

UMETNOST IN ZNANOST: NAČINI OBSTOJA IN NEKATERE MEDSEBOJNE ZVEZE*

Danes, ko znova ocenjujemo dosedaj uveljavljene teoretske koncepte in pojme ter ponovno preverjamo njihovo upravičenost ali adekvatnost, se ne moremo izogniti temu, da ravnamo podobno tudi s pojmom umetnosti in znanosti. Nedvomno, oba pojma temeljita v zahodni in predvsem novoveški filozofski in znanstveni — in prek njiju tudi v umetniški — tradiciji, a s stališča zgodovine idej sta oba ponovno ne le relativna, marveč včasih tudi neupravičena. Vendar pa danes vsak od njiju kljub temu vsebuje toliko vsebinskih, zgodovinskih, realnih in razumskih razlogov za svoj obstoj, da ju nikakor ne moremo zavreči brez premisleka. Zato bo moj prispevek šel ravno v to drugo smer: orisal bom nekaj obratov, ki so značilni za obe, tako za znanost kot za umetnost, ter nato prek teh problemov nakazal nekatere izmed njunih specifičnosti ter medsebojnih zvez. Moje izhodišče je seveda filozofsko, kar se bo v nadaljevanju izkazalo, da ni le prednost, marveč tudi pomanjkljivost.

1. Če zelo posplošim, lahko rečem, da se danes ponovno uveljavlja tradicionalni pojem umetnosti in da se dogajanja v umetnostnih smereh ali gibanjih iz dvajsetih ali iz šestdesetih let tega stoletja kažejo kot odmiki od ustaljenih načinov funkcioniranja in uveljavljanja umetnosti, a še vedno kot odmiki, ki si jih je zgodovina umetnosti navkljub konec koncev vseeno prilastila in jih vrnila, da uporabimo ta romantični izraz, v svoj »Mutterschoss«. Tako smo danes priče umetnosti postmodernizma in transavantgarde, ki bo sicer nedvomno doživela valorizacijo in predvsem revalorizacijo, ki pa zato ni nič manj dejanska in vplivna, čeprav je brez vse tiste pogostne intelektualne teže, ki je bila značilna za večino, da ne rečem za skoraj vse vodilne umetniške smeri tega stoletja.

Ta pojav pomeni istočasno ponovno uveljavljanje včasih spregledanih, zaničevanih ali pozabljenih avtorjev in del (v slikarstvu npr. de Chirica in njegovega opusa po njegovem »metafizičnem« obdobju; v slikarstvu in arhitekturi secesije; v literaturi avantgard iz obdobja prve svetovne vojne itd.), pomeni pa tudi afirmacijo konservativnih idej, neoklasicizma mišljenja, ki smo mu priča tudi v znanostih, npr. v biologiji s spodbijanjem Darwinove teorije. Priče smo torej, če se vrnem k umetnosti, novemu bloku umetniških idej, dejanj ter del, ki poleg drugega znova uveljavljajo umetnost kot enovito entiteto. Res je

* Prispevek na znanstvenem srečanju »Umetnost i nauka — uzajamni odnosi«, ki ga je organiziralo Estetičko društvo Srbije v Beogradu 23. in 24. 11. 1984.

sicer, da je še vedno težko potegniti mejo med umetnostjo in trivialno književnostjo ali množično kulturo, a danes je ta meja vsaj jasnejša, istočasno pa tudi manj omejujoča in zavezujoča.

2. Nasprotno se zdi, da smo ob znanosti danes vedno bolj priče premeščanju osnovne paradigme ali povedano drugače, v času Galileja ali Newtona, pa tudi še celo v času Bohra in Heisenberga je obstajala ena sama temeljna paradigma naravoslovne znanosti in sploh znanosti, kvečjemu morda dve, ki pa sta bili komplementarni; ena od njiju je bila približek druge, oziroma njena sicer napačna, a vseeno uporabna varianta. Danes najbrž takšne, četudi komplementarne paradigme ni več. Znanost se zdi »razsuta« po posameznih strokah in njihovih medsebojnih kombinacijah, ki jim le stežka sledimo. Zato se danes zdi bolj upravičeno govoriti o »znanostih« v pluralu kot o »znanosti« kot taki. Če sprejmemo ta Bachelardov nasvet, to ne pomeni raztrositve konceptualnega polja znanosti med druge prakse in teorijo, a nedvomno se zdi, da danes — po izkušnjah, ki jih imamo s filozofskimi teorijami in sistemi, ki so se vsaj v zadnjih dveh stoletjih skoraj vsi razglašali za znanstvene, po izkušnjah z nekaterimi oblikami znanstvenega socializma in z dialektičnim materializmom kot znanostjo — da skratka po vseh teh izkušnjah težko priznamo status znanosti še čemu drugemu razen naravoslovnim in morda še humanističnim znanostim. Še celo pri teh zadnjih se soočimo s problemom, ki sta ga reševala — ne pa tudi rešila — Windelband in Dilthey — in ki le kaže na to, da še vedno ne moremo na isti način obravnavati fizike in biologije ter sociologije in estetike.

Estetika je seveda del filozofije, a pogosto hoče biti tudi znanost, npr. — če se opremo na Etienna Souriauja, ki je blizu Bachelardu, »znanost o formah«, kar pa je seveda v popolnem nasprotju z estetiko, kot se je izoblikovala v Nemčiji, namreč z estetiko kot nasprotjem *Kunstwissenschaft*. Nemška znanstvena in filozofska tradicija, ki jo plastično opiše Georges Gusdorf v svojem delu *Fondements du savoir romantique*,¹ ostro nasprotuje drugi, ki izhaja iz razsvetljenjskih temeljev in iz galilejevske tradicije. Da pa so tudi v tej pozitivistični tradiciji in v kartezijanstvu različna področja mišljenja povezana, kaže že primer Gastona Bachelarda: čeprav so njegova dela s področja epistemologije oziroma filozofije in zgodovine znanosti pogosto ločevana od njegovih »pesniških del«, se ta dela medsebojno nedvomno dopolnjujejo.

Še bolj očiten je primer Galileja. O njem pravi E. Panofsky: »Če menijo, da je Galilejev znanstven pogled vplival na njegovo estetsko presojo, je njegov estetski pogled ravno tako lahko vplival na njegova znanstvena prepričanja. Ali, natančneje, lahko trdimo, da je in kot znanstvenik in kot umetnostni kritik ubogal iste določujoče težnje.«² Te določujoče težnje, o katerih govori Panofsky, pa so tiste tendence, ki v novem veku ločujejo dve osnovni filozofski tradiciji, ki sta seveda istočasno tudi znanstveni tradiciji. In govorjenje o »znanosti« v ednini, je nedvomno v tradiciji nemške filozofije.

3. Vse to so znana dejstva, potrebno pa se mi jih zdi ponoviti, ker bi želel govoriti o nekaterih razlikah med znanstvenim in umetniškim spoznanjem ter med znanostjo in umetnostjo, ki pa jih ne moremo kaj prida razumeti, če govorimo kar o znanosti »nasploh«. Ta »znanost nasploh« je namreč filozofska paradigma — in tu se ponovno strinjam z Bachelardom — po katerem »... filozof preprosto zahteva od znanosti *primere*, da bi dokazal harmonično dejavnost duhovnih funkcij, vendar pa misli, da ima brez znanosti, pred znanostjo moč

¹ Payot, Paris 1982, str. 194.

² Galileo as a Critic of the Arts, M. Nijhoff, La Haye 1954, str. 20.

analizirati to harmonično dejavnost. Tako znanstvene primere vedno evocira, nikoli pa ne razvija. Včasih so znanstveni primeri celo komentirani po načelih, ki niso znanstvena načela; vzbujajo metafore, analogije, generalizacije. Tako se vse prevečkrat pod filozofovim peresom relativnostna teorija izrodi v relativizmu, hipoteza v predpostavko, aksiom v prvo resnico.«³

Vendar pa, zakaj nam je sploh treba govoriti o »filozofiji« in njenem odnosu do znanosti, če pa nam gre za umetnost in njen način spoznavanja v razliki do znanstvenega načina spoznavanja? Preprosto zato, ker umetnost o sebi ne govori na teoretski način. Zgodi se, da govorijo o tem umetniki. Tako npr. Paul Klee izredno dobro povzame bistvo umetnosti, oziroma bistvo spoznavne vrednosti umetnosti, še posebej moderne: »L'art ne reproduit pas le visible; il rend visible.«⁴ A to so izjave umetnikov, ki ne govorijo skozi umetnost z njenim diskurzom. Umetnost, najsibo slikarstvo, glasba, ali pa tudi literatura, načeloma ne more povedati o sebi, kaj je. V neki drugi zvezi pravi Etienne Balibar, da biologija ne more o sebi povedati, kaj da je, tako kot znanost zgodovine ne more povedati svoje definicije, ne da bi izstopila iz same sebe. In seveda velja isto za umetnost. Obstajajo sicer poskusi — npr. Philippa Sollersa ali Marcelina Pleyneta — združiti literaturo in teorijo, a to so manj pomembne izjeme, ki pravila ne zanikajo.

Če ugotovljamo, da je nujen poseben teoretski diskurz o umetnosti, to sicer ne pomeni, da mora biti ravno filozofski, res pa je, da je sam pojem umetnosti tudi filozofski pojem, tako da se teoriji kot filozofiji ne moremo izogniti. In brž ko smo pri filozofiji, četudi v njeni zvezi z znanostjo, se ne moremo izogniti estetiki, za katero navsezadnje ves čas gre, in ki nam, v svojih različnih oblikah in smereh, pojasnjuje tudi — pri čemer seveda nujno izhaja iz dejstva obstoja umetnosti kot posebne entitete — kako spoznavamo skozi in prek umetnosti. Ta preokupacija s spoznavnim značajem umetnosti je relevantna za obe smeri v estetiki, če estetiko tako shematsko razdelim na dva dela in ob čemer zane-marjam npr. del anglosaksonske, pa tudi večji del aksiološke estetike.

V nadaljevanju bom izhajal iz bachelardovske epistemologije, ker se mi zdi Bachelardova razlaga spoznanja še najbolj produktivna. Bachelardova filozofija znanosti vsebuje sicer tudi pomanjkljivosti, zanj namreč velja to, kar ji upravičeno očita Dominique Lecourt: »V trenutku, ko prepustimo... znanostim skrb, da same izrečejo svojo filozofijo, je čistost te filozofije že spremenjena: svoj jezik speča z jezikom psihologije.«⁵ Povedano drugače, Bachelardova filozofija znanosti se sprevača v filozofijo, ki hoče s stališča znanosti filozofiji dopovedovati, kaj naj bi bila in ne obratno, kot se je dogajalo v zgodovini zahodne filozofije, ko je filozofija osmišljevala znanost. A tu govorim za zdaj le o znanstvenem spoznavanju in spoznanju: znanstveno spoznavanje je produkcija in pomeni spoznanje, ki sledi, pri matematičnih in visoko formaliziranih znanostih, notranjim logičnim pravilom. Ta lastnost je tudi zapeljala Althusserja, da je verjel, da lahko tudi znanost zgodovine ustvarja na enak način, pri čemer se je srečal z že znanim Diltheyevim problemom. Vendar pa omenjena lastnost kaže še na nekaj drugega: njihov kriterij je logična, notranja pravilnost, ne pa neposredna učinkovitost ali verifikabilnost. Ta lastnost pride v naravoslovnih znanostih najočitneje do izraza npr. pri poskusih z monokromatsko svetlobo ali z merjenjem položaja elektrona, če vzamemo dva znana primera iz kvantne mehanike. Tako se pokaže, da tudi kriterij resničnosti in s tem

³ G. Bachelard, *La Philosophie du non*, P. U. F., Paris 1975⁷, str. 3.

⁴ *Théorie de l'art*, Denoël/Gonthier, Paris 1982, str. 34.

⁵ *Pour une critique de l'épistémologie*, Maspero, Paris 1978, str. 63.

spoznavne vrednosti celo same fizikalne znanosti ni nujno praksa, marveč konceptualna pravilnost. Podobne probleme, ki jih je v filozofiji obravnaval predvsem C. I. Lewis v svoji filozofiji konceptualnega pragmatizma, srečamo danes najbrž na mnogih področjih moderne znanosti, čeprav to ne zmanjšuje vrednosti klasičnemu kriteriju resnice in spoznanja, ki izhaja iz skladnosti med stvarjo in mislijo o njej, ga pa seveda relativizira.

Znanost ustvarja prek produkcije spoznanj začasne paradigme, ki pa v današnjih znanostih, ravno zaradi že omenjenih problemov, ki so konceptualne narave, ne zastavljajo vprašanja o spoznavni vrednosti znanstvenega spoznanja, razen na osnovi že navedenih kriterijev: notranje veljavnosti in kriterija praktične preverljivosti. Tako se zdi, da ima vprašanje o spoznavni vrednosti znanosti filozofsko enako težo kot vprašanje o vrednosti vzročnega povezovanja religije in znanosti. Gre za vprašanja, ki niso zastavljena na isti ravni.

4. Pri vprašanju umetnosti je pomembna ravno filozofija, čeprav je neznanstvena: ob znanosti namreč filozofija edina še omogoča priznavanje umetnosti; s stališča naravoslovne znanosti umetnosti ni, s stališča humanističnih znanosti pa obstaja kot historično ali semiotično dejstvo, ki ima sicer svoje zakonitosti, ki pa so lahko kvalitativno ovrednotene le prek družbenega odziva, položaja ali vloge, ki jih umetniško dejstvo ima ali v družbi ali v svojem nizu. Le znanosti, ki so tudi filozofija kot tisto nejasno, a istočasno vseobsegajoče ali vsaj namišljeno vseobsegajoče, lahko zajamejo fenomen umetnosti: s tem mislim na raznovrstne umetnostne teorije, npr. na literarno teorijo itd. ter seveda na estetiko. Omenil sem že estetike, ki so hotele biti znanstvene. Ena izmed njih je Souriaujeva, o kateri Guido Morpurgo-Tagliabue povsem točno ugotavlja: »ne vidimo ... kako lahko Souriau iz estetike izključi presojanje o vrednosti.«⁶ Ta pristop, namreč pristop pozitivizma, res ne more povedati, zakaj je neko delo boljše od drugega, saj ne more s svojega znanstvenega izhodišča — kar pa ne velja tudi za Souriaujevo teorijo, ki je filozofska in esejistična — aksiološko opredeliti umetniških del. Vendar pa je Souriaujeva estetika in teorija, ki je izšla predvsem iz nje, namreč poietika, zanimiva z drugega vidika: je namreč edina stroka, ki skozi koncept instavracije združuje področje umetnosti in znanosti in to, poenostavljeno rečeno, skozi proučevanje proizvodnje, ustvarjanja, najsibo umetniškega ali znanstvenega. Ravno ta skupnost predmeta, ki je velika prednost, saj omogoča metodološko enotno proučevanje različnih ustvarjalnih procesov, pa je seveda obenem pomanjkljivost, kajti povzroči pomanjkaje kriterijev, ki bi nam povedali, zakaj je nekaj estetsko in nekaj neestetsko — vsaj v umetnosti.

Tej težavi se lahko izognemo s kombinacijo poietike, ki proučuje umetniški ustvarjalni proces z estetiko, ki nato proučuje družbeno funkcioniranje umetniškega dela in tako post festum upraviči poietološko raziskovanje. (V praksi je postopek tako ali tako praviloma vedno v tem obrnjenem vrstnem redu.) Ta način je svojevrstna rešitev problema združitve *jugements de fait* in *jugements de valeur*, a za ceno strogega ločevanja obeh.

Umetnost in znanost pa sta povezani še po drugem kriteriju — in tokrat upravnico rečemo znanost v ednini: namreč po tem, da je njuna objektivna referenčna os vedno narava, pri kateri skušata doumeti njeno bistvo. O znanosti je to najbrž jasno; o umetnosti pa pravi Plotin: »Umetnosti ne posnemajo preprosto vidnih stvari, marveč posežejo po principih, ki tvorijo izvir prirode.«⁷

⁶ *Savremena estetika*, Nolit, Beograd 1968, str. 373.

⁷ Nav. po G. Morpurgo-Tagliabue, nav. delo, str. 284.

Ta pogled je zelo blizu Kleejevemu, ki pravi: »Umetniški kredo včerajšnjega dne in študij narave, ki mu je pripadal, tvori to, kar bi prav lahko imenovali težavno in naddrobno proučevanje videzov.«⁸ Za temi videzi, o katerih govori tako Plotin kot Klee — da niti ne omenjamo Aristotela — pa je bistvo, ki ga razkriva umetnost. Umetnost je tako hkrati lažna in resnična, navsezadnje zato, ker tako kot filozofija od publike zahteva sodelovanje, ki pa je povsem drugačne narave kot sodelovanje pri znanosti. V baconovski in descartovski tradiciji filozofije »filozof hoče najti enostavnost v zapletenosti bivanja realnega. Nasprotno hoče znanstvenik najti zapletenost v enostavnem, da naj bi na osnovi dejstva spoznal zakon in na osnovi primera pravilo. Filozof torej razmišlja o realnem, da bi ga poenostavil, znanstvenik pa nasprotno raziskuje realnost, da bi jo naredil mnogo bolj zapleteno kot se ona zdi običajnemu opazovalcu, tistemu opazovalcu, ki svojo vednost o realnem utemeljuje na čutnih podatkih ali na kontemplaciji realnega.«⁹

Umetnost predstavlja v tej stari shemi mesto tretjega: ne gre ji niti za iskanje zapletenega v enostavnem niti za iskanje enostavnega v zapletenem; ne gre ji namreč za iskanje objektivnega, nečesa kar bi vsi sprejeli za dejstvo, marveč za iskanje tistega subjektivnega, ki skozi svojo pojavitev ostaja subjektivno drugega.

S temi trditvami se morda nehote opredelujem za zelo tradicionalno estetiko; a zdi se mi, da danes ni umetnost tista, ki bi sama po sebi potrebovala ali zahtevala drugačno znanost ali filozofijo. Danes je najbrž stanje znanosti tisto, ki sili znanosti v razpravo o njih samih ter o njihovi zvezi s filozofijo. Nastavki, ki jih v tej smeri sintetiziranja filozofije in znanosti predstavljajo sodobna analitična filozofija in filozofija jezika, morda lahko nudijo tudi novo paradigmo za drugačno obravnavo umetnosti.

⁸ P. Klee, nav. delo, str. 43.

⁹ B. Pavlović, Predgovor v: G. Bachelard: *Racionalni materializam*, Nolit, Beograd 1966, str. 18.

