

LESZEK SOSNOWSKI

REWOLUCJA W NAUCE I SZTUCE.
T.S. Kuhn – A.C. Danto

A.C. Danto, ceniony i dyskutowany współczesny amerykański filozof sztuki, zostaje w artykule zestawiony z T.S. Kuhnem, cenionym i dyskutowanym filozofem nauki. Zestawienie to może się wydać zaskakujące, jednak jest uprawnione przez wypowiedzi obu filozofów. Autor tekstu stawia tezę, że Danto dostrzegł przydatność Kuhnowskiej koncepcji rewolucji naukowej do zrozumienia przemian zachodzących we współczesnej sztuce oraz wyjaśnienia, w kontekście historycznym, pojawiających się tu nowych zjawisk. Innymi słowy, artykuł ma na celu pokazanie znaczenia struktury rewolucji naukowej dla nowego ujęcia sztuki i zrozumienia zachodzących w niej przemian. Z wypowiedzi Danto wynika pogląd o strukturalnym podobieństwie zmian zachodzących w obu dziedzinach, którym odpowiadają zjawiska rewolucji naukowej i artystycznej. W pierwszej chwili takie zestawienie może się wydać zaskakujące, pozwala ono jednak na dostrzeżenie doniosłości propozycji teoretycznej Danto, która w nowym świetle stawia zagadnienie zmiany w sztuce.

Sztuka współczesna, nierzadko problematyczna w swej artystyczności, była ważnym źródłem inspiracji dla A.C. Danto, w sposób istotny wpływając na sformułowanie przez niego koncepcji świata sztuki¹. Od początku cechowała ją pewna dwoistość: była ona tworzona na podstawie dwóch najogólniejszych założeń programowych: z jednej strony, był to postulat eliminacji (ograniczenia), z drugiej zaś postulat ekspansji (rozszerzenia). Choć założenia te mogą się wydawać sprzeczne, to jednak sprzeczność owa jest pozorna, gdyż ich obowiązywanie i oddzia-

¹ Por. A.C. Danto „Historia a pojęcie sztuki” E. Bogusz-Boltuć (tł.) *Estetyka i Krytyka* 3(2002) s. 107. Danto stwierdza to jednoznacznie w pierwszych zdaniach artykułu.

ływanie przejawiało się na różnych planach. Ograniczenie czy eliminacja dotyczyły artysty i sztuki w kilku aspektach: jego roli w procesie tworzenia, jego umiejętności związanych z kunsztem artystycznym, następnie funkcji i znaczenia dzieła sztuki czy wreszcie roli i znaczenia tematu. Równocześnie jednak następowało rozszerzenie sfery artystyczności (estetyczności) na obszary wcześniej odległe od tradycyjnie rozumianej sztuki. Rozszerzenie dotyczyło przede wszystkim materiału i tematu, choć także, w niektórych sztukach, twórcy, którym teraz często stawał się odbiorca.

U początku procesu radykalnych przemian stoi M. Duchamp, jeden z „bohaterów” refleksji Danto, który wprowadził do sztuki *ready mades* – przedmioty gotowe, zyskujące artystyczne i estetyczne znaczenie dzięki samemu aktowi wystawienia (*Suszarka do butelek* – 1914, *Fontanna* – 1917). Jest to artysta ważny, zdaniem Danto, gdyż jako pierwszy uświadomił sobie, na czym polegają prawdziwe problemy sztuki. Wprowadzenie przez Duchampa w obieg kulturowy przedmiotów gotowych podważyło, w pierwszej kolejności, uświęcony tradycją wielu wieków podział wytworów człowieka na dzieła sztuki i pozostałe wytwory niebędące dziełami. Konsekwencje czynu artysty okazały się doniosłe dla sztuki i kultury, ponieważ w niedługim czasie doszło do rozszerzenia zbioru przedmiotów uznanych za artystyczne. W obszarze sztuki pojawiły się i zaczęły funkcjonować wszystkie możliwe rodzaje przedmiotów, niszcząc pozostałe rozróżnienia i łamiąc dotychczasowe zakazy. Przestał więc obowiązywać podział na twory przyrody (naturalne) i wytwory człowieka (sztuczne). Sztuka stała się liberalna, doprowadzając do rozmycia lub podważenia dotychczasowych (tradycyjnych) problemów, pytań i kategorii. Dzieła nowej sztuki, z zamierzenia odrywane od znaczeniowej siatki kulturowych odniesień, stały się autonomiczne, autoteliczne i autarkiczne (trzy A współczesnego dzieła sztuki). Ideałem (i postulatem) stało się takie dzieło, które – jak ujął to współczesny artysta Jarosław Kozłowski – „im dłużej je oglądasz, tym lepiej go nie rozumiesz”².

Duchamp znalazł licznych naśladowców; „poszli” za nim inni artyści, a ich liczba oraz liczba ich dokonań rosła w postępie geometrycznym. W pierwszym wypadku te wydarzenia artystyczne i „wystawiennicze” (ograniczając się tylko do przykładowych) kontynuowali tacy artyści, jak: R. Rauschenberg (*combine painting*), J. Pollock (*action painting*), A. Reinhardt (*pure painting*), R. Setting (*wild panting*) czy H. Haacke (*invisible art*), którego dzieła można uznać za kulminację rozwoju linii eliminacyjnej w sztuce. W drugim przypadku artyści rozszerzyli tworzywo działań artystycznych – jak np. J. Beuys, który posłu-

² Cyt. za: A. Kępińska *Energie sztuki* Warszawa 1990 s. 13.

żył się odpadkami cywilizacyjnymi, L. Smith, który wykorzystywał własne, kaleczone ciało, czy B. Patterson, który przedzierał arkusze papieru, by tworzyć *paper music* – aż do maksymalnej radykalizacji działań artystycznych, doprowadzających w konsekwencji do naruszenia tabu we wszystkich sferach życia publicznego: moralnego, obyczajowego, religijnego, seksualnego itd. (P. Manzini, N.J. Paik, W. Vostell, G. Maciunas czy O. Mühl).

Zmianie uległa również koncepcja twórczości artystycznej. Współczesny artysta, deklarując, że wszystko jest sztuką, gdyż sztuka jest życiem, przypisał sobie moc kreatora o niespotykanym wcześniej zasięgu, bowiem wybór przez artystę dowolnego przedmiotu zmieniał jego status – zwykła rzecz stawała się dziełem sztuki. Stworzyło to nowe, niespotykane wcześniej problemy, które można wyrazić pytaniem: co decydowało (jakie cechy oraz czynniki wewnętrzne lub zewnętrzne), że wyróżniony przez artystę przedmiot stawał się dziełem sztuki? Odpowiedzi udzielane przez artystów wydawały się tyleż proste, co niewystarczające. Twórczość artystów działających w kanonie mimetycznym wyrastała ze światopoglądu, który obowiązywał przez długi czas i był podzielany przez wszystkich. To zapewniało zrozumiałość ich wytworów. Obecnie artyści przedstawiali odbiorcom dzieła, które w swym nowatorstwie (niekiedy szokującym) wymykały się klasyfikacji i ocenie. Takie dzieło sztuki potrzebowało (domagało się) dopełnienia w postaci objaśnień i komentarzy, gdyż w przeciwnym razie pozostawało niezrozumiałe, nie wchodząc tym samym w sferę estetyczności odbioru i kulturowego funkcjonowania.

Podsumowaniem tych postaw i działań jest opinia Duchampa, który stwierdził, że w „życiu wszystko staje się sztuką, co nazwie tak artysta”. W skrajnej postaci, jak pokazali artyści, także to, co pozbawione jest przedmiotu, w tradycyjnym rozumieniu przedmiotu artystycznego, a więc koncert bez muzyki (J. Cage), wiersz bez słów (T. Tzara). W tej sytuacji przedmiotem artystycznym stawał się pomysł, idea, myśl; krótko mówiąc: nagi koncept. Sztuka konceptualna, bo o niej tu mowa, upatrująca swego proroka w Duchampie, uległa przekształceniu, stając się filozoficznym komentarzem do sztuki (J. Kosuth, L. Weiner, T. Ulrichs, S. Le Witt, D. Karshan, A. Karpow, J. Cage). Tak rozumiana sztuka nie mogła się obejść bez uzupełniającego ją komentarza, bez dodatkowych wypowiedzi, które czyniły ją zrozumiałą. Dlatego wiek XX, w opinii Danto, jest wiekiem manifestów³.

Co w tej sytuacji mógł zrobić filozof zajmujący się tego rodzaju sztuką? Możliwości było kilka: mógł dostosować się do sytuacji i wejść nieja-

³ A.C. Danto „Art, Evolution and the Consciousness of History” w: A.C. Danto *The Philosophical Disenfranchisement of Art* New York 1986 s. 208.

ko w klimat tych działań, w rezultacie stając się bardziej działającym artystą niż teoretykiem. Przykładem takiej postawy może być *performance* przedstawiony przez St. Morawskiego i Z. Warpechowskiego w Barcelonie czy wykład G. Ligettiego, pt. *Przyszłość muzyki*, który prelegent „wygłosił”, nie wypowiadając ani jednego słowa. Innym stanowiskiem mogło być zlekceważenie i w ten sposób odsunięcie tego rodzaju sztuki. Taką postawę zajął np. E.H. Gombrich, który uznał ją za sztubacki figiel, a przyznając jej tak wysoką ocenę za jedną z największych szkód, jakie wyrządzono sztuce od czasów człowieka jaskiniowego:

Nie potępiam Duchampa za splatanie figla – pisze Gombrich – Potępiam natomiast nas wszystkich za to, że mówimy o nim po tylu latach, za to, że jesteśmy przy tym tak poważni, i za to, że wywodzimy z owej psoty nową definicję sztuki⁴.

I wreszcie filozof mógł robić to, co zawsze robił, czyli podjąć wysiłek zrozumienia zjawiska, a więc jego teoretycznego ujęcia, opisanie i wskazanie cech istotnych. Taki właśnie sposób traktowania obecny jest w refleksji Arthura Danto, który – niczym nieufny śledczy filozofii – zachowuje pełną rezerwy postawę wobec deklaracji, zachowań i artystycznych propozycji współczesnych artystów; nie odrzuca ich, ale też nie przystaje na nie bezkrytycznie. Podejmuje trud wyjaśnienia, czy może raczej zgłębienia, wielu problemów o kapitalnym znaczeniu dla ontologii dzieła sztuki. Odsuwa więc na bok prowokacyjne, egotystyczne, autotematyczne wypowiedzi artystów, które mogą mieć (i mają) określone znaczenie dla filozofii czy psychologii twórczości. Jednak są bez znaczenia dla ontologicznej analizy zadekretowanego dzieła sztuki i jego odpowiednika w sferze zwyczajnych przedmiotów.

Wskazana problematyka zyska wyjaśnienie w ujęciu metodologicznym i porównawczym, gdyż przedmiotem refleksji będzie analiza relacji między Kuhnem i Danto. W pismach filozoficzno-estetycznych Arthura Danto można wskazać pewien wątek myślowy, nieanalizowany przez niego wprost, a wskazujący na obecność pewnych idei Kuhna, które Danto wykorzystuje w swoich rozważaniach. Wynikałoby z tego przekonanie Danto o podobieństwie strukturalnym nauki i sztuki, a także o zbliżonych (jeśli nie identycznych) mechanizmach funkcjonowania obu dziedzin. To podobieństwo, choć obecne również w wiekach wcześniejszych, szczególnie mocno ujawnia się w sztuce XX wieku, która zerwała z obowiązującym przez wiele wieków kanonem mimetycznym i znajduje swój wyraz na trzech poziomach: językowym, historycznym oraz filozoficznym. W każdym z tych przypadków, mniej lub bardziej jawnie, Danto odnosi się do filozofii nauki Thomasa Kuh-

⁴ Cyt. za: T. Cohen „O nielojalności wobec sztuki” w: M. Gołaszewska (red.) *Eidos sztuki* M. Godyń (tł.) Kraków 1988 s. 267.

na. Z kolei wiele stwierdzeń i sformułowań Kuhna, dotyczących nauki w aspekcie metodologiczno-historycznym, wydaje się odpowiadać, w sposób zaskakująco dokładny, sytuacji sztuki ujmowanej z podobnej perspektywy.

Wydaje się nad wyraz interesujące zbadanie tej relacji w aspekcie podobieństwa, a więc możliwych bądź faktycznych inspiracji Danto. Analiza porównawcza jest uzasadniona o tyle, że w jego pismach można znaleźć, nieprzypadkowe jak się wydaje, bezpośrednie odniesienie do Kuhna pewnych jego poglądów oraz pośrednie, poprzez użycie wszystkich ważnych dla filozofii nauki Kuhna kategorii, które weszły na stałe do metodologiczno-historiograficznych rozważań poświęconych nauce.

1. Język przejścia

Najłatwiejszą płaszczyzną zestawienia i porównania obu teorii jest ich strona językowa w tym aspekcie, który dotyczy słów i zwrotów odnoszących się do szeroko rozumianego pojęcia zmiany. Danto wielokrotnie w swoich tekstach, przy okazji charakteryzowania sytuacji sztuki współczesnej, posługuje się słownictwem wyrażającym gwałtowne przejście w historii sztuki najnowszej od jednego okresu (prądu, ruchu, artysty doń przynależnego) do drugiego. Oczywiście, nie jest pierwszym filozofem tego świadomym, lecz jednym z niewielu, w którego pismach znalazło to swój teoretyczny wyraz. Owa świadomość radykalnej zmiany pojawiła się wcześniej, choć nie znalazła dostatecznie precyzyjnego wyrazu w pismach teoretyków, nie przyczyniając się tym samym do zrozumienia, nie tylko przez odbiorców, ale również przez krytyków, nowych zjawisk artystycznych⁵.

Kuhn w *Strukturze rewolucji naukowej*⁶ wielokrotnie używa określeń wyrażających różny charakter przemian, aby oddać zmianę teorii (przejścia od jednego paradygmatu do innego). Są to np. „przemiana percepcyjna”, „przemiana w widzeniu postaci”, „przeniesienie”, „zmiana (całościowego) sposobu patrzenia”, „przeobrażenie (sposobu) widzenia świata”, „zwrot” czy wreszcie określenie wyrażające najostrzej charakter przemiany, a mianowicie „rewolucja”. Danto podobnie, w sensie języ-

⁵ Zob. P. Ziff „The Task of Defining a Work of Art” *Philosophical Review* 62(1953) s. 58–78. Jest to pierwszy bodaj tekst, który dotyczył tej problematyki. Ziff, pisząc o zmianie w odniesieniu do sztuki, stwierdza, że następuje tu „nieunikniony przeskok w użyciu wyrażenia „dzieło sztuki-” (s. 67).

⁶ T. Kuhn *Struktura rewolucji naukowych* St. Amsterdamski (tł.) Warszawa 1968. Dalej w tekście skrót: (SRN oraz strona).

kowym, wyraża zmianę teorii artystycznych i chcąc oddać jej charakter, używa wielu określeń, które nie odbiegają od języka Kuhna. Mamy tu więc zwroty o różnym stopniu intensywności przemian, od łagodnych do gwałtownych, np. „modyfikacja percepcji”, „widzenie jako”, „sposób widzenia czegoś jako czegoś”, „całkowicie nowy sposób patrzenia”, „nowe widzenie świata” i wreszcie „rewolucja jako teoretyczna rewizja”. Zdaniem pewnych badaczy, zajmujących się tym problemem już w latach siedemdziesiątych, naturalnym uzupełnieniem tej listy są również takie wyrażenia, jak: „perspektywa”, „prowadzący czynnik w praktyce artystów, krytyków, historyków i teoretyków”, „*Kunstweltanschauung*”, czy wreszcie termin zapożyczony z filozofii nauki „paradygmat”⁷.

Wszystkie te terminy i zwroty wyrażają w obu wypadkach stan przejścia, sytuację zerwania pewnej ciągłości w tym, co dotychczas uważano za stały rozwój, a w konsekwencji zakończenie jednej fazy i rozpoczęcie innej. Tak rozumiana zmiana nie miała charakteru stylistycznego; była to radykalna zmiana o charakterze jakościowym, która wynikała z nowych propozycji teoretycznych bądź artystycznych, niemieszczących się w dotychczasowej teorii, i dotyczyła wszystkich zasadniczych wyobrażeń oraz kategorii dotąd panujących. Trudność z akceptacją takiej zmiany polegała na tym, że nie było to łagodne i rozciągnięte w czasie przejście, lecz przeskok – jak powie Kuhn – z jednego paradygmatu w drugi (SRN 110–111, 205). Ta całościowa, radykalna zmiana w widzeniu świata jest prowokowana czymś, co Kuhn określa terminem anomalia. Ciekawe, czy termin ten można odnaleźć w rozważaniach Danto, a jeśli tak, to jakie posiada znaczenie.

2. T. Kuhn – struktura rewolucji naukowej

a) anomalia – kryzys – rewolucja

Kuhn, omawiając zagadnienie odkrycia naukowego, dostrzega jego genezę w zjawisku anomalii, które przedstawia w ujęciu metodologicznym i epistemologicznym. Píše wprost, że odkrycie ma swój początek w świadomości anomalii. Czym jest taka świadomość? Jest ona „uznaniem, że przyroda gwałci w jakiejś mierze wprowadzone przez paradygmat przewidywania rządzące nauką instytucjonalną” (SRN 69). Innymi słowy, oznacza to, iż rzeczywistość różni się z oczekiwaniami i przewidywaniami, które wynikają z paradygmatu. Po stwierdzeniu

⁷ R. Sclafani „Theory of Art” w: L. Aagard-Mogensen (red.) *Culture and Art* New York 1976 s. 163.

anomalii następuje badanie obszaru, na którym one wystąpiły, i kończy się, gdy teoria paradygmatyczna ulega zmianie i zostaje dopasowana do faktów. Konsekwencją jest istotna zmiana: to, co było dotąd anomalią, staje się czymś przewidywalnym. A więc to uświadomienie sobie anomalii prowadzi do wypracowania nowych kategorii pojęciowych, co trwa tak długo, aż anomalie staną się czymś oczekiwanym.

Czym jest anomalia? To nowy rodzaj faktu (zjawiska), którego odkrycie jest procesem złożonym, rozpadającym się na dwie fazy: „wykrycie, że *coś istnieje*”, co jest związane z obserwacją i stwierdzeniem faktu, oraz „zbadanie, *czym to coś jest*”, co z kolei stanowi czynność konceptualizacji i daje w efekcie dopasowanie teorii (SRN 72). Należy zaznaczyć, że Kuhn kładzie szczególny akcent na nowość rodzajową. Oznacza ona, że badacze mają do czynienia z czymś radykalnie odmiennym, co przeczy ich przewidywaniom i narusza dotychczasową spójność teorii, podważając tym samym jej zasadność. W zbiorowym wysiłku badawczym, mającym na celu teoretyczne ujęcie anomalii, badacze rozdzielają się na dwie grupy: tych, którzy bronią obowiązywania teorii i odrzucają nowy fakt, oraz tych, którzy podejmują wysiłek dostosowania teorii do faktu. Na ogół okazuje się, że właśnie trud tych drugich prowadzi do wartościowych zmian. Asymilacja anomalii, czyli nowego *rodzaju* faktu, jest procesem złożonym, na który składa się kilka elementów, a przede wszystkim przystosowanie teorii, zmiana sposobu postrzegania świata przez uczonego, która powoduje, że nowy fakt przestaje być tylko faktem naukowym.

By te nowe fakty i teorie zostały zasymilowane i tym samym nastąpiło zrozumienie zmiany (nowego faktu), konieczny jest nowy zespół reguł, konieczna jest „rewizja funkcjonującego dotąd paradygmatu” (SRN 72). Ta okoliczność jest tu istotna. Jeśli bowiem gotowe są wszystkie kategorie pojęciowe konieczne do ujęcia odkrytego faktu, to odkrycie, że coś istnieje, i zbadanie, czym to coś jest, dokonuje się jednocześnie. Jednak wtedy nie jest to odkrycie faktu nowego *rodzaju*. W tym wypadku mamy do czynienia z odkryciem przewidzianym przez istniejącą teorię, a wtedy – jak stwierdza Kuhn – należy ono do nauki normalnej (instytucjonalnej) i nie prowadzi do *nowego rodzaju* zjawiska. Tylko wykrycie takiego faktu, którego nie pozwala oczekiwać paradygmat, a więc który jest anomalią, odgrywa istotną rolę w umożliwieniu dostrzeżenia „zasadniczo nowego zjawiska” (SRN 74). Kuhn formułuje ogólny wniosek, ważny jak się wydaje dla dalszych uwag, w którym stwierdza, że w historii każdej nauki pierwszy wypracowany paradygmat jest „zazwyczaj w pełni zadowalający i skuteczny dla większości obserwacji i eksperymentów łatwo dostępnych badaczom” (SRN 80). Stąd też to, co nowe, ujawnia się w nauce z trudem i napotyka opór wynikający z „utartych przewidywań”.

Pojęcie anomalii łączy się z pojęciem kryzysu, gdyż pojawienie się anomalii jest jednym z typowych przejawów kryzysu obowiązującej teorii, obok walki konkurencyjnych szkół (paradygmatów) czy wielości wersji jakiejś teorii. Choć Kuhn nie wyjaśnia wzajemnych relacji tych przejawów kryzysu, to można sądzić, że są one pewną konsekwencją zaistnienia anomalii. Odpowiedzią na kryzys i zarazem jego rozwiązaniem jest nowa teoria. I na tym, jak pisze Kuhn, polega znaczenie kryzysu, że wskazuje on czas nowej teorii; „kryzys jest koniecznym warunkiem wstępnym pojawienia się nowej teorii” (SRN 94). Kryzys jest „preludium” – jak pisze filozof – powstawania nowej teorii i kończy się z chwilą pojawienia się nowej propozycji kandydującej do pełnienia roli paradygmatu.

Anomalia pojawia się wtedy, gdy nauka normalna (*normal science*), a więc utarte zasady i metody, zawodzi przy rozwiązaniu jakiegoś prostego problemu, lub też jakiś szczegół wyposażenia służącego badaniom funkcjonuje – jak się okazuje – niezgodnie z oczekiwaniami, ujawniając tym samym anomalię, której nie można usunąć w przewidziany sposób. Te dość proste i niewinne sytuacje burzą obowiązującą tradycję praktyki naukowej, „doprowadzając do rozpoczęcia nietradycyjnych badań, przynoszących w rezultacie nowe osiągnięcia, które stają się podstawą nowej praktyki badawczej”. Te niecodzienne przypadki, zmieniające zasadnicze zdobycze zawodowe (naukowe), Kuhn nazywa rewolucją naukową. Wyznacza ona punkt zwrotny, oznacza odrzucenie przez „społeczność uczonych jakiejś wysoko cenionej dotąd teorii naukowej na rzecz innej, z nią sprzecznej” (SRN 22). Ta zmiana dotyczy problemów rozważanych w badaniu naukowym oraz wzorców, które są odniesieniem pozwalającym, by pewne pytania uznać za uprawnione i odpowiedzi na nie za zasadne. Zmiana wzorców w wyniku rewolucji naukowej przekształca wyobraźnię naukową na tyle głęboko, że jest to równoznaczne z „przeobrażeniem świata”, ze zmianą zasad, do których jest odnoszona praktyka badawcza, a także wpływa na posiadane wyniki. Charakter tych zmian rzadko (lub wcale) sprawia, by nowa teoria jedynie powiększała zasób dawnych informacji. Jak mówi Kuhn, a jest to ważna opinia dla dalszych uwag – „jej asymilacja wymaga rekonstrukcji dawnych teorii i przewartościowania znanych faktów” (SRN 23).

Podsumowując te uwagi, można stwierdzić, że na badaczy rewolucyjny wpływ mają dwie sytuacje, mianowicie odkrycie nowego faktu i odkrycie nowej teorii. Element pierwszy oznacza, że nie jest to jedynie wprowadzenie do świata nowego rodzaju bytu. To – jak zauważa Kuhn – jest dopiero rezultatem końcowym, który ma miejsce wtedy, gdy zostaną spełnione określone warunki: badacze dokonają przewartościowania tradycyjnych procedur doświadczalnych, zmieniają utarte

(trwające od dłuższego czasu) poglądy na budowę świata i wreszcie przeobrażą zespół teorii, przez których pryzmat patrzą na świat. Powyższe poglądy Kuhn określa jako „poszerzoną koncepcję istoty rewolucji naukowej” (SRN 23).

Kategoria rewolucji ściśle łączy się w poglądach Kuhna z nauką normalną (*normal science*), funkcjonującą zgodnie z pewnym paradygmatem; obie kategorie są z sobą ściśle związane⁸. Dla dalszych uwag jest więc ważne wyjaśnienie obu pojęć oraz ich wzajemnych zależności.

b) nauka a paradygmat

Kuhn przyjmuje istnienie nauki normalnej, czyli zbioru „zdobyczy, [które] określają nie tylko, z jakiego rodzaju bytów składa się świat, lecz również – z jakich się nie składa” (SRN 23). Do tych zdobyczy należy także paradygmat, na który – jak stwierdza Kuhn – składają się tradycja i obowiązująca praktyka, zawierająca poglądy na temat nauki (czym jest) oraz świata (jak wygląda). Innymi słowy, paradygmat to „akceptowane wzory współczesnej praktyki naukowej – wzory obejmujące równocześnie prawa, teorie, zastosowania i wyposażenie techniczne”, tworzące model, z którego wyłania się zwarta tradycja badań naukowych. Paradygmat wyznacza więc określone reguły i standardy, którym podlegają uczeni opierający na nim swe badania (SRN 26–27).

Korzyści płynące z posiadania paradygmatu są ważne. Jak stwierdza Kuhn, dostarcza on gotowych i względnie sztywnych „szufladek” (restrykcje) (SRN 40), stanowiących swoiste kryterium wyboru problemów, które muszą mieć rozwiązanie w ramach obowiązującego (zasadnego) paradygmatu (SRN 53). Jednak w trakcie badań pojawiają się anomalie, a więc niezgodności z przewidywaniami wprowadzanymi przez paradygmat, czyli obowiązującą teorią a światem (SRN 69). W sytuacji, gdy anomalie (wykryte zjawiska) nie mogą zostać włączone do obowiązującej teorii (SRN 74), a więc stać się przewidywalne, następuje konflikt, który w ostrej postaci może przybrać formę kryzysu. Jednak taki kryzys, jak pamiętamy, jest koniecznym warunkiem wstępnym pojawienia się nowej teorii, gdyż prowadzi do odrzucenia starego paradygmatu na rzecz nowego (SRN 94).

Ta sytuacja kryzysowa stanowi warunek wstępny rewolucji naukowej, podczas której następuje wymiana paradygmatów (SRN 109). Przejście od jednego paradygmatu do innego nie jest procesem kumu-

⁸ Zob. G. Gutting „Paradygmaty i rewolucje naukowe” K. Jodkowski (tł.) w: K. Jodkowski (red.) *Teoretyczny charakter wiedzy a relatywizm* Wyd. UMCS Lublin 1995 s. 193 przyp. 3, gdzie tłumacz oddaje *normal science* przez „nauka normalna”, uznając wyrażenie „nauka instytucjonalna” za nietrafne.

latywnym, nie ma też charakteru uszczegółowienia czy rozszerzenia starego paradygmatu. Jak stwierdza Kuhn, to przebudowa obszaru na nowych fundamentach, w wyniku czego zmianie ulegają niektóre najbardziej podstawowe uogólnienia teoretyczne oraz metody i zastosowania paradygmatyczne (SRN 102). Wybór między dwoma paradygmatami jest wyborem między dwoma sposobami myślenia, dwoma sposobami życia społecznego, których nie można pogodzić (SRN 111), ponieważ „zmiana paradygmatu powoduje, że uczeni inaczej widzą świat, który jest przedmiotem ich badania”, stąd też „*jako* uczeni” po rewolucji żyją oni w innym świecie (SRN 127). To wydaje się zrozumiałe. Świat, do którego wkracza człowiek (badacz), „nie jest raz na zawsze ściśle ustalony, ani tylko przez naturę otoczenia, ani tylko przez naukę. Wyznaczony on jest raczej łącznie – przez otoczenie i przez tę tradycję nauki instytucjonalnej”. Badacz, tracąc w wyniku rewolucji tę tradycję, musi przekształcić całe widzenie otoczenia, musi nauczyć się „dostrzegać nowe kształty” (SRN 128). Dobrze ilustruje to, zaczerpnięte z psychologii postaci, doświadczenie widzenia aspektowego, „to, co dla świata nauki było przed rewolucją kaczką, po rewolucji staje się królikiem” (SRN 127).

Jak wobec powyższego przedstawia się sprawa z paradygmatem? Mimo wieloznaczności przypisywanej temu pojęciu⁹, Kuhn określa paradygmaty jako „powszechnie uznawane osiągnięcie naukowe, które w pewnym czasie dostarczają społeczności uczonych modelowych problemów i rozwiązań” (SRN 12). Paradygmaty zawierają w sobie doświadczenia gatunku oraz kultury (SRN 143), a wiemy już, że warunkują widzenie świata. Odmienne paradygmaty wskazują więc na odmienne doświadczenia, a tym samym na „różne światy”. Jest oczywiste, iż są to różne światy uczonych, którzy „spoglądając z tego samego punktu w tym samym kierunku, dostrzegają coś innego”, choć patrzą na ten sam świat, który nie uległ zmianie (SRN 165). Dlatego zmiana paradygmatu oznacza, że badacze „odpowiadają na nowy świat”, gdyż paradygmat mówi im teraz, jakie byty istnieją (a jakie nie istnieją), jak się zachowują i w jakie wchodzą relacje (SRN 23, 137). Różne poglądy, odmienne paradygmaty to zarzewie konfliktu i zrozumiały opór przed przyjęciem innego punktu widzenia. Jednak o wyborze paradygmatu nie rozstrzygają dowody, stąd też spór o jego wybór ma charakter perswazyjny i argumentacyjny (SRN 110, 167). A przy tak zasadniczych różnicach w poglądach wyznaczanych przez paradygmaty, „porozumienie między ludźmi, których dzieli rewolucja, może być tylko częściowe”

⁹ Często przywołuje się analizy M. Masterman, która wyróżniła dwadzieścia jeden różnych znaczeń pojęcia paradygmatu w: „The Nature of a Paradigm” za: G. Gutting „Paradygmaty...” wyd. cyt. s. 192.

(SRN 165), gdyż „zwolennicy konkurujących paradygmatów dążą zawsze, przynajmniej częściowo, do krzyżujących się celów” (SRN 163).

c) niewspółmierność paradygmatów

Z takiego rozumienia paradygmatu wynikają bardzo określone konsekwencje. Otóż, teoria ma charakter kontekstowy, czyli należy ją postrzegać w aspekcie jej użycia i jej użytkowników, a więc społeczności naukowców. Kuhn w swoim modelu podkreśla praktykę naukowców i użycie teorii. Z kolei teoria nabiera sensu w kontekście modelu, jakim jest paradygmat; sama jest mniej ważna niż paradygmatyczne przykłady jej użycia, służące za model w dalszych badaniach. Przystwojenie sobie przykładów, wzorów przez badacza (członka społeczności) pozwala mu osiągnąć zdolność do ujmowania oraz opisu przedmiotów i sytuacji w podobny sposób w obrębie grupy, a tym samym widzieć sytuacje, przed którymi staje, w podobnej postaci, jak widzą je inni członkowie grupy (SRN 189). To prowadzi Kuhna do poglądu o niewspółmierności paradygmatów. Wyznawcy różnych wzorców należą do różnych społeczności, które różnią się językiem, a w konsekwencji – odmiennym widzeniem świata. Rewolucja jest czymś więcej niż tylko zmianą w teorii. Oznacza konflikt między paradygmatami, którego skutkiem jest załamanie się komunikacji między społecznościami. Zwolennicy różnych paradygmatów widzą w odmienny sposób tę samą sytuację i mimo że mogą używać tego samego słownictwa, to ma ono inne znaczenie. Tego konfliktu nie można rozwiązać poprzez odwołanie się do metateorii lub neutralnego języka poza paradygmatem, gdyż nic takiego nie istnieje. Stąd akceptacja nowego paradygmatu jest kwestią perswazji i argumentowania, a nie konfrontacji ich „obiektywnej wartości”. Kuhn porównuje to do zmiany „postaci”, dostrzeżenia aspektu, konwersji, co oznacza, że badacz „widzi inny przedmiot”, „żyje w nowym świecie”. (rozd. X).

Powyższe uwagi odnoszą się przede wszystkim do nauk przyrodniczych. Jednak niezwykle ważne jest pytanie, czy z podobną sytuacją mamy do czynienia w odniesieniu do nauk społecznych i humanistycznych? Zdaniem Kuhna, „nauka normalna” (nauki przyrodnicze) nie ma tu uprzywilejowanej pozycji wśród innych praktyk (działań) człowieka. Słowa Kuhna wydają się jednoznacznie przemawiać na rzecz takiej tezy: „Współczesne badania w niektórych działach filozofii, psychologii, lingwistyki, a nawet historii sztuki zgodnie wskazują na to, że tradycyjny paradygmat jest nieco zbyt uproszczony” (SRN 137). Bliskie podobieństwa między nauką a sztuką Kuhn dostrzegł jeszcze przed napisaniem *Struktury rewolucji naukowej*, co zresztą stanowiło inspirację dla książki: „przypominam sobie dobrze własne odkrycie bliskich i powta-

rzających się analogii między dwiema dziedzinami twórczości. (...) Opóźnionym produktem tego odkrycia jest moja książka o rewolucjach naukowych¹⁰. To sprawiło, że jego model zaczął być przenoszony na inne dziedziny badań, zresztą sam Kuhn przyczynił się do tego, gdy stwierdził, że można odnieść pojęcie paradygmatu do sztuki. Podobieństwo wynika z kilku przesłanek. W swojej pracy badawczej interesowały go schematy rozwoju, charakter innowacji twórczych w naukach, rola rywalizujących szkół, niewspółmierność tradycji, zmienność wzorów wartości, także zmienność sposobów percepcji. Choć zagadnienia te od dawna są uznawane za podstawowe dla historyków sztuki, to były zupełnie nowe w historii nauki. Dlatego Kuhn, czyniąc je przedmiotem swojego zainteresowania, „zaprzecza, przynajmniej *implicite*, iż sztukę da się odróżnić od nauki na podstawie klasycznych podziałów dychotomicznych na świat wartości i świat faktów, na to, co obiektywne, i to, co subiektywne, na intuicję i indukcję”. Stąd akceptuje uwagę Gombricha, który stwierdził: „Im dokładniej staramy się odróżnić artystę od uczonego, tym trudniejsze staje się nasze zadanie”¹¹.

Podsumowując powyższe uwagi, można wskazać kilka cech charakterystycznych dociekań Kuhna. Przede wszystkim w swoich badaniach koncentrował się – jak sam to podkreśla – na historycznie ujmowanej praktyce naukowej, jej zasadach oraz na społeczności naukowców. Takie ujęcie pozwalało dostrzec kontekstowy charakter nauki poprzez odniesienie jej do społeczności naukowców jako jej użytkowników. Tak rozumiana nauka (teoria) zostaje skorelowana z paradygmatem, który nadaje jej sens i pozwala funkcjonować badaczowi w ramach pewnej społeczności, dzięki przyswojeniu sobie paradygmatycznych przykładów jej użycia. Nabycie tej umiejętności zapewnia zrozumiałość jego naukowych poczynania oraz pozwala mu rozumieć poczynania innych. I to dopiero rewolucja naukowa, oznaczająca radykalne podważenie teorii, wprowadza konflikt między paradygmatami, uniemożliwiając komunikację pomiędzy społecznościami naukowców.

Zmiana paradygmatu w nauce oznacza, iż pewne dane (fakty) obserwacyjne są interpretowane w nowy sposób, co z kolei oznacza, że same te dane (fakty) ulegają zmianie. Zmiana paradygmatu oznacza więc, że naukowcy „odpowiadają na nowy świat”, gdyż paradygmat mówi im, jakie byty teraz istnieją i jak się zachowują (SRN 109).

Wydaje się, że Kuhna rozumienie paradygmatu z powodzeniem można przenieść do nauk humanistycznych, tym samym do estetyki¹².

¹⁰ T.S. Kuhn *Dwa bieguny...* wyd. cyt. s. 486. Ta uwaga pochodzi z artykułu „Uwagi o stosunkach między nauką a sztuką”, opublikowanym w 1969 r.

¹¹ Tamże, s. 486–487.

¹² Zob. G. Gutting „Paradygmaty...” wyd. cyt. s. 212–216.

Paradygmat jako określona tradycja badań naukowych oraz praktyka, której elementami są prawa, teorie i zastosowania, wydaje się obecna w każdej dziedzinie ustalonych badań naukowych. Filozofia sztuki z pewnością do nich należy. Owa tradycja oraz podążająca za nią praktyka zawiera bowiem poglądy na temat nauki (estetyki) oraz świata (dzieł sztuki). Jednak w naszym przypadku interesujące jest, jak widzi to Danto oraz w jakiej relacji podobieństwa stoi wobec poglądów Kuhna.

3. A.C. Danto – struktura rewolucji artystycznej

Sytuacja w sztuce współczesnej, która rozpoczyna się w końcu XIX wieku, jest – zdaniem Danto – bardzo podobna do sytuacji w nauce. W swoim pierwszym i doniosłym artykule „Świat sztuki”, filozof zestawia sztukę z nauką w aspekcie Kuhnowskim. Píše tu w sposób następujący:

Przypuśćmy, że ktoś myśli o odkryciu całej nowej klasy dzieł sztuki jako czegoś analogicznego do odkrycia całej nowej klasy jakichś faktów, mianowicie jako o czymś, co mają wyjaśnić teoretycy, [wtedy] można by przedstawić pewne epizody w historii sztuki jako podobne do pewnych epizodów w historii nauki, gdzie nastąpiła pojęciowa rewolucja¹³.

W wypadku sztuki mamy do czynienia z rewolucją artystyczną, co oznacza, iż pojawiły się pewne fakty, którym odmawia się uznania, gdyż „dobrze uzasadniona lub przynajmniej szeroko akceptowana teoria jest zagrożona w taki sposób, że znika wszelka spójność”. Nowe fakty artystyczne, czyli dzieła sztuki, rozsadzają obowiązującą dotąd teorię, rozsadzają jej spójność, w imię której są odrzucane. „Odmowa uznania pewnych faktów – spowodowana częściowo uprzedzeniami, inercją oraz interesownością – wynika również i z tego, że fakty te obalają spójność dotychczasowej, dobrze uzasadnionej lub przynajmniej szeroko akceptowanej teorii”¹⁴. I choć Danto pisze, by roboczo, a więc hipotetycznie, przyjąć odkrycie nowych dzieł sztuki jako czegoś analogicznego do odkrycia nowych faktów w nauce, to odkrycie „całej nowej klasy dzieł sztuki” *de facto* nastąpiło. Jest to problem, z którym muszą sobie poradzić filozofowie i teoretycy sztuki. Propozycja Danto jest jedną z takich prób. W jakim stopniu lepszą czy gorszą, to kwestia dyskusji. W każdym razie próba ta zdecydowanie warta jest uwagi, nie tylko w aspekcie podobieństwa do propozycji Kuhna.

¹³ A.C. Danto „The Artworld” *The Journal of Philosophy* LXI (1964) s. 572 [wszystkie tłumaczenia fragmentów Danto – L.S.].

¹⁴ Tamże (oba cytaty).

a) anomalia – kryzys – rewolucja w sztuce

Kiedy mowa o przejściu, mniej lub bardziej radykalnym, to przywołując Kuhna, wiemy, że owa zmiana jest prowokowana przez pojawienie się anomalii. Czy ta kategoria znajduje swój odpowiednik u Danto, a jeśli tak, z czym jest przez niego łączona?

Zdaniem Danto, głęboka zmiana o wielorakich konsekwencjach, „zaczyna się wraz z przejściem do nowoczesnej sztuki”, czego nie należy rozumieć jako czasową wskazówkę. Wyrażenie „nowoczesna sztuka” charakteryzuje stylistyczny okres, jak manieryzm czy barok, i oznacza określoną zmianę. Jednak, co podkreśla Danto, „przejście do okresu, który ta nazwa określa, nie jest tylko kolejnym przejściem do nowego okresu: jest to przejście do nowego rodzaju okresu. To oznacza swoisty kryzys”¹⁵ [rozst. LS]. Kryzys wywołuje głęboki wstrząs, po którym nie wszyscy artyści, ale co istotniejsze, nie wszyscy teoretycy sztuki (krytycy, filozofowie) potrafią wrócić do stanu równowagi.

Nowe fakty artystyczne (dzieła sztuki) to swoiste anomalie, którym nie są w stanie podołać standardowe racjonalizacje, zarówno trzymające się obowiązującej teorii, jak i od niej odbiegające w stronę wyjaśnień psycho- lub socjopatologicznych. Takich anomalii, a więc problemów w sensie teoretycznym (krytyczno-filozoficznym) pojawiło się wiele w sztuce nowoczesnej. I zapewne z najwyższym trudem zostałby zaakceptowany pogląd, że były to dość proste i niewinne sytuacje, które burzyły obowiązującą dotąd tradycję praktyki estetycznej. Te nowe fakty (obrazy) tak bardzo zawiodły w uzyskaniu „percepcyjnej równowagi” z elementami bądź świata prawdziwego, bądź świata sztuki, że konieczne okazało się jakieś wyjaśnienie ich istnienia. Ta sytuacja pokazuje, jak bardzo sztuka odbiega od nauki. W tej ostatniej naukowcy nie „winią świata”, gdy teoria okazuje się chybiona, lecz ją zmieniają, aż „zaczyna odpowiadać przedmiotowi”. Można więc wnioskować, co znajduje potwierdzenie w słowach Danto, że zapalczywa i bezkrytyczna obrona starej teorii prowadziła do oskarżeń bądź nowych propozycji artystycznych, bądź tworzących ją artystów. Ale i tu dochodziło do wyłamania się i pojawiały się propozycje teoretyczne stawiające sobie za cel pogodzenie nowej sztuki ze starą na podstawie ogólniejszej teorii. Tak właśnie było z malarstwem postimpresjonistycznym, gdyż problemem artystów tego nurtu w sztuce nie były trudności z wytworzeniem „percepcyjnych odpowiedników”, lecz to, że poszukiwali oni czegoś, czego nie można było zrozumieć w kategoriach dotychczas-

¹⁵ A.C. Danto „Art, Evolution and the Consciousness of History” w: A.C. Danto *The Philosophical Disenfranchisement of Art* New York 1986 s. 205.

wej teorii¹⁶. Taką próbą wyjścia z kryzysu była również teoria ekspresjonistyczna.

Ważne dla tych uwag jest jednak to, że faktyczna sytuacja w sztuce odpowiada modelowi Kuhna: po okresie stabilizacji, który w tym przypadku trwał praktycznie do końca XIX wieku, pojawiły się anomalie naruszające *status quo*, których nie można było włączyć do obowiązującej teorii. Sytuacja konfliktu doprowadziła do ostrego kryzysu w sztuce, który dotknął wszystkich fundamentalnych dla niej kategorii, jak samo rozumienie dziedziny sztuki, dzieła sztuki, twórczości, piękna itp. Dobrze pasują tu słowa Kuhna, który stwierdza, że mamy do czynienia z dwoma sposobami myślenia, dwoma sposobami życia społecznego, których nie można pogodzić. Jednak ekstremalność zmian, wynikających z coraz radykalniejszych (wręcz drastycznych) działań artystycznych, powoduje tak duży opór w przyjęciu nowego myślenia, że mimo upływu wieku nie zaakceptowano powszechnie teorii nowej, „porewolucyjnej”, chociaż zawierała rozmaite propozycje. To także mówi coś na temat przywiązania teoretyków do wciąż cenionej teorii wcześniejszej, gdyż trudno im zaakceptować myśl o jej rozszerzeniu, a coś dopiero zgodzić się na jej zamianę.

b) sztuka a paradygmat

W literaturze przedmiotu zwraca się uwagę na giętkość pojęcia paradygmatu (co nie jest tożsame z wieloznacznością), który może odnosić się do dwóch aspektów wzorcowego osiągnięcia naukowego: bądź do jego treści, bądź do funkcji, jakie pełni on w społeczności uczonych¹⁷. Interesujący nas problem wyraża pytanie, o którym aspekcie paradygmatu możemy mówić w wypadku propozycji Danto?

Treść paradygmatu jest rozumiana jako urozmaicony spłot praw, metod i metafizyki, konstytuujący w rezultacie „superteorię”, czyli ogólny naukowy obraz świata, związany z paradygmatem. Do jego funkcji należy natomiast „doprowadzenie do zgody wewnątrz wspólnoty uczonych”¹⁸. Przy takim rozumieniu paradygmatu jest oczywiste, że w przypadku Danto mamy do czynienia z pierwszym znaczeniem, eksponującym ważność i nadrzędność superteorii¹⁹. W sytuacji radykalnego naruszenia warunków akceptowanych w obowiązującej teorii, a więc niezgodności z jej zasadami, musi ona zostać zastąpiona: „Opra-

¹⁶ Tamże, s. 101.

¹⁷ Zob. G. Gutting „Paradygmaty...” wyd. cyt. s. 192.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Przy okazji jedynie warto dodać, że pewne idee Kuhna stały się inspirujące dla G. Dickiego, w jego instytucjonalnej teorii sztuki, np. w odniesieniu do roli wspólnoty uczonych-ekspertów w sztuce. Jest to interesujący, choć niedostrzeżony dotąd wątek, który – jak się wydaje – uchodził dotąd uwadze badaczy.

cowuje się więc nową teorię, która przejmuję możliwe kompetencje teorii starej, razem z dotychczasowymi opornymi faktami²⁰. Takich epizodów prowadzących do niespójności („niewspółmierności”) było w XIX i XX wieku kilka. W tymże artykule Danto przywołuje epizod postimpresjonizmu, tradycyjnie łączony z Salon des Indépendantes (1884) i takimi artystami, jak: Georges Seurat, Paul Signac, Camille Pissarro czy Charles Angrand. W innym artykule²¹ przywołał wcześniejszy epizod impresjonizmu, łączący się z wystawieniem przez Edwarda Maneta *Śniadania na trawie* (*Déjeuner sur l'herbe*, 1863), co zapoczątkowało epokę modernizmu w sztuce. Ważną okolicznością w kontekście tych faktów jest to, że wcześni moderniści odrzucili iluzjonizm na rzecz poszukiwania własnej definicji sztuki.

Zaakceptowanie tych propozycji artystycznych i włączenie ich do starej teorii, obok np. *Przemienienia* Rafaela, wymagało – jak pisze Danto – „nie tyle rewolucji smaku, ile znaczącej teoretycznej rewizji”. A więc rewolucja nie w smaku, lecz w teorii mogła w nowy sposób wyjaśnić status tych przedmiotów jako dzieł sztuki, co, po pierwsze, zapewniłoby im „artystyczne wyzwolenie”, oraz, po drugie, wydobyło nowe znaczące cechy zaakceptowanych już dzieł. W praktyce oznaczało to, że propozycja postimpresjonistów nie mogła zostać przyjęta w ramach imitacyjnej teorii sztuki (IT), bowiem owa propozycja artystyczna w swej istocie nie miała charakteru imitacyjnego. Teoria imitacyjna okazała się niewystarczająca (zawodna) w tym wypadku, o którym dzisiaj nikt nie pomyślałby, że może budzić emocje ze względu na swój artyzm (lub idee). Jednak wówczas nowe propozycje artystów końca XIX wieku naruszyły tradycyjną praktykę artystyczną, jak i badawczą. Lecz również teoria owa nie spełniała swej zasadniczej funkcji w wielu innych wypadkach, z konceptualizmem włącznie. Wobec tego, konieczna była nowa teoria.

Taką teorią jest, według Danto, teoria realistyczna, która umożliwia właściwe ujęcie nowych faktów artystycznych, a tym samym przyjęcie, że artyści „pomyślnie” tworzyli nowe, „równie rzeczywiste formy jak te, które (...) starsza sztuka udatnie naśladowała w swych najlepszych przykładach”²². Ta teoria pozwala więc traktować malarstwo postimpresjonistyczne jako sztukę, przy czym jest ona na tyle szeroka, że zapewnia „zupełnie nowy sposób patrzenia na malarstwo, zarówno stare, jak i nowe”²³. Nowa teoria nie jest eliminująca, lecz rozszerzająca, dzięki niej nowe propozycje artystyczne (jeszcze nie dzieła sztuki) „ponownie

²⁰ A.C. Danto „The Artworld” wyd. cyt. s. 573.

²¹ „Of Time and the Artist” *The Nation* 7(VI 1999).

²² A.C. Danto „The Artworld” wyd. cyt. s. 573.

²³ Tamże.

wkroczyły w obszar rozważań, z którego starała się je wykluczyć sokratejska teoria (IT)²⁴, panująca wszechwładnie do wieku XIX.

W konsekwencji Danto stwierdza, że „postimpresjonizm odniósł zwycięstwo w ontologii”, chcąc przez to powiedzieć, że propozycje tego nurtu w sztuce weszły do dziedziny sztuki. Danto przywołuje tu również dzieła sztuki należące do późniejszych prądów artystycznych, a więc dzieła wykonane np. przez Oldenburga i Rauschenberga, którymi były prawdziwe łóżka. Zgodnie z teorią realistyczną, wskazane dzieła (sztuka) miały być rzeczywistością. Za Danto stawiamy pytanie, co umożliwiło im tę artystyczną zmianę? Nie wchodząc w tej chwili w szczegóły, należy odpowiedzieć za Danto, iż jest to teoria, która dokonuje tego przekształcenia. A więc obrazy postimpresjonistów, łóżka Oldenburga i Rauchenberga, pisuar Duchampa zmieniają swój status ontyczny, czyli stają się dziełami sztuki dzięki określonej teorii. Uogólniając te przypadki jednostkowe, można stwierdzić, że ta ostatnia umożliwia sztukę, która tym samym ma charakter relacyjny. Okazuje się więc, iż nowa teoria wyznacza nowy paradygmat, który podpowiada teraz, jakie przedmioty (dzieła sztuki) istnieją i jak się zachowują, a jakie przedmioty nie istnieją. A więc paradygmat, włączając nowe dokonania artystyczne, zmienia wszystkie elementy wewnątrz dziedziny w tym sensie, że choć one same się nie zmieniają, to zmianie podlega sposób ich widzenia. To, co przed rewolucją, w starej teorii, było zwykłym przedmiotem, po rewolucji, w nowej teorii, staje się dziełem sztuki.

W ujęciu Danto rola nowej teorii jest nie do przecenienia. To, czego stara teoria nie mogła zaakceptować w swej istocie, nowa teoria, zwracając uwagę na cechy wcześniej pomijane, włącza do dziedziny sztuki. Takie ujęcie nie odbiega zbyt od poglądu Kuhna, który stwierdza, że teoria (paradygmat) rozstrzyga, co istnieje, a co nie istnieje. Dla Danto to uzależnienie faktów od teorii ma swój odpowiednik w sztuce. W każdym przypadku zmiany (postimpresjonizm, ready-made, popart, konceptualizm) nowych faktów i przedmiotów, wyjściem wskazującym kierunek rozwiązania była teoria. Taka sytuacja nie dotyczy tylko sztuki współczesnej (modernistycznej), ale generalnie każda sztuka zależy od teorii, gdyż ta pozwala odróżnić dzieło sztuki od niedzieła sztuki (zwykłego przedmiotu). Tyle tylko, że w przypadku sztuki imitacyjnej nie było to tak ewidentne, jak stało się po Duchampie, kiedy to dzieło sztuki było nieodróżnialne percepcyjnie od zwykłego przedmiotu. Bez znaczenia jest tu fakt, iż bezpośrednim impulsem inspirującym Danto był właśnie Warhol, istota sprawy jest identyczna. A więc, czy będzie to pisuar, grzebień czy karton Brillo, teoretyk sztuki musi odpowiedzieć

²⁴ Tamże, s. 574.

na to samo pytanie: co sprawia, że te przedmioty stają się dziełami sztuki?

Sytuacja wydaje się łatwiejsza, gdy te wyjaśnienia Danto odnoszą się do modernistycznego przełomu wobec sztuki mimetycznej, wyznaczonego dziełami postimpresjonistów (czy też wcześniej impresjonistów). Sytuacja zmienia się drastycznie, gdy rozważamy przypadki sztuki XX wieku, kiedy to dziełami stają się przedmioty nieodróżnialne od swych odpowiedników, znajdujących w świecie zwykłych przedmiotów. W tych właśnie przypadkach owa zależność od teorii staje się – jak uważa Danto – głęboka i oczywista.

Przez ponad dwadzieścia wieków historii kultury europejskiej twórczość artystyczna mieściła się w imitacyjnym modelu sztuki. Sprawa była więc prosta, jeśli dzieło nie wykraczało poza ów model określający relacje wytworu artystycznego do świata. Problematiczne mogło stać się tylko takie dzieło, które naruszało ów model. Jednak wówczas nie było dziełem w powszechnym uznaniu, a jedynie propozycją do zaakceptowania. I tu pojawia się pewien paradoks. Propozycja artystyczna, która naruszała obowiązujący wzorzec (model), mogła nie zostać włączona do klasy dzieł sztuki, o co zabiegali konserwatyści estetyczni, mogła też zostać włączona do dziedziny sztuki, o co zabiegali reformatorzy estetyczni. Pierwszy wypadek nie jest teoretycznie interesujący, najczęściej negacja miała bowiem charakter pozaestetyczny, a więc odrzucenie było uzasadniane argumentami etycznymi, religijnymi bądź społecznymi. Dlatego też „ciężar dowodowy” spoczywał na reformatorach, którzy w długim i uporczywym procesie argumentacyjnym dowodzili artystyczności tych nowych propozycji. Taki proces mógł mieć charakter radykalny – i oznaczać odrzucenie dotychczas obowiązującej teorii – bądź też łagodny – i oznaczać jej rozszerzenie. Choć Danto pisze tu o nauce, to jednak *per analogiam* możemy jego słowa odnieść także do sztuki:

W nauce, choć nie tylko, często przystosowujemy nowe fakty do starych teorii, wykorzystując pomocnicze hipotezy, co jest wybaczalnym w końcu konserwatyżmem, gdy rozważaną teorię uważa się za zbyt wartościową, by ją wyrzucić od razu i w całości.

W każdym przypadku taka decyzja pociągała za sobą doniosłe konsekwencje. Nowe dzieła rozsadzały ramy starej teorii i bądź ulegała ona rozszerzeniu, bądź unieważnieniu, zaś panującą teorią stawała się nowa, której pewną częścią mogła być, choć nie musiała, teoria stara. Tu tkwi podobieństwo między paradygmatem Kuhna, który odnosi się do podzielanego/akceptowanego widzenia świata, umożliwiając naukę; w podobny sposób „teoria” Danto umożliwia sztukę. W tym wypadku teoria jest wyrazem doświadczeń członków danej kultury. Mamy więc

odpowiednie pary pojęć: teoria sztuki – paradygmat nauki i świat sztuki – społeczność naukowa.

Na ciekawy aspekt podobieństwa między nauką a sztuką wskazuje Danto przy okazji przemyśleń na temat postimpresjonizmu, którego artyści „nie tyle przedstawiają, ile wyrażają”²⁵, a czego teoretycznym wyrazem była teoria ekspresji B. Crocego (1902). Jego ujęcie jest godne uwagi, dlatego że w teorii percepcyjnych odpowiedników (teoria mimesy) zostawia miejsce dla niezgodności, wyjaśnianych odtąd jako zależne od uczuć (teoria ekspresji). Jednak na szczególną uwagę zasługuje fakt, że „*historia* sztuki nabywa całkowicie odmiennej struktury”²⁶. Sztuka traci progresywną historię, staje się następstwem indywidualnych aktów, co jest naturalną konsekwencją, gdyż pojęcie ekspresji nie posiada ewolucyjnej ciągłości (odmiennie niż przedstawienia mimetyczne). To pozwala ująć nieciągłość historii sztuki, relatywizując ją do poszczególnych artystów, gdy „jeden styl sztuki następuje po innym, jak w archipelagu”.

Tak rozumiana historia sztuki wykazuje zaskakujące podobieństwa do obecnej historii nauki. W obu przypadkach brak miejsca na dziewiętnastowieczny optymizm, brak miejsca na linearny postęp, kulminujący w końcowym stanie pełnego poznawczego przedstawienia. Niekumulatywny charakter nauki – co podkreślał Kuhn – znajduje swój odpowiednik w tej sztuce, mamy tu bowiem „przerywane następstwo faz, pomiędzy którymi całkowicie brak współmierności”²⁷. Jednak to, co początkowo było sukcesem teorii ekspresji (jednocześnie wyjaśniała wszystkie przejawy sztuki jako wyrażanie uczuć), bardzo szybko okazało się jej niepowodzeniem (ograniczenie do jednego tylko sposobu wyjaśniania swych przejawów). Czy podobna sytuacja nastąpi w przypadku sztuki drugiej połowy XX wieku? A także, czy propozycja teoretyczna Arthura Danto pozbawiona jest podobnych ograniczeń? Choć pytania te wymagają odrębnych rozważań, to należy podkreślić, że propozycja Danto jest oryginalnym spojrzeniem na sztukę XX wieku i jedną z najważniejszych prób rozwiązania dotyczących jej problemów.

ls@iphils.uj.edu.pl

²⁵ A.C. Danto „The End of Art” w: A.C. Danto *The Philosophical...* wyd. cyt. s. 101.

²⁶ Tamże, s. 103.

²⁷ Tamże, s. 104.