ANαliZA

časopis za kritično misel

Letnik 3, številka 2, december 1999 · ISSN 1408-2969

IZ ZGODOVINE ESTETIKE

Božidar Kante

Umetnost in vprašanje njene definicije

Pedagoška fakulteta Univerze v Mariboru

Citiranje: Božidar Kante, »Umetnost in vprašanje njene definicije«, *Analiza: časopis za kritično misel* 3, št. 2 (1999): 96–106.

To delo je objavljeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva 4.0 Mednarodna (CC BY 4.0), https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.sl.

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

Elektronska različica je bila leta 2026 rekonstruirana iz izvirnih stavnih datotek in preverjena s tiskano izdajo. Številke strani ustrezajo tiskani izdaji; prelomi strani znotraj prispevka se lahko nekoliko razlikujejo.

Božidar Kante
Pedagoška fakulteta Univerze v Mariboru

UMETNOST IN VPRAšANJE NJENE DEFINICIJE

V skladu s prepričanjem avtorjev, kakršni so M. Weitz, W. Kennick in Paul Ziff, umetniškega dela ni mogoče opredeliti v okviru nujnih pogojev, ki so skupaj zadostni za to, da nekaj imenujemo umetniško delo. Weitz (ki je bil novowittgesteinovec) je v podporo tej trditvi ponudil dva argumenta: argument odprtega pojma in argument družinske podobnosti. Dokazuje, da je pojem odprtega pojma umetnosti v nasprotju s pojmom same umetniške prakse (umetniška praksa je vselej, vsaj načelno, dovzetna za revolucionarne spremembe).

Pojem družinske podobnosti pa uporabimo v primeru, ko se srečujemo z novimi izdelki in hočemo ugotoviti, ali so umetniška dela ali ne. V tem primeru te nove primerke obravnavamo v luči del, za katera že sodimo, da so umetniška, in se vprašamo, ali so nova dela v zadostni meri podobna tem paradigmatskim primerkom umetniških del.

Kakšen je bil torej učinek Weitzovega članka, če zanemarimo to, da je vzbudil zanimanje za definicijo umetnosti, za katero je poskušal dokazati, da ni možna? Čeravno ne vseh, pa je mnoge prepričal v to, da umetniških del ni mogoče definirati v okviru njihovih zaznavnih lastnosti. Še posebej pa je prispeval k temu, da so se začele opuščati definicije umetniških del v okviru tega, da so umetniška dela predmeti z določenimi umetniškimi lastnostmi, kakršna je, na primer, lepota. Namesto tega so teoretiki, ki so se ukvarjali z definiranjem umetniškega dela, preusmerili svojo pozornost k ekstrinsičnim, relacijskim lastnostim umetniškega dela. Tako so se začeli ukvarjati z zgodovinskim in družbenim kontekstom, v katerem je umetnost na-

stajala, se prikazovala in interpretirala. Seveda se niso izognili niti vprašanju, kakšna je funkcija umetnosti.

Ključne besede: definicija umetnosti, odprti pojem, družinska podobnost, Wittgenstein L., Weitz M.

Vprašanja, ki imajo obliko "Kaj je *x*?", imajo v filozofiji vidno in pomembno vlogo že od Sokrata sem. Kaj je vednost?, Kaj je resnica?, Kaj je vrlina?, Kaj je lepota?, Kaj je umetnost? – vse to so vprašanja, ki so begala mislece skozi stoletja in o katerih je bilo prelitega mnogo črnila. Če se vrnemo k Sokratu, bralci zgodnjih Platonovih dialogov na splošno dobijo vtis, da je bil Sokrat prepričan o tem, da je definicija neke stvari *pred* stvarjo samo. V kakšnem smislu naj torej razumemo to Sokratovo trditev o *prioriteti* definicije? En – dokaj razumen – način razumevanja tega stališča je, da – če, na primer, ne poznamo definicije besede "pobožnost" – potem nismo nikoli zmožni povedati, ali je neka posamezna oseba ali dejanje pobožna ali ne. Če k tej trditvi dodamo še misel, da ni mogoče priti do definicije pobožnosti z preučevanjem posebnih posameznih primerov pobožnih dejanj ali pobožnih oseb, potem lahko brez težav uvidimo, da smo ujeti v blodni krog. Če ne moremo prepoznati primerov pobožnosti, ne da bi vedeli, kaj je pobožnost, kako se lahko potem sklicujemo na take primere, da bi prišli do vednosti o pobožnosti? Takega razmišljanja se je oprijelo ime "Sokratova zmota", ki sestoji iz naslednje domneve:

(A) Če veste, da pravilno pripisujete dani izraz "I" (lepoto, vrlino itn.) neki stvari, potem morate tudi vedeti, "kaj pomeni biti I", v smislu, da ste zmožni dati splošno merilo za to, da je stvar I;

(B) nima smisla poskušati in priti do pomena "I-ja" z naštevanjem primerov, ki so I (*glej* Geach, 1966).

S podrobno analizo Platonovih dialogov bi nemara lahko pokazali, da je Sokrat – v določenih okoliščinah – vendarle prepričan, da, na primer, vemo, kaj je vrlo dejanje, ne da bi poznali definicijo vrline, da mu torej ne moremo na vrat na nos pripisati "Sokratove zmote". Položaj je podoben kot v primeru, ko nekoga pošljemo v skladišče raznoraznih stvari in ga prosimo, da naj nam iz njega prinese le in zgolj umetniška dela. Videli bomo, da je zmožen ločevati med umetnostjo in neumetnostjo (izjema bodo verjetno "mejni" primeri), čeravno nam ne zna povedati in opredeliti, kaj je umetnost:

> "Zamislite si zelo veliko skladišče, napolnjeno z vsemi vrstami stvarmi – s slikami vsakovrstnih opisov, glasbenimi partiturami za simfonije in plese ter himne, s stroji, orodji, čolni, hišami, kipi, vazami, pesniškimi in proznimi knjigami, s pohištvom in oblekami, časopisi, poštnimi znamkami, cvetlicami, drevesi, kamni, z glasbenimi instrumenti. Zdaj nekomu damo navodila, da naj vstopi v skladišče in prinese na plano vsa umetniška dela, ki jih skladišče vsebuje. To bo zmožen storiti s primernim uspehom navzlic dejstvu, da – kar bodo dopustili celo estetiki – nima nobene zadovoljive defini-

cije umetnosti v okviru nekega skupnega imenovalca. Zdaj pa si zamislite isto osebo, poslano v skladišče, da bi prinesla na plano vse predmete z značilno obliko ali vse predmete z ekspresijo. Bila bi upravičeno zbegana. Ve, kaj je umetniško delo, ko ga vidi, vendar pa se mu le malo ali pa sploh nič ne svita, kaj naj išče, ko mu je naročeno, da naj prinese predmet, ki ima značilno obliko." (Kennick, 1958: 327)

Družinska podobnost umetniških del

V ozadju vsega tega je domneva, da bi moralo biti mogoče opredeliti pojem "umetnosti", saj sicer ne bi vedeli, o čem govorimo, ko rečemo, da je nekaj umetniško delo. Clive Bell je v knjigi *Art* zapisal, da z umetniškimi deli mislimo bodisi razred predmetov, ki imajo "lastnost, ki je skupna in lastna vsem članom tega razreda", bodisi – ko uporabljamo ta izraz – čvekamo. Njegov cilj je, tako pravi, odkriti "bistveno lastnost ..., ki umetniška dela razločuje od vseh drugih razredov predmetov". (glej Bell, 1915)

Dandanes ni več tako samo po sebi umevno, da bi morale take definicije umetnosti tudi dejansko obstajati. Ta črv dvoma o smiselnosti in možnosti definicije umetnosti je črpal svojo moč in se navdihoval pri pozni Wittgensteinovi filozofiji. Skozi celotno Wittgensteinovo posmrtno objavljeno delo *Philosophical Investigations* se pojavlja Wittgensteinov nadjaz, ki opozarja na probleme in težave. Tako v 65. paragrafu Wittgensteinu očita, da je sicer povedal nekaj o tem, kako bi besede utegnile dobiti svoj pomen v tem ali onem segmentu življenjskih praks, vendar pa ni povedal ničesar o *bistvu* jezika. Ugovor gre v smeri, da bi lahko besede, ki jih uporabljamo v estetiki, imenovali estetski jezik; poleg tega pa bi kajpada lahko obstajali še drugi jeziki, kot na primer znanstveni jezik, religiozni jezik, moralni jezik itn. Wittgenstein nam torej ne pove, kaj je tisto, kar stori, da so vsi *jeziki*. Wittgenstein na ta očitek odgovori, da ti jeziki res nimajo ničesar skupnega, zaradi česar uporabljamo zanje isto ime in potem v ta kontekst uvede pojem "družinske podobnosti":

"Poglejte si, na primer, ravnanja, ki jim pravimo 'igre'. Mislim na namizne igre, igre s kartami, igre z žogo, olimpijske igre in tako naprej. Kaj imajo skupnega? Nikar ne recite: 'Nekaj skupnega *morajo* imeti, drugače bi jim ne rekli »igre«' – ampak *poglejte* in *se prepričajte*, ali obstaja kaj, kar imajo vse skupno. Kajti če si jih ogledate, ne boste našli nič, kar je skupno *vsem*, temveč le podobnosti, sorodnosti, in to cele nize. Naj ponovim: ne razmišljajte, poglejte! Poglejte si, na primer, namizne igre z njihovimi mnogovrstnimi sorodnostmi. Nato preidite na igre s kartami: tu boste našli številne korespondence s prvo skupino, a nekaj skupnih potez izgine in pojavijo se druge. Ko preidemo na igre z žogo, se spet ohrani marsikaj skupnega, marsikaj pa se tudi izgubi. Ali so vse 'zabavne'? Primerjajte šah s križci in krogci. Ali gre vselej za *zmago* in *poraz*, za *tekmovanje* med igralci? Pomislite na pasjanso. Pri igrah z žogo gre za zmagovanje in poraz, a kadar otrok vrže žogo v zid in jo ujame, ta poteza izgine. Oglejte si vlogo spretnosti in sreče ter razliko med spretnostjo pri šahu in spretnostjo pri te-

> nisu. Pomislite zdaj na igre vrste ringa-ringa-raja: tu gre za zabavo, a kaj vse je izginilo! In enako gremo lahko skozi veliko število drugih skupin iger in vidimo lahko, da se podobnosti pojavljajo in izginjajo.
> In rezultat te raziskave je, da vidimo zapleteno mrežo podobnosti, ki se delno pokrivajo in križajo – včasih povsem, včasih v podrobnostih.
> Za označitev teh podobnosti si ne morem izmisliti boljšega izraza kot 'družinske podobnosti', kajti v družini se različne podobnosti med sorodniki: zgradba, poteze obraza, barva oči, spol, temperament itd. na isti način prekrivajo in križajo. Dejal bom: 'igre' tvorijo družino." (Wittgenstein, 1984: 277-278)

Vzemimo za primer člane neke družine. Stara mama Ana ima modre oči, ravne črne lase, izrazite čeljusti in se med hojo pozibava. Njena hči Marija ima ravno tako modre oči in se med hojo pozibava, vendar pa ima kodraste rjave lase in velika, štrleča ušesa. Poročena je z Ivanom, ki ima črne kodraste lase, kljukast nos, močne zobe in sive oči. Njuna hči Zora ima ravne črne lase, izrazite čeljusti, močne zobe in kljukast nos. Zaradi skupne zakladnice podobnosti bi za vse štiri lahko rekli, da sodijo v isto družino. Če pa staro mamo Ano in Zoro vzamemo ločeno od drugih, potem zanju ni nujno, da sta si podobni. Kar ima družina, so prekrivajoče se lastnosti. Kar zadeva te lastnosti, sploh ni nujno, da imata dva člana družine katerokoli skupno lastnost. Za člane neke družine lahko rečemo, da vsi sodijo v to družino, čeravno nimajo nobene skupne lastnosti.

Wittgensteinovo trditev lahko razumemo tudi v zgodovinskem, razvojnem smislu. Tudi v tem primeru Wittgenstein ne uporabi za ilustracijo pojma "umetnosti", temveč pojem "števila". Če razmišljamo o številih, kakršna so, na primer, negativna in iracionalna števila, se ovemo, da je naš pojem števila rezultat zgodovinskega razvoja. "Zakaj", se spraševanje Wittgenstein, "nekaj imenujemo 'število'?" Morda, odgovarja, ker je v ustreznem odnosu do tistega, kar smo doslej imenovali število. In znova uporabi analogijo:

> "Naš pojem števila pa razširimo tako, kot pri predenju sukamo vlakno na vlakno. Moč niti pa ni v tem, da se kako vlakno vleče skozi njeno celotno dolžino, temveč v tem, da se mnoga vlakna prepletajo." (Wittgenstein, 1984: 278).

To Wittgensteinovo misel so kasneje prevzele zgodovinske definicije umetnosti, ki – kot bomo videli – pojasnjujejo, kaj je umetnost danes, s sklicevanjem na preteklo umetnost.

Kot smo že videli, je Wittgenstein uporabil za primero "igro" in "jezik", vendar pa ni težko videti, da je njegova poanta pomembna tudi za druge pojme, kakršni so "umetnost", "demokracija" itn. To dejstvo je uvidel tudi Morris Weitz v zdaj že znamenitem in razvpitem članku "Vloga teorije v estetiki".

V njem meni, da dosleden neuspeh umetnikov in estetikov, da bi uspešno opredelili, kaj je umetnost, ni naključje. Umetnost preprosto ni dovzetna za definicijo. Misel, da je neka stvar umetnost zato, ker deli z drugimi stvarmi svoje vrste skupno bistvo, je videti nesprejemljiva. Weitzova trditev ni le, da so bili vsi prejšnji

poizkusi definicije neuspešni, temveč da je na neuspeh obsojen vsakršen poizkus, da bi ponudili bistveno definicijo umetnosti, in to preprosto zato, ker umetnost nima nobenega bistva – ni nobene lastnosti, ki bi bila skupno nujna in zadostna lastnost za to, da je nekaj umetniško delo. Če "pogledamo in se prepričamo", pravi, bomo opazili, da ni nobene lastnosti, ki bi bila skupna vsem in zgolj umetniškim delom. Kaj imajo skupnega Rembrandtova *Nočna straža*, Beethovnova *Peta simfonija* in Shakespearov *Hamlet*? Videti je, da je veliko število stvari in dejanj, ki jih pravilno imenujemo "umetnost", razlog za to, da je definicija umetnosti ravno tako zmuzljiva, kot je zmuzljiva definicija "igre".

Uganka, ali je neka stvar umetnost, je postala še posebej pereča v 20. stoletju. Sodobna umetnost nas večkrat pusti, da tavamo v temi. Ne vemo, kako se ji ustrezno približati, kaj šele, da bi jo ovrednotili. Če greste v mestni javni park v Hatfordu (Connecticut, ZDA), boste naleteli na skupino 36 večjih, osamljenih skal. Tja so jih postavili pod nadzorstvom umetnika (vsaj sam se tako imenuje) Carla Andrea. Andre je svojo stvaritev poimenoval *Polje skal*. Za svoje "delo" je bil tudi dobro plačan. Nam pa se zastavlja vprašanje, kako osmisliti te skale? Ali za njihovo opisovanje lahko uporabljamo predikata, kakršna sta "lep" in "grd"? Ali gre za eno samo umetniško delo ali pa za 36 umetniških del? Ali sploh lahko v tem primeru govorimo o umetniškem delu? Kot umetniška dela se prikazujejo tudi drugi nenavadni predmeti in dogodki. Tako naj bi bila umetniško delo straniščna školjka, ki jo je Marcel Duchamp razstavil v galeriji in ji dal ime *Vodomet*. Nekatere pesniške antologije vsebujejo prazne strani kot pesmi. Kaj reči za večminutne filme, prikazujoče množice ljudi, ki se sprehajajo sem ter tja po odru?

Weitz zato sklene, da je pojem "umetnosti" odprt pojem, kar pomeni, da ga nikdar ne moremo zapreti z definicijo. Seveda pa obstajajo tudi pojmi, ki omogočajo tako zaprtje, kot je, na primer, pojem "trikotnika". Vzemimo definicijo trikotnika: "Trikotnik je zaprt lik s tremi stranicami". Obstajajo sicer različne vrste trikotnikov (enakokraki, pravokotni, s topimi koti), toda vsi morajo ustrezati merilom, postavljenim v definiciji (vsak mora biti zaprt lik s tremi stranicami). Ta lastnost, ki ji lahko rečemo "bistvo trikotnosti", je skupna vsem trikotnikom. Pojem umetnosti pa je, nasprotno, odprt pojem, kar pomeni, da lahko med umetniške stvaritve prištejemo vedno nove stvari. Iz tega je lepo razvidno, da je antiesencializem (ni bistvenih skupnih lastnosti, ki bi si jih delila vsa in zgolj umetniška dela) nastal kot odgovor na nove in drugačne umetniške prakse. Umetnost je ekspanzivna, ima avanturistični značaj, se nenehno spreminja, je prostor vedno novih stvaritev – vse to je razlog, da ji ni mogoče prirediti nobenega nabora definirajočih lastnosti. Ali z Weitzovimi besedami:

> "Pojem je odprt, če se da pogoje njegove uporabe dopolniti in popraviti, to je, če si lahko priskrbimo ali zamislimo okoliščine oziroma primer, ki bi zahteval od nas nekakšno *odločitev*, da razširimo rabo pojma, tako da bo vključevala tudi ta primer, ali pa zapremo pojem in iznajdemo novega, ki bo ustrezal temu novemu primeru in novim lastnostim. Če lahko navedemo nujne in zadostne pogoje za rabo pojma, je ta zaprt. A to se lahko zgodi le v logiki in matematiki, kjer so pojmi zgrajeni in popolnoma definirani. Do tega pa ne more priti pri empirično-opisnih in normativnih pojmih, če jih

> samovoljno ne zapremo tako, da se dogovorimo za obseg njihove rabe." (Weitz, 1988: 438-439)

Poanta, ki jo naredi Weitz, torej ni zgolj empirična (kaj bomo našli potem, ko bomo "pogledali in se prepričali"), temveč tudi in predvsem pojmovna. Vsakršna definicija umetnosti bi izključevala prihodnjo ustvarjalnost. Če bi umetnost imela neko nespremenljivo bistvo, potem umetnost prihodnosti ne bi mogla – v bistvenih lastnostih – spremeniti, preobrniti ali pa se oddaljiti od umetnosti preteklosti. Toda zgodovina umetnosti nam kaže ravno to, namreč, da je prostor umetnosti prostor revolucionarne ustvarjalnosti, ki znova in znova preobrača prevladujoča pojmovanja na glavo. Umetnost potemtakem ne more imeti nobenih nespremenljivih lastnosti. Če bi že odkrili kake značilnosti, ki so skupne vsem in zgolj umetniškim delom, potem bi bile te značilnosti zgolj naključne, *nebistvene* lastnosti, saj bi jih umetnost prihodnosti lahko vselej zavrnila ali spregledala. Za ponazoritev svoje teze navaja Weitz razliko med pojmoma "tragedija" in "obstoječa grška tragedija". Prvi pojem je odprt in mora tak tudi ostati, da bi dopustil možnost novih okoliščin, na primer igro, v kateri junak ni plemenit ali v kateri sploh ni junaka, temveč druge prvine, podobne prvinam iger, ki jih že imenujemo "tragedije". Drugi pojem je zaprt. V tem primeru kritik lahko izdela teorijo ali postavi realno definicijo, v kateri našteje lastnosti, ki so skupne vsaj obstoječim grškim tragedijam. Kaj pa je drugega storil Aristotel v *Poetiki*! Toda ta izbrani razred obstoječih grških tragedij nam seveda ne sme rabiti za pravo definicijo ali teorijo celotnega odprtega razreda tragedije. Gre za zmotni postopek, v katerem pravilna merila za *prepoznavanje* (*klasifikacijo*) članov določenega legitimno zaprtega razreda umetniških del spremenimo v priporočena merila za *vrednotenje* kateregakoli domnevnega člana razreda.

Toda kako lahko različna umetniška dela uvrstimo v isti razred, če nimamo nobenih definirajočih lastnosti, na katere bi se oprli? Ravno tu odigra svojo vlogo pojem družinske podobnosti. Kot so si v nekem pogledu podobni člani neke družine, čeravno ni enega samega, vsepreţemajočega vidika, v katerem bi bil vsak podoben vsakemu drugemu, tako obstajajo nizi podobnosti med umetniškimi deli, četudi ni nobene lastnosti, ki bi bila skupna vsem in zgolj umetniškim delom.

Weitzov argument o odprtih pojmih in metoda družinske podobnosti tvorita skupaj zelo močno orožje v antiesencialistovih rokah. Prvi trdi, da umetnosti ni mogoče definirati, metoda družinske podobnosti pa na to odgovarja: "Ne skrbite!", saj lahko popolnoma dobro shajamo tudi brez definicij. Z metodo družinske podobnosti lahko pojasnimo, kako lahko opravimo klasifikacijo predmetov in dejanj kot umetniških del, ne da bi se bilo treba opreti na definicijo. Tako argument o odprtem pojmu pravzaprav pripravi tla za metodo družinske podobnosti, kajti če ni nobene definicije umetnosti, potem je pritisk, da bi prišli na dan z alternativno pojasnitvijo, še močnejši.

Kritika Weitzovega stališča

Weitzov argument o odprtem pojmu lahko izrazimo kot *reductio ad absurdum* stališča, da je umetnost mogoče definirati.

(1) Umetnost je razširljiva.

(2) Torej, umetnost mora biti odprta za nenehno možnost korenite spremembe, razširitve in novosti.

(3) Če je nekaj umetnost, potem mora biti odprto za nenehno možnost korenite spremembe, razširitve in novosti.

(4) Če je nekaj odprto za nenehno možnost korenite spremembe, razširitve in novosti, potem tega ni mogoče definirati.

(5) Predpostavimo, da je umetnost mogoče definirati.

(6) Torej, umetnost ni odprta za nenehno možnost korenite spremembe, razširitve in novosti.

(7) Torej, umetnost ni umetnost. (*glej* Carroll, 1999: 212)

Carroll meni, da to sklepanje temelji na dvomljivi dvoumnosti: ko novowittgensteinovci (kamor sodi Weitz) govorijo o tem, da umetnosti ni mogoče definirati, mislijo na *umetniška dela*, ko pa poskušajo dokazati, da ni mogoče najti nujnih in zadostnih pogojev za to, da bi nekaj bilo umetniško delo, se sklicuje na *prakso* umetnosti. Sam pojem prakse pa je zdaj tisti, ki mora ostati odprt za nenehno možnost razširitve. Skratka, novowittgensteinovci so prepričani, da je *zaprt* pojem *umetniškega dela* nezdružljiv z *odprtim* pojmom *umetniške prakse*.

Poglejmo si podrobno argumentacijo. V premisi (3) uporabljajo *umetnost* v pomenu *umetniške prakse*, saj ne bi bilo smiselno govoriti o posameznih umetniških delih, da so odprta za nenehno možnost korenite spremembe itn. V premisi (5) pa uporabljajo *umetnost* v pomenu *umetniškega dela*, saj gre navsezadnje v vsej razpravi ravno za vprašanje, ali je mogoče definirati *umetniška dela*. Potemtakem sklep (7) sploh ni nekonsistenten, saj zgolj pove, da umetniško delo ni umetniška praksa. Okoliščine, ki razmejuje umetniška dela od neumetniških, se lahko konsistentno razlikujejo od okoliščin, ki razmejujejo umetniške od neumetniških (religioznih, znanstvenih) praks. Poleg tega pa ni nobenega razloga za domnevo, da utegne biti pojem umetniške prakse odprt, medtem ko je pojem predmeta zadevne prakse zaprt.

Prvič, iz te domneve veje strah, da s tem, ko določimo, kaj je umetniško delo, hkrati tudi zapečatimo usodo umetniške prakse; z drugimi besedami, definicija umetniškega dela naj bi tudi predpisovala, kakšna mora biti umetniška praksa oziroma kaj lahko počnejo umetniki. Vendar pa načelno ni nobenega razloga za tako domnevo. Dejstvo, da utegnejo imeti umetniška dela definirajoče lastnosti, logično ne izključuje inovativnosti prihodnjih umetniških praks. Ali če navedemo analogijo: ustrezna definicija znanosti ne bo izključevala inovativnega, nepričakovanega raziskovanja. Če nekdo sledi pravilu (če definicijo razumemo v pomenu pravila), mu to še ne prepoveduje, da bi naredil nekaj novega. To velja celo v najbolj posvetnih primerih interpretacije pravila. Ko se želim ukloniti prepovedi “Ne hodi po travi” in se v fakultetnem kampu znajdem pred izhojeno potjo, ki so jo drugi utrli skozi travo, se moram pri uporabi pravila odločiti, ali pot seka en sam travnik ali pa sedaj deli dva travnika (kar je prej bil en sam travnik). Če pot deli dva

travnika, potem ne bom prekršil pravila, če pa pot seka en sam travnik, potem je ne bi smel prečkati, če sem držim pravila. Če sledim pravilu, ne odkrijem zgolj odgovora na mojo zadrego kot nekaj, kar je že vnaprej položeno v samo pravilo.

Drugič, družinska podobnost ne more nikoli pojasniti, kako je nastalo prvobitno, praumetniško delo. Četudi je večina umetniških del umetniška zaradi svoje podobnosti s prejšnjimi umetniškimi deli, mora obstajati neko izvirno, prvotno umetniško delo, ki nima umetniškega predhodnika. Ko pojasnujemo, kako je to prvobitno umetniško delo pridobilo status umetnosti, se kajpada ne smemo sklicevati na podobnost. Rekurzivna definicija v okviru podobnosti (*x* je umetniško delo, če je podobno umetniškim delom preteklosti) je nepopolna, če ne vsebuje neke drugačne razlage umetniškega statusa prvega umetniškega dela (prva umetniška dela so bila umetniška dela zato, ker ...). Razlaga umetniškega statusa v okviru podobnosti neogibno vodi k rekurzivnim merilom za umetniški status, rekurzivna merila pa si ne morejo kaj, da ne bi poudarila pomembnosti prvih prvin v verigi podobnosti.

Tretjič, že narejeni [*readymade*] predmeti, kakršen je že omenjeni Duchampov *Vodomet*, in primerki konceptualne umetnosti govorijo proti trditvi, da podobnost nudi podlago za klasifikacijo predmetov in dejanj kot umetniških. Duchamp je spremenil straniščno školjko, zaznavno nerazločljivo od drugih školjk svoje vrste, v umetniško delo, ne da bi s tem kakorkoli prizadel neumetniški status onih drugih straniščnih školjk. Če sta dve straniščni školjki zaznavno nerazločljivi (imata pa tudi enako vzročno zgodovino, kar se tiče njune izdelave), kako potem lahko podobnost med umetniškimi deli in eno od teh školjk pojasni dejstvo, kako je ta školjka umetniško delo, ne da bi hkrati kazala, da so umetniško delo tudi druge školjke? Ta težava seveda kaže, da je zmotna zgolj Weitzova razlaga, kako razvrščamo umetniška dela, ne spodbije pa Weitzove temeljne teze, da umetnosti ni mogoče opredeliti. Metoda družinske podobnosti ima za posledico, da *je* vsaka stvar umetnost.

Četrtič, v skladu z metodo družinske podobnosti ločujemo umetnost od neumetnosti tako, da iščemo podobnosti med deli, ki jih že štejemo za umetniška, in novimi kandidati. Postopek se idealno začne tako, da vzpostavimo neko raztegljivo mnoštvo paradigmatskih umetniških del, del, za katera vsi soglašamo, da so nedvomno umetniška. Na podlagi teh paradigmatskih primerkov se potem odločamo o umetniškem statusu novih del. Če smo v dvomu, ali je neka stvar umetniško delo, potem moramo pogledati v korpus del, ki smo jim že priznali umetniški status, in ugotoviti, ali ima novo delo, za katero gre, upoštevanja vredne podobnosti z deli v našem že obstoječem mnoštvu priznanih umetniških del. Če ne vpeljemo nekakšnih omejitev glede razreda, znotraj katerega gre iskati podobnost, ali glede vrste in stopnje podobnosti, ki naj bi ju še upoštevali, je podobnost pojem, ki nima nobene vrednosti kot temelj klasifikacije. Vsaka stvar je lahko podobna drugi v nekem pogledu. Na primer, klice in galaksije so si podobne v tem, da jih ni mogoče uzreti s prostim očesom itn. Če naj bi bila podobnost temelj klasifikacije, potem bi morale obstajati nekakšne omejitve glede vrste in/ali obsega in/ali stopnje podobnosti, ki je relevantna. Natančna opredelitev meril relevance za podobnosti pa bi nas spet neogibno privedla do nekakšne bistvene (nemara disjunktiv-

ne) definicije, ki se ji je Weitz ravno poskušal izogniti. Dobili bi nekaj podobnega: umetniško delo je vsaka stvar, ki je podobna vsakršnemu paradigmatskemu umetniškemu delu v nič manj kot dvajsetih od naslednjih petdesetih lastnostih ..., paradigmatsko umetniško delo pa je tisto, ki ... Ta ugovor meri tudi na Ziffovo pojmovanje umetniškega dela. Tudi Ziff zavrača misel, da imajo umetniška dela neko skupno lastnost in opredeli umetnost po eni strani v okviru njenih paradigmatskih primerkov, po drugi strani pa v okviru podobnosti med njenimi paradigmami in drugimi umetniškimi deli. Priznava, da nemara ni nikakršne lastnosti, ki bi bila skupna vsem in zgolj paradigmatskim umetniškim delom, zato meni, da je treba paradigme našteti, ne pa definirati. V vsakem primeru pa je misel, da je mogoče nova umetniška dela prepoznati kot umetniška dela zaradi podobnosti, ki velja med njimi in paradigmatskimi umetniškimi deli, brez podrobne določitve meril za ustrezno podobnost, prazna in brez vsebine. Vsako iskanje take podrobne določitve pa znova odpre vprašanje bistvenih oziroma nebistvenih vrst podobnosti ali virov podobnosti. (*primerjaj* Davies, 1991: 12)

Petič, Weitzovo načelo *poglej in prepričaj se*, ali imajo umetniška dela neko skupno, bistveno lastnost, kaže na to, da on misli, da bi morala biti ta bistvena lastnost (v primeru, da obstaja) *zaznavna* v vsakem in v vseh umetniških delih. Isto domnevo je mogoče tudi razbrati iz tega, kako Weitz pojmuje odnos med umetniško prakso, ustvarjalnostjo in definicijo. Videli smo že, da je definicija v konfliktu z umetniško prakso. Vse to kaže, da Weitz z zanikanjem definicije zanika možnost definicije v okviru posebne vrste lastnosti, to je v okviru *zaznavnih* lastnosti, ki so intrinsične, notranje lastnosti umetniškega dela. Weitz kajpada lahko misli, da nobena zaznavna, notranja lastnost ni bistvena za to, da je nekaj umetniško delo, vendar iz tega še ne sledi, da ni možna definicija umetnosti. Spregleduje, da je družinska podobnost *dvojna* relacija. Poleg fizičnih lastnosti, ki si jih člani iste družine lahko delijo ali pa ne (na primer dolg nos), je družinska podobnost odvisna tudi od skupnih prednikov oziroma izvora. Na to je opozoril Maurice Mandelbaum, ki je predlagal, da se lahko nekaj podobnega dogaja tudi glede umetnosti (*glej* Mandelbaum, 1988). Morda ni očitnih lastnosti – lastnosti, ki so neposredno zaznavne, kakršni sta dolg nos in rimajoče se besede –, utegnejo pa obstajati lastnosti, ki jih ni mogoče neposredno zaznati, kakršni sta, na primer, vzročna zgodovina posebne vrste ali odlikujoči smoter oziroma funkcija, in ki nam omogočajo, da umetnost razlikujemo od neumetnosti. Če zgolj gledate mojega očeta in mene in nimate podatkov o najini vzročni povezavi, ne boste zmožni povedati, ali sva v sorodu. Če, podobno, zgolj gledate nek predmet, morda ne boste zmožni uvideti, kako je nastal ali kakšen je njegov smoter oziroma funkcija, in tako ne boste zmožni ugotoviti, ali je umetnost ali ne. Mandelbaum meni, da Weitz ne more najti bistvene lastnosti za umetnost zgolj zato, ker jo išče na napačnem mestu.

Ta Mandelbaumov ugovor seveda ni usoden za Weitzovo stališče. Na Mandelbaumovo kritiko bi lahko odgovorili takole: kaj nam preprečuje, da ne bomo tudi v primeru ekstrinsičnih lastnosti ugotovili, da ni nobene take, ki bi bila skupna vsem in zgolj umetniškim delom? Torej, ni nobene relacijske lastnosti, katere uprimeritev bi bila bistvena za to, da je neka stvar umetniško delo. Premik pozor-

nosti od zaznavnih k relacijskim lastnostim še ne zagotavlja, da se ne bodo pojavile enake težave kot pri zaznavnih lastnostih.

Sklep

Zdi se, da se mora teoretik (neowittgensteinovec), ki se opira na pojem družinske podobnosti, odločati med dvema krakoma dileme: bodisi uporablja pojem podobnosti brez kakršnihkoli omejitev, kar vodi do sklepa, da je vsaka stvar umetnost, ali pa mora, da bi se takemu sklepu izognil, opredeliti, kakšna vrsta podobnosti je ustrezna za pridobivanje umetniškega statusa, in tako ponovno uvesti ali nujni ali zadostni pogoj ali pa celo oba pogoja. To pa z drugimi besedami pomeni, da se spet gibljemo v polju definicije. To je, pristop, ki se opira na pojem družinske podobnosti, ima za posledico bodisi to, da je vsaka stvar umetnost, kar pomeni, da moramo opustiti razlikovanje med umetnostjo in neumetnostjo, ali pa ta pristop, če so mu dodani pogoji, ki tako razlikovanje omogočajo, ni več pristop, ki bi se opiral le na pojem družinske podobnosti, temveč je nekakšen definicijski pristop, ki ga vodijo nekateri pogoji. Torej v obeh primerih pristopu spodleti.

Kakšen je bil torej učinek Weitzovega članka, če zanemarimo to, da je vzbudil zanimanje za definicijo umetnosti, za katero je poskušal dokazati, da ni možna? Čeravno ne vseh, pa je mnoge prepričal v to, da umetniških del ni mogoče definirati v okviru njihovih zaznavnih lastnosti. Še posebej pa je prispeval k temu, da so se začele opuščati definicije umetniških del v okviru tega, da so umetniška dela predmeti z določenimi umetniškimi lastnostmi, kakršna je, na primer, lepota. Namesto tega so teoretiki, ki so se ukvarjali z definiranjem umetniškega dela, preusmerili svojo pozornost k ekstrinsičnim, relacijskim lastnostim umetniškega dela. Tako so se začeli ukvarjati z zgodovinskim in družbenim kontekstom, v katerem je umetnost nastajala, se prikazovala in interpretirala. Seveda se niso izognili niti vprašanju, kakšna je funkcija umetnosti.

Art and the Question of its Definition

According to thinkers such as Morris Weitz, William Kennick, and Paul Ziff art could not be defined (in terms of necessary conditions that are conjointly sufficient for calling something an artwork). Weitz (neo-Wittgensteinian) offered two major claims in favor of this conclusion: the open concept argument and the family resemblance argument. He is arguing that a closed concept of artwork is incompatible with an open concept of the practice of art (the practice of art is always, at least in principle, open to revolutionary change).

The notion of family resemblance enters the picture when we are confronted with a new case about which we want to know whether it is art or not. In this case we

consider it in light of things already adjudged to be art and ask whether or not the new candidate appreciably resembles paradigmatic examples of artworks.
In the past, Weitz's arguments have seemed to have a strong grip on aestheticians and philosophers of art. With the waning of these arguments the pursuers of the definition of art turned their attention to the extrinsic, relational properties of artworks.
Keywords: definition of art, open concept, family resemblance, Wittgenstein L., Weitz, M.

Literatura

Bell, C. (1915). *Art*. London: Chatto and Windus.

Carroll, N. (1999), *Philosophy of Art*, London: Routledge.

Davies, S. (1991). *Definitions of Art*. Ithaca in London: Cornell University Press.

Geach, P. (1966). "Plato's *Euthyphro*: An Analysis and Commentary". *The Monist*, 50, str. 369-382.

Kennick, W. (1958). "Does Traditional Aesthetics Rest on Mistake?". *Mind*, 67, str. 317-334.

Mandelbaum, M. (1988). "Family resemblances and generalization concerning the arts". V Melvin Rader (ur.), *A Modern Book of Esthetics*, New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc., str. 444-455.

Weitz, M. (1988). "The Role of Theory in Aesthetics". V Melvin Rader (ur.), *A Modern Book of Esthetics*, New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc., str. 434-443.

Wittgenstein, L. (1984). *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt/aM: Suhrkamp.