

VARIA

STANISŁAW CZEKALSKI

HISTORIA SZTUKI W POLU METODOLOGII. AKTUALNE PROBLEMY I WYZWANIA

POLE WIEDZY I METODOLOGII NAUKOWEJ A POJĘCIE *METHODOLOGY*

Nauka jest dziedziną wytwarzania wiedzy możliwie najlepiej uzasadnionej racjami rozumu i przesłankami faktycznymi, a przez to różniące się od przekonań, poglądów czy teorii, których nie wspiera odpowiednia podbudowa argumentacyjna. Uzasadnienie daje logiczne lub racjonalne podstawy ku temu, by uznać prawdziwość i wartość poznawczą twierdzeń o przedmiocie poznania, jeżeli ich treść wykracza poza oczywiste konstatacje, a wchodzi w sferę przypuszczeń, wniosków, hipotez czy teorii. W taki sposób pole wiedzy naukowej określiła filozofia nauki, stawiając kwestię uzasadnienia formułowanych sądów jako kryterium demarkacji między dyskursem naukowym a innymi rodzajami wypowiedzi na temat rzeczywistości. Jest to kryterium metodologiczne, ponieważ dotyczy metody budowy twierdzeń stanowiących zobiektywizowaną formę wiedzy, a zarazem metody oceny ich wartości naukowej. Filozofia nauki rozpatruje swój przedmiot od strony tego wyróżnika dyskursu naukowego, który stanowi metoda argumentacji, czyli konstrukcji uzasadnień dla teorii. Filozoficzne i metodologiczne ujęcie pola nauki, skupione na racjonalnych regułach uzasadniania, zasadniczo różni się od socjologicznej perspektywy ujęcia tego pola w wymiarze praktyki życia społecznego, systemu instytucjonalnego i obiegu wiedzy, w który nauka jest włączona i w którym realnie funkcjonuje¹.

Ponieważ obszar nauki w sensie filozoficznym wyróżnia metoda budowy i uznawania wiedzy, filozofia nauki jest teorią metody naukowej, zaś w polskim nazewnictwie teorię metody naukowej określa się jako metodologię.

¹ J. Woleński, *Epistemologia. Poznanie, prawda, wiedza, realizm*, Warszawa 2014, s. 39; idem, *Dwa pojęcia nauki: metodologiczne i socjologiczne*, „Prace Komisji Historii Nauki PAU” 2009, nr 9, s. 163–180.

Z tego względu terminy „filozofia nauki” i „metodologia nauki” lub po prostu „metodologia” stosowane są wymiennie. Michał Heller zwraca uwagę, że filozofia nauki oznacza tyle, co „ogólna metodologia nauk”, Jan Woleński uznaje obie nazwy za bliskoznaczne w takim stopniu, „że mogą być traktowane jako zamienniki”². Identyczne stanowisko przyjęli redaktorzy monumentalnego zbioru *Metodologia nauk*, wydanego przez KUL w 2019 roku, zauważając, że „choć pod wpływem dominacji filozofii amerykańskiej przewagę zdobywać zdaje się termin ‘filozofia nauki’, to przecież trwałe miejsce w tradycji europejskiej ma jednak dalej nazwa ‘metodologia nauk’ [...]”³. Słusznie wskazano tu na istotne znaczenie filozofii amerykańskiej, bowiem synonimiczność pojęć „filozofia nauki” i „metodologia” nie występuje w języku angielskim. Pojęcie *methodology* rozmija się z zakresem znaczeniowym terminu *philosophy of science* i tylko ten drugi odpowiada pojęciu metodologii w języku polskim, powszechnie występuje w tytułach opracowań poświęconych metodologicznym koncepcjom nauki, podczas gdy słowo *methodology* nie ma skonkretyzowanego znaczenia w leksykonie dziedziny *philosophy of science*, lecz zachowuje sens potoczny i bardzo ogólny, gdyż oznacza – jak podają słowniki – już nawet nie teorię metod, lecz jedynie zestaw metod stosowanych w danej dziedzinie⁴. Tak elastyczny i płynny znaczeniowo termin *methodology* nie znajduje odpowiednika w polszczyźnie: wykracza on poza zakres po-

² M. Heller, *Filozofia nauki*, Kraków 2020, s. 15; J. Woleński, *Filozofia nauki a historia nauki*, „Prace Komisji Historii Nauki PAU” 2014, nr 13, s. 100.

³ *Metodologia nauk*, red. S. Janeczek, M. Walczak, A. Starościc, t. 1, Lublin 2019, s. 15–16, przyp. 29.

⁴ W starszym piśmiennictwie anglojęzycznym pojęcie *methodology* zestawiane było z logiką i filozofią nauki, jak na przykład w tomie *Logic, Methodology and Philosophy of Science*, ed. E. Nagel, P. Suppes, A. Tarski, Stanford 1962. Taki jego sens zachował Karl R. Popper w książce *Mit schematu pojęciowego. W obronie nauki i racjonalności* z 1995 roku. Obecnie, gdy upowszechniło się jego strywializowane znaczenie zbioru metod, pojęcia *methodology* zazwyczaj nie łączy się szczególnie z obszarem teoretycznej refleksji nad nauką, na który rozciągnięto termin *philosophy of science*. Wymownym tego świadectwem jest brak hasła *methodology* w bardzo obszernej encyklopedii *Philosophy of Science. An Encyclopedia*, ed. S. Sarkar, J. Pfeifer, New York 2006. Dość rzadko stosuje się termin *methodology of science* jako synonimiczny odpowiednik *philosophy of science* lub jako określenie odrębnej teorii nauki, która w stosunku do filozofii nauki jest komplementarna. Koncepcję odrębności i komplementarności obu „metanauk” rozwinął słowacki filozof Lukáš Bielik. Metodologię zdefiniował on jako „dyscyplinę metanaukową, która deskrybuje lub preskrybuje metody stosowane w konstruowaniu, sprawdzaniu i uzasadnianiu naukowych hipotez i teorii, jak również wartości epistemiczne i poznawcze, którymi kierują się lub winni się kierować naukowcy w swojej pracy badawczej. Analizuje także strukturę logiczną stosowanych metod, rekonstruuje ontologiczne i epistemologiczne założenia oraz

jęcia „metoda”, ale nie odpowiada ani pojęciu „metodyka”, które odnosi się do systemu zasad regulujących metodyczny przebieg procesu realizacji zadań, ani też pojęciu metodologii, równoznacznemu z filozofią nauki jako filozoficzną teorią metod naukowych. Co więcej, nieostrość tego terminu pogłębia stosowanie go w liczbie mnogiej, jak w tytułach książek podejmujących temat interpretacji dzieł wizualnych: *The Methodologies of Art* Laurie Schneider Adams czy *Visual Methodologies* Gillian Rose. Na początku pierwszej z nich dowiadujemy się, że określenie *methodologies* dotyczy nie tyle obszaru metod, ile „podejść” (*approaches*) interpretacyjnych: „Różne podejścia do opisu i interpretacji sztuki konstytuują tzw. *methodologies* analizy artystycznej”⁵. W drugiej książce termin *methodologies* odnosi się wprawdzie bezpośrednio do metod interpretacji obrazów, ale metody również zostały utożsamione z „podejściami”, zaś kierunki owych podejść wyznaczają teorie⁶. Rose swobodnie przechodziła między pojęciami *method*, *methodology*, *approach* i *theory*, nakładając je na siebie w taki sposób, jakby ich znaczenia się pokrywały i nie robiło żadnej różnicy to, czy na przykład koncepcję dyskursu Michela Foucaulta nazywa raz teorią, innym razem podejściem lub metodologią. Cały sens metody sprowadza się w tym ujęciu do stosowania teorii, a operacja przekładu teorii na metodę interpretacyjną jest desygnatem wymiennych terminów „podejście” i „metodologia”.

Bardzo luźne określenie *methodology* wiąże metody i teorie na jednym poziomie: metoda służy tylko za narzędzie interpretacyjnej obróbki swego przedmiotu, zaprogramowane przez teorię określającą sposób, w jaki należy do niego podejść. Efekt użycia takiego narzędzia interpretacji – czyli to, co za jego pomocą uda się wydobyć wówczas, gdy przedmiot zostanie działaniu narzędzia poddany – zawsze będzie pochodną założeń teorii. Jak ujął to Terry Eagleton, pisząc o teoretycznych kluczach dostępu do dzieł sztuki, „różne koncepcje wydobywają na jaw różne cechy”⁷. Można tę zależność porównać do techniki obróbki stolarskiej: jakiego rodzaju wióry wydobędzie się z kawałka deski, zależy od tego, czy użyjemy wiertła, dłuta, czy piły. Rezultat użycia metody interpretacyjnej jako instrumentu danej teorii jest podobnie przewidywalny. W horyzontalnym porządku ukierunkowań, który tworzy pojęcie *methodology*, wyborem teorii kieruje przekonanie o jej ważności, zainteresowanie, a także światopoglądowe, ideologiczne czy polityczne nastawienie

konsekwencje stosowania określonych metod naukowych dla osiągnięcia celów nauki”. L. Bielik, *Methodology of Science. An Introduction*, Bratislava 2019, s. 12.

⁵ L.S. Adams, *The Methodologies of Art. An Introduction*, New York 1996, s. xv.

⁶ G. Rose, *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, London 2001.

⁷ T. Eagleton, *Koniec teorii*, tłum. B. Kuźniarz, Warszawa 2012, s. 93.

interpretatora, tym nastawieniem z kolei kierują czynniki kulturowe i społeczne, natomiast cały tak rozumiany proces interpretacyjny nie podlega żadnym nadrzędnym regulacjom. Koncepcję pola nauki, którą implikuje anglojęzyczny termin „metodologia”, charakteryzuje więc skrajny relatywizm: to, co stanowi naukę, zbiór naukowych metod i teorii, zależy ostatecznie tylko od historycznie zmiennych, dominujących w danym czasie społecznych przekonań. Tymczasem metodologia jako filozoficzna teoria metody naukowej ujmuje naukę normatywnie, koncentruje się właśnie na nadrzędnych regulacjach i kryteriach oceny. Wprowadza porządek nie horyzontalny, lecz wertykalny, w którym metody i ich teoretyczne zaplecze stanowią przedmiot metodologicznej analizy, zaś jej perspektywę wyznacza odniesienie do wartości poznawczych, podyktowane epistemologicznym rozumieniem nauki.

Niewspółmierność pojęć *methodology* i „metodologia” stwarza istotne problemy translatorskie wówczas, gdy przychodzi do tłumaczenia na język polski anglojęzycznych opracowań z zakresu historii i teorii historii sztuki, w których używa się słów *methodology* i *methodological*. Przekład zacytowanego wyżej zdania z książki Adams, wprowadzający na miejsce słowa *methodologies* słowo „metodologie” („Różne podejścia do opisu i interpretacji sztuki konstytuują tzw. metodologie analizy artystycznej”), stworzyłby twierdzenie bezsensowne i nieprawdziwe. Metodologia odnosząca się do teorii i metod interpretacji dzieł artystycznych z perspektywy filozofii nauki nie jest oczywiście ukonstytuowana przez „podejście” do tych dzieł. Tworzy ją namysł nad możliwością przełożenia ogólnych reguł budowy wiedzy naukowej na poziom warunków, jakie powinna spełniać interpretacja stosowna do specyfiki dzieła stanowiącego jej przedmiot, aby była interpretacją dobrze uzasadnioną. Niestety, ilekroć słowo *methodology* tłumaczy się na słowo „metodologia”, czyli tłumaczy się nieadekwatnie, siłą rzeczy powstają tego rodzaju nieporozumienia. Na tej zasadzie polska edycja książki Anny D’Alleva *Metody i teorie historii sztuki* już na pierwszych stronach określa jej treść, zapowiadając przegląd różnorodnych „podejść metodologicznych” na polu dyscypliny, które znaczą tyle, co „teorie stosowane we współczesnej historii sztuki” lub „teoretyczne podejścia”, jak również „metody teoretyczne”. Dalej czytamy: „Granica między teorią i metodologią jest płynna i zazwyczaj mówi się o nich razem – ‘teoria i metodologia’ – dlatego też często wydają się ze sobą scalone. O teorii myślę jako o procesie formułowania pytań badawczych, natomiast o metodologii jako o procesie odpowiadania na te pytania”⁸. Jednym słowem, groch z kapustą, kompletny chaos pojęciowy – z perspektywy elementarnej wiedzy metodologicznej trudno to wszystko podsumować inaczej.

⁸ A. D’Alleva, *Metody i teorie historii sztuki*, tłum. E. i J. Jedlińscy, Kraków 2008, s. 16.

Jak zatem wyglądałoby pole metodologii historii sztuki określone przez pojęcie *methodology*, skoro oznacza ono, jak pisze D'Alleva, „zespół procedur i sposobów działania, które charakteryzują dyscyplinę akademicką”⁹, ale przy tym splata się, czy raczej splątuje, z pojęciami takimi, jak *theories*, *theoretical perspectives* czy *theoretical approaches*? Po pierwsze, granic tego pola nie wyznacza w żaden sposób problematyka wchodząca w zakres *philosophy of science*, czyli dotycząca filozoficznie definiowanej nauki i jednocześnie stanowiąca przedmiot metodologii według nomenklatury naukoznawczej przyjętej w Polsce. Po drugie, w związku z powyższym, nie istnieje dla niego granica między wiedzą naukową, stanowioną przez teorie spełniające reguły uzasadnienia, a przekonaniem budowanymi przez teorie niespełniające tych reguł – nie przyjmuje się tu żadnego kryterium naukowej wartości najróżniejszych „podejść” czy „dyskursów” teoretycznych. Po trzecie, w polu *methodology* teorie nie są poddawane krytycznej analizie i konfrontacji z przedmiotem badań jako podstawą ich sprawdzianu, lecz przeciwnie: stanowią niekwestionowany punkt wyjścia i podstawę postępowania interpretacyjnego, wyznaczają perspektywę ujęcia przedmiotu od strony ich własnych założeń i służą za narzędzie dokonywanych na nim operacji analitycznych. Po czwarte, zakres pola *methodology* zamyka się w płaszczyźnie związków między praktykami stosowania najróżniejszych metod analizy a teoriami i „podejściami” wyznaczającymi te metody i praktyki. Kwestie metodologiczne w znaczeniu *methodological* dotyczą wyłącznie stosunku odpowiedniości zabiegów prowadzonych według pewnej metody do teoretycznych założeń tejże metody, czyli stosunku, który nomenklatura polska sytuuje na poziomie metodyki, a nie metodologii. Problem poprawności stosowania określonej metody byłby więc problemem metodologicznym tylko w sensie angielskiego przymiotnika *methodological*, natomiast zgodnie z terminologią polską należy on do zakresu problematyki metodycznej w odróżnieniu od problematyki metodologicznej, którą otwiera dopiero pytanie o wagę naukową stosowanych metod i określających je teorii – pytanie dotyczące wartości twierdzeń teoretycznych w świetle filozofii nauki, zatem wartości mierzonej stopniem uzasadnienia jako warunkiem *sine qua non* uznania naukowego statusu teorii. Metodologia historii sztuki pojmowana po angielsku, czyli w zakresie kwestii metodycznych, nie wnika w ten obszar problemowy, ponieważ należy on do dziedziny *philosophy of science* w odróżnieniu od *methodology of art history*. Po piąte, jako że pole metodologiczne historii sztuki określone zakresem pojęcia *methodology* wyznacza zespół teorii, „podejść” i metod rzeczywiście stosowanych w naszej dyscyplinie, co decyduje o uznaniu ich za ważne bez względu na warunki uznawalności

⁹ Ibidem. Przekład nieznacznie zmieniony na podstawie oryginału.

i ważności istotne z perspektywy filozofii nauki, pole to kształtują wyłącznie funkcjonalne realia cyrkulacji owych teorii, „podejść” i metod w środowisku naukowym czy akademickim, w społecznym obiegu wiedzy, którą identyfikuje się z nazwą dyscypliny. Znaczy to, że pole *methodology* w odniesieniu do niej wyznacza socjologiczna perspektywa ujęcia dyskursu funkcjonującego pod szyldem historii sztuki. Wraca tutaj podstawowa kwestia różnicy między filozoficznym a socjologicznym ramowaniem obszaru nauki.

Współczesna refleksja naukoznawcza opiera się na dystynkcji przeprowadzonej przez Hansa Reichenbacha, który rozróżnił obszary badań socjologii nauki i epistemologii. Nauka jako przedmiot socjologii rozpatrywana jest od strony społecznych uwarunkowań, czynników i procesów funkcjonowania, wytwarzania i recepcji wypowiedzi stanowiących wiedzę naukową. W zakresie tym mieści się analiza twierdzeń zorientowana na kontekst, w którym powstały odkrycia leżące u ich podstawy, jak również na kontekst, w którym ukształtowała się określona forma zaprezentowania tych twierdzeń, służąca wprowadzeniu ich w obieg naukowy. Natomiast epistemologia skupia uwagę wyłącznie na kontekście uzasadnienia twierdzeń, a rozpatruje go ze względu na poznawczy cel nauki, wyznaczający kryterium ich naukowej wagi. Za punkt wyjścia przyjmuje ona rzeczywistą formę nadaną twierdzeniom, aby poddać ją analizie metodą „racjonalnej rekonstrukcji”, która sprowadza językową postać konkretnych wypowiedzi do porządku relacji logicznych, istotnych dla krytycznego sprawdzianu i oceny twierdzeń pod względem wartości uzasadniających je argumentów, czyli pod względem ważności, prawomocności w świetle tego, co stanowi fundament metody naukowej¹⁰. Z racji podstawowego znaczenia logiki dla racjonalnej konstrukcji lub rekonstrukcji twierdzeń konstytuujących argumentacyjny dyskurs wiedzy przyznaje się jej rolę głównej podpory metodologii. Józef M. Bocheński zdefiniował metodologię nauki wprost jako dział logiki dotyczący zastosowania jej zasad na polu wnioskowań konstruowanych w wywodach naukowych¹¹.

Zaproponowane przez Reichenbacha rozróżnienie domen socjologii i epistemologii w odniesieniu do dyskursu naukowego dookreślił Jan Woleński, kontrastując dwa pojęcia nauki: socjologiczne i metodologiczne. Nauka w rozumieniu socjologicznym lub instytucjonalnym jest tym, „co sami naukowcy plus decydenci od polityki naukowej za nią uważają”¹². O naukowej wartości twierdzeń bądź teorii rozstrzyga więc praktyka ich opiniotwórczej recepcji – to,

¹⁰ H. Reichenbach, *Experience and Prediction. An Analysis of the Foundations and the Structure of Knowledge*, Chicago and London 1961, s. 8–9.

¹¹ J.M. Bocheński, *Współczesne metody myślenia*, Poznań 1992, s. 11, 19–21.

¹² Woleński, *Dwa pojęcia nauki*, s. 171–172.

czy znajdą one uznanie w środowisku akademików i decydentów, czy zyskają tam opinię ważnych. Można to wyrazić słowami Paula Feyerabenda: *anything goes*, cokolwiek skutecznie ujdzie za ważną teorię naukową, z takich czy innych powodów, staje się nią tym samym¹³. Naukowy status wypowiedzi w praktyce zależy więc tylko od przeważającej opinii na ten temat. Ważność buduje tu siła i zasięg wpływu twierdzeń na odwołujący się do nich dyskurs naukowców, a więc *impact factor*, pozytywny oddźwięk w recenzjach, statystyka cytowań, notowania publikacji w bazach indeksujących czasopisma naukowe, waga osiągnięć publikacyjnych mierzona liczbą punktów w wykazach czasopism i wydawnictw, które sporządza ministerstwo do spraw nauki i które służą władzy za instrument polityki naukowej państwa. Naczelną wartością tego, co uchodzi za naukę w sensie socjologicznym, jest skuteczność pod względem osiągniętego uznania i siły przebicia poszczególnych twierdzeń czy teorii oraz ich użyteczność z punktu widzenia interesów środowisk naukowych i władz zarządzających systemem nauki. Natomiast nauka w pojęciu metodologicznym (lub epistemologicznym, filozoficznym) określona jest nie relatywnie do aktualnych i zmiennych realiów systemu instytucjonalnego, do opinii czy przekonań dominujących w konkretnych środowiskach naukowców i do praktyk z zakresu zarządzania działalnością badawczą, lecz normatywnie, przez wymogi dotyczące metody uzasadnienia teorii i wyznaczające miarę oceny twierdzeń pod względem ich wartości naukowej. Rzecz jasna, ogólne normy metodologii konstruowane są również społecznie, podobnie jak szczegółowe teorie rozpatrywane w ich świetle, i tak samo ten normatywny dyskurs filozofii nauki podlega analizie w obu perspektywach, socjologicznej i metodologicznej. U swoich epistemologicznych i logicznych podstaw dyskurs metodologii jest jednak znacznie bardziej stabilny niż stan wiedzy z zakresu poszczególnych, najróżniejszych dyscyplin naukowych, który dynamicznie przekształca się w potoku kolejnych opracowań danej problematyki. Normy metodologii stabilizuje ich umocowanie w stałych kwestiach bazowych, dotyczących miary stopnia prawdziwości, racjonalności i prawomocności, która najlepiej wyznacza i obiektywizuje wartość uzasadnienia teorii.

MIĘDZY METODOLOGIĄ A SOCJOLOGIĄ WIEDZY

W drugiej połowie XX wieku próbowano zakwestionować oddzielność wiedzy naukowej pojmowanej filozoficznie czy epistemologicznie od sfery przekonań, dyskursów i praktyk wpisanych w porządek społeczny i system

¹³ P. Feyerabend, *Przeciw metodzie*, tłum. S. Wiertelwski, Warszawa 2021, s. 64, 65.

władzy. Michel Foucault podkreślał genetyczny związek dziedziny nauki (*connaissance*) z szerszym obszarem dyskursu wiedzy (*savoir*), w którym nauka jest usytuowana czy zanurzona i który do niej przenika, ale z którego dyskurs *connaissance* wynurza się jako odrębny „rejon” formacji dyskursywnej o tyle, o ile przekracza „progi” wyznaczające kolejne poziomy odrębności decydujące o naukowym statusie wypowiedzi¹⁴. Progi te mają charakter metodologiczny, gdyż są określone przez rygory budowy twierdzeń. Podstawowy poziom wynurzenia to poziom pozytywności, konstytuujący i wyodrębniający zakres poszczególnych dyscyplin wiedzy jako zbiorów „wypowiedzi, które zapożyczają swą organizację od wzorców naukowych, które zmierzają do spójności i demonstratywności, które są przyjmowane, instytucjonalizowane, przekazywane i niekiedy nauczane jako nauki”¹⁵. Charakterystyka tego poziomu rysuje się, jak widać, w kategoriach na poły jeszcze socjologicznych, a na poły już metodologicznych. Drugi poziom stanowi próg epistemologizacji, ukształtowany przez dyskurs regulujący normy sprawdzalności, spójności, weryfikacji i krytyki twierdzeń, poziom trzeci buduje próg naukowości, na którym ustanawia się pewne kryteria formalne i prawa konstrukcyjne dla zdań, wreszcie poziom czwarty i ostatni – wyróżniający szczególnie matematykę, a niedostępny dla nauk humanistycznych czy społecznych – stanowi próg formalizacji, na którym dyskurs naukowy uzyskuje samodzielność w zakresie określania swoich aksjomatów, elementów, struktur zdaniowych i dopuszczalnych transformacji wyrażań. Rozróżnienie progów epistemologizacji i naukowości jest niejasne, a nawet wątpliwe, ponieważ oba zostały zdefiniowane w kategoriach metodologicznych, dotyczących metod konstrukcji i kryteriów walidacji twierdzeń, opartych na zasadach logiki. Tak czy owak, dotyczą one kontekstu uzasadnienia teorii, a więc dziedziny metodologii, i oddzielają tę dziedzinę z jednej strony od socjologii nauki, z drugiej zaś od archeologii i genealogii wiedzy niespełniającej metodologicznych kryteriów wartości naukowej – wiedzy w sensie *savoir*, na której Foucault skupił swoją teorię dyskursu.

Intencja wykazania, że nawet nauka w najściślejszym tego słowa znaczeniu jest konstruowana społecznie, przyświecała książce Brunona Latoura i Steve’a Woolgara *Życie laboratoryjne*¹⁶. W gruncie rzeczy jednak autorzy nie odbiegli daleko od tego, co na temat społecznej strony budowy nauki, lecz jednocześnie na temat określających ją kryteriów metodologicznych, twier-

¹⁴ M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, tłum. M. Siemek, Warszawa 1977, s. 223–228. Zob. także: G. Gutting, *Michel Foucault’s Archaeology of Scientific Reason*, New York 1989, s. 249–256.

¹⁵ Foucault, *Archeologia wiedzy*, s. 216.

¹⁶ B. Latour, S. Woolgar, *Życie laboratoryjne. Konstruowanie faktów naukowych*, przekład zbiorowy, Warszawa 2020.

dził już Karl R. Popper. Zbieżność stanowisk dotyczyła kilku podstawowych i najistotniejszych kwestii. Dla autora *Logiki odkrycia naukowego* oczywistą miarą intersubiektywności stwierdzeń faktów i warunkiem zgody co do nich było określanie ich zasobu w takich konstrukcjach zdaniowych, które społeczność badaczy uznaje za bezspornie adekwatne – w tym punkcie, jeżeli przypomnimy sobie konwencjonalistyczne ujęcie problematyki „zdania bazowego”, konstruktywistyczny pogląd obu socjologów nie wprowadzał zmiany¹⁷. Bliski metodologii Poppera pozostawał także ich pogląd na cel dyskursu naukowego, którym miało być osiągnięcie statusu „faktopodobieństwa” dla wytworzonych twierdzeń, oraz na przebieg procesu prowadzącego do tego celu drogą dyskredytacji i w rezultacie eliminacji hipotez konkurencyjnych, wytwarzających alternatywne wersje rzeczywistości faktycznej, jako twierdzeń błędnych („artefaktów”). Nie było też niczym nowym w stosunku do stanowiska Poppera ujęcie obszaru nauki jako „pola agonistycznego”, w którym rywalizują o uznanie różne, odmiennie skonstruowane twierdzenia, a naukowcy szukają najskuteczniejszej metody rozstrzygnięcia sporów na korzyść ich teorii w budowie argumentacji niepodważalnej, opartej na wynikach możliwie najsurowszych testów i na bezwzględnej sile logicznych wnioskowań, a wykorzystującej ten najcięższy oręż perswazyjny w celu wykluczenia wszelkich alternatyw. Wobec szerokiego zakresu powyższych zbieżności błędnie różnica między realistyczną a nominalistyczną koncepcją faktu, jak również pozorny tylko radykalizm konkluzji autorów *Życia laboratoryjnego*, że o tym, co zostanie uznane za rzeczywistość faktualną w świetle nauki, decyduje przebieg społecznego procesu wytwarzania zgody wokół twierdzeń skutecznie eliminujących konkurencję. Paradoksalnie, chociaż otwarcie deklarowanym celem Latoura i Woolgara było obalenie tezy o oddzielności kontekstu uzasadnienia od społecznego kontekstu konstrukcji i recepcji teorii, a także wykazanie zbędności epistemologicznego ujęcia nauki, uzyskali skutek odwrotny od zamierzonego: mimowolnie wykazali, że w dziedzinie nauk przyrodniczych cały proces wytwarzania i sprawdzania teorii zorientowany jest właśnie na kontekst uzasadnienia i podporządkowuje się obowiązującym w tym kontekście rygorom metodologicznym, a „w centrum dyskusji zawsze jest rzetelność argumentacji”¹⁸.

¹⁷ K.R. Popper, *Logika odkrycia naukowego*, tłum. U. Niklas, Warszawa 1977, s. 85–94.

¹⁸ Latour, Woolgar, *Życie laboratoryjne*, s. 312, 331, 365, 366. Nicholas Tilley stwierdził wprost, że książka *Życie laboratoryjne* przyniosła w istocie koroboracyjne potwierdzenie metodologii Poppera, co Latour i Woolgar, w posłowie do drugiego wydania, uznali za „może najbardziej interesującą (filozoficzną) interpretację” ich pracy. Zob. ibidem, s. 366 i N. Tilley, *The Logic of Laboratory Life*, „Sociology” 1981, nr 15, s. 117–126.

Według autorów *Życia laboratoryjnego* o wartości naukowej teorii decyduje „kapitał uznania”, w którym zasadniczy udział ma niepodważalna konstrukcja argumentacyjna. Konstruktorzy twierdzeń doskonale wiedzą o tym, że sukces w postaci ich społecznego uznania zależy przede wszystkim od stopnia solidności uzasadniających je argumentów, bo one właśnie budują ich wiarygodność. Z książki jednoznacznie wynika, że jest to wiedza niekwestionowana w środowisku naukowców i decydentów o sprawach nauki, ponieważ bezbłędnie sprawdza się w praktyce. Powstaje więc idylliczny obraz doskonałej zgodności ściśle metodologicznych i ściśle socjologicznych kryteriów akceptacji twierdzeń i teorii: skala faktycznie osiągniętego uznania świadczy niezawodnie o ich naukowej wadze według miary uzasadnienia.

Równocześnie znacznie mniej optymistyczną wizję relacji między oceną ważności teorii w perspektywie socjologicznego ujęcia nauki i w perspektywie metodologicznej, związanej z kontekstem uzasadnienia, przedstawił Jean François Lyotard w głośniej książce *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*. Podobnie jak *Życie laboratoryjne*, postawiła ona w centrum uwagi problematykę wartości i ważności twierdzeń jako tę, z którą nauka nieustannie musi się mierzyć. Według Latoura i Woolgara za każdym razem, gdy tylko wysuwa się jakąś teorię, stawia się wobec niej pytanie o wartość „kapitału uznania” (*credit*), który można jej przypisać, a który autorzy identyfikują z kategorią wiarygodności (*credibility*) opartej na sile argumentów¹⁹. Według Lyotarda centralne pytanie, stanowiące oś dyskursu naukowego, brzmi analogicznie: „Ile jest wart twój argument, ile jest wart twój dowód?”²⁰. Jak podkreśla autor, „nauka rozwija się, [...] rozwijając to pytanie”²¹. Ono jednak pociąga natychmiast inne pytanie – o miarę wartości twierdzeń i o to, jaka instancja ją ustala, a tym samym legitymizuje wagę i prawomocność poszczególnych wypowiedzi w naukowym dyskursie. Inaczej niż Latour i Woolgar, Lyotard eksponuje konfliktowy charakter relacji między kryteriami wartościowania nadrzędnymi z punktu widzenia układu powiązań społecznych, w którym nauka faktycznie funkcjonuje, a kryteriami istotnymi z punktu widzenia epistemologicznych celów wypowiedzi naukowej i podporządkowanych im reguł argumentacji. Gdy naukę ujmuje się w kategoriach socjologicznych – albo od strony jej realnego udziału w funkcjonowaniu społeczeństwa, albo od strony wyznaczanych jej funkcji w tym zakresie – wówczas na pierwszy plan wysuwa się operacyjne, instrumentalne i pragmatyczne kryteria oceny teo-

¹⁹ Ibidem, s. 320.

²⁰ J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 1997, s. 150.

²¹ Ibidem.

rii, dotyczące użyteczności i skuteczności w wymiarze społecznego interesu, który może być rozmaicie pojmowany i określany przez różne „metanarracje” czy „wielkie narracje”, odwołujące się do idei wyższych, jak dobro powszechne, wolność czy sprawiedliwość²². Perspektywa ta przyznaje nauce takie czy inne cele i funkcje społeczne, zewnętrzne wobec jej celów poznawczych, jako nadrzędne. Napięcie między instrumentalizującymi naukę, socjologicznymi kryteriami wartościowania twierdzeń a kryteriami epistemologicznymi, zorientowanymi na „wartość prawdziwościową”, uznał Lyotard za istotny rys ponowoczesnej kondycji wiedzy.

Zasadniczy problem stawiany przez francuskiego filozofa jest więc następujący: w jaki sposób współczesna nauka może opierać się presji odmiennych, pozanaukowych dyskursów i systemów aksjologicznych, odnoszonych do niej i rzutowanych na jej dziedzinę, a budowanych wokół takich czy innych celów politycznych i ideologii pożytku społecznego lub ekonomicznego – dyskursów z kategorii „wielkich opowieści” na temat dóbr wyższych, wspólnoty i emancypacji, postępu i przebudowy społeczeństwa, sprawiedliwości, równości i wolności. Aby ten problem rozwiązać, zdaniem Lyotarda należy określić kryterium demarkacji między wiedzą naukową i nienaukową, zdefiniować tę pierwszą jako specyficzny rodzaj dyskursu, oparty na własnych regułach, niesprowadzalny do innych i pozostający w konfliktowym stosunku do „wiedzy narracyjnej”²³. Kluczowym wyróżnikiem nauki są dla niej właściwe i organizujące jej dyskurs reguły uprawomocnienia, czyli uzasadnienia twierdzeń²⁴. Jeżeli reguły mają obowiązywać, najpierw trzeba je ustalić w dyskursie normatywnym czy preskryptywnym, autonomicznym wobec dyskursów instrumentalizujących wiedzę naukową pod kątem przypisywanych jej funkcji społecznych czy politycznych. Dlatego nauka „uprawia odnoszący się do jej własnego statusu dyskurs uprawomocniający, zwany filozofią”²⁵, który w dobie ponowoczesnej nie stawia już charakterystycznego dla nowoczesności pytania „o prawomocność społeczno-polityczną” w świetle idei ogólnego postępu i powszechnej emancypacji²⁶. Współcześnie nie tylko rozchodzi się on z „wielkimi narracjami” o lepszym społeczeństwie, ale też wchodzi z nimi w konflikt, ponieważ skupia się na odrębności wiedzy naukowej, na specyfice jej celu i metody – tym metadyksursem jest więc autonomistycznie nastawiona filozofia nauki, in-

²² Ibidem, s. 21.

²³ Ibidem, s. 26, 36–37.

²⁴ Ibidem, s. 38.

²⁵ Ibidem, s. 19.

²⁶ Ibidem, s. 94.

nymi słowy (choć ten termin nie pada), metodologia. Wyznacza ona reguły argumentacji i ugruntowuje te reguły w aksjomatyce logiki, czyniąc ją metajęzykiem argumentacyjnego języka, który odróżnia wywody naukowe od różnego rodzaju nienaukowych wypowiedzi czy opowieści²⁷.

Liotard podkreślał, że ustanowione na styku logiki i filozofii nauki kryterium oceny twierdzeń wyłącznie wedle „wartości prawdziwościowej” argumentacji strzeże suwerenną domenę wiedzy naukowej przed ekspansywnością innych porządków jej wartościowania, opartych na interesownym i instrumentalnym do niej podejściu. Chodzi tu z jednej strony o dyskursy polityczne, zwłaszcza emancypacyjne, narzucające własne idee na temat funkcji wiedzy i związane z nimi kryteria społecznej użyteczności takich czy innych twierdzeń, z drugiej strony o dyskursy technologiczne i ekonomiczne, stawiające wobec wiedzy nadrzędne imperatywy skuteczności, korzyści i opłacalności²⁸. Z obu stron próbuje się podporządkowywać naukę priorytetom innym niż epistemologiczne, podnoszone przez jej własny metadyskurs normatywny, czyli metodologię. Taki właśnie konfliktowy stan rzeczy określa, według Lyotarda, społeczną sytuację współczesnej nauki, a zarazem istotną rolę dyskursu metodologicznego. Metodologia przeciwstawia się dyskursom legitymizującym wiedzę na podstawie społecznych wyznaczników funkcji nauki i społecznych kryteriów uznawania ważności jej twierdzeń, ponieważ rozwija własny, niezgodny z nimi, wewnątrz naukowy dyskurs legitymizacyjny: „uderzającą cechą ponowoczesnej wiedzy naukowej jest to, że w sposób immanentny, ale jawny, przynależy do niej dyskurs dotyczący reguł, które ją uprawomocniają”²⁹.

Jak widać, od czasu gdy Reichenbach przeprowadził dystynkcję między socjologicznym i epistemologicznym ujęciem pola nauki, rozwój namysłu nad podstawami i przesłankami tego drugiego, nawet jeśli je kwestionowano i próbowano unieważnić granice wiedzy naukowej wyznaczone przez kryterium uzasadnienia teorii, jedynie potwierdził – również z perspektywy społecznego usytuowania nauki – odrębną, ważną i niezbywalną rolę tego kryterium wartości twierdzeń i odrębności dyskursu naukowego od nienaukowego, a zarazem mocniej jeszcze uświadomił potrzebę metodologicznej analizy teorii funkcjonujących w socjologicznie definiowanym polu nauki. Konflikt wartości łączonych z tym obszarem, na który wskazywał Lyotard, i niewspółmierność między społeczną a metodologiczną miarą uznawania naukowej wagi twierdzeń oznacza, że teorie czy dyskursy znajdujące szerokie uznanie w akademickim

²⁷ Ibidem, s. 121–125.

²⁸ Ibidem, s. 126–134.

²⁹ Ibidem, s. 151.

obiegu wiedzy niekoniecznie muszą w odpowiednio wysokim stopniu spełniać kryteria uznawalności i ważności określone przez metodologię, jak i na odwrót. Bezkrzytyczna wiara, że jedno zgodnie idzie w parze z drugim, nie licuje z wymogami naukowego krytycyzmu i nietrudno o falsyfikujące ją doświadczenia. Prestiżowe wydawnictwa akademickie, z całą pewnością współstanowiące obszar nauki w sensie socjologicznym, publikują i legitymizują również takie książki z zakresu dyscyplin humanistycznych, których treść pozostawia wiele do życzenia pod względem rygorów argumentacji stanowiących o wartości naukowej sformułowanych twierdzeń. Dyskurs akademickiej humanistyki nierzadko upatruje swojej legitymizacji w odwoływaniu się do teorii uznawanych za ważne według kryteriów socjologicznych, to znaczy mocno „wpływowych”, przodujących we wskaźnikach cytowań i mających opinię ważnych w środowisku naukowym, których ważność mierzona stopniem uzasadnienia pozostaje jednak wątpliwa.

W tym punkcie najwyraźniej zarysowują się również konsekwencje zasadniczej rozbieżności między metodologią historii sztuki rozumianą w kategoriach ogólnej metodologii naukowej – czyli stanowiącą poddziedzinę tego, co po angielsku nazywa się *philosophy of science* – a „metodologią” historii sztuki rozumianą w zakresie angielskiego terminu *methodology*, czyli pojmowaną tylko jako zbiór metod, teorii i „podejść” rzeczywiście funkcjonujących i mających opinię istotnych narzędzi badawczych na gruncie dyscypliny, przy socjologicznym określeniu jej pola. Cały dyskurs „metodologii” w sensie *methodology* opiera się na bezdyskusyjnym przyjęciu prostego faktu wykorzystywania owych narzędzi przez najogólniej pojętą branżową społeczność historyków sztuki, a tak określony fakt jest zjawiskiem z dziedziny socjologii wiedzy. Punkt wyjścia dyskursu *methodology* sytuuje go więc w ramach socjologicznego ujęcia nauki, jednakże ani nie przechodzi on już na poziom analizy praktyk recepcji i aplikacji omawianych metod, teorii i „podejść” przez konkretne środowiska badaczy, ani też nie podejmuje kwestii społecznych przyczyn, które mogłyby wyjaśniać zjawisko używania tych narzędzi w obszarze akademickiej historii sztuki. Daje on tylko podstawową orientację w zakresie metod, teorii i „podejść” aktualnie stosowanych na tym polu, ale już przez samo potwierdzenie ich statusu narzędzi historii sztuki zarazem je uprawomocnia w kategoriach socjologicznego ujmowania obszaru wiedzy naukowej i określa jako dla naszej dyscypliny właściwe oraz ważne. Ponadto wkracza na poziom problematyki metodycznej wówczas, gdy prezentuje i rekomenduje omawiane narzędzia analizy, przekonując o ich użyteczności, a także wyrażając troskę o ich stosowanie poprawne, w praktyce zgodne z teoretycznymi założeniami. Powyższe czynniki osadzają dyskurs spod znaku *methodology* na granicy socjologii i metodyki historii sztuki, ale poza granicami metodologii wyznacza-

nymi przez filozofię nauki. Dziedzinę zagadnień metodologicznych otwiera bowiem dopiero krytyczne ujęcie metod i teorii łączonych z warsztatem danej dyscypliny w kontekście ich uzasadnienia, czyli analiza wartości operacyjnej i poznawczej owych narzędzi, której nadrzędną miarą jest racjonalność naukowa i logika argumentacyjnego wywodu.

Zatem teorie i metody, które dla „metodologii” rozumianej na sposób anglojęzyczny są ważne już tylko ze względu na ich popularność w dyskursie historii sztuki, dla metodologii rozumianej na sposób filozoficzny stanowią zadanie badawcze – zadanie racjonalnej rekonstrukcji, pozwalającej sprawdzić ich ważność według kryterium stopnia uzasadnienia. W perspektywie teorii wiedzy Foucaulta, określającej różnicę między domeną nauki a sferą nienaukowych przekonań i dyskursów, metodologia naszej dyscypliny winna zapytywać o to, czy i na ile rzeczywiście jej dyskurs teoretyczny przekracza próg rygorów naukowej argumentacji. Jeżeli tylko przyjmuje szyld nauki, podaje się i uchodzi za jej formę, spełniając socjologiczne kryteria uznawania go w danym czasie za dyskurs naukowy, pozostaje na elementarnym zaledwie poziomie „pozytywności”, gdzie autor *Archeologii wiedzy* umieścił formacje dyskursywne łączone z jakąś dyscypliną nauki bez względu na to, czy spełniają wymogi dotyczące budowy uzasadnień. Czy jednak wszystkie popularne teorie, którymi szeroko operuje się we współczesnej historii sztuki, spełniają kryteria warunkujące przekroczenie progu „epistemologizacji”, a ponadto i „naukowości” opartej na logicznych zasadach konstrukcji wywodu? Nawiązując do kwestii „kapitału uznania”, podniesionej przez Latoura i Woolgara, metodologia historii sztuki winna zapytywać, czy ten kapitał buduje się w naszej dyscyplinie przez maksymalnie krytyczny sprawdzian jako miernik wartości teorii, czy może na odwrót, przez bezkrytyczne przyznawanie danej teorii, o ile tylko uchodzi za „ważną”, roli paradygmatu legitymizującego interpretacje utrzymywane w jego ramach. Wobec konfliktu porządków aksjologicznych przykładanych do nauki, w którym Lyotard dostrzegł kluczowy wyróżnik jej współczesnej sytuacji, wypadałoby zapytywać, czy nasza dyscyplina konsekwentnie wybiera metodologię jako nadrzędny system wartościowania wszelkich teorii i zgodnie z nim krytycznie odnosi się do dyskursów instrumentalizujących wiedzę naukową pod kątem przypisywanych jej i zarazem wynoszonych ponad nią funkcji społecznych lub politycznych. Czy zasadniczą funkcję emancypacyjną nauki, którą jest wyzwolenie wiedzy od błędnych sądów i bezkrytycznie przyjmowanych przekonań bądź ideologii, historia sztuki przedkłada nad inne zadania emancypacyjne, do których próbuje się zaprzęgać dyskurs naukowy w konsekwencji przyjęcia poglądu, że cały obszar wiedzy jest polem polityki? Wszystkie powyższe kwestie zbiegają się w jednym pytaniu fundamentalnym: czy historia sztuki nie dba o swój status

naukowy mierzony kryteriami metodologii, bo zadowala się tylko przyznawanym jej uznaniowo statusem dyscypliny lub przynajmniej subdyscypliny nauk humanistycznych w systemie administracyjnych regulacji, czy też jednak aspiruje do rangi nauki spełniającej wymogi prawomocności na poziomie metodycznego uzasadnienia swoich twierdzeń?

Spójrzmy przez chwilę wstecz. W ciągu ponad siedemdziesięciu lat od czasu, gdy Wilhelm Dilthey rozróżnił dziedziny nauk przyrodniczych i humanistycznych, a zarazem wskazał na jedność łączącej je metody naukowej opartej na porządku wnioskowań, historia sztuki rozwijała swój warsztat metodyczny w ścisłym związku z ogólną metodologią nauki³⁰. Zarówno typologia stylu Heinricha Wölfflina, jak ikonologia Erwina Panofsky'ego były teoriami struktury dzieł sztuki – z jednej strony struktury formalnej, z drugiej strony struktury treściowej – podążającymi za wzorem metodologicznym przedstawionym w książce Diltheya *Budowa świata historycznego w naukach humanistycznych*³¹. Obie koncepcje odpowiadały na strukturalny model wytworów kultury i jednocześnie na podyktowaną tym modelem, indukcyjną metodę historycznego wyjaśniania poszczególnych dzieł sztuki w związku z całością kulturową danej epoki, określoną przez jej „ducha obiektywnego”³². Za sprawą Ernsta H. Gombricha metodologia historii sztuki odwróciła

³⁰ Zagadnienie to omówiłem szeroko w książce *Jak wyjaśnić obraz? Metodologiczne troje historii sztuki w epoce Ernsta H. Gombricha*, Poznań 2022. Wskazałem tam na podstawowe, paradygmatyczne znaczenie filozofii nauk o duchu, indukcjonizmu i strukturalizmu Diltheya bezpośrednio dla typologii stylu Heinricha Wölfflina, ale także dla związanej z nią polemicznie ikonologii Erwina Panofsky'ego. Do obu tych koncepcji metodycznych historii sztuki, które w pierwszej połowie XX wieku najmocniej zaważyły na rozwoju dyscypliny, a obok których należy widzieć słabiej recypowaną metodę analizy strukturalnej Sedlmayra, odnosił się z kolei krytycznie Ernst H. Gombrich jako rzecznik metodologii Karla R. Popera, występujący przeciwko historii sztuki opartej na modelu *Geistesgeschichte* Diltheya.

³¹ Chociaż trudno przecenić fundamentalną wagę Dilthey'owskiej metodologii budowy wiedzy o dziejach form wyrazu ducha, która wyznaczyła podstawę metod historycznego wyjaśniania dzieł sztuki opracowanych przez Wölfflina i Panofsky'ego, nie wyczerpuje ona jednak zakresu metodologicznych, a szerzej, filozoficznych inspiracji obu badaczy. Istotne znaczenie miała także refleksja teoriopoznawcza Immanuela Kanta i późniejszych neokantystów, tak szkoły badeńskiej (zwłaszcza Heinricha Rickerta), jak i marburskiej (tu podkreślić należy istotność teorii form symbolicznych Ernsta Cassirera dla metody Panofsky'ego). Rolę tej tradycji eksponowali już dawno temu Michael Podro w książce *The Critical Historians of Art*, New Haven and London 1982, oraz Georges Didi-Huberman w książce *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris 1990.

³² Związki te znakomicie uchwycił Gombrich, *W poszukiwaniu historii kultury* (1967), tłum. A. Dębnicki, w: *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, red. J. Białostocki, Warszawa 1976, s. 302–345.

się od Dilthey'owskiego indukcjonizmu, historycyzmu i strukturalizmu, aby przyjąć nowy paradygmat filozofii nauki, określony przez Karla R. Poppera, który koncepcję jedności metody naukowej przyrodoznawstwa i humanistyki przeformułował w kategoriach dedukcjonizmu i indywidualizmu metodologicznego³³. Rozwinięta przez Gombricha metoda interpretacji kontekstowej bazowała na konkretyzujących postulat metodologicznego indywidualizmu założeniach „logiki sytuacyjnej”, zrewidowana wersja ikonologii obracała ją w metodę hipotetyczno-dedukcyjną i podporządkowywała regułom falsyfikacyjnego sprawdzianu przypuszczeń co do intencjonalnej treści dzieł, a wyjaśnienie „zagadki stylu” wydedukowane zostało z ogólnych praw psychologii i prezentowało każde przedstawienie obrazowe jako sytuacyjnie zindywidualizowany przypadek działania stałej reguły adaptacji schematów³⁴. Jeżeli za miarę „naukowości” danej dyscypliny wiedzy uznać objęcie jej wymogami regulującymi zasady budowy prawomocnych twierdzeń i narzucającymi określony system relacji wiążących ze sobą zdania, jak chciał Foucault, to w najwyższym stopniu spełniały powyższe kryterium modele metodyczne opracowane przez Oskara Bätschmanna i Michaela Baxandalla w wyniku namysłu nad możliwością przyjęcia na gruncie historii sztuki wzoru naukowych wyjaśnień, którym stał się model dedukcyjno-nomologiczny (DN). Metoda hermeneutyki historyczno-artystycznej Bätschmanna była krytyczną odpowiedzią z jednej strony na zasadę dedukowania wniosków dotyczących indywidualnego dzieła z ogólnych reguł gatunkowych sztuki jego czasu i kręgu artystycznego, z drugiej strony na metodologię Hansa-Georga Gadamera, który kwestionował zasadność prób wyjaśniania dzieł sztuki metodami mającymi zapewniać naukowy obiektywizm³⁵. Za metodę budowy twierdzeń interpretacyjnych optymalnie dostosowaną do specyfiki struktury obrazu uznał Bätschmann metodę abdukcji, od połowy XX wieku mocno skupiającą na sobie uwagę metodologów nauki. Z kolei Baxandall zaproponował własny model „trójkąta eksplanacyjnego” jako najbliższy odpowiednik wzoru dedukcyjno-nomologicznej konstrukcji wyjaśnień, który miał służyć historycznemu

³³ K.R. Popper, *Nędzka historycyzmu*, red. S. Amsterdamski, Warszawa 1999; idem, *Spółeczeństwo otwarte i jego wrogowie*, tłum. H. Krahełska, Warszawa 1993.

³⁴ E.H. Gombrich, *The Evidence of Images*, w: *Interpretation: Theory and Practice*, ed. Ch.S. Singleton, Baltimore 1969, s. 35–104; idem, *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance*, London 1972; idem, *Sztuka i żłudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, tłum. J. Zarański, Warszawa 1981.

³⁵ O. Bätschmann, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*, Darmstadt 1984; idem, *Anleitung zur Interpretation: Kunstgeschichtliche Hermeneutik*, w: *Kunstgeschichte: Eine Einführung*, Hrsg. H. Belting, H. Dilly, W. Kemp, W. Säuerlander, M. Warnke, Berlin 1988.

wyjaśnianiu obrazów w myśl teorii „wiedzy obiektywnej” Poppera³⁶. Historia sztuki przez długie dziesięciolecia rozwijała więc własną metodologię w ciągłym dialogu z filozofią i metodologią nauki.

ZWROT STRUKTURALISTYCZNY JAKO ODWRÓT OD METODOLOGII

Lata 80. ubiegłego stulecia przyniosły jednak nie tylko kulminację zbliżenia refleksji metodologicznej rozwijanej na polu historii sztuki do ogólnej metodologii naukowej, lecz także idący zaraz za tym kryzys, słabnięcie czy wręcz utratę zainteresowań naszej dyscypliny związanych z metodologią jako podstawą jej naukowej legitymizacji. Zaczęło się od nałożenia na model dedukcyjno-nomologiczny równolegle recypowanego strukturalizmu, przede wszystkim modelu sytuacji komunikacyjnej Romana Jakobsona³⁷. Już Gombrich, wyjaśniając kwestię stylu przedstawień obrazowych, sprowadził historię jego rozwoju do jednej reguły adaptacji schematu, a zarazem podporządkował czynnik indywidualnych warunków początkowych powstania obrazu stałemu, strukturalnemu modelowi sytuacji, złożonemu z przedstawieniowego celu, zasobu znanych wzorów i zdolności obserwacyjnych artysty. Wzory i aktualne konwencje obrazowe miałyby pełnić rolę kodu komunikacji między malarzem a widzem. Książka *Sztuka i złudzenie* przygotowała grunt pod recepcję innych teorii, które w miejsce dwóch różnych składników eksplanansu występujących w modelu DN, czyli praw ogólnych i opisu jednostkowej sytuacji, podstawiały stałą regułę sytuacyjną, określającą podstawę kontaktu między obrazem a widzem jako inwariant. Norman Bryson poszedł tylko krok dalej niż Gombrich, gdy w książce *Tradition and Desire* wysunął alternatywną teorię ogólnej zasady psychologicznej ukrytej za regułą adaptacji wzorów obrazowych, określając ją w kategoriach psychoanalizy Freuda i Lacana³⁸. Obraz w jego ujęciu miałby zawsze odpowiadać na spojrzenie widza naznaczone przez tradycję malarstwa i za pomocą tropów retorycznych wymownie odróżniać się od dzieł uznanych poprzedni-

³⁶ M. Baxandall, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven and London 1985. Szerzej na temat metod Bächtshmanna i Baxandalla i ich odniesień do modelu DN pisałem w czwartym rozdziale książki *Jak wyjaśnić obraz?*

³⁷ R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, tłum. K. Pomorska, „Pamiętnik Literacki” 1960, nr 2, s. 431–473. Model ten w założeniu określał stałą i uniwersalną regułę, której w sposób konieczny podlegają wszystkie przypadki komunikacji językowej, a zatem do której można sprowadzić wszystkie historycznie zróżnicowane sytuacje komunikacyjne.

³⁸ N. Bryson, *Tradition and Desire: From David to Delacroix*, New York 1984.

ków, by w ten sposób odeprzeć ich wpływ. Swoją teorię odnosił Bryson polemicznie nie tylko do tez Gombricha, lecz także do teorii Michaela Frieda, który tłumaczył formę obrazów w ramach innej stałej reguły sytuacyjnej, twierdząc, że ukształtowanie każdego obrazu pełni funkcję wariantu odpowiedzi na inwariant warunków początkowych kontaktu dzieła malarskiego z widzem, wyznaczonych faktem „teatralnego” zwrócenia w jego stronę powierzchni podobrazia³⁹. Strukturalistyczne przekształcenie modelu DN zrywało z założeniami indywidualizmu metodologicznego, w imię których Popper podkreślał konieczny udział czynnika indywidualnych warunków początkowych w eksplanansie, aby przeciwstawić się strukturalistycznej, holistycznej i esencjalistycznej logice redukcji wyjaśnianych zjawisk poszczególnych (również takich jak dzieła sztuki) do wyjaśniających je praw ogólnych. Przekształcenie to burzyło także dedukcyjną logikę uzasadniania twierdzeń o przyczynach mających wyjaśniać cechy szczególne zjawisk określone w eksplanandum – z punktu widzenia wymogów tej logiki, podnoszonych przez Poppera, strukturalistyczna mutacja modelu DN stanowiła błędne koło. Miejsce logicznego stosunku zdań między eksplanandum jako wnioskiem a koniunkcją określonych niezależnie od niego i niezależnie od siebie nawzajem zdań eksplanansu jako przesłanką dedukcji wniosku, zajął stosunek ścisłej współzależności wiążącej wszystkie te zdania.

Sednem zaś całego problemu była zasadnicza zmiana w traktowaniu teorii. Sam termin „teoria”, wraz z jego naukowymi konotacjami, przyłgął do szerokiego nurtu strukturalizmu i zyskał rangę kluczowego hasła, które określało konceptualną aparaturę – mylnie określaną także mianem „metody”, co miałoby stawiać ją na równi z metodą naukową⁴⁰ – skonstruowaną jako system analizy podstawowych reguł rządzących różnymi dziedzinami praktyk kulturowych, w tym powstawaniem, wewnętrzną organizacją, znaczeniem i społecznym funkcjonowaniem dzieł literatury czy sztuki. Reinterpretując ów termin, zwolniono teorię z roli określonej przez metodologię nauki – z roli hipotezy eksplanacyjnej, prawomocnej o tyle, o ile podlega zasadzie sprawdzalności i mocno wspiera się na uzasadniającej argumentacji, metodycznie podporządkowanej logice wnioskowań. Teoria nie była już formą logicznego i przyczynowego wyjaśnienia (eksplanans) stwierdzonych najpierw cech szczególnych dzieła sztuki (eksplanandum), lecz stała się narzędziem eks-

³⁹ M. Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley–Los Angeles–London 1980.

⁴⁰ Ta terminologiczna uzurpacja przyczyniła się do pomieszania pojęć „teoria” i „metoda”, wywołując nieporozumienia, o których wspominałem wcześniej w związku z książkami Laurie Schneider Adams, Gillian Rose i Anny D’Alleva.

plikowania sensu lub funkcji cech dzieła identyfikowanych w jej własnym, zamkniętym i niewywrotnym systemie deskrypcyjnym. Pełniła rolę aparatu nazywającego te cechy i zarazem tłumaczącego je według stałych reguł, które ona sama ustalała w ramach swoich założeń – z góry więc występowała w roli nadrzędnego kodu odczytywania dzieł tak, jakby bezdyskusyjnie mu podlegały i służyły za jego znaki. Wzorem tego rodzaju teorii był oczywiście semiologiczny i strukturalistyczny model języka jako systemu komunikacyjnego, skonstruowany przez Ferdynanda de Saussure'a typową dla jego czasów metodą uogólniającej indukcji. Teoria semiologii przyznawała sobie status nomologicznej podstawy i „meta-kodu”, ponieważ dyktowała własny porządek uniwersalnych, strukturalnych zasad, któremu miały podlegać wszelkiego rodzaju lokalne systemy znakowe, takie jak kody poszczególnych języków. Strukturalizm, wywodzący się z semiologii i tkwiący w odrzuconym przez współczesną mu metodologię nauki indukcjonizmie, wprowadził do dyskursu nauk humanistycznych drugiej połowy XX wieku szczególnie, autorytatywny sposób funkcjonowania teorii – nie na warunkach hipotezy, która wedle prawideł metodologii musiała być sprawdzalna w konfrontacji z faktami stwierdzanymi niezależnie od niej, lecz na warunkach systemu aksjomatycznego, który zajmował miejsce logiki budowy uzasadnień. Teorie strukturalistyczne, obojętne na wymogi naukowej prawomocności, przypisywały określonym przez siebie regułom status uniwersalnych i bezwzględnie obowiązujących praw, a jednocześnie służyły za instrument analizy i interpretacji rozmaitych zjawisk kulturowych jako świadectw ich obowiązywania, na zasadzie indukcyjnej subsumcji przypadków indywidualnych pod ogólne prawo⁴¹. Z perspektywy metodologii oznaczało to głęboki regres w stosunku do aktualnych standardów budowy wiedzy naukowej i kręcenie się w błędnym kole, tautologiczną relację potwierdzania tego, co teoria głosi na poziomie ogólnym, przez fakty określone w jej własnym porządku pojęć na poziomie charakterystyki zjawisk jednostkowych⁴².

⁴¹ Obok teorii języka de Saussure'a i strukturalnego modelu sytuacji komunikacyjnej Jakobsona wzorcowym przykładem teorii strukturalistycznej, dotyczącej także najróżniejszych przekazów wizualnych, stała się mitologia Rolanda Barthes'a, pomyślana jako rozwinięcie semiologii w stronę krytyki ideologii. Zob. R. Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Warszawa 2000 (szczególnie przedmowa do wydania z 1970 roku); idem, *Podstawy semiologii*, tłum. A. Turczyn, Kraków 2009.

⁴² Problem ten wyraźnie zaznaczył się w próbach przenoszenia semiologii i strukturalizmu na obszar historii sztuki. Norman Bryson w książce *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime* (1981) sprowadzał malarstwo do relacji między poziomem „figuralnym” a poziomem „dyskursywnym”, opartej na semiologicznym modelu znaku. Odczytywał znaczące cechy malarskich przedstawień wedle systemu kodów konotacyjnych określo-

Semiologia oddalała od metodologii nauki humanistyczne, a wśród nich historię sztuki, z innego jeszcze względu. Prezentowała bowiem wiedzę na poziomie tworzących ją form języka i wprowadzała perspektywę ujęcia wszelkich teorii jako złożonych układów twierdzeń, które kształtują się, funkcjonują, są przekazywane i recypowane w toku społecznych procesów komunikacyjnych. Sytuując pojęciowe formacje wiedzy i jej obieg w kontekście stosunków społecznych, perspektywa ta nasuwała socjologiczne kryteria ujmowania pola komunikacji naukowej, nie zaś metodologiczne, normatywne kryteria wyodrębniania nauki z pozostałych sfer cyrkulacji języka, w którym jest zanurzona i który jest przez nią wykorzystywany.

Począwszy od książki Gombricha *Art and Illusion* (1960), teorie malarzkich kodów lub ogólnych reguł kształtowania i znaczenia obrazów otwały pole naszej dyscypliny na recepcję innych, jeszcze ogólniejszych i śmieiej zakrojonych teorii, które dotyczyły kulturowej i społecznej funkcji nie tylko dzieł wizualnych, ale także wiedzy o sztuce i jej dziejach. Norman Bryson przekształcił swoją semiologiczną koncepcję malarstwa, rozwijaną od początku lat 80., tworząc teorię społecznie konstruowanej „wizualności” jako swoistą syntezę założeń psychoanalizy Jacques’a Lacana i teorii dyskursu Michela Foucaulta⁴³. Keith Moxey przyjął semiologiczną teorię znaków za podstawę współczesnego ujęcia systemu reprezentacji w kategoriach stosunków społecznych, ideologii i polityki – ujęcia, którego teoretyczną ramę dookreśliły koncepcje Lacana i Althussera, a które wydobywa ideologiczne i polityczne znaczenie wytworów zarówno sztuki, jak i wiedzy, włączonych w obręb tego systemu⁴⁴.

Stanowisko Moxeya, wyłożone w książce *The Practice of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*, jest szczególnie warte uwagi,

nych przez semiologię Barthes’a. Zob. N. Bryson, *Dyskurs, figura*, tłum. M. Bryl, „Artium Quaestiones” 2008, XIX, s. 300–333. Inspiracje strukturalizmem Barthes’a i Lacana, jak również psychoanalizą Freuda, której wartość naukową już od dawno zdyskredytowano od strony metodologicznej i nie tylko, przyniosły subtelniejsze efekty w pracach Georgesa Didi-Hubermana.

⁴³ N. Bryson, *Spojrzenie w rozszerzonym polu*, tłum. M. Bryl, „Artium Quaestiones” 2008, XIX, s. 281–299.

⁴⁴ K. Moxey, *The Practice of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*, Ithaca and London 1994, s. 31–33, 44–55, 61. Wskazane tutaj stanowiska teoretyczne wybrałem jako te, które w obszarze historii sztuki pod koniec ubiegłego wieku najwyraźniej zaznaczały bieguny opozycji między teorią naukową, podporządkowaną rygorom aktualnej metodologii nauki, a teorią budowaną na podłożu strukturalizmu i poststrukturalizmu. Rzecz jasna, pomijam różne koncepcje badań nad dziełami wizualnymi, formułowane równolegle, jak choćby projekt *historische Bildwissenschaft* Horsta Bredekampa.

ponieważ najlepiej chyba uzmysławia skalę przepaści dzielącej szeroki nurt recepcji teorii spod znaku strukturalizmu i poststrukturalizmu, jak również „teorii krytycznej”, od nurtu refleksji nad kryteriami stanowiącymi o naukowej wartości teoretycznych twierdzeń, która równolegle absorbowwała filozofię nauki, epistemologię czy metodologię. Moxey zdecydowanie odrzucił epistemologiczne pojęcie wiedzy i jej wartość poznawczą, ponieważ całą wiedzę sprowadził do formy językowej, język zaś uznał – powołując się na teorię Lacana – za „ekran”, zasłonę i barierę, która w nieskończonym procesie społecznej produkcji znaczeń ściśle łączy się z ideologią, a zarazem oddziela od umysłu rzeczywistość i uniemożliwia jej poznanie⁴⁵. Nie jest to więc medium, które może efektywnie służyć tworzeniu stabilnych, intersubiektywnych określeń stanów rzeczy i racjonalnie uzasadnionych, a przez to uprawdopodobnionych, umocowanych empirycznie i logicznie twierdzeń o rzeczywistości, jak przyjmuje się w epistemologii i filozofii wiedzy naukowej. Stan braku relacji między ideologicznie nacechowanym językiem wypowiedzi interpretujących świat a samym światem, i między językowo konstruowaną wiedzą a prawdą, Moxey przeciwstawił ściślej i koniecznej zależności języka wiedzy od teorii, uwarunkowań społecznych i polityki łączonej z takimi czy innymi wartościami kulturowymi. Wiedza w formie twierdzeń, stanowiąca wytwór języka i jego społeczno-kulturowych determinant, jest więc całkowicie autonomiczna czy arbitralna w stosunku do rzeczywistości obiektywnej i nie może pełnić funkcji poznawczej, zawsze natomiast pełni funkcje polityczne, a przez to oddziałuje społecznie. Nie pozwala uczynić społecznych realiów swoim przedmiotem, ale – niezależnie od tego, jakie one naprawdę są – pozwala wpływać na ich kształt. Innymi słowy, twierdzenia stanowiące wiedzę nie dają poznawczego wglądu w rzeczywistość odgradzoną barierą języka i w tym sensie formułowane są „na ślepo”, ale za to dają możliwość użycia języka w taki sposób, aby stał się instrumentem polityki działania w kierunku zmiany nieznanych stanów rzeczy. Amerykański historyk sztuki radykalnie odrzucał więc możliwość formułowania sądów prawdziwych lub fałszywych i negował istnienie nauki jako obszaru wiedzy stanowiącej wytwór poznania rzeczywistości na drodze racjonalnych procedur badawczych: budowy prawdziwych zdań o faktach i logicznych wnioskowań, stawiania i krytycznego sprawdzania hipotez, a w rezultacie wyboru hipotezy potwierdzonej jako wynik zgodny z wymogami logiki i z wszystkimi stwierdzonymi faktami. Odrzucając tak pojmowaną naukę – naukę w sensie epistemologicznym, stanowiącą przedmiot filozofii nauki i metodologii – Moxey uznawał istnienie tylko jednego rodzaju i kalibru wiedzy, tożsamej z dowolnymi przekonaniem, poglądami czy opiniami na

⁴⁵ Ibidem, s. 16, 23, 43–48, 51, 55, 60–61.

temat rzeczywistości, jakie można przyjąć i wyartykułować w danych warunkach kulturowych i społecznych. W obszarze tej najogólniej rozumianej i językowo określonej wiedzy wyróżnił tylko dziedzinę teorii, stanowiącej zbiór zasadniczych, szerzej znanych i poważanych twierdzeń, które kierują interpretacjami. Wyróżnikiem teorii nie jest jednak dla Moxeya czynnik ich uzasadnienia, na podstawie którego metodologia identyfikuje teorie naukowe, by ocenić ich prawomocność. Przeciwnie: według autora *The Practice of Theory* teorie wyróżnia status ważności uzyskany w procesie recepcji, a poznać je można po tym, że są przywoływane lub niejawnie przyjmowane jako zasadnicza podstawa dla twierdzeń, które się na nich wspierają. Teoria służy za uzasadnienie sądów, stanowisk czy opinii odwołujących się do niej i aspirujących przez to do uznania za ważne – zastępuje więc ona uzasadnienie budowane wedle argumentacyjnych reguł metodologii, bo i nic innego już nie pozostaje w rezultacie odrzucenia tych reguł wraz z ich epistemologiczną przesłanką⁴⁶.

Zgodnie z powyższą zasadą autorytatywności teorii Moxey oparł swoje antyepistemologiczne stanowisko na podstawie „teorii krytycznej”, którą Max Horkheimer przeciwstawił „teorii tradycyjnej”, to znaczy naukowej, rozumianej w kategoriach epistemologii⁴⁷. Teoria zorientowana na funkcję poznawczą i tylko w niej upatrująca swoją wartość abstrahuje od innych wartości usytuowanych w kontekście jej formułowania, przywiązuje wagę wyłącznie do istniejących stanów rzeczy i panujących stosunków, czyni ważnym i w rezultacie wspiera jedynie *status quo*. W przeciwieństwie do nich teoria krytyczna przyjmuje horyzont alternatywny i perspektywny, zwraca się ku wartościom związanym z okolicznościami, w których powstaje, a konstruowana jest nie jako forma aprobatywnego ujęcia tego, jak się rzeczy mają, lecz jako czynnik zmiany *status quo*, co dotyczy szczególnie stanu stosunków społecznych⁴⁸.

Takie czy inne teorie są, według Moxeya, koniecznym uwarunkowaniem i składnikiem każdej interpretacji, tyle tylko, że mogą stanowić jej zaplecze albo nieujawniane – przyjmowane na zasadzie oczywistości, milcząco lub nawet bezwiednie – albo artykułowane wprost. Ponieważ nie mają wartości poznawczej i nie podlegają sprawdzianowi na gruncie prawdziwych zdań o faktach, przesłanką wyboru między różnymi teoriami nie może być kryterium epistemologiczne, wobec czego pozostają tylko kryteria aksjologiczne, ideologiczne lub polityczne. Nieuniknione uwikłanie interpretacji w teorie znaczące pod względem aksjologicznym, ideologicznym i politycznym można

⁴⁶ Ibidem, s. 23–24.

⁴⁷ M. Horkheimer, *Teoria tradycyjna a teoria krytyczna*, tłum. J. Łoziński, „Colloquia Communia” 1983, nr 2, s. 39–64.

⁴⁸ Moxey, *The Practice of Theory*, s. 24.

i należy, zdaniem Moxeya, obrócić w świadomy i celowy wybór teorii najbardziej użytecznych jako podstawa uzasadniająca budowę wiedzy politycznie zaangażowanej w projekt takiej zmiany społeczeństwa, która odpowiadałaby wartościom bliskim interpretatorowi. Sam autor wybiera jednak i zaleca konformizm, gdy przyjmuje socjologiczne kryterium ważności teorii i opowiada się za dostosowaniem interpretacji z zakresu historii sztuki do aktualnie dominujących i najszerzej recypowanych trendów teoretycznych: „Jeżeli historia sztuki ma wziąć udział w procesie transformacji kulturowej charakteryzującej nasze społeczeństwo, jej narracje historyczne muszą pogodzić się z najsilniejszymi i najbardziej wpływowymi teoriami, które obecnie decydują o tym, jak postrzegamy siebie i nasze wzajemne relacje, oraz jak postrzegamy artefakty kultury i ich rolę w społeczeństwie”⁴⁹. Tutaj rysuje się w całej ostrości zasadnicza różnica stosunku do teorii, dzieląca teorię krytyczną w ujęciu Moxeya od nauki poddanej metodologicznym rygorom krytycyzmu. Teoria krytyczna, jeżeli podejmuje krytykę jakichś innych teorii, czyni to z powodów politycznych, a nie epistemologicznych, przede wszystkim jednak musi polegać na jakichś innych teoriach, przyznając im status własnego uzasadnienia, a przez to autorytatywnej i niekwestionowanej, bezkrytycznie przyjmowanej podstawy. W nauce zaś obowiązuje krytycyzm w stosunku do wszelkich teorii, co oznacza, że przyznaje im się status hipotez niepewnych, uznawanych jedynie tymczasowo i warunkowo, stale poszukując możliwości ich zakwestionowania i obalenia na gruncie stwierdzanych faktów i racjonalnych argumentów, przy czym za jedyną aksjomatyczną podstawę uznaje się pryncypia naukowej racjonalności, epistemologii i metodologii, a przede wszystkim logiki twierdzeń. Autorytatywne traktowanie uznaniowo wybranej teorii jako podstawy mającej uzasadniać wspierane na niej interpretacje przeczy owym pryncypiom nauki tak samo, jak celowe podporządkowywanie teorii krytycznej celom i funkcjom z zakresu bieżącej polityki, a nie naukowego poznania.

Podsumowując, Moxey potwierdził zarysowaną przez Horkheimera linię demarkacji między nauką jako domeną epistemologii, w której poszukuje się zgodności teorii z faktycznymi stanami rzeczy, a teorią krytyczną, w której tworzy się innego rodzaju wiedzę – taką, która zrywa z epistemologią, nie ma służyć poznaniu rzeczywistości i zgadzać się z tym, jak jest naprawdę, lecz przeciwnie: służy zmianie rzeczywistości pod kątem społecznego projektu, zatem orientuje się na „postępową” politykę. Amerykański historyk sztuki poszedł jednak dalej niż Horkheimer, odmawiając wprost istnienia nauce, która różniłaby się od zideologizowanej i spolityzowanej wiedzy. Rys strukturalistyczny jego stanowiska polegał na sprowadzeniu obu członów antytezy do

⁴⁹ Ibidem, s. 24–25.

wspólnego mianownika. Unieważniając perspektywę epistemologii, Moxey zredukował naukę do tej samej podstawowej funkcji wytwarzania politycznie znaczących teorii, tyle że znaczenie teorii naukowych, ponieważ wartość poznawczą skupiają na rozpoznaniu stanu rzeczy, jest nie tylko „tradycyjne”, ale i konserwatywne. Rozwój nauki na zasadach epistemologicznych (czyli metodologicznych) kłóci się z postępem na drodze transformacji społecznej. Przy takim postawieniu sprawy wybór uznawanej podstawy wiedzy, którego pole wyznaczają opozycyjne bieguny epistemologii i postępowej ideologii, jest wyborem wyłącznie politycznym – jednak właśnie dlatego, według autora *The Practice of Theory*, jest to wybór fundamentalny⁵⁰.

Strukturalizm inspirował nie tylko kierunek redukcji teorii i wszelkiej wiedzy do polityki w roli podstawowej determinanty, lecz z drugiej strony także drogę redukcji narratywistycznej, sprowadzającej historiografię do porządku struktur narracyjnych jako podstawy nadrzędnej wobec reguł budowy argumentacyjnego wywodu. Hayden White, zdeklarowany strukturalista, podkreślał zasadniczą odmienną praktyk konstruowania wyjaśnień historycznych od metod eksplanacyjnych stosowanych w przyrodoznawstwie, polegającą na kluczowej roli wyobraźni, która kieruje interpretacją przeszłości pod kątem znanych schematów jej zrozumiałego, narracyjnego przedstawienia. Ten mechanizm przedstawieniowy, koniecznie zawsze nastawiony na ujęcie swego przedmiotu w spójnym i sensownym obrazie, rządzi postrzeganiem dostępnych źródeł i obraca je w fakty jako znaczące komponenty całej struktury. Jedynie takie fakty, skonstruowane i zestawione z punktu widzenia sensu całości historycznego wywodu, stanowić mogą podstawowe elementy budowy argumentacji. Sposób opisowej charakterystyki zarówno wyjaśnianych zdarzeń, jak i wyjaśniających je przyczyn historycznych, jest podporządkowany powyższej regule nadrzędnej, wobec czego eksplanandum i eksplanans są współzależne w ramach łączącej je jednej wizji i z istoty rzeczy nie spełniają warunku poprawnej dedukcji, czyli wymogu jednostronnej zależności logicznej wniosku od przesłanki⁵¹. Prymat wyobraźni nad poznaniem i pierwszorzędna rola porządku narracyjnego, w którym konstruuje się przede wszystkim takie czy inne znaczenie faktów i ich powiązań, oddala historyczną reprezentację przeszłości od epistemologicznych i metodologicznych standardów nauk z kategorii *science*, a zarazem zbliża historiografię do

⁵⁰ Szersze i bardzo cenne omówienie książki Moxeya, a ponadto nurtu jej krytycznej recepcji, przedstawił M. Bryl, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia sztuki od 1970 roku*, Poznań 2008, s. 370–405.

⁵¹ H. White, *Tekst historiograficzny jako artefakt literacki*, tłum. M. Wilczyński, w: idem, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Kraków 2000, s. 91.

literatury fikcjonalnej⁵². W rezultacie autor *Metahistory* uznał, że pisarstwo historyczne, jak każda forma przedstawieniowa oparta na konwencjach, nie podlega ocenie w kategoriach prawdziwości, na tej samej bazie źródłowej można skonstruować dalece różne interpretacyjne ujęcia faktów i równie dobrze uzasadnione tymi faktami, a zarazem wzajemnie sprzeczne narracje wyjaśniające dawne zdarzenia, co radykalnie ogranicza możliwy zakres osądu ich wartości wedle kryteriów metodologii nauki⁵³. Ponadto dyskurs historyczny nie podlega prawidłom logiki wnioskowań czy inferencyjnej argumentacji, bowiem żadne „pisarstwo narracyjne nie kieruje się logiką”⁵⁴. Odróżnić dobrą historiografię od złej można już tylko na podstawie miar tak elementarnych i dość niejasno określonych, jak rzetelne uwzględnianie materiału dowodowego, „względna kompletność” pod względem szczegółów, czy spójność samej konstrukcji narracyjnej⁵⁵. Dla White’a nie był to jednak problem, lecz wręcz przeciwnie: afirmował on konieczny pluralizm niezgodnych ze sobą wyjaśnień zjawisk historycznych i bliski fikcji literackiej status historiografii, aby przeciwstawić się błędnym i daremnym, jak sądził, próbom określania reguł wiedzy wytwarzanej w dziedzinie historii na podobieństwo reguł wiedzy naukowej obowiązujących w przyrodznawstwie⁵⁶. Status nadrzędnej teorii

⁵² White, *Tekst historiograficzny jako artefakt literacki*, s. 79–80, 82–87, 91, 94–95, 105–108; idem, *Stare pytanie postawione na nowo: czy historiografia jest sztuką czy nauką? (Odpowiedź Iggersowi)*, tłum. J. Mydla, w: idem, *Proza historyczna*, red. E. Domańska, Kraków 2009, s. 126.

⁵³ White, *Tekst historiograficzny jako artefakt literacki*, s. 98–99.

⁵⁴ Wypowiedź White’a w rozmowie z E. Domańską; E. Domańska, *Biała Tropologia. Hayden White i teoria pisarstwa historycznego*, „Teksty Drugie” 1994, nr 2, s. 163.

⁵⁵ White, *Tekst historiograficzny jako artefakt literacki*, s. 104–105.

⁵⁶ Ibidem, s. 108. White opowiadał się za pluralizmem interpretacyjnym, powołując się na stanowisko Franka Ankersmitha, „który twierdzi, że pożądanym celem historycznego przedstawiania przeszłości winno być raczej mnożenie interpretacji doniosłych zdarzeń historycznych niż tworzenie monolitycznego »konsensusu« interpretacyjnego, który pozorując »bezinteresowność«, ukrywa swoje zainteresowanie utrzymaniem społecznego *status quo*. [...] Jeśli historiografia ma służyć demokratycznym, a nie hegemonicznym celom, to w kwestii tego, która z proponowanych przez profesjonalnych badaczy (uwikłanych w zastany system społeczny) interpretacji przeszłości jest najlepsza, powinna opowiadać się raczej za pluralizmem interpretacyjnym, a nie »konsensusem«”. Podstawową przesłanką narratystycznej teorii równouprawnienia wielu rozbieżnych interpretacji okazuje się więc tutaj nie epistemologiczna, lecz społeczna i polityczna funkcja „profesjonalnej” wiedzy. Uznanie nadrzędności tej funkcji, a jednocześnie awersja do takiego modelu wiedzy, który nadaje jej wydzźwięk konserwatywny i stawia ją po stronie „społecznego *status quo*”, jest istotnym rysem wspólnym poglądów White’a i Moxeya. White, *Stare pytanie postawione na nowo*, s. 125–126.

zasad pisarstwa historycznego odebrał więc metodologii nauki, by awansować do tej roli tropologię, retorykę i poetykę⁵⁷.

Teorie White'a i Moxeya łączy charakterystyczne dla strukturalizmu przekonanie o tym, że odsłaniają podstawowe reguły rządzące praktyką wytwarzania wiedzy. Jak dla Foucaulta taką regułą był ścisły związek dyskursywnej formacji *savoir* z relacjami władzy, tak dla White'a było nią podporządkowanie historiografii strukturom narracyjnym i tropom retorycznym, dla Moxeya zaś konieczna zależność interpretacji z zakresu historii sztuki od ich zaplecza teoretycznego, a przez nie od perspektywy ideologicznej i politycznej. Inaczej jednak niż Foucault, White i Moxey nie uznawali czegoś takiego jak progi „epistemologizacji” i „unaukowienia”, które miałyby wyodrębnić dyscypliny wiedzy naukowej przez podporządkowanie jej prymarnym rygorom metodologii. Na odwrót, bezwzględną władzę owych podstawowych reguł dostrzegali w ramach dyscyplin nauki, gdzie do czasu ich ujawnienia miały działać i rządzić z ukrycia, przesłonięte legitymizującym naukowy status historiografii i historiografii sztuki parawanem idei epistemologicznych, na czele z prawdą czy prawdziwością, wartością poznawczą i metodami jej uzyskiwania. Wydobycie zaś reguł faktycznie determinujących pisarstwo historyczne i sposoby interpretacji dzieł sztuki, a całkowicie innych niż reguły określone na gruncie epistemologii i metodologii naukowej, pociągało za sobą deklaratywne unieważnienie tych drugich, sprowadzenie ich do kategorii fikcji czy mitów. Dyskredytacja epistemologii jako podstawy metodologicznych prawideł wytwarzania naukowej wiedzy i wyniesienie do roli podstawowej owych innych reguł – czy to narracyjnej retoryki, czy politycznej tendencyjności – prowadziło ostatecznie do wniosku, że reguły wcześniej działające z ukrycia powinny zostać uznane otwarcie za jedyne istotne teraz wytyczne co do sposobu konstruowania wiedzy w dyscyplinie historii i historii sztuki. Dyscypliny te zostały przez White'a i Moxeya całkowicie wprost wyłączone spod władzy metodologicznych, a nawet logicznych rygorów wywodu naukowego i określone tylko przez takie zasady i metody budowy ich dyskursu, które zrealizować jest najłatwiej, skoro czyni się to nawet bezwiednie, gdy tylko przychodzi do opisanie przeszłości na podstawie źródeł czy do zinterpretowania dawnego dzieła sztuki. Teorie obu autorów usprawiedliwiały, a wręcz legitymizowały nieprzestrzeganie reguł metodologii naukowej w dyscyplinach historycznych, choć jednocześnie, zauważmy, mieszczą się w granicach pojęcia *methodology*,

⁵⁷ Idem, *Tropologia, dyskurs i rodzaje ludzkiej świadomości*, tłum. A. Marciniak, w: idem, *Poetyka pisarstwa historycznego*, s. 171–210; idem, *Teoria literatury i pisarstwo historyczne*, tłum. T. Dobrogoszcz, w: idem, *Proza historyczna*, s. 19–60; idem, *Stare pytania postawione na nowo*, s. 118–119.

ponieważ traktują o teoriach i metodach tych dyscyplin, niosąc jasny emancypacyjny przekaz: epistemologia tutaj nie rządzi, metodologia nas nie obowiązuje, bo reguły i metody konstrukcji wiedzy stosowane w praktyce są inne niż metody naukowe, a opozycję prawdziwości i nieprawdziwości teorii czy twierdzeń należy znieść.

David Carrier znalazł potwierdzenie tez White'a, rozpatrując w ich świetle praktykę pisarstwa z zakresu historii sztuki. Prace naukowe współczesnych badaczy włączył w przednaukową tradycję gatunku *artwriting*, nie dostrzegając na jej tle istotnej odrębności zasad historycznego wyjaśniania czy interpretacji dzieł, które byłyby podyktowane rygorami metodologii nauki. Wytwory pisarstwa akademickiego nie prezentowały dla niego na tyle specyficznych reguł konstrukcji wyводу, by na ich podstawie można było określić gatunkowe różnice między naukowym a nienaukowym pisaniem o twórczości artystycznej. Uznał, że istnieje w istocie jeden szeroki gatunek *artwriting*, zorientowany na „przedstawianie dzieł sztuki zgodnie z prawdą”, który w historycznym rozwoju wyewoluował od wcześniejszej, renesansowej formy ekfrazy do nowoczesnej formy interpretacji⁵⁸. Są to tylko dwa różne style albo konwencje uprawiania tego gatunku pisarstwa⁵⁹. Konwencjonalne zasady stylowe współczesnej interpretacji obrazów, respektowane w środowisku akademickiej historii sztuki, wyznaczają jedyną miarę obiektywizmu dla indywidualnych i z reguły rozbieżnych twierdzeń o znaczeniu konkretnych dzieł⁶⁰. Przedstawiając dojście do prawdy w tej kwestii jako cel podstawowy dla konwencji *artwriting*, Carrier usunął z pola widzenia epistemologiczną bazę naukowej historii sztuki, by zastąpić ją porządkiem pisarskiego gatunku. Podobnej transpozycji poddał też prawidła metodologii, które badacze przywoływali jako podstawę uprawomocnienia swoich wywodów interpretacyjnych: przykładowe wypowiedzi odwołujące się do kryteriów oceny prawomocności twierdzeń na temat znaczenia danego dzieła określił wprawdzie mianem *methodological statements*, ale tylko po to, by uznać je za element przynależny do konwencji gatunkowej pisarstwa historii sztuki⁶¹. Wyraźne podobieństwa w opisie tych kryteriów, łączące deklaracje metodologiczne Maud Lavin, Michaela Baxandalla i Carla Ginzburga, odczytał Carrier jako świadectwa panującego wśród interpretatorów konsensusu co do ogólnych warunków, które prawomocna interpretacja musi spełniać, ale za ostateczną podstawę tej zgody uznał nie pryncypia meto-

⁵⁸ D. Carrier, *Principles of Art History Writing*, University Park 1991, s. 4, 8.

⁵⁹ Ibidem, s. 6.

⁶⁰ Ibidem, s. 10.

⁶¹ Ibidem, s. 39.

dologii nauki, lecz zasadę klasycznej estetyki – „Arystotelejski ideał dzieła sztuki jako organicznej całości”, której każda część jest koniecznym składnikiem⁶². Stwierdził, że badacze nie tylko interpretują dzieła w świetle tej estetycznej zasady, ale też przyjmują ją za wyznacznik prawidłowej budowy tekstu samej interpretacji, której spoista struktura miałaby w ten sposób odzwierciedlać strukturalny porządek jej przedmiotu. Takie przyrównanie zasady konstrukcyjnej dzieła pisarstwa z gatunku *artwritng* do zasady czysto estetycznej, określonej przez teorię sztuki, a nie nauki, służyło głównemu celowi Carrier, jakim było przesunięcie reguł rządzących tym pisarstwem poza domenę epistemologii i metodologii naukowej – na poziom właściwy dla twórczości literackiej⁶³.

Aby całkowicie oderwać historię sztuki od podstaw epistemologicznych i sprowadzić ją do poziomu twórczego pisarstwa, autor *Principles of Art History Writing* poddał radykalnej krytyce przyjmowany przez badaczy cel poznawczy interpretacji: odkrycie prawdziwego, bo zgodnego z intencją autorską, znaczenia dzieła. Skontrastowanie konsensusu w zakresie ogólnych zasad budowy interpretacji obiektywnie prawidłowej (czyli spełniającej konwencjonalne, gatunkowe normy wewnętrznego porządku) z wielością ugruntowanych na bazie tych zasad, ale dalece rozbieżnych i wzajemnie sprzecznych odczytań poszczególnych obrazów, miało przekonywać, że praktyka obnaża nieosiągalność i iluzoryczność epistemologicznie określonego celu, prowadząc tylko do nierozstrzygalnych konfliktów interpretacyjnych⁶⁴. Skoro tak – argumentował Carrier – to należy ten cel, przyświecający „humanistycznej” historii sztuki, odrzucić, a przyjąć inny, adekwatny do stanu faktycznego, określonego przez nieustanne powstawanie nowych, alternatywnych interpretacji, które zachowują status równoprawny, bo równie dobrze mieszczą się w ogólnych zasadach swojego gatunku. Celem postulowanej przez Carrier „rewizjonistycznej”, „antyhumanistycznej” historii sztuki winien być zatem dalszy rozwój *artwritng* na zasadach wyzwolonego z iluzji epistemologicznych, autonomicznego i twórczego pisarstwa, rządzącego się wyłącznie własnymi regułami budowy perswazyjnych, spornych interpretacji. Muszą one spełniać tylko warunek wewnętrznej spójności i zgodności z faktami, ale – jak pokazuje dotychczasowa praktyka – można temu sprostać na wiele bardzo różnych sposobów, rozmaicie dobierając, określając i wiążąc ze sobą w sensowną całość relewantne fakty wizualne i kontekstualne⁶⁵. Ogólne reguły pozostawiają

⁶² Ibidem, s. 40.

⁶³ Ibidem, s. 40, 46.

⁶⁴ Ibidem, s. 36–40, 43, 241.

⁶⁵ Ibidem, s. 46, 97–98, 155, 197–199, 216–217, 239–240.

szerokie pole swobody i twórczej inwencji, wszystko zależy od pomysłowości interpretatora w tym zakresie.

Carrier przeniósł na grunt historii sztuki tezy strukturalizmu White'a, aby wykazać, że praktyką wytwarzania wiedzy z zakresu tej dyscypliny nie rządzą deklarowane zasady epistemologiczne i metodologiczne, lecz ukryte za nimi retoryczne, narracyjne i estetyczne reguły pisarstwa, bliższe sztuce i literaturze fikcjonalnej niż nauce, zgodnie z którymi należy krytycznie zrewidować teorię określającą to, czym historia sztuki jest u swych podstaw, co tworzy, co dopuszcza w swoich granicach i jaką drogą podąża w swoim rozwoju. Podobnie jak White na polu historiografii, Carrier wyłożył swoje tezy o pisarstwie historii sztuki w celu afirmacji i teoretycznej legitymizacji pluralizmu interpretacyjnego, opartej na fundamencie odległym od epistemologii i metodologii nauki. Jego stanowisko, podobnie jak wyżej omówione stanowisko Moxeya, mieści się w przejściowej fazie refleksji teoretycznej nad naszą dyscypliną, stojącej pod znakiem otwartej krytyki jej naukowego, epistemologicznego i metodologicznego modelu – krytyki, która w opozycyjnych wobec niego kategoriach ujmowała praktykę interpretacji. Po artykułowanym na poziomie teorii unieważnieniu epistemologicznych i metodologicznych podstaw historii sztuki nastąpiła faza ich usunięcia z teoretycznego horyzontu i przejścia teorii w formę analizy praktyk czy metod budowy wiedzy, dla których metodologia nauki nie była już w ogóle przyjmowana za istotny punkt odniesienia. Oznacza to definitywny odwrót teorii historii sztuki, wyrosłych z tradycji strukturalizmu, od zagadnień metodologicznych, bowiem studia nad stosowanymi w praktyce metodami czy sposobami formułowania tekstów prezentujących wyniki badań z naszej dyscypliny wykraczają nawet poza zakres znaczeniowy pojęcia *methodology* i sytuują się po stronie socjologii nauki. Wymownym świadectwem tej postmetodologicznej fazy teorii jest książka Jamesa Elkinsa *Our Beautiful, Dry, and Distant Texts: Art History as Writing*. Powstała ona jako forma odpowiedzi na ujęcie pisarstwa historii sztuki zaproponowane przez Carriera, w którym Elkins nie odczytał wyrotowej krytyki metodologicznych założeń dyscypliny, lecz tylko niezadowolającą, niezbyt adekwatnie oddającą realia próbę opisu tego, czym w praktyce jest to pisarstwo i jak do niego podchodzą autorzy⁶⁶. Perspektywa normatywna, określona czy to w kategoriach metodologii nauki, czy też na gruncie prawideł estetycznych, jak chciał Carrier, dla Elkinsa nie była ważna. W przyjętej przez niego socjologicznej perspektywie analizy, skupionej na realiach pisarskich działań historyków sztuki, normy wytwarzania tekstów reprezentują-

⁶⁶ J. Elkins, *Our Beautiful, Dry, and Distant Texts: Art History as Writing*, New York-London 2000, s. xii, 122–135, 164–169.

cych naszą dyscyplinę, a przy tym konstruowania argumentacji, operowania takimi czy innymi metodami lub teoriami, funkcjonują i utrwalają się głównie na poziomie obyczajów i rutyny, tego, co się robi niemal automatycznie lub półświadomie, w poczuciu oczywistości i z przekonaniem, że tak właśnie się robi, że to należy do fachu. Głębsza refleksja teoretyczna nad zasadnością wpisywania się w owe normy nie jest potrzebna do tego, by robić swoje postępując zgodnie z nimi, a w toku zwyczajowej i rutynowej praktyki wręcz trudno nabrać do niej refleksyjnego dystansu⁶⁷. Pisarstwem historii sztuki nie kieruje więc ani racjonalny rygor, ani troska o racjonalność; jest ono „mocno, wręcz nieodwracalnie, irracjonalne”⁶⁸. Tak to działa i to Elkins uznał za istotne, a jego książka miała pokazać, że próby ujęcia pisarstwa historii sztuki w teoretycznym modelu, logicznym schemacie czy systemie ogólnych zasad nie przystają do znacznie bardziej zagmatwanego, „meandrycznego” obrazu, który ukazuje się wówczas, gdy uważniej i z bliska wejrzymy w to, co historycy sztuki rzeczywiście robią, gdy piszą swoje teksty⁶⁹.

PRZESŁANKI ZWROTU KU METODOLOGII

Rozważania Moxeya, Carriera i Elkinsa, mimo wszystkich między nimi różnic, zgodnie prowadzą do jednego generalnego wniosku: jeżeli teoria historii sztuki rozchodzi się z praktyką, to nie jest poprawna, wobec czego należy ją zastąpić taką teorią, która odpowiadałaby praktyce. We wszystkich przypadkach argument z praktyki kierowano przeciwko normatywności. Elkins przeciwstawiał się wszelkim teoriom nastawionym na określenie reguł, którym praktyka pisarska historii sztuki miałaby podlegać, i warunków, które powinna spełniać, aby była prawidłowa. Przewagę swojej teorii widział w tym, że trafniej ujmuje poziom realiów, gdzie normami działań praktykowanych w środowisku akademickim naszej dyscypliny rządzi jedynie ich „normalność”, to znaczy utarta zwyczajowość, a nie jakiegokolwiek normatywnie zdefiniowane reguły. Przesunął więc ostatecznie teorię praktyki z obszaru metodologii na obszar socjologii wiedzy. Z kolei Moxey i Carrier wskazywali na zewnętrzne, ogólniejsze i stałe podstawy samego procesu wytwarzania tekstów historii sztuki, ale unieważniając podejście metodologiczne i bazując na tym, jak w praktyce ów proces przebiega oraz jakie determinanty w nim faktycznie działają, również oni przyjmowali perspektywę socjologiczną. Według Moxeya produkcja pisarska wytwarzająca wiedzę należy do nadrzędnej

⁶⁷ Ibidem, s. 11–13, 16–17, 28–29, 295–297.

⁶⁸ Ibidem, s. 28.

⁶⁹ Ibidem, s. 148–151, 160–178, 195–199, 223–229.

dziedziny „praktyki kulturowej”, całością tej dziedziny rządzi polityka, wobec czego adekwatną teorią pisarstwa o dziełach sztuki jest teoria zorientowana na jego polityczny wymiar⁷⁰. Carrier nadrzędną przynależność interpretacji z gatunku *artwriting* dostrzegał w sferze twórczości literackiej i artystycznej, którą rządzą reguły estetyki oparte na idei strukturalnej spójności i kompletności dzieła, wobec czego adekwatną teorią tego pisarstwa jest teoria zorientowana na jego wymiar twórczy i estetyczny. Jak łatwo zauważyć, obie teorie podstawowych reguł interpretacji historyczno-artystycznej łączy typowy dla strukturalizmu schemat błędnego koła: „ponieważ daną praktyką *P* rządzi określona reguła *R*, adekwatna jest teoria *T*, która to pokazuje”. Innymi słowy, teoria *T*, stwierdzająca, że praktyką *P* rządzi określona przez teorię *T* reguła *R*, jest adekwatna do tego stwierdzenia, w którego świetle ukazuje praktykę *P* jako zależną od reguły *R*.

Moxey i Carrier ujmowali w swoich teoriach tyleż faktyczną, co i konieczną zależność praktyk interpretacji dzieł sztuki od podstawowych reguł innych niż te, które wyznaczała normatywna teoria wiedzy naukowej, epistemologiczna i metodologiczna. Ich alternatywne teorie norm rzeczywiście obowiązujących przeczyły metodologii na kilku płaszczyznach. Po pierwsze, głosiły, że w praktyce wytwarzania wiedzy z zakresu historii sztuki prawidła metodologii nie obowiązują, tak jak nie obowiązuje też miara prawdziwości lub nieprawdziwości dla oceny interpretacyjnych czy eksplanacyjnych twierdzeń. Po drugie, stanowiły, że obowiązują tylko reguły faktycznie – choćby bezwiednie – spełniane w „normalnej”, realnie funkcjonującej praktyce budowy interpretacji, i zgodnie z tą praktyką określone na poziomie teoretycznym. Po trzecie, legitymizując same siebie argumentem zgodności z rzeczywistością praktyką, teorie te przyjmowały ponadto charakter postulatywny: ujawnienie innych reguł, wcześniej skrywanych przez normatywny dyskurs epistemologii i metodologii, wskazywało właściwy, pożądany kierunek kształtowania i dalszego rozwoju praktyki – czy to ku jej bardziej otwartej i śmielszej politycznej instrumentalizacji, jak chciał Moxey, czy też ku jej bardziej otwartej i śmielszej estetyzacji w coraz bardziej pomysłowych, oryginalnych i twórczych wariantach spójnego ujęcia faktów na zasadzie pluralizmu interpretacyjnego, jak chciał Carrier. Po czwarte, obaj autorzy zalecali także swobodne, czysto instrumentalne i interesowne odwoływanie się do różnych znanych teorii – takich, które byłyby najbardziej użyteczne jako podbudowa uzasad-

⁷⁰ Moxey, *The Practice of Theory*, s. xii. W przedmowie Moxey odniósł się do tezy Elkinsa wyrażonej w artykule *Art History without Theory*, że nieskłonność historii sztuki do teoretycznej autorefleksji jest charakterystyczną cechą jej tożsamości jako dyscypliny (s. xi). Zob. J. Elkins, *Art History without Theory*, „Critical Inquiry” 1988, nr 2, s. 354–378.

niająca obrany, polityczny kierunek interpretacji (Moxey), lub jako osnowa nowatorskiej narracji określającej i wiążącej fakty na temat interpretowanego dzieła (Carrier). Metodologiczny normatywizm został skontrowany skrajnym permissywnizmem.

Jak widać, w rozwoju teorii historii sztuki od początku lat 90. XX wieku zaznacza się radykalne odwrócenie jej kierunku. O ile wcześniej odwoływała się ona do aktualnej metodologii nauki, aby na tym gruncie budować naukowy status dyscypliny i prowadzić namysł nad jej własnym aparatem metodycznym, o tyle po zwrocie w stronę strukturalizmu i narratywizmu zajęła się odrywaniem dyscypliny od jej epistemologicznych i metodologicznych podstaw, odmawianiem jej statusu nauki zbudowanego na tych podstawach i sprowadzaniem jej na poziom praktyki, głównie pisarskiej, określanej w kategoriach socjologicznych i antynormatywnych. Równocześnie dyskurs zorientowany na problematykę metodologiczną jakby zamarł. Mimo upływu lat sytuacja w teorii historii sztuki nadal wygląda tak, jakby ów potężny i głośny nurt zaprzeczania racjom metodologii miał ostatnie słowo i nie napotykał odpowiednio zdecydowanego sprzeciwu, a szkoda. Nie jest dobrze, jeżeli w ciągu kilku już dziesięcioleci na poziomie teorii utrwała się obraz historii sztuki jako dyscypliny, która do obszaru nauki należy tylko w sensie socjologicznym – dzięki temu, że mimo wszystko za dyscyplinę naukową uchodzi i korzysta z tego autorytetu – podczas gdy z nauką w sensie filozoficznym ma niewiele wspólnego i metodologicznych kryteriów budowy wiedzy nie może spełnić. Nie znajduję też żadnego poważnego powodu, aby taki stan rzeczy dłużej się utrzymywał, wręcz na odwrót. Najwyższa pora, by przezwyciężyć kryzys i teorię naszej dyscypliny przywołać do porządku metodologii, biorąc przykład chociażby z Terry'ego Eagletona, nie metodologa przecież, lecz apologety krytycznej tradycji marksistowskiej i strukturalistycznej, który już dwie dekady temu wydał książkę *After Theory*⁷¹. Po wielu latach krzewienia teorii osadzonej w strukturalizmie i marksizmie Eagleton stwierdził, że trzeba wreszcie poddać krytyce współczesny nurt teoretyzacji wiedzy o literaturze, kulturze i sztuce, odwołując się do epistemologicznych pryncypiów nauki.

Diagnoza Eagletona potwierdza dawne spostrzeżenie Lyotarda, że ponowoczesną kondycję wiedzy określa rozejście się narracji emancypacyjnych z nauką formującą własny dyskurs preskrypcji⁷². Szeroki nurt, obejmu-

⁷¹ T. Eagleton, *After Theory*, New York 2003.

⁷² Teoria, jak pisze Eagleton, rozkwitła w latach 60. XX wieku, gdy „na ulice wyostał się konflikt dotyczący użytku z wiedzy. Spierali się ze sobą ci, którzy chcieli zmienić wiedzę w militarny i technologiczny hardware lub w techniki administracyjnego nadzoru, oraz ci, którzy dostrzegali w niej szansę na emancypację polityczną. Uniwersytety będące wcze-

jący strukturalizm i poststrukturalizm, a określony przez brytyjskiego literaturoznawcę ogólnie mianem „teorii kulturowej”, przyjąwszy w dialogu z marksizmem orientację emancypacyjną, stał się czymś na kształt wojny – przedłużeniem polityki, tyle że innymi środkami⁷³. Leninowskie hasło „cała władza w ręce rad!” przetransponował na praktykę interpretacji literatury i sztuki, oddając pełnię władzy nad jej przedmiotem w ręce teoretycznie uzbrojonych i politycznie wzbudzonych interpretatorów⁷⁴. Za cel ataku przyjął wszelką normatywność, utożsamioną z opresyjnością⁷⁵. W emancypacyjnym i relatywistycznym ferworze przeciwstawił się też nauce i podstawowym, normatywnym kategoriom naukowego poznania, takim jak prawda czy obiektywizm, co Eagleton uznał za największy błąd, prowadzący do degeneracji i upadku teorii. Zgubiła ją podejrzliwość wobec rozumu, której skutkiem było odejście od zasad racjonalności jako filaru nauki⁷⁶. Ostatecznie, jak podsumowuje badacz, „okazała się dogmatyczna w kwestii zasad, uniwersaliów i fundamentów, zaś powierzchowna w kwestii prawdy, obiektywizmu i bezstronności”⁷⁷. U podstaw dogmatycznego odrzucenia kluczowych idei epistemologii i wiedzy naukowej leżało zaś fałszywe i naiwne o nich pojęcie, któremu humaniści dawali wyraz wówczas, gdy określali je z perspektywy przyjmowanych teorii⁷⁸. Przecistawiając się błędnym i ignoranckim w gruncie rzeczy poglądom „teoretyków kulturowych” na kwestie prawdy, obiektywizmu i bezstronności, Eagleton przypomniał o właściwym dla postawy naukowej sceptycyzmie i krytycyzmie, który każe widzieć w nauce „dziedzinę prób i błędów oraz niedoskonałych przybliżeń”⁷⁹. Zajął więc stanowisko bardzo bliskie metodologii Popperowskiej, fragmentami zdawał się wręcz „mówić Popperem”. Cały rozdział swojej książki poświęcił na zdecydowaną obronę odrzuconych przez teorię kulturową, racjonalnych podstaw nauki, tłumaczył elementarne z punktu widzenia metodologii i logiki kwestie dotyczące oceny prawdziwości twierdzeń, roli argumentacji, metod obiektywizacji wiedzy. Niedwuznacznie dawał przy tym do zrozumienia, że zwolennicy teorii kulturowej, reprezentujący humanistykę, zupełnie nie orientują się w obszarze

śniej ostoją tradycyjnej kultury, bastionami naukowej bezstronności, stały się [...] kwaterami głównymi kultury zamienionej w polityczną walkę”. Idem, *Koniec teorii*, s. 31.

⁷³ Ibidem, s. 35. Przekład zmieniony na podstawie oryginału angielskiego. Eagleton nawiązał do słynnej definicji wojny sformułowanej przez Carla von Clausewitza.

⁷⁴ Ibidem, s. 56.

⁷⁵ Ibidem, s. 20–23.

⁷⁶ Ibidem, s. 71.

⁷⁷ Ibidem, s. 99.

⁷⁸ Ibidem, s. 24.

⁷⁹ Ibidem.

zagadnień metodologicznych, są „niewtajemniczonymi laikami”⁸⁰. Podkreślał konieczne oparcie wiedzy naukowej na normatywnym porządku wartości i cnót umysłu: „wiedza powinna być zdyscyplinowana, rozsądna, skrupulatna, samokrytyczna, wyważona itd.”⁸¹.

Podobne zadanie krytyczne jak to, które dwadzieścia lat temu podjął Eagleton w odniesieniu do całej humanistyki przesiąkniętej teoriami wywrotowymi wobec założeń epistemologii, stoi już od dawna przed metodologią historii sztuki. Stawką nie jest tu jednak oczywiście kondycja teorii kulturowej, o którą martwił się brytyjski autor, tylko stan naszej dyscypliny, któremu przeciągający się kryzys w obszarze jej teorii i oderwanie od perspektywy metodologicznej na pewno dobrze nie służy. Metodologia historii sztuki może spełnić swoją rolę tylko wtedy, gdy zdecydowanie opowie się po stronie normatywizmu przeciwko permissywiizmowi i społecznemu relatywiizmowi, jasno odróżni się od znaczeń i implikacji związanych z pojęciem *methodology*, czyli od takiej „metodologii”, która wpisuje się w socjologicznie, a nie metodologicznie określone granice nauki, uznaje w istocie tylko statystyczne kryteria ważności teorii funkcjonujących i znajdujących aprobatę w środowiskach akademickich, przez co legitymizuje również teorie programowo antynormatywne, opozycyjne wobec nauki pojmowanej filozoficznie, odrzucające epistemologiczne podstawy i metodologiczne kryteria uznawania wiedzy, by sprowadzić praktykę jej budowy do roli narzędzia walki politycznej (*vide* Moxey) lub formy twórczości pisarskiej opartej na własnych konwencjach (*vide* White, Carrier i Elkins). Z tak rozumianą „metodologią” (*methodology*) właściwa metodologia, zakotwiczona w filozofii nauki (*philosophy of science*) i przyjmująca jej normatywną perspektywę dla oceny wartości naukowej teorii, musi wejść w otwarty konflikt i spór. Niezależnie bowiem od tego, jak stanowczo różne teorie historii sztuki odcinają się od epistemologii i związanej z nią metodologii, już przez sam fakt, że wchodzą w dyskurs na temat tej dyscypliny nauki, jak również jej przedmiotu, sytuują się one w polu zainteresowań metodologii naukowej i podlegają ocenie w jej kategoriach. Więcej nawet: im bardziej wprost wypowiadają posłuszeństwo nauce i jej normatywnemu porządkowi, tym bardziej ściągają na siebie krytyczną uwagę z metodologicznego punktu widzenia, który pozostaje niewzruszony. Ich oddziaływanie na dziedzinę *philosophy of science* jest bowiem tylko przeciwnie skuteczne, inaczej być nie może – po prostu dlatego, że wbrew wpisany w owe teorie deklaracjom, jakoby metodologiczne reguły nauki w praktyce nie obowiązywały, one stale obowiązuje w roli kryteriów oceny wszelkich teoretycznych twier-

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ Ibidem, s. 127.

dzeń dotyczących historii sztuki. Jeżeli wywrotowe, antynormatywne teorie dumnie głoszą swoją adekwatność do tego, co stanowi normę funkcjonującą w praktyce wytwarzania i uznawania wiedzy z zakresu naszej dyscypliny, to jedynie odsłaniają pilną potrzebę krytycznej analizy owej praktyki – analizy podyktowanej troską o naukowy status historii sztuki, należny ze względu na jej przynależność do wspólnoty nauk. Czy bowiem tego chce, czy nie, czy przyjmuje to do wiadomości, czy próbuje się tego wyprzeć lub o tym zapomina, tak czy owak historia sztuki leży w polu metodologii nauki i nie może z niego się wymknąć. Pozostaje tylko kwestia, jak w nim buduje, o ile w ogóle buduje, swoją pozycję i orientację. Tak samo jak było siedemdziesiąt, pięćdziesiąt lub trzydzieści lat temu, tak i dzisiaj nic nie zwalnia historii sztuki z odpowiedzialności za poziom metodologiczny, który przyjmuje za swoją normę. Powinno być jasne, że jeżeli ustawia ową normę tylko według tego, co znaczy pojęcie *methodology* w odróżnieniu od *philosophy of science*, czyli legitymizuje się na zasadzie antynormatywnego permissywizmu w ramach socjologicznie ujmowanej nauki, pod Feyerabendowskim hasłem „cokolwiek ujdzie”, to sprzeniewierza się metodologii i zarazem odmawia sobie statusu nauki w sensie filozoficznym. Takie stanowisko marnie by o naszej dyscyplinie świadczyło.

Postulowane przez burzycielskie teorie unieważnienie normatywnych kryteriów nauki, którego ignoranckie podstawy dobrze ukazał Eagleton, nie ma, na szczęście, mocy sprawczej i w żaden sposób nie narusza nadrzędnej roli metodologii jako strażniczki naukowych standardów. Słabość argumentacji budowanej przez rzeczników relatywistycznego, socjologicznego ujęcia wiedzy po to, aby unieważnić racjonalne zasady nauki, obnażył z całą bezwzględnością precyzyjnej, logicznej analizy wybitny współczesny metodolog, Robert Nola, w książce pod wymownym tytułem *Rescuing Reason: A Critique of Anti-Rationalist Views of Science and Knowledge*, która ukazała się, tak jak *After Theory* Eagletona, w 2003 roku. Teorie formułowane ze stanowiska społecznego relatywizmu autor poddał wnikliwemu rozbirowi właściwą dla metodologii metodą racjonalnej rekonstrukcji, dając znakomity przykład jej zastosowania. W wywodzie zbijającym argumenty, na których społeczni relatywiści próbowali wspierać swoje antynormatywne tezy, Nola jednocześnie bronił epistemologicznej, metodologicznej koncepcji nauki, i wzmacniał jej uzasadnienie. Wykazywał, że mimo wszystkich kierowanych przeciwko niej, wywrotowych teorii, tradycyjna teoria nauki wytrzymuje próby, pozostaje nienaruszona i wciąż aktualna. Naukę stanowi pewien „produkt, wiedza (lub uprawomocnione przekonanie), oraz proces jego uzyskiwania, czyli metody dociekań. [...] Badania naukowe odniosły spektakularny sukces, wytwarzając czystą wiedzę o świecie. Ale jak? Przez to, że stosowano w nich

zasady racjonalności i metody”⁸². Nawiązując do Popperowskiego ujęcia tradycji naukowej, Nola wskazał na jej kluczowy wyróżnik, który stanowi podporządkowanie głoszonych twierdzeń i teorii prawu ich krytycznej oceny⁸³. Przyjęcie tego wertykalnego porządku powodowało namysł nad racjonalnie określonymi kryteriami takiej oceny, mającymi rozstrzygać o racjach uznania jednej teorii i odrzucenia innej, albo uznania jednej za lepszą od drugiej, gdyby zgłaszano teorie ze sobą sprzeczne. Na podporządkowaniu twierdzeń ustalonym, rozumnym zasadom i miarom ich wagi polega metoda naukowa, zaś na krytycznym rozważaniu owych zasad i kryteriów oceny pod względem ich racjonalności polega teoria metody naukowej (*theory of scientific method*), czyli – synonimicznie – filozofia nauki lub metodologia. Podtrzymując w tych podstawowych kwestiach poglądy Poppera, Nola mocniej od niego podkreślił tyleż ciągłość tradycji metodologicznej, co i dynamikę przemian w jej obrębie jako nieustanny proces, któremu podlega także normatywne stanowisko autora *Conjectures and Refutations*. Zgoda co do ogólnych zasad racjonalności, wyznaczających miarę krytycznej oceny teorii wysuwanych w świecie nauki, jest podstawą rozwijania różnych szczegółowych interpretacji tych zasad, a w rezultacie podstawą ścierania się odmiennych teorii metodologicznych, precyzujących normy, reguły i metody oceny, które byłyby najbardziej racjonalne. Również Popperowski falsyfikacjonizm, podkreśla Nola, okazał się na poziomie metodologii koncepcją dyskusyjną, podobnie jak alternatywna koncepcja abdukcjonizmu, „wnioskowania do najlepszego wyjaśnienia”⁸⁴. Metodologiczny dyskurs umocowany jest jednak w bezdyskusyjnym rdzeniu filozoficznego, racjonalnego ujęcia nauki jako pola konfrontacji różnych teorii, podlegających krytycznej ocenie porównawczej wedle miary spełniania przez nie nadrzędnych zasad racjonalności naukowej. Dlatego też w każdym przypadku wybór konkretnej teorii, właśnie tej a nie innej, wymaga odpowiedniego uzasadnienia na gruncie owych zasad.

Problem historii sztuki polega na jej oderwaniu się, wraz z innymi naukami humanistycznymi, od tego właśnie rdzenia. Jak pisałem wyżej, czynnikiem odrywającym okazała się recepcja strukturalizmu, którego nastawienie na ogólne reguły tłumaczące zjawiska kulturowe pozornie odpowiadało odwołaniu się modelu DN do ogólnych praw, ale w istocie zrywało z kluczową dla tego modelu zasadą metodologicznego indywidualizmu. W ramach zwro-

⁸² R. Nola, *Rescuing Reason: A Critique of Anti-Rationalist Views of Science and Knowledge*, Dordrecht 2003, s. 5.

⁸³ K.R. Popper, *Droga do wiedzy. Domysły i refutacje*, tłum. S. Amsterdamski, Warszawa 1999, s. 217–225.

⁸⁴ Nola, *Rescuing Reason*, s. 19–24.

tu strukturalistycznego do zerwania z metodologią nauki przyczynił się szczególnie narratywizm White'a, zaprzeczył on bowiem jednemu z jej fundamentalnych założeń, jakim była idea wspólnej metodologicznej podstawy nauk przyrodniczych i humanistycznych. White podkreślał, że model dedukcyjno-nomologiczny, adekwatny na potrzeby wyjaśniania zjawisk natury i wyznaczający metodologiczną normę w przyrodoznawstwie, nie odpowiada specyfice historiografii, ponieważ w tej dziedzinie zasadniczą rolę odgrywa czynnik językowej konstrukcji wyjaśnień, która podlega nie logicznym, tylko narracyjnym, konwencjonalnym regułom ujmowania faktów jako składników spójnego i zrozumiałego obrazu historycznych wydarzeń. Wszystko zależy tutaj głównie od przyjętej koncepcji historiograficznego ujęcia, opartej na znanych skądinąd schematach budowy opowieści, co z założeniami metodologii nauki (*philosophy of science*) nie ma nic wspólnego. Jednakże dokonana przez White'a polaryzacja między modelem wyjaśnień obowiązującym w naukach przyrodniczych (czysto logicznym, wolnym od schematów koncepcyjnych i problematyki językowej interpretacji faktów) a modelem wyjaśnień historycznych (czysto narracyjnych i konwencjonalnych, uwikłanych w schematy koncepcyjne i problematykę językowej interpretacji faktów), rozmięła się z aktualną wówczas refleksją metodologiczną Thomasa Kuhna, który odniósł do przyrodoznawstwa wszystkie istotne „wyróżniki” historiografii. Podstawowe dla jego metodologii pojęcie paradygmatu oznacza zależność wyjaśnień naukowych od przyjętej koncepcji wyjaśniającego ujęcia ich przedmiotu, osadzonej w pewnym myślowym schemacie, który rzutuje także na sposób postrzegania i interpretacyjnego określania faktów pod kątem tej koncepcji i w jej siatce pojęciowej. Ponieważ od czasu wydania głośniejszej książki Kuhna w roku 1962 paradygmatyczne struktury wiedzy stanowiły główny temat rozważań metodologicznych odnoszących się do przyrodoznawstwa, a jednocześnie podstawę zakwestionowania adekwatności modelu DN w tym obszarze, argumenty White'a, mające przemawiać za odrzuceniem metodologii wspólnej dla nauk przyrodniczych i humanistycznych, oraz za narratywistycznym odwrotem od racjonalnych reguł wyboru najlepszej teorii przeciwko teoriom alternatywnym, kłóciły się z ogólną metodologią nauki tamtych lat.

Skoro White uznał za szczególnie ważne dla teoretycznego namysłu nad historiografią kwestie tak pokrewne tym, które według Kuhna miały zasadnicze znaczenie dla metodologii nauki w ogóle, a dla nauk przyrodniczych w szczególności – dlaczego ustawił swój narratywizm w opozycji do założeń ówczesnej metodologii, nazbyt prosto i niesłusznie utożsamionej z modelem dedukcyjno-nomologicznym? Odpowiedź na to pytanie nietrudno znaleźć, jeżeli weźmie się pod uwagę kontrast między analogią poglądów Kuhna i White'a na poziomie diagnozy sytuacji w obu obszarach nauk, a rozbieżno-

ścią wniosków wyciągniętych ze zdiagnozowanego stanu rzeczy. Obaj autorzy zgodnie dostrzegli wielość możliwych do przyjęcia koncepcji (modeli, paradygmatów) interpretacyjnych lub narracyjnych jako zamkniętych systemów pojęć, w obrębie których określa się i wyjaśnia fakty, a które w stosunku do innych systemów, zbudowanych na takiej samej zasadzie, są alternatywne i niewspółmierne⁸⁵. Jednakże w metodologicznym ujęciu Kuhna istnienie takich zamkniętych i niewspółmiernych struktur wiedzy stanowiło problem, bo utrudniało i spowalniało rozwój nauki. Ponad szeregiem odrębnych paradygmatów filozof dostrzegał porządek ogólnych i nadrzędnych wartości łączonych z poznaniem naukowym, a zarazem kryteriów oceny teorii, który dla poszczególnych paradygmatów stanowił horyzont uprawomocnienia, instancję legitymizującą. W „normalnym” trybie funkcjonowania nauki niewspółmierne teorie odwołują się do tego porządku, aby potwierdzić swoją prawomocność, ale pozostaje on także nadrzędną miarą porównawczej oceny alternatywnych paradygmatów, jak również miarą oceny zasadności odstąpienia od jednego paradygmatu, aby uznać inny – na tym, według Kuhna, polega „rewolucyjny” tryb postępu wiedzy. Amerykański badacz pozostał więc wierny podstawowemu dla metodologii pogładowi, że ważny jest rozwój nauki, dokonujący się na drodze analizy prawomocności różnych teorii i popartego tą analizą wyboru jednej z nich – takiej, która najlepiej spełnia nadrzędne, racjonalne kryteria oceny. W istocie autor *Struktury rewolucji naukowych* pokazał tylko, że jest to proces znacznie trudniejszy i postępujący bardziej opornie niż zakładał podważony przez jego teorię, falsyfikacjonistyczny model postępu.

Wnioski White'a zmierzały w kierunku odwrotnym – ku uzasadnieniu nieprzewidywalnego, w jego opinii koniecznego, a co najważniejsze, pożądanego pluralizmu sprzecznych narracji o przeszłości. Takie konkluzje nie mogły, rzecz jasna, znaleźć uprawomocnienia na gruncie metodologii nauki, wobec czego White ten grunt porzucił i zdyskredytował jako fundament nauk historycznych. Nadrzędne wartości pluralistycznej historiografii ulokował on całkiem gdzie indziej, bo w dziedzinie polityki. Otwarcie głosił pogląd, że „pożądanym celem historycznego przedstawiania przeszłości winno być raczej mnożenie interpretacji doniosłych zdarzeń historycznych niż tworzenie monolitycznego »konsensusu« interpretacyjnego, który pozorując »bezinteresowność«, ukrywa swoje zainteresowanie utrzymaniem *status quo*. [...] Jeśli historiografia ma służyć demokratycznym, a nie hegemonicznym celom, to w kwestii tego, która z proponowanych przez profesjonalnych badaczy (uwi-

⁸⁵ Zbieżności między teorią nauki Kuhna i teorią historiografii White'a wynikają w znacznej mierze z oparcia ich na wspólnej podstawie w teorii przedstawieniowego konwencjonalizmu E.H. Gombricha.

kłanych w zastany system społeczny) interpretacja przeszłości jest najlepsza, powinna opowiadać się raczej za pluralizmem interpretacyjnym, a nie za »konsensusem«⁸⁶. Przesunięcie reguł historiografii z obszaru nauki i naukowej metodologii na obszar narracyjnych i retorycznych konwencji pisarstwa było ze strony White'a zabiegiem przydatnym o tyle, że konwencje te, należące do porządku estetycznego, a nie epistemologicznego, nie podlegały już żadnemu nadrzędnemu porządkowi kryteriów wartości, które stanowiłyby normatywną („hegemoniczną”?) podstawę oceny różnych i sprzecznych ze sobą interpretacji. Odwrotnie niż w nauce, wartością – określoną w kategoriach politycznych – był ich maksymalny, egalitarny i „demokratyczny” pluralizm. Za odrzuceniem metodologii nauki i twierdzeniem White'a, jakoby nie było podstaw odnoszenia jej do nauk historycznych, nie stały zatem ani racje, ani motywacje naukowe, lecz wręcz przeciwnie. Zdecydowała polityka, której autor *Metahistory* podporządkował teorię historiografii.

Narratywizm w znacznej mierze przyczynił się do upowszechnienia poglądu, że ogólna filozofia nauki nie pasuje do szczególnego charakteru dyscyplin zajmujących się badaniem przeszłości, jak również dyscyplin humanistycznych w ogóle. Pogląd ów ma jednak bardzo wątpliwe podstawy, a jednocześnie zbyt łatwo przyjmowano go za przesłankę wyłączenia historii czy historii sztuki z domeny metodologii i przeniesienia tych gatunków „pisarstwa” w całkowicie odrębną domenę teorii narracji oraz retoryki, o polityce już nie wspominając. Oznaczałoby to, w największym skrócie, że akademicki dyskurs z zakresu naszej dyscypliny diametralnie różni się od literatury naukowej, poddanej rygorom logiki argumentacyjnego wywodu, metodom krytycznego sprawdzianu teorii i wyboru między teoriami alternatywnymi, zasadom oceny prawomocności twierdzeń itd. Oczywiście nie jest to prawda, ponieważ ogólna problematyka metodologiczna, dotycząca wartości teorii w kontekście ich uzasadnienia, tak w wywodach eksplanacyjnych, jak i interpretacyjnych, pozostaje niezmiennie wspólna dla wszystkich nauk – jeśli tylko zgodzić się, wbrew stanowisku White'a i Carrieri, że historia i historia sztuki są dyscyplinami naukowymi *par excellence*, a nie literaturą fikcjonalną (lub przedłużeniem polityki).

Z jednej strony celne uwagi Eagletona o „upadku teorii” traktowanych jako oręż walki politycznej, z drugiej strony metodologiczna koncepcja Kuhna wystarczą za dobrą odpowiedź na kierowane przeciwko metodologii, wy-

⁸⁶ White, *Stare pytanie postawione na nowo*, s. 125–126. Dalej autor pisze: „Historia nie jest i nigdy nie będzie nauką w aktualnie obowiązującym rozumieniu terminu *science*. Lepiej by było, gdybyśmy się z tym pogodzili i rozważyli polityczne i etyczne implikacje różnych sposobów interpretowania historii [...]”. Por. przypis 56 w niniejszym tekście.

wrotowe i upolitycznione teorie Moxeya i White'a, ale także na ujęcie historii sztuki jako gatunku pisarstwa, które Carrier oparł na wątpliwych tezach antymetodologicznych autora *Metahistory*. Kuhnowska charakterystyka „nauki normalnej” daje ponadto najlepszą podstawę odpowiedzi na aspirującą do wierności realiom teorię zwyczajów pisarskich praktykowanych w społeczności historyków sztuki, którą sformułował Elkins w polemice z Carrierem. Zapożyczając bowiem od Kuhna kategorię normalności naukowej, amerykański badacz odniósł ją do głównego nurtu współczesnej historii sztuki, w którym normą jest, jak twierdził, praktyka rutynowa, utarty i bezrefleksyjnie przyjmowany zwyczaj pisania o artystycznych obiektach, a do zwyczaju nie należy krytyczny dystans i namysł nad kwestiami filozoficznymi, metodologicznymi czy teoretycznymi, które mogłyby tej praktyki dotyczyć. „Normalna historia sztuki”, nie wchodząca na poziom metarefleksji, tylko bezwiednie pozostaje uwikłana w teorie, założenia metodologiczne lub ideologie leżące u podłoża zwyczajowej praktyki⁸⁷. Taki obraz „normalności” trybu funkcjonowania dyscypliny niewiele ma wspólnego z tym, co Kuhn określił mianem normalnej nauki. W jego koncepcji normę wyznacza przyjęcie pewnego paradygmatu na zasadzie całkowicie racjonalnej: naukowcy czynią to świadomie, znając jego teoretyczne podstawy, odnosząc go do nadrzędnego porządku wartości powszechnie identyfikowanych z rzetelną wiedzą naukową i w tej perspektywie uznając jego prawomocność. Wszak to właśnie Kuhnowską teorią nauki inspirował się Lyotard, gdy podkreślał znaczenie dyskursu preskrypcji, wyznaczającego kryteria wartościowania teorii autonomiczne i alternatywne wobec tych, które określają społeczne warunki i realia funkcjonowania wiedzy⁸⁸. Jeżeli historia sztuki w swoim głównym nurcie jest tak daleka od teoretycznej i metodologicznej refleksji, tak nieracjonalna i nieświadoma, jak ją przedstawił Elkins, to – aż przykro pisać takie słowa – nie mieści się w granicach normalnej nauki. Nie mniej mizerny jest jednak również wyłaniający się z książki *Our Beautiful, Dry, and Distant Texts* obraz stanu „metodologicznej” świadomości drugiej części środowiska historyków sztuki, czyli tych, którzy obierają linię *methodology*, bo wydaje im się, że „metodologia” polega na interpretowaniu dzieł w kategoriach jakiejś dowolnie wybranej, byle znanej i poważanej teorii (zależnie od upodobań, może to być równie dobrze psychoanaliza Lacana albo koncepcja władzy Foucaulta, może być coś z postmarksizmu lub nowego materializmu, z naciskiem na „sprawczość rzeczy”, może być perspektywa afektywna itd.), aby w ten sposób interpretację teoretycznie podeprzeć czy umocować („uzasadnić”, jak chciał Moxey), albo też

⁸⁷ Elkins, *Our Beautiful, Dry, and Distant Texts*, s. 11–13.

⁸⁸ Lyotard, *Kondycja ponowoczesna*, s. 124–125.

uznają, że historia sztuki to taki rodzaj pisarstwa, który obyczaj „stosowania teorii” po prostu włączył do zasobu swoich konwencji jako element akademickiego stylu i należy tego obyczaju się trzymać.

Im bliższy prawdy jest ten zarysowany przez Elkinsa, a zarazem legitymizowany przez jego teorię, socjologiczny obraz praktyk wytwarzania tekstów historii sztuki, całkowicie ignorujących normatywny horyzont metodologii, tym bardziej należy nad nim ubolewać albo bić na alarm. Niezależnie od powodów, dla których teoretyczna autorefleksja podejmowana na niwie naszej dyscypliny odwróciła się od tego horyzontu, a które leżały – jak pisałem wyżej – w szerszym kontekście recepcji niegdyś nowych teorii strukturalizmu, źle się stało i nie było ku temu przesłanek po stronie filozofii nauki, która wcześniej, przed zwrotem strukturalistycznym, przez długie lata pozostawała dla tej autorefleksji najważniejszym punktem odniesienia. Żadne racje nie uzasadniają bezkrytycznej zgody na to, by nadal, tak jak trwa już od trzydziestu lat, przeciągał się stan zdominowania obszaru teorii historii sztuki przez koncepcje mniej lub bardziej otwarcie negujące epistemologiczne podstawy dyscypliny i, w konsekwencji, obowiązywanie w niej metodologicznych rygorów nauki. Zważywszy na fakt, że dyskurs teoretyczny legitymizuje i kształtuje praktykę, strach pomyśleć, jaki poziom naukowy mogą osiągnąć prace pisane – ale również recenzowane i pozytywnie oceniane – w przeświadczeniu, że metodologia to tyle co *methodology*, że „pisarstwa” tego nie dotyczą żadne normatywne reguły i wartościujące kryteria, że nie podlega ono ani logicznym zasadom budowy wyводу, ani wymogom i metodom krytycznego sprawdzianu teorii, ani rygorom argumentacji uzasadniającej i uprawomocniającej twierdzenia, że uzasadniać swoje poglądy interpretacyjne to znaczy podpierać je jakimiś rozpoznawalnymi teoriami, najlepiej strukturalistycznymi lub poststrukturalistycznymi, że wszelkie normy dla tekstów wyznacza jedynie utarty zwyczaj, że reprezentują one tylko gatunek literatury polegający na własnych, zmiennych konwencjach, albo że nie są one w istocie niczym więcej niż tylko inną formą polityki. Dopóki nie odbuduje się teorii dyscypliny opartej na współczesnej metodologii naukowej, dopóty obecny stan dominacji teorii zorientowanej antynormatywnie i skrajnie permissywnie, afirmującej nieograniczony niczym pluralizm interpretacyjny i polityczny instrumentalizm w podejściu do wiedzy, utrwałać będzie zamęt i tyleż błędne, co i szkodliwe dla nauki przekonania. Tak długo też, jak ten stan rzeczy będzie się utrzymywał, historykom sztuki napotykałym konkretne problemy metodologiczne w ich własnym obszarze badawczym pozostaje szukać rozwiązań owych problemów na zewnątrz dyscypliny – nie znajdzie się ich idąc za hasłem *methodology*, rzecz jasna, lecz tylko sięgając po współczesną literaturę z zakresu *philosophy of science*. Jest ona bardzo bogata, relatywnie łatwo

dostępna i, co najważniejsze, oferuje wiele cennych wskazówek, użytecznych również w odniesieniu do historii sztuki. Wystarczy się zainteresować, a czas najwyższy, by ten kierunek zainteresowań na powrót stał się dla autorefleksji naszej dyscypliny, dla dalszego rozwoju jej teorii i praktyki naukowej, kierunkiem wiodącym.

BIBLIOGRAFIA

- Adams L.S., *The Methodologies of Art. An Introduction*, New York 1996
- Bätschmann O., *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*, Darmstadt 1984
- Bätschmann O., *Anleitung zur Interpretation: Kunstgeschichtliche Hermeneutik*, w: *Kunstgeschichte: Eine Einführung*, Hrsg. H. Belting, H. Dilly, W. Kemp, W. Säuerlander, M. Warnke, Berlin 1988, s. 191–221
- Baxandall M., *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven and London 1985
- Bocheński J.M., *Współczesne metody myślenia*, Poznań 1992
- Bryl M., *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia sztuki od 1970 roku*, Poznań 2008
- Bryson N., *Dyskurs, figura*, tłum. M. Bryl, „Artium Quaestiones” 2008, XIX, s. 300–333
- Bryson N., *Tradition and Desire: From David to Delacroix*, New York 1984
- Carrier D., *Principles of Art History Writing*, University Park 1991
- Czekalski S., *Jak wyjaśnić obraz? Metodologiczne tropy historii sztuki w epoce Ernsta H. Gombricha*, Poznań 2022
- Bryson N., *Spojrzenie w rozszerzonym polu*, tłum. M. Bryl, „Artium Quaestiones” 2008, XIX, s. 281–299
- D’Alleva A., *Metody i teorie historii sztuki*, tłum. E. i J. Jedlińscy, Kraków 2008
- Eagleton T., *Koniec teorii*, tłum. B. Kuźniarz, Warszawa 2012
- Elkins J., *Art History without Theory*, „Critical Inquiry” 1988, nr 2, s. 354–378
- Elkins J., *Our Beautiful, Dry, and Distant Texts: Art History as Writing*, New York–London 2000
- Feyerabend P., *Przeciw metodzie*, tłum. S. Wiertelwski, Warszawa 2021
- Foucault M., *Archeologia wiedzy*, tłum. M. Siemek, Warszawa 1977
- Fried M., *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley–Los Angeles–London 1980
- Gombrich E.H., *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, tłum. J. Zarański, Warszawa 1981
- Gombrich E.H., *W poszukiwaniu historii kultury*, tłum. A. Dębnicki, w: *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, red. J. Białostocki, Warszawa 1976, s. 302–345
- Gombrich E.H., *The Evidence of Images*, w: *Interpretation: Theory and Practice*, ed. Ch.S. Singleton, Baltimore 1969, s. 35–104

- Gombrich E.H., *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance*, London 1972
- Gutting G., *Michel Foucault's Archaeology of Scientific Reason*, New York 1989
- Latour B., S. Woolgar, *Życie laboratoryjne. Konstruowanie faktów naukowych*, przeład zbiorowy, Warszawa 2020
- Lyotard J.-F., *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 1997
- Moxey K., *The Practice of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*, Ithaca and London 1994
- Nola R., *Rescuing Reason: A Critique of Anti-Rationalist Views of Science and Knowledge*, Dordrecht 2003
- Popper K.R., *Logika odkrycia naukowego*, tłum. U. Niklas, Warszawa 1977
- Popper K.R., *Nędza historycyzmu*, red. S. Amsterdamski, Warszawa 1999
- Popper K.R., *Społeczeństwo otwarte i jego wrogowie*, tłum. H. Krahelska, Warszawa 1993
- Popper K.R., *Droga do wiedzy. Domysły i refutacje*, tłum. S. Amsterdamski, Warszawa 1999
- Reichenbach H., *Experience and Prediction. An Analysis of the Foundations and the Structure of Knowledge*, Chicago and London 1961
- Rose G., *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, London 2001
- Tilley N., *The Logic of Laboratory Life*, „Sociology” 1981, nr 15, s. 117–126
- White H., *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Kraków 2000
- White H., *Proza historyczna*, red. E. Domańska, Kraków 2009
- Woleński J., *Dwa pojęcia nauki: metodologiczne i socjologiczne*, „Prace Komisji Historii Nauki PAU” 2009, nr 9, s. 163–180
- Woleński J., *Filozofia nauki a historia nauki*, „Prace Komisji Historii Nauki PAU” 2014, nr 13, s. 100

Stanisław Czekalski

Adam Mickiewicz University in Poznań

ART HISTORY IN THE FIELD OF METHODOLOGY. CURRENT PROBLEMS AND CHALLENGES

Summary

At the end of the 20th century, the theory of art history shifted from the area of methodology understood as a normative field of the philosophy of science to the area of the social practice of constructing knowledge. The term “art historical methodology” itself became trivialized when its meaning was detached from the horizon of epistemology and became extremely inclusive, encompassing all methods practised in the discipline, with a method being considered to be the use of any theory as a tool of interpretation. As a consequence, the basic problem of scientific methodology, which

is the critical assessment of explanatory and interpretive theories due to the value of their justification, is not addressed in the self-reflection of contemporary art history. The retreat from the rigors of methodology was related to the reception of structuralism, initiated by Ernst Gombrich in the book *Art and Illusion*. Popper's model of situational logic as a method of historical explanation of works of art was transformed into a structuralist model, referring to constant rules of pictorial representation, symbolization and communication. Michael Fried and Norman Bryson formulated their own theories of invariant rules defining the necessary initial conditions for the formation and reception of pictures, so that individual works could be interpreted in terms of these rules and, as a result, confirm the general theory, which created a vicious circle. Structuralist theories did not function as hypotheses requiring critical testing, but as interpretive codes that served to read each work of art within their own conceptual system. The next step in the process of the reception of structuralism was the development of theories defining general rules that would govern the discursive practice of art history, and the detection of which at the basis of this practice would discredit or invalidate its epistemological dimension. Hayden White's narrativism was the theory that historical discourse is subject to narrative conventions, not to the laws of logic and the rigors of methodology that serve to limit the pool of alternative explanations or interpretations. This theory was intended to justify the pluralism of equal versions of history as a politically correct idea, appropriate for a "democratic" model of knowledge. Theorists developing White's theses in the field of art history claimed that the discursive practice of this discipline was not governed by methodological rules but by political motivations (Keith Moxey) or aesthetic principles of artwriting (David Carrier). After the phase of open denial of the dependence of the art history discourse on methodology, the theory of the discipline turned into an analysis of techniques for building this discourse, which no longer included methodological issues, as in James Elkins' book *Our Beautiful, Dry, and Distant Texts*. A critical review of theories separating art history from methodology leads to the conclusion that they are untenable. It is impossible to maintain the scientific status of our discipline without respecting the principles of methodology founded in the contemporary philosophy of science.

Keywords:

art history, scientific knowledge, methodology, theory, philosophy of science, structuralism