

Filozofija znanosti, teorija spoznaje i metode u povijesti umjetnosti

Kudiš Burić, Nina

Source / Izvornik: **Zbornik I. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti, 2004, 315 - 320**

Conference paper / Rad u zborniku

Publication status / Verzija rada: **Published version / Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:254:077245>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-29**



Repository / Repozitorij:

[PODEST - Institute of Art History Repository](#)

Filozofija znanosti, teorija spoznaje i metode u povijesti umjetnosti

U svojem članku *The Logic of Vanity Fair: Alternatives to Historicism in the Study of Fashions, Style and Taste (Logika sajma taštine: alternative historizmu u proučavanju moda, stila i ukusa)*, prvi put objavljenom 1974. godine, E. H. Gombrich iznosi sljedeće: »Nasuprot situaciji u vrijeme mojih studentskih dana, današnjim raspoloženjem prevladava želja za činjenicama, nada da će se moći nastaviti s praksom katalogiziranja predmeta proučavanja bez prevelikog uplitanja teoretičara.«¹ Vjerujem da u hrvatskoj povijesti umjetnosti 2001. godine situacija nije bitno drugačija. Povjesničari umjetnosti koji spomeničkoj baštini pristupaju sa znanstvenog polazišta najčešće zauzimaju baš takav stav: u svojem istraživanju nastoje primijeniti metode i pristupe koje su upoznali kroz radove najznačajnijih svjetskih i hrvatskih znanstvenika te ih, za pretpostaviti je, biraju prema osobnom nagnuću, dok istovremeno nisu previše zainteresirani za njihovo teorijsko polazište i implikacije koje ono, nužno, sa sobom nosi. Iako, očigledno, takva situacija ne predstavlja nepremostivu prepreku za postizanje značajnih istraživačkih rezultata, cilj je ovog teksta da pokaže kako poznavanje teorijske, epistemološke podloge, odnosno zauzimanje jasnog teorijskog stava, povjesničaru umjetnosti može biti samo od koristi.²

Baš su radovi E. H. Gombricha sjajan primjer primjene spoznaja iz filozofije znanosti, teorije spoznaje i psihologije zamjedbe na teoriju i povijest umjetnosti. Oslonivši se na svoju izuzetnu erudiciju, ali i suvremenu znanost, ovaj se autor uspio osloboditi spona historicističke tradicije u povijesti umjetnosti, u kojoj je i sam stasao, te postati njezin najznačajniji kritičar kada je riječ o teoriji umjetnosti. No, E. H. Gombrich nije se zaustavio samo na kritici: on nudi sasvim nove, u trenutku objavljivanja čak radikalne prijedloge koji se danas smatraju klasičnima.³ Riječ je, dakako, o njegovoj teoriji prikazivanja koja se suprotstavlja teoriji mimesisa i nudi definiciju vizualnog znaka kao početno pojmovnog i arbitrarnog, kao i o njegovoj teoriji stila koja se temelji na protuhegelijanskoj filozofiji Karla Poppera. Mnogi su aspekti Gombrichovih hipoteza danas nadiđeni zbog jednostavne činjenice napretka znanosti, poglavito kada je riječ o psihologiji zamjedbe i filozofskim tumačenjima novih spoznaja o fiziologiji i psihologiji ljudskog uma, no njegovo nastojanje da povijest umjetnosti uvede među suvremene humanističke, odnosno, društvene znanosti s razvijenom zajed-

ničkom ili srodnom znanstvenom metodologijom predstavlja izuzetno važan iskorak u povijesti povijesti umjetnosti. Međutim, svakako treba naglasiti da su i veliki Gombrichovi prethodnici, poput Wölfflina, Riegla ili Panofskog, čijim zamislima on rado odaje počast, iako ih uvijek ne dijeli, imali isti cilj — dati povijesti i teoriji umjetnosti metodološko oruđe. Temeljna razlika između njih sastoji se u historicištkom, a u stvari hegelijanskom uvjerenju velikih utemeljitelja teorije umjetnosti, tipičnom za istraživače društvenih znanosti 19. i prve polovice 20. stoljeća, da postoje univerzalna načela, štoviše zakonitosti, poput onih u egzaktnim znanostima, koja su uzrokom događanja i promjena u društvu i umjetnosti. Njih tek treba otkriti kako bi se protumačile promjene u stilu, duhu vremena ili, na primjer, umjetničkom htijenju. Istovremeno, takve zakonitosti bi nam trebale omogućiti da prilično egzaktno predvidimo kakav će biti budući tijek događaja u društvu i umjetnosti, na sličan način na koji predviđamo, točnije izračunavamo, pomrčinu sunca ili klimatske promjene, odnosno neku kemijsku reakciju. Oslonivši se na filozofiju svojeg bliskog prijatelja Karla Poppera, Gombrich je postao sumnjičav prema historizmu i *esencijalizmu*⁴, transcendentalnim značenjima i entitetima kao što je »duh vremena«, te je neprestano u teoriji i povijesti umjetnosti zagovarao logiku zdravog razuma, skepsu prema totalnim rješenjima, značenje pojedinca kao »racionalnog djelatnika« koji djeluje u skladu s »logikom situacije« i unutar »institucija društva«, da navedemo samo neke primjere.⁵

U svojem članku *Approaches to the History of Art: Three Points for Discussion*⁶ Gombrich iznosi svoj znanstveni *credo*, koji se temelji na nekoliko ključnih točaka od kojih je znanstveno objašnjenje svakako najvažnija. On jasno upozorava na razliku između prirodnih i humanističkih znanosti u kojima su fenomeni neobično složeni i **nikada** ne mogu biti svedeni na jednostavan uzročno-posljedični odnos. Usprkos tomu dva su područja u načelu srodna, a humanisti bi zbog prethodnoga morali biti vrlo sumnjičavi prema najopćenitijim pitanjima i zakonitostima, i trebali bi se posvetiti pojedinačnim događajima poput ishoda bitke ili širenja stila. Već pristupom koji eliminira netočna ili »mitološka« obrazloženja (u koje Popper i Gombrich svrstavaju i postularanje duha vremena ili naroda/rase) pojedinog događaja učinjen je velik korak u napretku humanističkih znanosti. Primjena

metode zdravog razuma, zaključuje Gombrich, općenito je najsigurniji put do dobrih rezultata, dok su teorije koje obećavaju tumačenje ukupnog ljudskog ponašanja i povijesti zavodljive, no osuđene na propast jer će objašnjenja koja tražimo isključivo ovisiti o onome što tražimo, odnosno o pitanjima koja želimo postaviti.

Valja nam se, dakle, osloniti na temeljne društvene i humanističke znanosti i njihove strategije. Pogledajmo stoga što povjesničarima umjetnosti danas može pružiti, na primjer, teorija spoznaje. To će, vidjeli smo, ovisiti o pitanjima na koja želimo dobiti odgovore. Iako sam uvjeren da su najznačajnija još uvijek ona o tome kakva je priroda vizualnog znaka ili kako dolazi do promjene u stilu, željela bih ovdje razmotriti područja koja hrvatskoj povijesti umjetnosti do sada nisu bila posebno zanimljiva, a nekoliko će primjera poslužiti da ukažem na njihovo značenje.

Dakle, suvremena teorija spoznaje, barem kada je riječ o humanističkim znanostima, poučena prethodnim lošim iskustvima, pokušava izbjeći formuliranje »opće teorije«. Ona želi vrlo oprezno riješiti pojedine probleme ili problemske cjeline, odnosno načela znanstvenog pristupa. Da nije riječ o nama nepotrebnim apstraktnim teorijskim razmatranjima, uvjerimo se pogledavši kako teorija spoznaje može izravno utjecati na jednu od uobičajenih aktivnosti povjesničara umjetnosti, a to je atribuiranje. Iako smo, vjerojatno, svi bili svjedocima virtuoznih *ad hoc* atribucija velikih poznavalaca i stručnjaka te se njihova intervencija naoko može doimati poput vađenja zeca iz šešira ili, nažalost, mnogima daleko bliže, određivanja nečije naravi, želja ili, *alas*, budućnosti na temelju datuma rođenja. No, koja je razlika između strategije astrologa ili vidovnjaka s kristalnom kuglom i povjesničara umjetnosti koji pokušava atribuirati neko djelo određenom autoru, odnosno znanstveniku s područja humanističkih znanosti koji želi novom spoznajom obogatiti područje svojeg istraživanja? Nikakva, mogao bi reći neki zajedljivac, jer se ni jedni niti drugi ne oslanjaju na neku od znanstveno utemeljenih spoznajnih teorija. Osobno se s time ne bih složila jer se oni prvospomenuti (astrolozi i vidovnjaci) takvih teorija moraju oprezno kloniti kako njihova konstrukcija izvođenja konkluzija na temelju nepotpunih, ili čak netočnih i slabo povezanih premisa, ne bi završila u pepelu. Štoviše, oni će sami rado reći da njima znanstvena strategija kod donošenja zaključaka ne znači ništa jer astrologija ne mari biti koherentnom, ona traga za *apsolutom*, *istinom*, a ne za sustavom opisa. Da, ali se upušta u vrlo »neapsolutne« i vrlo deskriptivne prognoze i ocjene.

Međutim, duboko sam uvjeren da svaki savjesni povjesničar umjetnosti prilikom atribuiranja, bez obzira je li riječ o dugotrajnom uspoređivanju i usklađivanju podataka ili o »prosvjetljenju,« *ne nagađa jer nagađanje nije pouzdan proces za oblikovanje istinitih zaključaka* (sl. 1). On sasvim sigurno slijedi neku od važećih spoznajnih teorija, čak iako nije s njom pobliže upoznat. Stjecanjem boljeg znanja o tim teorijama i, eventualnom priklanjanju nekoj od njih, u ruke dobivamo preciznije oruđe za naše primarne zadatke, kao što je već navedeno atribuiranje.

Što s točke gledišta spoznajne teorije znači nekom umjetniku ispravno pripisati određeno djelo? To znači da je naše uvjerenje da je majstor X napravio djelo Y opravdano i istinito, što podrazumijeva da je odnos naše svijesti i *de facto* situacije u vanjskom svijetu tako usklađen da (najčešće) oblikuje opravdana i istinita uvjerenja. Dakle, povjesničar umjetnosti posjeduje znanje da je X načinio Y. No, kako je on to znanje stekao? Suvremena filozofija smatra da su spoznajnoteorijska pitanja, u stvari, zdravorazumska pitanja, a vidjeli smo da je strategiju zdravog razuma zagovarao u povijesti umjetnosti već E. H. Gombrich pod Popperovim utjecajem: znanstveni zadatak spoznajne teorije »je da za zdravorazumska pitanja potraži odgovore slijedeći načela znanstvenog istraživanja.«⁷

Potrebne su nam, dakle, teorije koje će nam pomoći da opravdamo svoja uvjerenja te se stoga one nazivaju teorijama opravdanja. Najstarija i donedavno najproširenija je fundacionistička teorija ili teorija utemeljenja. Fundacionizam tumači da je nečije uvjerenje opravdano jer se temelji na zamjedbi (osobnoj zamjedbi ili iskustvu): čuveni povjesničari umjetnosti više znaju o umjetnosti od laika jer smo se osvjedočili u nizu primjera da su otkrili autora, ispravno datirali i bolje protumačili ikonografski sadržaj nekog djela. Fundacionizam razlikuje temeljna uvjerenja i uvjerenja koja tvore nadgradnju: zamjedbena (perceptivna) uvjerenja imaju povlaštenu ulogu temeljnih uvjerenja dok sva ostala (neperceptivna uvjerenja) tvore nadgradnju jer su izvedena iz onih zamjedbenih te se na njih oslanjaju. Fundacionisti smatraju da znanje započinje zamjećivanjem i u njemu nalazi svoju konačnu potvrdu. Zamjedbena su uvjerenja u temeljima znanja jer su u najtješnoj vezi s vanjskim svijetom; iz zamjedbe dobivamo najneposrednije podatke o stvarnosti. Fundacionistička teorija opravdanja želi vezati opravdanje uz stvarno stanje stvari u vanjskom svijetu, a uvjerenjima osigurati empirijski sadržaj te želi postaviti čvrstu osnovu uvjerenja koje ne ovisi o daljnjim uvjerenjima.⁸ No, mi znamo da zamjedbena uvjerenja nisu uvijek nepogrešiva i istinita, a ako je vjerovati psiholozima, sklonost doživljavanja iluzije temeljna je odlika našeg zamjedbenog sustava te nam omogućuje i viđenje svijeta u različitim konfiguracijama pigmenta na dvodimenzionalnoj površini — drugim riječima, uživanje u slikarstvu. Nadalje, problem određivanja temeljnih uvjerenja analogan je problemu Wölfflinove formalne analize: kako opisati ono što zamjećujemo, a da izbjegnemo oslanjanje na izvedena uvjerenja, odnosno termine ili na pojmove iz drugih područja, poput ikonografske ili stilske analize. Takav je pothvat gotovo nemoguć.⁹

No, što se događa kad, poput fundacionista, želimo da su zamjedbena uvjerenja nepogrešiva ili barem značajnija od drugih? Dobar primjer za to u našoj povijesti umjetnosti je kronologija atribuiranja slike *Tri Marije* (sl. 2) u Strossmayerovoj galeriji starih majstora. Djelo je u zbirku prispjelo kao dar samog biskupa Strossmayera između 1868. i 1885. godine. U lijevom donjem kutu slike, na podnožju žrtvenika, nalazio se natpis: laco(bus) Pal(ma) inv(enit) e(t) pinx(it). Vjerujući zamijećenom natpisu, Cepelić kao autora tog djela navodi Palmu Starijeg, a Ćiro Truhelka u katalogu iz 1885., a

u katalogu iz 1891. godine i Franjo Rački prenose spomenu-ti natpis. Prema Schneiderovu katalogu, objavljenom 1939. godine, taj natpis više nije bio čitljiv, a slika se prvi puta pripisuje Palmi Mlađemu. U katalogu iz 1950. godine Ljubo Babić ukazuje na mogućnost da je taj natpis kasnije dopisan. Ipak, u svojem katalogu iz 1982. godine Vinko Zlamalik sliku pripisuje Palmi Mlađemu.¹⁰ Očigledno, nije bilo jednostavno odustati od (neistinitog) zamjedbenog uvjerenja da je riječ o autentičnom potpisu, no kada se to jednom učinilo, otvorila su se vrata koja je odškrinuo već Ljubo Babić. No, između tog ključnog koraka i atribucije Alessandru Magan-zi, koju sam predložila 1995. godine, stoji čitav niz zamjedbenih uvjerenja koja se temelje na usporedbi zagrebačke slike s poznatim Maganzinim djelima, ali i na zdravorazumskom zaključivanju kao što je, na primjer, uvjerenje da je trgovac koji je sliku prodao biskupu Strossmayeru u 19. stoljeću sigurno želio postići veću cijenu dodavanjem lažnog natpisa te mu je prijevara uspjela zbog stupnja razvoja poznavalaštva uvjetovanog i nepostojanjem obilja publiciranih reprodukcija i načina funkcioniranja tržišta umjetnina u to doba — moglo bi se reći da je veliku prekretnicu u poznavanju i vrednovanju venecijanskog i venetskog slikarstva kasnog *cinquecenta* i *seicenta* potakla tek Palluchinijeva *La pittura veneziana del Seicento*, prvi put objavljena 1981.¹¹

Koherentistička teorija ili teorija usklađenosti, za razliku od one fundacionističke, smatra da je uvjerenje opravdano ako je koherentno s već postojećim uvjerenjima pojedinca. Koherentisti drže da svatko ima prihvaćeni skup uvjerenja o svijetu koji čine uvjerenja o ustroju vanjskog svijeta (takozvana pučka fizika) ili o sebi i drugim ljudima (takozvana pučka psihologija), a uvjerenja o umjetnosti i estetici svakako mogu nastaviti ovaj niz. Za razliku od fundacionista, koherentisti smatraju da bez obzira na porijeklo sva uvjerenja imaju isti status — niti jedan tip nije povlašten. Opravdanost pojedinog uvjerenja ovisi isključivo o tome kakav je odnos tog uvjerenja prema drugim uvjerenjima postojećeg skupa uvjerenja: ona ne smiju biti proturječna; štoviše, moraju se međusobno podržavati. Zbog toga se može desiti da neko uvjerenje, bez obzira na svoje porijeklo, bude odbačeno ili revidirano, samo zato što ne koherira s ostalima.¹²

Da uvjerenje može biti koherentistički opravdano, a neistinito, pokazuje zanimljiv primjer tumačenja bilješke od 9. kolovoza 1456. u knjizi riječkog notara Antonia Renno de Mutina. Ona se odnosi na narudžbu pale koja je trebala stajati iza, ili možda točnije, na glavnom oltaru Crkve Gospe Trsatske: Venecijanac Giorgio Grando dobio je od Pavla, gvardijana franjevačkog samostana na Trsatu ovlaštenje da intervenira kod mletačkih vlasti da natjeraju slikara Antonia da Murano da dovrši djelo za koje je već dobio predujam. Na temelju toga, a imajući istovremeno koherentni skup uvjerenja da je slika nastala i naručena u 15. stoljeću (sl. 3), jedan je izuzetno ugledni povjesničar utvrdio da je autor trsatskog poliptiha izvjesni Antonio da Murano, manji mletački slikar.¹³ Očigledno, ovaj je skup uvjerenja međusobno koherentan i sigurno bi koherentistu mogao biti prihvatljiv. Problem je u tome što, iako međusobno koherentna, ova uvjerenja nisu istinita jer nisu povezana s činjeničnim stanjem

»vanjskog svijeta»: Antonio da Murano nije nitko drugi doli Antonio Vivarini, a prema mišljenju Z. Demori Staničić, sasvim sigurno temeljenom na zamjedbenim uvjerenjima i zdravorazumskom zaključivanju, trsatski bi poliptih trebalo datirati u razdoblje između 1310. i 1330. godine.¹⁴

Treća teorija opravdanja koju nam nudi teorija spoznaje je teorija pouzdanosti ili relijabilistička teorija. Ona kaže da je uvjerenje opravdano ako je nastalo spoznajnim procesom koji je općenito pouzdan. Ova se teorija počela razvijati tri-desetih godina prošlog stoljeća, dok je njezinu inačicu, koja će biti prikazana ovdje, formulirao A. Goldman u zadnjih dvadeset godina.¹⁵

Za razliku od prethodnih teorija opravdanja, ova ističe pouzdanost procesa kojim se do nekog uvjerenja dolazi, a pouzdan i dobar je proces, na primjer, zamjedba, i to zbog toga što je omjer istinitih i lažnih uvjerenja koja ona proizvodi uvelike prklonjen strani istinitih uvjerenja. Memorija, zaključivanje i introspekcija, također se ubrajaju u dobre spoznajne procese, dok su pogađanje, nagađanje, proricanje i ignoriranje suprotnih dokaza oni loši.¹⁶ Proces i na koje se valja osloniti moraju k tomu biti snažni i brzi. To znači da ne stvaraju malen broj uvjerenja, da nisu neplodni, dakle da su točna uvjerenja brojnija od zbroja netočnih i situacija koje ne stvaraju novo uvjerenje te da se ne odvijaju u predugom vremenskom periodu da bi bili korisni. Zamjedba je, na primjer, baš takav proces.¹⁷

Čitatelj bi sada mogao pomisliti da ćemo teško pronaći očigledne primjere za korištenje loših spoznajnih procesa kao što su nagađanje ili ignoriranje suprotnih dokaza vezanih uz atribuciju slika u nas. Sasvim suprotno, primjera ima vrlo mnogo, a oni ekstremni su čak stekli veliku popularnost u širokoj javnosti. Riječ je o pripisivanju djela sasvim neprimjerenih kvalitetom i stilom zvučnim imenima poput Michelangela, Tiziana, Giorgionea ili čak Leonarda. Žrtve takvog tretmana čuvaju se u riječkom Pomorskom i povijesnom muzeju i zagrebačkoj zbirci Ante Topića Mimare (sl. 4, 5, 6 i 7).¹⁸

Iako se tradicionalno različite teorije opravdanja promatralo kao međusobno suprotstavljene, naročito kada je riječ o onoj fundacionističkoj i koherentističkoj, recentne rasprave i literatura ukazuju na njihovo približavanje s ciljem nadopunjavanja kako bi se odgovorilo na primjedbe koje su teorijama bile upućene. Teorija pouzdanosti ima donekle drugačiji status zbog toga što ona može biti smatrana »teorijom dublje razine« koja je kompatibilna s ostalim dvjema teorijama opravdanja.¹⁹

Na kraju, željela bih ukazati još na neke popratne aspekte znanstvenog istraživanja koji mogu pomoći prilikom utvrđivanja problema ili fenomena u povijesti umjetnosti te prilikom traženja mogućih rješenja. Posljednji primjeri očigledno pogrešnih atribucija bili su ranije prikazani kao posljedica korištenja loših spoznajnih procesa, no ovdje je moguće govoriti još o jednoj dimenziji istraživanja, a to je motivacija. Oslonimo se i dalje na stavove A. Goldmana: promatrajući sa stanovišta američke, vrlo plodne i visokokonzekventne znanstvene produkcije, lako je, ili barem lakše, razmatrati u kolikoj je mjeri traženje istine sredstvo za postizanje osobne

koristi, ma koje vrste. A. Goldman zaključuje da motiv koristi u znanstvenom istraživanju može samo disciplinirati potragu za istinom, a ne iskriviti je.²⁰ Zatim nastavlja da je možda najvažniji izvanznanstveni poticaj za znanstvenika stjecanje ugleda, odnosno poštovanja među svojim kolegama: »Realistično gledano, čini mi se da znanstveno istraživanje ima dva poticajna izvora — želju za osobnim znanstvenim znanjem i želju za stjecanjem ugleda... Određena je količina znanstvenog ugleda, na kraju, obično preduvjet za zadržavanje radnog mjesta, a znatnija količina ugleda često ima za posljedicu veću plaću, bolje radno mjesto i/ili veće osobno zadovoljstvo.«²¹ Vjerujem da samo ovaj navod uglednog američkog epistemologa, koji svjedoči o njegovom dubokom osobnom uvjerenju i iskustvu, ali i širem društvenom svjetonazoru, može dati odgovor na pitanje zašto se jaz između znanstvenih rezultata američkih i zapadnoeuropskih znanstvenika s jedne i svih drugih s druge strane, svakim danom produbljuje, kako na drugim područjima, tako i u povijesti umjetnosti.

Za povjesničare umjetnosti koji se bave znanstvenim istraživanjem, dakle i pripisivanjem djela pojedinim majstorima, bit će zanimljiv još jedan fenomen srodan motivaciji — »wishful thinking«, što bismo mogli prevesti kao *mišljenje pod utjecajem želja*. Na sreću, eksperimentalno je dokazano da uvjerenja u najvećem broju slučajeva nisu oblikovana na osnovi želja, pa se može zaključiti da kognitivna pristranost nije nužno kobna za veritističku, istinonosnu misiju znanosti (sl. 8). Točnije, uvjerenja se ne stječu na osnovi pukih želja, već na osnovi zamjedbe, dokaza, zaključivanja i drugog — ljudi će vjerovati u što god požele samo u mjeri u kojoj razum to dopušta.²² No, što je sa situacijama kada dokazi nisu jasni, a rezultati zamjedbe nisu konkluzivni. Umjesto da se zapitamo koji dokazi podupiru uvjerenje da je majstor x načinio djelo y, na primjer Giorgione sliku *Krist nosi križ* iz Mimarine zbirke, valja se zapitati što sve ukazuje na netočnost takve hipoteze i tek kada se isključe svi opovrgavajući dokazi, prijedlog se može ozbiljno razmotriti.

U nadi da sam uspjela odškrinuti vrata filozofije znanosti i teorije spoznaje kao oruđa za usavršavanje rada na primarnim ciljevima i zadacima povijesti umjetnosti, zaključila bih još jednim navodom iz recentne knjige A. Goldmana *Knowledge in a Social World*: »Ako je znanstvenicima poticaj točnost, za pretpostaviti je da će nastojati koristiti bolje načine prosuđivanja. Pritisak kolega, tj. drugih znanstvenika je baš takav poticaj, budući da znanstvenici stalno moraju opravdavati svoje sudove (prosuđbe) pred drugima.«²³ Jedan od podrazumijevanih primarnih ciljeva 1. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti bio je, sasvim sigurno, i poticanje ovakvog pristupa. U kolikoj je mjeri on ostvaren, moći ćemo sa sigurnošću odgovoriti tek kasnije.

Bilješke

1
E. H. Gombrich, *The Logic of Vanity Fair: Alternatives to Historicism in the Study of Fashions, Style and Taste*, u: *Ideals and Idols*, Oxford, 1979., str 60. Članak je prvi put bio objavljen u: Paul A. Schlipp (priredio) *The Philosophy of Karl Popper*, 1974. Navedeni tekst u izvorniku glasi: »In contrast to the situation in my student days the prevailing mood is a desire for facts, a hope to get on with the business of cataloguing items without much interference from theorizers.«

2
 Zanimljivo je i ohrabrujuće da hrvatski povjesničari umjetnosti koji se bave znanstvenim istraživanjem spomeničke baštine nisu skloni postmodernističkom pristupu koji se klanja dominaciji jezika kao ključnog determinatora znanja i oblikovanja spoznaje svijeta. Sljedbenici ovakvog pristupa vjeruju da su znanje, stvarnost i istina proizvodi jezika te da ne postoji jezično-nezavisna stvarnost koja naše misli čini istinitim ili lažnim. **A. I. Goldman**, *Knowledge in a Social World*, Oxford, 1999., str. 17. Jasno je da povijest umjetnosti, baš zbog prirode predmeta njenoga istraživanja, za razliku od npr. komparativne književnosti, nije idealan kandidat za postmodernistički pristup, no autori koji su ipak postmodernizmu skloni u pravilu se bave suvremenim strujanjima u umjetnosti, pristupajući im radije s esejističkog negoli sa znanstvenog polazišta. A. I. Goldman, snažni podupiratelj realizma u smislu odnosa naših uvjerenja i vanjskog svijeta, u gore navedenom djelu (str. 19) daje vrlo oštru kritiku postmodernizma, naročito njegovih ekstremnih predstavnika: »What about language and reality? Postmodernists seem to be old-fashioned idealists or solipsists, at least according to what they say. Some of them simply deny the existence of the external world. Their behavior, however, belies what they write. Why do they bother to write or give lectures at all if they do not believe that other people exist (including their bodies) and can read the (physical) books that they publish? Many postmodernists, moreover, are activists whose theory is motivated by interest in social change. Their aim is not only 'to interpret daily life but to transform it'... But what is there to transform if there is no reality? So I shall not waste space defending the reality of the external world, since I am unpersuaded that postmodernists sincerely deny it.«

3
 U prilog tomu govori činjenica da se knjiga *Art and Illusion* (Oxford 1960.) nalazi na popisu ispitne literature kolegija koji se bave teorijom umjetnosti i estetikom na gotovo svim svjetskim sveučilištima. Evo samo nekih primjera objavljenih na internetu: Cambridge (Department of History of Art), University of Glasgow (Department of History of Art, kolegij Problems in the Theory and Method of art History), University of Aarhus (Seminar on Cognitive Aesthetics), Stanford University (Philosophy of Art, voditelj M. Levoy), MIT (Limitations of the Medium, voditelj F. Durand), Princeton (Art, uvodni kolegij, voditelj J. H. Marrow i Roman Art, H. Meyer), Harvard (Landscape, Architecture, Design, voditelji Bier/Getch Clarke), Cornell (Visualization and Discourse in Science, voditelj M. Lynch).

4
 Misli se na postuliranje biti, točnije duha nekog naroda, razdoblja, stila ili drugog koji nadilazi osobine ili karakteristike svih pojedinaca, događaja, predmeta ili umjetnina. U članku *Mannerism: The Historiographic Background*, u: *Norm and Form*, Oxford, 1961., str. 99., **E. H. Gombrich** navodi da je riječ o skolastičkom suprotstavljanju »realista« i »nominalista« gdje prvi vjeruju da *universa-*

lia sunt ante rem, dok drugi priznaju tek postojanje pojedinačnih događaja, pojedinaca, umjetnina...

5

O tome **E. H. Gombrich** piše u već navedenom *The Logic of Vanity Fair: Alternatives to Historicism in the Study of Fashions, Style and Taste*, zatim u *Norm and Form i Mannerism: The Historiographic Background*, nav. dj. str. 81-106., te ostalim tekstovima u već navedenoj knjizi *Ideals and Idols i Topics of Our Time*, London, 1991.

6

Riječ je o izlaganju prikladno iznesenom na Erasmus Symposiumu u Nizozemskoj 1988. godine. Prijevod naslova glasi *Pristupi povijesti umjetnosti*: tri teme za diskusiju, a objavljen je u **E. H. Gombrich**, *Topics of Our Time*, nav. dj., str. 62-73.

7

S. Prijić Samaržija, Društvo i spoznaja, Uvod u socijalnu spoznajnu teoriju, Zagreb, 2000., str. 23. No, autorica upozorava da znanstvena normativna epistemologija mora uvažavati takozvanu pučku epistemologiju. Zahvaljujem doc. dr. sc. Snježani Prijić Samaržija (Odsjek za filozofiju, Filozofski fakultet u Rijeci) na savjetima i pomoći koje mi je pružila prilikom izrade ovog članka.

8

Isto, str. 23-29.

9

Isto.

10

V. Zlamalik, Strossmayerova galerija starih majstora JAZU, Zagreb, 1982., str. 200.; **N. Kudiš**, Slika Alessandra Maganze u Strossmayerovoj galeriji, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 1995., str. 109-113.

11

R. Pallucchini, La pittura veneziana del Seicento, Milano, 1993.²

12

S. Prijić Samaržija, nav. dj., str. 31-39.

13

O problemu i polemici koja je uslijedila vidjeti **L. Margetić**, Počeci prošteništa i Franjevačkog samostana na Trsatu, u: *Croatia Christiana Periodica*, 25/1990., str. 66-77.; **M. Bogović**, Trsatsko svetište i krbavski te senjsko-modruški biskupi, u: *Dometi*, 1-2-3/1991., str. 3.; **R. Matejčić**, Marijanske teme u likovnoj opremi trsatske Crkve Majke Božje, u: *Dometi*, 1-2-3/1991., str. 106.; **R. Matejčić**, Crkva Gospe Trsatske i franjevački samostan, Rijeka 1991., str. 5.; **M. Mirković**, Milosni lik Majke Božje Trsatske i različiti pristupi njegovu vrednovanju, u: *Umjetnost na istočnoj obali Jadrana u kontekstu europske tradicije*, Rijeka, 1993., str. 195. i dalje; **L. Margetić**, Loreto i Trsat, u tisku.

14

Z. Demori Staničić, Ikona Trsatske Bogorodice i njezin majstor, u: *Umjetnost na istočnoj obali Jadrana u kontekstu europske tradicije*, Rijeka, 1993., str. 210-211.

15

A. I. Goldman, *Epistemology and Cognition*, Cambridge, Mass., 1986.; **S. Prijić Samaržija**, nav. dj., str. 40-47.

16

Relijabilisti, u stvari, kažu da niti jedan proces ne može biti apsolutno pouzdan, a pouzdanim će se smatrati onaj proces koji ima tendenciju stvaranja pouzdanih uvjerenja. **S. Prijić Samaržija**, isto.

17

Isto.

18

O slučaju umjetnina iz zbirke Ante Topića Mimare i kronologiji zbivanja vezanih uz atribucije vidjeti **V. Kusin**, *Mimara*, Zagreb, 1987., *Vodič Muzeja Mimara*, Zagreb, 1998. i članke **R. Ivančevića** objavljene u tjedniku *Feral Tribune*, 18. i 25. kolovoza 2001., str. 80-84. i 79-81., a uvidom u djelo **I. Žica**, *Zbirka starih majstora Pomorskog i povijesnog muzeja Hrvatskog primorja u Rijeci*, Rijeka, 1993., može se steći dojam o valjanosti predloženih atribucija. U vezi autora slike *Krist nosi križ* iz Scuola di San Rocco u Veneciji, vidjeti **F. Valcanover**, *Christ Carrying the Cross*, u: *Tittian* (katalog izložbe), Venezia, 1990., str. 141., 142. Danas se smatra da je, ipak, riječ o ranom Tizianovu djelu.

19

S. Prijić Samaržija, nav. dj., str. 46-47.

20

A. I. Goldman, nav. dj. (1999.), str. 260.

21

Isto.

22

Z. Kunda, The Case for Motivated Reasoning, u: *Psychological Bulletin*, 108/1990., str. 482-3.

23

A. I. Goldman, nav. dj. (1999.), str. 237.

Summary

Nina Kudiš Burić

Adoption of Modern Scholarly Methodology in Art History Today

In the first part of the article, the author analyses the attitude of Croatian art historians towards the theory of art and the philosophy of science. She discusses the contribution of E. H. Gombrich to that field of research because of the paramount role his work had in shaping the scientific and methodological tools for art history and art theory in the second half of the twentieth century. The second part of the article discusses the importance of specific knowledge, such as epistemology, for an art historian. The author uses several examples of attribution problems in Croatian art history in order to demonstrate the functioning of three different epistemological approaches: foundationalism, coherentism, and reliability theory. In conclusion, she discusses two aspects of motivation in scientific research: profit and wishful thinking.



Spluttered (Poprskani) Zeke: »Još nisam u potpunosti uvjeren da je riječ o kasnom Mondrianu!«, The New Yorker



Centralni dio poliptiha
Majke Božje Trsatske, Trsat



Nepoznati majstor (pogrešno pripisano Giorgioneu), *Krist nosi križ*, Muzej Mimara, Zagreb



Alessandro Maganza, *Tri Marije*, Strossmayerova galerija starih majstora, Zagreb



J. P. Rini, *»Ljudi u svemu iščitavaju previše toga«, The New Yorker*