ANαliZA

časopis za kritično misel

Letnik 11, številka 1-2, maj 2007 · ISSN 1408-2969

INTENCE IN UMETNOST

Kendall L. Walton

Kategorije umetnosti

prevedel Božidar Kante

Citiranje: Kendall L. Walton, »Kategorije umetnosti«, *Analiza: časopis za kritično misel* 11, št. 1-2 (2007): 59–81.

Prevod. Licenca Creative Commons, ki velja za arhiv revije, za prevode ne velja; pravice izvirnika pripadajo njegovim imetnikom.

Izdajatelj: Društvo za analitično filozofijo in filozofijo znanosti, Ljubljana.

Elektronska različica je izvirna tiskarska datoteka številke, ki ji je bil leta 2026 dodan ta naslovni list. Strani in prelomi ustrezajo tiskani izdaji.

Kendall L. Walton
Prevedel Božidar Kante

Kategorije umetnosti

I Uvod

> »Zmotne sodbe pridejo v umetnostno zgodovino, če sodimo na podlagi vtisov, ki jih slike različnih obdobij, postavljene ena ob drugo, naredijo na nas ... Govorijo drugačen jezik«.[1]

Slike in skulpture je treba gledati, sonate in pesmi naj bi poslušali. Kar je pomembno o teh umetninah kot umetninah, je tisto, kar je v njih mogoče videti ali slišati.[2] Mnogi sodobni estetski teoretiki, delno navdihnjeni z očitnimi truizmi, kakršni so le-ti, so poskusili kritiko umetnin očistiti od domnevno zunanjih izletov v zadeve, ki niso (ali niso »neposredno«) na voljo pregledu del, in osrediniti svojo pozornost na sama dela. Še posebej, za okoliščine, povezane z izvirom dela, so pogosto trdili, da nimajo nobenega bistvenega vpliva na ovrednotenje njegove estetske narave – na primer, kdo je delo ustvaril, kako in kdaj; umetnikove intence in pričakovanja, ki delo zadevajo, njegova filozofska gledišča, psihološka stanja in ljubezensko življenje; umetniške tradicije in intelektualno vzdušje svoje družbe. Ko je enkrat ustvarjeno (se dokazuje), mora delo stati ali pasti samo od sebe; soditi ga je treba za tisto, kar je, ne glede na to, kako je prišlo do tega, da je tako, kakršno je.

Argumenti za nepomembnost takih zgodovinskih okoliščin za estetske sodbe o umetninah lahko – vendar ni nujno – vključujejo trditev, da te okoliščine niso »estetsko« zanimive ali pomembne, čeravno so očitno pogosto pomembne v biografskih, zgodovinskih, psiholoških ali sociooloških raziskavah. Lahko menimo, da je umetnikovo dejanje pri ustvarjanju dela estetsko zanimivo, samo na sebi neki »estetski predmet«, medtem ko vehementno trdimo, da ni pomembno za estetsko raziskovanje dela. Robert Rauschenberg je nekoč skrbno izbrisal de Kooningovo risbo in golemu platnu dal ime »Erased de Kooning Drawing [»Zbrisana de Kooningova risba«], ga dal v okvir in ga razstavil.[3] Njegovo početje se lahko vzame kot simbolno ali ekspresivno (za naravnanost do umet-

[1] Heinrich Wölfflin, Principles of Art History, prev. M. D. Hottinger (7. izd.; New York, 122), str. 228.

[2] "[M]i bi morali vsi soglašati, tako mislim, ... da vsaka lastnost, ki je celo v načelu ni mogoče v njej [glasbeni kompoziciji] slišati, ne sodi vanjo kot glasba.« Monroe Beardsley, Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism (New York, 1958), str. 31-32.

[3] Prim. Calvin Tompkins, The Bride and the Bachelors (New York, 1965), str. 210-211.

nosti ali življenja na sploh ali do česarkoli) v »estetsko« pomenljivem načinu, nemara nekako tako, kakršno utegne biti dejanje igralca v igri, vendar za katerega se misli, da nima sploh nobenega vpliva na estetsko naravo končanega izdelka. Vprašanje, ki me tu zanima, je, kako daleč so lahko kritična vprašanja o umetninah *ločena* od vprašanj o njihovih zgodovinah.[4]

Kdor hoče narediti to ločitev povsem ostro, lahko obravnava temeljna dejstva umetnosti v naslednji smeri. Umetnine so preprosto predmeti z raznimi lastnostmi, od katerih nas predvsem zanimajo zaznavne lastnosti – vidne lastnosti slik, zvočne lastnosti glasbe in tako dalje.[5] Zaznavne lastnosti dela vključujejo tako »estetske« kot »neestetske« lastnosti – smisel skrivnostnosti in napetosti slike kot tudi njeno temno barvitost in diagonalno kompozicijo; energijo, bujnost in koherenco sonate kot tudi njene metre, ritme, višine tonov, koloriranje itn; uravnoteženost in mirnost gotske katedrale kot tudi njene dimenzije, linije in simetrije.[6] Estetske lastnosti so poteze ali značilnosti umetnin ravno v tolikšni meri kot neestetske lastnosti.[7] Te lastnosti so *v* delih, da bi bile videne, slišane ali drugače zaznane. Videti slikovni smisel skrivnosti ali slišati koherenco sonate utegne zahtevati gledanje ali poslušanje, ki je daljše ali težje, kot zahteva zaznavanje barv in oblik, ritmov in višin; utegne celo zahtevati poseben trening ali posebne vrste občutljivosti. Toda te lastnosti je nujno mogoče preprosto odkriti tako, da preučimo sama dela, če jih je mogoče sploh odkriti. *Nikoli se zaradi* okoliščin izvira dela *niti delno ne zgodi*, da ima to delo pomen skrivnostnosti ali pa je koherentno ali mirno. Take okoliščine včasih nudijo namige, ki zadevajo to, kaj v delu iskati, kaj lahko razumno pričakujemo, da bomo našli pri njegovem raziskovanju. Toda ti namigi so vselej teoretično pogrešljivi; estetske lastnosti dela morajo biti »v načelu« določljive brez njihove pomoči. Gotovo (tako se zdi), Rembrandtov portret nima (ali ima) pomena skrivnostnosti zaradi dejstva, da je Rembrandt hotel, da bi portret imel (ali pa ne imel) te lastnosti, nič bolj kot podjetnikova intenca, da bi naredil neprepustno streho, ne stori, da je ta res taka, niti ni portret skrivnosten zaradi kakršnegakoli drugega dejstva o tem, kaj je Rembrandt mislil ali kakšne go-

[4] Monroe Beardsley argumentira za sorazmerno strogo ločitev (nav. delo, str. 17-34). Nekatere od najmočnejših nedavnih poskusov, da bi vsilili to ločitev, je mogoče najti v razpravah o tako imenovani »intencionalni zmoti«, ki se začnejo s člankom Williama Wimsatta in Beardsleyja, »The Intencional Fallacy« [»Intencionalna zmota - glej prevod v tej št. Analize - op. prev.], Sewanee Review, LIV (1946), ki je bil široko citiran in ponatiskovan. Navzlic imenu »zmota« se te razprave ne omejujejo na obravnavo pomembnosti umetnikovih intenc.

[5] Estetske lastnosti književnih del so nesrečno imenovane »zaznavne«. Zaradi razlogov, ki so s tem povezani, je včasih nerodno obravnavati literaturo skupaj z vizualnimi umetnostmi in glasbo. (Pojem zaznavanja dela v kategoriji, ki ga bomo v kratkem uvedli, ni mogoče neposredno aplicirati na literarna dela.) V tem prispevku se bom osredinil na vizualna in glasbena dela, čeravno sem prepričan, da osrednje poante, ki jih naredim glede njih, veljajo - s primernimi spremembami - ravno tako tudi za romane, igre in pesmi.

[6] Frank Sibley razlikuje med "estetskimi« in »neestetskimi« izrazi in pojmi v »Aesthetic Concepts« [»Estetski pojmi«], Philosophical Review, LXVIII (1959).

[7] Prim. Paul Ziff, "Art and the 'Object of Art'« [»Umetnost in 'predmet umetnosti'«], v Ziff, Philosophic Turnings (Ithaca, N. Y., 1966), str. 12-16 (prvotna objava v Mind, N.S. LX [1951]).

vorice je širil o slikanju portreta ali čemu je bila podobna njegova družba. Take okoliščine so pomembne za rezultat zgolj v toliko, kolikor so učinkovale na vzorec barvnih madežev, ki so se pritrdili na platno, platno pa je mogoče raziskovati, ne da bi kakorkoli obravnavali, kako so madeži prišli tja. Vsaj za estetske lastnosti portreta ne bi bilo pomembno, če bi barv na platno sploh ne bil nanesel Rembrandt, temveč šimpanz ali ciklon v trgovini z barvo.

Zgoraj orisano gledišče se lahko zlahka zdi zelo prepričljivo. Toda prizadevanje kritikov, da bi razpravljali o zgodovinah umetnin, medtem ko upravičujejo estetske sodbe o le-teh, je pozornost zbujajoče vztrajno. To se dogaja delno zato, ker so namigi, izpeljani iz dejstev o zgodovini dela, kakorkoli »v načelu« pogrešljivi že utegnejo biti, pogosto odločilno pomembni v praksi. (Nekdo lahko preprosto ne misli poslušati znova in znova se pojavljajočih nizov intervalov v glasbenem delu, dokler se ne pouči, da je skladatelj hotel delo zgraditi okrog njih.) To se nedvomno dogaja tudi zaradi resničnih zmed s strani kritikov. Toda jaz bom dokazoval, da imajo v kritiki (nekatera) dejstva o izvorih umetnin *bistveno* vlogo, da se estetske sodbe opirajo nanje na popolnoma temeljen način. Zaradi tega razloga – in ravno tako zaradi drugega – je gledišče, da je treba umetnine soditi preprosto na podlagi tega, kar lahko v njih zaznamo, resno zavajajoče, četudi je v ideji, da je tisto, kar je estetsko pomembno o sliki ali sonati, zgolj to, kako slika izgleda ali sonata zveni, nekaj resnice.

II. Standardne, spremenljive in protistandardne lastnosti

Napetost, skrivnostnost, energičnost, koherenco, uravnoteženost, mirnost, sentimentalnost, brezbarvnost, neenotnost, grotesknost itn., kot tudi barve in oblike, bom še naprej imenoval *lastnosti* umetnin, čeravno je »lastnost« treba razumeti dovolj široko, da se ne bi izognili nobenemu pomembnemu vprašanju. Lastnosti prve vrste bom, sledeč Sibleyju, tudi imenoval »estetske« lastnosti, vendar bom zgolj zaradi prikladnosti v to kategorijo vključil tudi »reprezentacijske« lastnosti in lastnosti »podobnosti«, ki jih Sibley izključuje – na primer lastnost reprezentiranja ali lastnost biti slika Napoleona, lastnost slikanja starega moža (kot) sklonjenega nad ognjem, lastnost podobnosti ali zgolj sugeriranja človeškega obraza, škarij (cvetni listi van Goghovih sončnic) ali (v glasbi) korakov ali pogovora. Za moj namen ni bistveno, da bi s kakršnokoli natančnostjo razmejil razred estetskih lastnosti (če je kakršnakoli taka razmejitev dejansko možna), saj me bolj zanima razprava o posameznih primerih takih lastnosti kot posploševanje o razredu kot celoti. Vendar bo očitno, da je tisto, kar povem o primerih, s katerimi imam opravka, mogoče nanesti tudi na veliko število drugih lastnosti, ki bi si jih želeli imenovati estetske.

Sibley kaže, da so estetske lastnosti dela odvisne od njegovih neestetskih lastnosti; estetske lastnosti so »emergentne« ali »*gestalt*« lastnosti, ki temeljijo na neestetskih lastnostih.[8] Menim, da je to res za vse primere estetskih lastnosti, s

katerimi bomo imeli opraviti, vključno z reprezentacijskimi lastnostmi in lastnostmi podobnosti. Slika ima – če sploh ima – pomen skrivnostnosti in napetosti zaradi konfiguracije barv in oblik na sliki, nemara še posebej zaradi njenih temnih barv in diagonalne kompozicije. Barve in oblike portreta so odgovorne za to, da je podobna staremu možu (nemara s svojim naslovom) in njeno slikanje starega moža. Koherenca ali enotnost glasbenega dela (na primer Beethovnove *Pete simfonije*) utegne biti v veliki meri posledica pogostega vnovičnega pojavljanja ritmičnega motiva, regularen meter pesmi in odsotnost harmonične modulacije ter velikih intervalov v glasovnem delu pa lahko storijo, da je pesem vedra in mirna.

Še več, delo se nam *zdi* ali *je videti*, da ima določene estetske lastnosti zato, ker v njem opazimo – ali pa se nam zdi, da ima – določene neestetske lastnosti (čeravno lahko ni nujno, da zavestno opazimo vse relevantne neestetske lastnosti). Slika, ki prikazuje starega moža, lahko nekomu, ki je barvno slep, ali ko jo vidimo pod skrajnim kotom ali v okoliščinah slabe osvetljave, tako da so njene barve ali oblike izkrivljene ali zatemnjene, ne izgleda podobna staremu možu. Beethovnova *Peta simfonija*, izvedena na tako površen način, da veliko pojavov štirinotnega ritmičnega motiva ne zveni podobno, se lahko zdi nekoherentna ali neenotna.

Vendar bom dokazoval, da estetske lastnosti dela niso odvisne zgolj od njegovih neestetskih lastnosti, temveč tudi od tega, katere od njegovih estetskih lastnosti so »standardne«, katere »spremenljive« in katere »protistandardne« v smislu, ki ga bom pojasnil. Te teze se bom lotil s psihološkega gledišča, da to, kakšne estetske lastnosti se nam zdi, da ima delo, ni odvisno zgolj od tega, katere neestetske lastnosti mi v njem zaznamo, temveč tudi od tega, katere od njih so *za nas* standardne, katere spremenljive in katere protistandardne (v smislu, ki ga bom tudi pojasnil).

Najprej je treba uvesti razloček med standardnimi, spremenljivimi in protistandadnimi lastnosti glede na zaznavno razločljive kategorije umetnin. Take kategorije vključujejo medije, žanre, sloge, oblike itn. – na primer kategorije slik, kubistične slike, gotsko arhitekturo, klasične sonate, slike v slogu Cézanna in glasbo v slogu poznega Beethovna –, če so interpretirane na tak način, da je članstvo določeno zgolj z lastnostmi, ki jih je v delu mogoče zaznati, ko ga dojemamo na normalen način. Torej to, ali je bilo glasbeno delo napisano v 18. stoletju ali pa ne, ni pomembno za to, ali sodi v kategorijo klasičnih sonat (interpretiranih na tak način), torej to, ali je delo ustvaril Cézanne ali Beethoven, nima v bistvu ničesar opraviti s tem, ali je bilo v slogu Cézanna ali poznega Beethovna. Kategorija jedkanic, kot jo normalno razumemo, ni zaznavno razločljiva v zahtevanem smislu, kajti biti jedkanica pomeni, kakor jaz jemljem stvar, biti ustvarjen na poseben način. Toda kategorija *navideznih* jedkanic, del, ki so *videti* podobna jedkanicam zaradi lastnosti njihovih linij, pa naj si bodo jedkanice ali ne, je zaznavno razločljiva. Kategorija ne bo štela za »zaznavno razločljivo« v mojem smislu, če je, da bi zaznavno določili, ali nekaj sodi vanjo, nujno (v nekaterih ali v vseh primerih) določiti, v katerih kategorijah je ta stvar

pravilno zaznana delno ali popolnoma na temelju nezaznavnih premislekov (glej IV. razdelek spodaj). To, na primer, onemogoča, da bi kategorija vedrih stvari bila v tem smislu zaznavno razločljiva.

Lastnost umetnine je *standardna* glede na (zaznavno razločljivo) kategorijo zgolj v primeru, če je med tistimi lastnostmi, zaradi katerih dela v tej kategoriji sodijo v to kategorijo – to je zgolj v primeru, če bi dejstvo, da delo te lastnosti nima, delo izključilo ali si prizadevalo izključiti iz te kategorije. Lastnost je *spremenljiva* glede na neko kategorijo zgolj v primeru, če nima nič opraviti s tem, ali dela sodijo v to kategorijo; imetje ali neimetje te lastnosti ni pomembno za to, ali delo izpolnjuje pogoje za to kategorijo. Naposled, *protistandardna* lastnost glede na neko kategorijo je odsotnost standardne lastnosti glede na to kategorijo – to je lastnost, katere prisotnost si dela prizadeva *izključiti* kot člane te kategorije. Ni treba reči, da v *vseh* primerih ne bo jasno, ali je neka lastnost dela standardna, spremenljiva ali protistandardna glede na dano kategorijo, saj so merila za uvrščanje umetnin daleč od tega, da bi bila natančna. Toda jasnih primerov je obilo. Ploskost slike in negibnost njenih označitev sta standardni lastnosti, njene posebne oblike in barve so spremenljive lastnosti, ki so odvisne od kategorije slike. Štrleči tridimenzionalni predmet ali električno vodeno gibanje platna bi bili protistandardni lastnosti glede na to kategorijo. Ravne linije v »paličastih«, shematskih risbah, figure in kvadrataste oblike v kubističnih slikah so standardne glede na ustrezni kategoriji, čeravno so spremenljive glede na kategoriji risb in slik. Forma klasične sonate v obliki ekspozicija-razvoj-rekapitulacija je standardna, njeno tematsko gradivo je spremenljivo glede na kategorijo sonat.

Da bi pojasnil tisto, kar mislim s tem, da so lastnosti standardne, spremenljive ali protistandardne *za osebo ob posamezni priložnosti*, moram uvesti pojem zaznavanja dela v določeni (zaznavno razločljivi) kategoriji ali pripadanja dela v določeno (zaznavno razločljivo) kategorijo.[9] Zaznati delo v določeni kategoriji pomeni zaznati »*gestalt*« te kategorije v delu. To potrebuje neko pojasnitev. Ljudje, seznanjeni z brahmsovsko glasbo – to je glasbo v slogu Brahmsa (opazno, del Johannesa Brahmsa) – ali impresionističnimi slikami, lahko pogosto prepoznajo člane teh kategorij tako, da prepoznajo brahmsovske ali impresionistične *gestalt* lastnosti. Tako prepoznanje je odvisno od zaznave posebnih lastnosti, ki so standardne glede na ti kategoriji, vendar pa ni zadeva *sklepanja* na podlagi prisotnosti takih lastnosti, da je delo brahmsovsko ali impresionistično. Nekdo lahko ne opazi številnih pomembnih lastnosti in mu je lahko zelo nejasno, katere so pomembne. Če prepoznam delo kot brahmsovsko tako, da najprej opazim njegovo bogato teksturo, njegovo temeljno tradicionalno harmonično in formalno strukturo, njegovo nalaganje in spreminjanje dvojnega in trojnega metra itn. in se spomnim, da so te lastnosti značilne za brahmovska dela, dela nisem prepoznal tako, da sem slišal brahmsovski *gestalt*. Storiti to

[9] To je pojem, ki ga je zelo težko natanko opredeliti in ne trdim, da mi je popolnoma uspelo. Toda zdi se mi, da gredo komentarji, ki sledijo, v pravi smeri in da bi ga morali - skupaj s primeri v naslednjem razdelku - dovolj pojasniti glede mojih sedanjih ciljev.

preprosto pomeni prepoznati delo na podlagi njegovega brahmsovskega *zvoka*, ne da bi bili nujno pozorni na lastnosti (»ključe«), ki so za zvok odgovorne. Prepoznavanje impresionistične slike preko njenega impresionističnega *gestalta* je, podobno, prepoznavanje njenega impresionističnega *izgleda*, s katerim smo se seznanili z drugih impresionističnih slik, ne pa z uporabo pravila, ki smo se ga naučili za prepoznavanje slike na podlagi njenih lastnosti.

Zaznati gestalt lastnost nekega dela – to je zaznati ga v določeni kategoriji – ne pomeni ali pa ne pomeni zgolj *zaznati* to *gestalt* lastnost. Prepoznanje je trenuten dogodek, medtem ko je zaznavanje lastnosti neprekinjeno stanje, ki lahko traja več ali manj časa. (Če vidimo dvoumno figuro race-zajca kot raco, to ni ali ni zgolj – na podlagi enakega razloga – prepoznavanje njene lastnosti.) Mi zaznavamo brahmsovski ali impresionistični *gestalt* v nekem delu, ko in toliko časa, kot nam *zveni* (*izgleda*) brahmsovsko ali impresionistično. To vključuje zaznavanje (ne nujno to, da se zavedamo) lastnosti, ki so standardne glede na to kategorijo. Vendar pa ni *zgolj* to niti to plus intelektualna ugotovitev, da te lastnosti delajo delo brahmsovsko ali impresionistično. Te lastnosti zaznavamo tako, da sestavljajo eno samo *gestalt* lastnost.

Neko delo lahko kajpada naenkrat zaznavamo v več ali v številnih različnih kategorijah. Brahmsovo sonato lahko naenkrat slišimo kot glasbeno delo, kot sonato, romantično delo in kot Brahmsovo delo. Nekateri pari kategorij se seveda zdijo taki, da nekega dela ne moremo zaznavati, kot da hkrati sodi v obe kategoriji, podobno kot ne moremo videti race-zajca hkrati kot raco in kot zajca. Neke fotografske podobe ne moremo hkrati videti kot mirujoče fotografije in kot (del) filma, niti ne moremo nečesa videti tako v kategoriji slik in hkrati tudi v kategoriji (ki jo bomo v kratkem pojasnili) *guernic*.

Koristno bo, če bomo opozorili na *vzroke*, da dela zaznavamo v določenih kategorijah. (a) V katerih kategorijah zaznavamo neko delo, je delno odvisno kajpada od tega, katera druga dela poznamo. Več del določene vrste smo izkusili, bolj verjetno je, da bomo posamezno delo zaznali v tej kategoriji. (b) Pomembno je tudi, kaj smo slišali, da pravijo o delih, ki smo jih izkusili, kritiki in drugi ljudje, kako so jih kategorizirali in na katere podobnosti so nas opozorili. Če mi nihče nikoli ni pojasnil, kaj je značilno za Schubertov slog (v nasprotju s slogom, recimo, Schumanna, Mendelssohna, Beethovna, Brahmsa, Huga Wolfa) ali celo opozoril, da tak značilen slog sploh obstaja, potem se utegne zgoditi, da se nikoli nisem naučil slišati schubertovsko *gestalt* lastnost, četudi sem slišal veliko število Schubertovih del, in tako se lahko zgodi, da njegovih del lahko ne slišim kot schubertovskih. (c) Lahko gre za to, kako nam je predstavljeno posamezno delo, za katerega gre. Če je Cézannova slika razstavljena v zbirki francoskih impresionističnih del ali če nam, preden jo vidimo, povedo, da je delo francoskega impresionizma, je bolj verjetno, da jo bomo videlo kot delo francoskega impresionizma, kot če je razstavljena v naključni zbirki in nam ničesar vnaprej ne povedo o njej.

Rekel bom, da je lastnost dela standardna za posamezno osebo ob posamezni priložnosti tedaj in le tedaj, ko je standardna glede na neko kategorijo, v kateri

jo zaznava, in ni protistandardna glede na katerokoli kategorijo, v kateri jo zaznava. Lastnost je za neko osebo ob neki priložnosti spremenljiva le tedaj, ko je spremenljiva glede na *vse* kategorije, v katerih jo zaznava. Lastnost pa je za neko osebo ob neki priložnosti protistandardna le tedaj, ko je protistandardna glede na *katerokoli* od kategorij, v kateri jo zaznava.[10]

III. Značilna lastnost zaznave

Zdaj se lotevam svoje psihološke teze, da je tisto, katere estetske lastnosti se zdi, da ima delo, kakšen estetski učinek ima na nas, kako nas estetsko zadeva, pogosto (delno) odvisno od tega, katere od njegovih lastnosti so za nas standardne, katere spremenljive in katere protistandardne. V podporo tej tezi ponujam niz primerov.

(a) Reprezentacijske lastnosti in lastnosti podobnosti nudijo nemara najbolj očitno ponazoritev te teze. Veliko umetnin je videti, kot da so ali so podobne drugim predmetom – ljudje, stavbe, gore, sklede sadja itn. Rembrandtov »Titus Reading« [»Tit, ki bere«] je videti kot deček in še posebej kot Rembrandtov sin; Picassojeve »Les Demoiselles d'Avignon« [»Gospodične iz Avignona«] so videti kot pet žensk, od katerih štiri stojijo, ena pa sedi (čeravno ne *posebej* podobne katerikoli posamezni ženski). Za portret je celo mogoče reči, da je *popolnoma* podoben portretirancu ali da *natanko* zajema njegovo podobo.

Pomemben premislek pri določitvi, ali delo *slika* ali *reprezentira* posamezni predmet ali predmet določene vrste (na primer Rembrandtovega sina ali preprosto *nekega* dečka) v smislu, da je njegova slika, kip ali karkoli drugega,[11] je, ali je delo temu predmetu ali predmetom te vrste podobno. Pomembna stopnja podobnosti je, tako predlagam, v večini kontekstov nujen pogoj za tako reprezentacijo ali sliko,[12] čeravno ni nujno, da je podobnost očitna na prvi pogled. Če ne bi bili zmožni videti podobnosti med sliko – domnevno – ženske in ženskami, bi morali, tako mislim, domnevati bodisi, da taka podobnost obstaja, vendar je še nismo odkrili (kot nam lahko spodleti videti obraz v labirintu črt), bod-

[10] Da bi se izognil pretirani zapletenosti in dolžini, zanemarjam nekatere premisleke, ki utegnejo biti pomembni v kasnejši fazi raziskovanja. Še posebej, mislim, da bo v neki točki pomembno razlikovati med različnimi stopnjami ali ravnemi standardnosti, spremenljivosti in protistandardnosti za neko osebo; pomembno je, na primer, govoriti o lastnostih, ki so zanjo bolj ali manj standardne. Treba je priznati vsaj dve različne vrsti osnov za take razlike stopenj. (a) Treba je dopustiti razlike med zaznavanjem dela v določeni kategoriji v večjem ali manjšem obsegu z ustreznimi razlikami stopnje v standardnosti lastnosti za tistega, ki zaznava, glede na to kategorijo. (b) Neka lastnost, ki je standardna glede na več in/ali bolj specifične kategorije, v katerih neka oseba zaznava neko delo, bi morala biti zanjo bolj standardna. Torej, če vidimo nekaj kot sliko in tudi kot sliko francoskega impresionizma, so lastnosti, ki so standardne glede na obe kategoriji, za nas bolj standardne kot lastnosti, ki so standardne zgolj glede na zadnjo.

[11] To izključuje, na primer, smisel "reprezentacije«, v kateri slika lahko predstavlja pravico ali pogum in verjetno tudi druge smisle.

[12] To ne velja za poseben primer fotografije. Fotografija je fotografija ženske ne glede na to, kako izgleda, tako mislim, če je bila ženska pred lečami, ko je bila fotografija narejena.

isi, da slika ni slika ženske. Podobnost kajpada ni *zadosten* pogoj za reprezentacijo, kajti portret (ki vsebuje zgolj eno figuro) je lahko enako podoben tako portretirancu kot njegovemu bratu-dvojčku, vendar ni portret obeh. (Naslov lahko določi, katerega od obeh prikazuje.)[13]

Vendar pa je potreben zgolj lahen napad perverznosti, da bi ugotovili, da je naše govorjenje o podobnosti med umetninami in drugimi stvarmi nesmiselno. Slike in ljudje so *zelo* različne vrste stvari. Slike so kosi platna, ki podpira barvne madeže, medtem ko so ljudje žive, tridimenzionalne živali iz mesa in krvi. Poleg tega slike in ljudje – razen poredkoma in v posebnih okoliščinah opazovanja (verjetno vključujoč slabo osvetljavo) – *izgledajo* zelo drugače. Slike so videti kot kosi platna (ali vsekakor kot ploske površine), pokrite z barvo, ljudje pa so videti kot živali iz mesa in krvi. Praktično ni nevarnosti, da bi jih zamenjevali. Kako potem lahko kdo resno trdi, da je portret v neki znatni meri podoben portretirancu, če pustimo pri miru trditev, da mu je popolnoma podoben? Vendar ostaja res, da mnoge slike na nas napravijo vtis, da so podobne ljudem, včasih zelo ali celo natanko podobne navzlic dejstvu, da so ljudje videti tako drugačni!

Da bi razrešili ta paradoks, moramo priznati, da so podobnosti, ki jih zaznavamo, na primer, med portreti in ljudmi, tiste, ki so pomembne pri določitvi, kaj umetnine prikazujejo ali reprezentirajo, podobnosti nekako posebne vrste, povezane s kategorijami, v katerih taka dela zaznavamo. Lastnosti dela, ki so za nas standardne, so običajno nepomembne, za kar menimo, kako da delo izgleda ali pa kako je podobno v relevantnem smislu, in torej, za kar menimo, da delo prikazuje ali reprezentira. Lastnosti portreta, ki ga naredijo *tako* drugačnega, tako zlahka razločljivega od neke osebe – kakršni sta njegova ploskost in njegov *barven* izgled –, so za nas standardne. Torej te lastnosti ravno ne štejejo glede na to, čemu (ali komu) je videti podoben. Zgolj lastnosti, ki so za nas spremenljive, barve in oblike na površini dela, so tiste, ki storijo, da je delo za nas videti podobno tistemu, čemur je podobno. Te lastnosti pa so lastnosti, ki štejejo kot pomembne pri določanju, kaj (če sploh kaj) delo reprezentira.[14]

To poanto bodo okrepili drugi primeri. Marmornati doprsni kip rimskega cesarja se nam zdi podoben človeku z, recimo, orlovskim nosom, nagrbančenim čelom in z nepopustljivo odločnostjo, in menimo, da kip reprezentira moža s temi lastnostmi ali kot tistega, ki ima te lastnosti. Toda zakaj ne rečemo, da je

[13] Nelson Goodman zanika, da je podobnost nujna za reprezentacijo - in to očitno ne zgolj zaradi osamljenih ali obrobnih primerov nepodobnih reprezentacij (str. 5). Tu ne morem obravnavati njegovih argumentov, toda raje kot da bi en masse zavrnil zdravorazumska prepričanja, da so slike dejansko znatno podobne tistemu, kar slikajo, in da slikajo, tisto, kar slikajo, delno zaradi take podobnosti, in če Goodman zagovarja zavrnitev takih prepričanj, pa jaz dajem prednost nekemu smislu »podobnosti«, v katerem so ta prepričanja resnična. Moje nestrinjanje z njim je nemara manj ostro, kot se zdi, saj sem, kot bo razvidno, povsem voljan dopustiti, da so relevantne podobnosti »konvencionalne«. Prim. Nelson Goodman, Languages of Art (Indianapolis, 1968), str. 39, 31. op.

[14] Povezava med lastnostmi, ki so za nas spremenljive, in tistim, čemu je delo podobno, seveda nikakor ni premočrtna ali preprosta. Lahko vključuje »pravila«, ki so bolj ali manj »konvencionalna« (na primer, »zakone« perspektive). Prim. E. H. Gombrich, Art and Illusion (new York, 1960) in Nelson Goodman, nav. delo.

podoben in reprezentira zaznavno negibnega moža uniformne (marmornate) barve, ki je pri prsih odrezan? Zdi se, da je takemu možu podoben in to veliko bolj kot normalno obarvanemu, gibljivemu in celemu možu. Toda ta podobnost na nas ne naredi vtisa, ko vidimo doprsni kip, čeravno je očitna po premisleku. Uniformna barva doprsnega kipa, negibnost in nenaden konec pri prsih so standardne lastnosti glede na kategorijo doprsnih kipov, in ker ga vidimo kot doprsni kip, so za nas standardne. Podobno, črno-bele risbe se nam ne zdijo podobne brezbarvnim prizorom in zanje ne menimo, da slikajo stvari, kot da so brezbarvne, niti ne menimo, da so »paličaste« risbe figur podobne drobnim ljudem in da slikajo zgolj zelo drobne ljudi. Nekomu, ki ne pozna kubističnega sloga, se utegne zdeti kubistično delo podobno osebi s kockasto glavo. Toda standardnost takih kockastih oblik za ljudi, ki jih vidijo kot kubistično delo, jim onemogoča, da naredijo tako primerjavo.

Oblike slike ali mirujoče fotografije skakalca v višino v akciji so negibne, toda te slike se nam ne zdijo podobne skakalcu v višino, zamrznjenemu v zraku. Atlet – odvisno od lastnosti slik, ki so za nas spremenljive (na primer natančnih položajev figur, vrtinčastih potez čopiča na sliki, neznatne zamegljenosti fotografske podobe) – se utegne zdeti blazno dejaven; slika lahko sporoča živ smisel gibanja. Toda če se statične podobe, natanko take, kot tiste od dveh slik, pojavijo v filmu in jih vidimo kot film, bodo na nas verjetno naredile vtis, kot da so podobne statičnemu atletu. To je zato, ker je negibnost podob standardna glede na kategorijo negibnih slik in spremenljiva glede na kategorijo filmov. (Ker so nam negibne slike tako domače, utegne biti težko videti negibne podobe kot film za dalj časa, ne pa kot [filmane] negibne slike. Vendar si ne bi mogli kaj, da jih ne bi videli na ta način, če sploh ne bi bili seznanjeni z medijem negibnih slik.) Moja poanta se tu pokaže z neznansko estetsko razliko, ki jo bomo verjetno doživeli med filmom plesalca, ki se giblje *zelo* počasi, in njegovo negibno sliko, četudi sta dve podobi »objektivno« zelo blizu identičnosti. Utegne se zgoditi, da bomo za prvega ugotovili, da je preštudiran, miren, preudaren, izdelan, zadnja pa dinamična, energična, plavajoča ali divja.

Na splošno je potem tisto, čemur menimo, da je delo podobno in za kar menimo, da reprezentira, odvisno od lastnosti dela, ki so spremenljive, ne pa od tistih, ki so za nas standardne.[15] Slednje lastnosti služijo za določitev, kakšne *vrste* reprezentacija je delo, ne pa, kaj reprezentira ali čemu je podobna. V reprezentacijah te vrste jih jemljemo tako rekoč za samoumevne. To načelo pomaga tudi pojasniti, kako so oblaki lahko videti kot sloni, kako diatonična orkestralna glasba lahko kaže na pogovor ali na jokajočo se ali smejočo osebo in kako lahko dvanajstletni deček izgleda kot njegov oče srednje starosti.

Zdaj lahko vidimo, kako je portret lahko *natanko* podoben portretirancu navzlic velikanskim razlikam med obema. Razlike – v kolikor vključujejo lastnosti, ki so za nas standardne – preprosto ne štejejo proti podobnosti in torej ne proti natančni podobnosti. Podobno, deček ne le, da je lahko podoben svojemu očetu, temveč je lahko njegova »izrezana podoba« navzlic dečkovi sorazmerni mla-

[15] Obstaja vsaj ena skupina izjem glede tega. Lastnosti dela, ki so standardne za nas zato, ker so standardne glede na neko reprezentacijsko kategorijo, v katerem delo vidimo - na primer kategorija aktov, tihožitij ali krajin -, očitno pomagajo določiti, kakšno se nam delo zdi in kaj menimo, da delo prikazuje.

dosti. Jasno je, da pojma podobnosti in natančne podobnosti, s katerima se ukvarjamo, nista niti bratranca pojma zaznavne nerazločljivosti.

(b) Pomembnost razločevanja med standardnimi in spremenljivimi lastnostmi nikakor ni omejena na primere, ki vključujejo reprezentacijo ali podobnost. Zamislite si družbo, ki nima vzpostavljenega medija slike, vendar ustvarja vrsto umetnine, ki se imenujejo *guernice*. *Guernice* so podobne različicam Picassojeve »Guernice«, narejene v različnih dimenzijah nizkega reliefa. Vse *guernice* so ploskve z barvami in oblikami Picassojeve »Guernice«, vendar so površine oblikovane tako, da štrlijo iz stene kot reliefni zemljevidi različnih vrst terena. Nekatere *guernice* imajo valovito površino, druge so ostre in nazobčane, druge spet vključujejo več sorazmerno ploskih ravnin v različnih kotih do druga druge itn. Picassojeva »Guernica« bo v tej družbi štela za *guernico* – za popolnoma ravno *guernico* –, ne pa za sliko. Njena ploskost je spremenljiva, figure na njeni površini pa standardne glede na kategorijo *guernic*. Tako bo ploskost, ki je za nas standardna, spremenljiva za člane druge družbe (če bi naleteli na »Guernico«), figure na platnu, ki so za nas spremenljive, bi bile zanje standardne. To bi naredilo globoko razliko med našim in njihovim estetskim odzivom na »Guernico«. Nam se zdi nasilna, dinamična, življenjska, moteča. Vendar si zamišljam, da bi nanje naredila vtis kot hladna, toga, neživljenjska, ali brezbrižna, spokojna, ali nemara mila, medla, dolgočasna – vendar nikakor *ne* kot nasilna, dinamična in življenjska. Mi nismo pozorni na ali ne opazimo ploskosti »Guernice«; to je lastnost, ki jo imamo v slikah tako rekoč za samoumevno. Toda za drugo družbo je to najbolj presenetljiva in upoštevanja vredna značilnost – tisto, kar je zanjo *ekspresivno*. Nasprotno, barvne zaplate »Guernice«, ki se nam zdijo upoštevanja vredne in ekspresivne, so zanje nepomembne.

Pomembno je opozoriti, da ta razlika v estetskem odzivu ni posledica *zgolj* dejstva, da smo mi bolj seznanjeni s ploskimi umetninami kot oni, oni pa so bolj seznanjeni z barvami in oblikami »Guernice«. Nekdo, ki so mu enako domače slike in *guernice*, utegne – tako mislim – videti Picassojevo »Guernico« ob določenih priložnostih kot sliko, ob drugih pa spet kot *guernico*. V prvem primeru se mu bo verjetno zdela dinamična, nasilna itn., v zadnjem pa kot hladna, spokojna, mila ali neživljenjska. To, ali vidi delo v muzeju slik ali v muzeju *guernic*, ali mu je bilo povedano, da je slika ali *guernica*, utegne vplivati na to, kako jo vidi. Vendar mislim, da utegne biti zmožen, da po svoji volji preide od enega načina njenega videnja k drugemu, tako kot kdo preide od tega, da vidi raco-zajca kot raco, k temu, da ga vidi kot zajca.

Ta primer in prejšnji primeri utegnejo dati vtis, da so na splošno zgolj lastnosti dela, ki so za nas spremenljive, tiste, ki so estetsko pomembne – da so to ekspresivne, estetsko dejavne lastnosti, kolikor se nas tiče, medtem ko so za nas standardne lastnosti estetsko nedejavne. Toda to mnenje je povsem zgrešeno, kot bodo pokazali naslednji primeri. Lastnosti, ki so za nas standardne, niso estetsko mrtve, čeravno je življenje, ki ga imajo, estetski učinek, ki ga imajo na nas, značilno zelo drugačen, kot bi ga imele, če bi bile za nas spremenljive.

(c) Zaradi samega dejstva, da se lastnosti, ki so za nas standardne, ne zdijo presenetljive ali upoštevanja vredne, da so nekako pričakovane ali, da jih jemlje-

mo za samoumevne, lahko k delu prispevajo smisel reda, neizogibnosti, stabilnosti, korektnosti. To nemara najbolj opazno drži za zelo obsežne strukturne lastnosti v časovnih umetnostih. Forma ekspozicija-razvoj-rekapitulacija (vključno z značilnim ključem in tematskimi odnosi) prvih stavkov klasične sonate, simfonij in godalnih kvartetov je standardna glede na kategorijo del v formi sonata-allegro in standardna za poslušalce, vključno za večino nas, ki jih slišimo, kot da sodijo v to kategorijo. Tako se nam postopek v smeri forme sonata-allegro zdi *pravilen*; za naša ušesa je to, kako *naj bi se* sonate obnašale. Čutimo, da vemo, kje smo in kam gremo skozi delo – veliko bolj, predlagam, kot bi čutili, če ne bi bili seznanjeni s formo sonate-allegro, če bi bilo sledenje omejitvam te forme spremenljivo, ne pa za nas standardno.[16] Lastnosti, ki so za nas standardne, pa nimajo vselej te vrste združujočega učinka. Dejstvo, da klavirska sonata vsebuje zgolj klavirske zvoke ali da vseskozi uporablja zahodni sistem harmonije, ne povzroči, da se nam zdi enotna. Razlog je, tako mislim, da so te lastnosti za nas *preveč* standardne v smislu, ki potrebuje razlago (prim. 10. opombo). Navzlic temu je forma sonate združujoča delno zato, ker je za nas standardna, ne pa spremenljiva.

(d) To, da ima delo (ali del njega) neko določeno lastnost (na primer velikost, hitrost, dolžino, volumen), je pogosto spremenljivo glede na posamezno kategorijo, ko je navzlic temu standardno za to kategorijo, da spremenljiva lastnost sodi v določen red. V takih primerih je lahko estetski učinek določene spremenljive lastnosti obarvan s standardnimi mejami tega reda. Torej te meje delujejo kot estetski katalizator, četudi ne kot dejavna sestavina.

Klavirska glasba je pogosto označena kot *sostenuto*, *cantabile*, *legato* ali *lirična*. Toda, kako lahko pianist izpelje taka navodila? Klavirski toni se takoj potem, ko smo udarili na tipko, drastično zmanjšajo v volumnu in postanejo sorazmerno hitro neslišni in ni nobene poti, kako bi pianist to lahko preprečil. Če bi pevec ali violinist moral ustvariti zvoke, ki bi se sploh približali klavirskim v nenadnosti pojemanja, bi bili ti živce parajoči ostri in perkusivni – vse drugo kot *cantabile* ali lirski! Navzlic temu pa je klavirska glasba *lahko cantabile*, *legato* ali lirska; včasih je celo skrajno taka (na primer dobra izvedba stavka *Adagio cantabile* v Beethovnovi *Patetični* sonati). Tisto, kar to omogoča, je samo dejstvo, da ni mogoče preprečiti drastičnega pojemanja klavirskih tonov in se to tudi nikoli ne zgodi. To je standardna lastnost za klavirsko glasbo. Pianist seveda lahko z raznimi sredstvi nadzira stopnjo pojemanja tona in dolžino v mejah, ki jih narekuje narava instrumenta.[17] Klavirski toni so torej

[16] Prisotnost klišejev v delu včasih dopušča, da vsebuje drastično neurejene prvine, ne da bi postalo kaotično ali nekoherentno. Prim. Anton Ehrenzweig, The Hidden Order of Art (London, 1967), str. 114-116.

[17] Čas osvoboditve tipke zadeva dolžino tona. Uporaba klavirskega pedala lahko nekoliko zmanjša pojemanje tona tako, da okrepi njegove parcialne tone s simpatičnimi vibracijami iz drugih strun. Na stopnjo pojemanja vpliva nekoliko bolj drastično sila, s katero smo pritisnili na tipko. Močneje kot je bila tipka pritisnjena, večje je sorazmerno pojemanje tona. (Očitno je, da stopnje pojemanja ni mogoče nadzorovati na tak način neodvisno od začetnega volumna tona.) Zaporedne tone melodije je mogoče narediti tako, da se prekrivajo tako, da je vsak napad povišanega tona delno oslabljen z dolgotrajnim koncem prejšnjega tona. Melodični ton je mogoče okrepiti tudi potem, ko se začne, s simpatičnimi vibracijami iz harmonično povezanih spremljajočih figur, ki jih prispeva skladatelj.

lahko *bolj ali manj* podprti znotraj teh meja, *kako* podprti pa so, kako hitro ali počasi pojemajo in kako dolgo trajajo znotraj niza možnosti – vse to je za klavirsko glasbo spremenljivo. Klavirski odlomek, ki za nas zveni lirično ali *cantabile*, je tak, v katerem so posamezni toni *sorazmerno* podprti glede na zmožnosti instrumenta. Tak odlomek zveni lirično zgolj zato, ker je klavirska glasba omejena tako, kot je omejena, in ker jo slišimo kot klavirsko glasbo; to je, omejitve so za nas standardne lastnosti. Značaj odlomka ni določen zgolj z »absolutno« naravo zvokov, temveč z »absolutno« povezavo zvokov v povezavi s standardno lastnostjo, kakšni so lahko klavirski toni.[18]

To načelo pomaga pojasniti pomanjkanje energije in briljantnosti, ki ga včasih najdemo celo v zelo hitrih odlomkih elektronske glasbe. Energija in briljanca hitrega violinskega ali klavirskega odlomka ne izvira zgolj iz absolutne hitrosti glasbe (skupaj s poudarki, ritmičnimi lastnostmi itn.), temveč tudi iz dejstva, da je hiter *za ta posamezni medij*. V elektronski glasbi si lahko različne višine sledijo druga drugi pri katerikoli frekvenci – vse do in vključno s tisto, ko jih ni več mogoče razlikovati ločeno. Zaradi tega je težko narediti, da bi bila elektronska glasba *zvenela* hitro (energično, nasilno). Kajti ko smo slišali dovolj elektronske glasbe, da se zavedamo možnosti, ne čutimo, da se hitrost odlomka približuje meji ne glede na to, kako hiter je odlomek.[19]

Obstajajo tudi vizualni korelati teh glasbenih primerov. Majhen slon, tak, ki je manjši od večine slonov, ki so nam znani, utegne na nas narediti vtis ljubkosti, srčkanosti, prefinjenosti ali drobcenosti. To se ne zgodi preprosto zaradi njegove (absolutne) velikosti, temveč zato, ker je majhen *za slona*. Ljudem, ki ne poznajo naših slonov, temveč raso mini-slonov, se utegne zdeti ista žival masivna, dominantna, grozeča, štorkljasta, če je velika za mini-slona. Velikost slonov je spremenljiva glede na razred slonov, vendar se spreminja zgolj znotraj določene (ne natanko določljive) vrste. To, da sloni sodijo v to vrsto, je standardna lastnost slonov. Kako velikost slona vpliva na nas estetsko, je odvisno – ker ga vidimo kot slona – od tega, ali slon sodi v višji, srednji ali spodnji del te vrste.

(e) Lastnosti, standardne za določeno kategorijo, ki ne izvirajo iz fizičnih meja medija, lahko štejemo za rezultat bolj ali manj konvencionalnih »pravil« za ustvarjanje del v dani kategoriji (na primer »pravil« kontrapunkta iz 16. stoletja ali tistih za dvanajsttonsko glasbo). Ta pravila se lahko kombinirajo tako, da ustvarijo dilemo za umetnika, ki jo – če je talentiran – lahko razreši preprosto in elegantno. Rezultat utegne biti delo z estetskim značajem, ki je zelo drugačen od tistega, kakršnega bi delo imelo, če ne bi bil zagovarjal tistih pravil. Predpostavimo, da prvi stavek sonate v *G*-molu menja tonski način v *Cis-mol* ob koncu razvojnega razdelka. Pravilo sonatne forme predpisuje, da se mora vrniti v *G-mol* za rekapitulacijo. Toda tonska načina *G*-ja in *Cisa* sta ravno tako

[18] "[G]lasbeni mediji, ki jih doslej poznamo, izpeljujejo svoj celoten značaj in svojo koristnost kot glasbenih medijev natanko iz svojih omejitev«. Roger Sessions, »Problems and Issues Facing the Composer«, v Paul Henry Lang, Problems of Modern Music (New York, 1960), str. 31.

[19] En način, kako narediti, da bi elektronska glasba zvenela hitro, bi bil, da bi naredili, da bi zvenela kot

nepovezana, kot sta lahko katerakoli druga dva tonska načina; težko je gladko in hitro preiti z enega v drugega. Zamislimo si tudi, da medtem ko je sonata v *Cis-molu*, obstajajo znaki, ki – glede na druga pravila sonatne forme – kažejo, da je rekapitulacija neizbežna (na primer motivni namigi povratka, čustveni vrhunec ali kadenca). Za poslušalce, ki jo slišijo kot delo v sonatni obliki, je verjetno, da imajo razločen občutek nelagodja, napetosti, negotovosti, saj se približuje čas za rekapitulacijo. Če skladatelj s preprosto potezo doseže nujno menjavo tonskega načina hitro, učinkovito in naravno, bo to poslušalcem dalo občutek olajšanja – kdo bi lahko rekel občutek odrešitve. Prehod k *Cis-molu* (ki se je utegnil zdeti tuj in krhko avanturističen) se bo izkazal za povsem ustreznega, celotna sekvenca pa bo v retrospektivi imela smisel korektnosti in popolnosti. Naš vtis je verjetno, tako mislim, zelo podoben našemu vtisu »lepega« ali »elegantnega« dokaza v matematiki. (Skladateljeva naloga je v tem primeru dejansko podobna tisti po ustvarjanja takega dokaza.)

Vendar predpostavimo, da bi pravilo za sonate bilo, da mora biti rekapitulacija *bodisi* v originalnem tonskem načinu *bodisi* v tonskem načinu, ki je pol tona pod njim. Tako bi rekapitulacija v zgornjem primeru lahko bila v *Fis-molu*, ne pa v *G-molu*. Ta možnost odpravi občutek napetosti iz pojavljanja *Cis-mola* v razvojnem razdelku, kajti menjava tonskega načina iz *Cis-mola* v *Fis-mol* je tako lahka kot katerakoli menjava tonskega načina (ker je *C-mol* dominanta *Fisa*). Tudi seveda ne bo nobenega posebnega *olajšanja* napetosti, ko je opravljena menjava tonskega načina v *G*, saj ni nobene napetosti, ki naj bi se sprostila. Ta menjava tonskega načina bi bila dejansko precej presenetljiva, saj bi bila dovoljena menjava tonskega načina v *Fis* veliko bolj naravna.

Tako je učinek, ki ga ima na nas sonata, odvisen od tega, katere od njenih lastnosti narekujejo »pravila«, katere lastnosti so standardne glede na kategorijo sonat in torej standardne za nas.

(f) Zdaj se lotevam lastnosti, ki so za nas protistandardne – to je lastnosti, ki si delo prizadevajo izključiti iz kategorije, v kateri ga navzlic temu zaznavamo. Verjetno je, da se nam bodo zdele take lastnosti šokantne ali neprijetne ali presenetljive ali vznemirljive zgolj zato, ker so za nas protistandardne. Njihova prisotnost je lahko tako pozornost zbujajoča, da zasenčijo spremenljive lastnosti dela. Tridimenzionalni predmeti, štrleči iz platna in gibanje kipa so protistandardni glede na kategorije slik oziroma glede na (tradicionalne) kipe. Te lastnosti so za nas protistandardne in verjetno šokantne, če navzlic njim zaznavamo dela, ki jih imajo, v omenjenih kategorijah. Enobarvne slike Yvesa Kleina so za nas moteče (vsaj z začetka) zaradi naslednjega razloga: vidimo jih kot slike, čeravno vsebujejo lastnost, ki je protistandardna za slike, namreč da imajo eno samo homogeno barvo. Upoštevajte, da se nam druge enobarvne površine – na primer stene dnevne sobe – ne zdijo niti najmanj moteče, se nam pa zdijo povsem nevredne upoštevanja.

Če smo pogosto izpostavljeni delom z določeno vrsto lastnosti, ki je za nas protistandardna, običajno uravnamo naše kategorije tako, da jo prilagodijo in tako storijo, da za nas ni več protistandardna. Prva slika s prilepljenim tridimenzionalnim predmetom je bila nedvomno šokantna. Toda zdaj, ko je ta tehnika postala vsakdanja, nismo šokirani. To je zato, ker teh del nič več ne vidimo kot *slike*,

temveč prej kot člane bodisi (a) nove kategorije – *kolaževe* –, v tem primeru je žaljiva lastnost za nas postala standardna, ne pa protistandardna, bodisi (b) neke razširjene kategorije, ki vključuje slike z in brez dodanih predmetov, v tem primeru pa je ta lastnost za nas spremenljiva.

Vendar pa niso zgolj redkost, neobičajnost ali nepričakovanost lastnosti tiste, ki jo naredijo šokantno. Če se delo v *preveliki* meri razlikuje od norm določene kategorije, ga potem ne zaznavamo v tej kategoriji in zato razlika za nas ni protistandardna, celo tedaj, ko pred tem nismo izkusili del, ki bi se na tak način razlikovala od te kategorije. Kip, ki je nenehno in energično v gibanju, bi bil tako očitno in korenito drugačen od tradicionalnih kipov, da ga verjetno ne bi zaznali kot kip, četudi je prvi premikajoči se kip, na katerega smo naleteli. Zaznali bi ga bodisi kot *kinetični* kip bodisi bi bili preprosto zmedeni. Nasprotno, doprsni kip, ki je v vsakem pogledu tradicionalen, razen da eno uho nekoliko zastriže vsakih trideset sekund, bi zaznali kot običajen kip. Tako bi bilo uho, ki striže, za nas protistandardno in bi bilo znatno bolj moteče kot veliko večje gibanje drugega kinetičnega kipa. Podobno, zelo majhno obarvano področje sicer popolnoma črno-bele risbe bi bilo zelo moteče. Toda če ji je dodano dovolj dodatne barve, jo bomo videli kot barvno, ne pa kot črno-belo risbo, šok pa bo izginil.

Ta poanta nam pomaga pojasniti razliko med harmoničnimi odkloni Wagnerjeve *Tristan and Isolde* [*Tristan in Izolda*] na eni strani in Debussyjeve *Pelléas et Mélisande* [*Peleas in Melisanda*] in *Feux* [*Ognjemet*] ter Schönbergovim *Pierrot lunaire* [*Pierrot mesečnik*] kot tudi nekaterimi njegovimi poznejšimi dvanajsttonskimi deli na drugi strani. Slednja niso zgolj *bolj* odklonska, *manj* tonalna kot *Tristan*. Od tradicionalne tonalne glasbe se razlikujejo v takih pogledih in v takem obsegu, da jih sploh ne slišimo kot tonalna. *Tristan* vseeno ohranja dovolj aparata tonalnosti, navzlic svojim odklonom, da ga je mogoče slišati kot tonalno delo. Zaradi tega razloga so njegovi manjši odkloni pogosto bolj šokantni.[20] *Tristan* igra na harmonične tradicije tako, da jim selektivno sledi ali pa jih zasmehuje, medtem ko se *Pierrot mesečnik* in druga dela zanje preprosto ne menijo.

Šok torej nastane iz lastnosti, ki niso zgolj redke ali enkratne, temveč take, da so protistandardne glede na kategorije, v katerih predmete, ki jih imajo, zaznavamo. Vendar je treba poudariti, da biti protistandarden glede na določeno kategorijo, ni zgolj biti redek ali enkraten *med stvarmi te kategorije*. Melodična linija Schubertove pesmi *Im Walde* [*V gozdu*] je verjetno edinstvena; verjetno se ne pojavi v nobeni drugi pesmi ali drugem delu katerekoli vrste. Vendar ni protistandardna glede na kategorijo pesmi, ker si ne prizadeva, da bi delo izključila iz te kategorije. Niti ni protistandardna glede na katerokoli kategorijo, v katero slišimo, da naj bi sodila. Očitno pa se nam ta melodična linija sploh ne zdi moteča. Tisto, kar je pomembno, ni redkost lastnosti, temveč njene povezave s klasifikacijo dela. Za nas protistandardne lastnosti zaznamo kot neprikladne za kategorijo, v katero delo na nas naredi vtis, kot da sodi, kot tiste, ki delajo *silo* taki kategoriji, biti redek v kategoriji pa ni isto kot biti njej neprikladen.

[20] Prim. William W. Austin, Music in the 20th Century (New York, 1966), str. 205-206 in Eric Salzman, Twentieth-Century Music: An Introduction (Englewood Cliffs, N. J., 1967), str. 5, 8, 19.

Iz zgornjih primerov bi moralo biti jasno, da je to, kako nas delo estetsko zadeva – katere estetske lastnosti se nam zdi, da ima, in katere smo mu nagnjeni pripisati –, na razne pomembne načine odvisno od tega, katere njegove lastnosti so za nas standardne, katere spremenljive in katere protistandardne. Še več, to očitno ni posamezen ali izjemen pojav, temveč prežemajoča značilnost estetskega zaznavanja. Moram poudariti, da moj cilj ni bil vzpostavitev splošnih načel o tem, kako nas vsaka od treh vrst lastnosti zadeva. Kako nas vsaka posamezna lastnost zadeva, je odvisno tudi od mnogih spremenljivk, o katerih nisem razpravljal. Pomembna poanta je, da ima v mnogih primerih to, ali je lastnost za nas standardna, spremenljiva ali protistandardna, v veliki meri opraviti s tem, kako na nas učinkuje. Zdaj moramo začeti ocenjevati teoretične posledice tega.

IV. Resnica in neresnica

Dejstvo, da je to, katere estetske lastnosti se zdi, da jih ima neka stvar, lahko odvisno od tega, v kateri kategoriji je zaznana, zastavlja vprašanje o tem, kako določiti, katere estetske lastnosti dejansko ima. Če se »Guernica« zdi dinamična, ko jo vidimo kot sliko, in nedinamična, ko jo vidimo kot *guernico*, ali je potem dinamična ali ne? Lahko en način gledanja odredimo kot pravilen, drugega pa kot nepravilnega? En način pristopanja k temu problemu je, da zanikamo, da si navidezno nasprotujoče si sodbe ljudi, ki zaznavajo delo v različnih kategorijah, oporekajo.[21]

Lahko bi menili, da sodbe, da imajo umetnine določene estetske lastnosti, implicitno vključujejo nanašanje na neko posebno množico kategorij. Tako naša trditev, da je »Guernica« dinamična, dejansko pomeni trditev, da je (kot lahko rečemo) dinamična *kot slika* ali za ljudi, ki jo vidijo kot sliko. Sodba, da ni dinamična, ki jo oblikujejo ljudje, ki jo vidijo kot *guernico*, pomeni preprosto sodbo, da ni dinamična *kot guernica*. Če ju interpretiramo na taka načina, potem sta ti dve sodbi seveda povsem združljivi. Izraza kot »velik« in »majhen« nudita primeren model za to interpretacijo. Slon je lahko tako majhen kot slon kot velik kot mini-slon in ga je torej mogoče res imenovati bodisi »velik« bodisi »majhen«, odvisno od tega, na katero kategorijo se implicitno nanaša.

Mislim, da so estetske sodbe v *nekaterih* kontekstih podložne takim od kategorije odvisnim interpretacijam, še posebej estetske sodbe o naravnih predmetih (oblakih, gorah, sončnih zahodih), ne pa o umetninah. (Jasno bo, da alternativne razlage, ki jo predlagam spodaj, ni mogoče zlahka aplicirati na večino sodb o naravnih objektih.) Toda večino naših estetskih sodb je mogoče prisiliti v ta kalup zgolj na račun tega, da jih popačimo do neprepoznavnosti.

Moj glavni ugovor je, da od kategorije odvisne interpretacije ne dopuščajo, da bi se estetske sodbe dovolj pogosto motile. Gotovo bo naravno, če bomo za

[21] Sam izključujem gledišče, da pojma resnice in neresnice ni mogoče aplicirati na estetske sodbe na podlagi tega, da bi nas to prisililo, da bi zanikali tako veliko našega normalnega diskurza in zdravorazumskih intuicij o umetnosti, da bi teoretični estetiki, pojmovani kot poskus razumevanja institucije umet-

osebo, ki imenuje »Guernico« togo, hladno ali dolgočasno zato, ker jo vidi kot *guernico*, menili, da se *moti*: delo razume napačno zato, ker nanj gleda na napačen način. Podobno, nekdo, ki trdi, da je dobra izvedba *Adagio cantabile* v Beethovnovi *Patetični* sonati perkusivna, ali da je rimski doprsni kip videti kot enobarvni, negibni mož, odrezan pri prsih, in ga tudi prikazuje kot takega, je preprosto v zmoti, četudi je njegova sodba rezultat tega, da delo zaznava v drugačnih kategorijah od tistih, v katerih ga zaznavamo mi. Še več, našim lastnim estetskim sodbam ne pripišemo neki status, ki bi bil bolj privilegiran. Na primer, verjetno imamo kubistične slike, serialno glasbo ali kitajsko glasbo za brezoblične, nekoherentne ali moteče pri našem prvem stiku s temi formami povečini zato, ker, tako predlagam, ne zaznavamo del kot kubističnih slik, serialno glasbo ali kitajsko glasbo. Toda potem ko smo se spoznali s temi vrstami umetnosti, bomo verjetno *opustili* svoje prejšnje sodbe in dopustili, da so bile zmotne. Bilo bi povsem neprimerno protestirati, da je bilo tisto, kar smo menili prej, zgolj to, da so bila dela brezoblična ali moteča za kategorije, v katerih smo jih takrat zaznali, medtem ko bi dopustili, da to niso za kategorije kubističnih slik, serialne ali kitajske glasbe. Navzkrižje med očitno nezdružljivimi estetskimi sodbami, narejenimi medtem, ko so bila dela zaznana v različnih kategorijah, preprosto ne izpuhti, ko se pokaže na razliko kategorij, kot izpuhti navzkrižje med trditvama, da je neka žival velika in da je majhna, potem ko je pojasnjeno, da jo je oseba, ki je izrekla prvo trditev, imela za mini-slona, oseba, ki je izrekla drugo trditev, pa za slona. Zadnji sodbi ne (nujno) zrcalita dejanskega nesoglasja o velikosti živali, toda prejšnje sodbe dejansko odsevajo realno nesoglasje o estetski naravi dela.

Tako se zdi, da je – vsaj v nekaterih primerih – *pravilno* zaznavati delo v določeni kategoriji in delo *nepravilno* zaznavati v določenih drugih kategorijah; to je, naše sodbe o njem, ko ga zaznavamo v prvi, so verjetno resnične, tiste, ki jih naredimo, ko ga zaznavamo v zadnjih, pa neresnične. To nam preskrbi absolutne smisle »standardne«, »spremenljive« in »protistandardne« lastnosti: lastnosti dela so absolutno standardne, spremenljive in protistandardne zgolj v primeru, če so standardne, spremenljive ali protistandardne za ljudi, ki delo pravilno zaznavajo. (Absolutno standardna lastnost je tako standardna glede na neko kategorijo, v kateri je delo pravilno zaznano, in protistandardna glede na nobeno kategorijo, absolutno spremenljiva lastnost je spremenljiva glede na vse take kategorije, absolutno protistandardna lastnost pa je protistandardna glede na vsaj eno tako kategorijo.)

Kako določiti, v kateri kategoriji je delo pravilno zaznano? Gotovo ne obstaja nikakršen natančen ali dobro definiran postopek, ki bi mu sledili. Različni ljudje v različnih situacijah poudarjajo različna merila. Vendar obstaja več dokaj jasnih premislekov, ki značilno nastopajo v kritičnih razpravah in dokaj razumno ustrezajo našim intuicijam. Predlagam, da naslednje okoliščine štejejo kot to, da je pravilno zaznavati delo, *D*, v dani kategoriji, *K*:

(i) Prisotnost v *D* sorazmerno velikega števila lastnosti, ki so standardne glede na *K*. Pravilen način zaznavanja nekega dela je verjetno tisti, v katerem za nas obstaja minimum protistandardnih lastnosti. Menim, da je

pomembnost tega premisleka očitna. Ne more biti pravilno zaznavati Rembrandtovo sliko *Tit, ki bere* kot kinetični kip, če je to mogoče, zgolj zato, ker ima to delo premalo lastnosti, ki naredijo kinetični kip za kinetični kip. To nas kajpada ne pripelje zelo daleč, saj se, na primer, »Guernica« v tem pogledu ravno tako dobro kvalificira za to, da jo zaznavamo kot sliko in kot *guernico*.

(ii) Dejstvo, če je to sploh kako dejstvo, da je *D* boljše ali bolj zanimivo ali estetsko ugajajoče ali bolj vredno dojemanja, ko ga zaznamo v *K*, kot če ga zaznamo na drugačne načine. Pravilen način zaznavanja nekega dela je verjetno način, iz katerega delo izide kot najboljše.

(iii) Dejstvo, če je to sploh kako dejstvo, da je umetnik, ki je delo *D* ustvaril, hotel ali pričakoval, da bo zaznano v *K*, ali razmišljal o njem kot o *K*.

(iv) Dejstvo, če je to sploh kako dejstvo, da je *K* dobro vzpostavljena in priznana v družbi, v kateri je bilo *D* ustvarjeno. Neka kategorija je dobro vzpostavljena in priznana v družbi, se so člani družbe seznanjeni z deli v tej kategoriji, menijo, da je članstvo dela v kategoriji dejstvo, ki ga velja omeniti, razstavljajo dela te kategorije skupaj itn. – to je, v grobem, če ima ta kategorija pomembno vlogo v njihovem načinu klasifikacije umetnin. Kategoriji impresionističnih slik in brahmsovske glasbe sta v naši družbi dobro vzpostavljeni in priznani, kategoriji *guernic*, slik z diagonalno kompozicijo, ki vsebujejo zelene križe, glasbenih del, ki vsebujejo med štiri in osem *Fis* in vsaj 17 četrtink vsakih osem črt taktnic, pa nista. Kategorije, v katerih je delo pravilno zaznano v skladu s tem pogojem, so na splošno kategorije, v katerih so ga zaznavali ali bi ga zaznavali umetnikovi sodobniki.

V nekaterih primerih, tako menim, je pomemben mehanični proces, s katerim je bilo delo ustvarjeno ali (na primer v arhitekturi) nezaznavne fizične lastnosti ali notranja zgradba dela. Delo je verjetno pravilno zaznano kot očitna jedkanica,[22] ne pa kot, recimo, lesorez ali risba kot kopija za linorez, če je bila ustvarjena s procesom jedkanja. Moč materialov v zgradbi ali prisotnost jeklenih opornikov znotraj lesenih ali mavčnih stebrov šteje za to (ne nujno dokončno), da zgradbo zaznavamo v kategoriji zgradb z vizualnimi lastnostmi, ki so značilne za zgradbe, zgrajene na tak način. Zaradi njihove omejene uporabnosti o teh premislekih tu ne bom več razpravljal.

Kaj je mogoče povedati v podporo relevantnosti pogojev (ii), (iii) in (iv)? V zgoraj omenjenih primerih se zdi, da kategorije, v katerim menimo, da je delo pravilno zaznano, zadovoljujejo (po naši najboljši vednosti) vsakega od teh treh pogojev. Domneval bi, da je na »Guernico« bolje gledati kot na sliko, kot pa

gledati nanjo kot na *guernico* (četudi bi bilo to težko dokazati). Picasso je gotovo v vsakem primeru hotel, da bi nanjo gledali kot na sliko, ne pa kot na *guernico*, kategorija slik je, kategorija *guernic* pa ni dobro vzpostavljena v njegovi (to je, naši) družbi. Vendar to seveda ne kaže, da so pogoji (ii), (iii) in (iv) *vsak* zase relevantni. Poskuša pokazati zgolj to, da je eden ali drug od njih ali neka kombinacija relevantna. Težavnost ocene vsakega od teh treh pogojev posamezno zaplete dejstvo, da zanje lahko na splošno pričakujemo, da bodo sovpadali, da bodo dali identične sklepe. Ker umetnik ponavadi namenja svoja dela svojim sodobnikom, je verjetno, da hoče, da jih zaznavajo v kategorijah, vzpostavljenih in priznanih v njegovi družbi. Poleg tega je razumno pričakovati, da bodo dela bolje izgledala, ko jih zaznajo v mišljeni kategoriji kot pa, ko jih zaznavajo v drugih. Umetnik poskuša ustvariti dela, ki so vredna, da jih doživimo takrat, ko jih zaznavamo na mišljen način, in – razen če nimamo razloga za mišljenje, da je popolnoma nekompetenten – obstaja neka domneva, da je mu je vsaj v določeni meri uspelo. To, ali delo izgleda dobro, ko ga zaznamo na nek ne-mišljen način, je bolj ali manj zadeva naključja. Sovpadanje treh pogojev kajpada hkrati zmanjšuje *praktično* pomembnost tega, da jih upravičujemo posamezno, kajti v večini primerov lahko določimo, kako soditi posamezne umetnine, ne da bi to počeli. Toda teoretično vprašanje ostaja.

Začel bom z (ii). Če smo soočeni z izbiro med dvema načinoma zaznavanja dela, delo pa je mnogo bolje zaznano v enem kot v drugem načinu, potem mislim, da bi – vsaj v odsotnosti nasprotnih premislekov – morali biti močno nagnjeni k temu, da bi prvi način njegovega zaznavanja določili kot *pravilen* način. Postopek poskusa določiti, kaj je v nekem delu, sestoji delno v premetavanju sicer sprejemljivih načinov zaznavanja, da bi našli način, v katerem je delo dobro. Čutimo, da prihajamo do pravilnega razumevanja dela, ko nam začenja biti všečno ali ko začenjamo v njem uživati; odkrijemo, kaj je dejansko v njem, ko se zdi, da je vredno, da ga doživimo.

Če pa je (ii) relevanten, potem to povsem očitno ni *edini* relevantni premislek. Vzemite katerokoli umetnino, za katero soglašamo, da je četrtorazredne ali petorazredne ali desetorazredne kvalitete. Povsem mogoče je, da če bi to delo zaznali v nekem neverjetnem mnoštvu kategorij, ki si ga je kdo lahko izmislil, bi se zdelo kot prvorazredno delo, mojstrovina. Odkrivanje takih *ad-hoc* kategorij bi očitno zahtevalo talent in bistroumnost, ki sta po redu enaka talentu in bistroumnosti, da bi najprej ustvarili mojstrovino. Vendar lahko orišemo, kako bi jih lahko začeli iskati. (a) Če povprečno delo utrpeva neko motečo izrazito lastnost, ki odvrača od katerekoli vrednosti, ki jo delo že ima, potem je to lastnost mogoče ublažiti z izbiro kategorij, glede na katere je ta lastnost standardna, ne pa spremenljiva ali protistandardna. Ko je delo zaznano v novi kategoriji, moteča lastnost lahko ni nič bolj odvračajoča, kot je za nas ploskost slike. (b) Če delo vsebuje preobilje klišejev, ga je mogoče poživiti tako, da izberemo kategorije, glede na katere so klišeji spremenljive ali protistandardne, ne pa standardne lastnosti. (c) Če delo potrebuje duhovitost, se lahko izmislimo množico pravil, v okviru katerih se samo delo znajde v dilemi in ji potem duhovito uide, ta pravila pa vgradi v množico kategorij. Če obstajajo kategorije, ki čakajo, da bi jih odkrili, in bodo povprečno delo spremenile v mojstrovino, pa gotovo iz

tega ne sledi, da je delo doslej dejansko nepriznana mojstrovina. Dejstvo, da bi se delo – če bi bilo zaznano v takih kategorijah – zdelo vznemirljivo, duhovito itn., ne pa mučno, frazersko, prozaično, ga ne naredi, da je tako. *Ne more* biti pravilno, tako predlagam, zaznavati delo v kategorijah, ki so popolnoma tuje umetniku in njegovi družbi, čeravno v teh kategorijah naletimo na delo kot na mojstrovino.[23]

To nas pripelje do zgodovinskih pogojev (iii) in (iv). Ne vidim nobenega načina, kako se izogniti sklepu, da je vsaj eden ali drug pomemben pri določanju, v katerih kategorijah je delo pravilno zaznano. Mislim, da sta oba pomembna, vendar tu ne bom dokazoval neodvisne pomembnosti (iv). (iii) si zasluži posebno pozornost v luči sedanje prevlade razprav o umetnikovih intencah. Da bi preverili pomembnost (iii), moramo pretresti primer, v katerem se (iii) in (iv) razhajata. En tak primer se je zgodil med zgodnjimi dnevi dvanajsttonskega gibanja v glasbi. Schönberg je nedvomno hotel, da se celo njegova najbolj zgodnja dvanajsttonska dela slišijo kot taka. Toda njegova kategorija tedaj gotovo ni bila dobro vzpostavljena ali priznana v njegovi družbi: domala nihče od njegovih sodobnikov (razen bližnjih družabnikov, kakršna sta bila Berg in Webern), celo glasbeno sofisticiranih sodobnikov ne bi (ali ne bi mogel) slišal teh del v tej kategoriji. Vendar se mi zdi, da celo prav prve dvanajsttonske kompozicije pravilno slišimo kot take, da so sodbe, ki bi jih kdo, ko jih sliši sicer, izoblikoval o njih (na primer, da so kaotična, brezoblična), zmotne. Mislim, da bi to bilo tako, čeravno bi bil Schönberg deloval popolnoma sam, če *nihče* od njegovih sodobnikov ne bi imel nobenih namigov o dvanajsttonskem sistemu. Ni dvoma, da so prve dvanajsttonske kompozicije veliko boljše, ko jih slišimo v kategoriji dvanajsttonskih del kot takrat, ko jih slišimo na katerikoli drug način, v katerem je verjetno, da jih bodo ljudje lahko slišali. Kot pa smo videli, to *samo na sebi* ne pojasni pravilnosti, da jih slišimo na prvi način. Edina druga lastnost situacije, ki bi utegnila biti pomembna, je – kolikor lahko vidim – Schönbergova intenca.

Zgornji primer je neobičajen v tem, da se je Schönberg izjemno samozavedal, kaj počne in je eskplicitno izoblikoval pravila – to je natanko določene standardne lastnosti – za dvanajsttonsko kompozicijo. Umetniki kajpada niso pogosto tako samozavedni, celo ko ustvarijo revolucionarne umetnine ne. Njihove intence glede tega, v katerih kategorijah naj bi zaznavali njihova dela, niso niti približno tako jasne, kot so bile Schönbergove, umetniki pa si med ustvarjalnim procesom pogosto precej premislijo. V takih primerih (kot tudi v primerih, v katerih umetnikove intence niso znane) je vprašanje, v kateri kategoriji je delo pravilno zaznano, po zatečenem stanju – tako mislim – prepuščeno pogoju (iv), skupaj s pogojem (i) in (ii). Vendar se mi zdi, da je v domala vseh primerih vsaj eden od zgodovinskih pogojev, (iii) in (iv), odločilno pomemben.

Moja razlaga pravil, ki vodijo odločitve o tem, v katerih kategorijah so dela pravilno zaznana, pušča precej stvari nepostorjenih. Po mojih merilih bi moralo

[23] Reči, da ni pravilno (v mojem smislu) zaznavati delo v določenih kategorijah, ne pomeni nujno trditi, da ga ne bi smeli zaznavati na tak način. Iskreno priporočam zaznavati povprečna dela v kategorijah, ki storijo, da jih zaznavamo kot dragocena, kadarkoli je to mogoče. Poanta je, da ni verjetno, da bomo

obstajati veliko število neodločljivih primerov. Intence umetnikov so pogosto nejasne, spremenljive ali take, da ji ni mogoče odkriti. Veliko del sodi v kategorije, ki so mejni primeri tega, da so dobro vzpostavljene v družbah umetnikov (nemara, na primer, kategorije rokoko glasbe – na primer C. P. E. Bach – glasbe v slogu zgodnjega Mozarta in kategorija zelo tankih kovinskih kiparskih figur take vrste, kakršne je delal Giacometti). Veliko del sodi med dobro vzpostavljene kategorije (na primer med impresionistične in kubistične slike), ki imajo *nekatere* standardne lastnosti glede na vsako od teh kategorij in se tako niti jasno kvalificirajo niti jasno ne kvalificirajo na osnovi pogoja (i), da bi bila zaznana v tej ali oni kategoriji. Poleg tega obstaja vprašanje, kakšno relativno težo pripisati raznih pogojem, ko si oporekajo.

Vendar pa bi bila napaka, če bi poskušali veliko bolj zožiti pravila za odločanje o tem, kako so dela pravilno zaznana. Če bi naredili to, bi to preprosto pomenilo, da dajemo svojevoljne zakone, saj so intuicije in precedensi, ki jih imamo za nadaljevanje dejavnosti, zelo raznoliki in pogosto zmedeni. Vendar je pomembno opaziti ravno to, kje so te intuicije in precedensi neodločilni, kajti če bomo to storili, bomo izpostavili vire mnogih kritičnih razprav. Ena takih razprav se lahko prav dobro vname glede Giacomettijevih tankih kovinskih kipov. Kritiku, ki jih vidi preprosto kot kipe ali kipe ljudi, se zdijo krhki, izmozgani, štrenasti ali *žičnati*. Vendar to ni vtis, ki bi ga naredili na kritika, ki jih vidi v kategoriji tankih kovinskih kipov te vrste (kot paličaste figure na nas ne naredijo vtisa štrenastosti ali izmozganosti). Nanj ne bi naredila vtisa tankost kipov, temveč eskpresivna narava položaja njihovih udov itn., in tako bi jim nedvomno pripisal zelo drugačne estetske lastnosti. To, kateri od dveh načinov videnja teh del je pravilen, je – tako domnevam – neodločljivo. Ni jasno, ali je bilo narejeno dovolj takih del in ali so bila dovolj pogosto šteta kot dela, ki tvorijo kategorijo, da bi za to kategorijo sodili, ali je bila dobro vzpostavljena kategorija v Giacomettijevi družbi. Dvomim pa tudi, ali bi katerikoli od drugih pogojev dokončno razrešil to vprašanje. Tako nemara razprava med dvema kritikoma v bistvu ni rešljiva. Največ, kar lahko storimo, je, da pokažemo, ravno kakšna vrsta razlike zaznavanja je v osnovi razprave in zakaj je ta nerazrešljiva.

Pojav takih slepih ulic nikakor ni nekaj, kar bi bilo treba obžalovati. Dela so lahko očarljiva natanko zaradi premikov med dvema enako dopustnima načinoma njihovega zaznavanja. Neznanska bogatost nekaterih del je delno posledica raznolikosti dopustnih in dragocenih načinov njihovega zaznavanja. Vendar je treba poudariti, da celo takrat, ko moja merila nejasno podrobno določijo eno *samo* množico kategorij, v kateri je delo pravilno zaznano, morajo obstajati možni načini njegovega zaznavanja (o katerih smo lahko ali pa ne razmišljali), ki jih ta pravila jasno izključujejo.

Vprašanje, zastavljeno na začetku tega razdelka, je bilo, kako določiti, katere estetske lastnosti ima delo glede na to, da je to, katere lastnosti se zdi, da ima, odvisno od tega, v kateri kategoriji je zaznano in od tega, katere od njegovih lastnosti so za nas standardne, katere spremenljive in katere protistandardne. V grobih obrisih sem očrtal pravila za odločanje, v katerih kategorijah je delo *pravilno* zaznano (in torej, katere od njegovih lastnosti so absolutno standard-

ne, spremenljive in protistandardne.) Estetske lastnosti, ki jih aktualno ima, so tiste, ki jih gre v delu najti, ko je pravilno zaznano.[24]

V Sklep

Zdaj se vračam k vprašanjem, zastavljenim v I. razdelku. (V preostanku tega prispevka bom prevzel poenostavljajočo domnevo, da obstaja zgolj en pravilen način zaznavanja kateregakoli dela. Od tega ni odvisno nič pomembnega.) Če so estetske lastnosti nekega dela tiste, ki jih gre najti v njem, ko je pravilno zaznano, pravilen način zaznavanja pa je delno določen z zgodovinskimi dejstvi o umetnikovih intencah in /ali njegovo družbo, potem nobeno preiskovanje samega dela, pa bodisi še tako natančno, ne bo samo na sebi odkrilo teh lastnosti.[25] Če smo soočeni z delom, o čigar izvoru ne vemo popolnoma nič (na primer z delom, ki so ga pobrali iz prahu na še neizkopanem arheološkem najdišču na Marsu), preprosto ne bomo v položaju, da bi ga estetsko presodili. S strmenjem vanj – pa naj bo to še tako pozorno in razumno – verjetno ne bomo mogli povedati, ali je koherentno ali veselo ali dinamično, kajti z gledanjem ne moremo povedati, ali ga bomo videli kot kip, *guernico* ali kot neko eksotično ali zemeljsko vrsto umetnine. (Lahko mu pripišemo estetske lastnosti tako, kot jih pripišemo naravnim predmetom, ki ne vključujejo premislekov o zgodovinskih dejstvih glede umetnikov ali njihovih družb [prim. str. 73]. Toda če bi storili to, to ne bi pomenilo, da predmet obravnavamo kot *umetnino*).

Treba je poudariti, da relevantna zgodovinska dejstva za estetsko sodbo niso zgolj koristna pomagala, da ne zgolj preprosto ponudijo namige, ki zadevajo tisto, kar je mogoče najti v delu. Pomagajo tudi *določiti*, katere estetske lastnosti ima delo; *naredijo* ga, skupaj z neestetskimi lastnostmi, koherentnega, veselega ali karkoli drugega. Če bi bil izvor dela, ki je koherentno in veselo, v odločilnih pogledih drugačen, potem delo ne bi bilo imelo teh lastnosti in ne bi zgolj imeli sredstev za njihovo *odkrivanje*. Od dveh del pa, ki se razlikujeta *zgolj* glede svojega izvora, to je, ki sta zaznavno nerazločljivi, utegne biti eno koherentno in veselo, drugo pa ne. Ker torej intence umetnikov sodijo med relevantne zgodovinske premisleke, »intencionalna zmota« sploh ni zmota. Seveda nisem postavil nobenih trditev o pomembnosti intenc umetnikov glede estetskih lastnosti, ki bi jih morala imeti njihova dela, te intence pa so med tis-

[24] To je precejšnja poenostavitev. Če obstajata dva enako pravilna načina zaznavanja nekega dela in se zdi, da delo ima določeno estetsko lastnost, ki je zaznana v enem, ne pa tudi v drugem od obeh, ali potem delo to lastnost dejansko ima ali ne? Ni nobenega lahkega splošnega odgovora. Verjetno je v nekaterih takih primerih vprašanje neodločljivo. Vendar mislim, da bi bili včasih pripravljeni reči, da je delo, na primer, ganljivo ali veselo, če se zdi tako, ko je zaznano na en pravilen način (ali - bolj omahljivo - da »obstaja nekaj zelo ganljivega ali veselega glede njega«), medtem ko bi dopustili, da se ne zdi tako, ko je zaznano na drug način, ki ga nočemo odrediti kot nepravilnega. V nekaterih primerih imajo dela estetske lastnosti (na primer, mikavno, prefinjeno, živo, zanimivo, globoko), ki niso očitne, ko delo zaznavamo na katerikoli posamezen sprejemljiv način, so pa odvisne od mnoštva sprejemljivih načinov njihovega zaznavanja in odnosov med njimi. Nobeden od teh zapletov kritika ne odveže odgovornosti glede določanja, na kateri način ali načine je pravilno zaznavati neko delo..

[25] Toda to, skupaj s splošno vednostjo o tem, kakšne vrste del so bile kdaj ustvarjene in kdo jih je ustva-

timi, o katerih v estetskih spisih najbolj razpravljajo. Pripravljen sem soglašati, da to, ali je umetnik hotel, da bi njegovo delo bilo koherentno ali veselo, nima v bistvu ničesar opraviti s tem, ali je delo koherentno ali veselo. Vendar pa to ne sme dopustiti, da bi nas zapeljalo v prepričanje, da ni relevantna *nobena* intenca.

Estetskih lastnosti torej ne gre neposredno najti v samih delih, tako kot najdemo barve in oblike ali višine in ritme. Vendar ne mislim zanikati, da ne zaznavamo estetskih lastnosti v umetninah. Vidim veselost slike in slišim koherenco sonate navzlic dejstvu, da je prisotnost teh lastnosti v delih delno odvisna od okoliščin njihovega nastanka, ki jih (zdaj) ne morem zaznati. Jonesov zakonski status je del tistega, kar ga naredi za samca, če je samec, njegovega zakonskega statusa pa ne moremo povedati tako, da ga zgolj gledamo, čeravno lahko tako ugotovimo njegov spol. Zato domnevam, da njegovo samstvo ni lastnost, za katero je mogoče reči, da jo zaznavamo v njem. Vendar estetske lastnosti dela niso odvisne od zgodovinskih dejstev o njem na kakršenkoli način, ki je podoben načinu, kako je Jonesovo samstvo odvisno od njegovega zakonskega statusa. Poanta ni, da zgodovinska dejstva (ali to, v katerih kategorijah je delo pravilno zaznano ali katere od njegovih lastnosti so popolnoma standardne, spremenljive in protistandardne) delujejo kot *temelji* v kakršnemkoli običajnem smislu estetskih sodb. Sama na sebi na splošno ne štejejo niti za niti proti prisotnosti kakršnekoli posamezne estetske lastnosti. In niso del večjega telesa informacije (ki vključuje tudi podatke o delu, izpeljane iz njegovega preiskovanja), iz katerega je treba izpeljati ali povzeti sklepe o estetskih lastnosti dela. Moramo se naučiti, da je *zaznavanje* dela v pravilnih kategorijah delno določeno z zgodovinskimi dejstvi in ga presojati s tistim, kar potem v njem zaznamo. Zgodovinska dejstva pomagajo določiti, ali je slika, na primer, vesela *zgolj* (kar zadeva moj argument) tako, da zadeva to, kakšen način zaznavanja slike mora odkriti to lastnost, če jo je res mogoče pripisati delu.

Zdaj pa ne smemo kajpada pričakovati, da bomo delo sodili preprosto tako, da bomo sebe naravnali tako, da ga bomo pravilno zaznavali, potem ko je enkrat določeno, kaj je pravilen način njegovega zaznavanja. Kajti na splošno ne moremo zaznavati nekega dela v danem mnoštvu kategorij preprosto tako, da se naravnamo, da ga bomo tako zaznavali. »Guernice« verjetno ne bi mogel videti kot *guernico* preprosto z zgolj nekim dejanjem volje, ne pa kot sliko ali slišati zaporedje uličnih zvokov v katerikoli svojevoljni kategoriji, ki bi si jo lahko izmislili, četudi bi nam kategorijo podrobno pojasnili. (Niti si ne morem zamišljati – razen na precej nejasen način –, čemu bi bilo podobno, na primer, če bi videl »Guernico« kot *guernico*.) Ne moremo se zgolj odločiti, da se ustrezno odzovemo na neko delo – da nas njegove (popolnoma) protistandardne lastnosti šokirajo ali znervirajo ali presenetijo, da se nam zdijo njegove standardne lastnosti znane ali svetovljanske ali da se na njegove spremenljive lastnosti odzivamo na druge načine –, ko enkrat poznamo pravilne kategorije. Zaznavanje nekega dela v določeni kategoriji ali množici kategorij je veščina, ki jo je treba pridobiti z vajo, to, da smo izpostavljeni velikemu številu drugi del v tej zadevni kategoriji ali zadevnih kategorijah, je običajno, tako sem prepričan, bistveni del te vaje. (Vendar prizadevanje volje utegne olajšati vajo, ko pa je

veščina enkrat pridobljena, smo lahko zmožni, da se po volji odločimo, ali bomo delo zaznavali ali ne v tej ali v onih kategorijah.) To ima pomembne posledice za to, kako se najboljše približati tistim vrstam umetnin, ki so za nas nove – sodobnim delom v novih idiomih, delom iz tujih kultur ali znova vzniklim delom iz starožitne preteklosti. Nekoristno je zgolj potopiti se v posamezno delo, celo ob vednosti, v katerih kategorijah je pravilno zaznano, kajti samo to nam ne bo omogočilo, da ga bomo zaznali v teh kategorijah. Seznaniti se moramo s precejšnjo raznolikostjo del podobnih vrst.

Ko imamo opraviti z deli bolj znanih vrst, na splošno ni nujno, da se prostovoljno lotimo naloge urjenja samega sebe, da bi jih bili zmožni zaznavati v pravilnih kategorijah (razen nemara takrat, ko te kategorije vključujejo sorazmerno prefinjene kategorije). Vendar se to zgodi domala vselej, tako mislim, zgolj zato, ker smo bili izurjeni nevede. Celo zmožnost, da vidimo slike kot slike, je treba pridobiti – tako se mi zdi – tako, da smo znova in znova izpostavljeni velikemu številu slik. Kritik mora tako seči preko dela, ki je pred njim, da bi ga estetsko presodil ne le zato, da bi odkril, katere kategorije so pravilne, temveč tudi zato, da bi bil delo zmožen zaznavati v njih. Slednje ne zahteva premislekov o zgodovinskih dejstvih ali premislekov o dejstvih nasploh, temveč navzlic temu zahteva, da usmerimo pozornost na stvari, ki so drugačne od zadevnega dela.

Verjetno ne bo nihče zanikal, da je za dojemanje veselosti ali koherence nekega dela ali drugih estetskih lastnosti potrebna – v velikem številu primerov, če že ne v vseh – *nekakšna* vrsta zaznavnega urjenja. Seveda pa niso zgolj *estetske* lastnosti tiste, katerih dojetje s čuti terja urjenje. Toda vrsta urjenja, ki se zahteva v estetskih primerih (in morda ravno tako tudi v nekaterih drugih), ni bila ustrezno cenjena. Da bi se naučili, kako prepoznati galebe različnih vrst ali spol piščancev ali rokopis neke osebe, moramo običajno imeti galebe teh vrst ali piščance obeh spolov ali primere rokopisov tiste osebe, ki so nam pokazani, prakso, v katerih jih sami prepoznavamo in v kateri smo popravljeni, ko naredimo napako. Vendar pa urjenje, ki je pomembno za odkrivanje veselosti ali koherence umetnine, o katerem razpravljam, ni te vrste (četudi utegne biti urjenje te vrste ravno tako pomembno). Pridobitev zmožnosti, da zaznavamo veselo ali koherentno delo v pravilnih kategorijah, ni zadeva tega, da so nam bila pokazane vesele in koherentne stvari ali da smo se urili v njihovem prepoznavanju. Kar je pomembno, ni (ali ni zgolj) izkustvo drugih veselih in koherentnih stvari, temveč izkustvo drugih stvari ustreznih kategorij.

Velik del argumenta v tem prispevku je bil usmerjen proti navidezno zdravorazumskemu pojmovanju, da se morajo estetske sodbe o umetninah utemeljevati zgolj na tem, kaj lahko v umetninah zaznamo, kako so videti ali kako zvenijo. To pojmovanje, trdim, je v resni zmoti v dveh povsem različnih pogledih. Ne zanikam, da je slike in sonate treba presojati zgolj na podlagi tistega, kar je v njih mogoče videti ali slišati – ko so pravilno zaznane. Toda preiskovanje nekega dela s čuti ne more samo na sebi odkriti niti, kako ga gre pravilno zaznati, niti, kako ga zaznati na tak način.