ANαliZA

časopis za kritično misel

Letnik 11, številka 3, oktober 2007 · ISSN 1408-2969

ONTOLOGIJA UMETNOSTI

Joseph Margolis

Ontološka posebnost umetnin

prevedel Božidar Kante

Citiranje: Joseph Margolis, »Ontološka posebnost umetnin«, *Analiza: časopis za kritično misel* 11, št. 3 (2007): 41–46.

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.

Joseph Margolis
prevedel Božidar Kante

Ontološka posebnost umetnin

V kontekstu razprave o naravi umetniške ustvarjalnosti Jack Glickman ponudi zanimiv komentar: »Posameznosti so narejene, tipi so ustvarjeni.«[1] Pripomba je strateška, vendar je bodisi neresnična bodisi zavajajoča, to, da je ponovno priklicana, pa na najbolj ekonomičen način osvetljuje nekatere zapletenosti ustvarjalnega procesa in ontologije umetnosti. Glickman ponudi kot primer razločka, ki ga ima v mislih, naslednje: »Če je glavni kuhar ustvaril novo juho, je ustvaril novo vrsto juhe, nov recept; mogoče ni naredil te in te juhe [to je, neki posamezni lonec juhe].«[2] *Če* Glickman z »vrsto« misli, da ta pomeni nekakšno vrsto univerzalije, potem se ne more primeriti – ker univerzalije niso ustvarjene (ali uničene) –, da je glavni kuhar »ustvaril« novo juho, novo vrsto juhe.[3] Mora biti, da je glavni kuhar, ko je naredil posamezno (novo) juho, ustvaril (če uporabim Glickmanovo besedno zvezo) neko vrsto juhe; sicer je seveda to, da je glavni kuhar ustvaril neko novo (vrsto) juhe, mogoče dokazati s tem, da je izoblikoval ustrezen recept (katerega izraz spet kaže enako dvoumje med tipom in primerkom).

Kar je tu pomembno, mogoče ni takoj vidno očesu. Toda če za glavnega kuharja lahko rečemo, da je ustvaril (si izmislil) neko juho (nove vrste) in če univerzalij ni mogoče ustvariti ali uničiti, potem je kuhar, ko je ustvaril neko vrsto juhe, moral ustvariti nekaj drugega kot univerzalijo. Čudna stvar je, da se za vrsto tako ustvarjene juhe misli, da je individuirana med sorodnimi stvaritvami, torej se zdi, da je neke vrste posameznost. Vendar se tudi zdi, da je abstraktna bitnost, če je sploh posameznost. Četudi je torej lahko možno načelno dopustiti abstraktne posameznosti[4], pa je težko dopustiti, da je tisto, kar je ustvaril glavni kuhar, abstraktna posameznost, *če* za nekoga lahko rečemo, da je *okusil*, kar je ustvaril glavni kuhar. Analogija z umetnostjo je jasna. Če je Picasso ustvaril novo vrsto slike, ko je naslikal *Gospodične iz Avignona*, bi se zdelo, da tega ne bi mogel storiti *z uporabo olja*.

[1] Jack Glickman, »Creativity in the Arts«, v Lars Aagaard Mogensen (ur.), *Culture and Art* (Nyborg and Atlantic Highlands, N. J., 1976, str. 140).
[2] Ravno tam.
[3] Težave te vrste spodbijajo tezo Nicholasa Wolterstorffa, namreč, da so umetnine dejansko vrste. Prim. Nicholas Wolterstorff, »Toward an Ontology of Art Works«, *Nous* IX (1975), str. 115-142. Tudi Joseph Margolis, *Art and Philosophy* (Atlantic Highlands, N. J., 1977, 5. poglavje).
[4] Prim. Nelson Goodman, *The Structure of Appearance*, 2. izd. (Indianapolis, 1966), o abstraktnih indi-

Obstaja zgolj ena rešitev, *če* nameravamo govoriti na tak način. Mora biti mogoče uprimeriti posameznosti (določene vrste ali določenih vrst), kot tudi uprimeriti univerzalije ali lastnosti. Predlagam, da termin »tip« – v vseh kontekstih, v katerih nastane dvoumje tip/primerek – pomeni abstraktne posameznosti take vrste, ki jih je mogoče uprimeriti. Naj ponudim primer primerka. Tiski, ustrezno odtisnjeni iz Dürerjeve jedkanice za *Melanholijo I*, so primerki *te* jedkanice, toda za *bona fide* primerke *Melanholije I* ni nujno, da si delijo vse svoje ustrezne lastnosti, saj so kasnejši tiski in tiski, ki sledijo popravkom plošče, ali tiski, ki so sami retuširani, lahko pravi primerki *Melanholije I* in se – vsaj za občutljivo oko – še vedno precej razlikujejo drug od drugega. Nič pa ne more uprimeriti lastnosti, ne da bi dejansko uprimerilo te lastnosti.[5] Torej razmišljanje o tipih kot posameznostih (posebne vrste) se prilagodi dejstvu, da umetnine – izvedbe iste glasbe, odtise iste jedkanice, kopije istega romana – individuiramo na neobičajne načine in da je umetnine mogoče ustvariti in uničiti. Če, dalje, dopustimo, da je glavni kuhar ob tem, ko je ustvaril novo juho, premešal sestavine v loncu in da je Picasso z ustvarjanjem nove vrste slike, ko je naslikal *Gospodične iz Avignona*, nanesel barvo na platno, vidimo, da se vsaj normalno primeri, da nekdo ne ustvari nove vrste juhe ali nove vrste slike, ne da bi (z Glickmanovimi besedami) naredil posamezne juhe ali posamezne slike.

Na tej točki se vsiljuje ogromno vprašanj. Toda mi lahko storimo, da ima vse to vsaj vpliv na bistroumno Glickmanovo tezo. Glickman želi reči, da četudi je mogoče ustrezno izoblikovani plavni les razložiti kot stvaritev »obrežne umetnosti«, ostaja res, da plavnega lesa ni nihče *naredil*, da je dejansko naravni objekt in da je torej »pogoj artefaktičnosti«, za katerega se tako pogosto trdi, da je nujen pogoj za to, da je nekaj umetnina, preprosto »odvečen«.[6] »Ne vidim nobene dokončne pojmovne ovire,« pravi Glickman, »da ne bi dopustil, da je umetnina [lahko] naravni objekt.«[7] Duchampovi »readymades« so ustrezno ustvarjeni iz artefaktov, toda umetnik, ki jih je ustvaril, jih dejansko ni naredil. Glickmanova teza je odvisna od ubranljivosti njegovega razločevanja med delanjem in ustvarjanjem; kakor pa smo pravkar videli, nekdo – vsaj v normalnem primeru – ne ustvari nove vrste umetnosti (tip), ne da bi naredil posameznega dela te vrste (to je primerek te posameznosti, tip, ne zgolj primerek te vrste, univerzalijo). Z drugimi besedami, ko umetnik *ustvari* (če dopustimo Glickmanove termine) »obrežno umetnost«, neko novo vrsto umetnosti, umetnik *naredi* posamezni primer (ali primerek) posameznega tipa – ravno tako, kakor z lesenim kipom naredi *ta edinstven primerek te plavne kompozicije*. Ne more ustvariti univerzalij, ki so na novo uprimerjene, saj univerzalij ni mogoče ustvariti. Lahko ustvari nov tip-posameznost, posameznost vrste »obrežna umetnost«, vendar to lahko naredi zgolj tako, da naredi primerek-posameznost tega tipa. Kar to kaže, je, da smo bili nepotrebno oklevajoči glede odnosa med tipi in primerki. Umetniku lahko pripišemo, da je ustvaril nov tip umetnosti,

[5] O subtilnostih razločevanja med tipom in primerkom na dolgo in široko razpravljamo v Margolis, nav. delo.

[6] Nav. delo, str. 144.

vendar ni nobenih tipov umetnosti, ki jih ne uprimerjajo nekateri primerki-primeri ali za katere nimamo zapisa, s sklicevanjem na katerega (kot v izvedbenih umetnostih) je mogoče narediti dopustne primerke-primere posameznega tipskega dela.

Razlog za ta okrepljen sklep je že bil dan. Ko umetnik ustvari svoje delo, uporabljajoč materiale svoje obrti, mora delo, ki ga naredi, imeti vsaj nekatere zaznavne fizične lastnosti, vendar lahko ne bi imelo takih lastnosti, če bi bilo delo zgolj abstraktna posameznost (ali, seveda, univerzalija). Torej kjerkoli umetnik naredi svoje delo neposredno, celo novo vrsto dela, ne more ustvariti abstraktne posameznosti. Alternativno rečeno, pripisati umetniku, da je ustvaril nov *tip* umetnosti – posamezni umetniški tip –, pomeni, da mu moramo torej (normalno) to pripisati zaradi posameznega (primerka) dela, ki ga je naredil. Pri lesenem kipu je posamezen komad, ki ga umetnik naredi, normalno edinstven primerek njegovega dela; pri bronu je pogosteje res, da obstaja – kot v Rodinovem posebno marljivem načinu – več ali številni primerki enega in istega (tipa) kipa. Toda četudi lahko umetniku pripišemo, da je ustvaril tip, tip ne obstaja razen tako, da je uprimerjen v svojih ustreznih primerkih. Mi lahko z nekakšno vljudnostjo rečemo, da je umetnik, ki je naredil odlitek za množico bronov, ustvaril tip umetnine, toda dejstvo je: (i) *naredil* je posamezen odlitek in (ii) odlitek, ki ga je naredil, ni *ustvarjeno* delo. Podobni premisleki se nanašajo na umetnika, ki pripravlja glasbeni zapis za sonato, ki jo je ustvaril: (i) umetnik dela primerek tipskega zapisa in (ii) vsi dopustni primeri njegove sonate so tako prepoznani s sklicevanjem na zapis. Rezultat je, da mora umetnik, v kolikor ustvarja tip, narediti primerek. Prvi lonec juhe – juhe, ki jo je ustvaril glavni kuhar – lahko dejansko naredi pomočnik glavnega kuharja, toda dejanska juha obstaja le, ko je lonec narejen. Pripisovanje juhe glavnemu kuharju zaradi njegovega recepta je delno zagotovilo, da mora biti njegovo avtorstvo priznano pri vsakem in vseh loncih juhe, ki so ustrezni primerki njegove stvaritve, ne glede na to, ali jo je naredil on ali ne, in je tudi delno sredstvo za individuacijo pravih primerkov posameznih tipskih objektov. Dejansko pa obstajajo zgolj primerki *od* tipa, estetsko zanimanje za tip pa je smiselno zgolj zaradi našega estetskega zanimanja za aktualne ali možne primerke – kot v aktualnih ali zamišljenih izvedbah posamezne sonate.

Toda če so ti razločki dopuščeni, potem umetnik normalno naredi primerek tipa, ki ga je ustvaril. Ne bi mogel ustvariti tipa, razen če ne bi naredil ustreznega primerka ali – z vljudnostjo mišljeno v zapisih in podobnem – če ne bi priskrbel sheme *za* delanje ustreznih primerkov posameznega tipa. Tisto, kar je normalno narejeno v ustreznem smislu, je torej primerek tipa. Potem se mora zgoditi, da čeravno Duchamp – ko je ustvaril *Stojalo za steklenice* – ni naredil stojala za steklenice, to je, čeravno ni izdelal stojala za steklenice, čeravno ni najprej povzročil, da objekt uprimerja stojalo za steklenice, pa je navzlic temu *naredil primerek Stojala za steklenice*. Podobno, četudi plavni les ni izdelana stvar, ko umetnik ustvari (če umetnik lahko ustvari) komad »obrežne umetnosti«, *naredi primerek tega komada »obrežne umetnosti«*. Ni mu treba narediti plavnega lesa. Toda to kaže, (i) da artefaktičnost ni odvečna, četudi je res begajoča (ko razstavljanje sicer nedotaknjenega plavnega lesa v skladu z razvito občutljivostjo družbe lahko šteje za stvaritev umetnine), in (ii) ni res (v nasprot-

ju z Glickmanovimi trditvami), da *je* naravni objekt lahko umetnina ali da je delo mogoče ustvariti, ne da bi bilo *kaj* narejeno.

Ontološke posebnosti razločevanja med tipom in primerkom lahko strnemo na naslednji način: (i) tipi in primerki so individuirani kot posameznosti; (ii) tipi in primerki niso ločljivi in ne morejo obstajati ločeno drug od drugega; (iii) tipe uprimerjajo primerki, »primerek« pa je okrajšava za »primerek tipa«; (iv) tipe in primerke je mogoče ustvariti in uničiti v smislu, da je mogoče ustvariti dejanske primerke romanesknega tipa, da je mogoče uničiti dejanske primerke določenega tipa, in katerekoli že naključnosti utegnejo biti nujne za ustvarjanje dejanskih primerkov, je mogoče te uničiti ali onemogočiti; (v) tipi so dejanske abstraktne posameznosti zgolj v smislu, da je množico dejanskih bitnosti mogoče individuirati kot primerke posameznega tipa; (vi) ni koherentno govoriti o primerjavi lastnosti dejanskih primerkov-posameznosti in tipov-posameznosti v nasprotju s primerjavo lastnosti dejanskih posameznih primerkov tipa; (vii) nanašanje na tipe kot posameznosti rabi zgolj olajšanju nanašanja na aktualne in možne primerke tipe. Ti razločki so zadostni za označitev pojma tip/primerek kot različnega od pojma vrsta/primer in pojma množica/član.

Tu je treba dopustiti drugo ontološko nenavadnost. Plavni les, ki ga ni nihče naredil, ni (edinstven) primerek, ki je narejen iz stvaritve »obrežne umetnosti«; artefakt, stojalo za steklenice, ki ga Duchamp ni naredil, pa ni istoveten s (verjetno, vendar ne nujno edinstvenim) primerkom, ki ga je Duchamp naredil iz stvaritve, ki se imenuje *Stojalo za steklenico*. Tisto, kar je Duchamp naredil, je bilo primerek *Stojala za steklenice*, tisto pa, kar je naredil izdelovalec stojal za steklenice, je bilo posamezno stojalo za steklenice, ki je rabilo kot material, iz katerega je Duchamp ustvaril *Stojalo za steklenico*, tako da je naredil (verjetno edinstven) primerek *Stojala za steklenice*. Kajti upoštevajte, da je Duchamp naredil nekaj, ko je ustvaril *Stojalo za steklenice*, vendar pa ni naredil stojala za steklenice; tudi to, da nihče ni naredil plavnega lesa, četudi je nekdo (po tej tezi) naredil posamezno kompozicijo umetnosti, ko je uporabil plavni les. Če bi za stojalo za steklenice rekli, da je istovetno z Duchampovim *Stojalom za steklenice* (primerkom ali tipom), bi morali oporekati samim sebi; enako bi veljalo za primer plavnega lesa. Navzlic videzom torej mora obstajati ontološka razlika med primerki tipov umetnin in takimi fizičnimi objekti, kot so stojala za steklenice in plavni les, ki lahko rabijo kot material, iz katerega so narejeni ti primerki tipov umetnin.

Moj lasten predlog je, da so (primerki) umetnin *utelešeni* v fizičnih objektih, ki niso z njimi istovetni. Moral bi dokazovati, četudi tu ni prostora za tako dokazovanje, da so osebe, podobno, utelešene v fizičnih telesih, vendar pa z njimi niso istovetne.[8] Ideja je, da ne le ena posameznost lahko na določen način uprimeri drugo (primerki tipa), temveč lahko ena posameznost uteleša ali je lahko utelešena v drugi posameznosti, s katero ni (nujno) istovetna. Pomembna poanta je, da identiteta ne more delovati v anomalnih primerih, ki smo jih tu

[8] Popolnejša razlaga pojma utelešenja glede na umetnost je dana v Art and Philosophy, 1. poglavje. Pojem sem poskušal nanesti na vse kulturne bitnosti - to je osebe, umetnine, artefakte, besede in stavke, stroje, institucionalizirana dejanja in podobno - v knjigi *Persons and Minds* (Dordrecht, 1978). Prim. tudi

pretresali (niti v običajnih primerih umetnosti) in da so tisto, kar bi bilo sicer v odnosu identitete, očitno posameznosti. Dalje, odnos utelešenja ne privablja dualizma, čeravno zahteva razločevanje med vrstami stvari in med vrstami lastnosti stvari takih vrst. Na primer, posamezen odtis Dürerjeve *Melanholije I* ima lastnost, da je posamezen primerek *Melanholije I* (tipa umetnine), toda fizični papir in fizični odtis nimata – v skladu z nobenim običajnim stališčem – lastnosti, da bi bila primerek tipa. Zgolj objekti, ki imajo take intencionalne lastnosti, kakršna je »biti ustvarjen«, ali besede, ki imajo pomen ali kaj podobnega, lahko imajo lastnost, da so primerki tipa.[9]

Tisto, kar je mišljeno, ko rečemo, da je ena posameznost utelešena v drugi, je: (i) da dve posameznosti nista istovetni; (ii) da eksistenca utelešene posameznosti predpostavlja eksistenco utelešajoče posameznosti; (iii) da ima utelešena posameznost nekatere lastnosti utelešajoče posameznosti; (iv) da ima utelešena posameznost lastnosti, ki jih utelešajoča nima; (v) da ima utelešena posameznost take lastnosti, ki jih utelešajoča posameznost ne more imeti; (vi) da individuacija utelešene posameznosti predpostavlja individuacijo utelešajoče posameznosti. »Je« utelešenja je torej, podobno, kot »je« identitete in »je« kompozicije[10], logično posebna raba. Po teoriji, na primer teoriji o naravi umetnine, bo posamezni fizični objekt štel, kot da uteleša posamezen objekt druge vrste na tak način, da bo med njima veljal določen sistematičen odnos. Tako bomo, na primer, za kiparja rekli, da je naredil posamezen kip tako, da je obdelal kos marmorja: Michelangelova *Pieta* bo kazala določene fizične lastnosti marmorja in tudi nekatere reprezentacijske in smotrne lastnosti; imela bo tudi lastnost, da je edinstven primerek stvaritve *Pieta*. Razlog za tako teoretiziranje je povsem preprosto ta, da so umetnine izdelki kulturno oblikovanega dela in da fizični objekti to niso. Če nanje gledamo tako, potem morajo imeti lastnosti, ki jih fizični objekti, *qua* fizični objekti, nimajo in ne morejo imeti. Teza o identiteti torej vodi v otipljiva protislovja. Dalje, pojmovanje utelešenja obljublja, da bo olajšalo nereduktivno razlago odnosa med fizično naravo in človeško kulturo brez dualističnih domnev. Tisto, kar to predlaga, je, da je tako imenovani problem duha/telesa v bistvu posebna oblika splošnejšega problema kultura/narava. Toda to je druga zgodba.

Umetnina je potemtakem posameznost. Ne more biti univerzalija zato, ker je ustvarjena in jo je mogoče uničiti, in tudi zato, ker ima fizične in zaznavne lastnosti. Vendar pa je posebne vrste posameznost, ki ni podobna fizičnim telesom, ker (i) lahko uprimeri drugo posameznost in (ii) ker je lahko utelešena v drugi posameznosti. Tukajšnji predlog je, da te poteze kažejo vse in zgolj kulturno pojavljajoče se ali kulturno ustvarjene bitnosti. Tako pripisane ontološke značilnosti niso nič več kot najbolj generične značilnosti umetnosti: njena posebna narava ostaja neanalizirana. Navzlic temu lahko opazimo pomembno razliko med tema dvema lastnostima, kar zadeva umetnost. Kajti prva lastnost, tista, da je posameznost zmožna uprimeriti drugo posameznost, ima opraviti zgolj z individuacijo umetnine in s čemerkoli, kar utegne biti, naključno, od tega odvis-

[9] Po duhu je to zelo blizu Peircovemu izvirnem razločevanju med tipi in primerki. Prim. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, ur. Charles Hartshorne in Paul Weiss (Cambridge, 1939), IV, par. 537.
[10] Prim. David Wiggins, *Identity and Spatio-Temporal Continuity* (Oxford, 1967).

no, medtem ko ima druga lastnost opraviti z ontološko odvisno naravo aktualne umetnine. To je razlog, da lahko govorimo o tipskih umetninah kot posameznostih. Hevristično so uvedene zaradi individuacije, četudi ne morejo obstajati razen v smislu, v katerem obstajajo posamezni primerki posameznega tipa. Tako ne moremo nikoli ustrezno *primerjati* lastnosti primerka dela in tipa dela.[11] Tisto, kar lahko primerjamo, so alternativni primerki istega tipa – različni odtisi iste jedkanice ali različne izvedbe iste sonate. Skratka, vsaka umetnina je primerek tipa; ne nikakršnih *tout court* primerkov ali tipov. Spet, to ne pomeni reči, da ni nobenih tipov ali da umetnik ne more ustvariti nove vrste slike. To pomeni zgolj reči, da je tako govorjenje okrajšava za rek, da je določena množica posameznosti primerek tipa in da je umetniku pripisano, da tako dela z lastnostmi stvari, ki jih uprimerjajo člani te množice, da so razumljene kot primerki posameznega tipa.

Torej so odvisnosti dveh omenjenih ontoloških značilnosti povsem različne. Ni nobenih tipov, ki so ločljivi od primerkov, ker ni nobenih primerkov razen primerkov tipa. Sam postopek individuiranja primerkov ima za posledico individuiranje tipov, to je, ima za posledico individuacijo različnih množic posameznosti kot alternativnih primerkov tega ali onega tipa. Za razpravo ni ostalo nič več. Tisto, kar lahko zavaja, je naslednje: pojem različnih primerkov istega tipa je v umetnostih mišljen zato, da bi spravil pod streho dejstvo, da za estetsko pogosto odločilne razlike med primerki istega tipa (na primer alternativnimi izvedbami neke sonate) ni nujno, da so pomembne, kolikor gre za individuacijo (tipa) dela.[12] Toda posamezne umetnine ne morejo obstajati drugače kot utelešene v fizičnih objektih. To je preprosto drug način, kako reči, da so umetnine kulturno pojavljajoče se bitnosti, to je, da umetnine kažejo lastnosti, ki jih fizične objekti ne morejo kazati, vendar to počnejo tako, da to ni odvisno od prisotnosti kakršnekoli druge substance kot tiste, ki jo je mogoče pripisati zgolj fizičnim objektom. Na splošno povedano so te lastnosti tiste, ki jih je mogoče označiti kot funkcionalne ali intencionalne lastnosti in vključujejo načrt, ekspresivnost, simbolizem, reprezentacijo, pomen, slog in podobno. Ta način gledanja na umetnost predlaga brez predsodka do narave bodisi umetnosti bodisi oseb zelo primerno povezavo s funkcionalno teorijo mentalnih značilnosti.[13] Kakorkoli naj si že bodi, razumna teorija umetnosti bi lahko trdila, da ko so fizični materiali obdelani v skladu z določeno umetniško veščino, potem se kulturno pojavi objekt, utelešen v teh materialih, ki ima določen urejen niz takih funkcionalnih lastnosti, ki smo jih pravkar omenili. Vsak tako narejen objekt je mogoče obravnavati kot artefakt. Umetnine torej obstajajo ravno tako popolno kot fizični objekti, toda pogoji, po katerih tako obstajajo, so odvisni od neodvisne eksistence nekaterih samih fizičnih objektov. Umetnine so potemtakem kulturno pojavljajoče se bitnosti, primerki tipa, ki obstajajo utelešene v fizičnih objektih.

[11] To je ena od pomembnih slabosti Wolterstorffove razlage, nav. delo, kot tudi razlage Richarda Wollheima, prim. *Art and Its Objects* (New York, 1968).

[12] To šteje proti omejitvam individuacije umetnin Nelsona Goodmana. Prim. *Languages of Art* (Indianapolis, 1968) in Joseph Margolis, »Numerical Identity and Reference in the Arts«, *British Journal of Aesthetics*, X (1970), str. 138-146.

[13] Prim., na primer, Hilary Putnam, "Minds and Machines«, v Sidney Hook (ur.), *Dimensions of Mind* (Englewood Cliffs, N. J., 1960) in Jerry Fodor, *Psychological Explanation* (New York, 1968).