ANαliZA

časopis za kritično misel

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

IZ ZGODOVINE ESTETIKE

Božidar Kante

Oko, realni predmet in svet umetnosti – I. del: O tistem, česar oko ne more izslediti

Pedagoška fakulteta Univerze v Mariboru

Citiranje: Božidar Kante, »Oko, realni predmet in svet umetnosti – I. del: O tistem, česar oko ne more izslediti«, *Analiza: časopis za kritično misel* 4, št. 3-4 (2000): 42–54.

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

OKO, REALNI PREDMET IN SVET UMETNOSTI – I. DEL
O TISTEM, ČESAR OKO NE MORE IZSLEDITI

Prvi del članka obravnava začetke institucionalne teorije umetnosti, kakor se kažejo v tezah A. Dantoja. To, da vidimo nekaj kot umetnino, ne zahteva nič manj kot ozračje, okolje teorije umetnosti, poznavanje zgodovine umetnosti. Eksistenca umetnosti je odvisna od teorij: brez teorije je črna barva zgolj črna barva in nič več. Sveta umetnosti ne more biti brez teorije; zato je bistveno, da razumemo naravo teorije umetnosti, ki je tako močna stvar, da loči predmete od realnega sveta in jih naredi za del drugega sveta, sveta umetnosti, sveta interpretiranih stvari.
V osrednjem delu delu članka dokazujemo, da je Dantojevo stališče nereduktivnega fizikalizma glede eksistence umetnin neizdelano in nepojasnjeno; ravno tako kritični smo tudi do njegove teze, da neka lastnost novih (kasnejših) umetniških del postane umetniško pomembna lastnost prejšnjih del.
Zadnji del članka pojasnjuje Dickijevo institucionalno definicijo umetnosti in brani tezo, da artefaktičnost ni nujni pogoj za to, da je neka stvar umetnina.

Ključne besede: institucionalna teorija umetnosti, svet umetnosti, artefakt, A. Danto, G. Dickie.

Nerazločljivi predmeti

> Če bi si Danto moral izmisliti moto, ki najprimernejše izraža izhodišče njegove filozofije umetnosti, potem si ne bi mogel izmisliti ustreznejšega, kot je ravno odlomek iz Shakespearovega *Hamleta*, ki ga navaja na začetku svojega članka *Podeljevanje umetniškega statusa realnim predmetom: svet umetnosti*. Če ga ne bi že odkril genialni Shakespearov duh, bi si ga bilo treba izmisliti. Kraljica odgovori Hamletu, da nič ne vidi, vendar pa hkrati zatrdi, da vidi vse, kar je. Danto je velik mojster, ko si je treba izmisliti dvoje ali več stvari, ki jih medsebojno ni mogoče ločiti po zaznavni plati, vendar pa vsaj ena (ali več njih) ni umetniško delo,

druge pa to so. Na nekaj takih primerov zaznavno nerazločljivih predmetov, ki je vsak zase pravzaprav zanimiv miselni eksperiment, naletimo že v prevedenem članku, tako da ni treba seči po drugih Dantojevih člankih in delih.

Prvi primer: umetnika Robert Rauschenberg in Claes Oldenburg sta izdelovala prave postelje. 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. Imata kajpada zelo napihnjeno ceno, 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. Ni si težko zamisliti nekoga, preprostega človeka, 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".

Drugi primer: Andy Warhol je razstavil posnetke Brillo škatel, ki so bile nakopičeni v urejene visoke kupe, kakor v skladišču supermarketa. Bili so iz vezanega lesa, obarvani tako, da so se zdeli kot kartonske škatle, v katere so sicer pakirali kose mila. Ljudje, ki delajo te škatle, bi jih lahko delali 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 intrinzični vrednosti in vprašamo, zakaj Brillo ljudje ne morejo izdelovati umetnosti in zakaj Warhol ne more drugega, *kot* ustvarjati umetniška dela ... 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?" (Danto, 2001: 23)

Ne vidim nobene razlike med dvema realnima predmetoma, in vendar je to vse, kar vidim (ne vidim nič, po čemer bi se razlikovala, in vendar vidim vse, kar je, namreč, da sploh ne razlikujeta).

Bistveni del zgornjega navedka je tisti, ki govori o tem, da je treba pozabiti na vprašanje o intrinzičnih lastnostih oziroma vrednostih neke stvari. Intrinzične lastnosti neke stvari so *notranje* lastnosti te stvari: oblika, notranja zgradba. Druge lastnosti pa niso popolnoma intrinzične: biti brat, biti posojilodajalec, biti tri kilometre od Ljubljane. Te lastnosti so vsaj delno ekstrinzične ali *relacijske*. Neka stvar ima intrinzične lastnosti zaradi tega, kar je. "Intrinzične lastnosti nečesa so odvisne zgolj od te stvari, medtem ko so ekstrinzične lastnosti nečesa lahko delno ali v celoti odvisne od nečesa drugega. Če nekaj ima intrinzične lastnosti, jih potem ima tudi vsakršen popolni dvojnik te stvari, medtem ko se bodo dvojniki, umeščeni v različna okolja, razlikovali v svojih ekstrinzičnih lastnostih." (Lewis, 1999: 111-112) Če zgoraj navedeno uporabimo za umetnino, potem bi lahko rekli takole: če o tem, da je neka stvar umetnina, odločajo intrinzične lastnosti te stvari,

potem je ta stvar umetnina zaradi tega, kakršna je; če pa odločajo ekstrinzične lastnosti, potem je ta stvar umetnina zaradi *relacij*, v katerih je ta stvar s stvarmi zunaj sebe. Ker po Dantoju intrinzične lastnosti niso pomembne ali odločilne za to, da je eden od zaznavno nerazločljivih predmet umetnina, drugi pa ne, nam ostanejo za razrešitev tega problema zgolj še *relacijske* lastnosti. Tisto, kar ustvari razliko, mora potemtakem biti (ne neka očitna, zaznavna lastnost), temveč *relacijska*. Položaj je podoben tistemu v filozofiji dejanja: kaj nam ostane, če od dejstva, da smo dvignili roko, odštejemo dejstvo, da se je roka dvignila? Imamo torej dva primera dvigovanja roke: za enega rečemo, da je to (zavestno) dejanje, za drugega pa da gre zgolj za telesno dejavnosti. Imamo par telesnih gibov, ni pa nobenih zunanjih znakov, ki bi nam pomagali razločiti, da gre v enem primeru za dejanje, v drugem pa za zgolj telesni gib.

Danto poskuša s primeri zaznavno nerazločljivih parov stvari pritisniti ob zid teorije umetnosti, ki se prizadevajo utemeljiti na očitnih lastnostih umetnin. Estetski čut ni podoben drugim čutom, temveč so naši estetski odgovori pogosto v funkciji tega, kakšna so naša prepričanja o nekem predmetu. Nasprotno, za naša čutna izkustva ne pričakujemo, da se bodo spremenila, če spremenimo opis predmetov. Res pa je, da obstajajo primeri, kjer se moje čutno izkustvo nekega predmeta utegne spremeniti, ko je predmet podan pod nekim opisom: če vem, da je predmet opisan na določen način, lahko usmerim svojo pozornost na nekatere kvalitete ali lastnosti, ki sem jih pri prvem srečanju s predmetom spregledal. Ko mi, na primer, povedo, da ima neko vino okus po jagodah, se utegnem naučiti razločevati okus, ki ga pri prvem okušanju tega vina nisem zaznal. Vendar pa je ta okus tam obstajal tako pred takim opisom kot tudi po takem opisu. Predmet te lastnosti ni pridobil z opisom niti ni tako spremenil svojega statusa. Po Dantojevem mnenju so lastnosti, ki jih ima predmet, ko je umetnina, dejansko tako različne od tistih, ki jih ima nerazločljivi dvojnik, ko je zgolj stvar, da je nesmiselno domnevati, da sem te lastnosti pri slednjem spregledal. V nerazločljivem dvojniku kot zgolj stvari teh lastnosti sploh ni bilo, da bi jih lahko zaznal. Tega, da je predmet umetnina, mi ne bo povedala nobena, še tako natančna čutna preiskava. To pa kajpada ne velja za estetske odzive: estetski odzivi se bodo razlikovali zato, ker se razlikujejo lastnosti, na katere se odzivamo.

V ozadju take Dantojeve argumentacije je prepričanje, da ima umetnina – v nasprotju z zaznavno nerazločljivim predmetom – drugačno ontološko zgradbo: ko zvemo, da je nekaj umetnina, to pomeni, da ima take kvalitete, na katere moramo biti pozorni, ki jih njen nespremenjen dvojnik nima (*glej* Danto, 1994: 99). To hkrati tudi pomeni, da bo naš estetski odziv na umetnino drugačen kot na njenega dvojnika, saj imamo opraviti s popolnoma drugačnim redom stvari. Dejstvo, da neka stvar pridobi status umetnine, pomeni, da tudi spremeni svojo ontološko zgradbo, da pridobi estetske lastnosti, ki jih ni imela že prej, pa jih mi nismo opazili. Teh estetskih lastnosti realna stvar preprosto ni imela, tako da jih nisem mogel niti spregledati. Umetnina je neka celota in *relacijska* lastnost, po kateri se umetnina razlikuje od zgolj stvari, je relacijski odnos del-celota. Imamo fizični predmet *P* in njegovega nerazločljivega dvojnika *P'*. *P* je umetnina, *P'* pa ne, takrat ko je *P*, ne pa *P'*, del celote *C*. *P* imenujemo umetnino zato, ker je del celote.

Dejansko je celota *C* tista, ki je umetnina, ker pa je *P* vse, kar vidimo v primeru vizualnih umetnosti, *P* nadomešča oziroma zamenjuje to celoto. V tem primeru gre za "znamenito filozofsko napako, precej podobno 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." (Danto, 2000: 19)

Tu je mogoče potegniti vzporednico med metafiziko osebe in metafiziko umetnine. Odnos fizičnega predmeta do celote (umetnine) je analogen odnosu fizičnega telesa do celote (osebe). Ravno zaradi te *relacije* dela (fizičnega predmeta) do celote (umetnine) je fizični predmet umetnina. Osebe imajo kot svoje dele telesa, umetnine pa fizične predmete. Oseba je, kakor popularno rečemo, sestavljena iz telesa in duše (duha). Kaj pa je tisto, kar pri umetnini prevzame vlogo, ki jo ima pri osebi duša? Če torej od umetnine odštejemo fizični predmet, nam v tem primeru preostane *interpretacija* fizičnega predmeta umetnine (torej zgolj dela umetnine). O tej interpretaciji lahko tudi razmišljamo – tako Danto – kot o *pomenu* tega dela celote. Umetnina je interpretiran artefakt. Ta trditev ima po Dantojevem mnenju status analitične resnice: pojem umetnine vsebuje v sebi pojem interpretacije. Umetnina nosi pomen, kakor mati "nosi" otroka.

V umetnosti je vsaka nova interpretacija nekakšna kopernikanska revolucija v smislu, da vsaka interpretacija tvori novo delo, čeravno obstaja fizični predmet, ki ga interpretiramo, nespremenjen. Različne interpretacije tvorijo različne umetnine, čeravno je fizični predmet zaznavna stalnica.

Umetnina in preteklost

Kar zadeva odnos med novimi in preteklimi umetninami, Danto prevzema stališče T. S. Eliota, ki meni, da pojav vsake nove umetnine zahteva preinterpretacijo starih. Tisto, kar se zgodi, ko je ustvarjena nova umetnina, je nekaj, kar se zgodi vsem prejšnjim umetninam. Že obstoječe umetnine tvorijo nekakšen idealen medsebojni red, ki se z vpeljavo nove umetnine poruši. Obstoječi red je pred prihodom novih umetnin popoln, tako da se mora, če hoče po prihodu novih umetnin še naprej obstajati, spremeniti. Tako se morajo tudi spremeniti oziroma spet uredi odnosi, razmerja in vrednosti vsakega dela do celote. Ali, če parafraziramo znano Quinovo reklo, umetnine stopajo pred sodišče razuma v trumah, ne pa posamezno.

Nova umetniška dela pogosto prinesejo s seboj nove lastnosti – take, ki jih pred tem ni mogoče zaslediti na področju umetnosti. Označimo tako na novo nastalo lastnost z *F*. Potem lahko tako na novo nastalo lastnost ali predikat pripišemo le nekaterim novim delom, predikat *ne-F* pa vsem *drugim* delom. Na ta način smo označili lastnost *ne-F*, ki pred tem ni bila umetniško pomembna za pretekla umetniška dela. Vzemimo spet primer, da bo jasno, o čem govorimo. Pojav kubizma (lastnost *F*) je povzročil, da smo lahko v nekem pomenljivem smislu vse slike

pred pojavom kubizma lahko označili kot nekubistične (*ne-F*). To je tisto, kar ima približno v mislih Danto, ko govori o retroaktivni obogatitvi področja umetniških del, ki jo prinese s seboj razvoj umetnosti.

Danto sicer ne trdi, da vsem prejšnjim delom lahko pripišemo lastnost *ne-F* le tedaj, ko se lastnost *F* prvič udejani. Dopušča, da so prejšnja dela že vseskozi imela lastnost *ne-F*, vendar da to ni bilo opaženo. Torej prejšnja dela niso podvržena spremembi iz *ne-biti-ne-F* k *biti ne-F* (iz *ne-biti-nekubističen* k *biti-nekubističen*). Gre zgolj za to, da se zdaj lastnost (*biti nekubističen*) privzdigne na raven umetniško pomembne oziroma relevantne lastnosti. Vendar pa to preprosto ni res; ni res, da *ne-F* (*biti nekubističen*) zdaj postane umetniško pomembna lastnost prejšnjih del. *Ne-F* (*biti nekubističen*) seveda zdaj postane razpoložljiv predikat za označevanje vseskozi prisotne lastnosti danih prejšnjih umetniških del, vendar to samo na sebi še ne pomeni, da je ta lastnost pomembna za *ocenjevanje* ali *razumevanje* teh del, kar misli Danto.

Nasprotno, kar se zgodi, je naslednje. Nova lastnost *F* je kajpada pomembna za oceno novega dela; pomembno pa je tudi, da prepoznamo komplementarno lastnost *ne-F* kot tisto, ki sodi k prejšnjim delom, vendar *zgolj kot del naše ocene novega dela*. Torej ta lastnost (*ne-F*) nima nobene vloge pri ocenjevanju teh prejšnjih del. Torej ni povzdignjena na raven umetniško pomembnih lastnosti za taka prejšnja dela.

Potemtakem bi lahko – tako kot Levinson – nasprotujoči si stališči označili z dvema dokaj nenavadnima izrazoma. Dantojevo stališče, to je stališče, ki meni, da neka lastnost novih (kasnejših) umetniških del postane umetniško pomembna lastnost prejšnjih del, bomo poimenovali vnaprejšnji retroaktivizem (izraz je zgolj na prvi pogled protisloven). Drugo stališče meni, da je edini legitimen pristop do razlage umetniških del ali zgodovinskih dogodkov pristop vnazajšnjega retroaktivizma (izraz je videti na prvi pogled pleonastičen), v skladu s katerim neka lastnost novih umetniških del ni pomembna za ocenjevanje ali interpretacijo prejšnjih umetnin. Vzemimo za primer dve umetniški deli (na njuno mesto pa bi lahko postavili tudi dva zgodovinska dogodka), UD_1 in UD_2; prvo je bilo ustvarjeno leta 1898, drugo pa 1998. Vnazajšnji retroaktivizem najprej rekonstruira UD_1 v luči UD_2 in potem usmeri to novo razsvetljavo naprej na UD_2. V tem primeru nam sedanjost omogoča, da vidimo preteklost v jasnejši luči, v kakršni sama sebe sicer ne bo mogla ugledati, kar – narobe – razjasnjuje sedanjost, pojmovano v odnosu do preteklosti. Vnaprejšnji retroaktivizem pa, nasprotno, najprej rekonstruira UD_2 v luči UD_1, potem pa projicira to razumevanje UD_2 na UD_1. To je ravno metoda tradicionalnega historicizma.

V prvem primeru (vnazajšnji retroaktivizem) se misel giblje od leta 1998 k letu 1898 in potem spet k letu 1998, kjer je cilj razumeti 1998 v okviru 1898, vendar kot ga mi zdaj razumemo z gledišča 1998. Cilj tega koraka je razumeti sedanjost (leto 1998) v okviru razjasnjene in rekonstituirane preteklosti (leta 1898), vendar preteklosti, kakor jo uzremo z naše sedanje točke (leta 1998). Po drugem scenariju (vnaprejšnji retroaktivizem) se misel giblje od leta 1898 k letu 1998 in potem spet k letu 1898, pri čemer je cilj razumeti 1898 v okviru 1998, vendar kot ga mi

zdaj razumemo z gledišča 1898. Gre torej za poskus razumevanja preteklosti v okviru iz preteklosti se pojavljajoče sedanjosti.

Vnazajšnji retroaktivizem kaže, da tisto, kar umetniško delo reče ali sporoča, ne more biti produkt onega, kar mu sledi, to je, preteklost ne more biti produkt tistih dogodkov, ki ji sledijo. Tisto, kar sledi nekemu dogodku, dejansko zgolj omogoča, da učinkoviteje in jasneje razmejimo kontekst, v katerem je dogodek potekal, ne more pa vplivati na njegovo vsebino. Nazorneje bi to lahko pokazali takole:



vnazajšnji retroaktivizem vnaprejšnji retroaktivizem

Oglejmo si zdaj primer, kjer se oba retroaktivizma prepletata:

> "Podobno smer argumentacije lahko uporabimo, da bi pokazali, da pomeni umetniških del niso nedovzetni za tisto, kar se zgodi pozneje. Kajti tudi tu nam postanejo razpoložljivi novi razlogi ali pa se značaj obstajajočih razlogov spremeni. Poglejte, na primer, 'pomen' Velazquezove slike *Las Meninas*. To, da je Picasso oprl cel niz svojih del na to mojstrovino, *je* ne more pustiti neprizadeto. Če postavimo stvar morda nekoliko pregrobo, potem lahko rečemo, da bo kritik, ki piše o Velazquezu, zdaj zmožen reči – česar niso mogli reči Velazquezovi sodobniki –, da je sprožil to-in-to v plodnem Picassovem duhu. Toda, ali to res prispeva ali tvori spremembo pomena? Gotovo da. Kajti: ko bomo opisovali Picassa, se bomo morali sklicevati na Velazqueza. Če bomo spregledali 'navajanje' kot tako, bomo spregledali nekaj bistvenega. Če pa je bistveno za Picassa, ali je lahko nepomembno za Velazqueza? Ali nam ne Picasso v nekem smislu *pove* nekaj o Velazquezu, nekaj, iz česar se lahko razvije smer kritike?" (Levinson, 1996: 199)

Tu imamo torej mešanico obeh retroaktivizmov, najprej tezo, da ne moremo razumeti Picassa brez upoštevanja Velazqueza. V kontekstu popolnega razumevanja Picassa, glede na njegov odnos do modela (Velazqueza), dejansko lahko – v določeni meri – vidimo celo Velazqueza drugače v luči Picassa. Tu gre za vnazajšnji retroaktivizem. Vnaprejšnji retroaktivizem pa je druga zgodba. Če hočemo razumeti Velazqueza, potem tega preprosto ne smemo storiti v okviru našega bistvenega sklicevanja na kasnejšega Picassa. Kar je "bistveno" za Picassa, je dejansko "nepomembno za Velazqueza". Dejstvo, da nam Picasso lahko kaj pove o Velazquezu, še ne pomeni, da je Picassu uspelo povzročiti kakršnokoli spremembo v izvirni vsebini Velazquezovega dela.

Naj ta del razpravljanja sklenemo z Borgesovo zgodbo o predhodnikih F. Kafke. Tu Borges pove, da je najprej mislil, da je Kafka edinstven. Kmalu potem, ko ga je začel prebirati, je mislil, da prepoznava njegov glas v besedilih različnih književnosti in različnih dob. Tako našteva besedila, za katera se zdi, da nosijo Kafkov pečat. Vsako od teh besedil nosi Kafkov pečat, vendar ga, če Kafka ne bi bil pisal, ne bi zaznali. Torej tega pečata sploh ne bi bilo. Borges pride do naslednjega sklepa: "Dejstvo je, da vsak pisatelj *ustvari* svoje predhodnike. Njegovo delo

spremeni naše pojmovanje preteklosti, kot bo spremenilo prihodnost." (Borges, 1995: 81) Mi bi se torej strinjali, da Kafkovo pisanje spremeni naše pojmovanje pretekle literature, ne pa tudi našega pojmovanja prihodnosti. Potemtakem zagovarjamo asimetričen odnos: pisatelj si ustvarja predhodnike, ne pa naslednikov.

Umetnina in svet umetnosti

"Ugledati nekaj kot umetnost zahteva nekaj, česar oko ne more izslediti – okolje umetniške teorije, poznavanje zgodovine umetnosti: svet umetnosti." (Danto, 2000: 22) Ta stavek navaja Dickie kot navdih za izgradnjo institucionalne teorije umetnosti, Danto pa kot vir nesporazuma in razhajanj med njim in Dickijem. Pravi, da je institucionalna teorija povsem v nasprotju z vsem, kar on misli: naši otroci niso vselej taki, kakor smo si jih zamislili.

V čem se kažejo ta razhajanja? Kot pravi sam Danto, ima izraz "svet umetnosti" nekakšen nejasen sociološki prizvok, čeravno je imel on sam v času, ko ga je uporabil, v mislih nekaj povsem drugega, namreč, svet, sestavljen iz umetnin, skupnost ontološko zapletenih predmetov, ki se nanašajo drug na drugega. Pomembno je tudi, da ima tak svet zgodovinsko razsežnost, tako da je neka stvar lahko član tega sveta v določenem času, nikakor pa ne prej. Vendar tudi Danto včasih govori, da svet umetnosti sestavljajo posamezniki, ki poznajo zgodovino umetnosti. Zmožnost videti neko stvar kot umetnino predpostavlja vedno večjo in večjo izurjenost v razpravi o razlogih, zaradi katerih je ta stvar sprejeta v skupnost umetnin – v svet umetnosti. To pa je dejansko nekakšna institucionalna teorija, saj so udeleženci razprave člani sveta umetnosti v sociološkem pomenu tega izraza: razširjajoča se skupina kritikov, kuratorjev, umetnikov, zbiralcev, prodajalcev itn. Torej imamo že v Dantojevih prispevkih zgodbo o dveh svetovih, od katerih naj ne bi nobeden ustrezal Dickijevi kasnejši, popravljeni opredelitvi sveta umetnosti kot zgradbi vlog, znotraj katerih umetniki ustvarjajo umetnost. Taka opredelitev je sicer bliže Dantojevemu pojmovanju sveta umetnosti, vendar pa nič bliže teoriji, ki bi povedala, kaj je tisto, kar *naredi* neko stvar za umetnino. Skratka, Danto očita Dickiju, da se preveč ukvarja s samo mehaniko podeljevanja statusa umetnosti, zanemarja pa dejavnike, ki so odločilni za to, da stvar, ki ima umetniški status, zasluži cenjenje in razumevanje, ki ga odrekamo njenemu podobnemu, "nepreoblikovanemu dvojniku". Ta Dantojev ugovor gre razumeti, kot da Dickijeva institucionalna teorija preveč zanemarja definicijska vprašanja. Zato je Danto tudi eksplicitno prepričan, da nam nobena institucionalna teorija ne more dati definicije umetnosti. Ta teorija zamenjuje vprašanje "Kaj je umetnost?" z vprašanjem "Kdaj je umetnost?", kar se zdi Dantoju neupravičena poteza. Naše stališče je, da je ugovor neupravičen, saj se lahko izkaže, da ta definicijska vprašanja institucionalno teorijo zgolj dopolnjujejo, ji pa ne nujno nasprotujejo.

Kakorkoli že gledamo na ta nesporazum, pa nedvomno drži, da je Dantojeva vpeljava pojma sveta umetnosti preusmerila pozornost od umetniško pomembnih lastnosti umetnin k družbenemu kontekstu, brez katerega umetnine ne bi mogle prevzeti in predstaviti takih lastnosti: "Tisto, kar naposled naredi razliko med Brillo škatlo in umetniškim delom, ki sestoji iz Brillo škatle, je neka teorija umet-

nosti. Ravno teorija je tista, ki škatlo dvigne v svet umetnosti in preprečuje, da bi se sesula v realni predmet, kakršen je ... 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." (Danto, 2000, 24)

To, da vidimo nekaj kot umetnino, ne zahteva nič manj kot ozračje, okolje teorije umetnosti, poznavanje zgodovine umetnosti. Eksistenca umetnosti je odvisna od teorij: brez teorije je črna barva zgolj črna barva in nič več. Sveta umetnosti ne more biti brez teorije; zato je bistveno, da razumemo naravo teorije umetnosti, ki je tako močna stvar, da loči predmete od realnega sveta in jih naredi za del drugega sveta, sveta umetnosti, sveta interpretiranih stvari.

Ta premik pozornosti je pripravil temelje za nastop institucionalne teorije umetnosti.

V čem je bistvo institucionalne teorije umetnosti? Njeno temeljno tezo lahko izrazimo – če vzamemo primer slikarstva – takole: Slika je umetnina zato, ker visi v galeriji (ki je del sveta umetnosti), in ne visi v galeriji zato, ker je umetnina. Ali – bolj po vzoru Dickijeve definicije – neka stvar je umetnina, če je artefakt in če ji je kdo, ki je za to pristojen zaradi položaja, ki ga ima znotraj institucije sveta umetnosti, podelil status umetnine (jo imenoval, krstil ali počastil kot umetnino).

Ta trditev je na prvi pogled šokantna in se zanjo zdi, da stvari obrača na glavo. Teorija meni, da so stvari umetnine zato, ker so umeščene znotraj ustreznega institucionalnega kontekta, medtem ko običajno mislimo, da jih tja postavljamo zato, ker so umetnine. Nekaj podobnega trdi Platonov Evtifron, ko pravi, da so dejanja pobožna zato, ker jih ljubijo bogovi, namesto da bi priznal, da bogovi ljubijo pobožna dejanja zato, ker so pobožna.

Dickijev pristop je primerljiv z delom J. L. Austina v filozofiji jezika, natančneje, z njegovo teorijo performativov. Performativi so take izjave kot: "Obljubim, da ...", "Razglašam, da ...", "Stavim, da ...". Ko izrekamo take vrste stavkov, hkrati z izrekanjem nekega dejstva to dejstvo tudi ustvarimo. Ko damo obljubo, prikličemo v življenje neko dejstvo s samim dejanjem izrekanja "Obljubim, da ..." – s samim opravljanjem tega dejanja. Ko opravimo tako govorno dejanje, se nima smisla spraševati, ali je stavek resničen ali neresničen, saj postane resničen s samim dejanjem njegovega izrekanja. To seveda ne pomeni, da obljube ni mogoče prelomiti ali da ne moremo biti neiskreni, ko jo izrekamo.

Za opravljanje takih govornih dejanj pa kajpada potrebujemo primerno situacijo. Opravičimo se lahko le, če je kaj takega, za kar se je treba opravičiti, in če je za-

devna oseba prisotna, da bi lahko opravičilo sprejela. V primeru nekaterih performativov zahtevamo institucionalno okolje. Na bankovcih ameriškega dolarja piše: "Ta bankovec je zakonito plačilno sredstvo za vse javne in privatne dolgove." Ta trditev ni uporabljena za zapis nekega neodvisnega dejstva: je trditev, izrečena v primernem okolju, ki *stori*, da je ta bankovec zakonito plačilno sredstvo. V tem primeru je seveda bistveno, da je trditev izrečena s strani ali v imenu ustrezne institucije (zakladnice ZDA). Če bi to trditev izrekla nepooblaščena oseba, ne bi imela nobene moči. Podobno je z dolgom. Če vam kdo reče "Odvežem vas dolga, ki ...", je to zgolj šala, če seveda ta človek ni bankir ali oseba, ki to počne v imenu banke, pri kateri ste se zadolžili.

Institucionalna teorija torej dobro ustreza teoriji performativov v filozofiji jezika. To kaže tudi dejstvo, da se Dickie izrecno sklicuje na dejanja poroke in krsta. Teorija vključuje tako institucionalno okolje – ustrezna institucija je svet umetnosti – kot performativno dejanje: dejanje razstavljanja slik v umetniški galeriji je enakovredno razglasitvi, da so te slike umetnost.

Dickie opiše svet umetnosti kot običajno, vzpostavljeno prakso. Tak opis nas vabi, da svet umetnosti na še en način primerjavo z denarjem. Zamislimo si denar, ki ni ameriški dolar in ki na sebi ne nosi deklaracije, da je zakonito plačilno sredstvo, vendar pa so ga in ga še rabijo za vse normalne namene, za katere se uporablja denar. Predpostavimo, nadalje, da tega denarja ne podpira nobena formalna institucija, temveč je nastal neformalno iz prejšnjega sistema zamenjave blago za blago. Zdaj pa se vprašajmo, ali je res denar. Naposled bi lahko rekli, da je zgolj kos papirja, in medtem ko je res, da se uporablja kot denar, mar iz tega sledi, da je res denar? Na to bi lahko kdo odgovoril, da je tisto, kar ga stori za denar, njegova raba (ali običajna, vzpostavljena praksa). Če ga vsakdo uporablja kot denar, potem ni vprašljivo, ali je res denar. O tem bi lahko celo govorili kot o instituciji, čeravno neformalni, ki je ne opredeljuje ali uravnava zakonodaja (na tak način je primerljiva s svetom umetnosti, kakor ga pojmuje Dickie).

Razčlenitev Dickijeve definicije

Prikličimo si še enkrat v spomin Dickijevo definicijo: "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." (Dickie, 2000: 33)

Prvo, na kar hočem v razčlenitvi te definicije opozoriti, je dejstvo, da ta definicija govori o umetnini v "klasifikacijskem smislu". Dickie hoče s tem poudarkom povedati, da ni nujno, da obstaja kaka povezava med teorijo umetniškega vrednotenja in institucionalno teorijo. Dejstvo, da med tema teorijama ne utegne biti nobene povezave, ni presenetljivo, saj naj bi bila institucionalna teorija *klasifikacijska* teorija umetnosti, torej teorija, ki pojasnjuje, zakaj je umetnina umetnina. Zakaj je umetnina vredna ali nevredna, to je povsem drugo vprašanje.

O tem, ali je klasifikacijska raba besede "umetnina" v bistvu opisna ali vrednostna, med filozofi ni soglasja. V skladu s pojmovanjem, po katerem ima odločilno vlogo pri definiciji umetnosti postopek (procedura), bo ustrezna klasifikacija stvari kot umetnin zgolj opisna. Dela, ki zadostijo opisnim merilom, so potem podvržena vrednotenju. Klasifikacija se po institucionalni teoriji ne meša z vrednotenjem.

Artefaktičnost

Izraz "artefakt", kakor ga uporabljajo estetiki pa tudi drugi ljudje, ima dva pomena. Osnovni pomen (a) izraza "artefakt" označuje tisto, kar je spremenjeno z delom, v nasprotju z onim, kar se pojavlja v naravnem stanju. Artefakt je v tem smislu izdelek človekove roke. Drugi (b), alternativni pomen izraza je, da je artefakt tisto, kar ima pomen za člane neke kulture; tisto, kar kliče po interpretaciji v nasprotju z zgolj pojasnitvijo. Razlika v teh dveh rabah izraza je očitna. Osnovni pomen se opira na misel, da artefakt izdelamo z neposredno obdelavo neke materialne stvari, ki obstaja pred stvaritvijo artefakta. Artefakt si mora tako deliti vsaj nekatere materialne lastnosti s svojim predhodnikom. Če pa si, nasprotno, neka stvar pridobi družbeni, kulturni pomen, potem ni potrebno, da bi spremenila svoje fizične lastnosti. Na primer, gorski vrh ima lahko religiozni pomen za člane neke skupnosti, vendar pa ni nobene potrebe, da bi obstajal materialni predhodnik, iz katerega bi potem ustvarili stvar s kulturnim pomenom. Zadevo, ki ima kulturni pomen, lahko ustvarimo tako rekoč iz nič, kakor v primeru pomenljivih izjav.

Pogosto se zgodi, da filozofi umetnosti ta dva pomena zamenjujejo, kar je nevarno. To zamenjevanje je nevarno zato, ker niso vse stvari, ki so artefakti (b) vrste, hkrati tudi artefakti (a) vrste. Res pa je nasprotno, da so namreč vsi artefakti (a) vrste hkrati tudi artefakti (b) vrste. Ta delitev artefaktov nas takoj postavlja pred odločitev, v katero vrsto artefaktov sodijo umetnine. Verjetno ni sporno, da so vse umetnine stvari, ki imajo določen kulturni pomen, vendar pa je vprašljivo, ali umetnine res nujno sodijo med artefakte (a) vrste.

Prvo vprašanje, ki se nam zastavi po teh začetnih pripombah, je potem, ali je artefaktičnost dejansko nujni pogoj za to, da je nekaj umetnina. Z dejstvom, da mora neka stvar nujno zadovoljiti pogoj artefaktičnosti, če hoče postati umetnina, bi se strinjali številni filozofi, ne le Dickie.

V prvi različici institucionalne teorije je Dickie menil, da bo že dejstvo, da smo neki stvar podelili status umetnine, čeravno to dejanje ni vključevalo spremembe nobene lastnosti te stvari, razen njenega statusa, samodejno zadostovalo za to, da bo stvar postala artefakt. Običajno dejanje, s katerim podelimo umetniški status, vključuje umetnikovo delo na sredstvu, iz katerega je stvar ustvarjena. Ta Dickijeva teorija je bila povsem sprejemljiva za običajne primere, odpovedala pa je pri nestandardnih primerih. Dickie je namreč dopuščal, da lahko podelimo status umetnosti kosu plavnega lesa, ne da bi ga kakorkoli spremenili, razen tega, da smo ga prenesli v umetnostno galerijo. V tem primeru je kos plavnega lesa pridobil status artefaktičnosti s taistim dejanjem, s katerim je pridobil status umetnine. Z uspešno podelitvijo umetniškega statusa je bila neki stvari samodejno zagotov-

ljen tudi status artefakta.

Kasneje to mnenje spremeni, kakor je razvidno iz opombe k prevedenemu članku: "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 so mu ta dejanja podelila artefaktičnost" (Dickie, 2000: 38). Zdaj podelitev umetniškega statusa nekemu predmetu ne zadošča več za samodejno podelitev statusa artefaktičnosti.

Zdaj se moramo spomniti na to, da Dickie s svojim pojmovanjem artefaktičnosti polemizira z Weitzovimi stališči, kakor jih je predstavil v znamenitem članku "Vloga teorije v estetiki" (Weitz, 1999: 85-95). Weitz zavrača misel, da bi bila artefaktičnost nujni pogoj za to, da je nekaj umetnina. Weitzovo sklepanje poteka takole:

(1) Kos plavnega lesa lahko postane umetnina, ne da bi ga kakorkoli spremenili, razen da ga prenesemo v umetnostno galerijo.

(2) Kos plavnega lesa ne postane artefakt med tem, ko pridobi status umetnine (saj na njem nismo delali).

(3) Torej pogoj artefaktičnosti ne drži.

Dickie je v svojem zgodnjem obdobju zavrnil resničnost druge premise in tako tudi sklepa, čeravno se je z Weitzem strinjal glede resničnosti prve premise. V kasnejšem obdobju Dickie še vedno zavrača drugo premiso in vztraja na pogoju artefaktičnosti, vendar zdaj doda, da se plavni les spremeni v artefakt z umetnikovim delom (z umetnikovim delom doseže tudi status umetnine). Nesoglasje med njima se torej omeji na razpravo, ali je obravnava, s katero plavni les lahko pridobi status umetnine, neke vrste delo, ki ustvarja artefaktičnost.

Po Dickijevem pojmovanju lahko dosežemo artefaktičnost (a) vrste tako, da stvar intencionalno uporabimo kot umetnino. Sami se pridružujemo mnenju tistih, ki mislijo, da je tako pojmovanje zmotno. Ni res, da neka stvar postane artefakt (a) vrste zgolj tako, da jo uporabimo, kot uporabljamo artefakt (a) vrste. To, da utegnemo neko stvar uporabiti tako, kot običajno uporabljamo umetnino, še ne pomeni, da je ta stvar umetnina. Ne gre za delo, ki ga lahko opravimo *z* neko stvarjo tako, da jo uporabimo, temveč za delo, opravljeno *na* tej stvari. Če neka stvar lahko opravlja funkcijo umetnine, to še ne pomeni, da je umetnina.

Artefaktičnost zahteva spremembo zaznavnih, intrinzičnih lastnosti neke stvari. Kakšna pa je potem povezava med umetniškim statusom in artefaktičnostjo (a) vrste, če artefaktičnost ni nujni pogoj za podelitev statusa umetnosti? Pomembnost artefaktičnosti (a) vrste pri podrobni določitvi umetnin ali njihovega udejanjanja je zgodovinska, ne pa ontološka. Nujno dejstvo je, da ima umetnina ob svoji stvaritvi artefaktičnost (b) vrste, torej, da ima nekakšen kulturni pomen. Značilno je, da ko neki stvari podelimo kulturno pomenljivost (ji torej podelimo

artefaktičnost (b) vrste) kot umetnini, to dejanje podelitve umetniškega statusa vključuje še nekaj več. Kar hočem reči, je, da gre običajno ustvarjanje umetnin z roko v roki z ustvarjanjem artefaktov (a) vrste, od katerih so nekateri umetnine (oljne slike, izklesani kipi), drugi pa primerki umetnin ali podrobne določitve za umetnine (partiture, scenariji, knjige, rokopisi, odliti kipi). Naš pojem umetnosti ne bi bil to, kar je, če ne bi bilo dejstva, da so umetnine v resnici artefakti (a) vrste ali pa da so utelešene v artefaktih (a) vrste. Ustrezno sklicevanje neke umetnine na tradicijo umetniškega ustvarjanja (kot tistega, ki vključuje obdelavo fizičnega sredstva) je zagotovljeno že s tem, da jo uvrstimo v umetnostnozgodovinski kontekst.

Naš pojem umetnosti predpostavlja neko zgodovino umetnikovega dela, da bi z njim ustvaril umetnino. Tako delo se običajno, čeravno to ni nujno, kaže v stvaritvi artefaktov (a) vrste (od katerih so nekateri umetnine, drugi pa utelešajo ali podrobno določajo umetnine). Vendar to še ne pomeni, da mora biti vsaka umetnina artefakt (a) vrste ali vsaj odvisna za svojo eksistenco od take vrste artefakta. Tisti, ki zagovarjajo pogoj (a) artefaktičnosti, zamenjujejo *zgodovinsko* z *ontološko* nujnostjo (*glej* Davies, 1991: 120-141).

On what the eye cannot descry

The first part of the article considers the beginnings of an institutional theory of art as expressed in Arthur Danto's thesis that to see something as an artwork requires nothing less than "an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld". An artworld is dependent on artistic theories. The power of an artistic theory manifests itself in the fact that it segregate objects from the real world and make them part of another world, an artworld.
Further, we argue that Danto's claim of the nonreductive physicalism concerning the ontology of artworks is still wanting. We are also suspicious about his explicit assertion that the properties of new created artworks become artistic relevant properties of previous artworks.
Last part of the article focuses on the analysis of Dickie's institutional definition of

art defending the view that artefactuality is not the necessary condition for something to be an artwork.

Keywords: institutional theory of art, artworld, artefact, A. Danto, G. Dickie.

Literatura

Borges, L. (1995). *Druge raziskave*. Ljubljana: Literatura.

Danto, A. (1994). *The Transfiguration of Commonplace*. Cambridge, Mas. in London: Harvard University Press.

Danto, A. (2000). "Podeljevanje umetniškega statusa realnim predmetom: svet umetnosti". *Analiza*, 3-4, str. 15-26.

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

Dickie, G. (2000). "Kaj je umetnost? Institucionalna analiza". *Analiza*, 3-4, str. 27-41.

Levinson, J. (1996). *Music, Art & Metaphysics*. Ithaca in London: Cornell University Press.

Lewis, D. (1999). *Papers in Metaphysics and Epistemology*. Cambridge: Cambridge University Press.

Weitz, M. (1999). "Vloga teorije v estetiki". *Analiza*, 2, str. 85-95.