

Struka u tranziciji – povijest umjetnosti i promjena znanstvene paradigme

Kada se u neku znanost uvuče sumnja epistemološkim pitanjem *može li u znanostima postojati jedna istina ili svaka paradigma ima svoje istine*, onda je to očiti znak da je ta znanost u disciplinarnoj tranziciji. To današnje spoznajno pitanje ne mimoilazi ni suvremenu povijest umjetnosti. Kada ta sumnja dođe u doticaj s nekom od spornih točaka u dominantnoj paradigmi odgovarajuće znanstvene prakse, recimo kao što je kriza interpretacije kada su u pitanju fenomeni suvremene umjetnosti, ona se više teško može zanemariti. Iz perspektive početka 21. stoljeća, jednom od prijelomnih epistemoloških točaka čini se pojava strukturalističko-antropološkog stajališta (C. Levi-Strauss) sredinom pedesetih godina prošlog stoljeća. Kao mogući temelj za izbor između različitih sustava u pristupu povijesnim činjenicama, socijalna odnosno kulturna antropologija tada je zamišljena kao središnja integrativna znanost svih onih znanosti koje se bave proučavanjem čovjeka i njegovih djela, odnosno kao stvaranje teorijskog okvira koji će omogućiti razmjenu podataka i njihovo pozicioniranje u interaktivnom i metadisciplinarnom sustavu, što omogućava sagledavanje svekolike složenosti činjenica ljudskog postojanja. Tako je otvoren, osobito s dekonstrucijskim teorijskim rezultatima poststrukturalizma, proces preispitivanja epistemološke opravdanosti strogog razgraničavanja (pojedinih) prostorno-vremenskih koordinata u (pojedinih) povijesnim istraživanjima, što je isto tako upozorilo i na to da znanstveno mišljenje nosi u sebi element arbitrarnosti.

Međutim, već od početka 20. stoljeća filozofi i povjesničari znanosti, odnosno epistemolozi, pa i sami znanstvenici (primjerice Ernst Mach), nisu baš bili uvjereni u nedodirljivi autoritet znanosti, u njezinu univerzalnu objektivnost, nepristranost, pa i autonomiju te su dokazivali *da je na jedan zadan zbir podataka moguće uvijek postaviti više od jedne teorijske konstrukcije*. Kada su sporovi (»ratovi znanosti«, Z. Sardar) oko temeljnog shvaćanja prirode znanosti postali otvoreni, pojavljuje se 1962. godine jedna od najutjecajnijih akademskih knjiga u 20. stoljeću, *Struktura znanstvenih revolucija* povjesničara znanosti Thomasa Kuhna, koja razbuktava raspravu oko epistemološke krize znanosti. Kuhn je u svojoj utjecajnoj knjizi, s naslovom ponešto smionim za ono vrijeme koje se tek oporavljalo od učinaka hladnoratovske ideološke historije, dao teorijski model znanstvenog razvitka koji je bio suprotan dotadašnjem u biti devetnaesto-

stoljetnom shvaćanju pozitivističkog modela znanosti i njegovim, po pojedinim disciplinama, koherentnim tradicijama akumulacije i evolutivnog »napretka« znanstvenog istraživanja. Kuhnov je pristup znanosti na sažet način predočen u pogovoru hrvatskog izdanja knjige iz 1999. godine:

»Glavni cilj Kuhnovog cjelokupnog teorijskog nastojanja bio je razjašnjenje načina na koji se znanost mijenja, odnosno razvija. Do tada uobičajeno, pozitivističko viđenje znanstvenog rada, znanost prosječno razumijeva kao skup činjenica, teorija i metoda skupljenih u određenim tekstovima, a znanstvenike kao ljude koji se, uspješno ili bezuspješno, bore da tom skupu pridodaju još koji element. Ovako viđen znanstveni razvoj postaje postupni proces tijekom kojeg se ti elementi, pojedinačno ili u kombinaciji, dodaju stalno rastućem skladištu znanstvenih tehnika i znanja. A povijest znanosti postaje disciplina koja kronološki bilježi ova uzastopna povećanja i zapreke koje su sprečavale njihovu akumulaciju. Upravo ovu kumulativnu prirodu znanstvenih nastojanja Kuhn razotkriva kao mitsku i pokazuje da se znanost ne razvija akumulacijom znanja, već *revolucijom pristupa* (kurziv S.B.U.). Kuhn, naime, tvrdi da, premda akumulacija znanja igra određenu ulogu u znanosti, istinite i stvarno značajne promjene nastaju kao revolucioniranje znanstvenog pristupa – *paradigme*.«¹

U Kuhnovu teorijskom modelu, dakle, ključnu ulogu igra pojam paradigme pod kojim u najširem smislu podrazumijeva ona opće »prihvaćena znanstvena dostignuća koja nekoj zajednici praktičara neko vrijeme pružaju modele problema i rješenja«. Kao određeni pristup i način promatranja svijeta ona zauzima središnje mjesto jer svaka znanost u određenom vremenu određena je jednom općeprihvaćenom paradigmom i to je doba »normalne« ili zrele znanosti. Premda po pojmovnom opsegu neuhvatljiva do kraja, ona u sebi sažima bar tri značenja: shvaćanje paradigme kao skupa općih pretpostavki, zatim kao »disciplinarne matrice« i kao »primjera« u djelovanju koje je određeno implicitnim znanjem o tome »kako nešto treba raditi«. Pod ovim trećim Kuhn podrazumijeva »inicirajući, konkretni problem i njegovo rješenje, koje student susreće od samog početka svog znanstvenog obrazovanja, a koje ga kasnije kao znanstvenika neprestano usmjerava preko znanstvenih tekstova, istraživačkih izvješća«. Što se tiče disciplinarnog matrice, ona figurira kao

izdvojena ili »specijalna supkultura zajednice« koja djeli posebna pravila i upotrebu znanstvenog jezika koji je distanciran od svakodnevne jezične prakse. Ukratko, uzor znanstvene prakse što funkcionira u znanstvenoj zajednici na modelu stečenom tijekom školovanja i kasnijoj izloženosti literaturi, predstavlja dakle »čitavu konstelaciju uvjerenja, vrijednosti, tehnika itd.«, koje dijele članovi dane zajednice, dakako, u određenom vremenu.

U pojmu paradigme koji poput »zamišljenog kišobrana« pokriva brojna posebna teorijska i metodološka stajališta sadržana je već i klica njezine promjene. Jer, kako paradigma postaje sve artikuliranijom, obuhvatnijom i preciznijom, tako znanstvena praksa postaje sve krućom. To je osobito vidljivo kad se pojavi problemska kriza u smislu »nepravilnosti« ili »anomalija«, kao što je recimo danas unutar discipline povijesti umjetnosti slučaj s fenomenima suvremene umjetnosti. Usvajanje novih vrsta zbunjujućih činjenica nailazi na teškoće i probleme što se ne mogu objasniti iz perspektive dominantne paradigme tzv. »normalne« ili »zrele« znanosti. Njihovo gomilanje s vremenom izaziva neodređenu potrebu za novim pristupom, odnosno krizu koja se prešućuje sve dok se može zanemariti nedjelotvornost stare paradigme. To je situacija koja teško pada znanstvenicima jer preformulacija pristupa zahtijeva i promjenu stečenog znanstvenog instrumentarija. Dakako, potreba za novim pristupom uvijek je pod velikim teretom rastućih procesa nove kulturalne rekonfiguracije, u našem su vremenu to učinci – da sve sažmemo Lyotardovom sintagmom iz danas već povijesnog »izvještaja o znanju«, sintagmom »postmodernog stanja«, unutar kojih su se procesa, dakle, pojavili fragmenti obrisa novih paradigmi. Time je u znanstvenoj zajednici uzdrmana, kako kaže Kuhn, »opća podanička privrženost« postojećoj paradigmi, pa čim se u novim pristupima počnu kritički preispitivati čvrste disciplinarne granice, znanstvenici se počinju uzajamno ignorirati ili čak optuživati za interpretativnu arbitrarnost, nerazumljivost, pa i disciplinarni »amaterizam«. Još uvijek neodređeni status teorije umjetnosti, koja je upravo i nastala kao transdisciplinarni pokušaj otvaranja krize interpretacije u koju je ušla povijest umjetnosti, govori o žilavoj otpornosti stare paradigme.

Odgovor na krizu, svakako, nije nimalo lak proces, pa tako nastaje duže prijelazno razdoblje preklapanja paradigmi kada se većina pojava i problema i dalje rješava unutar »provjerenih« metodoloških i posebno teorijskih stereotipnih okvira (kao što je, recimo, u domaćoj povijesti umjetnosti slučaj s Karamanovom teorijom ili s monografskom metodom kojom se grade interni identiteti povijesti umjetnosti). No, za mnoge su fenomene danas stari okviri nedostadni, kao što je to slučaj s većinom moderne i suvremene umjetničke produkcije, od povijesne avangarde, neoavangarde ili postavangarde do najnovije »postumjetničke« produkcije. Određene se pojave stoga mogu rješavati tek unutar elementarnih prototipova nove paradigme i u skladu s tim traže se novi određujući pojmovni okviri, doduše još uvijek više opisno, kao što su primjerice »umjetnost u doba tehničke reprodukcije« (Walter Benjamin), »svijet umjetnosti« (Arthur C. Danto), »umjetnost u kontekstu«, »umjetnost u doba kultu-

re« ili »umjetnost u doba teorije«. Kako, dakle, taj prelazak nije tek rezultat postupne znanstvene akumulacije koji se događa preciziranjem ili proširivanjem dominantne paradigme, već posve drugačijeg interpretativnog pristupa, tu se otvara kreativni prostor za one istraživače koji, u dosluhu s vremenom promjena, a tu su gotovo uvijek prvi filozofi, sudjeluju u istraživanju novih pristupa. Njihovo znanstveno djelovanje, u usporedbi sa strožom definicijom znanstvenog istraživanja, dobiva slobodniju formu koja se danas često označava kao, primjerice, »pojmovno indeksiranje«, »kritički pristup« ili »teorijski esej«, odnosno uže kao »izvješća znanstvenog istraživanja« koja se sada pojavljuju »u vidu kratkih članaka u specijaliziranim znanstvenim časopisima, to jest takovih tekstova koji se obraćaju samo kolegama stručnjacima, ljudima čije se poznavanje paradigme može pretpostaviti i koji su upravo zato i jedini koji su sposobni pročitati ove članke. A znanstvena su izvješća upravo njima i namijenjena«². No, kako je znanost društveni racionalni pothvat, kad vrijeme za preokret sazri struka postupno počinje mijenjati svoja stajališta i usklađivati ih s novim sustavom odnosa, odnosno s obrisima i zahtjevima nove paradigme.

Danas smo svjedoci značajnih zbivanja u području umjetnosti što ih je već davno najavio Hegel kao doba »smrti umjetnosti«, odnosno doba kada umjetnost završava jedan veliki povijesni ciklus. Kada ona prestaje biti, hegelijanski rečeno, »ono područje u kojem si istina pribavlja egzistenciju«, onda je teorijska refleksija pristupa umjetnosti nužna; ona dijeli zajedničke strahove i nade s društvenom teorijom općenito (od filozofije, sociologije, antropologije do kulturalnih znanosti). Epistemološki obrat u humanističkim znanostima i uviđanje da se starim pojmovima više ne mogu objasniti nove pojave očituje se u načinu zbivanja »kraja« umjetnosti kao određenog oblika propitivanja, po Hansu Beltingu, »kraja povijesti umjetnosti«. Na početku krize, naravno, znanosti to zapravo ne znaju, a kad bi znale, ne bi više bile to što jesu jer bi morale razvijati autorefleksiju. Na izvjestan način neizbježno dolazi do konfrontacije između povijesti umjetnosti, osobito kad se ona više shvaća kao historicistička ili historiografska nego kao povijesna znanost, i zbivanja same umjetnosti; pojam interpretacije traži uzimanje u obzir učinaka osnovnog prijeloma unutar suvremenog svijeta, odnosno rezultata preobražavanja društveno-humanističkih znanosti u transdisciplinarnu epistemu kulture.

Stanje preklapanja koje prethodi radikalnoj preformulaciji paradigme ističe bitnu epistemološku točku, a to je status »pozitivne« činjenice, njezine istinitosti, jasnoće, objektivnosti, što se odražava i na status povijesti umjetnosti. To stanje, označeno idejom o rasredištenosti svijeta, od dekonstrukcije logocentrizma i razbijanja znanstvenog metajezika do ovovremenih komparativnih, kulturalnih, vizualnih i postkolonijalnih studija, a čija je osviještenost manifestirana u pristupu i postupcima poststrukturalizma, postavio je u središte pozornosti problem »objekta« analize. Roland Barthes je proučavajući književnost doveo u pitanje »i onaj jezik koji mu služi za upoznavanje jezika«. To je vodilo ukidanju razlikovanja, nastalog iz diskursa logike, prema kojemu je

djelo jezik-objekt a znanost metajezik, što je Barthesa približilo književnosti na drugi način: užitku u tekstu ne kao objektu analize, već kao praksi pisanja. Jacques Lacan je ustvrdio slično za »subjekt« znanosti. Njegova čuvena rečenica »Nema metajezika« tematizira pretenziju znanosti da ovlada jezikom zaposjedanjem stajališta koje je »izvan« jezika, odnosno u neutralnom mediju tzv. »metajezika«. Konačno, Lacan problematizira samu mogućnost isključenja iz mreže jezika, odnosno neutralnog izdvajanja »subjekta znanosti«, čime dovodi u pitanje i poziciju objektivnog/pozitivnog znanstvenika. Dakako, tu se ne radi o svođenju lakanovskog stajališta na okvire Gadamerove hermeneutike razumijevanja, već o široj epistemološkoj krizi u kojoj još uvijek nije uspostavljeno referencijalno, »uvijek-već-pretpostavljeno« polje spoznajne teorije i prakse. U zazoru pred tom krizom iščitava se »raspuštanje subjektiviteta u objektivnim/pozitivnim strukturama«, gubljenje mjesta »na sigurnome«, pozicije »izvan«, odnosno »slobode« kao autonomije subjekta u ovladavanju znanjem.

Međutim, u problematizaciji položaja i prirode istine u postojećem znanstvenom otoku znanja, koji se, doduše, neprestano širi usred mora neznanja, valja uzeti u obzir da je novi stav o drugačijem tipu znanja, znanju s »proširenim granicama« koje se razlikuje od vladajućeg tipa pozitivno-znanstvene spoznaje, također stvar konsenzusa unutar šire znanstvene zajednice. Promatrano sa stajališta zatvorene, akademske znanstvene zajednice, rezultat uspješnog kreativnog rada jest kontinuirani napredak i rijetko se sumnja u njegovu objektivnost sve dok se fundamentalni ciljevi određenog stručnog područja ne dovedu u stanje radikalne sumnje. Dok ne dođe do toga, vladajuća »paradigma određuje čak i tako fundamentalan stav kao što je konstatiranje 'činjenice'«³. Kad se počne problematizirati status »znanstvene činjenice«, a samim tim i kriteriji njezine verifikacije, valjanosti, objektivnosti i istinitosti unutar monopola jedne paradigme, onda se zapravo počinje naglašavati kulturološka uvjetovanost svakog jednom uspostavljenog skupa uvjerenja, ciljeva i hijerarhije vrijednosti. Paradigmatska kriza, dakako, u svijetu znanosti ne ovisi prvenstveno o njezinu svjesnom uviđanju ili priznavanju. Eksplicitna uviđanja paradigmatkog sloma iznimno su rijetka, a krize završavaju, po Kuhnu, na jedan od tri načina: »Ponekad se normalna znanost na kraju pokaže sposobnom da obradi onaj problem koji izaziva krizu usprkos očajavanju onih koji su ga vidjeli kao kraj postojeće paradigme. U drugim prigodama određeni se problem opire čak i vidljivo radikalnim novim pristupima. Znanstvenici tada mogu zaključiti da pri takovom stanju u njihovom području neće doći ni do kakvog rješenja. Problem se registrira i ostavlja na stranu za neku buduću generaciju s razvijenijim instrumentima. Ili, konačno, slučaj koji će nas ovdje najviše zanimati, kriza može završiti nastajanjem novoga kandidata za paradigmu, a potom slijedi borba za njegovo prihvaćanje.«⁴. Kad je u pitanju struka povijesti umjetnosti, određeni postupci lokaliziranja i definiranja problema nekog sklopa vizualno-pojmovnog iskustva legitimni su sve dok su instrumenti koje nam paradigma daje sposobni riješiti probleme koje ta paradigma definira (i tada se ona kao »znanost

kreće najbržim tempom i prodire najdublje samouvjerenom primjenom tih instrumenata«). No, po Kuhnu, znanstvenici se nikada lako ne odriču paradigme, čak ni one koja vodi u krizu; jer, »mijenjanje instrumenata predstavlja takvu ekstravaganciju, da je valja rezervirati za prigodu u kojoj će (to) biti nužno. Značaj kriza sastoji se u tome što one ukazuju da je došlo do prigode za izmjenu instrumenata«⁵.

Kad se, dakle, na trnovitom putu paradigmatkih preokreta pojavi nužnost dekonstrukcije značenja već ustanovljenih i uobičajenih pojmova, znanstvenici se najprije okreću teorijskoj, autorefleksivnoj analizi kao sredstvu za razjašnjenje neuhvatljivih mjesta onog područja kojim se bave. Dakako, ne zato što bi htjeli svoj znanstveni poziv zamijeniti pozivom filozofa ili teoretičara, kojemu inače nisu skloni po prirodi stvari, već zato što nove interpretativne pretpostavke i metodski neuobičajeni pristupi istraživanju, sa stajališta pozitivne znanosti, izazivaju niz efekata kao npr. »pomak opažanja«, »preobražaj viđenja«, »kritička perspektiva« ili »stvaranje interpretativnog konteksta«. Oni mogu olabaviti rigidni ili stereotipni pristup i djelovati na nov način unošenja reda i smisla u činjenice što su bile nedokučive uobičajenim sredstvima istraživanja podataka, a to je već pothvat teorijske interpretacije kao neke vrste »gestalt prebacivanja« u »bljeskovima« intuicije, koja naravno uvijek ostaje djelom vezana za stečeno iskustvo sa starom paradigmom. No, u trenutku kad se pojedinačno suvremeno umjetničko djelo više nije moglo jasno izdvojiti od svih ostalih stvari na temelju činjenice svoje »umjetničke«, tj. formalne kvalitete, neophodno je bilo retoriku jedinstvenosti – i različitosti – koja inače legitimira umjetnost veličanjem remek-djela i kojom se dugo određivao tradicionalni diskurs povijesti umjetnosti, zamijeniti novim diskursom. Nakon sve euforije oko priče o kraju umjetnosti i povijesti umjetnosti kao tradicionalne humanističke discipline, utvrdilo se kritičko uvjerenje o mogućnosti drukčije, nove paradigme povijesti umjetnosti.

Uzmimo, primjerice, rano interpretativno iskustvo s *ready-madeom*, odnosno susret s brisanjem razlike između umjetničkog djela i profanog predmeta koje su avangardni pokreti provodili još od početka 20. stoljeća. Osobito su se od 60-ih godina naovamo sve ubrzanije diferencirale umjetničke strategije »kreiranja posebnog konteksta« koje više nije mogao pratiti grinbergijanski kriterij visoke moderne o autonomiji formalne kvalitete djela. Gotovo u isto vrijeme kada se Kuhn istaknuo na znanstvenoj sceni (MIT), na jednu od tadašnjih umjetničkih scena u New Yorku stupio je filozof Arthur C. Danto, u početnoj ulozi likovnog kritičara. Njegov je pristup nemogućem rascjepu ili jazu između umjetnosti koja je djelovala na razini forme i umjetnosti koja je djelovala na razini konteksta, okvira, *backgrounda*, koncepta ili performativnosti dao novu kritičku i teorijsku interpretaciju što je ostala zapamćena, a i danas funkcionira, u sintagmi *svijet umjetnosti*. Kada je Andy Warhol izložio svoj slavni popartistički rad *Kutija Brillo (Brillo Box, 1964.)*, komercijalnu ambalažu za spužvice od čelične vune kao efikasnog sredstva u čišćenju aluminijskog posuđa, više nije bilo dovoljno taj umjetnikov postupak prihvatiti tek kao »avangardnu provokaciju« ili »prevrednovanje«, kao u prvoj polovici stolje-

ća. Danto je krenuo od teze Heinricha Wölfflina kako sve nije moguće u svako vrijeme, o čemu sam kaže: »Kao filozofa zanimalo me je što je to što u određenom povijesnom trenutku čini nešto umjetničkim djelom, koje nije moglo zadržati taj status u nekom ranijem razdoblju. Dakle, u najopćenitijem filozofskom smislu postavilo se pitanje o doprinosu povijesne situacije statusu umjetničkog djela«⁶. Formalističkom poimanju umjetničkog djela Danto je supostavio pojam umjetnosti čije se značenje temelji na vezi umjetničkog djela sa *svijetom*, odnosno njegovim povijesnim i teorijskim ozračjem koje omogućava priznavanje njegova umjetničkog statusa. U svom je utjecajnom tekstu pod naslovom *Umjetnički svijet (The Art World, »Journal of Philosophy«*, 1964.) elaborirao svoj pristup na određenom primjeru čina umjetničke »aproprijacije« (Kutije Brillo kao umjetničkog djela u odnosu na industrijsku ambalažu u kojoj su otpremne spužvice Brillo do široke mreže samoposluživanja) i služeci se nekom vrstom »izvanjske teze«, prema kojoj »ono što neki predmet čini umjetničkim djelom dolazi izvan njeega samog«. Njegove su teorijske pretpostavke ugrađene u refleksiju o potrebi definiranja nove umjetničke prakse ili onoga što se događalo u neoavangardnoj umjetnosti 60-ih godina i što je rušilo prijašnje okvire pojma umjetnosti ili »umjetničke činjenice«, prije svega medijske i druge granice između elitne i popularne kulture, a što se nije moglo rastumačiti metodskim operacijama »slaganja i spajanja«. Retroaktivno će Arthur Danto reći da voli »razmišljati o povijesti umjetnosti kao o *Bildungsromanu*, u kojem *Kunst* malo-pomalo otkriva svoju bit«, a to znači da »teorija umjetnosti odjednom postaje imperativom na način kako to ranije nikad nije bila« jer je »postalo jasno kako sve može biti umjetnost«⁷, a ne samo »ravna površina, do određenog stupnja prekrivena bojom«. Odnosno, kako na drugom mjestu kaže, povjesničari umjetnosti od struke su »ostali zatvoreni u prethodnim razdobljima povijesti umjetnosti, primjerice u formalizmu, koji je tako teško primijeniti na suvremenu umjetnost«⁸. U tom je smislu suvremena teorija umjetnosti radikalna kritika tradicije povijesti umjetnosti i njezina poimanja pristupa umjetnosti.

Ako se još jednom pozovemo na poznatu filozofsku metaforu da samokritički duh epohe kao otkrivanja vlastite biti dolazi na kraju, možemo, dakle, zaključiti da svekoliki život ljudi, pa tako i znanstveni, nije unaprijed okovan logosom, odnosno apsolutno istinitom epistemom. Naprotiv, granice između onog što jest znanost i što nije, što jest činjenica i što nije, kao i granice među znanstvenim disciplinama, promjenljive su s obzirom na kontekstualne promjene okolnosti ili reorijentaciju logike znanstvenog istraživanja s obzirom na točku motrišta.

Bilješke

1
THOMAS S. KUHN, *Struktura znanstvenih revolucija*, Zagreb, Naklada Jesenski i Turk – Hrvatsko sociološko društvo, 1999., 220. (The Structure of Scientific Revolutions, University of Chicago Press, Chicago, 1962.).

2
THOMAS S. KUHN (bilj. 1), 222.

3
A. J. LALLY, Positivism and its Critics, u: *New Directions in Sociology*, (ur.) D.C. Thorns, Totwa, New Jersey, Rowman and Littlefield, 1976., 58.

4
THOMAS S. KUHN (bilj. 1), 96.

5
THOMAS S. KUHN (bilj. 1), 87.

6
ARTHUR C. DANTO, Povijest i pojam umjetnosti, u: *Europski glasnik*, 7, Zagreb, 2002., 407.

7
ARTHUR C. DANTO (bilj. 6), 415-416.

8
ARTHUR C. DANTO (bilj. 6.)

Referentna literatura

- HANS BELTING, *Das Ende der Kunstgeschichte: Eine Revision nach zehn Jahren*, München, C. H. Beck, 2. prošireno izd., 2002.
- Bildwissenschaft: Disziplinen, Themen, Methoden*, (ur.) Sachs-Hombach, Frankfurt am Main, Edition Suhrkamp, 2005.
- ARTHUR C. DANTO, *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, Zagreb, Kruzak, 1997.
- ARTHUR C. DANTO, *Philosophising Art: Selected Essays*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1999.
- ARTHUR C. DANTO, *Povijest i pojam umjetnosti*, u: *Europski glasnik*, 7, Zagreb, 2002., 407-417.
- THOMAS S. KUHN, *Struktura znanstvenih revolucija*, Zagreb, Naklada Jesenski i Turk – Hrvatsko sociološko društvo, 1999., 220. (The Structure of Scientific Revolutions, 1962., University of Chicago Press, Chicago, 1962.).
- A. J. LALLY, *Positivism and its Critics*, u: *New Directions in Sociology*, (ur.) D.C. Thorns, Totwa, New Jersey, Rowman and Littlefield, 1976.
- BRUNO LATOUR and WOOLGAR STEVE, *Laboratory Life: Social Construction of Scientific Facts*, Princeton / New Jersey, Princeton University Press, 1986.
- LARRY LAUDAN, *Progress and its Problems; Towards a Theory of Scientific Growth*, London and Henley, Routledge & Kegan Paul, 1977.
- ZIAUDDIN SARDAR, *Thomas Kuhn i ratovi znanosti*, Zagreb, Naklada Jesenski i Turk, 2001.
- GUNTHER SEUBOLD, *Das Ende der Kunst und der Paradigmenwechsel in der Ästhetik: Philosophische Untersuchungen zu Adorno, Heidegger und Gehlen in systematischer Absicht*, Freiburg / München, Karl Alber, 1997.
- CALLIGRAM, *Essays in New Art History from France*, (ed. by Norman Bryson), Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- VISUAL THEORY, *Painting and Interpretation*, (ed.) Norman Bryson, Michael Ann Holly, Keith Moxey, Cambridge, Polity Press, 1991.

Summary

Sonja Briski Uzelac

A Profession in Transition – Art History and Changes in Its Scholarly Paradigm

It is difficult for art history as a specialized discipline to accept the fact that it must abandon its ideals and belief in the possibility of attaining positive knowledge, although most »applied sciences«, that is research organized in specialized disciplines, have »given in« to the pressure of new epistemological views on knowledge. However, it is modern art history – which has for some time feared that the loss of its positivist basis, won relatively late among the humanist sciences, might endanger its status among academic disciplines – that has suffered most pressure from art itself and its notion of artwork, which completely changed in the 20th century. The epistemological perspective of today's sophisticated view on truthfulness and credibility of knowledge does not leave much space for clear and self-understandable »facts«, for causal relations and evidence. Instead, the central place is assigned to the interpretative approach, since – to quote the words of art historian Keith Moxey – »what we consider positivistic knowledge is a product of interpretative choices and art historian is always present in the construction he or she has produced.« This attitude was also prevailing at the congress of art historians in Strasbourg (*»Semiotics and the Social History of Art«, Acts of the 27th International Congress of the History of Art, Strasbourg, 1990*). Today, these interpretative choices are largely determined by the encounter with other disciplines and their knowledge, theory, and procedures, for example with structural anthropology, linguistics, semiotics, analytical philosophy, hermeneutics, sociology, social history, etc. It is precisely these choices and encounters in the interpretative approach, promoted by current notions in art (such as the notion of contextuality: it is not simply given – it is also a construct of the approach), that reveal the state of epistemological crisis in the prevailing scholarly practice of art history. The moment, in which its scholarly paradigm was assaulted by doubt and the question *whether science could reach a single truth or each paradigm had its own truths*, was a manifest sign that the discipline was finally in transition.