ANαliZA

časopis za kritično misel

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

IZ ZGODOVINE ESTETIKE

George Dickie

Kaj je umetnost? Institucionalna analiza

prevedel Božidar Kante

Citiranje: George Dickie, »Kaj je umetnost? Institucionalna analiza«, *Analiza: časopis za kritično misel* 4, št. 3-4 (2000): 27–41.

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.

George Dickie
prevedel Božidar Kante

KAJ JE UMETNOST? INSTITUCIONALNA ANALIZA*

I

Najbolj znano zanikanje tega, da je "umetnost" mogoče definirati, najdemo v članku Morrisa Weitza "Vloga teorije v estetiki".[1] Weitzov sklep je odvisen od dveh argumentov, ki bi ju lahko imenovali njegov "argument posplošitve" in njegov "argument klasifikacije". Ko Weitz pojasnjuje "argument posplošitve", povsem pravilno razločuje rodovno pojmovanje "umetnosti" od raznih podpojmov umetnosti, kakršni so tragedija, roman, slikarstvo in podobno. V nadaljevanju poda argument, ki naj bi pokazal, da je podpojem "roman" odprt, to je, da člani razreda romanov nimajo nobene skupne bistvene ali definirajoče značilnosti. Potem zatrjuje – brez kake nadaljnje argumentacije –, da tisto, kar velja za romane, velja tudi za vse druge podpojme umetnosti. Posplošitev iz enega podpojma na vse podpojme utegne ali pa ne utegne biti upravičena, vendar se o tem tu ne sprašujem. Vendar pa dvomim o Weitzovem dodatni trditvi, ki jo prav tako podaja brez dokaza, da je rodovno pojmovanje "umetnosti" odprto. Najugodneje, kar lahko rečemo o tem sklepu o rodovnem pomenu, je, da je nepodprt. Odprti utegnejo biti vsi ali nekateri podpojmi umetnosti, rodovno pojmovanje umetnosti pa je še vedno zaprto. To je, mogoče je, da lahko vsi ali nekateri podpojmi umetnosti, kot so roman, tragedija, kiparstvo in slikarstvo ne izpolnjujejo nujnih in zadostnih pogojev, hkrati pa je mogoče "umetniško delo", ki je rod vseh podpojmov, definirati v okviru nujnih in zadostnih pogojev. Tragedije morda nimajo nobene skupne značilnosti, ki bi jih razlikovala, recimo, od komedij *znotraj področja umetnosti*, vendar se utegne zgoditi, da obstajajo skupne značilnosti, ki jih imajo umetniška dela in ki umetniška dela razlikujejo od neumetnosti. Nič ne preprečuje odnosa "zaprti rod/odprta vrsta". Sam Weitz je nedavno navedel nekaj, za kar misli, da je podoben (čeravno obrnjen) primer odnosa rod-vrsta. Dokazuje, da je "igra" (rod) odprt, vendar pa, da je "prvoligaški baseball" (vrsta) zaprt.[2]

** Prevedeno po George Dickie, "What Is Art? An Institutional Analysis". V John W. Bender in H. Gene Blocker (ur.), Contemporary Philosophy of Art, Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall, 1993, str. 207-218.

[1] *Analiza*, 2 (1999), str. 85-95. *Glej* tudi Paul Ziff, "Kako definirati umetnino", v *Umetnina: Kaj je to?*, Ljubljana: Založba /*cf, 1999, str. 3-35 in W. E. Kennick, "Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?", *Mind*, julij 1958, str. 317-334.

[2] "Wittgenstein's Aesthetics", v Benjamin R. Tilghman (ur.), *Language and Aesthetics*, Lawrence, Kans., 1973.

Njegov drugi argument, "argument klasifikacije", trdi, da kaže, kako celo niti značilnost artefaktičnosti ni nujna značilnost umetnosti. Weitzov sklep je tukaj nekoliko presenetljiv, saj so tako filozofi kot nefilozofi na splošno domnevali, da je umetniško delo nujno artefakt. Njegov argument je preprosto ta, da mi včasih izrečemo take trditve, kot je "Ta kos plavnega lesu je ljubek kos skulpture", ker pa so take izjave popolnoma razumljive, iz tega sledi, da so nekateri neartefakti, kakršni so nekateri koščki plavnega lesa, umetniška dela (skulptura). Z drugimi besedami, za neko stvar ni potrebno, da je artefakt, da bi bila pravilno uvrščena kot umetniško delo. Ta argument bom na kratko poskušal spodbiti.

Pred kratkim je Maurice Mandelbaum zastavil vprašanje o Wittgensteinovi znameniti trditvi, da "igre" ni mogoče definirati, in Weitzovi tezi o "umetnosti".[3] Njegov izziv obema temelji na obtožbi, da se ukvarjata zgolj s tistim, kar Mandelbaum imenuje "pokazane" značilnosti, in da je posledično obema spodletelo, da bi upoštevali nepokazane, relacijske vidike iger in umetnosti. S "pokazanimi" značilnostmi Mandelbaum misli na zlahka zaznavne lastnosti, kakršne so dejstva, da žogo uporabljamo v določeni vrsti igre, da ima slika trikotno kompozicijo, da je neko področje na sliki rdeče ali da zgodba tragedije vsebuje obrat usode. Mandelbaum sklene, da takrat, ko obravnavamo nepokazane lastnosti iger, vidimo, da imajo skupno "potencialnost ... nekega ... vsrkajočega nepraktičnega interesa bodisi do udeležencev bodisi do gledalcev".[4] Mandelbaum utegne ali pa ne utegne imeti prav glede "igre", vendar pa je tisto, kar me zanima, uporaba njegovega predloga o nepokazanih lastnostih v razpravi o definiciji umetnosti. Čeravno Mandelbaum ne poskuša definirati "umetnosti", pa dejansko predlaga, da bi nemara utegnili odkriti lastnost/i, skupne vsem umetniškim delom, ki bi bile temelj za definicijo "umetnosti", če bi bili pozorni na nepokazane značilnosti umetnosti.

Potem ko sem opazil Mandelbaumov neprecenljiv predlog o definiciji, se zdaj lotevam Weitzovega argumenta, ki zadeva artefaktičnost. V nekem prejšnjem poskusu, da bi pokazal, da Weitz nima prav, sem mislil, da je dovolj pokazati, da obstajata dva smisla "umetniškega dela", vrednostni smisel in klasifikacijski smisel. Sam Weitz ju v svojem članku razločuje kot vrednostni in opisni smisel umetnosti. Moj prejšnji argument je bil, da – če obstaja več kot en pomen "umetniškega dela" – potem dejstvo, da je "Ta kos plavnega lesu je ljubek kos skulpture" razumljiv, ne dokazuje tistega, kar želi dokazati Weitz. Weitz bi moral pokazati, da je izraz "skulptura" v zadevnem stavku uporabljen v klasifikacijskem smislu, tega pa ne poskuša storiti. Moj argument je domneval, da ko enkrat naredimo ta razloček, potem je jasno, da je "skulptura" tu uporabljena v vrednostnem smislu. Richard Sclafani je zatem opazil, da moj argument kaže le to, da Weitzov argument ni dokončen in da utegne Weitz še

Ta članek sem predstavil na simpoziju na državni univerzi v Kansasu aprila 1970. Monroe Beardsley mi je pokazal, da je odnos med "igro" in "prvoligaškim baseballom" odnos razreda in člana, ne pa odnos roda in vrste.

[3] "Family Resemblances and Generalizations Concerning the Arts", *American Philosophical Quarterly*, julij 1965, str. 219-228; ponatisnjeno v Morris Weitz (ur.), *Problems in Aesthetics*, 2. izd., London 1970, str. 181-197.

[4] *Ravno tam*, str. 185 v Weitzovi antologiji.

vedno imeti prav, čeravno njegov argument ne dokaže njegovega sklepa. Sclafani si je glede tega kajpada izmislil močnejši argument proti Weitzu.[5]

Sclafani dokazuje, da obstaja tretji smisel "umetniških del" in da "primeri plavnega lesa" (primeri neartefaktičnosti) sodijo vanj. Začenja s primerjavo paradigmatskega umetniškega dela, Brancusijeve *Ptice v prostoru*, s kosom plavnega lesa, ki se ji zdi zelo podoben. Sclafani pravi, da se zdi naravno reči o kosu plavnega lesa, da je umetniško delo in da to rečemo zato, ker ima tako veliko skupnih lastnosti z Brancusijevim komadom. Potem nas vpraša, naj premislimo o naši označitvi plavnega lesa in *smeri*, ki jo je ubrala. Rečemo, da je plavni les umetnost zaradi njegove podobnosti z nekaterimi paradigmatskimi umetniškimi deli ali zato, ker plavni les deli lastnosti z večjim številom paradigmatskih umetniških del. Paradigmatska umetniška dela so kajpada vselej artefakti; smer našega koraka gre od paradigmatskih (artefaktičnih) umetniških del k neartefaktični "umetnosti". Sclafani povsem pravilno meni, da to kaže, da obstaja prvotni, paradigmatski smisel "umetniškega dela" (moj klasifikacijski smisel) in izpeljan ali drugotni smisel, v katerega sodijo "primeri plavnega lesa". Weitz ima na neki način prav, ko pravi, da je plavni les umetnost, vendar nima prav, ko sklepa, da artefaktičnost ni nujna za (prvotni smisel) umetnosti.

Torej obstajajo vsaj tri različni smisli "umetniškega dela": prvotni ali klasifikacijski smisel, drugotni ali izpeljan smisel in vrednostni smisel. V večini rab Weitzovega primera stavka s plavnim lesom bosta nemara prisotna tako izpeljan kot vrednostni smisel: izpeljan smisel, če je plavni les delil številne lastnosti z nekim paradigmatskim umetniškim delom, in vrednostni smisel, če je govorec ugotovil, da so skupne lastnosti dragocene. Sclafani daje primer, v katerem deluje zgolj vrednostni smisel, ko kdo reče "Sallyjina torta je umetniško delo". V večini rab takega stavka bi "umetniško delo" preprosto pomenilo, da ima njegov referent dragocene kvalitete. Domnevno si lahko zamislimo kontekste, v katerih bi v primeru torte uporabili izpeljan smisel. (Glede na situacijo v današnji umetnosti, si lahko zlahka zamislimo torto, na katero bi lahko aplicirali prvotni smisel.) Če pa bi kdo kajpada rekel: "Ta Rembrandt je umetniško delo," bi delovala tako klasifikacijski kot vrednostni smisel. Izraz "ta Rembrandt" bi sporočal informacijo, da je njegov referent umetniško delo v klasifikacijskem smislu, "je umetniško delo" pa bi potem lahko bilo razumno razumljeno zgolj v vrednostnem smislu. Naposled, kdo bi lahko o morski školjki ali kakem drugem naravnem predmetu, ki je podoben človekovemu obrazu, vendar pa je sicer nezanimiv, rekel "Ta školjka (ali drug naravni predmet) je umetniško delo". V tem primeru bi uporabili zgolj vrednostni smisel.

Stavke, v katerih ima izraz "umetniško delo" vrednostni smisel, uporabljamo precej pogosto; apliciramo jih tako na naravne predmete kot na artefakte. O umetniških delih v izpeljanem smislu govorimo nekoliko manj pogosto. Klasifikacijski smisel "umetniškega dela", ki kaže preprosto to, da neka stvar sodi v določeno kategorijo artefaktov, pa se v našem govorjenju seveda pojavlja

[5] "'Art' and Artifactuality", *Southwestern Journal of Philosophy*, jesen 1970, str. 105-108.

zelo poredko. Stavke, v katerih uporabljamo klasifikacijski smisel, izrekamo le poredko zato, ker je to tako temeljni pojem: na splošno takoj vemo, ali je predmet umetniško delo, tako da na splošno nobenemu ni treba reči na klasifikacijski način "To je umetniško delo", čeravno utegne nedavni razvoj v umetnosti, kamor sodijo kipi iz starega železa in "najdena" umetnost, tu in tam tako pripombo izsiliti. Čeravno ne govorimo pogosto o umetnosti v tem klasifikacijskem smislu, pa je le-ta kajpada temeljni pojem, ki strukturira in vodi naše razmišljanje o našem svetu in njegovi vsebini.

II

Zdaj je jasno, da je artefaktičnost nujen pogoj (imenujmo ga rod) za prvotni smisel umetnosti. To dejstvo se seveda ne zdi zelo presenetljivo in tudi ne bi bilo zelo presenetljivo, razen če ga ne bi Weitz in drugi zanikali. Sama artefaktičnost kajpada ni celotna zgodba in treba je podrobno določiti še drugi nujni pogoj (razliko), da bi imeli zadovoljivo definicijo "umetnosti". Drugi pogoj je – podobno kot artefaktičnost – nepokazana lastnost, ki se izkaže za tako zapleteno, kot je artefaktičnost preprosta. Poskus odkritja in podrobne določitve drugega pogoja umetnosti bo vključeval preučevanje težavnih zapletenosti "sveta umetnosti". Ko W. E. Kennick zagovarja zelo podobno stališče, kot je Weitzovo, trdi, da je vrsta pristopa, ki naj bi jo tu uporabili, sledeč Mandelbaumovemu nasvetu, jalova. Sklene, da "je poskus definiranja umetnosti v okviru tistega, kar počnemo z določenimi predmeti, ravno tako obsojen na neuspeh kot vsi drugi".[6] Ta sklep poskuša podpreti z omenjanjem takih stvari, kot je dejstvo, da so stari Egipčani zapečatili slike in kipe v grobnice. S Kennickovim argumentom imamo dve težavi. Prvič, to, da so Egipčani zapečatili slike in kipe v grobnice, ne dokazuje, da so jih obravnavali drugače, kakor jih obravnavamo mi. Tja so jih lahko postavili zato, da bi jih mrtvi cenili ali preprosto zato, ker so pripadali mrtvim osebam. Egipčanska praksa ne vzpostavlja tako korenite razlike med njihovim in našim pojmovanjem umetnosti, da definicija, ki bi vključevala obe, ne bi bila mogoča. Drugič, ni nam treba domnevati, da si mi in stari Egipčani delimo skupno pojmovanje umetnosti. Dovolj bi že bilo, če bi bili zmožni podrobno določiti nujne in zadostne pogoje za pojem umetnosti, ki ga imamo mi (mi, današnji Američani, mi, današnji zahodnjaki, mi, zahodnjaki od organizacije sistema umetnosti v ali okrog osemnajstega stoletja – nisem gotov glede natančnih meja izraza "mi"). Navzlic Kennicku bomo najbolj verjetno odkrili razliko umetnosti z obravnavanjem "tistega, kar počnemo z določenimi predmeti". Seveda pa nam nič ne zagotavlja, da bo katerakoli stvar, ki jo mi utegnemo početi ali bi jo stari Egipčani lahko utegnili početi z umetniškim delom, osvetlila pojmovanje umetnosti. Ne bo vsako "početje" razkrilo, kar se zahteva.

Čeravno Arthur Danto v svojem izzivalnem članku "Svet umetnosti" ne poskuša oblikovati definicije umetnosti, pa predlaga smer, ki jo mora ubrati poskus

[6] "Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake", str. 330.

definicije "umetnosti".[7] Ko Danto razmišlja o umetnosti in njeni zgodovini skupaj s takimi sodobnimi dogodki, kot so Warholove *Brillo škatle* in Rauschenbergova *Postelja*, zapiše: "Ugledati nekaj kot umetnost zahteva nekaj, kar ne more izslediti oko – okolje umetniške teorije, poznavanje zgodovine umetnosti: svet umetnosti".[8] Ta stimulativni komentar vsekakor potrebuje pojasnitev, vendar je jasno, da se Danto, ko govori o "nečem, kar ne more izslediti oko", strinja z Mandelbaumom, da so nepokazane lastnosti zelo pomembne pri tem, da neko stvar določimo kot umetnost. Dantojeva pripomba nas, ko govori o atmosferi in zgodovini, seveda pripelje korak dlje kot Mandelbaumova analiza. Danto kaže na bogato strukturo, v katero so vstavljena posamezna umetniška dela: kaže na *institucionalna naravo umetnosti*.[9]

Dantojev izraz "svet umetnosti" bom uporabljal za nanašanje na široke družbene institucije, v katerih imajo umetniška dela svoj prostor.[10] Toda, ali obstaja taka institucija? George Bernard Shaw govori nekje o apostolski liniji nasledstva, ki sega od Ajshila do njega samega. Shaw nedvomno govori zaradi učinka, in da bi privlekel pozornost nase, kar je pogosto počel, vendar pa je v njegovi pripombi pomembna resnica. Obstaja dolga tradicija ali nepretrgana institucija gledališča, ki ima svoje izvore v starogrški religiji in drugih grških institucijah. Ta tradicija je bila včasih zelo mršava in je nemara v določenih obdobjih celo sploh prenehala obstajati, da bi se znova rodila iz njenega spomina in potrebe po umetnosti. Institucije, povezane z gledališčem, so se od časa do časa spreminjale: v začetku je bila grška religija in grška država, v srednjeveških časih je bila cerkev, nedavno privatno podjetništvo in država (nacionalna gledališče). Kar je ostala stalnica v njegovi lastni identiteti skozi njegovo zgodovino, je gledališče samo kot uveljavljen način početja in obnašanja, kar bom imenoval ... primarna konvencija gledališča. To institucionalno obnašanje se pojavlja na obeh straneh "odrskih luči": tako igralci kot gledalci so vključeni in tvorijo institucijo gledališča. Vlogo igralcev in gledalcev opredeljujejo tradicije gledališča. Kar avtor, uprava in igralci predstavljajo, je umetnost, in je umetnost zato, ker je predstavljeno znotraj okvira sveta gledališča. Igre so napisane, da bi imele prostor v sistemu gledališča in obstajajo kot igre, to je kot umetnost znotraj tega sistema. Seveda ne želim zanikati, da igre obstajajo tudi kot književna dela – to je, kot umetnost znotraj književnega sistema: sistem gledališča in sistem književnosti se prekrivata. Naj pojasnim, kaj mislim, ko govorim o svetu umetnosti kot instituciji. Med pomeni "institucije" najdemo v *Webster's New Collegiate Dictionary* naslednje: "3. Tisto, kar je osnovano kot: (a.) vzpostavljena praksa, zakon, običaj itn. (b.)

[7] *Analiza*, 3-4 (2000), str. 15-26.

[8] *Ravno tam*, str. 22.

[9] Danto ne razvije institucionalne razlage umetnosti niti v tem svojem članku niti v naslednjem članku, ki je s tem povezan, in nosi naslov "Art Works and Real Things", *Theoria*, del 1-3, 1973, str. 1-17. V obeh člankih je Dantojeva primarna skrb razpravljati o tistem, kar imenuje teorija umetnosti kot posnemanje in realna teorija umetnosti. Mnogo stvari, ki jih pove v teh dveh člankih, je združljivih in jih je mogoče vključiti v institucionalno razlago, njegove bežna pripombe v zadnjem članku o pripisnosti umetnosti pa so podobne institucionalni teoriji. Institucionalna teorija je možna različica teorije pripisnosti.

[10] Ta pripomba ni mišljena kot definicija izraza "svet umetnosti"; zgolj kažem na to, na kar se izraz uporablja pri *nanašanju*. V tem [članku] "svet umetnosti" ni nikjer opredeljen, čeravno je referent izraza nekoliko podrobneje opisan.

vzpostavljena družba ali korporacija." Ko imenujem svet umetnosti institucija, pravim, da je to vzpostavljena praksa. Nekateri so mislili, da mora biti institucija neka vzpostavljena družba ali korporacija in so posledično napačno razumeli mojo trditev o svetu umetnosti.

Gledališče je le eden od sistemov znotraj sveta umetnosti. Vsak od sistemov ima svoje lastne izvore in zgodovinski razvoj. Imamo nekaj informacij o poznejših stopnjah tega razvoja, vendar pa moramo ugibati o izvorih sistemov temeljne umetnosti. Domnevam, da imamo popolno vednost o nekaterih nedavno razvitih podsistemih ali zvrsteh, kot so dadaizem in happeningi. Četudi naša vednost ni tako popolna, kot bi si želeli, da bi bila, pa kajpada imamo bistveno informacijo o sistemih sveta umetnosti, kakor trenutno obstajajo in kakor so obstajali nekaj časa. Ena od osrednjih značilnosti, ki je skupna vsem sistemom, je, da je vsak sistem okvir za *predstavljanje* posebnih umetniških del. Glede na veliko raznolikost sistemov sveta umetnosti ni presenetljivo, da umetniška dela nimajo skupne nobene pokazane lastnosti. Če pa kajpada stopimo korak nazaj in ugledamo dela v njihovem institucionalnem okolju, bomo zmožni videti bistvene lastnosti, ki so jim skupne.

Gledališče je bogata in poučna ponazoritev institucionalne narave umetnosti. Vendar pa je razvoj znotraj področja slikarstva in kiparstva – dadaizem – tisti, ki najbolj zlahka razkriva institucionalno bistvo umetnosti. Duchamp in prijatelji so podelili status umetnosti "že narejenim predmetom" [*readymades*] (straniščnim školjkam, obešalnikom za klobuke, lopatam za kidanje snega in podobnim stvarem). Ko razmišljamo o njihovih dejanjih, lahko opazimo neko vrsto človekovega dejanja, ki doslej ni bilo opaženo in cenjeno – dejanje podeljevanja statusa umetnosti. Slikarji in kiparji so bili seveda vseskozi udeleženi pri dejanju podeljevanja tega statusa predmetom, ki so jih ustvarili. Dokler so bili ustvarjeni predmeti konvencionalni glede na zglede obdobij, so bili sami predmeti in njihove fascinirajoče pokazane lastnosti središče pozornosti ne le gledalcev in kritikov, temveč ravno tako tudi filozofov umetnosti. Ko je umetnik prejšnjega obdobja naslikal sliko, je naredil nekatere ali pa vse od številnih stvari: naslikal človeško bitje, portretiral nekega človeka, izpolnil naročilo, delal za preživetje itn. Poleg tega je tudi deloval kot agent sveta umetnosti in svoji stvaritvi podelil status umetnosti. Filozofi umetnosti so bili pozorni le na nekatere lastnosti ustvarjenih predmetov, ki so jih ti pridobili od teh različnih dejanj, na primer na reprezentacijske ali na izrazne značilnosti teh predmetov. So pa popolnoma zanemarili nepokazane lastnosti statusa. Ko pa so predmeti kajpada bizarni, kakršni so predmeti dadaistov, se naša pozornost prisilno preusmeri od predmetnih očitnih lastnosti k obravnavi predmetov v njihovem družbenem kontekstu. Kot umetniška dela Duchampovi "že narejeni predmeti" ne utegnejo imeti kake velike vrednosti, kot primeri umetnosti pa so zelo dragoceni za teorijo umetnosti. Ne trdim, da so si Duchamp in prijatelji izmislili podeljevanje statusa umetnosti; že obstajajoče institucionalno sredstvo so uporabili na neobičajen način. Duchamp si ni izmislil sveta umetnosti, saj je ta že vseskozi obstajal.

Svet umetnosti sestoji iz snopa sistemov: gledališča, slikarstva, kiparstva, književnosti, glasbe itn., od katerih vsak oskrbi institucionalno ozadje za podeljevanje statusa predmetom znotraj svoje domene. Ni mogoče postaviti nobene omejitve glede števila sistemov, ki jih je mogoče podrediti rodovnemu pojmovanju umetnosti, vsak od teh glavnih sistemov pa vsebuje nadaljnje podsisteme. Te značilnosti sveta umetnosti zagotavljajo raztegljivost, s katero lahko ugodimo tudi najbolj radikalni vrsti ustvarjalnosti. Na primer, v enem samem mahu bi lahko dodali cel nov sistem, primerljiv z gledališčem. Kar je verjetneje, je, da bomo sistemu dodali nove podsisteme. Na primer kiparstvo s starim železom kiparstvu, happeninge gledališču. Taki dodatki se utegnejo sčasoma razviti v popolne sisteme. Radikalna ustvarjalnost, drznost in živahnost, o katerih govori Weitz, so mogoče znotraj pojma umetnosti, čeravno je ta zaprt z nujnimi in zadostnimi pogoji artefaktičnosti in podeljenega statusa.

Ko sem zdaj na kratko opisal svet umetnosti, mi je omogočeno, da podrobno določim definicijo "umetniškega dela". Definicijo bom podal v okviru artefaktičnosti in podeljenega statusa umetnosti ali – če govorim natančneje – podeljenega statusa kandidata za vrednotenje. Ko je definicija enkrat oblikovana, bo še vedno ostalo veliko stvari, ki jih treba pojasniti: umetniško delo je v klasifikacijskem smislu (1) artefakt in (2) niz vidikov, ki so mu neka oseba ali osebe, delujoče v imenu neke družbene institucije (sveta umetnosti), podelile status kandidata za vrednotenje.

Drugi pogoj definicije uporablja štiri na različne načine vzajemno povezane pojme: (1) delovanje v imenu institucije, (2) podelitev statusa, (3) biti kandidat in (4) vrednotenje. Prva dva sta tako tesno povezana, da je o njiju treba razpravljati skupaj. Najprej bom opisal vzorčne primere podeljevanja statusa umetnosti zunaj sveta umetnosti in potem pokazal, kako se podobna dejanja dogajajo znotraj sveta umetnosti. Najbolj jasni primeri podeljevanja statusa so nekatera legalna dejanja države. Kralj, ki podeljuje viteštvo; velika porota, ki nekoga obsodi; predsednik volilne komisije, ki potrjuje, da je kdo upravičen do kandidature; ali duhovnik, ki razglasi par za moža in ženo – vse to so primeri, v katerih oseba ali osebe, ki delujejo v imenu neke družbene institucije (države) podeljujejo osebam *legalni* status. Kongres ali legalno ustanovljena komisija lahko podelita status nacionalnega parka ali spomenika nekemu ozemlju ali stvari. Dani primeri nakazujejo, da sta za vzpostavitev legalnega statusa potrebna pomp in ceremonija, vendar to ni tako, čeravno se kajpada predpostavlja legalni sistem. Na primer, v nekaterih jurisdikcijah je mogoča poroka v okviru običajnega prava – gre za legalni status, pridobljen brez cerkvene ali civilne ceremonije. Podelitev doktorata nekomu s strani univerze, izvolitev nekoga za predsednika kluba rotarijcev in razglasitev nekega predmeta za cerkveno relikvijo so primeri, v katerih oseba ali osebe podeljujejo nelegalni status osebam ali stvarem. V takih primerih mora obstajati tak ali drugačen družbeni sistem kot okvir, znotraj katerega se dogaja podeljevanje, vendar pa ceremonija, tako kot prej, ni potrebna za vzpostavitev statusa: na primer, neka oseba lahko pridobi status modreca ali vaškega idiota znotraj neke skupnosti brez ceremonije.

Nekateri bi utegnili misliti, da je pojem podeljevanja statusa znotraj sveta umetnosti skrajno nejasen. Gotovo, ta pojem ni tako jasno razmejen kot podeljevanje statusa znotraj legalnega sistema, kjer so postopki in načela avtoritete izrecno definirani in vključeni v zakon. Dvojniki določenih postopkov in načel avtoritete v svetu umetnosti niso nikjer kodificirani, svet umetnosti pa nadaljuje s svojim poslom na ravni običajne prakse. Toda, še vedno *obstaja* praksa, to pa definira družbeno institucijo. Družbena institucija ne potrebuje formalno vzpostavljene ustave, uradnikov in lokalnih predpisov, da bi obstajala in imela zmožnost podeljevanja statusa – nekatere družbene institucije so formalne, nekatere pa neformalne. Svet umetnosti bi lahko postal formaliziran in nemara je v določenih političnih kontekstih v določeni meri to celo bil, vendar bi večina ljudi, ki jih umetnost zanima, to imela za slabo stvar. Taka formalnost bi ogrozila svežino in bogatost umetnosti. Jedrno osebje sveta umetnosti je ohlapno organizirana, vendar navzlic temu povezana množica oseb, ki vključuje umetnike (ki so razumljeni, kot da se nanašajo na slikarje, pisce, skladatelje), producente, muzejske direktorje, obiskovalce muzejev, obiskovalce gledališč, časopisne reporterje, kritike za vseh vrst publikacij, umetnostne zgodovinarje, teoretike umetnosti, filozofe umetnosti in druge. To so ljudje, ki skrbijo, da deluje mašinerija sveta umetnosti in tako tudi skrbijo za njegovo nadaljnjo eksistenco. Poleg tega je vsaka oseba, ki se vidi kot član sveta umetnosti, s tem tudi član. Četudi sem pravkar naštete osebe imenoval jedrno osebje sveta umetnosti, obstaja minimalno jedro znotraj tega jedra, brez katerega svet umetnosti ne bi obstajal. To bistveno jedro sestoji iz umetnikov, ki ustvarjajo dela, "predstavljalcev", ki dela predstavljajo, in "obiskovalcev", ki dela cenijo. To minimalno jedro bi se lahko imenovalo "predstavljalna skupina", saj sestoji iz umetnikov, katerih dejavnost je nujna, če naj bo sploh karkoli predstavljeno. Neka osebe lahko igra več kot eno od teh bistvenih vlog v primeru predstavitve posameznega dela. Kritiki, zgodovinarji in filozofi umetnosti postanejo člani sveta umetnosti potem, ko je minimalno jedro osebja posameznega sistema umetnosti ta sistem pognalo v tek. Vse te vloge so institucionalizirane in se jih udeleženci morajo tako ali drugače naučiti. Na primer, obiskovalec gledališča ni zgolj nekdo, za katerega se primeri, da stopi v gledališče; je oseba, ki vstopi z določenimi pričakovanji in vednostjo o tem, kaj bo izkusil, in z razumevanjem, kako bi se moral obnašati v soočenju s tistim, kar bo izkusil.

Če domnevamo, da je obstajanje sveta umetnosti vzpostavljeno ali vsaj sprejemljivo, je zdaj problem videti, kako institucija podeljuje status. Moja teza je, da artefakt lahko pridobi status kandidata za vrednotenje znotraj družbenega sistema, ki se imenuje "svet umetnosti", na analogen način, kot je za osebo ugotovljeno, da je upravičena do kandidature, ali dve osebi pridobita status običajnopravne poroke znotraj legalnega sistema, ali je oseba izvoljena za predsednika kluba rotarijcev, ali oseba pridobi status modreca znotraj skupnosti. Kako lahko prepoznamo, da je bil status podeljen? To, da artefakt visi v muzeju umetnosti kot del razstave, in predstava v gledališču sta zanesljiva znaka. Seveda pa ni nobenega zagotovila, da lahko vselej vemo, ali je nekaj kandidat za

vrednotenje, kot tudi ne znamo vselej povedati, ali je določena oseba vitez ali če je poročena. Ko je status predmeta odvisen od nepokazanih značilnosti, preprost pogled na predmet ne bo nujno razkril tega statusa. Nepokazan odnos *lahko* simbolizira neki znak, na primer poročni prstan; v tem primeru bo preprost pogled razkril status.

Pomembnejše vprašanje je, kako je podeljen status kandidata za vrednotenje. Zdi se, da pravkar omenjena primera, razstava v muzeju in predstava v gledališču, nakazujeta, da so za dejansko podeljevanje statusa potrebne številne osebe. V enem smislu so potrebne številne osebe, v drugem smislu pa je potrebna le ena oseba: številne osebe so potrebne, da zgradijo družbeno institucijo sveta umetnosti, vendar je potrebna le ena oseba, da deluje v imenu sveta umetnosti in da podeli status kandidata za vrednotenje. Dejansko mnogo umetniških del vidi zgolj ena oseba – oseba, ki jih ustvari –, vendar so še vedno umetniška dela. Zadevni status je mogoče pridobiti tako, da ena sama oseba deluje v imenu sveta umetnosti in *obravnava neki artefakt kot kandidata za vrednotenje*. Seveda nič ne preprečuje skupini ljudi, da podeli status, vendar pa ga običajno podeli ena sama oseba, umetnik, ki ustvari artefakt. Mogoče je koristno primerjati in soočiti pojem podeljevanja statusa kandidata za vrednotenje s primerom, v katerem je neka stvar preprosto predstavljena za vrednotenje: upamo, da bo to osvetlilo pojem statusa kandidata. Poglejmo si primer trgovca z vodovodnim materialom, ki razlaga svoje blago pred nami. "Postavljati pred" in "podeljevati status kandidata za vrednotenje" sta zelo različna pojma, to razliko pa je mogoče izpostaviti s primerjavo trgovčevega dejanja s površinsko podobnim dejanjem Duchampa, ko je s straniščno školjko, ki jo je imenoval *Vodomet*, prodrl na zdaj znamenito umetniško razstavo. Razlika je v tem, da se je Duchampovo dejanje zgodilo v institucionalnem okolju sveta umetnosti, dejanje trgovca z vodovodnim materialom pa se je zgodilo zunaj tega okvira. Trgovec bi lahko storil, kar je storil Duchamp, to je, spremenil straniščno školjko v umetniško delo, vendar mu taka stvar verjetno ne bi padla na misel. Spomnite se, prosim, da to, da je *Vodomet* umetniško delo, ne pomeni, da je dobro umetniško delo, niti ta kvalifikacija ne namiguje, da je slabo. Burke posameznih današnjih umetnikov rabijo za to, da krepijo poanto Duchampovega primera, in tudi poudarjajo pomen prakse imenovanja umetniških del. Walter de Maria se je v primeru enega izmed svojih del lotil celo tega – nedvomno kot burleske –, da je uporabil postopek, ki ga uporabljajo mnoge legalne in nekatere nelegalne institucije – postopek licenciranja. Njegovo *Visokoenergijsko palico* (nerjaveča jeklena palica) spremlja potrdilo, ki vsebuje ime dela in trdi, da je palica umetniško delo zgolj v primeru prisotnosti potrdila. Poleg tega, da ta primer poudarja status umetnosti tako, da ga "potrjuje" z dokumentom, rabi tudi za pokaz pomembnosti dejanja imenovanja umetniških del. Neki predmet lahko pridobi status umetnosti, ne da bi bil kdajkoli imenovan, če pa mu damo ime, to za kogarkoli zainteresiranega stori, da mu je jasno, da je predmet umetniško delo. Posebni naslovi delujejo na raznolike načine – kot pripomočki pri razumevanju dela ali kot, na primer, primerni način njegove identifikacije –, toda katerikoli naslov nasploh (celo *Brez naslova*) je statusni

znak.[11]

Tretji pojem, vključen v drugi pogoj definicije, je kandidatura: član sveta umetnosti podeli status kandidata za vrednotenje. Ta definicija ne zahteva, da je umetniško delo dejansko cenjeno, celo s strani ene same osebe ne. Dejstvo je, da mnogo – morda celo večina – umetniških del ni cenjeno. Pomembno je, da v definicijo klasifikacijskega smisla "umetniškega dela " ne vgradimo vrednostnih lastnosti, kakršno je dejansko vrednotenje. Če bi to storili, bi to onemogočalo, da bi govorili o necenjenih umetniških delih. Vgrajevanje vrednostnih lastnosti bi lahko celo povzročilo, da bi bilo govorjenje o slabih umetniških delih nelagodno. Teorija umetnosti mora ohraniti določene osrednje značilnosti tega, kako govorimo o umetnosti, včasih pa se nam zdi, da je nujno govoriti o necenjeni in slabi umetnosti. Torej ni vsak vidik dela vključen v kandidaturo za vrednotenje; na primer, barva zadnje strani slike ni običajno mišljena kot nekaj, o čemer bi lahko razmišljali kot o nečem, kar je primerno za vrednotenje. Vprašanje, kateri vidiki umetniškega dela naj bi bili vključeni v kandidaturo za vrednotenje, je vprašanje, ki se ga bom lotil kasneje ..., ko bom poskušal podati razčlenitev pojma estetskega predmeta. Definicijo "umetniškega dela" torej ne bi smeli razumeti v smislu, kot da zatrjuje, da je vsak vidik dela vključen v kandidaturo za vrednotenje.

Četrti pojem, vključen v drugi pogoj definicije, je samo vrednotenje. Nekateri lahko domnevajo, da se definicija nanaša na posebne vrste *estetskega* vrednotenja. Pozneje bom dokazoval ..., da ni nobenega razloga za mišljenje, da obstaja posebna vrsta estetske zavesti, pozornosti ali zaznavanja. Podobno, ne mislim, da obstaja kakršenkoli razlog za mišljenje, da obstaja posebna vrsta estetskega vrednotenja. Vse, kar je v definiciji mišljeno z "vrednotenjem", je nekaj podobnega kot "v izkustvu kvalitet neke stvari zanje odkrijemo, da so vredne ali dragocene", ta pomen pa se povsem splošno uporablja tako znotraj kot zunaj področja umetnosti. Več oseb misli, da je moja razlaga institucionalne teorije umetnosti nepopolna zaradi tistega, kar štejejo za mojo nezadostno razčlenitev vrednotenja. Prepričan sem, da mislijo, da obstajajo različne vrste vrednotenja in da je vrednotenje v vrednotenju umetnosti nekako značilno drugačno od vrednotenja v vrednotenju neumetnosti. Toda edini smisel, v katerem obstaja razlika med vrednotenjem umetnosti in vrednotenjem neumetnosti je v tem, da imata vrednotenji različne *predmete*. Institucionalna struktura, v katero je vstavljen umetniški predmet, ne pa različne vrste vrednotenja, razločuje med vrednotenjem umetnosti in vrednotenjem neumetnosti.

V nedavnem članku[12] je Ted Cohen zastavil vprašanje, ki zadeva (1) kandidaturo za vrednotenje in (2) vrednotenje, kakor sta obravnavana v mojem izvirnem

[11] T. J. Diffey je v nedavnem članku z naslovom "The Republic of Art" v *British Journal of Aesthetics*, april 1969, str. 145-156, govoril o podeljenem statusu umetnosti. Toda on poskuša dati razlago nečesa, kar je podobno vrednostnemu smislu "umetniškega dela", ne pa klasifikacijskemu smislu. Zato je doseg njegove teorije mnogi ožji od mojega.

[12] "The Possibility of Art: Remarks on a Proposal by Dickie", *Philosophical Review*, januar 1973, str. 69-82.

poskusu definiranja "umetnosti".[13] On trdi, da mora biti mogoče – če naj bi bilo mogoče, da neki stvari podelimo kandidaturo za vrednotenje –, da je ta stvar cenjena. Morda ima glede tega prav; vsekakor pa si ne morem zamisliti nobenega razloga za to, da se z njim ne bi strinjal glede tega. Možnost vrednotenja je ena od omejitev definicije: če nečesa ni mogoče ceniti, ne more postati umetnost. Vprašanje, ki se zdaj zastavlja, je naslednje: ali obstaja kaj takega, česar ni mogoče ceniti? Cohen trdi, da mnogih stvari ni mogoče ceniti; na primer "običajnih risalnih žebljičkov, cenenih belih kuvert, plastičnih vilic, ki vam jih dajo v neki avtorestavraciji".[14] Cohen, kar je še pomembnejše, trdi, da *Vodometa* ni mogoče ceniti. Pravi, da ima *Vodomet* poanto, ki jo je mogoče ceniti, vendar pa da je Duchampova poteza tista, ki je pomembna (jo je mogoče ceniti), ne pa sam *Vodomet*. Strinjam se, da ima *Vodomet* pomen, ki mu ga pripisuje Cohen, namreč, da je bilo delo protest proti tedanji umetnosti. Toda, zakaj ni mogoče ceniti običajnih lastnosti *Vodometa* – njegove svetleče se bele površine, globine, ki se pokaže, ko zrcali podobe predmetov, ki ga obkrožajo, njegove ovalne oblike? Ima kvalitete, podobne tistim, ki jih imajo Brancusijeva ali Moorova dela, za katera se mnogi drznejo reči, da jih cenijo. Risalni žebljički, kuverte in plastične vilice imajo, podobno, kvalitete, ki jih je mogoče ceniti, če se potrudimo usmeriti pozornost nanje. Ena od vrednosti fotografije je njena zmožnost, da se osredini na kvalitete povsem običajnih predmetov in jih pokaže. Isto vrsto stvari pa lahko storimo brez podpore fotografije, tako, da zgolj gledamo. Skratka, zdi se mi neverjetno, da katerikoli že predmet ne bi imel neke kvalitete, ki jo je mogoče ceniti, in potemtakem verjetno, da utegne biti omejitev, ki jo predlaga Cohen, prazna. Toda, četudi obstajajo nekateri predmeti, ki jih ni mogoče ceniti, *Vodomet* in druge dadaistične stvaritve niso med njimi.

Moram opozoriti, da – ko sprejemam Cohenovo trditev – pravim, da vsako umetniško delo mora imeti neko minimalno *potencialno* vrednost ali dragocenost. To dejstvo seveda ne poruši razlike med vrednostnim in klasifikacijskim smislom "umetniškega dela". Vrednostni smisel je uporabljen, ko je predmet, ki mu je ta smisel prediciran, mišljen, da *ima* bistveno, dejansko vrednost, ta predmet pa je lahko tudi naravni predmet. Nadalje bom še pripomnil, da je to, da je umetniško delo mogoče ceniti, v klasifikacijskem smislu *potencialna* vrednost, ki se v danem primeru lahko ne udejani.[15]

Definicija, ki sem jo dal, vsebuje sklicevanje na svet umetnosti. Rezultat tega je to, da utegnejo nekateri imeti nelagodni občutek, da je moja definicija začarano krožna. Dopuščam, da je definicija v nekem smislu krožna, vendar pa ne začarano krožna. Če sem rekel nekaj takega kot "Umetniško delo je artefakt, ki mu je svet umetnosti podelil status" in potem o svetu umetnosti povedal zgolj to, da podeljuje status kandidature za vrednotenje, potem bi bila definicija začarano krožna zato, ker bi bil krog tako majhen in *neinformativen*. Vendar pa sem opisu

[13] "Defining Art", *American Philosophical Quarterly*, julij 1969, str. 253-256.

[14] "The Possibility of Art", str. 78.

[15] Rezultat pogovora z Markom Venezio je bila ugotovitev, da moram navesti še dve pripombi, zapisani v tem odstavku. Želim se mu zahvaliti za stimulativnost njegovih pripomb.

in razčlenitvi zgodovinskih, organizacijskih in funkcijskih zapletenosti sveta umetnosti ... posvetil znatno količino prostora, in če je ta razlaga pravilna, potem je bralec dobil precejšnjo količino *informacij* o svetu umetnosti. Krog, ki sem ga pretekel, ni majhen in ni neinformativen. Če, naposled, sveta umetnosti ni mogoče opisati neodvisno od umetnosti – to je, če opis vsebuje sklicevanje na umetnostne zgodovinarje, umetnostne poročevalce, igre, gledališča itn. –, potem je definicija, strogo govoreč, krožna. Vendar pa to kajpada ni začarani krog zato, ker celotna razlaga, v katero je definicija vstavljena, vsebuje mnogo informacij o svetu umetnosti. Ni se nam treba ozko osrediniti le na definicijo: kajti tisto, kar je pomembno videti, je, da je umetnost institucionalni pojem, to pa zahteva, da definicijo ugledamo v kontekstu celotne razlage. Sumim, da se bo "problem" krožnosti pojavljal pogosto, celo vselej, ko imamo opraviti z institucionalnimi pojmi.

III

Primerki dadaistične umetnosti in podobnih sedanjih dogodkov, ki so rabili za to, da so usmerili našo pozornost na institucionalno naravo umetnosti, zastavljajo več vprašanj. Prvič, če Duchamp lahko take artefakte, kot so straniščna školjka, lopata za kidanje snega in obešalnik za klobuke, spremeni v umetniška dela, zakaj ne morejo postati umetniška dela v klasifikacijskem smislu tudi naravni objekti, kakršen je plavni les? Morda lahko to postanejo, če jim naredimo katerokoli od številnih stvari. En način, kako bi se to utegnilo zgoditi, bi bil, da bi kdo pobral naravni objekt, ga vzel domov in obesil na steno. Drugi način bi bil, da bi pobrali naravni objekt in ga predstavili na razstavi. Prej sem mimogrede domneval, da je kos plavnega lesu, ki ga omenja Weitzov stavek, ležal na obali in da se ga ni dotaknila človekova roka ali pa da se ga vsaj ni dotaknila nobena človekova intenca; torej je bil umetnost v vrednostnem ali izpeljanem smislu. Naravni predmeti, ki postanejo umetniška dela v klasifikacijskem smislu so artefaktualizirani brez uporabe orodij – predmetu je artefaktičnost podeljena, torej ne postane artefakt tako, da na njem delamo.[16] To pomeni, da naravni predmeti, ki postanejo umetniška dela, pridobijo svojo artefaktičnost hkrati, ko jim je podeljen status kandidata za vrednotenje, čeravno dejanje, ki podeljuje artefaktičnost, ni isto dejanje, ki podeljuje status kandidata za vrednotenje. Toda, morda se podobna stvar običajno dogaja s slikami in pesmimi: kot artefakti začnejo obstajati hkrati, ko jim podelimo status kandidata za vrednotenje. Biti artefakt in biti kandidat za vrednotenje nista ena in ista stvar – sta dve lastnosti, ki ju je mogoče pridobiti hkrati. Mnogim se utegne zdeti pojem artefaktičnosti, ki je podeljena, ne pa pridobljena tako, da se na predmetu "dela", preveč tuj, da bi ga sprejeli. To je domnevno res neobičajno pojmovanje. Lahko se zgodi, da bo treba za razstavljen plavni les in podobne primere izdelati posebno razlago.

[16] Zdaj sem prepričan, da je bilo napak trditi, da je artefaktičnost mogoče podeliti. Artefaktičnost ni vrsta stvari, ki bi jo bilo mogoče podeliti; izvirati mora iz nekakšne vrste dela. Na primer, kos plavnega lesa, ki je postal umetnost, smo pobrali, ga prenesli in obesili na steno. Kos plavnega lesa je postal umetnost zato, ker smo mu storili vse te stvari, ne pa – kot predlagajo moje prvotne trditve – zato, ker su mu ta dejanja podelila artefaktičnost. Podobno, kos plavnega lesa lahko poberemo in uporabimo kot orožje in tako postane artefakt.

Drugo vprašanje, ki se dokaj pogosto zastavlja v povezavi z razpravami o pojmu umetnosti in za katero se zdi, da je posebej pomembno v kontekstu institucionalne teorije, je naslednje: "Kako razumeti slike, ki so jih naredili posamezniki, kot je šimpanzinja Betsy iz baltimorskega živalskega vrta?" Ko imenujemo Betsyjine stvaritve slike, ne mislimo vnaprej soditi, da so to umetniška dela, gre preprosto za to, da za njihovo omenjanje potrebujemo neko besedo. Vprašanje, ali so Betsyjine slike umetnost, je odvisno od tega, kaj z njimi naredimo. Na primer, pred letom ali dvema je *Field Museum of Natural History* iz Chicaga razstavil nekaj slik, ki so jih naredili gorile in šimpanzi. Moramo reči, da te slike niso umetniška dela. Če pa bi bile kajpada razstavljene nekaj kilometrov stran, v *Chicago Art Institute*, bi bile umetniška dela – slike bi bile umetnost, če bi se bil direktor *Art Institute* voljan izpostaviti za svoje tovariše primate. Veliko je odvisno od institucionalnega okvira: en institucionalni okvir je primeren za podelitev statusa umetnosti, drugi pa ne. Prosim, upoštevajte dejstvo, da – čeravno bodo slike, kakršne so Betsyjine, ostale njene slike celo v primeru, če bodo razstavljene v muzeju umetnosti – bodo *umetnost* tiste osebe, ki je odgovorna za to, da so razstavljene. Betsy ne bo zmožna (tako domnevam) razumeti samo sebe na tak način, kot da je članica sveta umetnosti, in zato ne bo zmožna pripisati ustreznega statusa. Umetnost je pojem, ki nujno vključuje človekovo intencionalnost. Te zadnje pripombe niso mišljene, da bi oklevetale vrednost (vključno z lepoto) slik šimpanzinje, ki so razstavljene v naravoslovnem muzeju, ali stvaritve ptic sedalk, temveč kot pripombe o tem, kaj sodi v posamezen pojem.

Danto v "Art Works and Real Things" razpravlja o pogojih ovrgljivosti pripisovanja umetnosti.[17] Obravnava ponarejene slike, to je, kopije izvirnih slik, ki so pripisane ustvarjalcem izvirnih slik. Dokazuje, da to, da je slika ponaredek, sliki preprečuje, da bi bila umetniško delo, in trdi, da je izvirnost analitična zahteva za to, da je nekaj umetniško delo. To, da je delo izpeljano ali imitacijsko, mu kajpada še ne preprečuje, tako misli, da ne bi bilo umetniško delo. Mislim, da ima Danto prav o ponarejenih slikah, jaz pa lahko to izrazim v okviru moje lastne razlage tako, da rečem, da je izvirnost v slikarstvu vnaprejšnja zahteva za podelitev statusa kandidata za vrednotenje. Podobne vrste stvari bi bilo treba reči za podobne primere v drugih umetnostih. Ena posledica te zahteve je, da obstajajo številna neumetniška dela, ki jih ljudje štejejo za umetniška – namreč, tiste slike-ponaredki, za katere ne vemo, da so ponaredki. Ko za ponaredke ugotovimo, da so ponaredki, ne izgubijo tega statusa umetnosti zato, ker ga sploh nikoli niso imeli, navzlic temu kar si domala vsakdo misli. Tu obstaja nekakšna analogija s patentnim zakonom. Ko je bil izum enkrat patentiran, izuma, ki mu je do natankosti podoben, ni mogoče patentirati – patent za ravno ta izum je bil že "izrabljen". V primeru patentiranja je to, ali je druga naprava kopija ali neodvisno izdelana, nepomembno, v umetniškem primeru pa je vidik kopiranja bistven. Van Meegerenova slika, ki ni bila kopija dejanskega Vermeerja, temveč slika, narejena v Vermeerjevi maniri s ponarejenim podpisom, je nekako zapletenejši

[17] *Nav. delo*, str. 12-14.

primer. Slika s ponarejenim podpisom ni umetniško delo, toda če bi jo Van Meegeren podpisal s svojim imenom, bi to bila.

Ker je izvirnost analitična zahteva za to, da je slika umetniško delo, bi morala biti, strogo govoreč, klavzula izvirnosti vključena v mojo definicijo "umetniškega dela". Toda, ker nisem dal nobene analize zahteve po izvirnosti glede na druga dela, kot so slike, nisem zmožen na tak način dopolniti definicije. Vse, kar lahko v tem trenutku rečem, je, kar sem pravkar rekel zgoraj – namreč, da je izvirnost v slikarstvu vnaprejšnja zahteva za podelitev statusa kandidature za vrednotenje in da se podobne vrste obravnav uporabljajo tudi v drugih umetnostih.

Weitz opozarja, da definiranje "umetnosti" ali njenih podpojmov izključuje ustvarjalnost. Nekatere od tradicionalnih definicij "umetnosti" so *lahko*, nekatere od tradicionalnih definicij njenih podpojmov pa so verjetno tudi *dejansko* izključile ustvarjalnost, vendar pa je zdaj ta nevarnost mimo. Nekoč je dramatik, na primer, lahko koncipiral in želel napisati igro s tragičnimi značilnostmi, vendar pa so ji manjkale definirajoče značilnosti, kakor so, recimo, podrobno določene z Aristotelovo definicijo "tragedije". Soočen s to dilemo, se je dramatik lahko prestrašil in opustil svoj projekt. Z današnjim neupoštevanjem uveljavljenih zvrsti in kriku po novosti v umetnosti, ta ovira za ustvarjalnost ne obstaja več. Če je ustvarjeno novo in neobičajno delo in je podobno nekemu članu uveljavljene vrste umetnosti, ga bodo danes običajno vzeli v to vrsto, če pa je novo delo zelo različno od kateregakoli obstajajočega dela, potem bodo verjetno ustvarili nov podpojem umetnosti. Današnje umetnike je težko zastrašiti, umetnostne zvrsti pa imajo za ohlapna vodila, ne pa za trdna podrobna določila. Četudi bi filozofove pripombe imele kak učinek na tisto, kar danes delajo umetniki, institucionalno pojmovanje umetnosti gotovo ne bi izključevalo ustvarjalnosti. Zahteva po artefaktičnosti ne more preprečiti ustvarjalnosti, saj je artefaktičnost nujni pogoj ustvarjalnosti. Ne more obstajati primerek ustvarjalnosti, ne da bi bil ustvarjen nekakšen vrste artefakt. Druga zahteva, ki vključuje podelitev statusa, ne bi mogla preprečiti ustvarjalnosti; pravzaprav jo opogumlja. Ker po definiciji lahko karkoli postane umetnost, definicija ne vsiljuje nobene omejitve ustvarjalnosti.

Institucionalna teorija umetnosti utegne zveneti, kot da pravi: "Umetniško delo je predmet, o katerem je kdo rekel: 'Ta predmet imenujem umetniško delo.'" In je res v precejšnji meri tako, čeravno to ne pomeni, da je podelitev statusa umetnosti preprosta zadeva. Kot ima krst otroka za svoje ozadje zgodovino in zgradbo Cerkve, tako ima podelitev statusa umetnosti za svoje ozadje bizantinsko zapletenost sveta umetnosti. Nekomu se lahko zdi nenavadno, da v obravnavanih neumetniških primerih obstajajo načini, kako lahko podelitev spodleti, medtem ko se to ne zdi, da velja v umetnosti. Na primer, obsodba utegne biti sestavljena neustrezno in obtožena oseba dejansko ne bo obsojena, vendar se zdi, da v primeru umetnosti ni mogoče kaj podobnega. To dejstvo ravno zrcali razlike med svetom umetnosti in legalnimi institucijami: legalni sistem se ukvarja z zadevami, ki imajo resne osebne posledice, zato njegovi postopki morajo to odsevati; tudi

svet umetnosti se ukvarja s pomembnimi zadevami, vendar pa so to povsem drugačne vrste zadeve. Svet umetnosti ne zahteva trdnih postopkov; dovoljuje in celo opogumlja lahkomiselnost in muhavost, ne da bi izgubil svoj resen namen. Upoštevajte tudi, da niso vsi legalni postopki tako trdni kot postopki na sodišču in da napake, storjene pri podelitvi neke vrste legalnega statusa, niso usodne za ta status. Duhovnik lahko stori napake pri branju v poročni ceremoniji, toda par, ki stoji pred njim, bo še vedno pridobil status poročenosti. Če napake ni mogoče storiti *v* podelitvi statusa umetnosti, pa jo je kajpada mogoče storiti *s* podelitvijo. Ko podelimo status umetnosti nekemu predmetu, prevzamemo nase neko vrsto odgovornosti za predmet v njegovem novem statusu – predstavitev kandidata za vrednotenje vselej dopušča možnost, da ga nihče ne bo cenil in da bo oseba, ki je opravila podelitev, tako izgubila svoj obraz. Umetniško delo *lahko* naredimo iz slabega materiala, toda to ne naredi nujno kaj dobrega.