ukryta za wieloznacznością wizualnej formy, lecz intencjonalność sposobu opracowania jej samej. Każdy z nich jednak, stawiając strukturę obrazu w centrum uwagi, czego innego się tam doszukiwał i dopatrywał, inne tezy projektował. Intencję utrwaloną w dziele Bätschmann rozumiał na sposób indywidualistyczny, bliski metodologii Poppera z okresu *Spoleczeństwa otwartego*, Baxandall natomiast pojmował ją w kategoriach obiektywistycznych, zaczerpniętych wprost z *Wiedzy obiektywnej*. Pierwszemu zależało na ekspozycji tego, co wykluczała ikonologia Gombricha, zamykająca znaczenie obrazu w założeniach ikonograficznego konwencjonalizmu i jedynie substytucyjnej roli symboli obrazowych w stosunku do znaczeń ustalonych w tekstach czy pojęciach. Podejmując linię „zamaskowanego symbolizmu”, wypatrywał więc w obrazach takich związków wizualnych, które połączone z wiedzą o kontekście historycznym miały świadczyć o sile twórczej wynalazczości artysty w zakresie budowy niekonwencjonalnych form obrazowego i międzyobrazowego znaczenia, otwierały drogę interpretacji odsłaniającej znaczeniową produktywność i złożoność dzieła malarskiego. Metoda hermeneutyki historyczno-artystycznej przekonywała, że wybitność osiągnięć w tej dziedzinie wynika z przekraczania utartych konwencji i reguł, czy to gatunkowych, czy ikonograficznych. Nastawienie metody eksplanacyjnej Baxandalla było wprost przeciwne. Służyła ona wykazywaniu, że obrazy można i należy wyjaśniać najprościej, w kategoriach koniecznej stosowności malarskich rozwiązań do rozwiązywanych problemów i do warunków ich podjęcia, a odstępstwa od konwencji nie są świadectwem wynalazczości artysty w zakresie obrazowej semantyki czy symboliki, lecz wynikają z potrzeby adaptacji znanych skądinąd malarskich formuł do obiektywnych wyznaczników nowej sytuacji problemowej, aby maksymalną stosowność uzyskać. Miarą osiągnięć malarza jest zdolność przystosowania się do aktualnych warunków środowiska, spełniania wpisanych w nie zapotrzebowań i oczekiwań, trafiania w koniunkturę – temu służą adaptacyjne modyfikacje wcześniejszych rozwiązań, bo od tego zależy pozycja na artystycznym rynku. Przykładowe analizy obrazów Jeana Chardina i Piera della Francesca wykazywały ich całkowitą adekwatność do wymogów i oczekiwań, idei, norm, pojęć i kryteriów oceny, które w danej kulturze artystycznej łączono z reprezentowanym przez te obrazy rodzajem malarstwa³⁹. Autor *Patterns of*

³⁷ Zapropionowany przez Baxandalla model trójkąta eksplanacyjnego był zmodyfikowaną wersją figury, którą jako wzór obiektywizacji wyjaśnień historycznych przedstawił Rex Martin w książce *Historical Explanation. Re-enactment and Practical Inference*, Ithaca 1977. Pojęcie *re-enactment* pochodzi z książki Robina G. Collingwooda *The Idea of History*, Oxford 1946.

³⁸ Kluczową metaforę mostu na określenie ścisłego związku trzech wierzchołków trójkąta eksplanacyjnego wprowadził Martin w książce *Historical Explanation*.

³⁹ Baxandall, podobnie jak Gombrich, przyjął zasadę konwencjonalizmu gatunkowego jako kryterium poprawności wyjaśnień dzieł („zewnątrzne dekorum”) za Hirschem, odwołując się do książki *Validity in Interpretation*.

Intention kierował swoją metodę przeciwko tendencji do wyjaśniania obrazów przez wykładnie przypisujące im rolę struktur podporządkowanych jakiemuś wewnętrznemu, lecz złożonemu programowi znaczeń, aluzji czy symboliki, który miałby się kryć za podstawowym tematem i tłumaczyć szczególne cechy jego ujęcia. Odrywając pojęcie intencji obrazu od intencjonalnego znaczenia, Baxandall związał je wyłącznie z celowością zabiegów malarskich, zorientowanych na dostosowanie ujęcia podstawowego, oczywistego tematu (jak portret, scena rodzajowa czy ewangeliczna) do kryterium wizualnej udatności wedle aktualnych pojęć o zadaniach malarstwa. Jego metoda przekonywała, że wykazując konsekwentne podporządkowanie sposobu konstrukcji obrazu tym kryteriom, można wyjaśnić obraz w sposób najprostszy, najoszczędniejszy i najkonieczniejszy, najściślej związany z danymi oglądowymi i dostępną wiedzą, a zarazem można dowieść, że alternatywne interpretacje, oparte na domysłach o złożoności jego znaczeń, są chybione, wyspekulowane i nadmiarowe. Podczas gdy Bächtmann podążył utartym tropem dyskretnego symbolizmu, Baxandall wybrał, w ślad za Gombrichem, kierunek ikonograficznego redukcjonizmu. Metoda każdego z badaczy służyła poszukiwaniu w konkretnych obrazach przykładów i dowodów czegoś, co z góry zostało przyjęte na poziomie ogólnej teorii dzieła sztuki, wyznaczającej tę metodę, a zarazem perspektywę oglądu analizowanego dzieła na tle sytuacji jego powstania. Jedna i druga metoda zamykała wyjściowe przesłanki i wyprowadzane z nich wnioski w błędnym kole własnych założeń, co ze względu na wzajemne przeciwieństwo owych założeń było tym bardziej widoczne. Baxandall przyznawał wprost, że fakty, które podaje się w katalogu cech obrazu stanowiących przedmiot wyjaśniania (eksplikandum), nie są stwierdzane niezależnie od faktów stwierdzanych w obu pozostałych katalogach trójkąta eksplanacyjnego, czyli faktów dotyczących sytuacji problemowej i adaptacyjnie wykorzystanych zasobów (eksplikans). Wszystkie te fakty są bowiem w istocie zapisem myśli badacza, obejmujących składniki eksplikandum i eksplikansu łącznie. Przeczyło to oczywiście metodologicznym postulatowi Poppera, który taką współzależność zdań o faktach wyjaśnianych i wyjaśniających identyfikował z błędnym kołem.

Podobnie jak Gombrich w książce *Symbolic Images*, również Bächtmann i Baxandall prezentowali swoje metody na zasadzie wymogów, które powinno spełniać poprawnie budowane wyjaśnienie dzieł sztuki, ale zarazem uznawali, że wskazane przez nich warunki metodycznej poprawności – czyli jednocześnie kryteria eliminacji hipotez błędnych – nie zapewniają dojścia do jedyne go właściwego i prawdziwego wyniku, bo mogą zostać spełnione przez różne wyjaśnienia tych samych dzieł. Metodyczne reguły miały tworzyć podstawę racjonalnej, chociaż niekoniecznie rozstrzygającej dyskusji między alternatywnymi hipotezami.

DZIEŁO SZTUKI JAKO ODPOWIEDŹ NA WARUNKI KONIECZNE: KONCEPCJE MICHAELA FRIEDA I NORMANA BRYSONA

Zbudowana na modelu logiki sytuacyjnej idea całkowitej stosowności rozwiązania problemu do określających go warunków była bardzo pojemna. Według Poppera wyznaczała uniwersalny wzór wyjaśnień najróżniejszych form wiedzy obiektywnej, który można było rozmaicie skonkretyzować, w zależności od tego, do jakiego przedmiotu się go zastosuje, co w związku z nim uzna się za kluczowy problem i jego sytuacyjne współrzędne. Filozof podał za przykład koncepcję Gombricha, polegającą na określeniu jednego i zasadniczego, przedstawieniowego celu sztuki, a w konsekwencji na analizie poszczególnych dzieł pod kątem tego celu, jako rozwiązań problemów związanych z jego realizowaniem⁴⁰. Zaaprobował więc dokonane przez historyka sztuki zamknięcie pola warunków początkowych powstania każdego obrazu w granicach wspomnianego już wyżej, autonomicznego układu trzech czynników: z jednej strony była to intencja rozpoznawalnego, komunikatywnego ujęcia pewnego motywu widzialnej natury i predyspozycje obserwacyjne artysty, z drugiej dostępność pewnego zasobu schematów przedstawieniowych. Podstawą identyfikacji zarówno motywu stanowiącego cel przedstawienia, jak i adaptacyjnie wykorzystanego schematu, był sam obraz, a ściślej doznania percepcyjne badacza, powstałe w efekcie nastawienia oglądu dzieła na to, co zgodnie z założeniami metody należało stwierdzić. Aby zatem wyjaśnić obraz, transponując model logiki sytuacyjnej na stałą dla wszystkich przedstawień zasadę „schematu i korekty”, nie trzeba było wykraczać poza to, co dostrzegalne w granicach wyjaśnianego dzieła. Analiza każdego obrazu, prowadzona w obrębie stałych wyznaczników sytuacji problemowej, musiała potwierdzać, że niezależnie od wszelkich okoliczności historycznych,

⁴⁰ Zob. przyp. 31.

bo wyłącznie poprzez zastosowane w nim zabiegi formalne, jest on jednostkowym przypadkiem spełnienia stałej zasady adaptacji schematu – zasady ze względów obiektywnych koniecznej i dlatego równoznacznej z prawem ogólnym. Baxandall, przesuwając obszar sytuacji problemowej z czynników zasadniczo stałych na kontekst zewnętrznych wobec obrazu i w każdym przypadku innych okoliczności historycznych (*brief*), odstąpił od zaaprobowanego przez autora *Wiedzy obiektywnej* modelu, który wypracował Gombrich, a którego istotą było wyłączenie zmiennych składników sytuacji historycznej z zakresu warunków początkowych o charakterze niezmiennym, obiektywnym i zawsze koniecznym, podlegającym ogólnemu prawu i zarazem wystarczającym do tego, aby wyjaśnić każdy obraz jako przykład jego obowiązywania. Jest paradoksem, że Popper rekomendował ów Gombrichowski model, zapętłający w błędnym kole wszystkie trzy rodzaje zdań dedukcyjno-nomologicznego wzoru eksplanacji, a jednocześnie, w tej samej książce, bardzo wyraźnie domagał się wzajemnej niezależności stwierdzeń wprowadzanych jako prawo ogólne, stwierdzeń faktów określających warunki początkowe i stwierdzeń faktów określających eksplikandum, bowiem ich niezależność – jak podkreślał – wyznaczała różnicę między poprawnym wyjaśnianiem a błędnym kołem.

Problematykę przedstawiania obrazowego, rozpiętą między biegunami koniecznej zależności od schematów i możliwości korekt, Gombrich ujmował w ścisłym związku z komunikacyjną funkcją obrazów, tłumacząc ich charakter konwencjonalny na zasadzie kodu. To ujęcie formuł wizualnych w kategoriach sytuacji komunikacyjnej, inspirowane lingwistyką Romana Jakobsona, przyczyniło się do rozwoju teorii i metod analizy skupionych na relacji kontaktu i dialogu między intencjonalnie adresowanym ze strony autora dziełem, czy to literackim, czy malarskim, a odbiorcą jako stroną, do której dzieło celowo się zwraca, wychodząc naprzeciw predyspozycjom adresata i warunkom, w jakich zachodzi kontakt. Gombrich, wprowadzając problematykę przedstawiania w tę szeroką ramę problemową, zaproponował tylko jeden z możliwych sposobów konceptualizacji obrazu jako formy rozwiązania problemu dialogowego kontaktu z widzem. Krytyczny racjonalizm wymagał, by szukać innych możliwości i rzeczywiście okazało się, że książka *Sztuka i złudzenie* utorowała drogę dla alternatywnych podejść do tego problemu, które znalazły wyraz w teoriach formułowanych na podobnej zasadzie. Po pierwsze, teorie te określały prawo ogólne dla wszystkich obrazów, podawane w kategoriach obiektywnej konieczności, którą każdy obraz musi spełniać na poziomie zastosowanych w nim rozwiązań formalnych, bez względu na zmienne okoliczności historyczne. Po drugie, prawo to definiowało stałe co do zasady pole warunków początkowych, dotyczących sytuacji kontaktu między obrazem a widzem. Po trzecie, tak określone i nieodłączne od siebie składniki eksplikansu implikowały sposób określenia istotnych cech każdego obrazu, czyli faktów po stronie eksplikandum, jako jednostkowych przykładów spełnienia prawa ogólnego.

W powyższy schemat znakomicie wpisala się teoria Michaela Frieda. Jeżeli zgodnie z logiką modelu dedukcyjno-nomologicznego należało wyjaśniać obrazy od strony najbardziej obiektywnych i koniecznych składników sytuacji problemowej jako przesłanek decyzji malarza co do sposobu rozwiązania dzieła, biorąc przy tym pod uwagę warunki kontaktu z widzem i przyjmując obraz za formę odpowiedzi na owe warunki, to wskazanie na podstawową z powyższych względów rolę fizycznych właściwości podobrazia było całkowicie na miejscu. Analogicznie jak Gombrich za obiektywny i stały, niezależny od zmiennych czynników historycznych problem malarstwa uznał konieczność adaptowania schematów obrazowych do aktualnych potrzeb, tak Fried stwierdził, że z racji obiektywnie koniecznych każdy obraz rozwiązuje przede wszystkim problemy wynikające z kształtu jego podłoża – z faktu, że jest ono ograniczoną i płaską, „teatralnie” zwróconą ku widzowi powierzchnią⁴¹. Zewnętrzne, ale niezależne od okoliczności historycznych, stałe warunki początkowe powstania i recepcji każdego dzieła malarstwa amerykański krytyk zamknął więc w granicach płótna. Charakter ogólnego prawa przyjęła w jego teorii konieczność odnoszenia się malarskiej formy do powierzchni stanowiącej obiektywne medium kontaktu z widzem, a tak określone prawo definiowało zarazem sytuacyjny składnik eksplikansu: wszystkie obrazy powstają na warunkach wyznaczonych kształtem podobrazia, którego płaska i ograniczona powierzchnia zwraca się w stronę widza, prezentując obraz na sposób teatralny i implikując dystans między przedmiotem a podmiotem obserwacji. Z takiego połączenia obu składników podstawy przyczynowej, nomologicznego i sytuacyjnego, wynikała zawartość eksplikandum: każdy obraz trzeba było zobaczyć i opisać jako jednostkowy wariant realizacji ogólnego prawa, zgodnie z którym dzieło malarskie stanowi od-

⁴¹ M. Fried, *Sztuka i przedmiotowość* (1967), tłum. K. Pijarski, [w:] K. Pijarski, *Archeologia modernizmu. Michael Fried, fotografia i nowoczesne doświadczenie sztuki. Z przekładem eseju „Art and Objecthood” Michaela Frieda*, Łódź 2017, s. 253–282; idem, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley 1980.

powieź na przedmiotowe i teatralne cechy prezentującej je powierzchni. Do określenia wyjaśnianych faktów konieczne było więc uprzednie przyjęcie twierdzeń i pojęć mających je wyjaśnić. Ponieważ dialogiczna relacja między obiektywnymi warunkami dyktowanymi przez kształt podobrazia a formą malarską jako odpowiedzią na te warunki zamknięta została w granicach obrazu i rozgrywała się na oczach widza, model eksplanacyjny, z istoty rzeczy polegający na wnioskowaniu, był tu bezużyteczny. Nie pozostało już żadne pole dla dedukcji, ponieważ przyczyny i skutki zawierały się w samym obrazie – pod warunkiem zobaczenia go zgodnie z optyką wyznaczoną przez teorię, czyli w dialogu z powierzchnią. Nie było o czym wnioskować, gdyż stosunek między eksplikantem a eksplikandum stracił charakter logiczny i stał się tautologiczny: fakty określane jako istotne cechy wizualne poszczególnych dzieł – czyli takie, które rozstrzygały o ich teatralnym lub antyteatralnym charakterze – stanowiły tylko sprowadzony na poziom szczegółowości wariant stwierdzenia i zarazem potwierdzenia w jednostkowym przypadku tej samej relacji, którą opisywała teoria na poziomie zasady ogólnej.

Otwarcie przeciwstawną wobec teorii Frieda, a zarazem polemicznie nawiązującą do teorii Gombricha wersję ujęcia obrazu w kategoriach odpowiedzi na obiektywnie konieczne warunki jego powstania i recepcji zgłosił Norman Bryson⁴². Odwrotnie niż Bächtmann i jeszcze bardziej radykalnie niż Gombrich, ramy sytuacyjne pozwalające wyjaśnić obraz zamknął on w obszarze konwencjonalizmu malarstwa. Odrzucił tezę autora *Sztuki i złudzenia*, że podstawą komunikatywności przedstawień jest nie tylko malarski kod, lecz także wspólnota percepcyjnych doświadczeń świata widzialnego. Zdaniem Brysona obrazy są rozpoznawalne i czytelne wyłącznie na podstawie skądinąd znanych obrazów i ten podstawowy, obiektywny, stały i konieczny warunek recepcji w każdym przypadku wyjaśnia malarską formę. Obraz nie rozwiązuje problemu odpowiedzi na spojrzenie widza zespolone z jego cielesną obecnością na wprost powierzchni, jak zakładał Fried, lecz rozwiązuje problem odpowiedzi na spojrzenie kierowane pamięcią innych obrazów – spojrzenie od strony malarskiej tradycji. Wobec powyższego każdy obraz jest wyrazem lęku przed wtórnością na tle dzieł poprzedników i formą reakcji obronnej, służącej odparciu ich wpływu przez zaznaczenie aktywnego, podmiotowego stosunku do dziedzictwa za pomocą tropów retorycznych. Prezentuje się widzowi na zasadzie odstępstwa od formuł znanych z wcześniejszej sztuki, ale nie jako korekta schematów zbliżająca go do natury, lecz jako świadectwo samodzielnej i kreatywnej adaptacji tych zasobów, motywowanej pragnieniem zajęcia własnego miejsca w obrębie malarskiej spuścizny. Aby wyjaśnić obraz od strony tak określonych warunków przyczynowych, należy więc zidentyfikować konkretne dzieła poprzedników, do których intencjonalnie odnosił się jego twórca, a także określić rodzaj tropu retorycznego, który zastosował w celu zaznaczenia swojego odstępstwa i autorskiej pozycji.

Po kilku latach Bryson zdyskredytował jednak model eksplanacyjny oparty na tezie o niezależności stwierdzeń faktów po stronie eksplikansu i eksplikandum⁴³. Nawiązując do wysuniętej przez Jonathana Cullera teorii interpretacji jako formy „ramowania” tekstu kontekstem, uznał, że fakty identyfikowane z obiektywnymi czy historycznymi przyczynami, aby w odniesieniu do nich wyjaśnić pewne cechy dzieła sztuki, są jedynie skutkiem mającym prawdziwą przyczynę w tym, że interpretator dostrzega owe cechy jako domniemane ślady i świadectwa związków przyczynowych, które zaszły w przeszłości i leżą u genezy dzieła. Wyjaśnianie w historii sztuki jest formą interpretacji polegającą na tropie metalepsis, czyli na zastąpieniu skutku przyczyną. Jeżeli zatem badacz widzi w obrazie ślady odniesień do jakichś dzieł wcześniejszych, to przyczynowym źródłem są jego subiektywne wrażenia percepcyjne i asocjacyjne, a jeśli kierując się nimi stwierdza, iż owe ślady są obiektywnie utrwalonym w samej formie wizualnej świadectwem zależności genetycznej, skutkiem, którego przyczyną była odpowiedź artysty na dzieła poprzedników – dokonuje projekcyjnego przeniesienia wytworu własnej interpretacji na proces, w którym obraz powstał. Krytyka Brysona uderzała nie tylko w koncepcję jego własnej książki *Tradition and Desire* – mimo że nie stwierdzał tego *expressis verbis* – lecz także w przyjętą przez Gombricha metodę wyjaśniania dzieł sztuki przedstawieniowej na zasadzie „schematu i korekty”, a ponadto w metody Bächtmanna i Baxandalla, których istotnym aspektem była również konieczność identyfikacji transformacyjnych odniesień każdego obrazu do zasobów artystycznego dziedzictwa. Problemem nie była jednak sama wątpliwa teza o rozpoznawalności obiektywnych związków obrazu z tradycją, ale przede wszystkim to, że każda z metod na swój odmienny sposób ustanawiała perspektywę wypatrywania tych związków, określania ich charakteru i wyjaśniającej roli. Innego rodzaju relacji międzyobrazowych poszukiwał Gombrich w ramach swojej konwencjonalistycznej ikonologii i teorii przed-

⁴² N. Bryson, *Tradition and Desire. From David to Delacroix*, Cambridge–New York 1984.

⁴³ N. Bryson, *Art in Context*, [w:] *Studies in Historical Change*, red. R. Cohen, Charlottesville 1992, s. 18–42.

stawiania, czego innego szukał Bächtmann, zwracając się przeciwko tezom Gombricha, by wykazać indywidualizm artysty w wynajdywaniu niekonwencjonalnych i rozbudowujących semantyczny wymiar obrazu, aluzyjnych tropów, czego innego doszukiwał się Baxandall, redukując zakres znaczeniowy dzieła i wprowadzając efekty przekształcenia schematów formalnych do funkcji przystosowawczej, po swojemu nastawił się do porównywania obrazów Fried, przyjmując optykę wyznaczoną kategoriami teatralności i antyteatralności, a wreszcie pod innym jeszcze kątem tropił relacje między obrazami Bryson w ramach przyjętej teorii „lęku przed wpływem”. Nic więc dziwnego, że każdy z autorów dostrzegwał innego rodzaju związki międzyobrazowe i stwierdzał je niczym fakty, by wyprowadzić z nich wnioski zmierzające w kierunku wyznaczonym przez własną teorię i metodę. Wszyscy poruszali się w błędnym kole, tyle że każdy zakreślał je po swojemu. Ten sam co do istoty rzeczy problem błędnego koła dotyczył wszystkich stwierdzanych faktów i wprowadzanych na ich podstawie wniosków w obrębie każdej teorii i metody.

RACJONALIZM KRYTYCZNY WEDŁUG PAULA FEYERABENDA, PARADOKSY LOGIKI EKSPLANACYJNEJ I KRYZYS METODOLOGII

Źródłem problemu był paradoks wpisany w metodologię krytycznego racjonalizmu i logikę modelu dedukcyjno-nomologicznego. Popper z jednej strony twierdził, że proces eksplanacyjny musi wychodzić od określenia faktów stanowiących eksplikandum, czyli skutek, aby następnie w stosunku do nich można było formułować hipotezy o przyczynach, czyli budować eksplikans, z drugiej zaś strony jednocześnie wyznaczył całą metodykę zakładającą ten porządek, ale rozbudowaną w system logicznych relacji, które musiały obejmować prawo ogólne i fakty stwierdzone o warunkach początkowych jako eksplikans stanowiący dedukcyjną podstawę dla wyprowadzenia eksplikandum. Fakty po stronie eksplikandum sytuowały się więc w punkcie wyjścia budowy hipotez i zarazem w punkcie dojścia procesu dedukcyjnego – w pozycji paradoksalnej, która z jednej strony miała być uprzednia i niezależna od zdań eksplikansu, a z drugiej strony musiała być ich logicznym następstwem. Co więcej, Popper podkreślał także, iż wyjściowe stwierdzenia faktów, które mają zostać wyjaśnione, zawsze są wtórne wobec pewnych uprzedzających je założeń, przeświadczeń, oczekiwań i teorii, wobec czego zdania o faktach nie odzwierciedlają danych, lecz stanowią „przesycone teoriami” interpretacje⁴⁴. Odnoszą się one zwłaszcza do jakichś wcześniej określonych stanowisk teoretycznych i poglądów, zgodnie z tezą Karola Darwina, że „wszelka obserwacja musi być za lub przeciw jakiemuś pogładowi”⁴⁵.

Idea pierwszeństwa i niezależności stwierdzeń faktów tworzących eksplikandum była więc wewnętrznie sprzeczna już w ramach Popperowskiego modelu metody, a tym bardziej nie do utrzymania przy próbach jego adaptacji w postaci metod wyjaśniających dzieła sztuki. Kwestią pierwszorzędną stało się pytanie, jak określić dziedzinę faktów, aby można je było wpisać w logiczny schemat eksplanacyjny i zarazem jak zbudować teorię, która łączyłaby ogólną koncepcję dzieła z ramowym modelem ujęcia warunków koniecznych w dziedzinie przyczyn. Omówione wyżej koncepcje wyjaśniania obrazów odpowiadały więc przede wszystkim na zasadniczą potrzebę obiektywizmu wywodów eksplanacyjnych, po wtóre odpowiadały – wyjąwszy teorię Frieda, której oparciem była filozofia krytyczna Immanuela Kanta – na wymogi modelu dedukcyjno-nomologicznego, przy czym każda koncepcja odnosiła się do nich inaczej, po trzecie zaś, ustosunkowywały się one ponadto także do różnych innych teorii, albo na zasadzie inspiracji, albo w trybie krytyki. Dla Gombricha kluczowe znaczenie miała wiedza z zakresu psychologii, a na jej gruncie przeciwstawiał się on teorii „zamaskowanego symbolizmu”, równocześnie zaś nawiązywał skrajnie konwencjonalistycznym poglądem na przedstawianie i komunikację obrazową do tez Jakobsona. Stanowisko Gombricha stało się kluczowym punktem odniesienia dla alternatywnych kierunków recepcji modelu dedukcyjno-nomologicznego. Baxandall kontynuował Gombrichowską linię konwencjonalizmu i sprzeciwu wobec prób wyjaśniania cech formalnego ujęcia motywów domniemanymi intencjami budowy niekonwencjonalnych znaczeń, podczas gdy Bächtmann na odwrót, wyprowadził swoją metodę z krytyki założeń konwencjonalistycznych i dedukcyjnych, by przeciwstawić im abdukcyjny model interpretacji faktów obrazowych i kontekstowych, pozwalający odczytywać w strukturze dzieł domniemane świadectwa inwencji symbolicznej artystów. Z drugiej strony Gombrich swoją koncepcją wyjaśnienia sztuki przedstawieniowej według zasady „sche-

⁴⁴ Popper, *Wiedza obiektywna...*, s. 186–187, 304–306.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 306.

matu i korekty” – zasady stałej i niezależnej od czynników historycznych, a wywiedzionej z naturalnych praw psychologii – dał przykład możliwości zamknięcia metody eksplanacyjnej w granicach obiektywizmu najkonieczniejszych warunków powstania i recepcji każdego obrazu, z istoty rzeczy obowiązujących bez względu na zmienne zewnętrzne konteksty sytuacyjne, do których odnosiły się metody Bächtshanna i Baxandalla. Ten alternatywny wobec paradygmatu wyjaśnień kontekstualnych, autonomizujący problematykę obrazu jako formy kontaktu z widzem model przygotował grunt dla recepcji teorii Frieda, oferującej inną perspektywę wyjaśnienia malarstwa od strony tak autonomistycznie rozumianej problematyki. Z kolei Bryson zaproponował własną interpretację tego modelu wyjaśniania obrazów, odpowiadając polemicznie zarówno Gombrichowi, jak i Friedowi. Zaangażowanie poszczególnych autorów w dialog z różnymi teoriami zaważyło na dalece odmiennych sposobach interpretacji obiektywistycznych zasad dyktowanych przez metodologię Poppera, co znalazło wyraz w odmienności metod, pochodną zaś tej różnicy podejść do obrazu jako przedmiotu metodycznych wyjaśnień były rozbieżne sposoby określania faktów stwierdzanych po to, by owe wyjaśnienia konstruować zgodnie z obraną metodą. Ponieważ każda koncepcja metodyczna zamykała fakty i wywodzone z nich wnioski eksplanacyjne czy interpretacyjne w kręgu własnych założeń, nie można ich było zestawiać na podłożu jakiegś neutralnie i obiektywnie danej czy ustalonej rzeczywistości faktycznej, aby rozstrzygnąć, która z tych metod określa fakty prawdziwie i w rezultacie daje obiektywnie prawdziwe wyjaśnienia. Nie ma obiektywnych kryteriów wyboru między alternatywnymi koncepcjami, więc pozostaje to wyłącznie kwestią subiektywnych przekonań.

Podstawowy dla Popperowskiej metodologii paradoks realistycznego i interpretacyjnego zarazem ujęcia faktów podniósł Paul Feyerabend⁴⁶. Jego „anarchistyczne” stanowisko miało wypełnić niedostatek krytycyzmu autora *Wiedzy obiektywnej* w tej kwestii. Jak zauważył, warunkiem uznania korespondencji z prawdą zdań stwierdzających fakty po stronie eksplikandum, a jednocześnie warunkiem uznania ich za logiczny wynik zdań stanowiących eksplikans, jest przyjęcie perspektywy eksplanacyjnej, związanej z pewnym systemem pojęciowym, wewnątrz której tak to wygląda. Stwierdzając tę zasadę nierozzerwalnej, kołowej współzależności wszystkich składników modelu dedukcyjno-nomologicznego w ramach obejmującej je łącznie koncepcji wyjaśnienia, Feyerabend odwołał się do tez Gombricha o interpretacyjnym i projekcyjnym z natury rzeczy charakterze spostrzeżeń – przy czym należy przypomnieć, że Gombrich wskazywał na ten problem za Popperem, rozwijając jego krytykę psychologizmu, która uzasadniała nieuznawanie zdań opartych na percepcji wzrokowej za wiarygodne stwierdzenia faktów. Feyerabend rozciągnął więc na całość modelu eksplanacyjnego krytyczne ujęcie projekcyjnej zależności spostrzeżeń konstytuujących to, co uznaje się za fakty, od założeń i pojęć, które kształtują przede wszystkim pewną koncepcję wyjaśnienia, jako nadrzędną ramę. Podczas gdy wewnątrz niej panują związki logiczne, tworzące iluzję zgodności z faktami i obiektywnej poprawności wyjaśniających wnioskowań, ona sama jest tylko jedną z możliwych interpretacji. Wobec braku falsyfikacyjnej podstawy wyboru między różnymi i niewspółmiernymi interpretacjami, które potwierdzają się tylko na gruncie własnych założeń i systemów pojęciowych, postawa krytyczna wymaga ich kwestionowania przez próby wyjścia poza nie i zmiany perspektywy, co oznacza, że trzeba nieustannie poszukiwać alternatywnych koncepcji, inaczej ujmujących eksplikanda i eksplikanse. Jediną zatem drogą dotarcia do nowej wiedzy o faktach i jedyną drogą rozwoju nauki jest „kontrindukcja”, mnożenie odmiennych i niewspółmiernych poglądów eksplanacyjnych jako podstaw budowy rozbieżnych i niefalsyfikowalnych wyjaśnień.

Powyższą diagnozę potwierdził stan metodologii historii sztuki w latach 80. XX w. – stan pluralizmu alternatywnych metod wyjaśniania obrazów, z których każda według innej koncepcji prezentowała się jako najbardziej obiektywna, najmocniej osadzona na gruncie faktów i czynników koniecznych, a także podporządkowana najściślejszym rygorom wnioskowań, zatem najlepiej spełniająca wymogi stawiane przez metodologię racjonalizmu krytycznego. Jednocześnie żadna z koncepcji nie była wedle tych ogólnych kryteriów oczywista, wszystkie pozostawiały jakieś pole dla alternatywnych teorii i metod, każdej z nich można było zarzucić bezkrytyczne i ograniczające zasięg badawczego wglądu zamknięcie w przyjętej perspektywie. Dlatego też powstawały alternatywne interpretacje obiektywistycznego modelu wyjaśnień, formułowane albo równoległe – jak metody Bächtshanna i Baxandalla – albo na zasadzie krytyki metod wcześniej sformułowanych – jak Bächtshann zakwestionował konwencjonalistyczną koncepcję Gombricha, czy jak Bryson sprzeciwił się indywidualistycznej koncepcji Frieda, wytykając zarazem Gombrichowi, że jego konwencjonalistyczny pogląd był niedostatecznie konsekwentny.

⁴⁶ P. Feyerabend, *Przeciw metodzie* (1975), tłum. S. Wiertlewski, Warszawa 2021.

Jednakże w świetle krytycznej metodologii Feyerabenda żadne dyskusje o metodycznych pryncypiach nie miały już sensu. Po uznaniu zależności faktów od interpretacji, uchyleniu kryterium prawdziwości jako zgodności z prawdą obiektywną, zniesieniu podkreślanej przez Poppera opozycji między logiką eksplanacyjną a błędnym kołem i tautologią – wyjaśnianie zjawisk natury czy kultury oznaczało już tylko tyle, co ich interpretowanie lub odczytywanie w uznaniowo wybranej perspektywie i w kategoriach przyjętego systemu teoretycznych pojęć. Paradygmat metodologiczny krytycznego racjonalizmu został sprowadzony do jedynej zasady, którą był imperatyw krytyki wcześniejszych interpretacyjnych ustaleń i przeciwstawiania im interpretacji alternatywnych. Jedynym przeto błędem z punktu widzenia tej metodologii mógł być brak krytycyzmu w stosunku do solidnie potwierdzonych i wiarygodnie prezentujących się teorii, koncepcji metodycznych lub konkretnych wyjaśnień, co oczywiście powinno też dotyczyć anarchizycznej teorii nauki samego Feyerabenda. W taki oto sposób droga krytycznego racjonalizmu, po jej skierowaniu przeciwko niekonsekwencjom metodologii wypracowanej przez Poppera, doprowadziła do punktu paradoksalnego zaprzeczenia własnym racjom.

Straciwszy oparcie na podłożu ogólnej metodologii naukowej, a szczególnie w jej obiektywistycznym i normatywnym paradygmacie, refleksja nad aparatem metodycznym historii sztuki, po okresie intensywnego rozwoju w latach 80., również się zatrzymała. Na poziomie praktyki wyjaśniania i interpretacji obrazów dyskurs naukowy dyscypliny rozwijał się zaś według zasady opisanej przez autora *Przeciw metodzie* – zasady *anything goes*. Równolegle recypowane i stosowane były nadal, chociaż niekoniecznie w sposób konsekwentny, a raczej dość swobodnie, rozmaite metody – od ikonologii, przez kontekstualizm w wersji Bächtzmanna lub Baxandalla, po formalistyczne i estetyczno-recepcyjne propozycje Frieda i Brysona⁴⁷. Jednocześnie coraz mocniej zaznaczał się alternatywny nurt szerokiej recepcji teorii pochodzących spoza obszaru dyscypliny, z innych dziedzin humanistyki i nauk społecznych, jak również teorii sprofilowanych ideologicznie i politycznie, aplikowanych zaś do różnych obszarów wiedzy naukowej w roli narzędzi krytyki przekonań, które nauka wytwarza. Wszak krytyczny racjonalizm Feyerabenda zniósł różnicę między teoriami wyjaśniającymi, dotyczącymi bezpośrednio pewnego rodzaju zjawisk i metodycznie nastawionymi na falsyfikacyjną konfrontację z faktami o tych zjawiskach, a teoriami interpretacyjnymi, nastawionymi na wydobywanie i odczytywanie faktów o zjawiskach w świetle własnych założeń i w języku własnych pojęć – czyli teoriami obracającymi przymierzane do nich zjawiska, na zasadzie błędnego koła i tautologii, w systemy znaków, które znaczą zgodnie z kodem określonym *a priori* przez samą teorię, wobec czego mogą ją tylko potwierdzać.

LOGIKA PARADOKSU. DROGA KRYTYCZNEGO RACJONALIZMU W METODOLOGII HISTORII SZTUKI

Streszczenie

Artykuł prezentuje główny nurt refleksji metodologicznej w obszarze historii sztuki, ukształtowany w procesie recepcji filozofii krytycznego racjonalizmu Karla Poppera od lat 40. do lat 80. XX w. Popper zainspirował się dedukcyjną metodą detektywistyczną znaną z powieści kryminalnych i postulował stawianie różnych hipotez wyjaśniających zjawiska, aby dochodzić do prawdy drogą eliminacji wszystkich i tylko takich hipotetycznych wyjaśnień, którym przeczą wnioski dedukowane z faktów. Podstawowe znaczenie miała więc idea zgodności zdań stwierdzających fakty z prawdą obiektywną i niezależności tych zdań od uprzednich założeń czy teorii. Dlatego też filozof uznawał tylko takie zdania o faktach, które pozostają niezależne od perspektywy interpretacyjnej, subiektywnych doznań postrzębieniowych i czynników psychologicznych, ponieważ są intersubiektywnie stwierdzalne i empirycznie sprawdzalne. Już w *Logice odkrycia naukowego* Popper uściślił rygory wyjaśniania, rozwijając zasadę dedukcyjnej eliminacji hipotez na podstawie faktów we wzór metodyczny, zgodnie z którym zdania o faktach wyjaśnianych (eksplikandum) musiały logicznie wynikać z koniunkcji twierdzeń stanowiących prawo ogólne i zdań opisujących warunki początkowe (eksplikans) – wzór przejęty potem przez Carla Hempela i Paula Oppenheima pod nazwą modelu dedukcyjno-nomologicznego (DN). Twierdzenia o poszczególnych faktach, aby mogły służyć poprawnym dedukcjom eksplanacyjnym, powinny być uniezależnione nie tylko od założeń teoretycznych, lecz także od zdań stwierdzających inne fakty, w przeciwnym razie bowiem powstaje błędne koło, które Popper stawiał w opozycji do logicznych rygorów wyjaśniania.

Za prawo ogólne w przypadku działań, dokonań i dzieł człowieka filozof uznał zasadę racjonalności, polegającą na krytycznym rozważaniu sytuacji pod kątem osiągalnych celów, warunków jego osiągnięcia i dostępnych środków. Aby zatem wyjaśnić dzieło, należy

⁴⁷ Z braku miejsca w zarysowanym tutaj przeglądzie metod historii sztuki pominąłem estetykę recepcji Wolfganga Kempa, którą w książce zestawiam z koncepcjami Frieda i Brysona, a która również należała do metod szeroko stosowanych w historii sztuki pod koniec XX w., ale też później.

przyjając perspektywę „logiki sytuacji” i zastosować metodę „analizy sytuacyjnej”, to znaczy wykazać, że określone cechy faktyczne dzieła (eksplikandum) są wynikiem indywidualnych, lecz racjonalnych decyzji co do celu i środków służących jego uzyskaniu – decyzji podjętych w polu możliwych wyborów i adekwatnych ze względu na obiektywne „warunki początkowe” działań podmiotu (eksplikans). O ile w książce *Społeczeństwo otwarte i jego wrogowie* Popper akcentował czynnik wolności indywidualnych wyborów, przeciwstawiając się historycyzmowi i koncepcji sytuacyjnego determinizmu działań jednostki, o tyle w późniejszej książce *Wiedza obiektywna* zwrócił się w innym kierunku, podporządkowując zasadę racjonalności nadrzędnemu, wspólnemu dla ludzi i zwierząt prawu, które dyktuje wola przetrwania. Podstawowym i koniecznym warunkiem przetrwania wszelkiego rodzaju wytworów jest zaś adekwatność sytuacyjna, osiągnięta przez przystosowanie rozwiązań sprawdzonych gdzie indziej do aktualnych warunków, wpisanych w nie potrzeb, ograniczeń i możliwości. Tak uogólnione i zobiektywizowane ujęcie, wyłączające czynnik podmiotowego indywidualizmu i sprowadzające każde dzieło do materialnie zobiektywizowanej intencji osiągnięcia jego celu w danych warunkach, lokowało konieczną stosowność formy dzieła do sytuacji problemowej na obrazu trzeba wybrać najodpowiedniejszą, eliminując pozostałe. Wyborowi trafnej hipotezy powinno służyć zebranie informacji źródłowych przydatnych do zrekonstruowania warunków, w których obraz powstał, a przede wszystkim jego celu funkcjonalnego i komunikacyjnego. Za podstawową zasadę świata obrazów i komunikacji symbolicznej badacz uznał konieczną przynależność każdego obrazu i symbolu do pewnego skonwencjonalizowanego typu, gatunku wypowiedzi, który określa reguły znaczenia reprezentujących go i formułowanych zgodnie z tymi regułami przekazów. Dlatego kluczową rolę w procesie eliminacji fałszywych hipotez interpretacyjnych pełni rozpoznanie, czy dzieło reprezentuje typ ikonograficzny i konstytutywną dla niego funkcję ilustracyjną w stosunku do pojęć ogólnych lub konkretnych tekstów, czy też należy do typu obrazów ikonologicznych, a zatem symbolizujących pewien ideowy program. Istotne wsparcie teoretyczne dla swojej koncepcji ikonologii dedukcyjnej znalazł Gombrich w książce Erica D. Hirscha *Validity in Interpretation*, w której zasada konwencjonalizmu podniesiona została do roli podstawy walidacyjnego sprawdzianu interpretacji poszczególnych dzieł.

Ernst H. Gombrich uznał, że metoda ikonologii powinna służyć celom nauki określonym przez zasady krytycznego racjonalizmu, czyli poszukiwaniu najlepszych hipotez wyjaśniających obrazy. Cel poznawczy tej metody sprowadził do ustalenia intencjonalnego sensu dzieła sztuki. Pogląd o nieodłączności doznań percepcyjnych od projekcji łączył z tezą, że należy obrazy wyjaśniać od strony ich funkcji symbolicznego substytutu i komunikatu opartego na konwencjach. Wśród różnych możliwych hipotez interpretacyjnych projektowanych na obraz trzeba wybrać najodpowiedniejszą, eliminując pozostałe. Wyborowi trafnej hipotezy powinno służyć zebranie informacji źródłowych przydatnych do zrekonstruowania warunków, w których obraz powstał, a przede wszystkim jego celu funkcjonalnego i komunikacyjnego. Za podstawową zasadę świata obrazów i komunikacji symbolicznej badacz uznał konieczną przynależność każdego obrazu i symbolu do pewnego skonwencjonalizowanego typu, gatunku wypowiedzi, który określa reguły znaczenia reprezentujących go i formułowanych zgodnie z tymi regułami przekazów. Dlatego kluczową rolę w procesie eliminacji fałszywych hipotez interpretacyjnych pełni rozpoznanie, czy dzieło reprezentuje typ ikonograficzny i konstytutywną dla niego funkcję ilustracyjną w stosunku do pojęć ogólnych lub konkretnych tekstów, czy też należy do typu obrazów ikonologicznych, a zatem symbolizujących pewien ideowy program. Istotne wsparcie teoretyczne dla swojej koncepcji ikonologii dedukcyjnej znalazł Gombrich w książce Erica D. Hirscha *Validity in Interpretation*, w której zasada konwencjonalizmu podniesiona została do roli podstawy walidacyjnego sprawdzianu interpretacji poszczególnych dzieł.

Projekt ikonologii dedukcyjnej Gombrich zbudował jednak na błędnym poglądzie, że wieloznaczne obrazy należy interpretować jako intencjonalne substytuty jednoznacznych tekstów. Wykrycie literackiego źródła miało zapewniać, że w jego świetle znikną wszelkie ambiwalencje znaczeniowe, bo tylko jedno możliwe odczytanie obrazu okaże się zgodne z tym, co wynika z tekstu. Uznając skrajną podatność obrazów na różne projekcje interpretacyjne, Gombrich nie dostrzegał podobnego problemu w przypadku tekstów, lecz sytuował je na przeciwnym biegunie i przypisywał im walor jednoznaczności, właściwej dla prostych stwierdzeń faktów. Dlatego adaptował dedukcjonizm Poppera w ten sposób, że wielość interpretacji projektowanych na obraz stawiał po stronie alternatywnych hipotez, a źródłowy dla obrazu tekst przenosił na stronę jednoznacznych zdań o faktach, na podstawie których falsyfikuje się wszystkie hipotezy prócz jednej, zgodnej z wszystkimi faktami.

Dedukcyjno-nomologiczny model wyjaśniania nakazywał szukać takich składników eksplikansu, które stanowiłyby niewątpliwe, najpewniejsze, najbardziej obiektywne i konieczne przesłanki decyzji wyznaczających cechy dzieła sztuki jako eksplikandum. Zgodnie z tą zasadą Gombrich próbował wyjaśnić zjawisko zależności każdego przedstawienia natury od schematów przedstawieniowych. W książce *Sztuka i złudzenie* badacz zarysował taką metodę wyjaśniającego ujęcia formy przedstawień, która abstrahowała od zmiennych historycznych okoliczności i sprowadzała warunki początkowe powstania dzieł do stałego, obiektywnego modelu. Podstawę nomologiczną eksplikansu stanowiły ogólne prawa projekcji i substytucji, tłumaczące od strony psychologii konwencjonalność wszelkich przedstawień, czyli ich konieczną zależność od schematów, ale także prawo indywidualnego i krytycznego stosunku podmiotu decyzji do konwencjonalnych zasad. Logikę sytuacyjną po stronie eksplikansu określał zawsze cel, jakim było rozpoznawalne przedstawienie wybranego elementu widzialnej natury, a w zakresie środków zdolności obserwacyjne artysty i znajomość pewnego zasobu schematów przedstawieniowych. Tak skonstruowany eksplikans wystarczał, zdaniem Gombricha, aby wyjaśnić formę każdego dzieła sztuki przedstawiającej zgodnie z zasadą „schematu i korekty” – trzeba było tylko zidentyfikować przedmiot przedstawienia i wykorzystany schemat. Mimo aprobaty, jaką wyraził Popper dla tezy Gombricha, powyższy model nie spełnia w istocie zdefiniowanych przez autora *Wiedzy obiektywnej* kryteriów poprawności wyjaśnień, lecz zamyka się w błędnym kole.

Oskar Bätschmann sprzeciwił się ikonologicznej metodzie redukcji obrazu do roli substytutu znaczeń określonych poza nim i jednocześnie do roli znaku podporządkowanego konwencjonalnym systemom ikonografii oraz gatunków artystycznych jako nadrzędnym kodom jego znaczenia. W ikonologii dostrzegł schemat dedukcji znaczeń obrazów z ich przynależności typologicznej, w związku z czym krytykował ją jako metodę wyjaśniania zjawisk jednostkowych od strony zasad ogólnych, by przeciwstawić jej proponowaną przez siebie metodę interpretacji skoncentrowanej na jednostkowości każdego indywidualnego dzieła. Zajął stanowisko krytyczne wobec idei przenoszenia na grunt historii sztuki modelu DN. Jego zdaniem, rekonstrukcja historycznych warunków powstania obrazu ujawnia relatywnie wąskie granice, w jakich rozstrzygnięcia dotyczące jego kształtu wynikały na zasadzie konieczności logicznej i kauzalnej z obiektywnych przyczyn, a tym samym podlegają wyjaśnieniu dedukcyjnemu, lokując się na pozycji eksplikandum w stosunku do faktów, które stanowiły dla nich kontekstowy eksplikans. Metoda hermeneutyki historyczno-artystycznej obejmuje natomiast ten przeważający zakres cech obrazu, których nie można wyjaśnić zgodnie z modelem DN, gdyż nie są zdeterminowane czynnikami obiektywnymi, lecz stanowią świadectwo indywidualnej, krytycznej i twórczej odpowiedzi artysty na kontekstowe przesłanki. Znaczenie tej odpowiedzi artykułowane jest w wizualnej strukturze dzieła nie na zasadzie jego podporządkowania konwencji, ogólnym regułom i kodom, lecz na zasadzie wynalazczości w dziedzinie budowy znaczących relacji kompozycyjnych i związków międzyobrazowych. Dlatego metodę wyjaśnień opartych na wnioskowaniu dedukcyjnym hermeneutyka historyczno-artystyczna miała zastąpić metodą wnioskowań interpretacyjnych, czyli metodą abdukcji. Wymieniając dedukcyjny model eksplanacji na abdukcyjny model interpretacji Bätschmann był przekonany, że pozostaje wierny detektywistycznej metodzie dochodzenia do prawdy, którą Popper przyjął za wzorzec metody wnioskowań naukowych.

W odwrotnym kierunku podążył Michael Baxandall, opierając swoją metodę historycznego wyjaśniania obrazów na idei „wiedzy obiektywnej” Poppera. Zgodnie z nią badacz zakładał, że jeśli dzieła sztuki w macierzystym środowisku kulturowym znalazły aprobatę, funkcjonowały i przetrwały, to musiały być dobrze przystosowane do wiązanych z nimi oczekiwań. W konsekwencji proponował, by za stały cel sztuki malarskiej przyjąć udatność obrazów, stosowną do aktualnych wymogów i kryteriów oceny. Od tego, czy malarz dostosuje się do nich, tworząc swoje dzieło, spełni oczekiwania i zyska dobrą opinię, zależała bowiem jego pozycja na artystycznym rynku. Historyczne

wyjaśnianie obrazu zaproponowaną przez Baxandalla metodą analizy inferencyjnej było równoznaczne z potwierdzeniem, że w całości jest on przystosowaną do celu i konieczną dla jego realizacji formą użycia malarskich zasobów. Metoda ta przekonywała, że wykazując obiektywną celowość i adekwatność cech dzieła do warunków środowiskowych, można wyjaśnić obraz w sposób najprostszy, najoszczędniejszy i najkonieczniejszy, a zarazem można dowiedzieć, że alternatywne interpretacje, oparte na domysłach o złożoności i niekonwencjonalności jego znaczeń, są chybione, wyspekulowane i nadmiarowe.

Wyznaczony przez lingwistykę Jakobsona i podjęty przez Gombricha kierunek wyjaśniania obrazu jako składnika sytuacji komunikacyjnej, pośredniczącego w kontakcie między malarzem a widzem, zainteresował również innych autorów. Książka *Sztuka i złudzenie* utorowała drogę alternatywnym podejściom do tej kwestii, które znalazły wyraz w teoriach formułowanych na podobnej zasadzie. Poszczególne teorie określały prawo ogólne dla wszystkich obrazów, podawane w kategoriach obiektywnej konieczności, którą każdy obraz musi spełniać na poziomie zastosowanych w nim rozwiązań formalnych, bez względu na zmienne okoliczności historyczne. Prawo to definiowało stałe co do zasady pole warunków początkowych, dotyczących sytuacji kontaktu między obrazem a widzem. Tak zaś określone i nieodłączne od siebie składniki eksplikansu implikowały sposób określenia istotnych cech każdego obrazu, czyli faktów po stronie eksplikandum, jako jednostkowych przykładów spełnienia prawa ogólnego.

Michael Fried stwierdził, że z racji obiektywnie koniecznych każdy obraz jest formą rozwiązania problemów wynikających z kształtu jego podłoża – z faktu, że jest ono ograniczoną i płaską, „teatralnie” zwróconą ku widzowi powierzchnią. Zewnętrzne, ale niezależne od okoliczności historycznych, stałe warunki początkowe powstania i recepcji każdego dzieła malarstwa amerykański krytyk zamknął więc w granicach płótna. Łącząc oba składniki podstawy przyczynowej obrazu, nomologiczny i sytuacyjny, logika teorii Frieda dyktowała zawartość eksplikandum: każdy obraz trzeba było zobaczyć i opisać jako jednostkowy wariant realizacji ogólnego prawa, zgodnie z którym dzieło malarskie stanowi odpowiedź na przedmiotowe i teatralne cechy prezentującej je powierzchni.

Przeciwstawną wobec teorii Frieda, a zarazem polemicznie nawiązującą do teorii Gombricha wersję ujęcia obrazu w kategoriach odpowiedzi na obiektywnie konieczne warunki jego powstania i recepcji zgłosił Norman Bryson. Odwrotnie niż Bächtmann i jeszcze bardziej radykalnie niż Gombrich, ramy sytuacyjne pozwalające wyjaśnić obraz zamknął on w obszarze konwencjonalizmu malarstwa. Stwierdził, że obrazy są rozpoznawalne i czytelne wyłącznie na podstawie skądinąd znanych obrazów i ten podstawowy, obiektywny, stały i konieczny warunek recepcji wyjaśnia malarską formę. Każdy obraz jest wyrazem lęku przed wtórnością na tle dzieł poprzedników i formą reakcji obronnej, służącej odparciu ich wpływu przez zaznaczenie aktywnego, podmiotowego stosunku do dziedzictwa za pomocą tropów retorycznych. Prezentuje się widzowi na zasadzie odstępstwa od formuł znanych z wcześniejszej sztuki. Aby wyjaśnić obraz od strony tak określonych warunków przyczynowych, należy więc zidentyfikować konkretne dzieła poprzedników, do których intencjonalnie odnosił się jego twórca, a także określić rodzaj tropu retorycznego, który zastosował w celu zaznaczenia swojego odstępstwa i autorskiej pozycji.

Rozbieżność prób określenia stałych i najbardziej obiektywnych przyczyn wyjaśniających obrazu ujawniła paradoks wpisany w metodologię krytycznego racjonalizmu. Popper z jednej strony twierdził, że proces eksplanacyjny musi wychodzić od określenia faktów stanowiących eksplikandum, czyli skutek, aby następnie w stosunku do nich można było formułować hipotezy o przyczynach, czyli budować eksplikans, z drugiej zaś strony jednocześnie wyznaczył całą metodykę zakładającą ten porządek, ale rozbudowaną w system logicznych relacji, które musiały obejmować prawo ogólne i fakty stwierdzone o warunkach początkowych jako eksplikans stanowiący dedukcyjną podstawę dla wyprowadzenia eksplikandum. Fakty po stronie eksplikandum sytuowały się więc w punkcie wyjścia budowy hipotez i zarazem w punkcie dojścia procesu dedukcyjnego – w pozycji paradoksalnej, która z jednej strony miała być uprzednia i niezależna od zdań eksplikansu, a z drugiej strony musiała być ich logicznym następstwem. Co więcej, Popper podkreślał także, iż wyjściowe stwierdzenia faktów, które mają zostać wyjaśnione, zawsze są wtórne wobec pewnych uprzedzających je założeń, przeświadczeń, oczekiwań i teorii, wobec czego zdania o faktach nie odzwierciedlają danych, lecz stanowią „przesycone teoriami” interpretacje.

Idea pierwszeństwa i niezależności stwierdzeń faktów tworzących eksplikandum, wewnątrz sprzeczna już w ramach Popperowskiego modelu metody, tym bardziej była nie do utrzymania przy próbach jego adaptacji w postaci metod wyjaśniających dzieła sztuki. Kwestią pierwszorzędną stało się pytanie, jak określić dziedzinę faktów, aby można je było wpisać w logiczny schemat eksplanacyjny i zarazem jak zbudować teorię, która łączyłaby ogólną koncepcję dzieła z ramowym modelem ujęcia warunków koniecznych w dziedzinie przyczyn. Omówione wyżej koncepcje wyjaśniania obrazów odpowiadały więc – tyle że każda inaczej – przede wszystkim na zasadniczą potrzebę obiektywizmu wywodzących eksplanacyjnych, a także na wymogi modelu dedukcyjno-nomologicznego. Każda też na swój sposób zamykała się w błędnym kole.

Podstawowy dla Popperowskiej metodologii paradoks realistycznego i interpretacyjnego zarazem ujęcia faktów podniósł Paul Feyerabend. Jego „anarchistyczne” stanowisko miało wypełnić niedostatek krytycyzmu autora *Wiedzy obiektywnej* w tej kwestii. Jak zauważył, warunkiem uznania korespondencji z prawdą zdań stwierdzających fakty po stronie eksplikandum, a jednocześnie warunkiem uznania ich za logiczny wynik zdań stanowiących eksplikans, jest przyjęcie perspektywy eksplanacyjnej, związanej z pewnym systemem pojęciowym, wewnątrz której tak to wygląda. Stwierdzając tę zasadę nierozdzielnej, kołowej współzależności wszystkich składników modelu dedukcyjno-nomologicznego w ramach obejmującej je łącznej koncepcji wyjaśnienia, Feyerabend odwołał się do tezy Gombricha o interpretacyjnym i projekcyjnym z natury rzeczy charakterze spostrzeżeń. Podczas gdy w ramach obranej perspektywy panują związki logiczne, tworzące iluzję zgodności z faktami i obiektywnej poprawności wyjaśniających wnioskowań, ona sama jest tylko jedną z możliwych interpretacji. Wobec braku falsyfikacyjnej podstawy wyboru między różnymi interpretacjami, które potwierdzają się tylko na gruncie własnych założeń i systemów pojęciowych, postawa krytyczna wymaga ich kwestionowania przez próby wyjścia poza nie i zmiany koncepcji. Jedyną drogą rozwoju nauki jest mnożenie odmiennych i niewspółmiernych wyjaśnień.

Powyższą diagnozę potwierdził stan metodologii historii sztuki w latach 80. XX w. – stan pluralizmu alternatywnych metod wyjaśniania obrazów, z których każda według innej koncepcji prezentowała się jako najbardziej obiektywna, najmocniej osadzona na gruncie faktów i czynników koniecznych, a także podporządkowana najściślejszym rygorom wnioskowań, zatem najlepiej spełniająca wymogi stawiane przez metodologię racjonalizmu krytycznego. Jednocześnie żadna z koncepcji nie była wedle tych ogólnych kryteriów oczywista, wszystkie pozostawiały jakieś pole dla alternatywnych teorii i metod, każdej można było zarzucić arbitralnie ograniczające zasięg badawczego wglądu zamknięcie w przyjętej perspektywie.

THE LOGIC OF PARADOX. THE PATH OF CRITICAL RATIONALISM IN THE METHODOLOGY OF ART HISTORY

Summary

The paper presents the mainstream of methodological reflection in the field of art history, shaped by the reception of Karl Popper's philosophy of critical rationalism from the 1940s to the 1980s. Popper was inspired by the deductive detective method known from crime novels, and postulated the positing of various hypotheses to explain phenomena in order to arrive at the truth by eliminating all those hypothetical explanations that are contradicted by conclusions deduced from facts. Fundamental, therefore, was the idea of the conformity of factual statements with the objective truth, and the independence of these statements from prior assumptions or theories. Thus, the philosopher only recognised factual statements that remained independent of interpretative perspectives, subjective perceptual experiences and psychological factors, because they are inter-subjectively verifiable and empirically testable. Already in *The Logic of Scientific Discovery*, Popper clarified the rigours of explanation, developing the principle of deductive elimination of hypotheses on the basis of facts into a methodological formula, according to which statements about the facts to be explained (explicandum) had to logically follow from the conjunction of statements constituting a general law and describing initial conditions (explicans). This was a formula later adopted by Carl Hempel and Paul Oppenheim under the name of the deductive-nomological (DN) model. Statements on singular facts, in order to serve correct explicative deductions, should be independent not only of theoretical assumptions, but also of statements stating other facts, otherwise a vicious circle is created, which Popper placed in opposition to the logical rigours of explanation.

In the case of human activities, achievements and works, the philosopher considered the general law to be the principle of rationality, consisting in a critical discernment of the situation in terms of achievable goals, conditions for its achievement and available means. In order to explain a work of art, therefore, it is necessary to adopt the perspective of the "logic of the situation" and to apply the method of "situational analysis", i.e. to show that certain factual features of the work (explicandum) are the result of individual but rational decisions as to the goal and the means of achieving it – decisions made in the field of possible choices and adequate due to the objective "initial conditions" of the subject's actions (explicans). While in his book *Open Society and its Enemies* Popper emphasised the freedom factor of individual choices, and opposed historicism and the concept of situational determinism of the individual's actions, in his later book *Objective Knowledge* he turned in a different direction, subordinating the principle of rationality to an overriding law common to humans and animals, which is dictated by the will to survive. The basic and necessary condition for the survival of all kinds of creations is situational adequacy, achieved by adapting solutions proven elsewhere to current conditions and the needs, limitations and possibilities inherent in them. Such a generalised and objectivised approach, excluding the factor of subjective individualism and reducing every work to a materially objectivised intention to achieve its goal in given conditions, invested the required adequacy of the work's form in the problematic situation, instead of the causal and logical necessity, assumed by the deductive model of explanation in the natural sciences. Thus, certain formal features could be regarded as explicandum, deriving them on the basis of deduction from the situational conditions of solving the problem, the factual description of which was built by an explicans.

Ernst H. Gombrich considered that the method of iconology should serve the purposes of science defined by the principles of critical rationalism, namely the search for the best hypotheses to explain works of art. He reduced the cognitive purpose of this method to establishing the intentional meaning of a work. He combined his view that perceptual experiences are inseparable from projection with the thesis that pictures should be explained from the point of view of their function as symbolic substitutes and a message based on conventions. From among the various possible interpretative hypotheses projected onto an image, the most appropriate one must be chosen, eliminating the others. The selection of the correct hypothesis is achieved by gathering source information useful for reconstructing the conditions under which the picture was created and, above all, its functional and communicative purpose. As a basic principle of the world of images and symbolic communication, the scholar considered every image and symbol as belonging to a certain conventionalized type, a genre of expression, which defines the rules of meaning of the messages representing it and formulated according to these rules. Thus, a key role in the process of eliminating false interpretative hypotheses is played by recognising whether a work of art represents an iconographic type and its constitutive illustrative function in relation to general concepts or specific texts, or whether it is an iconological image and thus symbolises an ideological programme. Gombrich found important theoretical support for his conception of deductive iconology in Eric D. Hirsch's book *Validity in Interpretation*, in which the principle of conventionalism was raised to the role of the basis for a validation test of the interpretation of individual works.

However, Gombrich's project of deductive iconology was built on the flawed view that ambiguous images should be interpreted as intentional substitutes for unambiguous texts. Detecting the literary source was supposed to ensure that, in its light, all ambivalence of meaning would disappear, because only one possible reading of the image would turn out to be consistent with the meaning implied by the text. While acknowledging the extreme susceptibility of images to different interpretative projections, Gombrich did not perceive a similar problem in the case of texts, but situated them at the opposite pole and attributed to them the value of unambiguity characteristic of simple statements of fact. Thus, he adapted Popper's deductionism in such a way that he placed the multiplicity of interpretations projected onto the image on the side of alternative hypotheses, and moved the source text for the image into the category of unambiguous statements of fact, on the basis of which all hypotheses but one, consistent with all the facts, are falsified.

The deductive-nomological model of explanation demanded that we look for such components of an explicans that would constitute the undisputed, surest, most objective and necessary premises for decisions that would define the features of a work of art as an explicandum. In line with this principle, Gombrich tried to explain the phenomenon of the dependence of each representation of nature on representational schemes. In the book *Art and Illusion*, the scholar outlined a method of explaining the form of representations that disregarded changing historical circumstances and reduced the initial conditions for the creation of works to a permanent, objective model. The nomological basis of the explicans was the general laws of projection and substitution, explaining from the psychological angle the conventionality of all representations, i.e. their necessary dependence on schemes, but also the law of the individual and the critical relation of the subject of decision to conventional rules. The situational logic on the side of the explicans was always determined by the goal of recognisable representation of a selected element of visible nature, and in terms of means, the artist's observational abilities and knowledge of a certain set of representational schemes. Constructed in this way, the explicans was sufficient, according to Gombrich, to explain the form of any work of representational art according to the principle of "schema and correction" – it was only necessary to identify the object of representation and the scheme used.

Despite Popper's approval of Gombrich's ideas, the above model does not in fact meet the criteria for the correctness of explanations defined by the author of *Objective Knowledge*, but is caught in a vicious circle.

Oskar Bätschmann objected to the iconological method of reducing the image to the role of a substitute for meanings defined outside of it, at the same time opposing the role of a sign subordinated to conventional systems of iconography and artistic genres as overriding codes of its meaning. He saw in iconology a scheme for deducing the meanings of images from their typological affiliations, and therefore criticised it as a method of explaining individual phenomena from general principles. Bätschmann contrasted it with his proposed method of interpretation focused on the singularity of an individual work of art. He took a critical stance against the idea of transferring the DN model to art history. In his opinion, the reconstruction of the historical conditions of the painting's creation reveals relatively narrow boundaries in which decisions concerning its form resulted from the principle of logical and causal necessity for objective reasons, and thus are subject to deductive explanation, placing themselves in the position of an explicandum in relation to the facts that constituted a contextual explicans for them. The method of art-historical hermeneutics, on the other hand, encompasses that predominant range of features of an image that cannot be explained according to the DN model, because they are not determined by objective factors, but are evidence of the artist's individual, critical and creative response to contextual premises. The meaning of this response is articulated in the visual structure of the work not on the basis of its subordination to conventions, general rules and codes, but on the basis of inventiveness in creating significant compositional and inter-pictorial relations. Thus, art-historical hermeneutics was to replace the method of explanations based on deductive inference with the method of interpretive inference, i.e. the method of abduction. By exchanging the deductive model of explanation for the abductive model of interpretation, Bätschmann was convinced that he remained faithful to the detective method of truth-seeking, which Popper had taken as a model for the method of scientific inference.

Michael Baxandall went in the opposite direction, basing his method of historical explanation of paintings on Popper's idea of "objective knowledge". The scholar assumed that if works of art found approval in their native cultural milieu, functioned and survived, they must have been well adapted to the expectations attached to them. Consequently, he proposed that the success of paintings, appropriate to the then current requirements and criteria of evaluation, should be taken as the permanent goal of the art of painting. After all, the painter's position in the artistic marketplace depended on whether he or she adapted to them when creating his or her work, met expectations and gained a good reputation. Historically explaining a painting with the method of inferential analysis proposed by Baxandall was tantamount to confirming that it was, in its entirety, an adapted and necessary use of painterly resources for its purpose. This method argued that, by demonstrating the objective desirability and adequacy of the work's features to its environmental conditions, it was possible to explain a painting in the simplest, most economical and essential way, while at the same time to prove that alternative interpretations, based on conjectures about the complexity and unconventionality of its meanings, were misguided, speculative and redundant.

The direction set by Jakobson's linguistics and taken by Gombrich to explain a painting as a component of the communicative situation, mediating the contact between painter and viewer, has also interested other authors. The book *Art and Illusion* paved the way for alternative approaches to this question, which found expression in theories formulated along similar lines. Individual theories defined a general law for all images, given in terms of the objective necessity that each image must fulfil at the level of formal solutions used in it, regardless of changing historical circumstances. This law defined a basically constant field of initial conditions concerning the contact situation between the image and the viewer. In turn, the components of the explicans thus defined and inherent implied a way of identifying the essential features of each picture, i.e. facts on the explicandum side, as individual examples of the fulfilment of the general law.

Michael Fried argued that, for objectively necessary reasons, every painting is a form of solving problems arising from its support – the fact that it is a limited and flat surface, "theatrically" facing the viewer. The external, but independent of historical circumstances, fixed initial conditions for the creation and reception of any painting were enclosed by the American art critic within the limits of the canvas. Combining the two components of a painting's causal basis, nomological and situational, the logic of Fried's theory dictated the content of the explicandum: each painting had to be seen and described as a single variant of the implementation of the general law, according to which a painting is a response to the objective and theatrical features of the surface that presents it.

Opposing Fried's theory, and polemically alluding to Gombrich's theory, Norman Bryson put forward the idea of perceiving a painting in terms of a response to the objectively necessary conditions of its creation and reception. Unlike Bätschmann and even more radically than Gombrich, he confined the situational framework explaining a painting to the area of conventionalism in art. He stated that paintings are only recognisable and legible on the basis of other known paintings and this basic, objective, constant and necessary condition of reception explains the painterly form. Each painting is an expression of fear of being redundant against the works of its predecessors and a form of defensive reaction aimed at resisting their influence by marking an active, subjective attitude towards heritage with the help of rhetorical tropes. It presents itself to the viewer as a deviation from the formulas known from earlier art. In order to explain the painting from the aspect of the causal conditions thus defined, it is therefore necessary to identify the specific works of the predecessors to which its creator intentionally referred, and to determine the type of rhetorical tropes he employed to mark his deviation and his original position.

The discrepancy of attempts to determine the fixed and most objective reasons explaining paintings revealed a paradox inherent in the methodology of critical rationalism. Popper, on the one hand, argued that the explanatory process had to start from the identification of facts constituting the explicandum, or effect, so that hypotheses about causes could then be formulated in relation to them, i.e. the construction of the explicans; on the other hand, he at the same time set out an entire methodology presupposing this scheme, but expanded into a system of logical relations that had to include the general law and the facts stated about the initial conditions as the explicans forming the deductive basis for the origin of the explicandum. The facts on the explicandum side were thus situated at the starting point of the construction of hypotheses and at the same time at the point of arrival of the deductive process – in a paradoxical position, which, on the one hand, had to precede and be independent of the explicans statements, on the other hand, had to be their logical consequence. Moreover, Popper also emphasised that the initial statements of facts to be explained, are always secondary to certain assumptions, beliefs, expectations and theories preceding them, so that statements about facts do not reflect the data, but are "theory-saturated" interpretations.

The idea of the primacy and independence of statements of facts forming an explicandum, already contradictory within Popper's model of method, was all the more untenable when trying to adapt it in the form of methods of explaining works of art. The first question was how to define the domain of facts so that they could be inscribed in a logical explanatory scheme and, at the same time, how to build a theory that would combine the general concept of a work with a framework model of describing the necessary conditions in the domain of causes. The above-discussed conceptions of explaining paintings thus replied – although each in a different way – primarily to the fundamental need for objectivity in explanatory reasoning, as well as to the requirements of the deductive-nomological model. Each also, in its own way, enclosed itself in a vicious circle.

The paradox of a realistic and interpretative approach to facts, fundamental to Popper's methodology, was raised by Paul Feyerabend. His "anarchist" position was to fill the lack of criticism of the author of *Objective Knowledge* on this issue. As he noted, the condition for recognising the correspondence with the truth of statements of facts on the explicandum side, and at the same time for recognising them as a logical result of statements constituting an explicans, is the adoption of an explanatory perspective related to a certain conceptual system, inside which it looks like this. In affirming this principle of the inextricable, circular interdependence of all components of the deductive-nomological model within the framework of the concept of explanation that covers them jointly, Feyerabend referred to Gombrich's ideas on the inherently interpretative and projective nature of observations. While within the chosen perspective there are logical connections, creating the illusion of compliance with the facts and of objective correctness of explanatory inferences, the perspective itself is only one of the possible interpretations. In the absence of a falsifiable basis for choosing between different interpretations, which are only confirmed on the basis of their own assumptions and conceptual systems, a critical attitude requires challenging them by attempting to go beyond them and changing the conception. The only way for science to develop is to multiply different and disparate explanations.

The above diagnosis was confirmed by the state of the methodology of art history in the 1980s – a state of pluralism of alternative methods of explaining paintings, each of which, according to a different conception, presented itself as the most objective, firmly grounded in facts and necessary elements, and subject to the strictest rigour of inference, thus best meeting the requirements of the methodology of critical rationalism. At the same time, none of the conceptions was, according to these general criteria, self-evident, all of them leaving some room for alternative theories and methods, all of which could be accused of arbitrarily limiting the scope of research insight by being locked in the adopted perspective.

Transl. Katarzyna Krzyżagórska-Pisarek

BIBLIOGRAFIA

- Bätschmann Oskar, *Anleitung zur Interpretation. Kunstgeschichtliche Hermeneutik*, [w:] *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, red. Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerlander, Martin Warnke, Berlin 1988.
- Bätschmann Oskar, *Das Historienbild als „Tableau“ des Konflikts. Jacques-Louis Davids „Brutus“ von 1789*, „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte“, 39, 1986, 1, s. 145–162.
- Bätschmann Oskar, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*, Darmstadt 1984.
- Bätschmann Oskar, *Historia sztuki na przejściu od ikonologii do hermeneutyki*, tłum. Adam S. Labuda, „Artium Quaestiones“, 1986, 3, s. 157–175.
- Baxandall Michael, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven 1985.
- Borgo Ludovico, *New Questions for Piero's „Flagellation“*, „The Burlington Magazine“, 121, 1979, 918, s. 546–553.
- Bryson Norman, *Art in Context*, [w:] *Studies in Historical Change*, red. Ralph Cohen, Charlottesville 1992, s. 18–42.
- Bryson Norman, *Tradition and Desire. From David to Delacroix*, Cambridge–New York 1984.
- Collingwood Robin G., *The Idea of History*, Oxford 1946.
- Czekalski Stanisław, *Jak wyjaśnić obraz? Metodologiczne tropy historii sztuki w epoce Ernsta H. Gombricha*, Poznań 2022.
- Derrida Jacques, *Prawda w malarstwie*, tłum. Małgorzata Kwietniewska, Gdańsk 2003.
- Feyerabend Paul, *Przeciw metodzie*, tłum. Stefan Wiertlewski, Warszawa 2021.
- Fried Michael, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley 1980.
- Fried Michael, *Sztuka i przedmiotowość (1967)*, tłum. Krzysztof Pijarski, [w:] Krzysztof Pijarski, *Archeologia modernizmu. Michael Fried, fotografia i nowoczesne doświadczenie sztuki. Z przekładem eseju „Art and Objecthood“ Michaela Frieda*, Łódź 2017, s. 253–282.
- Gilbert Creighton, *Piero della Francesca's Flagellation. The Figures in the Foreground*, „The Art Bulletin“, 53, 1971, 1, s. 41–51.
- Ginzburg Carlo, *Indagini su Piero. Il Battesimo, il ciclo di Arezzo, la Flagellazione di Urbino*, Torino 1981.
- Gombrich Ernst H., *Aims and Limits of Iconology*, [w:] idem, *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, London 1972, s. 1–22.
- Gombrich Ernst H., *Art History and Psychology in Vienna Fifty Years Ago*, „Art Journal“, 44, 1984, s. 162–164.
- Gombrich Ernst H., *Botticelli's Mythologies. A Study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle*, „Journal of the Warburg and Courland Institutes“, 8, 1945, s. 7–60.
- Gombrich Ernst H., *Meditations on a Hobby Horse or the Roots of Artistic Form*, [w:] *Aspects of Form. A Symposium on Form in Nature and Art*, red. Lancelot L. Whyte, London 1951, s. 209–224.
- Gombrich Ernst H., *Obraz wizualny*, tłum. Agnieszka Morawińska, [w:] *Symbol i symbolika*, red. Michał Głowiński, Warszawa 1990, s. 312–338.
- Gombrich Ernst H., „Piero della Francesca” by Kenneth Clark, „The Burlington Magazine”, 94, 1952, 591, s. 176–178.
- Gombrich Ernst H., *Psycho-Analysis and the History of Art*, [w:] idem, *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, London 1963, s. 30–44.

- Gombrich Ernst H., *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, London 1972.
- Gombrich Ernst H., *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, tłum. Jan Zaráński, Warszawa 1981.
- Gombrich Ernst H., *The Evidence of Images*, [w:] *Interpretation. Theory and Practice*, red. Charles S. Singleton, Baltimore 1969, s. 35–104.
- Gombrich Ernst H., *The Use of Art for the Study of Symbols* (referat wygłoszony w 1964 roku), „American Psychologist”, 20, 1965, 1, s. 34–50.
- Gombrich Ernst H., *The Visual Image*, „Scientific American”, 1972, 3, s. 82–97.
- Hempel Carl G., Oppenheim Paul, *Studies in the Logic of Explanation*, „Philosophy of Science”, 15, 1948, 2, s. 135–175.
- Hirsch Eric D., *Validity in Interpretation*, New Haven–London 1967.
- Hoffman Joseph, *Piero della Francesca's Flagellation. A Reading from Jewish History*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 44, 1981, 4, s. 340–357.
- Jakobson Roman, *Linguistics and Poetics*, [w:] *Style in Language*, red. Thomas A. Sebeok, Cambridge 1960, s. 350–377.
- Lavin Marilyn A., *Piero della Francesca's Flagellation. The Triumph of Christian Glory*, „The Art Bulletin”, 50, 1968, 4, s. 321–342.
- Martin Rex, *Historical Explanation. Re-enactment and Practical Inference*, Ithaca 1977.
- Panofsky Erwin, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Cambridge 1953.
- Pope-Hennessy John, *Whose Flagellation?*, „Apollo”, 124, 1986, 295, s. 163–165.
- Popper Karl R., *Logika odkrycia naukowego*, tłum. Urszula Niklas, Warszawa 1977.
- Popper Karl R., *Naturgesetze und theoretische Systeme*, [w:] *Gesetz und Wirklichkeit*, red. Simon Moser, Wien 1949, s. 43–60.
- Popper Karl R., *Nędza historycyzmu*, red. Stefan Amsterdamski, Warszawa 1999.
- Popper Karl R., *Spoleczeństwo otwarte i jego wrogowie*, t. 1: *Urok Platona*, t. 2: *Wysoka fala prorocत्व. Hegel, Marks i następstwa*, tłum. Halina Kraheńska, Warszawa 1993.
- Popper Karl R., *Wiedza obiektywna. Ewolucyjna teoria epistemologiczna*, tłum. Adam Chmielewski, Warszawa 2012.
- The Sign of Three. Dupin, Holmes, Peirce*, red. Umberto Eco, Thomas A. Sebeok, Bloomington 1983.
- Warburg Aby, *Sztuka Italii i astrologia międzynarodowa w Palazzo Schifanoia w Ferrarze*, tłum. R. Kasperowicz, [w:] idem, *Narodziny Wenus i inne szkice renesansowe*, oprac. Ryszard Kasperowicz, Katia Mazzucco, Gdańsk 2010, s. 189–213.