

PREMIȘE KUHNIENE PENTRU O TEORIE A VALIDITĂȚII ESTETICE. LIMITELE APLICĂRII MODELULUI STRUCTURII REVOLUȚIILOR ȘTIINȚIFICE ÎN ARTĂ

OANA ȘERBAN

The Kuhnian Premises for a Theory of the Aesthetic Validity. The Limits of Applying the Model of the Structure of Scientific Revolutions in Art. Inspired by the polemics between E.M. Hafner and Th. Kuhn on the applicability of the structure of scientific revolutions in art, the main aim of this research is to examine and define the “aesthetic validity” as a proposed concept for explaining the paradigm shift in the latter domain. Contrasting, through an analytical inquiry, what I called “the Hafner model” and “the Kuhn model” for treating the similarities between art and science, I will argue that Kuhn was aware of the difference between the aesthetic and the artistic quality of an object, but it never applied it, nor explored or developed it in his researches. The working hypothesis is that once this distinction is accepted, than, implicitly, one should operate the difference between the artistic and the aesthetic revolutions. In this regard, I will readdress Thomas Kuhn’s *Structure of scientific revolutions* as a commutable and applicable pattern in arts and aesthetics, according to which any revolution can be explained as a paradigm shift in the name of their acknowledged or annulled validity.

Keywords: aesthetic validity, scientific revolution, aesthetic revolution, artistic revolution, necessity, predictability, ideology, incommensurable paradigms, E.M. Hafner, Th. Kuhn.

Premise ale aplicării modelului revoluțiilor științifice în estetică și în artă

În societatea contemporană, dificultatea de a reduce judecățile comune asupra recunoașterii unui produs artistic ca obiect de artă este explicată fie prin recurs la efectele individualismului estetic, în sensul propus de Luc Ferry¹, fie invocând caracterul ideologic al artei conceptuale și maniera în care obiectul supus examinării răspunde exigențelor acestuia. Posibilitatea de a avansa „noul” ca resursă nepuizabilă a artei contemporane, pe care dadaismul l-a urmărit obsedant, transformându-l dintr-o calitate, într-o categorie estetică, a lansat, dincolo de nevoia de a dezvolta arta într-un sens revoluționar, provocarea de a identifica originalitatea, inovația și progresul practicilor artistice. „Dificultatea experienței estetice”², așa cum o numește Dewey, nu a fost redusă, în consecință, la o simplă problemă pragmatică, instrumentală, privind travaliul constituirii operei de artă. O asemenea abordare, care

¹ Luc Ferry, *Homo Aestheticus*, București, Editura Meridiane, 1977, pp. 243-264.

² John Dewey, *Art as Experience*, New York, Perigree Books, 1980, p. 246.

tratează arta procesual, exclusiv din perspectiva travaliului înfăptuirii ei, și-ar fi găsit răspunsul epuizat în explicațiile raționalității tehnice care au influențat mijloacele de producție, consum și distribuție a obiectelor de artă, accentuând contrastul dintre arta elitelor și arta maselor, sau dintre așa numitele *high art* și *low art*³: kitschul este o consecință a „industrializării” mecanismelor de producție artistică, pe atât de mult pe cât arta noilor media reprezintă un efect al acestei „emancipări”. „Noul”, ca de altfel întreaga dezbateră asupra „dificultății operei de artă”, trebuie readus, din această pricină, în jurul „obiectului”, candidat la calitatea de a fi operă de artă: procesul constituirii acestui obiect este, în baza observației de mai sus, irelevant pentru înțelegerea a ceea ce este recunoscut prin termenul de „revoluție artistică”.

Odată cu anii ‘60, însăși natura obiectului a devenit îndoielnică: Harold Rosenberg amintește, în acest sens, gestul sculptorului Morris de a semna, înaintea notarului, o *Declarație de retractare estetică*, document prin care anulează calitatea estetică a *Litaniilor sale*⁴. Astfel, Morris dă legitimitate posibilității artistului de a izola *calitatea estetică* de *calitatea artistică* a operelor sale de artă, precum și capacitatea, la limită, de a recunoaște un produs artistic ca fiind operă de artă. Prin izolarea celor două calități în baza unui act de tip manifest, Rosenberg sesizează că rezultatul acestei acțiuni este obținerea unui obiect „incert” sau „anxios”⁵, întrebându-se ironic dacă nu cumva ar fi necesară o a doua declarație, care să justifice faptul că cea dintâi nu este o operă de artă conceptuală. Absența simultaneității celor două determinări – cea estetică, respectiv cea artistică – presupune o perenă ambiguitate asupra naturii obiectului, aflat, în această situație, în imposibilitatea de a întemeia, în mod necesar și suficient, explicații pentru limitele „noului”, apartenența la o anumită „paradigmă” artistică sau sensul revoluției artistice. Însă disputa asupra rolului pe care ruperea esteticului de artistic l-a avut în concretizarea „noului” a fost pusă exclusiv sub apanajul tensiunilor dintre arta clasică și arta contemporană, ignorând relevanța ei pentru dezbateră statutului esteticii și al artei ca științe. „Știință a cunoașterii senzoriale”, pentru Baumgarten; „știință a întinsei împărăției a frumosului”, ca „filosofie a artei”⁶, pentru Hegel; „știința frumosului artistic”⁷, pentru Vianu; estetica a fost distinsă de artă ca disciplină care tratează toate mutațiile ei normative, principale și axiologice, ipoteză care a stat fie pentru apropierea celor două în vederea integrării artelor într-un sistem categorial al esteticii sau într-o determinare istorică a acesteia, fie pentru delimitarea „aspectului filosofic” al artei de cel particular,

³ Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Editura Gallimard, 2013, p. 93.

⁴ Harold Rosenberg, *The De-Definition of Art*, The University of Chicago Press, Chicago/London, 1972, p. 12.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. I, Ed. Academiei, București, 1966 (traducere de D. D. Roșca), pp. 7-9.

⁷ Tudor Vianu, *Estetica*, E.P.L., București, 1968, pp. 9; 16-17; 23.

prin aceasta din urmă estetica fiind disociată de „știința generală a artei”⁸. Hartmann, în continuarea demersului hegelian, sesizează diferența dintre „atitudinea de creație” și cea de „contemplare estetică”⁹: arta și estetica sunt delimitate prin consecințele pe care obiectul le provoacă la nivel cognitiv-atitudinal¹⁰ autorului, respectiv publicului său. Obiectul este lăsat în spate, în dezvoltarea distincției dintre estetică și artă: Călinescu reflectează, pe marginea dificultăților definirii obiectului esteticii, asupra a ceea ce Rosenberg recunoaște ca fiind sursa caracterului „anxios” al obiectului de artă: „În Estetică, obiectul însuși este incert și metoda ar avea rostul să ne ajute să-l descoperim.”¹¹ Așadar, pe de o parte, ne confruntăm cu natura ambiguă a obiectului, aflat în fața unei rupturi între calitatea artistică și cea estetică. Pe de altă parte, însăși această examinare ne conduce către încercarea de a plasa acest obiect ca fiind demn de examinat fie de către artă, fie de către estetică, așadar, de a trece din planul pragmatic, ca obiect-material, sau ca artefact, în planul teoretic, ca obiect de studiu, deci de a primi privirea „legitimă” a unei discipline și instrumentarul necesar pentru o justă cercetare a acestuia.

În planul acestei duble provocări, analiza lui Rosenberg asupra „crizei obiectului anxios”, coincide, din punct de vedere istoric, cu deceniul în care Thomas Kuhn a deschis ipoteza asupra aplicării modelului structurii revoluțiilor științifice în artă, prin textul unei conferințe, și anume „Comentariul asupra relației dintre știință și artă”¹². A gândi cele două dezbateri în lumina unui „sincronism cultural” înseamnă a ridica o serie de întrebări asupra lecturii în oglindă a acestor reflecții filosofice. Există o structură a revoluțiilor artistice, replicabilă de la o schimbare de paradigmă la alta, în succesiunea lor, așa cum este expusă de istoria artei? În ce măsură se impune o reevaluare a conceptului de „avangardă”, până acum desemnând un termen de „compromis”, de sinteză a revoluțiilor estetice și a revoluțiilor artistice? Este distincția dintre calitatea estetică și calitatea artistică a obiectului suficientă pentru a aprofunda diferențele, la nivel structural, dintre revoluțiile estetice și revoluțiile artistice? Care sunt limitele aplicării modelului structurii revoluțiilor științifice în examinarea revoluțiilor estetice și a revoluțiilor artistice, din punct de vedere constitutiv?

⁸ Ion Ianoși amintește, în acest sens, încercările unui grup de esteticieni germani precum „Fiedler, Dessoir, Hamann, Utitz, Lützel, Baeumler sau Perpeet”, de a izola cele două dimensiuni. A se consulta Ion Ianoși, *Estetica*, E.D.P. București, pp. 10-11.

⁹ Nicolai Hartmann, *Estetica*, Editura Univers, 1974, p. 5.

¹⁰ „Estetica este un mod de cunoaștere, și anume cu tendința autentică de a deveni o știință. Iar obiectul acestei științe este cea dăruire de sine, cea ținută pur contemplativă. Este adevărat, nu aceasta singură, ci în aceeași măsură obiectul spre care ea se îndreaptă, frumosul - totuși, în același timp și ea. De unde urmează că dăruirea estetică este fundamental alta decât a cunoștinței filosofice care se îndreaptă spre ea luând-o ca obiect. Atitudinea estetică în genere nu însemnează atitudinea esteticianului. Cea dintâi este și rămâne atitudinea celui care contemplă și creează artistic, pe când cea din urmă este atitudinea filosofului.” (*Ibidem*)

¹¹ G. Călinescu, *Principii de estetică*, E.P.L., București, 1968, pp. 10-11.

¹² Thomas Kuhn, „Comentariu asupra relației dintre știință și artă”, în *Tensiunea esențială*, Editura Științifică și Enciclopedică, 1982, pp. 381-394.

Toate aceste întrebări redimensionează relația dintre știință, estetică și artă, în încercarea de a explica în mod causal succesiunea *revoluțiilor culturale*, în genere, și de a determina un model structural pentru acestea, apropiat de cel propus explicării revoluțiilor științifice. Pe de o parte, o asemenea interpretare ne apropie de distincția dintre estetică și artă, propunându-ne depășirea disputei asupra naturii și caracterului obiectului lor. Pe de altă parte, relevantă este maniera în care, din punct de vedere structural, fenomenul „revoluției” este chestionat din perspectiva necesității, predictibilității și ideologizării lui. Această formă de a investiga natura și rolul schimbării la nivelul paradigmatelor ne determină să înțelegem „noul” în termeni de *validitate*: paradigma avansată de o revoluție corespunde unui nou set de exigențe, care tind să aducă *puzzle*-ul problemelor dintr-un domeniu cât mai aproape de o soluție definitivă. Problema *validității estetice*, astfel constituită, se adresează paradigmatelor (precum și obiectelor pe care le reprezintă), din perspectiva necesității și predictibilității lor.

În cursul acestui articol, voi pleca de la premisa potrivit căreia revoluțiile artistice sunt expresii ale revoluțiilor estetice sau, cu alte cuvinte, cele dintâi au menirea de a determina obiecte, simboluri și artefacte pentru acestea din urmă, puse sub semnul unui ideologii dominante și al unor *puzzle*-uri sociale, culturale sau politice. De aceea, prin cercetarea de față îmi propun investigarea premiselor kuhniene pentru constituirea unei teorii a *validității estetice*, având în vedere următoarele ipoteze de lucru: (1) din punct de vedere teoretic, conceptul de *validitate estetică* poate explica dinamica revoluțiilor estetice, precum și contrastul dintre estetic și artistic; (2) conceptul de *validitate estetică* susține nu doar distingerea revoluțiilor estetice de revoluțiile artistice, dar și ordinea lor, asumând că cele din urmă sunt doar expresii sau manifestări de natură materială ale celor dintâi.

Câteva „precauții” de natură teoretică sunt necesare înaintea acestei examinări. Prima observație este aceea că apropierea lucrării *Structura revoluțiilor științifice* de dezbaterile teoretice privitoare la diferența conceptuală dintre estetic și artistic, respectiv la natura revoluțiilor estetice și artistice, nu a reprezentat un obiectiv asumat de Thomas Kuhn. Posibilitatea prelungirii cercetării sale în domeniul istoriei artei reprezintă consecința unei ipoteze deschise de esteticianul E.M. Hafner și inspirată de lucrarea kuhniană, avansând următorul argument: abstractizarea în artă și știință reflectă două procese compatibile structural, care au în comun realitatea valorificată prin instrumente diferite¹³. A doua observație este aceea că articolul lui Kuhn, „Comentariu asupra relației dintre știință și artă”, reconfigurează termenul de revoluție culturală, prin analiza unor probleme precum natura și sensul inovației în cele două domenii; caracterul cumulativ și disruptiv al artei și al științei; structurarea temelor aferente fiecărui domeniu disciplinar în forma unui *puzzle*; rivalitatea termenilor de „paradigmă”, „stil” și „teorie”. Aceste aspecte facilitează înțelegerea revoluțiilor este-

¹³ A se consulta E.M. Hafner, „The New Reality in Art and Science”, *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 11, No. 4, Special Issue on Cultural Innovation (Oct., 1969), pp. 385-397.

tice ca schimbare a unor „paradigme incomensurabile”¹⁴, după cum ar spune Kuhn, incomensurabilitatea fiind privită, în lumina tuturor considerentelor expuse anterior, și în relație cu conceptul de „validitate”.

Relevant este faptul că în deschiderea analizei sale asupra relației dintre știință și artă, Kuhn amintește că obiectivul nu este doar acela de a răspunde criticii făcute de Haffner, dar și argumentelor dezvoltate de Kubler și Ackerman¹⁵, care asumă, în urma lecturii *Structurii revoluțiilor științifice*, posibilitatea de a gândi istoria artei și istoria științei prin prisma unor elemente comune de natură conceptuală și metodologică; astfel, Kuhn va dezvolta analiza sa pe urmele celor doi critici, pornind de la problema avangardelor și a manierei în care aceasta poate explica, prin caracterul său de revoluție artistică, afinitățile dintre știință și artă, un model structural comun revoluțiilor din cele două domenii.

Scopul meu este acela de a demonstra, pe marginea reluării acestei polemici, faptul că din punct de vedere teoretic, Kuhn nu a operat niciodată distincția dintre estetic și artistic, și că introducerea acestei diferențe în cadrul argumentului său ar fi putut modifica radical perspectiva asupra plauzibilității și justificării ipotezei potrivit căreia revoluțiile artistice și cele științifice împărtășesc o structură similară. Altminteri, interpretarea pe care o propun deschide o nouă lectură a *Structurii revoluțiilor științifice* și a receptării ei în actualitate, aplicând teoria kuhniană într-un domeniu prea puțin așteptat: estetica, și nu istoria artei. Pentru aceasta, voi dezbate ceea ce am numit a fi două modele pentru explicarea similarității revoluțiilor științifice și artistice: modelul Hafner, respectiv modelul Kuhn.

II. Modelul Hafner pentru determinarea similarităților dintre revoluțiile științifice și revoluțiile artistice

Potrivit lui Hafner, arta contemporană pune expresia artistică sub semnul principiului autonomiei artei și al individualismului. Aceste două direcții determină constituirea „gestului din pânză” ca mișcare de eliberare a creației de „valori, politică, estetică și morală”¹⁶. Pe de o parte, creația artistică se sustrage canoanelor mimetice de reprezentare artistică. Abolirea imitației este tributară tendinței artei moderne de a explora ceea ce Hafner recunoaște drept „dispunerea *cogito*-ului în creația artistică”¹⁷. Pe urmele lui Bignon, Hafner constată că producția artistică devine opera unor “thinking minds”¹⁸. Cu alte cuvinte, producția de artă și a discursul artistic se dezvoltă ca expresii ale rațiunii individuale, în care originează arta conceptuală. Pe de altă parte, arta traversează procesul paradoxal al conceptualizării unor structuri și forme inconștientului, oniricului și ilogicului. Acest demers, manifestat la nivelul jargonului artistic prin sintagme care

¹⁴ Thomas Kuhn, *Structura revoluțiilor științifice*, București, Humanitas, 2008, p. 216.

¹⁵ A se consulta G. Kubler, “Comment” (on Hafner), pp. 392-402 și J.S. Ackerman, *Notes on the Sociology of Recent American Art*, pp. 371-384.

¹⁶ E.M. Hafner, *op. cit.*, p. 385.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

reclamă libertatea artisticului la granița dintre rațional și irațional – *cubismul analitic*, *expresionismul abstract*, *constructivismul geometric* – susține apropierea științei de artă, cele două împărțind procesul *abstractizării* unei realități comune.

Pornind de la aceste observații, Hafner propune trei ipoteze de lucru pentru justificarea similarității dintre știință și artă, respectiv a revoluțiilor fiecărui domeniu. Pentru ilustrarea acestora voi propune o reconstrucție hermeneutică, la nivelul numirii și definirii lor. Prima este *ipoteza procesuală*, potrivit căreia maniera de realizare a unei revoluții constă în proiectarea unui mecanism de „substituire a unei perspective subiective cu o alta”, prin „schimbarea reperelor obiectivității”¹⁹. Astfel, schimbarea de paradigmă constă în aportul științific sau artistic al unui individ sau al unui grup social în cercetarea și explicarea unui obiect, a unui eveniment singular sau a unui fenomen repetabil. Ipoteza poate fi explicată, succint, astfel: „lumea reală se schimbă odată cu paradigma”²⁰ în știință și artă deopotrivă. Cea de-a doua este *ipoteza atitudinală*: omul de știință și artistul împărtășesc aceeași predispunere interogativă, corelând aptitudini sau deprinderi pentru a obține un plus de cunoaștere.²¹ O mențiune se cuvine a fi dezvoltată în acest context. Tipul de atitudine discutat de Hafner este unul care pune în vedere legătura intimă dintre *techne* (τέχνη) și *epistēmē* (ἐπιστήμη), contrastând cunoașterea de natură practică și cea de natură teoretică, așadar normativă, principială. Hafner distinge, prin prisma valorilor pe care autonomia și scepticismul le primesc în dimensiunea științei, respectiv, a artei, o atitudine epistemologică a omului de știință, de natură pasivă, care are întotdeauna ca obiect o achiziție teoretică într-un domeniu exterior „ființei” cercetătorului, de atitudinea epistemologică a artistului, care lucrează în vederea creației de sine. Primul descoperă în plan exterior, al doilea se auto-descoperă. Indiferent de sensul acestei cunoașteri, Hafner consideră că ea se petrece printr-o perspectivă comună asupra realității imediate, indiferent de calitatea științifică sau artistică a acțiunii. Astfel, autorul, ca cercetător sau artist, face proba „mobilității mentale”, după cum remarcă esteticianul pe urmele unei mențiuni a lui Klee, dintr-un domeniu teoretic într-unul practic, de la sine către Celălalt. Din acest punct de vedere, argumentul lui Hafner, potrivit căruia cercetătorul și artistul au sarcina de a defini realitatea în forma în care se dă imediatului, a fost receptat de către Kubler cu un amendament epistemologic, care rafinează ipoteza hafneriană: „artiștii știu mai puțin despre știință decât oamenii de știință despre artă”²². Această observație, neprobată prin exemple – ceea ce face ca argumentul lui Kubler să fie unul slab – presupune că gradul de similaritate dintre știință și artă este determinat de maniera în care cercetătorul și artistul operează ca artizani în constituirea și prelucrarea instrumentelor de lucru, atitudinea lor fiind prea puțin „intelectuală”, așadar „contemplativă”, „teoretică”.

¹⁹ *Ibid.*, p. 388.

²⁰ *Ibid.*, p. 389.

²¹ „Cu câtă precauție încercăm să distingem artistul de omul de știință, cu atât mai dificilă devine sarcina noastră. Luând în seamă mai întâi cuvintele, găsim «skill» ca fiind un sinonim primitiv pentru «artă», tot așa cum «cunoașterea» este pentru știință. Dar știința se năruie în bucăți fără deprinderi (skill) în observație și analiză; iar arta fără cunoaștere este puerilă.”, *Ibid.*, p. 390.

²² *Ibid.*

Pentru Kubler, singura misiune comună a celor doi este aceea de a „estetiza instrumentele”²³; din acest punct de vedere, știința și arta ar rămâne ancorate strict în dimensiunea unei cunoașteri pragmatice, de tip *techne*. Pentru ceea ce am numit modelul Hafner, această prelungire nu este una validă. Apropierea dintre știință și artă nu este instrumentală, ci atitudinală și procesuală. De aceea, cea de-a treia ipoteză este cea a prelucrării realității imediate prin *abstractizare* în vederea obținerii paradigmelor științifice și artistice, care se întâlnesc printr-un element comun, și anume *geometria pură*, considerată și un efect al discursului metafizic de tip cartezian în arta modernă. Ceea ce merită pus în discuție este caracterul de sincronicitate pe care revoluțiile științifice și cele artistice îl manifestă, în condițiile în care o apropiere accidentală, în sens istoric, între acestea, ar putea fi interpretată ca un act intențional realizat de reprezentanții celor două bresle. Hafner se întreabă în ce măsură este o coincidență faptul că „atât pentru Raphael cât și pentru Copernic, pământul își pierde locul în centrul universului și omul rolul crucial în creație?”²⁴.

Răspunsul autorului este unul negativ: teme comune precum „natura” și evoluția ei, precum și condiția geniului, de la începutul modernității și până astăzi justifică gradul de similaritate dintre știință și natură. Hafner recurge însă, pentru completarea argumentului său, la observația lui Schenk, după cum urmează:

„A căuta influențele directe și mutuale din spatele unor coincidențe ocazionale frapante, între artă și știință, înseamnă, cu siguranță, a trece cu vederea peste adevărata lor relație. Artistul nu este mai puțin inspirat în munca sa de microcosmos decât omul de știință care îngăduie considerațiilor estetice să îl influențeze. Adevăratul motiv pentru aceste coincidențe formale aparente este, cu siguranță, de găsit în climatul intelectual în care arta și știință funcționează astăzi deopotrivă.”²⁵

Astfel, similaritatea dintre știință și artă, mai cu seamă dintre modelele revoluțiilor petrecute în fiecare dintre aceste domenii, stă mai curând pe o prejudecată hermeneutică pe care publicul o dezvoltă în asentimentul unui sincronism cultural. Excepții reputeate, din rândul cărora face parte și cazul constructivistului Pevsner, care mărturisește, într-un interviu din 1957 că legătura dintre sculpturile sale și matematică sau știință este inexistentă, ne confruntă cu noile exigențe ale „artei pure”, după cum o numește artistul citat de Hafner. Puritatea artei este dată, în zorii artei contemporane, de eliberarea de sub predominanța matematicului în creația artistică, ceea ce, la începutul modernității, reprezintă un canon de constituire a discursului vizual. Așa cum Pevsner își așează creațiile sub semnul „artei pure”²⁶ – expresie care degajă o reînnoire a jargonului artistic, în rândul căruia se regăsește obsesia pentru determinarea ideală a obiectelor și dematerializarea artei – tot astfel *happening*-urile și *performance*-urile prezente în arta contemporană vor reprezenta gestul simbolic al abolirii raționalității tehnice din dimensiunea producției de artă. Abstractizarea realității ca nucleu comun al

²³ Kubler, *op. cit.*, p. 396.

²⁴ Hafner, *op. cit.*, p. 391.

²⁵ Robert Schenk, *Kunst und Naturform*, *apud.* Hafner, p. 392.

²⁶ Pevsner declară în interviul din 1951: „În ciuda faptului că oamenii de știință încearcă să găsească în operele mele figuri sau formule, sculptura mea nu le utilizează”.

paradigmelor științifice și artistice, ipoteză avansată de Hafner, va inspira critica lui Kuhn din „Comentariu asupra relației dintre știință și artă”, în termenii *similitudinii procesuale*. Semnificativ este faptul ca Hafner nu ignoră consecințele abstractizării. De fapt, argumentul său se bazează pe asumția potrivit căreia arta și știința împărtășesc „același tip de spiritualitate” în numele căreia modele științifice și cele artistice se constituie ca „descripții metaforice ale lumii”, operate într-un sens universal. Cercurile științifice și cele artistice nu sunt imune înaintea „falsității, ipocriziei, finitudinii și comercialismului”²⁷.

Cele trei ipoteze ale modelului Hafner au fost punctate, de-a lungul cercetării mele, în această manieră, pentru a face mai evident contrastul cu ceea ce am numit „modelul Kuhn”, determinat printr-o serie de observații la adresa acestora, care au ca scop și clarificarea unor elemente ale *Structurii revoluțiilor științifice*, cu prilejul explicării rezistențelor pe care le întâmpină aplicarea noțiunii de „paradigmă” în artă. Consider însă că modelul Hafner este unul slab pentru testarea compatibilităților dintre revoluțiile științifice și cele artistice, în baza următoarelor observații. Hafner nu oferă precizări terminologice pentru sensul în care este aplicat termenul de „modernitate”, respectiv acela de „artă modernă”. Similaritatea schimbării de paradigmă în artă și știință – așa-numita *paradigm shift*, de către Thomas Kuhn – este explicată prin recurs la exemple care țin de modernitatea timpurie, căreia îi este asociată arta clasică: mai cu seamă, coincidența dintre schimbarea de perspectivă adusă de revoluția copernicană și de pânzele lui Rafael în reprezentarea realității este însoțită la referințele de tip Quattrocento în reprezentarea picturală.

Mai apoi, a doua ipoteză a modelului Hafner se rezumă la probarea similarității atitudinii epistemologice a artistului și a omului de știință, neinvestigând ce fel de cunoaștere operează și promovează arta, sau ce diferențe sunt între formarea deprinderilor de către omul de știință și de către artist. Nu în ultimul rând, ipoteza „mobilității intelectuale” ar fi trebuit explorată, din punctul meu de vedere, în orizontul regimului istoric căreia îi este atribuită. În acest sens, Robert Scott Root-Bernstein, discipolul lui Kuhn, consideră că acest argument ar trebui reevaluat, întrucât este circumstanțial în societatea contemporană: practicile științifice și artistice s-au modificat radical, așa încât și tandemul disciplinar dintre știință și artă ar trebui recontextualizat²⁸. Astfel, ceea ce este criticat, la acest nivel, este gradul de plauzibilitate al ipotezei menționate din cadrul modelului Hafner, care este ridicat pentru un cercetător din secolul XX, dar scăzut pentru un cercetător contemporan, care poate fi „cel mult surprins” de similaritatea dintre o operă de artă autentică și una „de laborator”, în dimensiunea artei noilor media, dar nu „convins de similaritatea domeniilor”. O evaluare atentă a observațiilor hafneriene este realizată de Kuhn în cadrul *Comentariului asupra relației dintre știință și artă*, punând în joc aplicabilitatea termenului de „paradigmă” în artă.

²⁷ Hafner, *op. cit.*, p. 396.

²⁸ A se consulta Robert Scott Root-Bernstein, “On Paradigms and Revolutions in Science and Art: The Challenge of Interpretation”, *Art Journal*, Vol. 44, No. 2, *Art and Science: Part I, Life Sciences* (Summer, 1984), pp. 109-118.

III. Modelul kuhnian al determinării relației dintre știință și artă

Thomas Kuhn rescrie ipotezele modelului Hafner, criticând trei elemente esențiale care fac posibilă interacțiunea disciplinară dintre știință și artă, precum și examinarea gradului de similaritate dintre revoluțiile științifice și cele artistice: asemănarea produselor obținute prin activitatea științifică și cea artistică, natura activității care stă la baza acestei producții, respectiv reacția publicului față de aceasta.

Conștient de faptul că analiza trebuie „să fie din nou în stare să dovedească ceea ce este evident: că știința și arta sunt demersuri foarte diferite ori cel puțin au devenit astfel pe parcursul ultimului secol și jumătate”²⁹, Thomas Kuhn introduce distincția dintre similaritate, așa cum o considera Hafner, și influența mutuală sau „contaminarea” modelelor artistice și a celor științifice. Astfel, în raționalizarea tehnologică a producției artistice, micrografiile foto sunt lucrări de laborator, independente de travaliul unei opere de artă. Acestea suportă influențe mutuale privind perspectivismul lor asupra realității, însă procesual reflectă obiecte net diferite. Pornind de la acest exemplu, Kuhn dezvoltă ceea ce am numit *argumentul finalității*, susținând că operele de artă exprimă o finalitate împlinită, reflectând un scop în sine, spre deosebire de produsele științifice care sunt o consecință a cercetării și sunt supuse intervenției constante și exterioare a unor tehnicieni. Potrivit filosofului german, odată ce rezultatul unei cercetări este dat maselor, prin publicare, schițele pregătirii lui pot fi distruse: contează doar obiectul final, și anume produsul. Opera de artă, în schimb, acumulează în obiectul său toți pașii intermediari. O speță delicată, pe care Kuhn nu o ia în considerare și care face ca ipoteza lui să fie nesustenabilă este reprezentată de cazurile în care o operă de artă devine mijloc pentru o alta, așa cum se întâmplă, în mod uzual, în arta contemporană.

„În remarcabilele paralele ale lui Hafner, un produs finit al artei este juxtapus unui instrument al științei. În timpul tranziției celui din urmă de la laborator la prezentarea publică, scopurile și mijloacele își schimbă rolurile.”³⁰

Din perspectiva mea două chestiuni pun în dificultate observația lui Kuhn. Pe de o parte, faptul că o observație completă și legitimă ar fi fost aceea prin care tranziția obiectului de artă de la atelier la galerie sau muzeu este comparată cu cea suportată de un produs științific, de la atelier către expunerea publică. Pentru cele două domenii, știința, respectiv arta, finalitatea trebuie discutată și ca posibilitate de considerare a unui obiect (nu) numai ca mijloc, ci și ca scop. Așa cum un produs științific poate fi folosit de către un cercetător pentru a reconsidera o teorie, tot așa o operă de artă poate intra în componența alteia, de tip instalație, îndeplinind calitatea unui mijloc. Așadar, argumentul lui Kuhn presupune, în plan secundar, operarea unei distincții, între o finalitate absolută și o finalitate relativă: tranziția mijloacelor și a scopurilor în travaliul constituirii operei de artă, respectiv a produsului științific, de la laborator la expunerea publică este explicată prin recurs la un nou termen, cel de „estetică”, prin referire la

²⁹ Kuhn, „Comentariu...”, *Tensiunea esențială*, ed. cit., p. 382.

³⁰ *Ibid.*, p. 383.

maniera în care acesta îndeplinește un rol funcțional în cele două dimensiuni. Ipoteza finalității este reformulată de Kuhn prin relația dintre știință, artă și estetică, astfel:

„Dar în domeniul artelor, estetica este ea însăși scopul activității. În științe, ea este, în cel mai bun caz, doar un instrument, și anume un criteriu de alegere între teoriile care sunt comparabile din alt punct de vedere sau un ghid pentru imaginația aflată în căutarea unei chei pentru soluționarea unei probleme (puzzle) tehnice dificile. Numai dacă soluția ei este găsită, numai dacă estetica omului de știință ajunge să coincidă cu cea a naturii, joacă ea un rol în dezvoltarea științei. În științe, estetica este arareori un scop în sine și niciodată scopul principal.”³¹

Ceea ce face ca, în esență, modelul Kuhnian să fie unul slab, este tocmai imprecizia restructurării argumentului finalității în știință și artă, prin prisma „esteticii”. În mod specific, nu absența unei definiții transparente adresate acestui domeniu este cea care determină caracterul chestionabil al acestui model, cât mai curând aplicarea confuză, uneori interșanjabilă, în textele lui Kuhn, a termenilor de „artă” și „estetică”. În linii mari, Kuhn recunoaște estetica în calitatea unui domeniu, așadar a unei discipline, amintind, în marginea acestei mențiuni, performanțele colegului său de catedra, Stanley Cavell, în etică și în estetică, precum și primele observații, de culise, pe care acesta i le face asupra naturii progresului științific, pornind de la paginile *Structurii revoluțiilor științifice*. Ulterior, Kuhn critică progresul științific și ca formă de „rafinare” sau „estetizare a unei paradigme”: Euler, Langrange, Hamilton, Hertz rescriu teoria mecanică având în vedere popularizarea acesteia în rândul unor noi grupuri sociale, prin trezirea unei „atracții estetice”³². Estetizarea discursului științific conduce, astfel, la generarea crizelor dintr-un domeniu și la impulsivitatea schimbării de paradigmă. Deși, în plan teoretic, capacitatea analitică și pregătirea formală a unui autor care avansează o paradigmă „revoluționară”, față de autorul unor paradigme anterioare ale teoriei puse în cauză contează la nivelul receptării publice a unui discurs sau produs științific, Kuhn observă că o teorie „mai ordonată, mai potrivită sau mai simplă” este preferabilă din pricina „simțului individului pentru adecvat sau estetic.”³³ Consider că dacă acceptăm ipoteza kuhniană potrivit căreia esteticul este finalitatea asumată în domeniul artelor, atunci, implicația acesteia se manifestă la nivelul distingerei revoluțiilor estetice de cele artistice: primele vor fi asumate ca finalitate a celor din urmă. Or, din punctul meu de vedere, o schimbare de paradigmă traversează un proces de ideologizare, expresia artistică fiind doar o formă de reprezentare aferentă canoanelor impuse de paradigma nou impusă, așadar dominantă. De aceea, consider că o investigație a distincției dintre estetic și artistic în teoria lui Kuhn ar modifica semnificativ argumentul său privind similaritatea revoluțiilor artistice și a celor științifice. Propriu-zis, filosoful recunoaște că estetica a impulsivat dezvoltarea domeniului științific numai în sensul în care a stimulat imaginația cercetătorului în soluționarea unui puzzle și în armonizarea, de fapt, a două elemente cheie, așa cum le numește în *Structura revoluțiilor științifice*: estetica omului de știință și estetica naturii.

³¹ *Ibid.*, p. 383.

³² Kuhn, *Structura...*, ed. cit., p. 221.

³³ *Ibid.*, p. 221.

Deși estetica poate îndeplini un scop în știință, acesta nu este niciodată principal; argumentul „popular” pe care îl avansează cu prilejul acestei constatări este acela că istoria artei și a științei a fost pusă sub semnul perfecțiunii naturale a universului care a îngădit imaginația cercetătorilor. Revoluția copernicană, de pildă, este cea care a făcut relevantă elipsa pentru știință, în vreme ce „noile percepții spațiale ale Renașterii au fost necesare înainte ca elipsa să fi putut juca vreun rol în știință”³⁴. Ambiguitățile sensului în care este aplicat termenul „estetic” în modelul Kuhn pentru analiza similarităților dintre știință și artă sunt recunoscute și declarate ca ne semnificative pentru miza întregii investigații.

„Indiferent de semnificația termenului estetic, scopul artistului este producerea obiectelor estetice; problemele tehnice sunt chestiuni pe care el trebuie să le rezolve în vederea producerii unor asemenea obiecte. Pentru omul de știință, pe de altă parte, rezolvarea problemei tehnice este scopul, iar esteticul este un instrument pentru atingerea lui.”³⁵

Observația lui Kuhn este pusă în dificultate nu numai de impreciziile conceptuale pe care le ridică esteticul, respectiv distincția dintre estetică și artă, ci și de maniera în care Kuhn rezumă telosul activității artistice la producerea unor obiecte. Cu alte cuvinte, relația mijloc-scop este reluată, în artă scopul fiind reprezentat chiar de împlinirea obiectului, în vreme ce în știință scopul este generat de soluționarea unei probleme. Esteticul este, în discursul științific, instrumental: acesta rafinează traiectul teoretic al unui discurs. Problematică rămâne valența esteticului pentru artă, așa cum o percepe Kuhn. Remarcabil este sincronismul cultural și istoric dintre redactarea *Comentariului* kuhnian asupra relației dintre știință și artă și *Declarația de retractare estetică* a lui Morris. Pentru artist, scopul obiectului nu este acela de a face proba esteticului, ci de a împuternici artistul cu o autonomie consacrată, prin care poate delibera asupra calității estetice sau artistice a unui obiect și, mai mult decât atât, poate discrimina între acestea două. Tensiunea esențială dintre știință și artă nu poate fi redusă, în consecință, la simpla investigare a sincronismului dintre cele două în plan istoric, preferând în mod privilegiat avangardele ca punte de legătură între modelul revoluțiilor artistice și cel al revoluțiilor științifice. Mai mult decât atât, este prea puțin probabilă necunoașterea, de către Kuhn, a gestului lui Morris de retractare estetică a Litaniilor. Kubler, în critica adusă modelului Hafner, face referire la speța retractării estetice ca maniera în care arta modernă a înțeles să dezvolte apelul ei la „factualitate”³⁶, accentuând esența obiectuală a unui artefact sau produs artistic. Mai mult decât atât, însuși Kuhn admite în prima parte a *Comentariului* său că analiza asupra relației dintre știință și artă e inspirată de examinările pe care profesorii Ackerman și Kubler le dedică argumentului hafnerian privind similaritatea artei și a științei; or, Kubler numise, transparent, valorificarea principiului autonomiei artei și reconsiderării calității estetice a unui obiect prin operele lui Morris. Astfel, distincția dintre estetic și artistic nu poate rămâne marginală sau indiferentă reevaluării

³⁴ Kuhn, „Comentariu”, *ed. cit.*, p. 383.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Kubler, *op. cit.*, p. 399.

modelului kuhnian de analiză a relației dintre știință și artă. Obiecția mea față de acesta se concentrează asupra următorului aspect: izolarea esteticului de artistic impune, în mod necesar, atât în ordine conceptuală, cât și metodologică, distincția dintre revoluțiile estetice și cele artistice; faptul că în cercetările lui Kuhn extinderea structurii revoluțiilor științifice în domeniul artistic a fost direcționată doar către delimitarea tensiunii dintre știință și artă și a modelelor corespondente pentru revoluțiile petrecute în aceste domenii ca schimbare de paradigmă este o urmare a faptului că deși a fost conștient de distanța dintre estetic și artistic, Kuhn nu a explorat această ipoteză care ar fi influențat, radical, și receptarea principalei sale opere în domenii concurente sau conexe științei.

Pentru a face totuși vizibil contrastul dintre artă și știință, Kuhn dezvoltă ipoteza receptării publice a produselor științifice și artistice, considerând că dacă primele au un caracter elitist, pot fi înțelese în mod fundamental doar în cercuri cu educație formală în domeniu, dar rezultatele lor pot fi aplicabile oricui, cele din urmă depind de critici, galerii și muzee, „nici uneia dintre acestea necorespunzându-i ceva similar în viața științei”³⁷. Dar, ipotezei lui Kuhn îi scapă o mențiune solidă, și anume că muzeele de știință și cele de artă manifestă aceeași structură: sunt concepute ca spații deschise pentru public, conservă și expun piese unice sau valoroase, parcurg anumite principii ordonatoare ale produselor expuse observației. O observație care ar fi susținut diferența dintre cele două tipuri de instituții asumând că publicul este predispus la folosirea unui produs științific pentru maniera în care acesta facilitează viața cotidiană, în vreme ce pentru achiziționarea unei opere de artă va avea în vedere doar inovația, originalitatea sau eleganța sa ar fi fost mai populară. Din această perspectivă, ceea ce contează este maniera în care criteriul inovației în constituirea unui obiect apare valorificat în știință și artă. Muzeele de știință sunt mereu în sincron față de inovație, în vreme ce muzeele de artă rămân în urma ei. Această anterioritate imunizează, în același timp, un produs în fața altuia, considerat concurent sau validat de o altă paradigmă decât cea dominantă. Deși „succesul lui Picasso nu a exilat picturile lui Rembrandt în depozitele muzeelor de artă”³⁸, totuși, la nivelul constituirii revoluțiilor artistice, se constată că arta nu a militat pentru conservarea tradiției, ci dimpotrivă, a mers uneori împotriva ei înșiși: avangardele sunt „ostile tradiției”, potrivit lui Poggioli. Structural, avangarda este o mișcare reacționară, o revoluție a neagației.

„Dada e un tribunal în care considerentele etice sunt atacate, suprarealismul dedică judecăți nefavorabile logicii, futurismul e un adversar al istoriei, cubismul interoghează judecățile estetice.”³⁹

Pe de o parte, Kuhn dezvoltă această constatare pentru a pune în lumină faptul că în progresul științific, tradiția este absorbită în calitatea noilor produse. În artă, ea este fie respinsă, fie destinată conservării, în funcție de exigențele unei ideologii. Rescriind această observație în termenii lui Kuhn, se poate argumenta în favoarea coexistenței, în artă, a unor *paradigme incomensurabile* sau incompatibile, valabile

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

³⁹ A se consulta Renato Poggioli, 1962, *apud* Kubler, p. 398.

simultan: rivalitatea tradițiilor lor nu anulează viabilitatea fiecărei tradiții în parte. Această posibilitatea fundamentează ceea ce am numit, în cursul cercetării mele, validitatea estetică, înțeleasă ca posibilitate de coexistență și viabilitate a două paradigme estetice concurente sau incommensurabile.

Câteva aspecte pun însă în dificultate ceea ce am structurat, în paginile de mai sus, ca fiind modelul kuhnian pentru tratarea similarităților dintre știință și artă. Mai întâi, ipoteza finalității, potrivit căreia în artă opera de artă este întotdeauna numai scop, nu și mijloc. În arta modernă, opera își procură un caracter instrumental: *Mona Lisa* lui Da Vinci devine mijloc pentru *ready-made*-ul lui Duchamp. Astfel, ipoteza lui Kuhn devine una slabă. Mai apoi, criteriul lui Kuhn de distingere a artei de știință prin continuitatea pe care o revendică, la nivelul administrării tradițiilor lor, este discutabil: filosoful consideră că arta funcționează memorial, elogios, în vreme ce știința operează cumulativ. La nivelul produselor celor două domenii, acest criteriu nu este valabil: deși dadaismul desconsideră practicile mimetice de care face uz arta clasică, un artist dadaist poate produce operele sale și în deplină ignoranță față de Da Vinci sau Michelangelo. Criteriul kuhnian se aplică, în consecință, doar la nivelul distingerii istoriei artei de istoria științei.

„Cel puțin de la Renaștere, această componentă inovatoare a ideologiei artistului (ea nu este nici singura componentă și nici lesne compatibilă cu toate celelalte) a însemnat pentru dezvoltarea artei o parte a ceea ce criza internă a însemnat pentru promovarea revoluției în știință.”⁴⁰

În istoria artei, ideologia funcționează constitutiv. Critica la adresa claselor de intelectuali se dezvoltă în dadaism, prin valorificarea discursului irațional, illogic, prin înșiruirea conceptelor printre onomatopee lipsite de sens. În privința aplicării termenului de „paradigmă” în artă, Kuhn constată că istoricul de artă ar trebui să trateze drept paradigme picturile, și nu stilurile de reprezentare, cu mențiunea că stilul și teoria „sunt termeni folosiți când descriem un grup de activități recunoscute ca similare (Ele sunt în același stil sau aplicații ale aceleiași teorii)”⁴¹. Or, în acest context, problematică ar fi chiar definirea noțiunii de obiect, odată ce pictura, ca produs al travaliului artistic, ar fi determinată ca paradigmă. Aceste mențiuni readuc modelul kuhnian pentru investigarea raportului dintre artă și știință în termenii analizei de început a cercetării, și anume ai calității și puterii obiectului de a fi distins estetic și artistic (respectiv de a face, prin aceste două calități, sursa unei diferențe între revoluțiile estetice și cele artistice, pliate pe modelul structural al revoluțiilor științifice).

IV. Concluzii

Polemica Hafner-Kuhn reflectă, mai curând, constituirea a două modele de alternative de identificare și justificare a similarităților dintre știință și artă. Cercetarea de față le-a contrastat având ca obiectiv determinarea unui raport de corespondență, la nivel structural, între revoluțiile estetice și revoluțiile artistice, pe de o parte, și între acestea

⁴⁰ Kuhn, „Comentariu”, *ed. cit.*, p. 391.

⁴¹ *Ibid.*

două și revoluțiile științifice, pe de altă parte. Aplicabilitatea termenului de *paradigmă* în artă; caracterul de *necesitate* al schimbării unor *paradigme incomensurabile*, asumată drept dezvoltare procesuală a revoluției; abordarea *predictibilității* revoluțiilor sub semnul ideologizării lor sau în urma anticipării unei paradigme dominante prin proiectarea tensiunii sau incomensurabilității față de o paradigmă actuală reprezintă elemente ale determinării *validității estetice*. În jurul acestui concept se constituie sensul *revoluției estetice*, deschisă întotdeauna de o ideologie. Reprezentările aferente ei determină *revoluțiile artistice*, ca expresii-appendice sau articulări publice, sociale, ale schimbărilor paradigmatiche de constituire și operare normativă, principială și axiologică a esteticii, atât în sens disciplinar, cât și istoric. Simpla introducere a ipotezei potrivit căreia Kuhn nu a dezvoltat distincția dintre estetic și artistic, deși a avut conștiința existenței ei, reșază *Structura revoluțiilor științifice* în centrul dezbaterilor privind raportul dintre istoria științei și istoria artei, respectiv dintre estetică, artă și știință, în sens structural și ideologic. Dincolo de acest aport al cercetării, sensul dezvoltării ei este unul semnificativ: asumând o „criză a obiectului” comună celor trei dimensiuni disciplinare, revoluția ca fenomen de substituție a unor paradigme pretins incomensurabile sau ca trecere de la o paradigmă actuală și nevalidă la una dominantă și validă – după exigențele ideologiei care o determină – ne obligă la regândirea structurii revoluțiilor științifice, estetice și artistice în sens normativ, procesual, valoric, lăsând obiectul în spate sau transformându-l într-un reper secundar.

Bibliografie

- Călinescu, George, *Principii de estetică*, E.P.L., București, 1968, pp. 10-11.
- Dewey, John, *Art as Experience*, New York, Perigree Books, 1980.
- Ferry, Luc, *Homo Aestheticus*, București, Editura Meridiane, 1977.
- Hafner, E. M., “The New Reality in Art and Science”, *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 11, No. 4, Special Issue on Cultural Innovation (Oct., 1969), pp. 385-397.
- Hartmann, Nicolai, *Estetica*, Editura Univers, 1974.
- Hegel, G.F.W., *Prelegeri de estetică*, vol. I, Ed. Academiei, București, 1966.
- Kuhn, Thomas, „Comentariu asupra relației dintre știință și artă”, în *Tensiunea esențială*, Editura Științifică și Enciclopedică, 1982, pp. 381-394.
- Kuhn, Thomas, *Structura revoluțiilor științifice*, București, Humanitas, 2008.
- Lipovetsky, Gilles, Serroy, Jean, *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Editura Gallimard, 2013.
- Root-Bernstein, Robert Scott “On Paradigms and Revolutions in Science and Art: The Challenge of Interpretation”, *Art Journal*, Vol. 44, No. 2, *Art and Science: Part I, Life Sciences* (Summer, 1984), pp. 109-118.
- Rosenberg, Harold, *The De-Definition of Art*, The University of Chicago Press, Chicago/London, 1972.
- Vianu, Tudor, *Estetica*, E.P.L., București, 1968.