ANαliZA

časopis za kritično misel

Letnik 4, številka 3-4, februar 2001 · ISSN 1408-2969

IZ ZGODOVINE ESTETIKE

Arthur Danto

Podeljevanje umetniškega statusa realnim predmetom: svet umetnosti

prevedel Božidar Kante

Citiranje: Arthur Danto, »Podeljevanje umetniškega statusa realnim predmetom: svet umetnosti«, *Analiza: časopis za kritično misel* 4, št. 3-4 (2000): 15–26.

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 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.

Arthur Danto
prevedel Božidar Kante

PODELJEVANJE UMETNIŠKEGA STATUSA REALNIM PREDMETOM: SVET UMETNOSTI*

Hamlet: Ne vidiš tam ničesar?

Kraljica: Ničesar ne, in vendar vse, kar je.

– Shakespeare, *Hamlet* (III. dejanje, IV. scena)

Hamlet in Sokrat govorita o umetnosti, čeravno jo prvi hvali, drugi pa omalovažuje, kot o zrcalu, ki ga držimo naravi. Kot mnogo drugih nesoglasij v drži, je tudi to utemeljeno v dejstvih. Sokrat ni videl v zrcalih nič drugega kot zrcaljenje tistega, kar lahko že vidimo; tako umetnost, kolikor je podobna zrcalu, nudi prazne natančne podvojitve pojavov stvari in ne prinaša nobene spoznavne koristi. Hamlet bistrejše prepoznava pomembno lastnost odsevajočih površin, namreč, da nam kažejo tisto, kar sicer ne bi mogli zaznati – naš lasten obraz in obliko –, in tako se nam umetnost, kolikor je podobna zrcalu, razkriva in ima naposled – celo po sokratskih merilih – nekakšno spoznavno korist. Kot filozofu pa se mi zdi Sokratova razprava pomanjkljiva na podlagi drugih, nemara manj globokih razlogov, kot so ti. Če je zrcalna podoba *o*-ja res posnetek *o*-ja, potem so zrcalne podobe, če je umetnost posnemanje, umetnost. Toda dejansko zrcalni predmeti niso nič bolj umetnost, kot je vračanje orožja norcu pravičnost; sklicevanje na zrcaljenje pa bi bilo ravno zvita vrsta protiprimerov, za katere bi pričakovali, da jih bo Sokrat navedel pri zavračanju teorije, namesto da jih uporablja za njeno ponazoritev. Če ta teorija od nas zahteva, da *te primere* klasificiramo kot umetnost, s tem kaže svojo neustreznost: "je posnetek" ne bo zadostni pogoj za "je umetnost". Ker pa so *bili* umetniki v Sokratovem času in potem morda zaposleni s posnemanjem, niso opazili nezadostnosti teorije vse do odkritja fotografije. Ko je bila enkrat *mimesis* zavrnjena kot zadostni pogoj, je bila hitro odslovljena tudi kot nujni pogoj. Po dosežkih Kandinskega pa so bile mimetične lastnosti potisnjene na obrobje kritiškega zanimanja, in to v taki meri, da nekatera dela preživijo navzlic temu, da imajo te vrline, katerih odličnost so nekoč slavili kot bistvo umetnosti, in za las uidejo degradaciji na zgolj ilustracije.

V sokratski razpravi pa je kajpada neogibno, da vsi sodelujoči obvladajo pojem, ki ga je treba analizirati, saj je cilj, da najdemo nekaj, kar ustreza realnemu definirajočemu izrazu za termin v aktivni rabi, test za ustreznost pa domnevno

sestoji iz tega, da pokažemo, kako se definirajoči izraz analizira in aplicira na vse in zgolj tiste stvari, za katere je termin resničen. Sokratovi poslušalci so torej navzlic popularnemu zanikanju domnevno vedeli, kaj je umetnost, kot tudi to, kaj jim je všeč. Teorija umetnosti, ki se tu šteje za realno definicijo "Umetnosti", pa v skladu s tem ni nič kaj uporabna pri tem, da bi ljudem pomagala prepoznati primerke njene uporabe. Njena predhodna zmožnost, da to stori, je natanko tisto, na čemer je treba preveriti ustreznost teorije, saj je problem zgolj v tem, da je treba eksplicirati tisto, kar že vedo. Teorija naj bi domnevno zaobsegla ravno *našo* rabo termina, vendar pa smo domnevno sposobni – povedano z besedami sodobnega avtorja – "ločiti tiste predmete, ki so umetniška dela, od onih, ki niso, zato, ker ... vemo, kako pravilno uporabiti besedo 'umetnost' in aplicirati besedno zvezo 'umetniško delo'". Teorije so po tej razlagi nekako podobne zrcalnim podobam, kakor jih pojmuje Sokrat, in kažejo tisto, kar že vemo, so besedni premisleki dejanske jezikovne prakse, ki jo obvladujemo.

Toda ločevanje med umetniškimi deli in drugimi stvarmi ni tako preprosta zadeva celo za govorce materinega jezika; dandanašnji pa se celo ne utegnemo zavedati, da smo na umetniškem terenu, če nam tako ne pove umetniška teorija. Del razloga za to pa je v dejstvu, da se teren konstituira kot umetniški zaradi umetniških teorij, tako da naša raba teorij – poleg tega, da nam pomaga razločevati umetnost od vsega drugega – sestoji iz tega, da omogoča umetnost. Glavkon in drugi bi lahko le stežka vedeli, kaj je umetnost in kaj ne, sicer jih zrcalne podobe ne bi nikoli prevarale.

I. Predpostavimo, da o odkritju popolnoma novega razreda umetniških del razmišljamo nekako analogno kot o odkritju popolnoma novega razreda dejstev na kateremkoli področju, namreč, kot o nečem, kar naj pojasnijo teoretiki. V znanosti – kot tudi drugje – pogosto prilagodimo nova dejstva starim teorijam *preko* pomožnih hipotez, kar je dokaj upravičljiv konservativizem takrat, ko za zadevno teorijo sodimo, da je preveč vredna, da bi jo naenkrat odvrgli. Teorija umetnosti kot posnemanja (TUP) je – če jo le temeljito premislimo – izjemno močna teorija in pojasni številne pojave, povezane z vzročnostjo in vrednotenjem umetniških del, prinašajoč presenetljivo enotnost na zapleteno področje. Še več, podpreti jo proti mnogim domnevnim protiprimerom s takimi pomožnimi hipotezami, kot je ta, da je umetnik, ki se oddaljuje od mimetičnosti, perverzen, nesposoben ali nor, je preprosta zadeva. Nesposobnost, varanje ali norost so dejansko predikacije, ki jih je mogoče preveriti. Predpostavimo torej, da test razkrije, da so te hipoteze neveljavne, da je treba teorijo, ki jo sedaj ni mogoče popraviti, zamenjati. Izdelana je nova teorija, ki zajame tisto, kar lahko, od pristojnosti stare teorije skupaj z doslej neposlušnimi dejstvi. Če bi razmišljali v tej smeri, bi lahko nekatere epizode v zgodovini umetnosti prikazali kot precej podobne nekaterim epizodam v zgodovini znanosti, v katerih prihaja do pojmovne revolucije in kjer je zavračanje dopuščanja določenih dejstev – medtem ko je delno posledica predsodkov, inertnosti in sebičnega interesa – tudi posledica dejstva, da je dobro vzpostavljena teorija ali vsaj teorija, ki ji zaupajo mnogi, ogrožena na tak način, da izgine vsakršna koherenca.

Taka vrsta epizode se je zgodila s pojavom postimpresionističnih slik. V okviru

prevladujoče umetniške teorije (TUP) teh slik ni bilo mogoče sprejeti kot umetnost, razen kot neprikladne umetnosti: sicer bi jih lahko razvrednotili kot prevare, samoreklamiranje ali vizualne dvojnike blodenj norcev. Torej to, da bi jih sprejeli *kot* umetnost, na enaki ravni kot *Transfiguracijo* (da ne omenjamo Landseerjevega jelena), ni zahtevalo toliko revolucije v okusu kot precejšen teoretski popravek, ki ne vključuje le podeljevanja umetniškega statusa tem predmetom, temveč tudi poudarek na novih pomembnih lastnostih sprejetih umetniških del, tako da je zdaj treba dati povsem drugačno razlago njihovega statusa kot umetniških del. Posledica sprejema nove teorije se je kazala ne le v tem, da so postimpresionistične slike šteli za umetnost, temveč so bili tudi številni predmeti (maske, orožja itn.) prenešeni iz antropoloških muzejev (in raznovrstnih drugih krajev) v *musées des beaux arts*, čeravno – kot bi pričakovali na podlagi dejstva, da je merilo za sprejem nove teorije to, da razloži vse, kar je razložila starejša teorija – ni bilo treba ničesar prenesti iz *musée des beaux arts*, celo če je prišlo do notranjih preureditev, kar zadeva skladiščni in razstavni prostor. Številni govorci materinega jezika so nad police predmestnih kaminov obešali neštete replike paradigmatskih primerov za učenje izraza "umetniško delo", ki bi pri njihovih edvardijanskih prednikih povzročil jezikovno kap.

Z govorjenjem o teoriji gotovo izkrivljam sliko: zgodovinsko je obstajalo več teorij, ki so bile vse – kar je dokaj zanimivo – bolj ali manj opredeljene v okviru TUP. Umetniško zgodovinske zapletenosti se morajo umakniti nuji logične razlage in zato bom govoril, kot da je obstajala ena sama nadomeščujoča teorija, in delno nadomestil zgodovinsko neresnico tako, da bom izbral teorijo, ki je bila dejansko izpovedana. V skladu z njo, ni bilo treba zadevnih umetnikov razumeti kot neuspešne posnemovalce realnih form, temveč kot uspešne ustvarjalce novih form, ki so ravno tako realne kot forme, za katere je – v njenih najboljših primerkih – starejša umetnost menila, da so neoporečno posnemajoče. Umetnost je bila naposled že dolgo tega mišljena kot ustvarjalna (Vasari pravi, da je bil Bog prvi umetnik), postimpresioniste pa je bilo treba pojasniti kot resnično ustvarjalne, kot tiste, katerih cilj ni – z besedami Rogerja Fryja – "iluzija, temveč realnost". Ta teorija (RT) je ponudila popolnoma nov način gledanja na slikarstvo, staro in novo. Grobo risbo pri Van Goghu in Cézannu, premestitev forme iz obrisa pri Rouaultu in Dufyju, svojevoljno uporabo barvnih ravnin pri Gauguinu in Fauvesu lahko res domala interpretiramo kot toliko in toliko različnih načinov, kako pritegniti pozornost na dejstvo, da ti izdelki *niso* bili *posnetki*, saj so bili še posebej mišljeni, da ne bi varali. To bi bilo logično v grobem podobno temu, kot če bi čez briljantno ponarejeni dolarski bankovec natisnili besedilo "ni zakonito plačilno sredstvo" in tako povzročili, da predmet, ki je posledica tega (ponaredek z napisom), ne more več nikogar prevarati. To ni iluzorni dolarski bankovec, pa vendar avtomatsko ne postane – zgolj zato, ker ni iluzoren – niti realni dolarski bankovec, temveč prej zasede na novo odprto področje med realnimi predmeti in realnimi posnetki realnih predmetov: ni posnetek, in če že iščemo pravo besedo – je novi prispevek k svetu. Tako se za Van Goghove *Jedce krompirja* – kot posledica neke očitne izkrivljenosti – izkaže, da niso posnetek jedcev krompirja iz realnega življenja. V kolikor pa ti jedci niso posnetek jedcev krompirja, pa ima Van Goghova slika, kot ne-

posnetek, ravno toliko pravice, da jo imenujemo realni predmet, kot njeni domnevni predmeti. S pomočjo te teorije (RT) umetniška dela znova vstopajo v samo srčiko stvari, iz katere si jih je prizadevala nasilno pregnati sokratska teorija (TUP); če že niso *bolj* realna od tistega, kar je izdelal tesar, pa vsaj niso *manj* realna. Postimpresionist je dosegel zmago v ontologiji.

Danes moramo razumeti umetniška dela okrog nas v okviru RT. Tako Roy Lichenstein slika šaljive risanke na panelih, čeravno so visoki 3 metre ali 3,6 metra. To so primerno zveste projekcije na gigantsko merilo domačih okvirjev z dnevnega tabloida, vendar je ravno merilo tisto, ki šteje. Vešč graver bi lahko vgraviral *Devico Marijo kanclerjem Rollinom* na glavico bucike in bi bila kot taka prepoznavna za tiste z ostrim pogledom, toda grafika Barnetta Newmana v podobnem merilu bi bila packa, ki izginja v omejitvi. *Fotografija* Lichensteina je nerazločljiva od fotografije panela-dvojčka *Steva Canyona*, toda fotografija ne zajame merila in je zato nenatančna reprodukcija kot črno-bela grafika Botticellija, pri čemer je pri enem bistveno merilo, pri drugem pa barva. Lichensteinova dela potemtakem niso posnetki, temveč *nove bitnosti*, kot bi bile nove bitnosti tudi velikanski ogrci. V nasprotju s tem pa Jasper Johns slika predmete, glede na katere vprašanje merila ni pomembno. Vendar pa ti predmeti ne morejo biti posnetki, saj imajo posebno lastnost, da je vsakršna mišljena kopija člana tega razreda predmetov avtomatsko član samega razreda, tako da so ti predmeti logično neposnemljivi. Torej, kopija številke *je* ravno ta številka: slika številke 3 je 3, narejena iz barve. Johns poleg tega slika tarče, zastave in zemljevide. Naposled, dva izmed naših pionirjev – Robert Rauschenberg in Claes Oldenburg – sta delala prave postelje, za kar upam, da niso zgolj nezavedne opombe k Platonu.

Rauschenbergova postelja visi na steni in je obeležena s progami nekakšne nenačrtne hišne barve. Oldenburgova postelja je romboid, ožja na enem kot na drugem koncu, o čemer bi lahko govorili kot o vgrajeni perspektivi: idealu za majhne spalnice. Kot postelji se prodajata ob individualno napihnjenih cenah, vendar pa *bi lahko* spali v vsaki od njiju: Rauschenberg je izrazil strah, da bi se lahko kdo preprosto povzpel na njegovo posteljo in zaspal. Zamislimo si zdaj nekega Testaduro, preprostega govorca in znanega filistra, ki se ne zaveda, da sta ti postelji umetnost in ki ju šteje za preprosto in čisto realnost. Barve proge na Rauschenbergovi postelji pripisuje umazanosti lastnika, poševnost pri Oldenburgovi postelji pa nesposobnosti izdelovalca ali nemara kaprici tistega, ki jo je naredil "po naročilu". To bi bile napake, toda precej nenavadne napake, take, ki se strašno ne razlikujejo od one, ki so jo naredile osupnjene ptice, ki so kljuvale nepravo Zeukisovo grozdje. Te ptice so zamenjale umetnost z realnostjo, enako pa je storil tudi Testadura. Toda v skladu z RT je bila umetnost mišljena, da *je* realnost. Ali lahko kdo zamenjuje realnost z realnostjo? Kako bomo opisali Testadurovo napako? Kaj naposled preprečuje, da bi bila Oldenburgova stvaritev napačno oblikovana postelja? To je enakovredno vprašanju, kaj je tisto, kar jo naredi za umetnost, s tem vprašanjem pa vstopamo na področje pojmovnega preiskovanja, kjer so govorci materinega jezika slabi vodiči: izgubljeni so tudi *oni* sami.

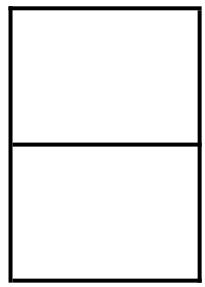
II. Zamenjevanje umetniškega dela z realnim predmetom ni velika mojstrovina, ko je umetniško delo realni predmet, s katerim ga nekdo zamenjuje. Problem je, kako se izogniti takim zmotam ali kako jih odstraniti, ko so enkrat storjene. Umetniško delo je postelja, ne pa iluzija postelje; torej ni ničesar podobnega travmatskemu srečanju z ravno površino, ki je Zeukisove ptice pripravila do tega, da so bile prevarane. Če ne bi bilo paznika, ki je Testaduro posvaril, naj ne spi na umetniških delih, Testadura mogoče ne bi nikoli odkril, da je to umetniško delo, ne pa postelja. Ker pa nekdo naposled ne more odkriti, da postelja ni postelja, kako bo potem Testadura ugotovil, da je naredil napako? Potrebna je nekakšna pojasnitev, saj je tukajšna napaka znamenita filozofska napaka, precej podobna tisti – če lahko domnevamo, da so nekatera dobro znana stališča P. F. Strawsona pravilna –, ki zamenjuje osebo z materialnim telesom, medtem ko je resnica ta, da oseba *je* materialno telo v smislu, da je mogoče celoten razred predikatov, ki jih je možno razumno aplicirati na materialna telesa, mogoče razumno in s sklicevanjem na enaka merila aplicirati na osebe. Torej ne morete *odkriti*, da oseba ni materialno telo.

Na začetku morda pojasnimo, da barvnih prog ne gre razložiti tako, kot da so *del* predmeta, torej predmet ni zgolj postelja – kot v tem primeru – s progami barve, razlite po njej, temveč zapleten predmet, izdelan iz postelje in nekakšnih barvnih prog: slika-postelja. Podobno, oseba ni materialno telo – kot v tem primeru – z nekaterimi še dodanimi mislimi, temveč je sestavljena bitnost, narejena iz telesa in nekaterih zavestnih stanj: zavestno telo. Osebe kot tudi umetniška dela je torej treba jemati v smislu, da jih ni mogoče zreducirati na njihove posamezne *dele*, in so v tem smislu prvobitna. Ali natančneje: barvne proge niso del realnega predmeta, postelje, za katero se primeri, da je del umetniškega dela, temveč so *kot* postelja del umetniškega dela kot takega. To pa je mogoče posplošiti v grobo označitev umetniških del, za katere se primeri, da vsebujejo realne predmete kot svoje lastne dele: ni vsak del umetniškega dela *U* del realnega predmeta *P*, ko je *P* del *U* in ga je poleg tega mogoče ločiti od *U* in ga videti *zgolj* kot *P*. Napaka potemtakem je v tem, da zamenjujemo *U* za njegov *del*, namreč *P*, čeravno ne bi bilo nepravilno reči, da je *U P*, da je umetniško delo postelja. Ravno ta "je" je tu tisti, ki zahteva pojasnitev.

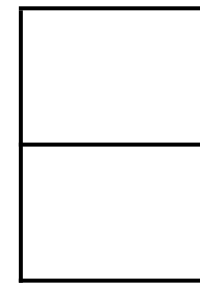
Obstaja neki *je*, ki bode v oči v trditvah, zadevajočih umetniška dela, ki pa ni *je* niti identitete, niti predikacije, niti ni *je* eksistence, niti identifikacije, niti ni nekakšen poseben *je*, izmišljen, da bi rabil nekemu filozofskemu cilju. Navzlic temu pa je prisoten v običajni rabi in ga otroci zlahka obvladajo. To je smisel *je*, v skladu s katerim otrok, ki mu pokažemo krog in trikotnik in ga vprašamo, kateri je on in katera je njegova sestra, pokaže na trikotnik, rekoč "To sem jaz", ali v skladu s katerim oseba poleg mene v odgovor na moje vprašanje pokaže na moškega v škrlatu in pravi "Tisti je Lear", ali v skladu s katerim jaz v galeriji pokažem, v prijateljevo korist, na točko na sliki pred nama in rečem "Ta bela lisa je Ikar". V teh primerih ne mislimo, da karkoli je že pokazano, stoji namesto ali reprezentira tisto, kar je rečeno, da je, kajti *beseda* "Ikar" stoji namesto ali reprezentira Ikarja. Vendar pa jaz ne bom v istem smislu besede *je* pokazal na besedo in rekel "To je Ikar". Stavek "Ta *a* je *b*" je popolnoma združljiv s

stavkom "Ta *a* ni *b*", ko prvi uporablja ta smisel *je*, drugi pa drugačen smisel, čeravno *a* in *b* vseskozi uporabljamo nedvoumno. Res je, da resnica prvega pogosto *zahteva* resnico drugega. Prvi dejansko ni združljiv s "Ta *a* ni *b*" zgolj tedaj, ko je *je* vseskozi uporabljen nedvoumno. Ker potrebujemo besedo, bom to označil kot *je umetniške identifikacije*; v vsakem primeru, v katerem je uporabljen, *a* stoji namesto neke posebne fizične lastnosti ali fizičnega dela nekega predmeta. In, naposled, nujni pogoj za to, da je nekaj umetniško delo, je, da je nek njegov del ali lastnost mogoče označiti s subjektom stavka, ki uporablja ta posebni *je*. To je *je*, ki ima sicer najbližje sorodnike v obrobnih in mitičnih izjavah. (Torej, nekdo *je* Quetzalcoatl; tisto *sta* Herkulova stebra.)

Naj zadevo ponazorim. Dva slikarja zaprosijo, da bi okrasila vzhodno in zahodno steno znanstvene knjižnice s freskami, ki naj bi se imenovale *Newtonov prvi zakon* in *Newtonov tretji zakon*. Ti sliki, ko sta naposled odkriti, sta videti – če odmislimo merilo – takole:



A



B

Domneval bom, da sta deli – kot predmeta – nerazločljivi: črna vodoravna črta na beli podlagi, enako veliki v vsaki razsežnosti in prvini. *B* pojasnjuje svoje delo takole: masi, ki pritiska navzdol, ustreza masa, ki pritiska navzgor: spodnja masa se odziva v enaki meri in v nasprotni smeri kot zgornja. *A* pojasnjuje svoje delo takole: črta skozi prostor je pot izoliranega delca. Pot sega od roba do roba, da bi dala občutek, kot da *sega preko*. Če bi se črta končala ali začela v prostoru, bi bila ukrivljena; črta je tudi vzporedna z vrhnjim in spodnjim robom, kajti če bi bila bliže enemu kot drugemu, potem bi morala obstajati sila, ki bi to pojasnjevala, to pa ni konsistentno s tem, da je pot *izoliranega* delca.

Iz teh umetniških identifikacij sledi veliko stvari. Obravnava srednje črte kot roba (kjer se masa stika z maso) vsiljuje potrebo po identifikaciji zgornje in spodnje polovice slike kot pravokotnikov in kot dveh različnih delov (ne nujno kot dveh mas, saj bi črta lahko bila rob *ene same* mase, ki štrli navzgor ali navzdol v prazen prostor). Če je rob, potem celotnega področja slike ne moremo imeti za enojen prostor: prostor je prej sestavljen iz dveh oblik ali iz ene oblike in ene neoblike. Celotno področje bi lahko imeli za enojen prostor le v primeru, če bi šteli srednjo horizontalo za *črto*, ki ni rob. Toda to domala terja trirazsežnostno identifikacijo celotne slike: področje je lahko ravna površina, katerega črta je *nad* (*let letala*), ali *pod* (*pot podmornice*), ali *na* (*črta*), ali *v* (*reža*), ali *skozi* (*Newto-*

nov prvi zakon) – čeravno v tem zadnjem primeru področje ni ravna površina, temveč transparenten presek absolutnega prostora. Vse te predložne kvalifikacije bi lahko razjasnili, če bi si predstavili pravokotne preseke na ploskev slike. Potem področje, odvisno od prikladnega predložnega stavka, (artistično) prekinja ali pa ne prekinja horizontalna prvina. Če vzamemo, kot da gre črta *skozi* prostor, potem robovi slike dejansko niso robovi prostora: prostor sega preko slike, če sega tudi sama črta; mi pa smo v istem prostoru, kot je črta. Kar zadeva *B*, robovi slike so lahko *del* slike v primeru, če masi gresta naravnost k robovom, tako da so robovi slike *njuni* robovi. V tem primeru bodo vrhovi slike vrhovi mas z izjemo, da imata masi štiri vrhove več, kot jih ima sama slika: tu bi bili štirje vrhovi, ki ne bi bili del realnega predmeta, del umetniškega dela. Spet, površini mas bi lahko bili površina slike, in ko gledamo sliko, gledamo ti površini. Toda *prostor* nima površine, pri branju *A*-ja pa je treba delo brati kot brez površine, površina fizičnega predmeta pa ne bi bila del umetniškega dela. Tu bodite pozorni na to, kako ena umetniška identifikacija vzbudi drugo in kako se od nas – skladno z dano identifikacijo – *zahteva*, da damo druge in *odvračamo* še druge; dana identifikacija dejansko določa, koliko prvin naj vsebuje delo. Te različne identifikacije niso združljive druga z drugo – ali vsaj na splošno ne – in za vsako bi lahko rekli, da tvori drugačno umetniško delo, čeravno vsako umetniško delo vsebuje istovetni realni predmet ali vsaj dele istovetnega realnega predmeta kot del(e) samega sebe. Obstajajo, kajpada, nesmiselne identifikacije: nihče ne bi mogel, tako menim, razumno razlagati srednjo horizontalo kot *Ljubezni trud zaman* ali *Vnebohod sv. Erazma*. Naposled, bodi te pozorni, kako je to, da sprejmemo eno identifikacijo raje kot drugo, dejansko zamenjava enega *sveta* z drugim. V mirni poetični svet bi lahko res vstopili tako, da bi zgornje področje poistovetili z jasnim in brezoblačnim nebom, ki se zrcali v mirni površini vode pod nebom, kjer belino ločuje od beline zgolj nerealna meja horizonta.

Zdaj pa Testadura, ki je preletel to razpravo, protestira, da *je vse, kar vidi, barva*: belo pobarvani pravokotnik s črno črto, narisano preko njega. In kako prav pravzaprav ima: to je vse, kar vidi ali kar lahko kdorkoli vidi, vključno z nami, esteti. Torej, če nas sprašuje, da naj mu pokažemo, kaj je videti še drugega, da bi mu s pokazom prikazali, da je to umetniško delo (*Morje in nebo*), mu ne moremo ustreči, saj ni ničesar spregledal (nesmiselno pa bi bilo domnevati, da je kaj spregledal, da je obstajalo kaj drobcenega, na kar bi lahko pokazali, in bi on, strmeč od blizu, rekel: "To je torej razlog! Naposled je to le umetniško delo!"). Ne moremo mu pomagati, dokler ne obvlada *je*-ja *umetniške identifikacije* in tako *tvori* delo kot umetniško delo. Če tega ne more doseči, ne bo nikoli gledal umetniškega dela: podoben bo otroku, ki vidi palice kot palice.

Kaj pa reči za čiste abstrakcije, recimo za nekaj, ki se zdi ravno tako kot *A*, vendar nosi naslov *Št. 7*. Abstrakcionist z 10. ulice brezizrazno vztraja, da tu ni ničesar razen bele in črne barve in da ni potrebna uporaba nobene od naših učenih identifikacij. Kaj ga potem ločuje od Testadure, čigar omejene izjave so nerazločljive od njegovih? In kako je lahko to umetniško delo zanj, ne pa za Testaduro, ko pa vendar soglašata, da ni ničesar, kar ne bi padlo v oči? Odgovor, verjetno nepriljubljen za katerokoli vrsto purista, je v dejstvu, da se je ta umetnik

vrnil k fizičnosti barve preko vzdušja, ki ga sestavljajo umetniške teorije in zgodovina sedanjega in preteklega slikarstva, katerega prvine poskuša prečistiti s svojim lastnim delom. Posledica tega je, da njegovo delo sodi v to vzdušje in je del te zgodovine. Abstrakcijo je dosegel preko zavrnitve umetniške identifikacije, vračajoč se k realnemu svetu, od katerega nas take identifikacije oddaljujejo (tako misli), nekako tako, kakor Ch'ing Yuan, ki je napisal:

> "Preden sem trideset let preučeval zen, sem videl gore kot gore in vode kot vode. Ko sem prišel do globlje vednosti, sem prišel do točke, kjer sem videl, da gore niso gore in vode ne vode. Toda zdaj, ko sem se prebil do samega bistva, sem miren. Saj je ravno tako, da spet vidim gore kot gore in vode kot vode."

Njegova identifikacija tistega, kar je naredil, je logično odvisna od teorij in zgodovine, ki jo zanika. Razlika med njegovo izjavo in Testadurovo izjavo "To je črna in bela barva in nič več" je v dejstvu, da on še vedno uporablja *je* umetniške identifikacije, tako da njegova raba izjave "Ta črna barva je črna barva" ni tavtologija. Testadura ni na tej stopnji. Ugledati nekaj kot umetnost zahteva nekaj, česar oko ne more izslediti – okolje umetniške teorije, poznavanje zgodovine umetnosti: svet umetnosti.

Gospod Andy Warhol, pop umetnik, razstavlja posnetke Brillo škatel, ki so nakopičeni v urejene visoke kupe, kakor v skladišču supermarketa. So naključno iz lesa, obarvani tako, da se zdijo kot karton. Zakaj pa ne? Če parafraziramo kritika iz *Timesa*, zakaj – če kdo lahko naredi posnetek človeškega bitja v bronu – ne narediti posnetka Brillo škatle iz vezanega lesa? Primeri se, da je cena teh škatel 2×10^3 tiste od njihovih domačih dvojnikov v realnem življenju – razlika, ki jo je težko pripisati njihovi prednosti glede trajnosti. Brillo ljudje bi lahko – ob neznatnem povišanju cene – delali svoje škatle iz vezanega lesa, ne da bi te postale umetniška dela, Warhol pa bi lahko naredil *svojo* iz kartona, ne da bi nehala obstajati kot umetnost. Tako lahko pozabimo vprašanja o intrinsični vrednosti in vprašamo, zakaj Brillo ljudje ne morejo izdelovati umetnosti in zakaj Warhol ne more drugega *kot* ustvarjati umetniška dela. Dobro, njegove so gotovo narejene ročno. Kar je podobno bolnemu obratu Picassojeve strategije, ki je etiketo s steklenice Suze nalepil na risbo, rekoč, kot da bi akademskemu umetniku, ki se ukvarja z natančnim posnemanjem, vselej morala manjkati realna stvar: torej, zakaj ne ravno *uporabiti* realne stvari? Pop umetnik pridno reproducira s strojem narejene predmete ročno, to je, slika etikete na kavno pločevinko (lahko slišimo znano pohvalo "narejeno povsem ročno", ki boleče izpade iz vodičevega slovarja, ko naleti na te predmete). Toda razlika ne more biti razlika v ročnosti: človek, ki je izklesal prodnike iz kamnov in skrbno zgradil delo, imenovano *Gramozni kup*, utegne priklicati delovno teorijo vrednosti, da bi utemeljil ceno, ki jo zahteva. Toda vprašanje je, kaj to delo naredi za umetnost. Zakaj pa je Warholu sploh potrebno *delati* te stvari? Zakaj ne zgolj načečkati njegovega podpisa preko take škatle? Ali jo zdrobiti in jo razstaviti kot *Zdrobljeno Brillo škatlo* ("protest proti mehanizaciji ...") ali preprosto razstaviti Brillo škatlo kot *Nezdrobljeno Brillo škatlo* ("drzna potrditev plastične pristnosti industrijskega ...")? Mar je ta človek neke vrste Midas, ki spremeni vse, česar se

dotakne, v zlato čiste umetnosti? Cel svet pa sestoji iz latentnih umetniških del, ki čakajo – kot kruh in vino realnosti –, da bodo preko nekega temnega misterija spremenjena v nerazločljivo meso in kri zakramenta? Nič zato, če Brillo škatla nemara ni dobra, še manj pa velika umetnost. Impresivna zadeva je, da je sploh umetnost. Če pa je umetnost, zakaj potem niso umetnost nerazločljive Brillo škatle, ki so v skladišču? Ali pa se *je* celotna razlika med umetnostjo in realnostjo podrla?

Predpostavimo, da človek zbira predmete (že narejene) [*ready-mades*], vključno z Brillo škatlo; razstavo hvalimo zaradi raznolikosti, duhovitosti, karkoli že hočete. Naslednjič ne razstavi nič drugega kot Brillo škatle, razstavo pa kritiziramo kot dolgočasno, ponavljajočo se, samoplagiatorsko – ali (globlje) trdimo, da ga obseda regularnost in ponavljanje, kot v *Marienbadu*. Ali pa jih naloži v visoke kupe, puščajoč tesno pot; našo pot si utremo skozi elegantne neprozorne skladovnice, kar se nam zdi vznemirjajoče izkustvo, to pa izčrpno opišemo kot približevanje potrošnikovim izdelkom, ki nas omejujejo kot zapornike. Ali pa rečemo, da je graditelj moderne piramide. Res je, teh stvari ne rečemo o skladiščniku. Toda potem skladišče ni umetnostna galerija in Brillo škatel ne moremo zlahka ločiti od galerije, v kateri so, nič bolj kot ne moremo ločiti Rauschenbergove postelje od barve na njej. Zunaj galerije so lepenkaste škatle. Toda potem je Rauschenbergova postelja, očiščena barve, postelja, ravno to, kar je bila, preden se je spremenila v umetnost. Toda potem – če zadevo premislimo – odkrijemo, da je umetniku realno in nujno spodletelo ustvariti zgolj realen predmet. Umetnik je ustvaril umetniško delo, njegova uporaba realnih Brillo škatel pa ni nič drugega kot razširitev virov, ki so na voljo umetniku, prispevek k *materialom umetnika*, kot je to bila oljna barva ali *sukno*.

Tisto, kar naposled naredi razliko med Brillo škatlo in umetniškim delom, ki sestoji iz Brillo škatle, je neka teorija umetnosti. Ravno teorija je tista, ki škatlo dvigne v svet umetnosti in preprečuje, da bi se sesula v realni predmet, kakršen je (v smislu *je*, ki je drugačen kot smisel umetniške identifikacije). Brez teorije je malo verjetno, da bomo škatlo razumeli kot umetnost, da pa bi jo razumeli kot del sveta umetnosti, moramo obvladati precejšen del umetniške teorije kot tudi znatno količino zgodovine sedanjega newyorškega slikarstva. Pred petdesetimi leti škatla ne bi mogla biti umetnost. Toda potem ne bi moglo – v sicer enakih okoliščinah – obstajati letalsko zavarovanje v srednjem veku ali etruščanska radirka za pisalni stroj. Svet mora biti pripravljen na določene stvari, svet umetnosti nič manj kot realni svet. Vloga umetniških teorij – tako danes kot vselej – pa je ravno v tem, da omogočijo svet umetnosti in umetnost. Slikarjem iz Lascauxa ne bi nikoli padlo na pamet – tako bi mislil –, da so na tistih stenah ustvarili *umetnost*. Razen če niso obstajali neolitski estetiki.

IV. Svet umetnosti je do realnega sveta v nekako podobnem odnosu, kot je božja država do zemeljske. Nekateri predmeti – kot tudi nekateri posamezniki – uživajo dvojno državljanstvo, vendar ostaja, navzlic RT, temeljna razlika med umetniškimi deli in realnimi predmeti. Nemara so to megleno slutili že zgodnji tvorci TUP, ki so bili morda, ko so na začetku ugotovili, da je umetnost nerealna, omejeni zgolj pri predpostavki, da je edini način bivanja predmetov, ki je

drugačen kot realen, videz, tako da morajo biti umetniška dela nujno posnetki realnih predmetov. To je bilo preveč omejeno. Tako je stvar razumel Yeats, ko je zapisal: "Nekoč iz narave ne bom nikoli vzel moje telesne oblike iz nobene naravne stvari". To ni nič drugega kot zadeva izbire: Brillo škatla sveta umetnosti pa utegne biti ravno Brillo škatla realnega sveta, ločena in združena z *je* umetniške identifikacije. Vendar bi želel povedati nekaj sklepnih besed o teorijah, ki omogočajo umetniška dela in o njihovih vzajemnih odnosih. S takim početjem se bom izognil nekaterim najtežjim filozofskim vprašanjem, ki jih poznam.

Zdaj bom razmišljal o parih predikatov, ki so si v odnosu "nasprotja", in naravnost dopustil nejasnost tega *demodé* izraza. Protislovna predikata nista nasprotje, saj se eden od njiju mora aplicirati na vsak predmet v univerzumu, za nobenega od para nasprotja pa ni nujno, da se aplicira na nek predmet v univerzumu. Predmet mora biti najprej določene vrste, preden se ta ali oni člen para nasprotja nanj aplicira, potem pa se mora nanj aplicirati največ in vsaj en člen nasprotja. Nasprotja torej niso kontrarnosti, kajti oba člena kontrarnosti utegneta biti neresnična za nekatere predmete v univerzumu, v nasprotju pa oba člena ne moreta biti neresnična; za nekatere predmete pa velja, da se *razumno* ne aplicira noben od para nasprotij, razen če ni predmet prave vrste. Torej se nasprotja, če je predmet zahtevane vrste, obnašajo kot protislovja. Če sta *F* in ne-*F* nasprotji, mora biti predmet *o* določene vrste *K*, preden se eno od obeh razumno aplicira; če pa je *o* član *K*, potem je *o* bodisi *F* bodisi ne-*F* ob izključitvi drugega. Razred parov nasprotij, ki se razumno aplicirajo na (*ô*) *Ko* bom označil kot razred *K-relevantnih predikatov*. Nujni pogoj za to, da je nek predmet vrste *K*, pa je, da je mogoče nanj razumno aplicirati vsaj en par *K*-relevantnih nasprotij. Vendar pa se dejansko, če je predmet vrste *K*, nanj aplicira vsaj in največ eden od členov vsakega *K*-relevantnega para nasprotij.

Zdaj me zanimajo *K*-relevantni predikati za razred *K* umetniških del. Naj bosta *F* in ne-*F* nasprotni par takih predikatov. Utegnilo bi se zgoditi, da je vsako umetniško delo skozi celotno obdobje časa ne-*F*. Ker pa dotlej nič ne bi bilo hkrati umetniško delo in *F*, se nobenemu nikoli ne bi utegnila utrniti misel, da je ne-*F* umetniško relevanten predikat. Ne-*F*-skost umetniških del gre neopaženo mimo. Nasprotno, vsa dela bi utegnila biti do določenega časa *G*, pa do tega časa nihče nikoli ne bi utegnil pomisliti, da bi nekaj lahko bilo tako umetniško delo kot ne-*G*; dejansko bi se utegnilo misliti, da je *G definirajoča lastnost* umetniških del, ko bi nekaj dejansko najprej moralo biti umetniško delo, še preden mu je mogoče razumno predicirati *G* – v tem primeru pa bi umetniškim delom lahko predicirali tudi ne-*G*, sam *G* pa potem ne bi mogel biti definirajoča lastnost tega razreda.

Naj bo *G* "je reprezentacijski" in naj bo *F* "je ekspresionističen". V danem času sta ta predikata in njuni nasprotji nemara edina umetniško relevantna predikata v kritiški rabi. Če zdaj dopustimo, da "+" stoji za dani predikat *P* in "–" za njegovo nasprotje ne-*P*, lahko zgradimo slogovno matrico, ki je bolj ali manj takale:

F *G*

+	+
+	–
–	+
–	–

Vrstice določajo razpoložljive sloge glede na dani aktivni kritiški slovar: reprezentacijsko eskpresionističen (na primer fauvizem); reprezentacijsko neekspresionističen (Ingres); nereprezentacijsko ekspresionističen (abstraktni ekspresionizem); nereprezentacijsko neeskpresionističen (stroga abstrakcija). Očitno je, da ko dodajamo umetniško relevantne predikate, povečujemo število razpoložljivih slogov po stopnji 2^n. Seveda pa ni lahko vnaprej videti, kateri predikati bodo dodani ali zamenjani z njihovimi nasprotji, vendar predpostavimo, da se nek umetnik odloči, da bo *H* odslej umetniško relevanten predikat za njegove slike. Potem dejansko tako *H* kot ne-*H* postaneta umetniško relevantna za *vse* slike, in če je njegova slika prva in edina slika, ki je *H*, potem vsaka druga slika, ki obstaja, postane ne-*H*, celotna skupnost slik pa je obogatena, skupaj s podvojitvijo razpoložljivih slogovnih priložnosti. Ravno ta retroaktivna obogatitev bitnosti v svetu umetnosti je tista, ki omogoča, da razpravljamo hkrati o Rafaelu in de Kooningu ali o Lichtensteinu in Michelangelu. Večja kot je raznolikost umetniško relevantnih predikatov, bolj zapleteni postajajo posamezni člani sveta umetnosti, več pa kot vemo o celotnem prebivalstvu sveta umetnosti, bogatejša je naša izkušnja s katerimkoli njegovim članom.

V tem pogledu bodite pozorni na to, da – če obstaja *m* umetniško relevantnih predikatov – obstaja vselej spodnja vrstica, ki ima *m* minusov. Ta vrstica je primerna za to, da jo zasedejo puristi. Ko so očistili svoja platna vsega tistega, kar štejejo za nebistveno, menijo, da so iztisnili bistvo umetnosti. Toda to je ravno njihova zmota: natanko toliko umetniško relevantnih predikatov je resničnih za njihove kvadratne enobarvne slike, kot je resničnih za kateregakoli člana sveta umetnosti, te slike pa lahko *obstajajo* kot umetniška dela le, v kolikor obstajajo "nečiste" slike. Strogo govoreč je Reinhardtov črni kvadrat umetniško tako bogat kot Tizianova *Sveta in profana ljubezen*. To pojasnjuje, kako je manj več.

Moda, kot se to dogaja, daje prednost nekaterim vrsticam slogovne matrice: muzeji, poznavalci in drugi so protiuteži v svetu umetnosti. Vztrajanje ali prizadevanje, da vsi umetniki postanejo reprezentacijski, morda zato, da bi zaslužili sodelovanje na posebno prestižni razstavi, razpolovi razpoložljivo slogovno matrico: potem obstaja $2^n/2$ načinov zadovoljitve zahteve, muzeji pa potem lahko razstavijo vse te "pristope" do teme, ki so jo postavili. Toda to je zadeva domala zgolj sociološkega zanimanja: ena vrstica v matrici je ravno tako legitimna kot druga. Umetniški preboj sestoji, tako domnevam, iz tega, da matrici dodamo možnost stolpca. Umetniki potem z večjo ali manjšo prizadevnostjo zasedajo položaje, ki so se tako odprli: to je pomembna značilnost sodobne umetnosti, za tiste pa, ki jim matrica ni znana, je težko ali morda celo nemogoče prepoznati nekatere položaje, ki jih zasedajo umetniška dela. Te stvari niti ne bi

bile umetniška dela brez teorij in zgodovin sveta umetnosti.

Brillo škatle vstopajo v svet umetnosti z enako krepilno neskladnostjo, kakršno osebe *commedie dell'arte* prinašajo v *Ariadno z Nakosa*. Kakršenkoli že je umetniško relevanten predikat, zaradi katerega si zaslužijo svoj vstop, ostali svet umetnosti postane toliko bogatejši, ko ima nasprotne predikate, ki so na voljo in jih je mogoče aplicirati na svoje člane. In če se vrnemo k Hamletovim stališčem, s katerimi smo začeli to razpravo, nam Brillo škatle utegnejo razkriti sebe sebi samim ravno tako, kot bi utegnila kateregakoli stvar: kot zrcalo, podržano naravi, utegnejo rabiti za to, da ujamejo vest naših kraljev.