

Doktori (PHD) értekezés

A MŰVÉSZET INTÉZMÉNYI ELMÉLETE

Kőműves Sándor

**Debreceni Egyetem
BTK
2011.**

A művészet intézményi elmélete

Értekezés a doktori (Ph.D.) fokozat megszerzése érdekében
a tudományágban

Írta: okleveles

Készült a Debreceni Egyetem doktori iskolája
(..... programja) keretében

Témavezető: Dr.
(olvasható aláírás)

A doktori szigorlati bizottság:

elnök: Dr.
tagok: Dr.
Dr.

A doktori szigorlat időpontja: 200.....

Az értekezés bírálói:

Dr.
Dr.
Dr.

A bírálóbizottság:

elnök: Dr.
tagok: Dr.
Dr.
Dr.
Dr.

A nyilvános vita időpontja: 20.....

„Én, Kőműves Sándor teljes felelősségem tudatában kijelentem, hogy a benyújtott értekezés a szerzői jog nemzetközi normáinak tiszteletben tartásával készült. Jelen értekezést korábban más intézményben nem nyújtottam be és azt nem utasították el.”

Debrecen, 2011.

.....
Kőműves Sándor

ELŐSZÓ	7
1. AZ ANTIESSZENCIALISTA SZEMLÉLET TÉRHÓDÍTÁSA	13
1.1. Bevezetés	13
1.1.1. W. B. Gallie - „A filozófiai esztétika funkciója” (1948)	16
1.1.2. Paul Ziff – „A műalkotás definiálásának feladata” (1953)	22
1.2. Recepciótörténeti középpont: Morris Weitz – „Az elmélet szerepe az esztétikában” (1956) 32	
1.2.1. Az esztétika érthetősége iránti igény	33
1.2.2. Definíció – „nyitott fogalom” és „családi hasonlóságok”	35
1.2.2.1. Charles Leslie Stevenson	35
1.2.2.2. Friedrich Waismann	36
1.2.2.3. Karl Popper	40
1.2.2.4. Ludwig Wittgenstein	41
1.2.3. A weitz-i nézőpont	45
1.3. Zárszó	49
2. AZ INTÉZMÉNYI ELMÉLET KORAI ÉS KÉSŐI VÁLTOZATA	51
2.1. Előkészítő írások	51
2.1.1. George Dickie – “Az esztétikai attitűd mítosza” (1964)	51
2.1.2. Arthur Danto – “A művészetvilág” (1964)	55
2.1.3. Maurice Mandelbaum – “A családi hasonlóságok és a művészetre vonatkozó általánosíthatóság” (1965)	57
2.2. Az intézményi elmélet	61
2.2.1. A korai változat (1969, 1971, 1974)	62
2.2.1.1. Az esszencia rehabilitációja	64
2.2.1.2. A „műalkotás” jelentései	65
2.2.1.3. Az artefaktualitás	66
2.2.1.4. A differentia specifica	67
2.2.1.5. A korai definíciók	68
2.2.1.6. Az intézmény	70
2.2.1.7. A státusz	74
2.2.1.8. Az értékelés	75
2.2.1.9. Az esztétikai tárgy	77
2.2.2. A késői változat (1984)	80
2.2.2.1. Danto és Dickie	85
2.2.2.2. A művészet jelentései és az artefaktualitás	90
2.2.2.3. A művészet intézményi természete	98
3. KRITIKA	104
3.1. A definíció	104
3.1.1. Definiáló kategóriapárok	105
3.1.1.1. Reális/Nominális kategóriapár	105
3.1.1.2. Intenzionális/Extenzionális kategóriapár	106
3.1.1.3. Stipulatív/Deskriptív kategóriapár	106
3.1.2. A definíció leggyakrabban előforduló formái	106
3.1.2.1. Stipulatív definíció	107

3.1.2.2.	Deskriptív definíció	108
3.1.2.3.	Lexikális definíció	108
3.1.2.4.	Pontosító definíció	109
3.1.2.5.	Teoretikus definíció	110
3.1.2.6.	Meggyőző definíció	110
3.1.3.	A definíció klasszikus elmélete	110
3.1.4.	A definíció klasszikus elméletének kritikája.....	114
3.1.5.	George Dickie definíciója.....	116
3.1.5.1.	Az artefaktualitás feltétele	117
	A művészetfilozófiai hagyomány.....	117
	Etimológia, szortális leírás, függőségi feltétel (FF), sikerességi feltétel (SF), elfogadási feltétel (EF).....	119
	Dickie artefaktum-meghatározása.....	122
3.1.5.2.	A körkörösség kérdése.....	127
3.2.	A történetiség kérdése	128
3.2.1.	A Kripke-Putnam modell.....	128
	Saul Kripke és Hilary Putnam.....	129
3.2.1.1.	James D. Carney	132
3.2.1.2.	Robert J. Matthews	138
3.2.1.3.	Catherine Lord	142
3.2.1.4.	Kritika: Thomas Leddy	145
3.2.1.5.	George Dickie	147
3.2.2.	A proceduralista olvasat.....	150
3.2.3.	A narratív elmélet	159
3.2.4.	A pragmatista kritika	166
UTÓSZÓ.....	178
BIBLIOGRÁFIA.....	181
NÉV- ÉS TÁRGYMUTATÓ.....	196
FÜGGELÉK (G. DICKIE: A MŰVÉSZET INTÉZMÉNYI ELMÉLETE – 1999)	199

“Tökéletesen igaz, hogy minden filozófus, minden festő csak az örökre megvalósulatlan mű legegyszerűbb vázlatának tekinti azt, amit mások az ő alkotásának neveznek: ám ez nem azt bizonyítja, hogy ez a mű valahol bennük létezik, és csak arra van szükség, hogy felvegyenek egy vásznak és ecsetükkel felvigyék rá.”

(Maurice Merleau-Ponty: A filozófia dicsérete)

Előszó

Különösen megragadt bennem egy jelenet Kafkának *A kastély*¹ című regényéből. Ebben a jelenetben Olga fényt vet testvére, Barnabás Klamm iránt érzett különös vonzódására, ugyanakkor Kafka nagyon érzékletesen festi meg azt a misztikus légkört is, amely Klamm személyét körülöleli. Olga és K. beszélgetésének vagyunk a tanúi, Olga hangját halljuk: „Klammról ... beszélünk egymással néhanapján, én még sosem láttam Klammot ... de a faluban persze tudják, milyen, egyesek látták is, és mindenki hallott róla, így aztán közvetlen látásból, mendemondákból, meg bizonyos torzító hátsó szándékokból kialakult róla egy kép, amely alapvonásaiban hiteles is. De csak alapvonásaiban. Egyébként azonban változékony, és talán még csak nem is annyira, mint Klamm valódi mivolta. Egészen másként fest, amikor a faluba megérkezik, s megint egészen másként, amikor eltávozik; más, mielőtt sört iszik, és más utána; más ébren és más alva, más egyedül és más beszélgetés közben, s ami ezek után érthető: teljességgel más fönt a kastélyban. És már magában a faluban is meglehetősen nagy különbséget észlelnek, nagyság, testtartás, zömökség, szakáll tekintetében; csupán ruháját illetően egyeznek szerencsére a tudósítások: mindig ugyanazt a ruhát hordja, hosszú szárnyú, kétsoros fekete kabátot. Ezek a különbségek természetesen nem holmi varázslatból erednek; nagyon is érthetők, s abból a pillanatnyi hangulatból, a fölindulásnak abból a fokából, a reménynek és kétségbeesésnek abból a számtalan változatából származnak, amely a nézőt, aki ráadásul csak futólag láthatja Klammot, alkalomadtán eltölti.”² Barnabás állítólag Klamm szolgálatába állt: „A Klamm külső megjelenéséről szóló tudósításokat ... Barnabás nagyon jól ismeri, sokat összeszedett és összehasonlított, talán túl sokat is, s egyszer magát Klammot is látta, vagy látni vélte a faluban, a kocs ablakán át; kellően fölkészült hát, hogy megismerje, mégis, s ezt hogyan magyarázod meg megadnak, mikor a kastélyban belépett az egyik irodába, s a hivatalnokok közt rámutattak az egyikre, és azt mondták, ez Klamm, nem ismert rá, és utána még sokáig nem szokta meg, hogy valóban Klamm.”³ Barnabás szorongása nem múlt el, továbbra sem maradt bizonyos azt illetően, hogy ő tényleg Klammal találkozott-e.

Klamm a művészet definíciójának az analógiájaként jelent meg előttem. Ha figyelmesen olvassuk a fentebbi idézet sorait, felfigyelhetünk arra a különös dologra, hogy

¹ Franz Kafka: *A kastély*, Kossuth Kiadó, Budapest, 2006.

² Id. mű 164-165.o.

³ Id. mű 165.o.

mindazon tulajdonságok közül, amelyekkel Klammot a falubeliek jellemezték, csupán a *hosszú szárnyú, kétsoros fekete kabát* volt Klamm állandó jellemzője. Milyen különös, hogy Klammot eltérőnek látták mind a magasságát, mind a testalkatát illetően. Elképzelhetjük-e valakiről, józan eszünkre hagyatkozva, hogy időnként megváltoztatja a magasságát, hogy miután az egyik nap magas volt, a másik nap már alacsonyabb lesz, és harmadnapra esetleg ismét magassá válik? Ha az egyik nap egy alacsony embert látnánk, a másik nap egy magasat, és a két ember csupán abban hasonlítana egymáshoz, hogy mindketten hosszú szárnyú, kétsoros fekete kabátot viselnek, akkor nem döbbenék-e meg azon, ha valaki azt állítaná, hogy nem két, hanem egy és ugyanazon emberről van szó? Noha úgy tűnik, hogy a hivatalnok rámutatott Klammra: Tessék, Barnabás, ő itt Klamm! – *de feltétlenül hinnünk kell-e ennek a hivatalnoknak?* Vajon alaptalan-e Barnabás további, szünni nem akaró, szinte görcsös szorongásba forduló kételkedése, hogy valóban Klammal találkozott-e? Mi a garancia arra, hogy a hivatalnok igazat mondott neki, az állítólagos Klamm kinézete ugyanis korántsem illeszkedik abba a leírásba, amelyet ő Klammról korábban kialakított.

Tegyük fel a lényeges kérdést: *létezik-e Klamm egyáltalán?* Mindenki beszél róla, állítólag már sokan látták, van aki rá is mutatott. Hinnünk kellene nekik, a megérzésünk mégis mást mond: Klamm azonosítójaként egy *akcidentális tulajdonságot* állítanánk elénk, a *lényegi tulajdonságok* – így például a nagyság – azonban szüntelenül váltakoznak, ez pedig ellentmond a józan ítélőképességünknek. Véleményem szerint nem alaptalan feltenni azt a kérdést, hogy egyáltalán létezik-e Klamm? Ugyanakkor igen kockázatos, hiszen Klamm létezését *konszenzus* övezi. *A látszat eltakarja előlünk a lényegét, ha egyáltalán létezik ilyen lényeg.*

Az a meglátásom, hogy a művészet definíciójára irányuló vállalkozás pontosan a kafkai részlet által felvetett dilemma két pólusa között oszcillál: egyesek azt hangoztatják, hogy a művészetet nem lehet, vagy nem kell definiálni, mások ugyanilyen szilárd meggyőződéssel vallják ennek ellenkezőjét, azt, hogy a művészetet igenis lehet, vagy kell definiálni. A művészetfilozófiai irodalom hagyománya számos példával szolgál a vállalkozás eredményére vagy kudarcára nézve (eredmény vagy kudarc attól függően, hogy milyen perspektívából értelmezzük ezeket a 'leleteket'). Az általános megjegyzések ingatag magaslatáról konkrét szövegek vizsgálatára fogunk rátérni, mindeközben nem célunk annál jelentősebb eredményeket felmutatni, mint amelyeket a vizsgálandó tényanyag a rendelkezésünkre bocsát.

Egyes definíciók csupán ideig-óraig állnak a színen, majd gyakran a feledés homályába süllyednek (noha ez nem jelenti azt, hogy később esetleg ne kerülhetnének ismét a figyelem középpontjába valamilyen ok folytán). Ugyanakkor itt elejét szeretném venni annak a lehetséges félreértésnek, hogy ez a munka egy definíció építésén fáradozna. Ez a mű nem erről szól. Az én érdeklődésem tulajdonképpen az Ingarden által is regisztrált, számomra különösen érdekes helyzetből fakadt: „Figyelemre méltó ténnyel állunk szemben: szinte naponta foglalkozunk irodalmi művekkel, olvassuk őket, megragadnak bennünket, tetszenek vagy nem tetszenek, értékeljük és megvitatjuk őket, különböző ítéleteket mondunk róluk, tanulmányokat írunk az egyes művekről, foglalkozunk történetükkel, gyakran szinte valami atmoszférához hasonlók, amelyben benne élünk – úgy látszik tehát, hogy e foglalatosságok tárgyait minden oldalról, kimerítően ismerjük. S mégis, ha valaki felteszi a kérdést, hogy tulajdonképpen *mi* az irodalmi mű, kénytelenek vagyunk bizonyos csodálkozással elismerni, hogy nem találunk igazi és megnyugtató választ erre a kérdésre.”⁴

Számos tényező motiválhatja a művészet definíciójára irányuló kutatásokat. Az avant-garde és a későbbi művészeti irányzatok kétségkívül számos *anomáliával* szembesítettek minket, néhány példa ezek közül: Yves Klein üres teret állít ki a párizsi Galerie Iris Clert-ben, Armand Fernandez alias Arman egy gallériát két kamionnyi szeméttel tölt meg, Goldsworth, Andre és Gober hólabdát, téglákat és fánkokat szobrokként állítanak ki, Gilbert és George önmagukat “élő szobroknak” tekintik, Chris Burden a saját kezébe lő egy performance aktus keretében stb. *A huszadik századi művészet megkerülhetetlenül felteszi nekünk azt a kérdést, amely a saját lényegére, a saját természetére irányul.* Nem arról van szó, hogy *a művészet természete* csupán ebben az időszakban vált volna a vizsgálódás tárgyává, egy ilyen kijelentés történetietlen volna. A művészet természetének az igen gyakori, hirtelen változásai azonban alighanem ennek az időszaknak a sajátosságát jelentik. Így a huszadik-huszonegyedik századi művészet megértésének egyik lényegi elemét kell hogy alkossa a művészet természetére irányuló vizsgálódás. Noël Carroll úgy olvassa az analitikus művészetfilozófia történetét, mint amely folyamatosan teoretikus magyarázattal látta el a modern művészet megnyilvánulásait, az új alkotások számára olyan teoretikus eszközöket gyártott, amelyek segítségével az új alkotásokat műalkotásokként ismerhetjük fel. *Clive Bell* így vált a

⁴ Roman Ingarden: Az irodalmi műalkotás, Gondolat Kiadó, Budapest, 1977., 19.o.

neoimpresszionizmus, *Collingwood* Joyce, Stein, és Eliot, *Suzanne K. Langer* a modern táncművészet, *George Dickie* a dadaista alkotások, *Arthur Danto* pedig a hétköznapi tárgyaktól megkülönböztethetelen műalkotások védelmezőjévé. Az idealista esztétika (pl. Croce) érvényességének a megkérdőjelezését a művészet gyakorlata is elősegítette. *A művészet természetére irányuló kérdés tehát fakadhat egyfelől magából a művészet gyakorlatából, másfelől a befogadó megértési igényéből.*

A művészetelméleti irodalom sokféle és sokszínű definíciót hagyományozott ránk, és ez a hagyomány még napjainkban is tovább íródik. A számos definíciót látván felmerül bennünk a kérdés: a művészet különböző definíciói kínálnak-e olyan szempontot, amely koherenciát biztosíthat ennek a sokféleségnek? Többek között ezt a kérdést is tárgyalja ez a munka.

Abban az esetben, ha a művészet esszenciájára irányuló vizsgálódásunk negatív eredménnyel zárulna, ez még nem involválná azt a következményt, hogy a művészet természetéről adott definíciók haszontalanok lennének. Többen is felhívják a figyelmünket (pl. Morris Weitz, Arnold Isenberg), hogy egy definíció mindig arról a perspektíváról tájékoztat, amely perspektívából a befogadó szemléli a művet. Egy adott horizont szempontrendszerébe nyerhetünk bepillantást, ezzel gazdagítva a megértést. Például Bell és Fry formalista teóriája, a szignifikáns forma elmélete mondhatni kondicionál bennünket arra, hogy a neoimpresszionista alkotások formai komponenseire helyezzük a hangsúlyt.

A jelen munka egyik célkitűzése az, hogy szeretne hozzájárulni az angolszász művészetfilozófia gondolkodói hagyományának az ismertetéséhez. George Dickie vonatkozásában némely, magyarul is hozzáférhető információ sajnos nem tekinthető adekvátnak. Említsük példaként Richard Shustermannak a *Pragmatikus esztétika* című könyvét, amelynek második, bővített, 2000-ben megjelent kiadásában Shusterman George Dickie-nek azt a korai elméletét veszi az intézményi elmélet mérvadó álláspontjának, amelyet az 1984-ben megjelent *A művészet köre* több lényeges ponton is módosított. Dantótól *A közhely színeváltozása* pedig azért nem tekinthető megfelelő másodlagos forrásnak Dickie elméletéhez, mert *A művészet köre* három évvel Dantó könyvének a publikálása után jelent meg.

Közhely, hogy egy elmélet kontextusának a felrajzolása az elmélet gazdagabb megértését szolgálja. A kontextust értelmezhetjük kérdésként, amelyre a megnyilatkozás válaszként született. A válasz megértéséhez ekkor ismernünk kell magát a kérdést. Részben ez a cél lebegett a szemem előtt, amikor az antiesszencializmusról szóló fejezet készült.

Ugyanakkor törekedtem arra is, hogy ez a fejezet ne pusztán egy már elbeszélte történet reprodukciója legyen, hanem olyan filozófiai hagyomány játékba vonását is tartalmazza, amely túlmutat az esztétikai szöveghagyományon, így más filozófiai terület perspektívájából is megvizsgálja az esztétikai hagyományt. Még nem került kiaknázásra az a lehetőség, amelyet Morris Weitz kínált fel a *A megnyíló elme* című munkájában. Weitz röviden utal azokra a filozófiai gondolkodókra, akik egyengették számára az utat „*Az elmélet szerepe az esztétikában*” című tanulmányának megszületéséhez. Ismertetem ezeknek a szerzőknek a releváns gondolatait, ezzel nem csupán gazdagabb bepillantást nyerhetünk a konceptualizmus irodalmába, hanem gazdagabb eszköztárat is kapunk a tárgyalásra kerülő esztétikai hagyomány interpretációjához.

Az antiesszencializmusról szóló fejezetet a George Dickie művészetfilozófiájáról szóló rész követi. Az általam ismert szakirodalom ilyen részletességgel még nem ismertette az intézményi elméletet. Meglepő azoknak az írásoknak a mennyisége, amelyek félreértelmezik George Dickie korábbi vagy későbbi álláspontját. Ezen szövegek esetében láthatóan hiányzott a körültekintő interpretációhoz szükséges alapos szövegismeret. Gyakori interpretációs hiba, hogy egy gondolatot kiemelnek abból a szöveggörnyezetből, amelyben az szerepel, ezzel a gondolatot alaptalanul az értelmezés szabad prédájává teszik. Egy többé-kevésbé zárt struktúra egyik elemének jelentését lényegileg meghatározza az a pozíció, amelyet elfoglal a struktúrán belül. Részben tehát a gyakori félreértések készítették arra, hogy egy szöveghűbb ismertetést rajzoljak fel Dickie korai és késői elméletéről. Ennek az ismertetésnek a szerkezeteként a szövegnek az önmaga irányában elvégzett tagolását választottam. Ugyanakkor, minthogy a szövegnek a saját maga irányába kifejezett tagolási szándékát csak akkor rekonstruálhattam volna tökéletes mértékben, ha újramondtam volna az egész szöveget, a szövegtest kialakítását vezette a későbbi kritikai irodalom is, amely bizonyos szövegrészeket kiemelt jelentőséggel kezel.

A George Dickie által kidolgozott intézményi elméletéről szóló fejezetet a kritikai irodalom tárgyalása követi. Talán ez tekinthető az egész munka leginkább eleven fejezetének. Természetesen itt is érvényesül az elkerülhetetlen szelekció. Azokat a szövegeket nem tartottam érdemesnek megvizsgálni, amelyek az intézményi elmélet korai verziójára irányultak, kivéve abban az esetben, ha a kritikai észrevétel vagy kérdésfeltevés a késői verzió esetében is relevánsnak mutatkozott (példa erre az artefaktualitás feltétele), vagy ha valamilyen egyéb indok ezt kívánta.

Annak ellenére, hogy Dickie *A művészet körét* tekinti az intézményi elmélet késői változatának, a könyv 1984-es megjelenését követően több olyan tanulmány is napvilágot látott (pl. „*A művészet definiálása: intenzió és extenzió*”), amelyek mintegy interpretációs segédletként olvashatók az 1984-es munkához. Helyenként azonban olyan gondolatokat tartalmaznak, amelyek csak tovább növelik a könyv némely pontján megfigyelhető bizonytalanságot.

Végezetül néhány szót szólnék a tárgyalásra kerülő szövegek fordítása során felmerülő nehézségekről. A munkából zömében kihagytam az eredeti angol nyelvű idézeteket, amellyel kétségtelen, hogy a szövegértés teljesebbé válhatott volna. Egy fordítás mindig interpretálja a szöveget, ez a jelen esetben sem történt másképpen. A fordítások különösen kényes pontjait jelentetik azok a szakkifejezések, amelyeknek a megfelelő magyar fordítását időnként nehéz volt megtalálni.⁵ A biztonság kedvéért ezért az eredeti kifejezéseket szögletes zárójelek között tüntettem fel. Általánosabb filozófiai terminus fordításához szerencsére akadtak fogadók, itt korábban lefordított írásokat, vagy magyarul már meghonosodott terminológiát vettem alapul.

⁵ Itt szeretném megköszönni Kelemen István segítségét, amelyet az egyes angol terminusok magyarra történő átültetésénél nyújtott.

1. Az antiesszencialista szemlélet térhódítása

1.1. Bevezetés

“Vizsgáld meg például egyszer azokat a folyamatokat, amelyeket „játékok”-nak neveziünk. ... Mi a közös mindezekben? – Ne mondd, hogy „Kell valami közösnek lennie bennük, különben nem hívnák őket ’játékok’-nak” – hanem nézd meg, van-e valami közös mindben. – Mert ha megnézed őket, nem fogsz ugyan olyasmit látni, ami mindben közös, de látsz majd hasonlóságokat, rokonságokat, mégpedig egész halomnyit. Szóval: ne gondolkozz, hanem nézz! ... E vizsgálódás eredménye pedig így hangzik: az egymást átfedő és keresztező hasonlóságok bonyolult hálózatát látjuk. ... Ezeket a hasonlóságokat nem tudom jobb szóval jellemezni, mint hogy „családi hasonlóság”-ok; mert így fedik át és keresztezik egymást azok a különböző hasonlóságok, amelyek egy család tagjai között állnak fenn: termet, arcvonások, a szem színe, a járás, a temperamentum stb., stb. – És azt állítom: a ’játékok’ egy családot alkotnak.”⁶ Ez az idézet a neowittgensteiniánus művészetfilozófia locus classicusa. A művészet antiesszencialista⁷ nézőpontja a huszadik században az 1940-es években jelenik meg az angolszász szakirodalomban, egyik legjelentősebb írása ebből az időszakból W. B. Gallie-nek *A filozófiai esztétika funkciója*⁸ című tanulmánya. Az 1950-es évek folyamán az antiesszencialista álláspont domináns pozícióvá válik, hangoztatói

⁶ Ludwig Wittgenstein: *Filozófiai vizsgálódások*, Fordította: Neumer Katalin, Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 1998., 57-58.o.

⁷ Az esszencialista szemléletmódot képviselő szerzők definiálhatónak gondolták a művészet lényegét, a keresett lényegiséget számukra egy, a szükségszerű és elégséges feltételek megadásával előállítható definíció jelentette. Ennek a módszernek a rövid összefoglalása: “Namármost, ha meghatározzuk azt a *szükségszerű* feltételt (vagy a szükségszerű feltételek osztályát), amely *elégséges* ahhoz, hogy valami X-ként létezessen, akkor a feltételek egy olyan kombinációját adjuk meg, amit *minden X és kizárólag* az X-ek elégítenek ki - ez az X(ség) ismertetőjele.” - Davies, Stephen. 2006. *The Philosophy of Art*. Blackwell Publishing. 27.o. Tágabban az ún. ’konceptcionális elemzésről’ mint analitikus módszerről ld. Carroll, Noël. 1999. *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*. Routledge. 7-11.o. Az antiesszencialista szerzők azonban, noha különféle megközelítések alapján, de tagadták egy ilyen definíció szükségszerű vagy lehetséges voltát.

⁸ W.B Gallie, ‘The Function of Philosophical Aesthetics,’ *Mind*, 1948, 57, 302-321.o.

rendszeresen hivatkoznak Wittgensteinre, illetve a 'családi hasonlóság' argumentumára.⁹ A neowittgensteiniánus irányvonalhoz azokat a szerzőket soroljuk, akik a művészet koncepcióját a wittgensteini 'családi hasonlóságok'-argumentumának a mintájára értelmezik, tehát koncepciójukat tekintve az antiesszencialista szerzők egy szűkebb részahalmazát alkotják.¹⁰

Az 1960-as évek közepére, amikor újból erősödésnek indul az esszencialista szemléletmód, az ellentábor színterén a neowittgensteiniánus antiesszencializmus válik a legelterjedtebb állásponttá. Mind ennek, mind pedig a tágabban értelmezett antiesszencialista nézőpontnak Morris Weitz „*Az elmélet szerepe az esztétikában*”¹¹ című írása jelenti a kanonikus álláspontját. Persze nem haszontalan tudnunk azt a tényt, hogy ez, az antiesszencialista perspektíva recepciótörténeti középpontjának is nevezhető írás erősen táplálkozik két forrásból. Egyrészt az esztétikai diskurzusnak abból a légköréből, amit W. B. Gallie már említett írása, John Passmore *Az esztétika unalmassága*¹², és Paul Ziff *A műalkotás definiálásának feladata*¹³ című tanulmányai teremtettek meg. Másrészt pedig abból a filozófiai ismeretanyagból, ami a konceptualizáció kérdése körül született. Ezt az

⁹ Az antiesszencialista időszak átfogó ismertetéséhez, az összefoglaló munkák tekintetében lásd elsősorban: Peter Lamarque and Stein Haugom Olsen (editors). *Aesthetics and the Philosophy of Art – The Analytic Tradition* (Blackwell Publishing 2004), különösképpen a 'General Introduction'; Stephen Davies. *The Philosophy of Art* (Blackwell Publishing 2006); Stephen Davies. *Definitions of Art* (Ithaca and London: Cornell University Press 1991).; a cikkek kapcsán pedig alapvető történeti kiindulópontok T.J. Diffey, 'Essentialism and the Definition of "Art",' *The British Journal of Aesthetics*, 1973, 13, 103-120.o., illetve a *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1987-es 'Analytical Aesthetics' című tematikus kötetéből a bevezető tanulmány: Richard Shusterman, 'Analytic Aesthetics: Retrospects and Prospect,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1987, 115-124.o., különösképpen a 117-118. oldalak.

¹⁰ „Azokra a filozófusokra, akik úgy gondolták, hogy a művészetet nem lehet definiálni, rendszerint Ludwig Wittgensteinnek a *Filozófiai vizsgálódások* című könyve gyakorolt hatást. Ebből következően 'neowittgensteiniánusoknak' nevezhetjük őket.” – in. Noël Carroll. *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction* (Routledge 1999) 209.o. Carroll ebben a könyvében részletesebben is meghatározza a neowittgensteiniánus művészetfilozófiát: „A Neo-Wittgensteiniánus művészetfilozófia...három részből áll. Első része a nyitott fogalom argumentuma. Ennek van egy pozitív és van egy negatív oldala. A pozitív oldal az, hogy a művészet fogalmát nyitott fogalomként határozták meg. A negatív vagy kritikai oldal pedig az, hogy elutasításra kerül az az állítás, hogy a művészet, lényegét tekintve, definiálható a szükséges és elégséges feltételek segítségével. A neowittgensteiniánus nézet második részét a családi hasonlóság módszere alkotja. Ezt a részt nevezhetjük rekonstruktívnak: kísérletet tesznek annak rekonstruálására, hogy a tárgyakat miként azonosítjuk, illetve osztályozzuk műalkotásokként. Az álláspont harmadik része rehabilitatív: megpróbálja visszanyerni mindazt, ami a létrejött művészetelméletekben értékes, azáltal, hogy azokat a művészetkritikához való önkéntelen hozzájárulásokként olvassa újra... – Id. mű 217.o. Minthogy a rehabilitatív jellemző nem szükségszerűen jelent meg minden olyan írásban, ami a művészet fogalmát a családi hasonlóságok módszere alapján írta le, ezért szerintem tanácsosabb a neowittgensteiniánus terminust alapvetően a wittgensteini ösztönzés megfigyelhetősége alapján tulajdonítani egy szerzőnek.

¹¹ Morris Weitz, 'The Role of Theory in Aesthetics,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1956, 15, 27-35.o.

¹² John Passmore, 'The Dreariness of Aesthetics,' *Mind*, 1951, 60, 318-335.o.

¹³ Paul Ziff, 'The Task of Defining a Work of Art,' *The Philosophical Review*, 1953, 62, 58-78.o.

utóbbi forrást rendszerint nem hangsúlyozza eléggé az esztétikai szakirodalom, noha interpretációs kulcsot nyújt az antiesszencialista szemlélet általános konceptuális sémájának a megértéséhez.

Abból következően, hogy az '50-es és a '60-as években számos szerző közvetlenül Wittgensteinre hivatkozik, érthető a neowittgensteiniánus elnevezés. Ugyanakkor nem vagyunk teljes mértékben igazságosak a hagyománnyal, ha nem mutatunk rá arra, hogy számos, Wittgenstein által tárgyalt kérdés (pl. a helyes szóhasználat kérdése, a családi hasonlóságok argumentuma, a paradigmaticus esetek argumentuma) már egy korábbi, vagyis a Wittgensteint is megelőző általános filozófiai perspektíva részét alkotta, amit Austin terminusával élve „nyelvi fenomenalizmusnak”¹⁴ nevezhetünk. Az „oxfordi iskola”, vagy „a hétköznapi nyelv filozófiája” elnevezések talán ismerősebben csengenek. Ez a filozófiai metódus már az 1940-es évek elején megjelent, és tartott nagyjából a hatvanas évek közepéig. Az analitikus filozófia áramlatához tartozik, amennyiben a célkitűzése inkább a fogalmak elemzése, mintsem metafizikai rendszerek építése. A habitus képviselőinek egységes metodológiája azonban nagyjából annyiban ki is merül, hogy véleményük szerint a filozófia problémák kezelését vagy feltárását elősegíti, ha felhasználjuk a szavak hétköznapi, a nem a filozófiai kontextusokban megmutatkozó jegyeit. A nem filozófiai kontextus tulajdonképpen paradigmaticus szerepet kap, a szójelentés ebben a kontextusban székel, bármerre is mozdul, innen indul el. Abban persze már nem volt egyetértés, hogy a felmutatott problémák valódi problémák-e, amelyeket orvosolnunk lehet, vagy pseudo-problémák, amelyeket legfeljebb csak diagnosztizálni vagyunk képesek. Sőt, egyes szerzők a konceptuális elemzés eredményeként olyan tézisekhez jutottak, amelyek kísértetiesen hasonlítanak a dekonstrukció eredményeire. Például kimutatásra került, hogy bizonyos filozófiai distinkciók nem tarthatók: Austin a materiális/immateriális,¹⁵ Stroll pedig a direkt/indirekt¹⁶ párról mutatta ezt ki.

Minthogy minket most csupán a műalkotás definiálásának a kérdése érdekel, ezért nem áll módunkban, hogy az analitikus esztétika másik jelentős területéről, a műkritikáról is beszélhessünk. Annyit azonban feltétlenül jelezni szeretnék, hogy az ismertett gondolkodói habitus ezen a területen is jelentősen érvényesítette a hatását.¹⁷

¹⁴ John Langshaw Austin. *Philosophical Papers. Second edition.* (London: Oxford University Press 1970) 182.o.

¹⁵ John Langshaw Austin. *Sense and Sensibilia* (New York: Oxford University Press 1962)

¹⁶ Avrum Stroll. *Surfaces* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press 1988)

¹⁷ Áttekintéshez lásd Shusterman 1987.

Az elkövetkező oldalakon áttekintjük az analitikus esztétika antiesszencialista hagyományának két fontos, Morris Weitz 1956-os tanulmányát megelőző írását. Az egyik Gallie-nek „*A filozófiai esztétika funkciója*” című tanulmánya, amelyet a hagyomány az idealista esztétikával szembeni támadás egyik jelentős állomásaként tart számon. A másik szöveg pedig Zifftól „*A műalkotás definiálásának feladata*”. Ez az írás már hangsúlyoz olyan társadalmi kontextusokat, amelyeket később az ún. kontextuális elméletek az érdeklődésük homlokterébe fognak helyezni.

1.1.1. W. B. Gallie¹⁸ - „A filozófiai esztétika funkciója” (1948)

Az 1950-es éveket megelőző nagyjából százötven évben a műalkotások ontológiai státuszát szinte kizárólagosan az úgynevezett „idealista elmélet” határozta meg.¹⁹ A huszadik századi idealista esztétika két legjelentősebb képviselője Benedetto Croce és Robert Collingwood. Croce *Esztétikája* angolul 1909-ben, tehát hét évvel az olasz kiadás után jelent meg, és hatásában túlszárnyalta Collingwood 1938-ban megjelent *A művészet alapelvei* című könyvét.²⁰ Collingwood munkáját azonban a legjelentősebb angol nyelvű esztétikai írásnak kell tekintenünk a Burke és a Gombrich, Wollheim, Goodman közé eső időszak vonatkozásában.

Miután Gallie pontokba szedve elősorolja az idealista esztétika előfeltételeit, empirista alapokra építkezve kritikát gyakorol. Kritikájának következtében elsősorban a műalkotások ontológiáját, az alkotások interpretációját, illetve az esztéta munkakörét érintő kérdések kerülnek előtérbe.

¹⁸ Walter Bryce Gallie (1912-1998) brit filozófus, szociológus, politikai gondolkodó. Tanulmányai közül ismertebbek az 'Explanations in History and the Genetic Sciences,' ['Magyarázatok a történelemben és a genetikus tudományokban'] *Mind*, 64, 254, 1955, 160-180.o., az 'Essentially Contested Concepts,' ['Esszenciálisan vitatott fogalmak'] *Proceedings of the Aristotelian Society*, 56, 1956, 167-198.o., és a 'Wanted: A Philosophy of International Relations,' ['Hiány: a nemzetközi kapcsolatok filozófiája'] *Political Studies*, 27, 3, 1973, 484-492.o. Könyvei közül az ismertebbek: *Philosophy and the Historical Understanding [A filozófia és a történelmi megértés]* (London: Chatto and Windus 1964), *Philosophers of War and Peace [A háború és a béke filozófusai]* (Cambridge; New York: Cambridge University Press 1978).

¹⁹ „...az idealista doktrína, miszerint a művészet, esszenciáját tekintve, Imagináció, meghatározó volt a filozófiai esztétika elmúlt százötven évében, és ezen időszak alatt a művészet- és az irodalomelmélet szótárát és előfeltevéseit – melyből az összes filozófiai esztétika a nyersanyagát merítette – alapvetően meghatározta az idealista doktrína.” - Gallie 1948. 302.o.

²⁰ Benedetto Croce. *Aesthetic* (London: Noonday 1909) [Az olasz mű: *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (Bari: Laterza 1902); Robert Collingwood. *The Principles of Art* (Oxford: The Clarendon Press 1938)

Az idealista esztétika Gallie által elősorolt hat előfeltétele a következő: „(A) Egy költeménynek *egyetlen* olvasata létezik, ez adja a költemény sajátos jelentését és értékét. (A költemény itt helyettesíthető festészettel, zenei alkotással, illetve bármi egyébbel) (B) A Képzeletnek *egyetlen* aktusa létezik (illetve létezett), ez hozza (illetve hozta) létre egy költemény sajátos jelentését és értékét. (C) Az (A)-ban jelölt ’olvasat’, illetve a (B)-ben jelölt ’aktus’ – a történeti és pszichológiai eltérések (akcidensek) ellenére is ’ideálisan azonosak’ [’ideally identical’]: egy költemény létének, jelentésének és értékének ekvivalens feltételeit alkotják. (D) Egy adott költemény, festmény, illetve bármely hasonló dolog anyagi testet öltése *esztétikai szempontból* irreleváns: a költemény, mint költemény, a képzeleti ’aktusban’ vagy ’olvasási folyamatban’ létezik. (E) Az (A)-ban jelölt ’olvasatnak’, a (B)-ben jelölt ’aktusnak’ és a (C)-ben jelölt ’azonosságnak’ egyetlen magyarázata van: ennek megértése adja meg számunkra az általában vett költészet lényegét – vagy, ami azt illeti, az általában vett Művészet mibenlétét. (F) A Művészet lényegének ez a magyarázata vagy elképzelése egyértelműen elvezet bennünket a történelem, a tudomány, az erkölcs, a vallás, a filozófia stb. esszenciáit megfogalmazó, többi egyformán általános fogalom szükségességének felismeréséhez. Más szóval, a Művészet megértése azt jelenti, hogy azt a ’Szellem’ egy ’módjának’, egy ’kategóriájának’, vagy egyik ’fokának’ tekintjük.”²¹

Gallie szerint az alaptételeket az utolsó két állítás (E és F) alkotja, az első négy állítás (A-D) az ezekből fakadó következményeket fejezik ki. Az E és F alaptételek álláspontját Gallie két oldallal később megismétli: „egyetlen mindent átható Szellemi Cselekedet (vagy Eszme vagy Logosz) létezik, a művészet az egymástól elkülöníthető fokok vagy kategóriák egyikét alkotja, amelyben ez megnyilvánul [acts].”²² Figyeljünk fel arra, hogy Gallie először csupán a „Szellemet” említette, itt azonban már egyenrangú társakként állítja mellé az „Eszmét” és a „Logoszt”.

Azt a kérdést, hogy vajon a huszadik század két legjelentősebb idealista esztétájának, Benedetto Croce és Robert Collingwood munkáira vajon mennyiben adekvátak az E és az F alaptételek, ebben a munkában nem fogjuk megvizsgálni. Számunkra most az a *szemantikai keret* az érdekes, amelyben az alaptételek következmény-tételei megjelennek: Gallie az alkotások *jelentéséről* beszél, ennek következtében

²¹ Id. mű 303.o.

²² “... there is one total Spiritual Activity (or Notion or Logos), and ... Art is one of the distinguishable grades or categories in which it acts.” – Id. mű 305.o.

nyelvfilozófiai vizsgálódás tárgykörébe helyezi a műontológiai és az interpretáció feladatkörét érintő kérdéseket.

Lássuk, hogy empirikus kritikája miként bontja le az idealista építmény alappilléreit. Amennyiben az idealista tételeket igaz állításoknak fogadjuk el, akkor empirikus tényeinket feltétlenül össze kell tudnunk hangolni az idealista állásponttal: „Bárkinek, akinek gondolatait empirikus alapelvek vezérelik, nyilvánvalónak tűnik, hogy az ezen a listán szereplő utolsó állítások, különösen az (E) és az (F), akármekkora valószínűséggel is bírnak, igazságukat az őket megelőző állítások igazságának vagy valószínűségének köszönhetik, de ezen állításoknak, különösen az (A)-nak és a (B)-nek azon dolgok, tevékenységek és élvezetek nagyon gondos vizsgálatán kell alapulniuk, amelyeket a hétköznapi nyelv a 'Művészet' kifejezésével kapcsol össze.”²³ Gallie azonban szilárdan meg van arról győződve, hogy empirikus tapasztalataink nem igazolják az idealista esztétika alaptételeit: „A legfontosabb ... az, hogy az idealista esztéták kimentették magukat az alól, hogy szembenézzenek egy korábbi kérdéssel, nevezetesen azzal, hogy miként igazolhatjuk azt a gondolatot, hogy a Művészet kizárólagosan *egyetlen* dologra vonatkozna? Elengedhetetlen, hogy itt két, tisztán logikai megjegyzést tegyünk. (i) Egy absztrakt szó használata, mint például a 'művészet'-é, még nem jelenti szükségszerűen azt is, hogy van valami olyan dolog, amely mindazon tárgyakban megtalálható lenne, melyekre ezt a szót alkalmazzuk. Egy ilyen szó talán a létezők egy olyan csoportjára utal, ahol minden egyes tag és *legalább még két másik* a hasonlósági relációnak két *különböző* formájával (vagy két különböző szempontból vett hasonlósági relációval) rendelkezik. Ez elegendő lenne szóhasználatunk 'általános' voltának az igazolásához. A modern logika elméletében a 'családi hasonlóság' kifejezése jelenti az ilyen szavak névadó előfordulását; a 'játék' szó újabb példaként szolgálhat. (ii) Még akkor is, ha egy absztrakt szó minden előfordulásában van is valami, ami bennük közös, ebből semmi esetre sem következik az, hogy ez a valami az adott szó minden előfordulásának legfontosabb sajátossága lenne, vagy hogy ez az a jegy lenne, amely alapján a legkönnyebben megérthetnénk minden egyes előfordulást ... Tekintetbe véve, hogy a különböző civilizációk és a különböző korszakok során a tárgyak és cselekedetek milyen meghökkentő sokféleségét értékelték művészetként, számomra úgy tűnik, hogy a 'művészet' szót helyesen a fentebb (i)-ként leírt típusba lehet sorolnunk. De ha figyelmünket csak bizonyos időszakokra korlátozzuk, akkor meg

²³ Id. mű 304.o.

számomra az tűnik bizonyosnak, hogy a 'művészet' szó, ahogy azt ezekben a meghatározott periódusokban használták, gyakran a fentebb (ii)-ként leírt típusba sorolható.”²⁴ Az idealista esztétika így csak látszólagos összhangot eredményezett az elmélet és a tények között, például a művészeti forradalom jelenségének esetében: „...mondhatjuk azt, hogy ezek a forradalmak csupán az embereknek a művészet természetéről megfogalmazott egyéni, ugyanakkor igen gyakran zavaros elképzeléseinek a *pontosításai*, vagy pedig azt, hogy ezek a forradalmak, noha a művészetre vonatkozóan jelentős következményekkel járnak, mégsem érintik annak lényegét. (Például a történelem új témákat tesz hozzáférhetővé, vagy a technológia új anyagi médiumokat állít elő a művészet számára, és a művészi érdeklődésben megnyilvánuló forradalom rendkívül jelentős lehet. Azonban minthogy sem a téma, sem pedig az anyagi médium nem tartozik a művészet lényegéhez, ez (lényegében) mégsem 'művészeti forradalom'.)”²⁵

A kérdés az, hogy az idealista esztétika hogyan tudta elkerülni a művészet extenziójára vonatkozó kérdésfeltevést? Gallie erre az alaptételek állításában találja meg a magyarázatot, amely szerinte érvénytelenítette, értelmetlenné tette ezt a kérdést: egyetlen mindent átható Szellemi Tevékenység (vagy Eszme, vagy Logosz) létezik, és ennek egyik különálló kategóriáját vagy fokát alkotja a művészet - „E nézet metafizikai, monisztikus és mentalista karaktere legalább annyira fontos, mint a logikai, esszencialista karaktere (az első tulajdonképpen az utóbbi egy speciális esete, abból az értelmetlen kijelentésből következően, miszerint az *Esse* lényegében *percipi* vagy *intelligi*).”²⁶ Az idealista esztétika a történetietlen megközelítésmódjából eredően mellőzte a „művészet” kifejezésének szinkronikus és diakronikus vizsgálatát, minek következtében azonban alaptételeinek igazolására kedvére érvényesíthette az esszencialista nézőpontot.

Az idealista esztétika monisztikus karaktere azáltal jött létre, hogy a 'művész – műalkotás - műalkotás élvezete' triászát egyetlen monadikus tevékenységre (a Szellem egy aktusára) redukálták. Ezt a redukciót Gallie szerint két lépésben hajtották végre. Először száműzték az alkotás anyagi sajátosságát a művészet esszenciájából (D állítás), így születhetett meg „az igazi műalkotás a belső kép” tétele. Ezt követően a művészetet létrehozó 'aktus'-t azonosították a mű olvasásával vagy élvezetével (C állítás). Gallie szerint egyrészt „nyilvánvaló”, hogy az alkotás anyagi sajátosságai releváns módon

²⁴ Id. mű 304.o.

²⁵ Id. mű 305.o.

²⁶ Id. mű 305.o.

hozzájárulnak ahhoz, ami egy alkotásban élvezetet nyújt,²⁷ másrészt az idealisták szerinte helytelenül magyarázták az alkotás olvasási folyamatának, illetve az alkotás értékelésének a mibenlétét.

A B állítás, miszerint a Képzelet egyetlen aktusa hozza létre az adott műalkotást, illetve annak sajátos jelentését, Gallie szerint annak az előfeltételnek a kieroszakolt következménye, amely az alkotásokat egységesnek és önmagukban teljesnek képzelel el. Amennyiben egy alkotás önmagában egy egység, és egyetlen képzeleti aktusról van szó, úgy ennek a képzeleti aktusnak valahogyan felfedezhetőnek, leírhatónak kellene lennie, amit vagy a közvetlen introspekciónak, vagy az aktus létezésének feltételéből levont okozati következménynek mint evidenciának kellene közvetett módon bizonyítania. Az idealista esztétikának azonban fel kell ismernie, hogy nem rendelkezik olyan empirikus bizonyítékkal, amely alátámaszthatná, hogy a különböző alkotások létehez szükségszerűek és egyúttal elégségesek kizárólag a képzeleti aktusok. Ezt az elképzelést cáfolja számos olyan alkotás keletkezési körülménye, ahol a művek több emberöltőn, esetleg több generáción átívelő, hosszú folyamat eredményeképpen jöttek létre.²⁸

Az egyetlen olvasat tétele (A állítás) is tarthatatlannak bizonyul a történeti tények ítélőszéke előtt. Egyrészt határozottan cáfolja az irodalom- és művészetkritika története (például a Lear királynak, vagy Rembrandt önarcképeinek időszakonként eltérő értékelései születtek). Létezik azonban egy még erősebb ellenérv is, mondja Gallie. Ez – Pierce gondolatát parafrázálva - úgy szól, „hogyan egy mondat, vagy bármely egyéb jelentés szimbólum jelentéssel rendelkezik mindaddig, ameddig meghatározatlan számú lehetőség *valamelyikével* van interpretálva, mely lehetőségek egymással nyilvánvaló logikai kapcsolatban állnak, ám nincsenek mindannyian nyomatékosan jelen vagy aktualizálva a megértés egy adott 'cselekedetében'.”²⁹ Mialatt egy tudományos kijelentésnél a kontextus jelentősen csökkenti az interpretálandók számát, a történelmi és a hétköznapi mondatok esetében gyarapszik az interpretálandók száma. „[A] költészet mondatai, vagy a kép tárgyainak, illetve a zene hangjegyeinek az elrendeződései [pedig] nem pusztán az interpretálandók egy még számosabb osztályával rendelkeznek, de ezekben az esetekben magának az 'interpretálandó'-nak a képzetét is ki kell bővítenünk...”³⁰

²⁷ „a művészettörténet számtalan példát tartalmaz arra vonatkozóan, hogy az új anyagok, a médiumok, eszközök stb. hogyan határozták meg a művészi inspiráció irányát és vitalitását.” – Id. mű 306-307.o.

²⁸ Id. mű 308-309.o.

²⁹ Id. mű 310.o.

³⁰ Id. mű 311.o.

Ami az idealista esztétika következményeit illeti, az alkotások anyagi sajátosságának figyelmen kívül hagyása a kritikai diskurzusban felerősített két tendenciát: 1. a kritikusok hajlamossá váltak a saját érzéseikről beszélni, ahelyett, hogy figyelmüket magára a műre irányították volna, 2. az alkotó ösztönzéseire vagy motivációjára jelentősen nagyobb hangsúly került, mint magának az alkotásnak a leírására. A (C) tétel pedig, amely az olvasást azonosította az képzeleti aktussal, mintegy hallgatásra ítélte az eltérő értelmezéssel előálló olvasó hangját.³¹

Az idealista szemléletmód ugyanakkor két pozitívumot is a magáénak mondhat, írja Gallie: 1. tételei kimondottan a művészetből illetve a kritikából fakadó kérdéseket artikuláltak (ellentétben például Taine, Spencer, Lombroso vagy Freud elméleteivel, amely elméletek - arról nem is beszélve, hogy megismételték az idealista esztétikák alapvető tévedését – a művészetet létrehozó feltételek kutatásával elvonták a figyelmet magukról a művészetekről), 2. az (A) és (B) tételek nevelő hatásúak, hiszen azt hangsúlyozzák, hogy amennyiben meg szeretnénk érteni a művészetet, akkor „abból kell kiindulnunk, amit látunk, vagy olvasunk, vagy amit nem sikerül észrevennünk vagy kiolvasnunk a különféle műalkotásokból, illetőleg abból, amit láthatóan mondanak, véghezvisznek, vagy szándékoznak véghezvinni.”³²

Gallie miután kritikával illette az idealista (és a naturalista) elméleteket, alternatív módszerek kidolgozásához fog hozzá. Az első alternatív módszert a tájékozott szkepticizmus attitűdjének nevezi (a szkepticizmus itt a filozofikus esztétika hasznosságának lehetőségére irányul). Ez a hozzáállás határozottan próbálja érvényesíteni mindazokat a belátásokat, amelyeket az idealista és a naturalista esztétikák kritikájából nyert. Hadat üzen az esszencialista gondolkodási szokásoknak, elutasítja a felszínességet, és száműzésre ítéli a kritikai diszkusszió értelmetlen kifejezéseit (például az olyan hasznavehetetlen, egységesítő analógiákat, mint „a költészet zenéje”, „a zene logikája”, „a szín költészete” stb.) „Összességében véve, ragaszkodik ahhoz, hogy minden egyes műalkotás az ami, nem pedig egy másik dolog, és úgy ítéli, hogy annak ellenére, hogy bizonyos fokú összehasonlítás segítheti ugyan a kritikai ítéletet és az értékelést, a kritikai munka mégsem abban áll, hogy felmutassa, mi a közös egy adott alkotás és a többi alkotás között .. hanem abban, hogy kimutassa, mi a sajátosan egyedi, ebből következően értékes,

³¹ Id. mű 312-313.o.

³² Id. mű 312.o.

egy adott alkotás vonatkozásában.”³³ A filozofikus esztétika feladata egyrészt „azoknak a filozófiai tévedéseknek, legyen az idealista vagy naturalista, a helyreigazítása illetve megszüntetése, amelyek mindezidáig eltorzították a komoly kritikai munkát”,³⁴ ugyanakkor azonban „támogatja a kritikát abbéli szándékában, hogy az megállhasson a saját lábán, hogy kellő önbizalma legyen saját autonóm ítéletei és módszerei tekintetében, anélkül, hogy valamilyen tetszetős filozófiai állványzat támogatásáért folyamodna.”³⁵ Az persze Gallie számára is nyilvánvaló, hogy noha „a kritikát elsősorban az egyediség, nem pedig a különböző műalkotásokban lévő hasonlóságok érdeklik”,³⁶ az összehasonlító munka gyakran olyan pozitív eredménnyel is zárulhat, amely hozzájárul egy adott alkotás egyediségének a felmutatásához. Így gyakorta a kritikusként magának kell „a természetes ítélőerejére támaszkodva” mérlegelnie, hogy mely összehasonlító vizsgálatok lehetnek eredményesek a vizsgált alkotás „megvilágításában” [illuminating].³⁷ Az összehasonlítás és az analógia gyakran túlságosan messzire megy, számtalan hibára is bukkanhatunk – a második alternatív módszernek, a „napszámos” esztétikájának így éppen az lesz a feladata, hogy a problémás helyszíneken elvégezze a szükséges korrekciós munkálatokat.³⁸

1.1.2. Paul Ziff³⁹ – „A műalkotás definiálásának feladata” (1953)

³³ Id. mű 313.o.

³⁴ Id. mű 314.o.

³⁵ Uo.

³⁶ Id. mű 315.o.

³⁷ Id. mű 316.o.

³⁸ Id. mű 317.o.

³⁹ Paul Ziff (1920-2003) amerikai művész, filozófus. Filozófiai munkásságában elsősorban esztétikai és szemantikai kérdések foglalkoztatják. Művészetfilozófiai írásaiban mindvégig domináns szerepet játszik az értékelés kérdése, jelentősebb tanulmányai, könyvei ezen a területen: 'Art and the „Object of Art”,' ['A művészet és a „művészet tárgya”] *Mind*, 60, 240, 1951, 466-480.o.; 'The Task of Defining a Work of Art,' ['A műalkotás definiálásának feladata'] *The Philosophical Review*, 62, 1, 1953, 58-78.o.; 'Magyarázatok a művészetkritikában' ['Reasons in Art Criticism'] in. Joseph Margolis (editor). *Art and Philosophy Looks at the Arts* (New York: Scribner 1962) ill. in. William Elmer Kennick (editor). *Art and Philosophy: Readings in Aesthetics* (New York: St. Martin's 1964); *Philosophical Turnings: Essays in Conceptual Appreciation* [Filozófiai fordulatok: esszék a konceptuális értékelés témakörében] (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press 1966), *Antiaesthetics* [Antiesztétika] (Dordrecht; Boston: D. Reidel Pub. Co.; Hingham, MA, U.S.A.: Sold and distributed in the U.S.A. and Canada by Kluwer Academic Publishers 1984). Nyelvfilozófia művei közül a *Semantic Analysis* [Szemantikai analízis] című munkája vált a legnépszerűbbé (Ithaca, N.Y., Cornell University Press 1960), Putnam azt mondta, hogy a jelentések rekurzív rendszerként való ziffi elképzelése a hatvanas években mindannyiuk filozófiai szótárának integráns részévé vált.

„Az esztétika egyik legfőbb célkitűzését a műalkotás fogalmának definíciója (vagy analízise, kifejtése, megvilágítása) jelenti. ... Minden kétséget kizáróan ez a vállalkozás a nehéz munkák közé tartozik. Én azonban most csupán azzal szeretnék foglalkozni, hogy ez tulajdonképpen miért van így. Ezzel pedig, reményeim szerint, sikerül majd megmutatnom, hogy egy ilyen definíció mit foglal magában, illetve hogy egy esztétának mit kell tennie ahhoz - akár tudomása van erről, akár nincs -, hogy igazolhassa a műalkotás általa megfogalmazott definícióját.”⁴⁰ Ziff tanulmánya négy részre oszlik: az első és a második részben a műalkotásnak a mindennapi szóhasználatunkban [”blanket” use] előforduló értelmét elemzi; a harmadik részben azt vizsgálja meg, hogy mi történik a műalkotás fogalmával a művészeti forradalmak ideje alatt; a negyedik részben pedig megfogalmazza a műalkotás ésszerű illetve ésszerűtlen használatát, röviden taglalja a művészet és a társadalom viszonyát is.

A műalkotás hétköznapi használatának megvilágításához abból a szituációból indul ki, amelyben egy gyermek nem érti, hogy mit jelent a „könyv” szó.⁴¹ Ziff szerint számos eszköz áll a rendelkezésünkre ahhoz, hogy a gyermekkel megértethessük a „könyv” szó jelentését, például mutathatunk neki egy könyvet. Ennek a könyvnek azonban, hangsúlyozza, „világos példának” [clear-cut case] kell lennie, nem lehet egy napló vagy egy jegyzetfüzet. „Ha először egy világos példából indulunk ki, amit normális körülmények között senkinek sem áll szándékában kétségbe vonni, akkor ezután már áttérhetünk a kevésbé egyértelmű, vitatott esetekre. A világos példa az a pont, ahonnan elindulhatunk.”⁴² Ha valakinek történetesen a műalkotás természetét illetően merülnek fel kérdései, akkor világos példaként Ziff szerint valószínűleg Poussintól a *Szabin nők elrablását*, Leonardo Da Vinci *Mona Lisáját*, vagy Rembrandt *Éjszakai őrjáratát* említenénk. Noha, jegyzi meg Ziff, a műalkotások világos példáit illetően az emberek között már korántsem teljes az egyetértés. Ez azért van így, mondja, mert ha valaki egy adott asztal asztal-voltát kérdőjelezi meg, csupán „értetlenségről” [confusion] van szó, egy alkotás műalkotás-léte felett folytatott vita azonban nem ilyen értetlenségből fakad. Amikor arról vitatkozunk, hogy valami műalkotás-e vagy sem, ezt alapvetően más módon tesszük, mint amikor például egy asztalnak az asztal-voltát kérdőjelezzük meg: „Ezzel egyszerűen azt mondjuk, hogy a műalkotások nem rendelkeznek olyan egyértelmű példákkal, mint mondjuk az

⁴⁰ Ziff 1953. 58.o.

⁴¹ Uo.

⁴² Uo.

asztalok, a székek stb. Az, hogy ez így van, részben abból a tényből ered, hogy egy bizonyos tekintetben a „műalkotás” kifejezésének számos használati módja van ott, ahol az „asztal” szónak csupán egynéhány. (Mert igaz ugyan, hogy az „asztal” szónak számos különféle használata van – beszélhetünk például szorzótáblákról [multiplication tables], ebédlőasztalokról, fennsíkról [table lands] stb. -, ám az „asztal” szónak nagyon kevés használati módja van azon mindennapi, hétköznapi tárgyak vonatkozásában, melyek mellé a szokásunknak megfelelően odaülünk, amelyekről étkezünk, vagyis az asztalok vonatkozásában. A „műalkotásnak” ugyanakkor ebben az értelemben számos különböző, egymástól eltérő, időnként egymással ’versengő’ használata van.)⁴³ Tulajdonképpen csak a tanulmány végére válik majd teljesen világossá, hogy itt Ziff pontosan mire is gondol. Az „asztal” esetében egy rögzített funkcióról beszélhetünk, a „műalkotás” társadalmi kontextusban megnyilvánuló funkciói azonban esetlegesek, változhatnak az idők során.

Ha Poussintól a *Szabin nők elrablását* választanánk a műalkotások eklatáns példájaként, akkor képleírásunkban Ziff szerint az alkotás következő tulajdonságait sorolnánk fel: 1. festmény, 2. szakértelemmel és gondos munkával készült, 3. a festő a művét azzal a szándékkal készítette, hogy azt megnézzék és értékeljék, 4. a képet múzeumban állították ki, ahol az emberek elmélkedhetnek felette, tanulmányozhatják, megvizsgálhatják, csodálhatják, kritizálhatják, vagy vitát kezdeményezhetnek felette, 5. az alkotás meghatározott témával rendelkezik, 6. kidolgozott, összetett formális struktúrája van, és 7. jó festmény.⁴⁴ Ziff hangsúlyozza, nem az a fontos, hogy ezek a kijelentések adekvátak-e Poussin művére nézve, nem az a fontos, hogy a festmény tényleg jó alkotás-e vagy sem, hogy Poussinnek tényleg az volt-e az intenciója, amit megneveztünk vagy sem stb. Ami számunkra fontos, az maga a *leírás*, nem pedig az, hogy a leírás adekvát-e egy bizonyos alkotásra nézve: „mert nem azt próbálom bebizonyítani, hogy a Poussin-festmény tényleg műalkotás. Ehelyett azt próbálom megvilágítani, hogy mire gondolunk akkor, amikor azt mondjuk, hogy a Poussin-festmény műalkotás. Ami itt lényeges, az ez: mivel én úgy vélem, hogy a Poussin-festmény beleillik abba a leírásba, amit megadtam, úgy vélem, hogy az, miként választottam, egyike a műalkotások legvilágosabb, hozzáférhető példáinak. Most csupán a leírással foglalkozunk, nem pedig azzal, hogy a leírás vajon ráillik-e az éppen szóban forgó esetre.”⁴⁵

⁴³ Id. mű 59.o.

⁴⁴ Id. mű 60-61.o.

⁴⁵ Id. mű 62.o.

A műalkotás leírásában szereplő tulajdonságot Ziff „releváns” [relevant] tulajdonságnak nevezi, ha az „releváns” annak meghatározásában, hogy egy adott dolog műalkotás-e vagy sem. Azok a tulajdonságok, amelyek relevánsak egy dolog műalkotásként való meghatározásában, összességükben a „tulajdonságok osztályát” alkotják. Az osztály által meghatározott extenziót Ziff „tipikus esetnek” [characteristic case] nevezi: „Különböző ismertetőjegyek együttesen az ismertetőjegyek osztályát alkotják akkor, és csak akkor, ha az említett ismertetőjegyek mindegyike releváns annak meghatározásában, hogy valami műalkotás-e vagy sem, és ha azok az egyedüli olyan ismertetőjegyek, amelyek ilyen értelemben relevánsak. Bármilyen, ami rendelkezik ezen ismertetőjegyek összességével, tipikus esetnek nevezhető.”⁴⁶ A tulajdonságok a műalkotás(ság) „elégséges feltételeit” alkotják: „Az adott ismertetőjegyek osztálya gondoskodik számunkra azokról az elégséges feltételekről, ami alapján valami műalkotásként létezik. Bármilyen, ami ezeknek a feltételeknek maradéktalanul [clearly] eleget tesz, műalkotásnak nevezhető, a ’műalkotás’ kifejezésének pontosan abban az értelmében, amelyben a Poussin-festményt is műalkotásnak nevezzük.”⁴⁷

Természetesen, mondja Ziff, kérdéses, hogy egy szobor mennyiben nevezhető „representatívna”, vagy nyilvánvaló, hogy egy szobrot nem ugyanazzal az eljárással hozunk létre, mint egy festményt stb. Ám ha a különféle alkotások között lévő hasonlóságokra figyelünk, akkor azt mondhatjuk, hogy itt nincs szó alapvető jelentéskülönbségről: „Én úgy látom, hogy akkor vagyunk hajlandók eltérő jelentésekről beszélni, amikor különbségeket veszünk észre, vagy amikor ezeket akarjuk hangsúlyozni. Ellenben amikor a hasonlóságokra figyelünk, illetve ezekre helyezük a hangsúlyt, akkor inkább csupán a species-re vonatkozó eltérésekről beszélünk.”⁴⁸

Ezen a ponton Ziff két gondolat kísérletet emel a diszkusszió menetébe. Elképzelhetnénk, mondja, egy olyan szituációt, ahol egy, a leírásunk összes feltételét kielégítő festmény ábrázolt jelenete időnként önmagától megváltozik, vagy egy olyan tárgyat, ami a szobában időnként, minden külső hatást nélkülözve, önkényesen elmozdul. „Az ehhez hasonló tények elbizonytalanítanak bennünket abban a tekintetben, hogy a tárgy festmény-e a ’festmény’ szó intencionált értelmében [originally intended], vagy hogy a

⁴⁶ Uo.

⁴⁷ Uo.

⁴⁸ Id. mű 63.o.

festmény egy jelenetet ábrázol-e a 'jelenetábrázolás' intencionált értelmében."⁴⁹ – mondja Ziff. Ez a megállapítása azt jelezheti az olvasónak, hogy számos más olyan feltétel van, aminek már eleve biztosítottak kell lennie ahhoz, hogy csupán a leírásban megadott feltételekről beszélhessünk, de ezekről a feltételekről Ziff nem ír bővebben.

A „tipikus eset” leírásában foglalt feltételek a műalkotásnak csupán elégséges feltételei, nem szükségszerűek: „A felsorolt ismertetőjegyek egyike sem szükségszerű ismertetőjegye egy műalkotásnak.”⁵⁰ Ziff hálóját fejezi ki Max Black professzornak, sokat profitált a definíciónak abból a megközelítéséből, amit Black „*A tudományos módszer meghatározása*”⁵¹ című cikkében ismertetett. Black definíciója nem a szükségszerű és elégséges feltételek, hanem az „egymást átfedő és egymással kölcsönhatásban álló kritériumok” [overlapping and interacting criteria] felhasználásával jön létre. A „tipikus eset” szükségszerű és elégséges feltételeket határoz meg, de számtalan olyan alkotás van, amely nem tesz maradéktalanul eleget az összes feltételnek. A „műalkotás” jelentését ezért kielégítő módon a Black-féle definíció képes megragadni, „ami az ismertetőjegyekből álló halmaz különféle részalmazainak felhasználásával jön létre, vagyis ... az általam tipikusnak nevezett esethez (ahhoz az esethez, amelyben az ismertetőjegyek teljes készlete példaként jelenik meg) viszonyított hasonlóságok felhasználásával.”⁵²

Egy pihenő nőhöz hasonlító természetes kőformáció érdekes lehet a kontemplációra, a tanulmányozásra, kiállíthatnánk egy múzeumban stb. – vagyis a tipikus esethez való hasonlóságainak következtében mondhatnánk azt, hogy egy műalkotással állunk szemben. Hasonlóan, egy olyan festményt, amit egy művész készített, de nem reprezentatív, továbbá nincs benne semmi, ami kontemplációra vagy tanulmányozásra tenné érdekessé, a festmény nem is került kiállításra, egy pince mélyén van eltemetve stb. a tipikus esethez való hasonlóságainak következtében szintén műalkotásnak nevezhetünk. Mindkét esetben azt feltételeztük, hogy a tipikus esethez való hasonlóság elégséges volt ahhoz, hogy a kérdéses tárgyakat műalkotásoknak nevezhessük. A kérdés az, hogy van-e empirikus kritériuma az elégséges hasonlóságnak? Ziff szerint nincs: „Nem adhatunk meg szabályt annak meghatározásához, hogy mit tekintünk a hasonlóság elégséges mértékének egy ilyen állítás [értsd: 'ez műalkotás'] igazolásához. Ha valamilyen okból kifolyóan az

⁴⁹ Id. mű 64.o.

⁵⁰ Uo.

⁵¹ Max Black, 'The Definition of Scientific Method,' in Stauffer, R. C. (editor) *Science and Civilisation* (Madison: University of Wisconsin Press 1949). Max Black egyébként egykor Ziff tanára volt.

⁵² Ziff Id. mű. 64.o.

eltérések feltűnővé válnak (de az, ami az egyik ember számára már észrevehető, még nem feltétlenül az a másikonak is), akkor már tartózkodunk attól, hogy az adott tárgyat műalkotásnak nevezzük.”⁵³ A hasonlóság elégtelen mértékének illusztrálására Ziff egy görög vázát egy új angliai babos fazékkal hasonlítja össze. Egy új angliai babos fazékkal nem „bánunk” [treat] úgy, mint Poussin festményével vagy egy görög vázával: nem állítjuk ki, nem tanulmányozzuk, nem csodáljuk, nem kritizáljuk, „elég valószínűtlen, hogy érdemes lenne ilyen dolgokat tennünk.”⁵⁴ Ugyanakkor tény, hogy a görög vázák sem részesültek mindig a maihoz hasonló bánásmódban. Ha ezt figyelembe vesszük, akkor már nem olyan magától értetődő az, hogy a görög vázáról továbbra is mint műalkotásról beszéljünk, és ez egy bizonyos „feszültséget” [strain] indukál bennünk. „Ha azonban a babos fazékról kezdenénk el úgy beszélni, mintha az műalkotás lenne, a feszültség már túl nagyra válik. Elértük a határvonalat, ahol már azt mondanánk, hogy 'Egy babos fazekat nem sorolhatunk a műalkotások közé.' Ez pusztán mérték kérdése.”⁵⁵ Itt az olvasó talán egyet fog érteni velem abban, hogy Ziff csúsztat. Érezhető, hogy Ziff a „bánásmódnak” – illetve a „bánásmód” által meghatározott kritériumoknak - milyen domináns szerepet juttat, amiből a helyes konklúzió az lenne, hogy egyfelől a görög vázák sem voltak mindig műalkotások, másfelől az új angliai babos fazék is műalkotássá válhat, ha a műalkotásoknak kijáró bánásmódban részesül. Az, hogy a babos fazék nem érdemes a tanulmányozásra vagy a kritizálásra, gyenge érv, hiszen ez a sajátosság nem szükségszerű tulajdonság a műalkotás fentebb megfogalmazott meghatározása szerint. Ha a „bánásmód” domináns tényező, akkor az általa meghatározott kritériumoknak súlyozott kritériumokként kellene szerepelniük, de Ziff a kritériumokkal kapcsolatban nem beszél súlyozásról.

A tanulmány azzal folytatódik, hogy Ziff felteszi a kérdést, mihez kezdjünk más műfajok alkotásaival, hiszen nyilvánvaló, hogy ezen eseteknél nem találhatjuk meg a festmény „világos példájára” fentebb megadott leírás kritériumait? Az magától értetődő, hogy „sem egy költemény, sem egy regény, sem pedig egy zenei kompozíció nem nevezhető műalkotásnak a szónak ugyanabban az értelmében, ahogy egy festményt, egy szobrot, vagy pedig egy vázát műalkotásnak nevezünk.”⁵⁶ Ziff szerint a költemények, a regények stb. eseteiben a műalkotás jelentésének rendszerbeli eltolódását [a systematic shift in sense] figyelhetjük meg, ennek jele például az, hogy a kritikusok nem csupán a

⁵³ Id. mű 65.o.

⁵⁴ Uo.

⁵⁵ Id. mű 66.o.

⁵⁶ Uo.

festészet, vagy a szobrászat, de például „a költészet művészetéről” is beszélnek. Ziff szerint minden egyes művészeti ág esetében megadható az adott ág „tipikus esetének” a leírása, és megfigyelhetjük, hogy az így keletkezett leírások analogikus viszonyban állnak egymással (például egy festmény kiállításának egy költemény esetében a publikáció adja az analogikus párját stb.).⁵⁷ A kritériumosztályok kompozíciós analógiája alapján beszélhetünk a műalkotás fogalmának „hétköznapi” [blanket] használatáról.

Ziff szerint a „műalkotás” fogalmának használati lehetősége korántsem meríthető ki a „hétköznapi” használattal. Megfigyelhetjük, hogy a művészeti forradalmak ideje alatt a műalkotás néhány használati formája változáson megy keresztül: „Mert amikor ezek a forradalmak bekövetkeznek, akkor a „műalkotás” kifejezésének használati módjai közül néhány elkerülhetetlenül változáson esik át. Azon viták természetének, amelyek a művészeti forradalmak ezen időszakai alatt zajlanak arra vonatkozóan, hogy mi, illetve mi nem műalkotás, bizonyos fokú megértése nélkülözhetetlen ahhoz, hogy megérthessük, mit is tesz egy esztéta akkor, amikor előáll a műalkotás egy, de csakis egy adott definíciójával.”⁵⁸ Amikor például a nonrepresentatív és absztrakt festmények először vonták magukra a figyelmet, akkor a tradicionális és a modern kritikusok között zajló vita az egyik fronton elsősorban nem arról folyt, hogy a reprezentáció szükségszerű-e vagy sem ahhoz, hogy egy festmény műalkotás lehessen. Ziff szerint a tradicionális kritikusok többsége a reprezentációt nem gondolta szükségszerűnek, de úgy vélte, hogy mint tulajdonság különösen jelentős egy dolog műalkotásként való meghatározásakor. Persze akadt olyan modern szerző, például Clive Bell, aki a reprezentációt teljesen irrelevánsnak minősítette. A vita azonban Ziff szerint elsősorban arról szólt, hogy mit tekintünk „helyes” reprezentációnak (Mr. Royal Cortissoz például a modern művészet első amerikai kiállításának recenziójában Van Gogh és Matisse rajztudását egyaránt szörnyűnek találta). A tradicionális és a modern kritikusok között zajló vita másik frontját a hagyományhoz való viszonyulás kérdése jelentette. A tradicionális kritikusok szerint a modern művek és a már művészetnek elfogadott alkotások közötti nincs akkora a hasonlóság, hogy a modern alkotásokat műalkotásoknak nevezhessük. A modern kritikusok azonban igyekeztek rámutatni arra, hogy az új alkotásoknak is megtalálhatjuk a maguk elődjét a hagyományban (a szürrealistákhoz előásták Archimbaldót, Matisse-hoz a japán nyomatokat, az egyiptomi portrékat stb). „De azt a tényt, hogy a hagyomány bővült, nem

⁵⁷ Id. mű 67.o.

⁵⁸ Uo.

lehet tagadni, és itt ez a releváns. Mert ezzel csupán másképpen mondjuk azt, hogy a műalkotás fogalmában egyfajta módosulás ment végbe.”⁵⁹ Ziff a viták mögött azt a valószínűsíthető⁶⁰ tényt látja, hogy az egymással szemben álló felek a „műalkotás” kifejezését számos esetben többé vagy kevésbé eltérő értelemben használták, ugyanis a modern művek védelmezői a „művészet” fogalmának egy új használati módját vezették be.⁶¹

A használati módok legitimációja felett folytatott vita azonban nem pusztán a verbalitás szintjén zajlott: „A nézeteltérések, részben, a „műalkotás” kifejezésének használati módjáról határozó, egymással konfliktusban álló döntések miatt keletkeztek, ezek a döntések azonban korántsem voltak önkényesek, és természetesen nem is kell annak gondolnunk azokat. A döntések nem lehetnek igazak vagy hamisak, azok *ésszerűek* vagy *ésszerűtlenek*, bölcssek vagy ostobák lehetnek.”⁶² Egy ésszerű vagy ésszerűtlen használat, mondja Ziff, nem valamilyen transzcendens vagy arkhimédészi ponthoz viszonyítva nevezhető ésszerűnek vagy ésszerűtlennek. Akármelyik lehetőségéről is legyen szó, az csak egy bizonyos, meghatározott kontextusban nyeri el az értelmét: „Nincs értelme egy szó vagy kifejezés ’ésszerű használatáról’ *in vacuo* beszélni. Az, hogy mi, vagy hogy mi nem ésszerű használat, azon a sajátos kontextuson múlik, amelyben a kérdés felmerül, a szóban forgó tényezők jellegén, és így tovább.”⁶³

A kontextusban megfogalmazott ésszerű vagy ésszerűtlen használat megvilágítására Ziff a „sebességtúllépés” fogalmát hozza fel példaként. Azt, hogy valakit meg kell-e büntetni a sebességtúllépésért vagy sem, attól függ, hogy a sebességtúllépés milyen szituációban következett be, mondja. Igen ésszerűtlen cselekedet lenne valakit sebességtúllépésért megbüntetni abban az esetben, ha az illető ezzel egy balesetet próbált volna elkerülni. Így az, hogy valószínűleg megbüntetnek bennünket, ha egy balesetben követünk el sebességtúllépést, nem része a sebességtúllépés jelentésének. „Azt akarom ezzel mondani, hogy csak azt követően, hogy meglehetősen pontosan rögzítettük a jogi konzekvenciáit és implikációit annak, ha valaki a megengedett sebességnél gyorsabban hajt, tudjuk az ezen következmények fényében, és bizonyos, az ezen következmények által betöltött célokra vonatkozó morális és jogi fogalmakra támaszkodva megmondani a

⁵⁹ Id. mű 70.o.

⁶⁰ Uo.

⁶¹ Id. mű 67.o.

⁶² Id. mű 70.o. Kiemelés tőlem.

⁶³ Id. mű 71.o.

bíróságon, hogy mi, illetőleg mi nem az ésszerű definíciója és az ésszerű használata a 'sebességtúllépés' terminusának."⁶⁴

Ha a műalkotások esetében tesszük fel a kérdést, hogy „Milyen konzekvenciái és implikációi vannak annak, ha valamit műalkotásnak tekintünk?”, akkor először meg kell határoznunk azt a kontextust, amiben a „műalkotás” fogalmát használjuk, mondja Ziff. A nyugati kontextusban, amelyhez szervesen hozzátartozik a kritikai diszkusszió, számos jelentős következmény fakad abból, ha valamit műalkotásnak tekintünk (állami pénzeket fordítunk rá, könyveket írunk és olvasunk róla stb.). A viták tehát nem tekinthetők a kritikusok pusztán magánügyeinek, a viták egy társadalmi kontextusban zajlanak.⁶⁵ Egy történeti tényezőt persze figyelembe kell vennünk: „A társadalmi konzekvenciái és implikációi annak, ha valamit műalkotásnak tekintünk, változtak az idők során, és ez minden bizonnyal továbbra is így lesz. Tekintve, hogy ez csupán egyetlen aspektusát jelenti annak a sajátos szerepnek, amit a művészet egy adott társadalomban betölt, és minthogy a társadalom karaktere változik, a művészet társadalomban betöltött szerepe szintén változhat, együtt mindazokkal a sajátos társadalmi konzekvenciákkal és implikációkkal, amelyek abból adódnak, ha egy adott társadalomban valamit műalkotásnak tekintünk.”⁶⁶ Ennek fényében a tradicionális és a modern kritikusok között zajló vitát akkor értelmezzük helyesen, mondja Ziff, ha észrevesszük, hogy noha a két tábor között nézeteltérés állt fenn arra vonatkozóan, hogy mit kell egy műalkotás sajátos jegyének tekintenünk, a műalkotás társadalmi konzekvenciáira és implikációira vonatkozó elképzeléseik megegyeztek. (A tradicionális kritikusok hevesen agitáltak az ellen, hogy a posztimpreszionisták helyet kapjanak a múzeumokban, hogy közpénzeket áldozzanak az alkotásaikra stb.)⁶⁷

Az olyan kérdések mögött, hogy bizonyos alkotások kiállításra kerüljenek-e vagy sem, hogy áldozzanak-e rájuk közpénzeket, azokat a „célokat” [purposes] is meg kell vizsgálni, mondja Ziff, amelyeket ezek az alkotások betölthetnek, amennyiben a kiállításukra sor kerül, ha közpénzeket áldoznak rájuk stb. „Ezzel azt mondjuk, hogy annak érdekében, hogy meghatározhassuk, mit is tekintünk (vagy éppen mit nem) a „műalkotás” kifejezés ésszerű használatának, nem csupán annak társadalmi következményeit és

⁶⁴ Id. mű 71-72.o.

⁶⁵ Id. mű 72.o.

⁶⁶ Id. mű 72-73.o.

⁶⁷ Id. mű 73.o.

implikációit kell figyelembe vennünk, hogy valamit műalkotásnak tekintünk, hanem azokat a célokat is, amelyeket e konzekvenciák révén lehet megvalósítani.”⁶⁸

Ebből a perspektívából lehet helyesen megítélnünk például Dewey-nak azt a nézetét, miszerint amennyiben egy dologról az derülne ki, hogy természeti alkotás, akkor a helye többé nem a művészeti, hanem a természettörténeti múzeumban lesz.⁶⁹ A természeti alkotásoknak a múzeumokból történő kizárását az alkotásokhoz való egy bizonyos hozzáállás jellemzőjeként kell értelmeznünk, mondja Ziff. Ha egy Dewey-féle álláspontot képviselünk, akkor hajlamosak vagyunk elsősorban úgy tekinteni az alkotásokra, mintha azok a művészi tevékenység „manifesztumai” lennének. Kísértést érzünk arra, mondja Ziff, hogy egy műalkotást a művész „tapasztalatain”, „érzésein” stb. keresztül szemléljük, sőt, csábítást érzünk arra, hogy végül már azt állítsuk, ez a „feltáró” aspektus esszenciális dolog műalkotásként tekintett funkcióira nézve.⁷⁰ Mondhatnánk azt, hogy Dewey szóhasználata ésszerűtlen, mert pusztán az a tény, hogy egy dolog artefaktum, még nem teszi lehetetlenné azt, hogy a dolog kielégítő módon betöltse a műalkotás különféle funkcióit. Ez az állítás a funkciók egy bizonyos szemléletén alapulna, Dewey szóhasználatát azonban akkor elemezzük helyesen, ha azokhoz a funkciókhoz viszonyítjuk, amelyek az ő nézetében szerepelnek, mondja Ziff.

A tradicionális és a modern kritikusok között lévő vitát Ziff alapvetően a két tábornak a műalkotás funkcióira vonatkozó nézeteltérésére vezeti vissza: “Kétségtelen, hogy a tradicionális és a modern kritikusok között meghúzódó explicit nézeteltérések abból a többé-kevésbé eltérő elképzelésből keletkeztek, ami arra vonatkozott, hogy a mi társadalmunkban melyek, vagy melyek legyenek egy műalkotás funkciói.”⁷¹

A „műalkotás” egy adott definíciója a „műalkotásnak” tehát csupán az egyik lehetséges használati formáját írja le, még hozzá pontosan azt, amit a definíció megfogalmazója a legésszerűbb használatnak tekintett: „Mit is tesz tehát egy esztéta olyankor, amikor megfogalmazza a műalkotás egy adott, ugyanakkor csupán az egyik lehetséges definícióját? Azt világosan kell látnunk, hogy ekkor nem a kifejezés aktuális használatát írja le. Ahogyan arra fentebb próbáltam rámutatni, ezt a kifejezést sokféle módon használják és használták. Egyetlen definíció sem tükrözheti ezt a sokrétű és változatos használatot. Az esztéta, ehelyett, a ’műalkotás’ kifejezésének egy bizonyos –

⁶⁸ Uo.

⁶⁹ John Dewey. *Art as Experience* (New York, Minton: Balch and Company 1934) 48.o.

⁷⁰ Ziff Id. mű 74.o.

⁷¹ Uo.

feltehetően új – használati módját írja le, azt, amelyet implicit vagy explicit módon a kifejezés legésszerűbb használatának tekint, azoknak a meghatározó társadalmi konzekvenciáknak és implikációknak a fényében, amelyek mellett valamit műalkotásnak tekintünk, és a műalkotás azon funkcióinak, céljainak és szándékainak alapján, amelyekkel egy műalkotás rendelkezik, illetve kell, hogy rendelkezzen a társadalmunkban. Annak megítélése, hogy melyek ezek a célok és szándékok, illetve, hogy ezeknek milyennek kell lenniük, miben is állnak, az egy adott pillanat kérdése. Tekintettel arra, hogy a társadalom karaktere változik azzal, hogy új munkamódszerek kerülnek kidolgozásra, ezek a célok és szándékok szintén változáson fognak átesni.”⁷²

1.2. Recepciótörténeti középpont: Morris Weitz⁷³ – „Az elmélet szerepe az esztétikában” (1956)

“Valószínű, hogy a filozófiai stúdiumok egész területén nincs még egy olyan témakör, amit a tisztánlátás olyan nagyfokú hiánya, illetve az egyetértés olyan csekély mértéke jellemezne, mint amit az esztétikai elmélet esetében figyelhetünk meg.”⁷⁴

(C. I. Lewis)

A jelen tanulmány az antiesszencialista művészetfilozófia kanonikus írását, Morris Weitz „Az elmélet szerepe az esztétikában” (1956) című munkáját helyezi vizsgálódásának homlokterébe, méghozzá egy olyan perspektívából, amely mindeztáig, ismereteim szerint, a szakirodalomban még nem látott napvilágot. A tanulmány célkitűzése kettős. Elsőként annak a nyelvfilozófiai háttérnek a megrajzolására törekszünk, amelyet Weitz applikál a

⁷² Id. mű 77.o.

⁷³ Morris Weitz (1916-1981) amerikai esztéta. Hatástörténeti szempontból a legjelentősebb írása a 'The Role of Theory in Aesthetics,' ['Az elmélet szerepe az esztétikában'] *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15, 1956, 27–35.o. Egyéb munkái közül ismertebbek a *Philosophy of the Arts [A művészetek filozófiája]* (Cambridge: Harvard University Press ill. New York: Russell and Russell 1950), a *Philosophy in literature: Shakespeare, Voltaire, Tolstoy and Proust [Filozófia az irodalomban: Shakespeare, Voltaire, Tolsztoj és Proust]* (Detroit : Wayne State University Press 1963), a *Hamlet and the philosophy of literary criticism [A Hamlet és az irodalomelmélet filozófiája]* (Chicago : University of Chicago Press 1964), a *The Opening Mind: a philosophical study of humanistic concepts [A megnyíló elme: filozófiai tanulmány a humán fogalmakról]* (Chicago : University of Chicago Press 1977), és a *Theories of concepts: a history of the major philosophical tradition [Fogalomelméletek: a jelentősebb filozófiai tradíció története]* (London, New York: Routledge 1988) című könyvei.

⁷⁴ C. I. Lewis. *An Analysis of Knowledge and Valuation* (La Salle, Ill.: The Open court Pub. Co.) 434.o.

műontológia területén. Ez a munkafázis a konceptualizáció történetének néhány jelentős lépését veszi sorra. Ezt követően, ez alkotja az írás második részét, megnézzük, hogy Morris Weitz hogyan értelmezi a vázolt gondolkodói hagyományt.

A tanulmány rávilágít arra, hogy az antiesszencialista szemléletmód kanonikus filozófiai szerzőjeként nem csupán Wittgensteint emlegethetjük az esztétikai irodalomban, hiszen a weitz-i koncepció mögött meghúzódó gondolkodói hagyomány szélesebb spektrummal rendelkezik.

1.2.1. Az esztétika érthetősége iránti igény

Azt, hogy Morris Weitz számára milyen volt az a léggör, amelyben a rövidesen elemzésre kerülő, 1956-ban megjelent tanulmánya megszületett, egyetlen beszámoló sem érzékeltethetné hitelesebben, mint egy általa adott beszámoló. A következő részlet az 1950-ben publikálásra került *A művészetek filozófiája*⁷⁵ című munkájából való: „Az esztétika mostani helyzete ahhoz hasonló, mint ami a tudományfilozófiát jellemezte közel negyed évszázaddal ezelőtt. A tudományról való filozofálást abban az időben alapvetően az a szemléletmód határozta meg, amely a tudományt egy nagy, mindent felölelő ismerethalmaznak tekintette, és egyfajta arrogáns, ontologikus módszerrel interpretálta, ami rendszerint a tudomány más emberi tevékenységekkel való kapcsolatának a rovására történt. Russell, Whitehead, és a Bécsi Kör néhány tagja a tudományfilozófia egy ettől egészen eltérő felfogását részesítették előnyben. Ez lényegében azt jelentette, hogy néhány olyan rendkívül jelentős, sokat tárgyalt problémába ásták bele magukat, amely a praktizáló tudósokat foglalkoztatta. Némely esetben, így például a szélsőséges pozitivisták esetében, ez a lépésről lépésre haladó módszer, ahol a filozófiai kérdéseket a tudósok határozták meg, a tudományfilozófia mindazon aspektusainak az elvetéséhez vezetett, ami nem alkotta a gyakorlati tudományos kérdések közvetlen eredményét, vagy ami metafizikai egységesítés felé irányult. Ez azonban nem volt így minden esetben, sem Russell, sem Whitehead nem ezt az utat követte. Ők, noha egymástól eltérő formában, az ontológiai és kozmológiai kategóriákat illetve rendszereket tudományfilozófiájuk integráns részének tekintették.

⁷⁵ Morris Weitz. *Philosophy of Arts* (Harvard University Press: Cambridge • Massachusettes 1950)

Úgy látom, hogy a kortárs esztétikai elmélet területén egy új korszak kezdetén állunk, nekünk is azokkal a kérdésekkel kell foglalkoznunk, amelyekkel mindazok foglalkoznak, akik érdekeltek a művészetben, vagyis nem csupán az esztéták. Néhány esztéta, aki már megtette ezt a lépést már, kísértetiesen hasonló tendenciát mutat, mint buzgó kollégáik a tudományfilozófia területén, mert azt forszírozzák, hogy dobjunk félre minden olyan aranyrögöt, amely egy kicsit is erősebben fénylik a spekulatív javaslatától vagy szintézistől. Ameddig ezek a korlátozó rendelkezések azt akadályozzák meg, hogy a művészeteket, Fechnert parafrázálva, mintegy 'felülről' nézzük, ez egy egészséges dolog. Ha azonban a ténykedéseik az új gondolatok megszületése közben ébresztenek alaptalan félelmet, akkor a mostani hozzájárulásuk az esztétikai kutatásokhoz nem a világosság előmozdítását, hanem sokkal inkább az esztétikai vizsgálódások sterilizálódását fogják előidézni.”⁷⁶

A művészetek területén a műkritika, a kritikai diszkusszió jelentette a gyakorlati tudományosságot. W. B. Gallie ezen a területen súlyos problémákkal szembesült, de korántsem ő volt az egyetlen, aki elégedetlenségét fejezte ki a fennálló helyzet láttán. Irving Babbitt a „rémálmom tudományának” nevezi az esztétikát, John Wisdom és J. A. Passmore „unalomról” panaszkodik, C. D. Brod szerint pedig az unalom mellett egy jó adag „színlelést” is találhatunk. Hasonló kritika már korábban is érte az esztétikát (D. W. Pratt például „pszeudo-tudományról”, „pszeudo-filozófiáról”, Santayana „üres szószaporításról” beszélt), a lényegi kérdés most azonban az volt, hogy ezen a helyzeten miként lehetne érdemileg is változtatni? 1954-ben útmutató kötetként jelent meg az *Esztétika és nyelv* című antológia, amelynek bevezetőjében a kötet szerkesztője, William Elton a következőket írta: „Ez a mostani kötet megkísérel diagnosztizálni és megvilágítani néhány olyan esztétikai félreértést, amelynek az eredetét alapvetően nyelvi természetűnek tekintjük. Többnyire az analízis módszereit használjuk, ami dominánsnak tekinthető Oxford, Cambridge és London filozófiai tanszékein, illetve Ausztrália és az Egyesült Államok bizonyos akadémiai köreiben.”⁷⁷ Minthogy a kritikai diskurzus körüli tisztogatások a konceptuális analízis programjának keretében indultak el, természetes, hogy a *művészet* fogalma is felkerül az analízis tárgyasztalára.

⁷⁶ Id. mű ix-x.

⁷⁷ William Elton (editor). *Aesthetics and Language* (Basil Blackwell 1954) 1.o. - A kortárs analitikus filozófia háttéréhez lásd: Morris Weitz, 'Oxford Philosophy,' *Philosophical Review*, 62, 1953, 187-233.o., Stuart Hampshire, 'Changing Methods in Philosophy,' *Philosophy*, 26, 1951, 142-145.o., ill. John Holloway, 'The "New Philosophy of Language" in England,' *Hudson Review*, 4, 1951, 448-457.o.

1.2.2. Definíció – „nyitott fogalom” és „családi hasonlóságok”

1956-ig számos új eredményt publikálnak a konceptualizáció területén, és abban a szerencsés helyzetben vagyunk, hogy Morris Weitz *A felnyitló elme*⁷⁸ (1977) című munkájában felsorolja mindazokat a szerzőket, akik hatást gyakoroltak rá a művészet „nyitott fogalomként” való értelmezésének a kialakításában. A leírásának köszönhetően rekonstruálható az az elméleti háttér (Charles Leslie Stevenson, Friedrich Waismann, Karl Popper, Ludwig Wittgenstein), amely előtt a tanulmánya kidolgozásra került. Az alább következő oldalakon először erre a rekonstrukcióra teszünk kísérletet, majd pedig megvizsgáljuk Weitz viszonyulását ehhez a hagyományhoz.

1.2.2.1. Charles Leslie Stevenson

Weitz ismeretei szerint⁷⁹ a huszadik századi filozófiában elsőként Charles Leslie Stevenson dolgozta fel a ’nyitott fogalmak’ problematikáját az 1938-ban megjelent *„A meggyőző definíciók”*⁸⁰ című cikkében. Stevenson elképzelése abból az előfeltételből indult ki, hogy egyes szavak egyaránt rendelkeznek fogalmi és érzelmi jelentéssel. Meggyőző definícióról akkor beszélünk, amikor a szójelentés megváltozása oka, nem pedig következménye a szóval összekapcsolt érdekváltozásának: „A meggyőző definíció egy már ismerős szónak új fogalmi jelentést ad, anélkül, hogy lényegileg megváltoztatná annak érzelmi jelentését, és amelyet tudatosan vagy tudattalan módon arra használunk fel, hogy megváltoztassuk az emberek érdeklődési irányát.”⁸¹ Stevenson számos olyan fogalmat említ (,valóságos”, ,igaz”, ,költő”, ,Isten”, ,kultúra”), ami meggyőző definícióval kerül meghatározásra. A példái közül talán a „kultúra” a leginkább megvilágító erejű. Képzeljünk el, mondja, egy olyan közösséget, ahol a „művelt” [cultured] kifejezés fogalmi jelentése két feltételt takar: (x) széles olvasottsággal rendelkező és (y) jártas a művészetekben. Ezt a két kvalitást a közösség olyan nagyra értékeli, hogy azt a személyt,

⁷⁸ Morris Weitz. *The Opening Mind* (The University of Chicago Press: Chicago and London 1977)

⁷⁹ Id. mű 28.o.

⁸⁰ C. L. Stevenson, ‘Persuasive Definitions,’ *Mind*, 47, 331-350.o.

⁸¹ Id. mű 331.o.

aki rendelkezik ezekkel a tulajdonságokkal, a kultúra emberének nevezi, vagyis többnek, mint pusztán a két feltétel megtestesítőjének. Namármost, színre léphet a közösség egy B tagja, aki azt állítja, hogy a széles olvasottság és a művészetekben való jártasság, amennyiben nem eredményeznek (z) gazdag képzelőerőt, nem elégségesek ahhoz, hogy valakit „műveltnek” nevezhessünk. Ráadásul, mondja B, sem x, sem y nem szükségszerű ahhoz, hogy valaki gazdag képzelőerővel rendelkezessen. A „művelt” fogalom így hiányosnak [vague] mutatkozik, hiszen nem teljes a kritériumaiból álló osztály. (A hiányosság itt a befejezettséggel áll szemben, nem a világossággal vagy a pontossággal.) Ugyanakkor nyitott is, hiszen a „művelt” kifejezés helyes használatának egyik kritériuma sem szükségszerű vagy elégséges feltétel. A meggyőző definícióval meghatározott terminusok történeti vizsgálata során az derül ki, mondja Stevenson, hogy a fogalmi jelentés történetében a megnevezett feltételek egyike sem bizonyult a kifejezés lényegére nézve szükségszerű vagy elégséges feltételnek. Ebből következően egyik feltételt sem nevezhetjük esszenciális feltételnek. Weitz Stevensonnak ezt a felismerését nagyra értékeltte: „Az, hogy némelyik fogalom nyitott – azaz, hogy noha a fogalmainkat kritériumok irányítják, ám ezen kritériumok egyike sem szükségszerű vagy elégséges, bármelyik indokolható módon elutasítható – ez Stevenson legnagyobb felfedezése. ... az egyes fogalmak kritériumainak a folytonos megkérdőjelezhetőségére [perennial debatability of the criteria] vonatkozó meglátása a kortárs filozófia első, és maradandóan legradikálisabb tézise a fogalomalkotás terén.”⁸²

1.2.2.2. Friedrich Waismann

A *Proceedings of the Aristotelian Society* 1945-ös kísérő kötete a 'Verifikálhatóság' címmel meghirdetett szimpózium írásait közölte, többek között Friedrich Waismann „*Verifikálhatóság*”⁸³ című tanulmányát. E közel harminc oldalas munkában Waismann a MacKinnon által felvetett kérdések közül néhányat közelebbről is szemügyre vesz. A három nagyobb részre tagolt munka első fejezetében MacKinnon nézetét Waismann egyfajta általánosított fenomenalizmusként helyezi kritikai vizsgálat alá, a második részben a valóság és a kauzalitás MacKinnon által vallott feltétlen összekapcsolását kérdőjelezi

⁸² Weitz 1977. 31.o.

⁸³ Friedrich Waismann, 'Verifiability,' *The Proceedings of the Aristotelian Society*, 1945 (Supplementary Volume XIX.- Analysis and Metaphysics), 119-150.o.

meg (megvizsgálja azt a kérdést is, hogy egyáltalán létezik-e olyan szükségszerű feltétel, amely elengedhetetlen a külvilágról szerzett ismereteinkhez), a harmadik részben pedig, miután górcső alá veszi a valóság állítólagos „tényeit”, felsorol néhány lehetséges regulatív alapelvet, melyek a valóság elméleti konstruálásnak regulatív alapelveit alkotják. Minthogy számunkra az antiesszencializmus jelenti a vizsgált területet, Waismann munkájából az első és a második fejezet egy-egy részlete szolgál hasznos adalékokkal.

Munkájának első részében Waismann ahhoz a diszkusszióhoz kíván kapcsolódni, amely a fenomenalizmus ismeretelméleti nézeteiről folyt. Az igaz ugyan, hogy a fenomenologizmus-kritikája történetileg nem vált olyan ismertté, mint például Roderick M. Chisholm vagy Roderick Firth írásai,⁸⁴ az általa bevezetésre került „nyitott textúra” kifejezése azonban Morris Weitz 1956-os cikkében meghatározó szerepet fog játszani. Ahhoz, hogy kielégítő módon érthessük a „nyitott textúra” jelentését, szükséges a waismanni gondolatmenet ismertetése. A terminus weitz-i applikációja is csupán e háttérismeret fényében válhat megfelelően értékelhetővé.

Waismann elemzés alá vetette a fenomenalizmusnak azt a kísérletét, amely az érzetadat-állítások egy adott csoportjából következtetést kíván levonni valamely materiális tárgy létezésére vagy nem-létezésére vonatkozóan. Minthogy Waismann a logikai pozitivisták közé tartozott, ezért nem lepődhetünk meg azon, hogy a szóban forgó problémát a verifikáció-elmélet kérdéskörében értelmezte: Hogyan verifikálhatunk egy p materiális tárgy-állítást?; Az s_1, s_2, \dots, s_n érzetadat-állítások szolgálhatnak-e a p állítást alátámasztó olyan evidenciaként, hogy s_1, s_2, \dots, s_n -t (vagy azok konjunkcióját) p -vel identikusnak nyilváníthassuk, hogy s_1, s_2, \dots, s_n maga után vonja p -t?⁸⁵

A fenomenalizmusban a verifikáció ilyen módon előirányzott kísérletének Waismann szerint szükségképpen meg kell hiúsulnia. Meg kell hiúsulnia, mégpedig egy olyan tényező következtében, amit (Waismann szerint) mindezidáig még nem vettek figyelembe. Ez a tényező az empirikus fogalmak többségére jellemző „nyitott textúra” [open texture].⁸⁶ Argumentációjának kiindulási pontjaként Waismann több materiális tárgy-

⁸⁴ Roderick M. Chisholm, 'The Problem of Empiricism,' *The Journal of Philosophy*, 19, 1948, 512-517.o. ill. Roderick Firth, 'Radical Empiricism and Perceptual Relativity I.,' *The Philosophical Review*, 2, 1950, 164-183.o. és Roderick Firth, 'Radical Empiricism and Perceptual Relativity II.,' *The Philosophical Review*, 3, 1950, 319-331.o.

⁸⁵ Id. mű 120-121.o.

⁸⁶ Waismann a német *Porosität der Begriffe* terminust honosítja 'open texture'-ként: „Ezt a terminust Mr. Kneale-nek köszönhetem, ő javasolta a *Porosität der Begriffe* fordításaként, mely terminust németül én hívtam életre.” – Id. mű 123.o.

állítás is vizsgálat alá helyez. A logikai empirizmusnak megfelelően az állítás tapasztalati feltételei után kutat, ugyanakkor mesterségesen létrehoz olyan kontextusokat, amelyekben megkérdőjeleződik a vizsgált állításokban szereplő empirikus fogalmak jelentése.⁸⁷ Az előállított kontextusokat logikai lehetőségekként kezeli, az így nyert tapasztalatok fényében pedig arra a következtetésre jut, hogy empirikus fogalmaink többségének definíciója csupán egy adott irányból került meghatározásra. Ráadásul, mondja, „[h]ajlamosak vagyunk *átnézni* a felett a tény felett, hogy mindig van egy olyan irány, ahonnan a fogalom még nem került meghatározásra.”⁸⁸ Tehát számos empirikus fogalomnál „nyitott textúrát” figyelhetünk meg, a definíció mindig csupán azt a kontextust fogja megragadni, amelyben az adott fogalom éppen használatban áll.⁸⁹ Noha elméletileg lehetséges, hogy egy definíció egyszerre több kontextust/perspektívát is megragadjon, az összes perspektíva megragadása gyakorlatilag kivitelezhetetlen vállalkozás. Az empirikus fogalmak többségének definíciója tehát esszenciálisan befejezetlen empirikus leírás [essential incompleteness of an empirical description], ez Waismann konklúziója. Egy experimentális kijelentés két okból következően nem verifikálható végleges formában: egyrészt (1) gyakorlatilag nem tudjuk előállítani az egzakt definícióhoz szükséges végtelen számú leírás (nem tudjuk befejezni egy materális tárgy vagy szituáció leírását), másrészt (2) a fogalom nyitott textúrával rendelkezik (mindig történhet valami új, előre nem látott dolog: (a) valamilyen új tapasztalat birtokába jutunk, (b) valami olyan felfedezést teszünk, ami hatással lehet egyes tények átfogó interpretációjára nézve).⁹⁰ Waismann elutasítja az empirikus kijelentések verifikációs elméletét, a nyitott textúra doktrinája ugyanakkor az empirikus terminusok kritériumainak verifikációs jelentéselméletén alapszik: ahhoz, hogy egy adott empirikus

⁸⁷ Az argumentáció könnyebb megértésének kedvéért idézzük fel Waismann egyik példáját: “Tételezzük fel, hogy verifikálnom kell egy olyan kijelentést, hogy ‘Ott áll egy macska a tulsó ajtónál’; tegyük fel, hogy átmegyek a szomszéd szobához, kinyitom az ajtót, benézek, és tényleg látok ott egy macskát. Ez elegendő-e ahhoz, hogy bizonyítsam a kijelentésemet? Vagy pedig, mintegy további lépésként, meg is kell érintenem a macskát, simogatnom kell, rá kell vennem arra, hogy doromboljon? És tegyük fel, hogy mindezt megtettem – abszolút biztos lehetek-e abban, hogy a kijelentésem igaz volt? Rögvest előáll az ókori idők óta felgyülemlett szkeptikus argumentumok tűzérségi ütege. Például mit kellene mondanom akkor, ha később a teremtmény gigantikus méretűvé nőne? Vagy ha valami olyan különös viselkedést mutatna, amit rendszerint nem találunk meg a macskáknál, mondjuk, ha bizonyos feltételek mellett képes lenne arra, hogy feltámadjon a halálból, miközben a normális macskák erre képtelenek? Vajon ilyen esetben azt kellene mondanom, hogy egy új faj kezdte meg a létezését? Vagy pedig azt, hogy ez egy különleges tulajdonságokkal rendelkező macska volt?” – Id. mű 121-122.o. Vagyis Waismann megkérdőjelezi a fenomenalizmusnak azt az alaptételét, miszerint az empirikus kijelentések alanyai és predikátumai teljes mértékben definiálhatók lennének.

⁸⁸ Id. mű 123.o.

⁸⁹ „Egy fogalom akkor definiált, ha leírtuk azt a szituációt, amelyben az használatban állhat.” - Id. mű 125.o.

⁹⁰ Id. mű 127.o.

terminusnak megadhatjuk egyik kritériumát, az szükséges, hogy leírjunk egy olyan szituációt, amelyben a terminus használatban áll. A jelentésnek a használati kritériumokkal való azonosítása teszi lehetővé, hogy a 'Megadhatjuk-e egy empirikus terminus definitív kritériumát?' kérdést a 'Leírhatjuk-e az összes olyan szituációt, amiben egy empirikus terminus használatban áll?' kérdéssé formálhassuk át.⁹¹

Waismann másik meglátása, amit szükséges megemlítenünk, a munkájának második részében explikálódik. Ebben a részben, ahogy azt korábban már említettük, azt a kérdést helyezi vizsgálat alá, hogy léteznek-e a külvilág ismeretéhez nélkülözhetetlen (szükségszerű) feltételek? Vizsgálódásait egészen távoli nézőpontról indítja, kiindulópontként a „valóság” és a „tudás” jelentéseire kérdez rá. Úgy látja, hogy az ilyen és hasonló fogalmak esetében több, egymástól különböző használati kontextust figyelhetünk meg, és „[a] dolog úgy áll, hogy egyszerűen nem léteznek olyan rögzített szabályok, amelyek irányítanák a szó jelentését.”⁹² Azt persze észre kell vennünk, mondja, hogy, noha a kontextusok jelentős mértékben eltérnek egymástól, ez az eltérés nincs akkora, hogy a kontextusok között ne állna fenn valamifajta hasonlóság. „Most már kezdjük meglátni, hogy a fogalom hogyan veszik el a meghatározatlanságban. Azt kell világosan látnunk, hogy egy ilyen szót számos különböző szinten és számos különböző jelentésárnyalattal használhatunk. Egy ilyen fogalom *szisztematikus homályossággal [systematic ambiguity]* rendelkezik. Ugyanakkor a használati módok között fennáll egyfajta családi hasonlóság, ez az, ami arra késztet, hogy az összeset egyetlen szóval denotáljuk.”⁹³

Weitz számára Waismann legfőbb érdeme abban állt, hogy felfedezte az „állandó rugalmasságú fogalmakat” [perennially flexible concepts]. A nyitott textúrájú fogalmak azért rugalmasak, mert a használatuk, ebből következően a kritériumaik, ráilleszthetők új szituációkra. A legtöbb empirikus terminus adott kritériumait nem tekinthetjük definitívnek, mert azok legitim módon bővíthetők, a terminus így megfelelhethet az új szituációnak is. A nyitott textúrájú fogalmak egyetlen kritériuma sem szükségszerű, egyetlen kritériuma sem megkérdőjelezhetetlen, a nyitott terminusok definíciói „mindig korrigálhatók és módosíthatók”.⁹⁴ Lehetséges, hogy egy új kritérium megcáfol egy régi kritériumot, vagyis a nyitott terminus nem csupán állandóan rugalmas, de folytonosan meg is kérdőjelezhető – az állandó rugalmasság maga után vonja a folytonos

⁹¹ Weitz 1977. 32.o.

⁹² Waismann Id. mű 140.o.

⁹³ Uo.

⁹⁴ Waismann Id. mű 123.o.

megkérdőjelezhetőséget.⁹⁵ Weitz ebben a kijelentésben ugyanakkor a waismanni koncepció legsebezhetőbb pontját véli felfedezni, mert szerinte kétségtelen, hogy vannak állandó rugalmasságú és mindig megkérdőjelezhető fogalmak, de szerinte az egyik jellemző nem vonja automatikusan maga után a másikat.

1.2.2.3. Karl Popper

Karl Poppert munkáiból számunkra fontos megjegyzéseket tartalmaz *A historicismus nyomorúsága* és a *A nyitott társadalom és ellenségei*.⁹⁶ A filozófia történetéből közismert a nominalizmus és a realizmus/idealizmus oppozíciója. Popper adekvátabbnak tekintené a nominalizmus-esszencializmus oppozíciót: “A két párt között hosszú és némelykor elkeseredett vita bontakozott ki az univerzális terminusok természetéről. Az egyik fél azt tartotta, hogy az univerzálisok csak abban térnek el a tulajdonnevektől, hogy egyes dolgok halmazának vagy osztályának tagjai kapják név gyanánt, s nem egyetlen dolog. A „fehér” univerzális terminus például az ő szemükben nem látszott másnak, mint sok különböző dolog – hópihe, asztalterítő vagy hattyú stb. – egyetlen halmazára aggatott címkének. Ez a nominalisták tétele. Velük szemben a tradicionálisan „realisták”-nak nevezett párt áll – a név kissé félrevezető, amit az is mutat, hogy ezt a „realista” elméletet „idealista”-nak is nevezték. Ezért azt javaslom, hogy ennek az antinomialista elméletnek adjunk új nevet, nevezzük „esszencializmus”-nak.”⁹⁷ A historicizmusban gyökerező metodológiai esszencializmus azt a nézetet implicálja, hogy minden univerzális terminus meghatározott kritériumosztályok által irányított, és a kritériumok megfelelnek az univerzális terminus osztályába tartozó egyedek esszenciális tulajdonságainak. Popper a modern tudomány védelmében a metodológiai nominalizmusnak igyekszik érvényt szerezni, vagyis az esszenciára irányuló definíciók megfogalmazása helyett a dolgoknak az általános törvények és szabályok felhasználásával történő magyarázatára, illetőleg a dolgok viselkedéseinek a leírására ösztönöz bennünket: „A módszertani nominalisták ugyanis a tudomány

⁹⁵ Morris Weitz. *The Opening Mind* (The University of Chicago Press: Chicago and London 1977) 33-34.o.

⁹⁶ Karl R. Popper. *The Open Society and Its Enemies*. 2 vols. (London: Routledge and Kegan Paul 1945) - magyarul: *A nyitott társadalom és ellenségei*, Fordította: Szári Péter, Balassi Kiadó, Budapest, 2001., 3. fejezet 6. rész, és 11. fejezet 2. rész, illetve Karl R. Popper. *The Poverty of Historicism* (London: Routledge and Kegan Paul 1957) - magyarul: *A historicizmus nyomorúsága*, Fordította: Kelemen Tamás, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1989., 1. fejezet 10. rész.

⁹⁷ Popper [1989.] 50.o.

kizárólagos feladatának azt tartják, hogy leírja a dolgok viselkedésének mikéntjét, és azt indítványozzák, hogy vezessünk be új terminusokat, amikor csak szükségét érezzük, vagy definiáljunk újra régi terminusokat, valahányszor csak kedvünkre van ezt tenni, miközben eredeti jelentésüket bátran elhanyagolhatjuk. A *szavakat* ugyanis pusztán a *leírás hasznos eszközének* tekintik.”⁹⁸ A módszertani nominalista arra készlet, hogy ne balról jobbra, hanem jobbról balra olvassunk, a *definiens*-től a *definiendum* felé. A *definiendum* számára nem az esszencia, következésképpen a *definiens* sem ezen esszenciának a megnevezése: „Azt mondhatjuk, hogy míg az esszencialista értelmezés „normális módon” olvas egy meghatározást, addig egy meghatározást úgy, ahogyan azt normális módon a modern tudományban csinálják, hátulról előre, vagyis jobbról balra kell olvasni; mivel az a meghatározó formulával kezdődik, és azt rövid címkével látja el.”⁹⁹ A metodológiai nominalizmus álláspontja szerint az ismeret csupán doxa (vélemény), nem pedig episztémé, és a dolgok viselkedésének magyarázatául szolgáló válaszok nem a dolgok esszenciáját megragadó kijelentések, hanem csupán bírálatra nyitott feltevések.

Weitz Poppert azért méltatja, mert „elutasítja a fogalmaknak mind az ontológiai, mind pedig a nyelvi tézisé, vagyis egyrészt azt, hogy léteznének esszenciák, másrészt ebből következően azt is, hogy az univerzális terminusainkat olyan kritériumok irányítanák, amelyek megfelelnek ezeknek az esszenciáknak. Ezzel elutasítja azt a tradicionális nézetet, miszerint minden fogalom zárt lenne: azok nem denotálnak szükségszerű és elégséges feltételeket, és nem is használjuk azokat a szükségszerű és elégséges kritériumoknak megfelelően.”¹⁰⁰

1.2.2.4. Ludwig Wittgenstein

Történeti áttekintésünk keretében utolsó szerzőként a kései Wittgensteinről kell néhány szót ejtenünk. A *Filozófiai vizsgálódások (1953)* Weitz szerint a legmegsemmisítőbb kritikát hozta a zárt fogalmak doktrínájára nézve, a „játék”-analízis és a „családi hasonlóságok” doktrínája a nyitott fogalmak *locus classicus*-át jelentette.¹⁰¹

⁹⁸ Id. mű 52.o.

⁹⁹ Popper [2001.] 210-211.o.

¹⁰⁰ Weitz 1977. 28.o.

¹⁰¹ Morris Weitz, ‘Wittgenstein’s Aesthetics,’ in Tilghman, Benjamin R. (editor). *Language and Aesthetics – Contributions to The Philosophy of Art* (Lawrence/Manhattan/Wichita: The University Press of Kansas 1973) 11.o. ill. Weitz 1977. 36.o.

David G. Stern szerint a *Filozófiai vizsgálódások* elemzőinek többsége egyetért abban a tekintetben, hogy a 65.§ bizonyos szempontból fordulópontot jelent a szövegben.¹⁰² Ebben a paragrafusban a nyelv elemzésén keresztül éri kritika a szókratészi analízis módszerét: “Ahelyett, hogy megadnék valamit, ami mindabban, amit nyelvnek nevezünk, közös, azt állítom, hogy ezekben a jelenségekben egyáltalán nem egyvalami a közös, ami miatt aztán mindegyikre ugyanazt a szót alkalmazzuk – hanem egymással számos különböző módon *rokonok*. És e rokonság vagy rokonságok miatt nevezzük mindegyiket “nyelv”-nek.”¹⁰³ Wittgenstein hasonló módon elemzi a „játék” fogalmát is. A kritikák fényében az esszencializmust illetően a következő kérdést tehetjük fel: a szókratészi definíció elvetése után adódhat-e másfajta, a szókratészitól eltérő esszencializmus, vagy el kell vetnünk mindenféle kutatást, ami az esszenciára irányul? Nyilván nem csupán a nyelv természetének, hanem számos fogalom jelentésének, illetve számos dolog természetének a meghatározhatósága a tét.

David G. Stern megpróbálja elkerülni azt a szerinte gyakori interpretációs tévedést, ami a szöveg egyik narrátorát automatikusan azonosítja Wittgenstein álláspontjával.¹⁰⁴ Azt javasolja, hogy a hagyományos értelmezés ’Wittgenstein’-’beszélgetőtárs’ oppozíciója helyett ’a wittgensteini narrátor’ és ’a beszélgetőtárs hangja’ megnevezéseket használjuk. Ezt az interpretációs stratégiát mi is elfogadjuk, hiszen ezzel elkerülhetjük az intencionalista tévedést. Ebből az alappozícióból pedig azt a belátást kell megformálnunk, hogy a *Filozófiai vizsgálódások* az esszencializmus tekintetében nem feltétlenül foglal el egyhangú álláspontot.

A *Filozófiai vizsgálódások* wittgensteini narrátora szerint egy fogalom magyarázatát példák által adjuk meg. A ‘Mi a játék?’ és hasonló kérdésekre a kérdésben szereplő fogalom különböző előfordulásait, például különféle játékokat írunk le, “a leíráshoz pedig hozzáfűzhetnénk: “ezt és a hasonlókat nevezik ‘játékok’-nak.”¹⁰⁵ Ha az illusztratív magyarázat következtében a kérdezőnk megértette, amit mi próbáltunk elmagyarázni neki, akkor sem a magyarázat, sem pedig a megértés folyamatában nem történt félreértés. “Azt lehetne mondani: egy magyarázat arra szolgál, hogy egy félreértést kiküszöböljünk vagy egy félreértésnek elejét vegyük – azaz: egy olyan félreértésnek, amely a magyarázat nélkül bekövetkeznék; de arról nincs szó, hogy minden félreértésnek elejét vegyem, amit csak el

¹⁰² Stern Id. mű 108.o.

¹⁰³ Wittgenstein Id. mű 57.o.

¹⁰⁴ Stern Id. mű 22.o.

¹⁰⁵ Id. mű 69.§. - 59.o.

tudok képzelni.”¹⁰⁶ Félreértés következhet be például akkor, ha a rámutató definíciót nem úgy értelmezzük, ahogy azt a magyarázatot adó szeretné (*ez a rámutatás paradoxona*),¹⁰⁷ de félreértésről van szó akkor is, ha a magyarázat valamelyik eleme, ennek következtében pedig maga a magyarázat újabb magyarázatot kíván (*ez a magyarázat paradoxona*).¹⁰⁸ A rámutatás- és a magyarázat paradoxona egyaránt *a szabálykövetés paradoxonának* esetei: egy szabályt minden esetben lehet így is, de másképp is értelmezni.¹⁰⁹ A kérdés tulajdonképpen az, hogy (A) a magyarázatok mögött létezik-e a szabályoknak egy olyan hálózata, amely igazolhatná a *helyes* szóhasználatot? “Ne mondd, hogy ’Nem létezik ’végső’ magyarázat’. Ez éppolyan, mintha azt akarnád mondani: ’Ebben az utcában nincs utolsó ház; mindig lehetséges még egyet hozzáépíteni.”¹¹⁰ Vagy (B) ezeknek a szabályoknak az érvényesülése pusztán olyan esetlegességet jelent, ami a mindennapi nyelv szükségszerű sajátossága?

Ezzel át is tértünk a szó metafizikai vagy mindennapi használatát illető elsőbbség kérdésére. A wittgensteini narrátor álláspontja világos: “Amikor a filozófusok egy szót használnak – “tudás”, “lét”, “Én”, “mondat”, “név” -, és a dolog lényegét igyekeznek megérteni, mindig meg kell kérdeznünk magunktól: vajon használják-e valamikor is ténylegesen ezt a szót abban a nyelvben, ahol honos? – *Mi* a szavakat metafizikai használatuktól újra visszavezetjük mindennapi alkalmazásukra.”¹¹¹ - „Értetlenségünk egyik fő forrása, hogy szavaink használatát nem látjuk át. – Grammatikánkból hiányzik az átláthatóság. – Az áttekinthető ábrázolás közvetítésével jön létre a megértés, amely éppen

¹⁰⁶ Id. mű 87.§. - 70.o.

¹⁰⁷ „Lehet mármost egy személynevet, egy színnevet, egy anyagnevet, egy számnevet, egy égtáj nevét stb. rámutatással definiálni. A kettős számnak ez a definíciója: „Ezt ’kettő’-nek hívjuk” – miközben két mogyoróra mutatunk – teljesen egzak. – De hát hogyan lehet a kettőt így definiálni? Hiszen ekkor az, akinek a meghatározást adjuk, nem tudja, hogy *mit* akarunk a „kettő”-vel megnevezni; azt fogja feltételezni, hogy *ezt* a halom mogyorót nevezed „kettő”-nek! – *Megteheti*, hogy ezt feltételezi; de talán nem ezt fogja feltételezni. Persze fordítva is félreértheti: hiszen amikor a mogyoróknak ehhez a csoportjához akarok egy nevet hozzárendelni, akkor is megtörténhet, hogy számnévnek érti. És éppígy, amikor egy személynevet rámutatással magyarázok, ezt is felfoghatja színnévként, fajmegjelölésnek, sőt, akár egy égtáj nevének is. Ez azt jelenti, hogy a rámutató definíciót mindegyik esetben lehet így is, és másképpen is értelmezni.” – Id. mű 28.§. – 33.o.

¹⁰⁸ Például: „Itt áll a szabály, akár egy útjelző. – Vajon semmi kételyt nem hagy azzal kapcsolatban, hogy melyik úton kell mennem? Megmutatja-e vajon, hogy melyik irányba kell mennem, ha elmegyek mellette; hogy az utcát vagy a földutat kell követnem, vagy toronyiránt kell mennem? De hol áll, hogy milyen értelemben kell követnem; hogy a kéz irányában vagy (például) az ellenkező irányban? – És ha egy útjelző helyett útjelzők zárt láncza állana, vagy ha kretavonások futnának a földön – tán csak egyetlen értelmezésük van? – Azt mondhatom tehát, hogy az útjelző nem hagyja nyitva a kétely lehetőségét. Vagy sokkal inkább: néha nyitva hagyja, néha meg nem. És ez már nem filozófiai tétel, hanem tapasztalati állítás.” – Id. mű 85.§. – 68.o.

¹⁰⁹ Stern Id. mű 119.o.

¹¹⁰ Wittgenstein Id. mű 29.§. – 33.o.

¹¹¹ Id. mű 116.§. – 80.o.

azt jelenti, hogy 'látjuk az összefüggéseket'.¹¹² A beszélgetőtárs kérdése azonban pontosan arra irányul, hogy vajon lehetőségünk van-e erre az áttekintő ábrázolásra?

Robert Fogelin különbséget tett a *Filozófiai vizsgálódások* pürrhóni és nem-pürrhóni olvasatai között.¹¹³ A pürrhóni olvasat Wittgenstein olyan szkepticizmusát véli felfedezni a *Vizsgálódásokban*, amely a szerzőt a filozófia végéhez juttatta el. Az olvasónak ebből következően fel kell adnia mindenféle filozófiai álláspontot, a tradicionális filozofálással nem állítható szembe egy jobbnak vélt filozófia. Wittgenstein nem-pürrhóni olvasata ezzel szemben azt állítja, hogy a *Filozófiai vizsgálódások* egy pozitív filozófiával állt elő, olyan filozófiával, ami jobb, mint az eddigi hagyományos filozófiák. A mű ebben az olvasatban a tradicionális elméletek kritikáját jelenti azzal a céllal, hogy a filozófiát mostantól jobban művelhessük.

A számunkra most érdekes aspektus a *helyes* szóhasználat kérdése, ennek vonatkozásában a pürrhóni és a nem-pürrhóni olvasatok a következőképpen jelennek meg. A nem-pürrhóni olvasat a szó mindennapi alkalmazásának az elsőbbségéből indul ki, a nyelvet igyekszik áttekinthetővé tenni (például a fogalmak mindennapi használatának vizsgálata révén), törekszik a helyes szóhasználat - a példák mögött rejlő helyes alkalmazás – szabályainak a meghatározására. A nem-pürrhóni olvasatban ezek a szabályok alkotják a helyes szóhasználat igazolási alapját. A pürrhónista olvasat ezzel szemben egyaránt elutasítja a mindennapi és a metafizikai szóhasználatot, álláspontja szerint a nyelvet nem lehet a mindennapi használat vizsgálata révén áttekinthetővé tenni, a nyelvnek ugyanis nincs egységes szabályhálózata. A pürrhónista tehát elutasítja a helyes szóhasználat nem-pürrhónista koncepcióját. „Tulajdonképpen az a kérdés, hogy a magyarázatot, és általában a nyelvet úgy kell-e felfognunk, hogy azt szabályok által vezérelt, rendszert alkotó folyamatok osztályának tekintjük, vagy helyesebb egyenlő figyelemben részesítünk minden módot, ahogyan az ad hoc, az adott körülmény és kontextus keretében megjelenik?”¹¹⁴

¹¹² Id. mű 122.§. – 81.o.

¹¹³ Robert Fogelin. *Wittgenstein*. Revised 2nd edition. (London: Routledge and Kegan Paul 1987) Chapter 15, ill. Uő. *Pyrrhonian Reflections on Knowledge and Justification* (Oxford: Oxford University Press 1994) 3-12.o., 205-222.o., továbbá: Hans Sluga, „Wittgenstein and Pyrrhonism,” in Walter Sinnott-Armstrong (editor) *Pyrrhonian Skepticism* (New York: Oxford University Press 2004), illetve: David G Stern. *Wittgenstein's Philosophical Investigations – An Introduction* (Cambridge: Cambridge University Press 2004) 34-38.o.; Az egyes elemzők hovatartozását illetően lásd: Stern Id. mű 34-38.o.

¹¹⁴ Id. mű 115.o.

1.2.3. A weitz-i nézőpont

A tanulmány az „elmélet” rövid összefoglalásával kezdődik: „Az elmélet mindezidáig a legjelentősebb helyet foglalta el az esztétikában, a művészetfilozófiának még napjainkban is kiemelt területét alkotja. Legfőbb igyekezete továbbra is a művészet természetének a meghatározása, ami a művészet definíciójával adható meg. Az elmélet a definíciót a definiált dolog szükségszerű és elégséges jegyeiből álló kijelentésként hozza létre, ez a kijelentés igaz vagy hamis állítás kíván lenni a művészet esszenciájáról, arról, ami a művészet sajátosságát meghatározza, megkülönböztetve a többi dologtól.”¹¹⁵ Weitz szerint a hagyományos művészetelméleteknek az volt a célkitűzésük, hogy megfogalmazzák a művészet definícióját, hogy felmutassák a művészet definiáló tulajdonságát. A jelentősebb kortárs művészetelméletek közül ezt a definiáló tulajdonságot a Formalizmus egyik változata (a Bell-Fry elmélet) a szignifikáns formában, az Emócionálizmus az érzelm kifejezésében, az Intuícionalizmus (Croce) az ismeret első szakaszában, az Organicizmus egy egyedülálló, ugyanakkor komplex rendszerben, a Voluntarizmus pedig egy három komponensből álló egységben vélte felfedezni.

Weitz úgy látja, hogy ezek az elméletek több szempontból is elégtelenek. Először is, nincs olyan szükségszerű tulajdonság, amely mind az öt elméletben jelen lenne. Másodsor, a Bell-Fry elmélet körkörös. Harmadsor, a Bell-Fry elmélet és Croce koncepciója egyaránt túl kevés tulajdonságot hangsúlyoz, így az intenziójuk túl szűk. Negyedsor, az Organicizmus túl általános, olyan dolgokra is igaz, amelyek nem műalkotások. Az utolsó, ötödik probléma pedig az, hogy Parker és Croce elmélete is kétes alapelven nyugszik.

Weitz szerint a hagyományos elméleteknek alapvető módszertani hibájuk, hogy faktuális beszámolóra törekedtek. Ha a definíciók valódi ténykijelentések volnának, akkor lehetőségünk lenne verifikációra vagy falszifikációra. Weitz azonban el sem tudja képzelni, hogy a hagyományos elméleteket milyen empirikus vizsgálattal lehetne teszt alá vetni. Ezen a ponton igen nyilvánvaló Weitz logikai pozitvista szemlélete, hiszen a verifikáció és a falszifikáció kapcsán empirikus verifikációra gondol. Tulajdonképpen ő is azzal a problémával szembesül, mint amivel számos logikai pozitvistának szembesülnie kellett, nevezetesen az esztétikai kijelentések sajátosságával. Amennyiben a művészet természetét

¹¹⁵ Morris Weitz, 'The Role of Theory in Aesthetics,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15, 1956, 27.o.

megfogalmazó kijelentést faktuális kijelentésnek tekintjük, úgy természetesen számon kérhetjük rajta az empirikus verifikációt. Amennyiben azonban a definíciót egy más gondolkodói paradigmában értelmezzük, amelyben az igazolás alapja nem kizárólag a logikai pozitivisták empiria, úgy nem feltétlenül jutunk el a weitz-i konklúzióhoz.

Weitz szerint a hagyományos esztétikai elméletek alapvetően félreértették a művészet fogalmának a logikáját. Egyszerűen hamis az az előfeltétel, mondja, hogy rátalálhatunk a szükséges és elégséges feltételekre, ugyanis: „A művészet, ahogy azt a fogalom logikája mutatja, nem rendelkezik egy olyan halmazzal, amely a szükséges és elégséges feltételeket tartalmazná, tehát logikai lehetetlenség, és nem csupán ténybeli nehézség az ennek megfogalmazására irányuló elmélet.”¹¹⁶ A kutatást Weitz szerint mindig meg kell előznie egy, a fogalom természetére irányuló kérdésnek. A „művészet” esetében ez a következő: „Az esztétikai elmélet vajon csupán az igazi definíció [true definition], vagyis a művészet szükséges és elégséges jegyeiből felépülő halmaz értelmében képzelhető el?”¹¹⁷ Weitz úgy látja, hogy Platón óta egy lépéssel sem jutottunk előbbre a művészet szükséges és elégséges feltételeinek a felkutatásában, és még manapság is sokakat éltet az a remény, hogy egy nap sikerrel járhatunk. Weitz nem osztozik ebben a hitben: „Arra szeretnék rámutatni, hogy – a klasszikus értelemben vett – elmélet az esztétikában *sohasem* valósulhat meg, és hogy mi, filozófusok, helyesebben tennénk, ha a „Mi a művészet természete?” kérdést más kérdésekkel váltanánk fel, olyanokkal, ahol a válaszok kimerítő megértését fogják majd nyújtani mindannak, amivel a művészetet illetően rendelkezhetünk.”¹¹⁸

A filozófia egyik legfőbb feladata Weitz szerint „annak a kapcsolatnak a megmagyarázása, ami bizonyos fajta fogalmak alkalmazása [employment] és azon feltételek között áll fenn, melyek mellett ezeket a fogalmakat helyesen alkalmazzuk [correctly applied].”¹¹⁹ Ez a program két lépésből áll: 1. meg kell vizsgálnunk egy adott szó alkalmazási körülményeit, majd pedig 2. meg kell mutatnunk azokat a feltételeket, melyek mellett az adott szót helyesen alkalmazzuk. Ebből következően az esztétika feladata a következőképpen határozható meg: „Az esztétikában ... az a legelső feladatunk, hogy megvilágítsuk a művészet fogalmának jelenlegi [actual] alkalmazását, hogy logikai leírását adjuk a fogalom pillanatnyi működésének, ide sorolva azoknak a feltételeknek a leírását is,

¹¹⁶ Id. mű 28.o.

¹¹⁷ Id. mű 27.

¹¹⁸ Uo.

¹¹⁹ Id. mű 30.o.

melyek mellett a fogalmat, vagy annak korrelátumait helyesen használjuk.”¹²⁰ Argumentációjának alátámasztásaként Weitz Wittgensteinre hivatkozik. Itt egy újabb kritikai megjegyzést tehetünk. Weitz láthatóan a wittgensteini narrátor pozíciójával szimpatizál. A „művészet” fogalmát a metafizikai szóhasználatból visszavezeti a mindennapi szóhasználatba, ezért érdeklődik a mindennapi szóhasználat formái iránt. Emellett Weitz a nem-pürrhoni olvasatot osztja, hiszen a szó mindennapi alkalmazásának prioritása mellett a szóhasználat helyes szabályainak a meghatározására törekszik. A kutatás eredménye így nem lehet más, mint egy deskriptív analízisből eredő normatív konklúzió.

A wittgensteini narrátor nézőpontjának esztétikai applikációját Weitz példák (Dos Passos *U.S.A.*, Virginia Woolf *A világitótorony*, illetve Joyce *Finnegan ébredése*) elemzésén keresztül szemlélteti. Elsőként azt a kérdést teszi fel, hogy a választott példákat miért tekintjük regényeknek? A hagyományos megközelítés ezt a kérdést faktuális kérdésként kezelte, mondja, vagyis azt vizsgálta, hogy azok a tulajdonságok, amelyeket a regény előzetes definíciójában meghatároztunk, megtalálhatók-e a kérdéses művekben. „De nyilvánvaló, hogy nem így válaszolunk a kérdésekre.”¹²¹ A válaszadás folyamata során ugyanis Weitz szerint nem egy, a szükséges és elégséges feltételek szemrevételezéséből álló faktuális analízist végzünk, hanem *döntést* hozunk, állást foglalunk arra vonatkozóan, hogy a kérdéses mű bizonyos aspektusok tekintetében hasonlít-e vagy sem azokhoz a korábbi művekhez, amelyeket a kérdés feltételének az időpontjában már regényeknek tekintünk. Ez a döntés legitimálhatja azt a lépésünket, hogy a „regény” fogalom extenzióját kiterjesszük az új alkotásra is: „Mivel az N+1 mű (a vadonatúj alkotás) bizonyos dolgok vonatkozásában hasonlít A, B, C ... N-hez – a hasonlóságok láncolatai fűzik hozzájuk –, a fogalmat kiterjesztették, ezzel a regény egy új korszaka született meg. „Az N1 regény?” kérdés tehát nem faktuális, hanem egy döntést megkívánó kérdés, ahol az ítélet arról határoz, hogy kibővítjük-e vagy sem a fogalom alkalmazásának feltételeiből álló halmazunkat.”¹²² Ez az eljárás Weitz szerint nem csupán a regény, hanem a többi műfajra is érvényes, vagyis érvényes a művészet minden alfogalmára, sőt, érvényes „magára a „művészet”-re nézve is.”¹²³ Weitz szerint a „művészet” extenzióját is olyan elemek építik fel, amelyeket egy hasonlósági láncolat, nem pedig valamilyen esszenciális tulajdonság fűz

¹²⁰ Uo.

¹²¹ Id. mű 31.o.

¹²² Id. mű 32.o.

¹²³ Uo.

egybe: „ha megnézzük, jelenleg [actually look and see] mi az, amit „művészet”-nek nevezünk, akkor itt sem találunk közös tulajdonságokat, csupán a hasonlóságok egy füzérét [strands of similarities].”¹²⁴ Ebben a koncepcióban az artefaktualitás mint tulajdonság is kiesik a művészet esszenciális jegyei közül. Weitz szerint a definíció csupán ellenszegülhet a kreativitás eredményeinek, de azon nem diadalmaskodhat: ” Az én álláspontom az, hogy a művészet expanzív, vakmerő természete, az állandó módosulásai és az új kreációi logikailag lehetetlenné teszik a definiáló jegyek bármiféle halmazának a meghatározását. Természetesen dönthetünk úgy, hogy lezárjuk a fogalmat, de ezt tenni a „művészet”-tel, a „tragédia”-val, vagy az „arcképfestészet”-tel stb. groteszk lenne, mivel ezzel a művészetekben élő kreativitás alapvető feltételeit záránk ki.”¹²⁵ Ebből következően nem meglepő Weitz megállapítása: „A ’művészet’ ... nyitott fogalom.”¹²⁶ Weitz használja Waismann „nyitott textúra” terminusát is. Érdekes felfigyelnünk arra, hogy a „művészet” fogalom lezárását Weitz egy önkényes gesztusként interpretálja. Persze feltehetnénk azt a kérdés, hogy a „művészet” nyitott fogalomként való interpretációja vajon nem ugyanilyen önkényes gesztus-e? Weitz a mindennapi szóhasználatra hivatkozik, de amennyiben a szóhasználati formák konfliktusba kerülnek egymással (pl. egy adott értelmezői közösség a „művészet” zárt fogalma mellett teszi le a voksot, és csak ezt a szóhasználatot tartja helyesnek), szükséges egy felsőbb instancia, amely a szóhasználati formákat helyes és helytelen formákra különíti el. Weitz koncepciójában ez a felsőbb instancia a „kreativitás”, a kreativitás autoritív szereplőként való elfogadása persze újabb igazolást kíván(na) meg.

Weitz szerint, Wiggstein játék-analízisének mintájára, a műalkotások területén is találhatunk paradigmikus alkotásokat (olyan alkotásokat, melyek műalkotás-státuszát senki nem vonja kétségbe), de képtelenek vagyunk felsorolni az összes olyan helyzetet, amelyben helyesen használjuk a „művészet” terminusát. „Felsorolhatnánk néhány olyan esetet és néhány olyan feltételt, amely mellett helyesen használjuk a művészet fogalmát, de nem sorolhatjuk fel az összeset, azon legfőbb okból kifolyólag, hogy mindig előállnak, vagy mindig megjósolhatók előre nem látható, új feltételek.”¹²⁷

A „művészet” fogalom elemzése azt mutatja, hogy a fogalmat alapvetően két célra használjuk: leírásra és értékelésre. A leíró használat feltételeit Weitz „felismerési kritériumoknak”, az értékelő használat feltételeit pedig „értékelési kritériumoknak” nevezi.

¹²⁴ Id. mű 31.o.

¹²⁵ Id. mű 32.o.

¹²⁶ Id. mű 32.o.

¹²⁷ Id. mű 31.o.

Minthogy a „művészet” felismerési kritériumai Weitz szerint folyamatosan bővíthetnek, a „művészet” a nyitott fogalom jellegzetességét hordja magán. Egy fogalom pedig akkor nyitott, ha „alkalmazásának feltételei módosíthatók [emendable] és javíthatók [corrigible] – vagyis ha elképzelhető vagy rögzíthető egy olyan szituáció vagy előfordulás, amely egyfajta *döntést* kíván meg a részünkről, amellyel a fogalom használatát vagy kiterjesztjük, hogy lefedje ezt az új esetet is, vagy pedig lezárjuk a fogalmat, és az új esetnek – illetve az új tulajdonságának – a kezelésére egy új fogalmat hozunk létre.”¹²⁸

A tanulmány végén Weitz még a következő kérdésre kíván válaszolni: Mihez kezdünk a hagyományos elméletek helytelen nézeteivel? Engedjük-e, hogy azok a feledés homályába süllyedjenek, vagy valamilyen módon hasznosíthatnánk azokat? Weitz a hasznosítás lehetősége mellett foglal állást: „Amennyiben az esztétikai elméleteket szó szerint értelmezzük, akkor - ahogy azt láthattuk - mind hamis. Ha azonban funkciójuk és lényegük szerint rekonstruáljuk őket, komoly és argumentummal alátámasztott javaslatokként, hogy figyelmünket a művészetben található kiválóság adott kritériumaira irányítsuk, akkor az esztétikai elmélet igen távol áll attól, hogy értéktelen legyen. A művészetre vonatkozó ismereteink tekintetében ugyanolyan lényeges szerepet játszik, mint minden más az esztétikában, hiszen arra tanít, hogy mit és hogyan nézzünk a művészetben.”¹²⁹ A hagyományos elméletek tehát pragmatikus, edukatív szerepet tölthetnek be.

1.3. Zárszó

Weitz cikkének igen jelentős hatása volt: „Ami Weitz tanulmányát illeti, a művészet definíciójának lehetősége ellen intézett támadása előre kiszámítható módon fokozott érdeklődést generált a művészet definiálhatóságának az irányában, ez a téma nagyobb figyelmet kapott, mint bármikor annak előtte. A Weitz írására született kritika a művészet definícióját illetően új elméletek kidolgozásához, illetve néhány korábbi elmélet részletesebb kidolgozásához vezetett. Természetesen Weitz argumentumai is alapos vizsgálat alá kerültek.”¹³⁰

¹²⁸ Uo.

¹²⁹ Id. mű 35.o.

¹³⁰ Stephen Davies. *Definitions of Art* (Ithaca and London: Cornell University Press 1991) 9.o.

Egyesek szerint Weitz félreértelmezte Wittgensteint¹³¹, mások a Weitz által támadott szerzőket vették védelembe.¹³² Az artefaktualitás feltételének a kizárása a szükségszerű feltételek halmazából szintén jelentős kritikai visszhangot váltott ki. A családi hasonlóság gondolatának az adaptációja az alkotások között fennálló viszonyokra irányította a figyelmet.¹³³ Akadt olyan szerző is, aki azt állította, hogy Weitz definíciója ugyanolyan hagyományos definíció, mint a korábbi művészetdefiníciók.¹³⁴ Weitz-et azért is kritika érte, mert állítólag a műalkotás különböző használati formáit egyformán legitimnek ítélte.¹³⁵ Az a tétele pedig, miszerint a kreativitás nem egyeztethető össze a műalkotás státuszát kijelölő szükségszerű és elégséges feltételekkel, különösen intenzív kritikát eredményezett.¹³⁶

Természetesen nem csupán Weitz szerepel az antiesszencializmus kritikai irodalmában, de ő lett a leggyakrabban hivatkozott szerző. Gyakori szereplését annak tanújeleként is értékelhetjük, hogy a tanulmánya által felvetett kérdések rendszeresen visszatérnek az esztétikai diszkussziók során. A *Művészet és esszencia (2003)* című antológia világosan jelzi, hogy az esszencializmus–antiesszencializmus álláspontok között

¹³¹ Nicholas J. Moutafakis, 'Of Family Resemblances and Aesthetic Discourse,' *Philosophical Forum*, 7, 1975, 71-89.; Benjamin R. Tilghman, 'Wittgenstein, Games, and Art,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 31, 1973, 517-524.o.

¹³² Lee B. Brown, 'Traditional Aesthetics Revisited,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 29, 1971, 343-351.o.; Milton H. Snoeyenbos, 'On the Possibility of Theoretical Aesthetics,' *Metaphilosophy*, 9, 1978, 108-121.

¹³³ Maurice Mandelbaum, 'Family Resemblances and Generalizations concerning the Arts,' *The American Philosophical Quarterly*, 2, 1965, 219-228.o.; Anthony R. Manser, 'Games and Family Resemblances,' *Philosophy*, 42, 1967, 210-225.o.; Harold Osborne, 'Definition and Evaluation in Aesthetics,' *The Philosophical Quarterly*, 23, 1973, 15-27.o.; T. J. Diffey, 'Essentialism and the Definition of "Art",' *The British Journal of Aesthetics*, 13, 1973, 103-120.o.; George Dickie. *The Art Circle: A Theory of Art* (New York: Haven 1984)

¹³⁴ Lewis K. Zerby, 'A Reconsideration of the Role of Aesthetics - a Reply to Morris Weitz,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 16, 1957, 253-255.o.

¹³⁵ George Dickie, 'Review of Weitz's *The Opening Mind*,' *The Journal of Philosophy*, 77, 1980, 54-56.o.; Uő. 1984.

¹³⁶ Frank Sibley, 'Is Art an Open Concept? An Unsettled Question,' *Proceedings of the Fourth International Congress of Aesthetics*, Athens 1960, in Lipman (editor) *Contemporary Aesthetics* (Boston: Allyn and Bacon 1973) 114-117.o.; Maurice Mandelbaum. 1965.; Lee B. Brown, 'Definitions and Art Theory,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 27, 1969, 409-415.o.; Richard J. Sclafani, '"Art", Wittgenstein, and Open-textured Concepts,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 29, 1971, 333-341.o.; William G. Bywater, 'Who's in the Warehouse Now?' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 30, 1972, 519-527.o.; Milton H. Snoeyenbos, 'Vagueness and "Art",' *The British Journal of Aesthetics*, 18, 1978, 12-18.o.; Uő. 'On the Possibility of Theoretical Aesthetics,' *Metaphilosophy*, 9, 1978, 108-121.o.; Joseph Margolis. *Art and Philosophy* (Atlantic Highlands, NJ.: Humanities Press 1980); Stephen Davies. *Definitions of Art* (Ithaca and London: Cornell University Press 1991); C. M. Leich and S. H. Holtzman, 'Communal Agreement and Objectivity,' in S. H. Holtzman and C. M. Leich (editors). *Wittgenstein: To Follow a Rule* (London: Routledge and Kegan Paul 1981) 1-27.o.; Crispin Wright, 'Rule-following, Objectivity, and the Theory of Meaning,' in Holtzman and Leich (editors) 1981. 99-117.o.; Saul A. Kripke. *Wittgenstein on Rules and Private Language* (Oxford: Blackwell 1982).

feszülő vita még ma is igen élénk, annak ellenére, hogy manapság már némi hangsúlyeltolódást regisztrálhatunk: “A kilencvenes évektől kezdődően (talán már korábban) a ’Mi a művészet?’ kérdés iránti érdeklődés némileg alábbhagyott. Többé már nem birtokolja azt a domináns pozíciót, amit a jelentős folyóiratokban a hetvenes és a nyolcvanas években magáénak mondhatott. ... Ám ha igaz is, hogy a művészet definíciójának a kérdése ma már nem a legfontosabb kérdés, még mindig érdeklődésre tart számot.”¹³⁷

2. Az intézményi elmélet korai és késői változata

2.1. Előkészítő írások

2.1.1. George Dickie – “Az esztétikai attitűd mítosza” (1964)

Dickie az 1960-as években számos írásában amellet érvelt, hogy nem létezik olyan speciális mentális állapot, amit esztétikai attitűdnek vagy esztétikai figyelemnek nevezhetnénk. A kérdést tárgyaló írásai: „*Bullough és a pszichikai távolság koncepciója*”, „*A pszichológia releváns-e az esztétika területén?*”, „*Az esztétikai attitűd mítosza*”, „*Beardsley fiktív esztétikai tapasztalata*”, „*Attitűd és tárgy: Aldrich az esztétikumról*”, „*I. A. Richards kettős fantomja*”.¹³⁸ Robert J. Yanal szerint George Dickie-nek az „esztétikai attitűd” ellen intézett támadása olyannyira sikeres volt, hogy az analitikus esztétika alapzat nélkül maradt.¹³⁹

¹³⁷ Noël Carroll (editor). *Theories of Art – Today*. (Madison, Wis.: University of Wisconsin Press 2000) 4.o.

¹³⁸ George Dickie, ‘Bullough and the Concept of Psychological Distance,’ *Philosophy and Phenomenological Research*, 22, 1961, 233-238.o.; ‘Is Psychology Relevant to Aesthetics?’ *Philosophical Review*, 71, 1962, 297-300.o.; ‘The Myth of the Aesthetic Attitude,’ *American Philosophical Quarterly*, 1, 1964, 56-65.o.; ‘Beardsley’s Phantom Aesthetic Experience,’ *The Journal of Philosophy*, 62, 1965, 129-136.o.; ‘Attitude and Object: Aldrich on the Aesthetic,’ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 25, 1966, 89-91.o.; ‘I. A. Richard’s Phantom Double,’ *The British Journal of Aesthetics*, 8, 1968, 54-59.o.

¹³⁹ Robert J. Yanal (editor). *Institutions of Art: Reconsiderations of George Dickie’s Philosophy*, (University Park: Pennsylvania State University Press 1994) ix.

A művészet és az esztétikumban Dickie részletesebben ismerteti az esztétikai attitűd elméletét. Az elmélet, Dickie olvasata szerint, a mindennapi észlelésmód mellett feltételez egy specifikus észlelésmódot, az ún. esztétikai észlelésmódot. (Az „észlelésmód” kifejezés mellett Dickie időnként a „tudatállapot” kifejezést használja.) Az elmélet által vizsgálni kívánt tárgy az ún. esztétikai tárgy, arra vonatkozóan azonban nincs az elmélet egységes álláspontja, hogy ennek az esztétikai tárgynak hol található a genezise. Az elmélet gyengébb változata szerint az esztétikai észlelésmód csupán a lehetőségét teremti meg, mintegy a keretfeltételét adja annak, hogy az esztétikai tárgyat észlelhessük. Az elmélet erősebb változata azonban úgy véli, hogy az esztétikai észlelésmód konstruálja az esztétikai tárgy összetevőit. Dickie célkitűzése kettős. Egyfelől annak bizonyítása, hogy az elmélet által feltételezett speciális esztétikai észlelésmód (tudatállapot) létezése nem igazolható, másfelől annak hangsúlyozása, hogy az esztétikai észlelésmód feltételezése csak felesleges bonyodalmakat okoz. Ebben a bevezető fejezetben az „*Az esztétikai attitűd mítosza*” című tanulmány észrevételeit ismertetjük. A választásunk azért esett erre az írásra, mert véleményünk szerint Dickie argumentációja itt kapja a legteljesebb formát.

Az 1964-ben megjelent tanulmány két, a hatvanas évek elején nagy népszerűségnek örvendő esztétikai attitűd elméletet helyez kritikai vizsgálat alá. Elsőként Edward Bullough ’pszichikai távolság’-elméletét, amelyet Bullough az 1912-ben megjelent „*A ’pszichikai távolság’, mint a művészet egyik alkotóeleme és mint esztétikai alapelv*”¹⁴⁰ című írásában fejtett ki. Ezt az álláspontot 1961-ben Sheila Dawson elevenítette fel „*Az ’eltávolítás’ mint esztétikai alapelv*”¹⁴¹ című írásában. Az ’esztétikai attitűd’-elmélet másik népszerű változatát Jerome Stolnitz és Eliseo Vivas releváns írásai alkották. Stolnitz 1960-ban publikálta *Az esztétika és a műkritika filozófiája*¹⁴² című könyvét, Vivas pedig egy évvel korábban, 1959-ben „*A kontextualizmus újratárgyalása*”¹⁴³ című tanulmányát.

A bullough-i elmélet központi fogalma az „eltávolítás”. Bullough azt az álláspontot képviselte, hogy az esztétikai tárgyhoz úgy férünk hozzá, ha az esztétikai észlelésre kiválasztott tárgyat az én praktikus mezején kívül helyezzük, vagyis ha eltávolodunk a

¹⁴⁰ Edward Bullough, ’Psychical Distance’ as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle,’ *British Journal of Psychology*, 5, 1912, 87-117.o.

¹⁴¹ Sheila Dawson, ’Distancing as an Aesthetic Principle,’ *Australasian Journal of Philosophy*, 39, 1961, 155-174.o.

¹⁴² Jerome Stolnitz, *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism* (Boston 1960), lásd még: ’On the Origins of Aesthetic Disinterestedness,’ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1961, 131-143.o.

¹⁴³ Eliseo Vivas, ’Contextualism Reconsidered,’ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1959, 131-143.o.

praktikus érdekszférától. Azzal, hogy nem engedjük a praktikus szemlélet érvényesülését, megteremtjük az esztétikai tapasztalat feltételét. Bullough klasszikussá vált példája a tengeri köd, amit álláspontja szerint egy viharban csak akkor észlelhetünk esztétikai módon, ha képesek vagyunk eltávolítani magunkat a vihar veszélye keltette gondolatoktól: „Elvonatkoztatunk a tapasztalattól ... egy pillanatra, annak veszélyétől és gyakorlati kellemetlen következményeitől ... a figyelmünket a jelenséget 'objektív módon' konstituáló jegyekre irányítjuk – átlátszó, tiszta tejfátyol ölel körül bennünket. ... Ez a kontraszt, ami gyakran megdöbbentő hirtelenséggel tárul elénk, olyan, mintha egy pillanatra megjelenne valami már jelenlévő, vagy mint egy világosabb fénycsóva, ami megcsillantja a leghétköznapibb, az ismerős dolgok felületét – egy impresszió, amit időnként a legmerészebb szélsőség pillanataiban tapasztalunk meg, amikor a hétköznapi beállítódásunk kettészakad, mint egy drótkötél a puszta túlterheléstől, és a puszta szemlélő érdektelen rácsodálkozásával bámuljuk a küszöbönálló katasztrófa beteljesülését.”¹⁴⁴

A „távolság” mértékének Bullough koncepciójában nincs konstans értéke: ha a távolság nem elégséges mértékű, akkor „elégtelen mértékű eltávolításról”, ha viszont túl nagy, akkor „túlzott mértékű eltávolításról” van szó. Az első eshetőségre Bullough egy olyan férfit említ példaként, aki az Othello előadása közben a feleségére gondol. A „túlzott eltávolításra” Sheila Dawson példáját említjük, mindenképpen túlzott mértékű az eltávolodás, ha egy műnek csupán a technikai részleteivel foglalatoskodunk.

Dickie szkeptikus az „eltávolításra” épített 'esztétikai attitűd'-elmélettel szemben: „Létezik olyan cselekedet, amelyet az 'eltávolít' [to distance], vagy olyan tudatállapot, amelyet az 'eltávolodva lenni' [being distanced] kifejezés jelölne?”¹⁴⁵ Dickie önmagát a tapasztalás terén nem tartja atipikus személynek, így abból következően, hogy ő semmiféle specifikus cselekedetet vagy tudatállapotot nem észlel magában a befogadás során, úgy látja, hogy az „eltávolítani” és az „eltávolodva lenni” nem jelent többet annál, mint hogy „figyelmet szentelünk”¹⁴⁶ egy adott dolognak. Semmi értelme, mondja, új kifejezések felesleges bevezetésének, a „nem kellő mértékű eltávolodás” és a „túlzott mértékű eltávolodás” csupán a „figyelem hiányának” [inattention] két különböző formája. „Az 'eltávolodás', a 'nem kellő mértékű eltávolodás', illetve a 'túlzott mértékű eltávolodás’

¹⁴⁴ Bullough 1912. 94.o.

¹⁴⁵ Dickie 1964. 57.o.

¹⁴⁶ Uo.

technikai kifejezések bevezetése semmit sem tesz azon túl, hogy csak a képzeletben létező cselekedetek és tudatállapotok hajszolására sarkall bennünket.”¹⁴⁷

A Bullough-Dawson álláspontot követően Stolnitz és Vivas írásai kerülnek górcső alá. Jerome Stolnitz az esztétikai attitűdöt a következőképpen definiálta: „a tudat bármely tárgyának irányában gyakorolt érdek nélküli, fókuszált figyelem és kontempláció, a tárgyért önmagáért.”¹⁴⁸ Az érdekmentesség „bármely látens cél hiányát” jelenti,¹⁴⁹ a fókuszált figyelem „a dolgot a saját szempontjai alapján értékeli”,¹⁵⁰ a kontempláció pedig „egy dolognak az önmaga által megkívánt módon történő észlelése”.¹⁵¹ Eliseo Vivas definíciója az esztétikai tapasztalatra: „fókuszált figyelem, ami egy tárgy teljes közvetlenségben feltáruló immanens jelentéseinek és értékeinek intranszitiv észlelése.”¹⁵² Dickie szerint Stolnitz „érdekmentes figyelme” és Vivas „intranszitiv észlelése” ugyanazt a dolgot jelöli, mégpedig azt, hogy „látens cél nélkül figyelünk” egy adott dologra.¹⁵³

Dickie több művészeti ág esetében is megvizsgálja Stolnitz és Vivas állításainak tarthatóságát, vegyük most csupán a zene esetét. Dickie szerint csak akkor van értelme érdek nélkül történő zenehallgatásról beszélni, ha értelmes érdekekkel átszőtt zenehallgatásról is beszélni. Ha innen közelítjük meg a kérdést, akkor – mondja Dickie - észre kell vennünk, hogy az eredetileg az észlelés eltérő módozatait (érdek nélküli illetve érdekekkel történő észlelés) posztuláló különbség a motivációt vagy az intenciót érintő különbséggé változik.¹⁵⁴ Egy zeneművet hallgathatunk azzal a céllal, hogy azt a másnapi vizsgán elemezni tudjuk, de ezt a művet minden további nélkül hallgathatjuk ezen motiváció nélkül is. Azt kell világosan látnunk, mondja, hogy a cselekedet és a motiváció két különböző dolog. „Zenét csak egyféleképpen lehet hallgatni (arra csak egyféle módon figyelhetünk), a zenehallgatás persze kivitelezhető több vagy kevesebb figyelem mellett, amire számtalan indokunk, intenciónk, okunk lehet. A zenétől persze számos dolog el is vonhatja a figyelmünket.”¹⁵⁵ Dickie-nek a művészet minden ágára kiterjesztett konklúziója a következő: „Amit az attitűd-esztéták 'figyelemnek' [attention to] neveznek, azoknak az irreleváns asszociációknak a jelenléte, amelyek elterelik a néző figyelmét egy festményről,

¹⁴⁷ Uo.

¹⁴⁸ Stolnitz 1960. 34-35.o.

¹⁴⁹ Id. mű 35.o.

¹⁵⁰ Id. mű 36.o.

¹⁵¹ Id. mű 38.o.

¹⁵² Vivas 1959. 227.o.

¹⁵³ Dickie 1964. 59.o.

¹⁵⁴ Id. mű 58.o.

¹⁵⁵ Uo.

vagy bármi másról. A figyelem elterelődése azonban nem a figyelem egyik speciális fajtája, hanem az oda nem figyelés egyik formája.”¹⁵⁶

A négy szerző (Bullough, Dawson, Stolnitz és Vivas) átfogó kritikája a következő megállapításban összegződik: „Összességében azt a következtetést vonom le, hogy sem az 'érdekmentességet', sem az 'intranszitivitást' nem használjuk helyesen, ha azzal a figyelem egyik speciális fajtájára akarunk utalni. Az 'érdekmentesség' olyan terminus, amivel azt tesszük világossá, hogy egy cselekedet adott fajta motivációval rendelkezik. Ennek értelmében beszélhetünk (a vizsgálóbizottságok) pártatlan [disinterested] jelentéseiről, (bírák és bíróságok) pártatlan [disinterested] ítéleteiről stb. Ha egy dolognak figyelmet szentelünk, annak természetesen megvan a maga oka, a figyelem azonban önmagában véve még nem rendelkezik érdekekkel, de nem lehet érdekmentes sem, annak függvényében, hogy motivációi érdekből kiinduló vagy érdeket nélkülöző cselekvésre motiválnak (miként azt a jelentések vagy az ítéletek tehetik), persze beszélhetünk többé vagy kevésbé eredményes figyelemről.”¹⁵⁷

2.1.2. Arthur Danto – “A művészetvilág” (1964)¹⁵⁸

A pop-art művészeti mozgalomán belül gyakran találkozhatunk hétköznapi dolgok reprodukcióval. Az a kiállítás, amit Andy Warhol 1964-ben rendezett, különösen mély nyomott hagyott Arthur Dantóban: „jól emlékszem arra a filozófiai mámorra, ami megmaradt bennem Warhol esztétikailag visszatetsző 1964-es kiállítása nyomán, melyet a Keleti 74. utcában, az egykori Stable Gallery rendezett meg: Brillo-dobozok hasonmásai tornyosultak egymáson, mintha a galériát arra kényszerítették volna, hogy a súrolószivacs-felesleg raktárául szolgáljon. (Volt Kellogg's-doboz hasonmásokkal teli szoba is, ám a karizmatikus Brillo-dobozokkal ellentétben ezek nem mozgatták meg az ember képzeletét.) Némi érdektelen és ellenséges morgástól eltekintve a *Brillo-dobozt* rögtön elfogadták művészetnek.”¹⁵⁹

¹⁵⁶ Uo.

¹⁵⁷ Id. mű 60.o.

¹⁵⁸ Arthur Danto, 'The Artworld,' *The Journal of Philosophy*, 61, 1964, 571-584.o.; magyarul - Arthur Danto: „A művészetvilág”, Fordította: Horányi Attila, Enigma 1994/4. (a továbbiakban: Horányi 1994.) 41-52.o.

¹⁵⁹ Arthur Danto: A közhely színeváltozása, Enciklopédia Kiadó, Budapest, 1996., 8.o.

Warhol kiállításáig azonban Danto szerint hosszú út vezetett, Warhol idejében a művészetvilágnak már készen kellett állnia az ilyen és ehhez hasonló művek befogadására. A művészetelméletnek a történelem folyamán az Imitációs Elmélettől olyan irányba kellett elmozdulnia, ami lehetővé tette a kortárs (huszadik századi) alkotások legitimációját. Danto szerint ebben a folyamatban elsőként a posztimpresszionizmus nyert csatát az ontológia területén azzal, hogy műveit nem „ügyetlen művészetként” fogadtatta el, hanem olyan alkotásokként, amelyek a valóságra, a valóság teremtésére törekedtek. Roy Lichtenstein, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg és a többi kortárs alkotó műveit Danto szerint ehhez az új elmülethez viszonyítva kell megértenünk. Abból csak probléma adódik, ha ezeket az alkotásokat a mindennapi valóság elemeinek tekintjük, ez a nyárspolgári attitűd: „Képzeld el, hogy egy bizonyos Testadura – szókimondó és ismert nyárspolgár – nem veszi észre, hogy ez művészet, hanem egyszerű és hamisítatlan valóságnak tartja. Rauschenberg ágyának festékcsíkjait a tulajdonos rendetlenségének számlájára írja, az Oldenburg ágy rézsútját pedig készítője ügyetlenségének, vagy talán annak, hogy valaki, kissé hóbortosan, 'mértékre készítette'.”¹⁶⁰

Testadura hibájának a magyarázatához Danto P. F. Strawsonnak a *Személyek*¹⁶¹ című művében kifejtett álláspontját hívja segítségül. A strawsoni álláspont szerint a fizikai testekre értelmesen alkalmazható predikátumok osztálya értelmesen alkalmazható a személyekre is. Nyilvánvaló, hogy a személyek nem azonosak a fizikai testükkel, de azt „nem lehet felfedezni, hogy egy személy nem egy fizikai test.”¹⁶² A strawsoni álláspontot követve Danto úgy interpretálja ezeket a kortárs műalkotásokat, mint amelyeknek a valós dolgok a részeit alkotják, de azok nem azonosak magukkal az alkotásokkal: „*M* műalkotás nem minden része része *V* valódi tárgynak akkor, ha *V* *M* része, sőt el is választható *M*-től és nézhető csak *V*-ként. A hiba tehát abban állhat, hogy *M*-et egy részével tévesztik össze, nevezetesen *V*-vel, jóllehet nem volna helytelen azt mondani, hogy az *M* *V*, hogy a műalkotás egy ágy.”¹⁶³

Ráadásul a fizikai tulajdonság szerepköre Danto szerint a műalkotás függvénye. A szerepkörnek ezt a kijelölését „művészi azonosításnak” nevezi, aminek működését két olyan alkotás elemzésén keresztül mutatja be, amelyek megfigyelhető tulajdonságaikat tekintve megegyeznek, címüket tekintve azonban különböznek. Az egyik a *Newton első*

¹⁶⁰ Danto 1964. 575.o.; Horányi 1994. 44.o.

¹⁶¹ Peter F. Strawson. *Individuals* (London: Methuen 1958)

¹⁶² Danto 1964. 576.o.; Horányi 1994. 45.o.

¹⁶³ Uo.

törvénye, a másik pedig a *Newton harmadik törvénye* címet viseli. A művészi azonosítás „meghatározza, hogy az alkotásnak hány elemet kell tartalmaznia”, így „az egyik azonosítás elfogadása egy másik helyett, egy világnak egy másikra való felcserélését eredményezi.” És minthogy a művészi azonosítás határozza meg a műalkotás részeit, nyilvánvaló, hogy egy adott dolognak műalkotásként való értelmezése a művészi azonosítás mögött meghúzódó elméleti háttér következménye: „Ahhoz, hogy valamit művészetnek lássunk, szükség van valamire, amit a szem nem képes felfedezni: a művészetelmélet környezetére, a művészettörténet ismeretére: egy művészetvilágra.”¹⁶⁴

2.1.3. Maurice Mandelbaum¹⁶⁵ – “A családi hasonlóságok és a művészetre vonatkozó általánosíthatóság” (1965)¹⁶⁶

1954-ben William Elton szerkesztésében megjelent egy esztétikai tanulmányokat tartalmazó gyűjteményes kötet *Esztétika és nyelv*¹⁶⁷ címmel. Ennek a bevezetőjéből megtudjuk, hogy a kötet tanulmányai az akkori brit nyelvfilozófia által tematizált kérdéseket az esztétika területén próbálják hasznosítani. A kötet tanulmányának szerzői osztanak egy nézetet, ami bizonyos szerzők következtében (pl. Paul Ziff, Morris Weitz, C. L. Stevenson, W. E. Kennick) már a kötet megjelenése előtt is szerepelt a filozófiai köztudatban. Ez a nézet a következő: „tévedés általánosításokat megfogalmazni a művészetekkel kapcsolatban, vagyis – némileg provokatívabban fogalmazva – elhibázott az a törekvés, amely arról próbál diszkussziót folytatni, hogy *esszenciáját* tekintve miben áll a művészet, a szépség, az esztétikai, vagy a vers.”¹⁶⁸ Az ehhez a tradícióhoz kapcsolódó

¹⁶⁴ Danto 1964. 580.o.; Horányi 1994. 48.o.

¹⁶⁵ Maurice Mandelbaum (1908-1987) az amerikai kritikai realizmus egyik képviselője. Ismertebb munkái: *The Problem of Historical Knowledge. An Answer to Relativism* [A történelmi megértés kérdése. Válasz a relativizmusra] (New York: Liveright Pub. Corp. 1938); *Philosophy, Science and Sense Perception. Historical and Critical Studies* [Filozófia, tudomány, és érzéki észlelés. Történelmi és kritikai tanulmányok] (1964); *History, Man and Reason. A Study in Nineteenth Century Thought* [A történelem, az ember, és a magyarázat. Tanulmány a tizenkilencedik századi gondolkodásról] (Baltimore: Johns Hopkins Press 1971); *The Anatomy of Historical Knowledge* [A történelmi tudás anatómiája] (Baltimore: Johns Hopkins Press 1977); *Philosophy, History and the Sciences. Selected Critical Essays* [A filozófia, a történelem, és a tudományok. Válogatott kritikai tanulmányok] (Baltimore: Johns Hopkins Press 1984).

¹⁶⁶ Maurice Mandelbaum, ‘Family Resemblances and Generalizations concerning the Arts,’ *American Philosophical Quarterly*, 2, 1965, 219-228.o.

¹⁶⁷ Elton 1954.

¹⁶⁸ Mandelbaum 1965. 219.o.

szerzők igen gyakran hivatkoztak Wittgensteinnek a 'családi hasonlóság'-doktrínájára. A wittgensteini tétel azonban, mondja Mandelbaum, alapos felülvizsgálatra szorul.

Mandelbaum kritikai kísérettel újraolvassa a „családi hasonlóság” wittgensteini értelmezését, majd a kritikából leszűrt tanulságokat szem előtt tartva elemzésnek vet alá három reprezentatív, a művészet definiálhatatlanságát valló tanulmányt (Paul Ziff, Morris Weitz és Paul Oskar Kristeller írásait), végezetül pedig, hangsúlyozván azt a konklúziót, miszerint a nyelvi analízis képtelen megoldani a hagyományos esztétikák által felvetett problémákat, a tényekhez való visszatérésre ösztönöz bennünket.

A wittgensteini „locus classicus” (Vizsgálódások §65-67.) álláspontját Mandelbaum a következőképpen összegzi: „Röviden: Wittgenstein célja megalapozni azt az állítást, miszerint nem szükséges azt feltételeznünk, hogy mindazon létezők esetei, melyeket egy közös névvel fedünk le, ténylegesen is birtokolnának akár csak egyetlen közös tulajdonságot is. Egy közös név használata inkább az egyébként heterogén tárgyak és tevékenységek hasonló tulajdonságainak átfedéseinek és keresztezéseinek alapszik.”¹⁶⁹ A wittgensteini magyarázat elsőre nagyon hihetően hangzik, pedig megvan a maga gyenge pontja, mondja Mandelbaum.

Tekintsük először, mondja Mandelbaum, a kártyából történő jóslás és a pasziánsz közötti különbséget. Tegyük fel, hogy Mandelbaum egy pakli kártyát keverget, mi pedig megkérdezzük tőle, hogy milyen játékot készül játszani. Erre ő azt feleli, hogy nincs itt szó semmiféle játékról, ő most a jövőt fogja megjósolni. Ezen a ponton feltehetjük a következő kérdést: „Vajon az a hasonlóság, ami az Önök által látott cselekedetem, illetve a kártyajátékok Önök által jól ismert tulajdonságai között van, feljogosítja-e Önöket arra, hogy ellentmondjanak nekem, és kijelentsék, hogy én valójában a játék egy bizonyos fajtáját játszom?”¹⁷⁰ Mandelbaum egy második példát is bevon az elemzés folyamatába. Azt kérdezi, hogy a *Kampfspiel*ét¹⁷¹ hogyan tudnánk megkülönböztetni egy két fiatal között folyó dulakodástól? Mandelbaum számára nyilvánvaló, hogy a különbségtétel nem pusztán a megfigyelhető hasonlóság felismerésében áll: „Következésképpen, ami lényegesnek tűnik akkor, amikor egy tevékenységet játéknak nevezünk, az nem csupán abból áll, hogy lejegyzünk egy sor specifikus hasonlóságot közte és más olyan

¹⁶⁹ Id. mű 219-220.o.

¹⁷⁰ Id. mű 220.o.

¹⁷¹ A *Kampfspiele* a birkózás egyik formája

tevékenységek között, amit játékoknak nevezünk [denote], hanem tartalmaz még valami mást is.”¹⁷²

Hogy ez a „még valami egyéb” miben áll, ahhoz, mondja Mandelbaum, közelebbről is meg kell vizsgálnunk a „családi hasonlóság” fogalmát. Ha továbbra is fenn szeretnénk tartani azt az állításpontunkat, hogy a fentebb idézett egyes példák párjai között lévő hasonlóságok valódi „családi hasonlóságot” alkotnak, akkor tudomásul kell vennünk, mondja Mandelbaum, hogy ezekben az esetekben a „családi hasonlóság” fogalmát csakis metaforikus értelemben használhatjuk: „Ez az értelem ... metaforikus lesz, hiszen a proximitás egy adott fokát mutató biológiai rokonság [biological kinship] hiányában csupán hasonlóságokról, nem pedig családi hasonlóságról beszélhetünk.”¹⁷³ Következésképpen, a családi hasonlóság literális és metaforikus értelme között lévő különbség a genetikus kapcsolat meglétéén, illetve annak hiányán alapszik: „az, ami a 'családi hasonlóságok' fogalmának a literális és metaforikus jelentései között lévő különbséget létrehozza: a genetikus kapcsolat jelenléte az előbbi, illetve annak hiánya az utóbbi esetben.” Wittgenstein azonban elmulasztotta megmutatni (annak ellenére, hogy feltételezte), hogy a családi hasonlóság literális fogalma éppúgy magában foglalja a genetikus kapcsolatot, mint az észrevehető fiziognomikus hasonlóságokat - mondja Mandelbaum. A mondottakból következően a közös származásnak *kettős* kritériuma van.¹⁷⁴ „Ha [Wittgenstein] ennek a *kettős* kritériumnak a jelenlétét világosan megfogalmazta volna, akkor észrevehette volna, hogy van egy olyan attribútum, amelyben mindazok a dolgok osztoznak, amelyek egymással családi hasonlóságban állnak: mindannyian a közös származás [common ancestry] révén kapcsolódnak össze.”¹⁷⁵

Mandelbaum értelmezése szerint Wittgenstein, amikor arra kért bennünket, „nézzük meg”, vannak-e olyan tulajdonságok, amelyek minden játékban megtalálhatók, és azzal, hogy erre a kérdésre nemmel fellelt, tulajdonképpen csak azokat a *manifeszt tulajdonságokat* [manifest feature] utasította el, amelyek például a szabálykönyvekben is rögzítve vannak. A biológiai kapcsolathoz hasonló közös tulajdonság azonban, mondja Mandelbaum, nincs a *közvetlenül megfigyelhető tulajdonságok* [directly exhibited characteristics] között. Mandelbaum olvasatában Wittgenstein a *közvetlenül megfigyelhető hasonlóságokra* [directly exhibited resemblances] helyezte a hangsúlyt, ennek

¹⁷² Id. mű 220.o.

¹⁷³ Uo.

¹⁷⁴ Id. mű 220-221.o.

¹⁷⁵ Id. mű 221.o.

következtében azonban nem sikerült kimutatnia, hogy valójában mi is szabályoz minket egy közös fogalom használatakor.

Mandelbaum ezt a mulasztást akarja most bepótolni: „Azonban, ahogy azt Wittgenstein korábbi tárgyalásának világossá kellett tennie, nem szükséges azt feltételeznünk, hogy amennyiben létezne bármifajta olyan tulajdonság, amely minden műalkotásban megtalálható lenne, akkor annak valamilyen specifikus, közvetlenül megfigyelhető tulajdonságnak [directly exhibited feature] kell lennie. Hasonlóan azokhoz a biológiai kapcsolatokhoz, amelyek a családi hasonlóságok révén összekapcsoltak között állnak fenn, vagy hasonlóan azokhoz az intenciókhöz, amelyek alapján megkülönböztetjük egymástól a jóslást és a kártyajátékokat, egy ilyen tulajdonság talán inkább egy relációs tulajdonság [a relational attribute], mintsem valami olyan jegy, amire közvetlenül rámutathatnánk, mondván: 'Ez itt a dolognak az a sajátos jegye, ami arra késztet, hogy a tárgyat műalkotásnak nevezzem.'”¹⁷⁶

Ebből adódik a műalkotásokra vonatkozó kérdés: miben áll a műalkotásokat meghatározó relációs tulajdonság? Erre azonban Mandelbaum nem ad határozott választ: „A keresett típusú relációs tulajdonság például lehet, hogy csak akkor észrevehető [apprehended], ha úgy tekintünk bizonyos műtárgyakra, mint amelyeket valaki valamely valós vagy lehetséges közönség számára hozott létre.”¹⁷⁷ Mandelbaum felhívja a figyelmet arra, hogy a hagyományos művészetelméletek közül több is a relációs tulajdonság fogalmával operált – hiszen relációs tulajdonság szerepelt azokban a definíciókban, amelyek a művészetet a kommunikáció vagy a kifejezés, vagy a vágykielégítés egy különleges formájának, vagy az igazság érzéki formában történő megjelenítésének tekintették. Ezek a teóriák nem feltételezték azt, hogy minden egyes műalkotásban van valamilyen olyan összetevő, amely a szóban forgó dolgot műalkotásként azonosítaná, de feltételezték egy olyan viszonyt, amely a dolgok bizonyos tulajdonságai és azon személyek cselekedetei és szándékai között áll fenn, akik a szóban forgó dolgokat létrehozták.¹⁷⁸

Következésképpen, mondja Mandelbaum, ha megvizsgáljuk, hogy a korábbi kritika rendszerint milyen kontextusban használta a művészet fogalmát, akkor azt a megállapítást

¹⁷⁶ Id. mű 222.o.

¹⁷⁷ Uo.

¹⁷⁸ „Az ilyen elméletek nem feltételezik azt, hogy minden egyes költeményben, festményben, színdarabban, vagy szonátában találhatnánk egy bizonyos alkotóelemet, ami azt műalkotásként azonosítaná; inkább az, amit közösnek vélünk ezekben az egyébként különböző dolgokban, az egy kapcsolat, amely feltételezhetően létezett, vagy tudott módon fennállt a dolgok bizonyos jegyei és azok cselekedetei és intenciói között, akik ezeket a dolgokat létrehozták.” - Id. mű 222-223.o.

kell tennünk, hogy manapság is a korábban már feltett kérdések térnek vissza – „Más szóval, a nyelvi analízis nem szolgálhat a menekülés eszközeként az olyan kérdések előtt, melyek a hagyományos esztétikát elsősorban foglalkoztatták.”¹⁷⁹

2.2. Az intézményi elmélet

1976-ban Lars Aagaard-Mogensen szerkesztésében jelent meg *A kultúra és a művészet* című antológia,¹⁸⁰ amely figyelmét teljes terjedelemben a művészetelméleteknek szentelte. Azt nem mondhatjuk, hogy ezt a kötetet valamifajta sajátos tartalma egyedülállóvá tette volna a korábbi antológiákkal összehasonlítva, mégis emlékezetessé vált. Méghozzá azért, mert a megjelenését követően majdhogynem huszonöt évnek kellett elteltetni ahhoz, hogy hasonló tematikájú válogatás kerülhessen a közönség elé. 2000-ben jelent meg a *Művészetfilozófiák – Ma*,¹⁸¹ az újabb kötet, Noël Carroll szerkesztésében. Többek között Carroll narratív elmélete is sokat köszönhetett a hetvenes-nyolcvanas években nagy népszerűségnek örvendő intézményi művészetelméletnek, így nem meglepő, hogy a kötetbe George Dickie is publikált egy tanulmányt „*A művészet intézményi elmélete*” címmel. Ebben az írásában Dickie két szakaszra bontja az intézményi elmélet történetét: „Első kísérletemet egy 1969-es folyóirat cikke jelentette. Az azt követő két próbálkozás – 1971-ben, majd pedig 1974-ben – inkább csak kisebb revízióknak tekinthető. 1984-ben az elmélet jelentős felülvizsgálatára vállalkoztam. Az első három megfogalmazást ’az intézményi elmélet korai változatának’, még a negyedik és egyben utolsó megfogalmazást ’az intézményi elmélet későbbi változatának’ nevezem.”¹⁸² Az alábbiakban ezt a felosztást vesszük alapul az intézményi elmélet korai és késői változatának az ismertetéséhez.

¹⁷⁹ Id. mű 223.o.

¹⁸⁰ Lars Aagaard-Mogensen (editor). *Culture and Art*. (Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press 1976)

¹⁸¹ Noël Carroll (editor). *Theories of Art – Today*. (Madison, Wis.: University of Wisconsin Press 2000) 4.o.

¹⁸² George Dickie, ’The Institutional Theory of Art,’ in Carroll 2000. 93-108.o.

2.2.1. A korai változat (1969¹⁸³, 1971¹⁸⁴, 1974¹⁸⁵)

„A figyelmünket nem szabad kizárólag a definícióra irányítanunk: azt fontos megértenünk, hogy a művészet egy intézményi fogalom, és ez megköveteli, hogy a definíciót az átfogó leírás kontextusában szemléljük”¹⁸⁶

(A művészet és az esztétikum – 1974)

Az intézményi elmélet nyitánya, az 1969-ben megjelent tanulmány *“A művészet definiálása”* címet kapta. Annak következtében, hogy a *The American Philosophical Quarterly*-ben jelent meg, lehetőséget biztosított arra, hogy Dickie művészetelméleti meglátásai ne csupán az esztétika mint szakma szűkebb, hanem a filozófia más területein jártasabb olvasókhöz is eljuthassanak. Arról persze szó sincs, hogy ebben Dickie szándéka fejeződött volna ki, egyszerűen az állt a háttérben, hogy a hatvanas években egy fiatal kutatónak borzasztóan nehéz volt publikálni a *Journal of Aesthetics and Art Criticism* vagy a *British Journal of Aesthetics* hasábjain.¹⁸⁷

Az elmélet korai változatának második írása 1971-ben jelent meg, ez már nem egy tanulmány, hanem egy egész könyv, címe: *Esztétika – bevezetés*. Ez a mű két tekintetben is különbözik a korábban megjelent, hasonló tematikájú művektől: egyrészt Dickie nem vonakodik előadni a saját elméletét, másrészt olyan esztétikatörténeti áttekintést tartalmaz, amely a kortárs esztétikai diszkussziók megértését hivatott előkészíteni. Szerkezetileg a könyv öt nagy részre tagolódik, melyek további fejezetekre tagolódnak. Az öt nagy egység sorrendben a következő: 1. Történeti bevezetés az esztétikába, 2. Az esztétikai: attitűd és tárgy, 3. Kortárs művészetelméletek, 4. Négy esztétikai kérdés, 5. A művészet értékelése. A történeti bevezetés harmadik fejezete ‘A művészetelmélet’ címet kapta, itt ismerhetjük meg Dickie álláspontját a művészet definiálásának tradicionális módszerét illetően. A második rész első fejezete (ami számozása szerint az ötödik fejezet) ‘Az esztétikai attitűd’ címet viseli, ez fontos alapozó munkát végez az intézményi elmélet számára. A harmadik rész

¹⁸³ George Dickie, ‘Defining Art,’ *American Philosophical Quarterly*, 6, 1969, 253-256.o.

¹⁸⁴ George Dickie. *Aesthetics: An Introduction* (Indianapolis: Pegasus 1971)

¹⁸⁵ George Dickie. *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press 1974)

¹⁸⁶ Dickie 1974. 44.o.

¹⁸⁷ George Dickie, ‘The Origins of Beardsley’s Aesthetics,’ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63, 2005, 175-178.o.

utolsó, negyedik fejezete (ami a tizenegyedik fejezet) – címe: ‘A művészet mint társadalmi intézmény’ – fejt ki magát az intézményi megközelítésmódot.

Az intézményi elmélet korai változatának harmadik, időrendben utolsó, ám összességében tekintve legfontosabb írása *A művészet és az esztétikum* című könyv, amely 1974-ben látott napvilágot. Ez már kimondottan Dickie álláspontjának az ismertetésére szolgál, mind a történeti adatok felsorolása, mind az érintett témák tárgyalása az intézményi nézőpontot kifejtő argumentációba ágyazottan, annak alárendelve szerepel. A cím első része a művészet mint kulturális gyakorlat elemzésére, a második része pedig az akkori kortárs esztétikai diszkussziókban még mindig jelentős szereppel bíró esztétikai tapasztalatnak és az esztétikai tárgynak az elemzésére utal. A két fogalom egymás mellett történő szerepeltetése természetesen nem a véletlen műve. Dickie visszaemlékezéseiből informálódhatunk arról, hogy 1956-ban, amikor a tanári pályafutását kezdte, még azt az álláspontot képviselte, hogy az esztétikai attitűd szükségszerű feltétele a művészet vagy a természet esztétikai értékelésének. Abban az időben szinte minden esztétikai bevezetésnek szánt könyv első fejezete az esztétikai attitűdöt taglalta, amit szembeállított a praktikus (morális, tudományos, gazdasági stb.) attitűddel. Két évvel később, 1958-ban jelent meg Monroe Beardsley *Esztétika: a kritika filozófiájának kérdései* című munkája, amit Dickie rögvest a kurzusainak a szolgálatába állított. Arra azonban nem figyelt fel azonnal, mondja, hogy amikor Beardsley az esztétikát metakritikaként határozta meg, akkor az esztétika nem az esztétikai attitűd függvényeként került meghatározásra. Csak három évvel később, egy 1961-ben tartott kurzus közepén öltött Dickie-ben az elképzelés egyre határozottabb alakot, Dickie visszaemlékezése szerint megmagyarázhatatlan módon, hogy az esztétikának az esztétikai attitűdre épülő megközelítésmódja helytelen. Ehhez a megérzéséhez 1967-ben, azt követően, hogy Morris Weitz egyik konferenciaelőadásán kommentátorként szólalt fel, az a további gyanú társult, hogy Morris Weitz-nek nem lehet igaza, amikor azt állítja, hogy a művészetet nem lehet definiálni. Dickie lassan, fokozatos, egymás után következő lépések eredményeként ahhoz a konklúzióhoz érkezett el, hogy a műalkotások egy hagyományként élő mátrixba [conventional matrix] vannak beágyazódva, vagyis hogy a művészet fogalma lényegét tekintve intézményi természetű. Ehhez szervesen kapcsolódott az a gondolat, hogy az esztétikai tárgy is intézményi természetű. A felsimerést követően, a két fogalom intézményi természetének sajátosságait Dickie megkísérelte egyetlen elméletben megfogalmazni, tulajdonképpen ennek a kísérletnek lett az eredménye az *Esztétika*.

A könyv nyolc fejezetből épül fel: 1. Mi a művészet? – intézményi elemzés, 2. Ízlés és attitűd – az esztétikum eredete, 3. Egyéni és társadalmi hatalom – alapkategóriák, 4. Pszichikai távolság – tengeri ködben, 5. Esztétikai figyelem – érdekmentes tudatállapot, 6. Esztétikai észlelés – valamiként látás, 7. Esztétikai tárgy – intézményi elemzés, 8. Esztétikai tapasztalat – affektív egység? A könyv számos gondolata tanulmányok és könyvfejezetek formájában korábban már napvilágott látott,¹⁸⁸ de bizonyos pontokon Dickie módosított a formálódó koncepcióján, illetve *A művészet és az esztétikumban* szerepelnek korábban publikálásra nem került gondolatok is.

2.2.1.1. Az esszencia rehabilitációja

Idézzük fel Morris Weitz 1956-ban megfogalmazott álláspontját: „A művészet, ahogy azt a fogalom logikája mutatja, nem rendelkezik egy olyan halmazzal, amely a szükségszerű és elégséges feltételeket tartalmazná, tehát logikai lehetetlenség, és nem csupán ténybeli nehézség az ennek megfogalmazására irányuló elmélet.”¹⁸⁹ Ezt követően két alternatíva adódik: 1. elfogadjuk Weitz argumentációját és lemondunk a művészet definíciójára irányuló próbálkozásokról, vagy 2. megkíséreljük bebizonyítani, hogy a weitz-i konklúzióhoz vezető gondolatmenet helytelen, ezzel pedig lehetőséget teremtünk arra, hogy a művészet esszenciáját visszahelyezzük korábbi jogaiba. George Dickie az utóbbi lehetőség mellett foglal állást: argumentációja szerint az artefaktualitás nem iktatható ki a művészet definíciójából, annak tehát a definíció (egyik) szükségszerű feltételét kell alkotnia.

¹⁸⁸ 'Defining Art II,' in. Matthew Lipman (editor). *Contemporary Aesthetics* (Boston: Allyn and Bacon 1973) 118-131.o.; 'The Institutional Conception of Art,' in Benjamin R. Tilghman (editor). *Language and Aesthetics* (Lawrence: University Press of Kansas 1973) 21-30.o.; 'Taste and Attitude: The Origin of the Aesthetic,' *Theoria*, Parts 1-3, 1973, 153-170.o.; 'Is Psychology Relevant to Aesthetics?' *Philosophical Review* 71, 1962, 297-300.o.; 'The Myth of the Aesthetic Attitude,' *American Philosophical Quarterly*, 1, 1964, 56-65.o.; 'Bullough and Casebier: Disappearing in the Distance,' *The Personalist*, 53, 2, 1972, 127-131.o.; 'Psychical Distance: In a Fog at Sea,' *The British Journal of Aesthetics*, 13, 1973, 17-29.o.; 'Attitude and Object: Aldrich on the Aesthetic,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 25, 1966, 89-91.o.; 'Art Narrowly and Broadly Speaking,' *American Philosophical Quarterly*, 5, 1968, 71-77.o.; 'Beardsley's Phantom Aesthetic Experience,' *Journal of Philosophy*, 62, 1965, 129-136.o.; 'Beardsley's Theory of Aesthetic Experience,' *Journal of Aesthetic Education*, 8, 1974, 13-23.o.; *Aesthetics: An Introduction* (Indianapolis, 1971).

¹⁸⁹ Morris Weitz, 'The Role of Theory in Aesthetics,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15, 1956, 28.o.

Dickie egyetért Weitz-cel abban, hogy a művészet alfogalmi (species) között találhatunk olyanokat, amelyek nyitottak, azt a nézetet azonban már nem osztja, hogy maga a „művészet”, a *genus*, a legáltalánosabb fogalom is nyitott lenne. Weitz az artefaktualitást azért szortírozta ki a művészet esszenciális jegyei közül, mert előfordul, hogy műalkotásnak nevezünk olyan dolgot is (pl. egy fadarabot), ami nem artefaktum. Weitz a tanulmányának elején azon az állásponton van, hogy csupán látszatra deskriptív az állítás, amivel pusztán a tárgy felett érzett csodálatunkat fejezzük ki (pl. „Ez a fadarab egy gyönyörű szobor.”). A nem-artefaktumokra vonatkozó értékelő kijelentéseket azonban Dickie szerint Weitz később mégiscsak deskriptív kijelentéseként kezeli, és Dickie ebben látja a helyzet iróniáját: “ Weitz ... nem veszi észre, hogy ezzel érvényteleníti a saját argumentumát.”¹⁹⁰

Amennyiben igaz, hogy vannak olyan kijelentéseink, amelyek a nem-artefaktumokat műalkotásoknak nevezik, de ezek a kijelentések a „műalkotásnak” csupán az értékelő jelentésével élnek, akkor az artefaktualitásnak a művészet esszenciális jegyei közül történő kiiktatása nem nyert bizonyítást, így szól Dickie argumentuma. Dickie persze egyrészt feltételezi a művészet esszenciáját, másrészt feltételezi azt is, hogy az artefaktualitás a művészet szükségszerű feltételei között található: „Az én álláspontom az, hogy a ’műalkotás’ leíró használatával [descriptive use] azt jelezzük, hogy egy dolog az artefaktumok egy bizonyos kategóriájába tartozik. Mindamellet az értékelő jelentés [evaluative sense] éppúgy vonatkozhat az artefaktumokra, mint a nem-artefaktumokra...”¹⁹¹

2.2.1.2. A „műalkotás” jelentései

A műalkotás jelentéseinek weitz-i felosztását (leíró és értékelő jelentés) Dickie kezdetben elfogadja. A műalkotás leíró jelentését [descriptive sense] „*A művészet definiálásában*” különösebben még nem részletezi, csupán annyit mond, ahogy azt fentebb már említettünk: „[a]z én álláspontom az, hogy a ’műalkotás’ leíró használatával azt jelezzük, hogy egy dolog az artefaktumok egy bizonyos kategóriájába tartozik”. 1970-ben Richard Sclafaniak megjelenik egy tanulmánya „*Művészet’ és artefaktualitás*”¹⁹² címmel, amelyben Sclafani

¹⁹⁰ Dickie 1971. 99.o.

¹⁹¹ Dickie 1969. 253.o.

¹⁹² Richard J Sclafani, ‘Art’ and Artifactualty,’ *Southwestern Journal of Philosophy*, 1, 3, 1970, 105-108.o.

amellett érvel, hogy Weitz argumentációja tartható, ha bevezetjük az ún. „származtatott jelentést” [derivative sense], amit azokra a nem-artefaktumokra¹⁹³ alkalmazunk, amelyek hasonlóságot mutatnak a paradigmatis műalkotásokkal. Dickie 1969-ben és 1971-ben a műalkotásoknak még csupán két jelentéséről beszél (1969-ben leíró és értékelő jelentésről, 1971-ben¹⁹⁴ osztályozó [classificatory] és értékelő jelentésről), Sclafani cikkének hatására 1974-ben azonban már három jelentést különít el: „A ’műalkotásnak’ tehát legalább három különböző jelentése van: az elsődleges vagy osztályozó jelentés [primary or classificatory sense], a másodlagos vagy származtatott [secondary or derivative], és az értékelő [evaluative].”¹⁹⁵ Weitz fadarabra tett értékelő kijelentése Dickie szerint egyaránt él a „műalkotásnak” az értékelő és a származtatott jelentésével, de – a fadarab nem lévén artefaktum – továbbra sem birtokolhatja a műalkotás elsődleges, osztályozó jelentését. Dickie és Sclafani egyaránt osztja azt az előfeltevést, hogy a „műalkotás” osztályozó jelentésének szükségszerű feltétele az artefaktualitás.

2.2.1.3. Az artefaktualitás

1969-ben az artefaktualitásról Dickie azt mondja, hogy az „a művészet *genusa*”, vagyis a művészet egyik nélkülözhetetlen feltétele, és azt is, hogy a természetes tárgyak [natural objects], illetve a csimpánzfestmények és az ehhez hasonló tárgyak szert tehetnek [acquire] az artefaktualitásra, vagyis artefaktualizálódhatnak.¹⁹⁶ Arra a kérdésre, hogy a természetes tárgyak artefaktualizálódása pontosan milyen folyamatot takar, először 1971-ben kapunk némi felvilágosítást: a természetes tárgyak esetében „az artefaktualitást a tárgynak adományozzuk, nem kimunkáljuk azon.”¹⁹⁷ Ezt Dickie elismétli 1974-ben: „Azok a természetes tárgyak, amelyek az osztályozó értelemben vett műalkotássá válnak, anélkül

¹⁹³ pl. Sclafani egy olyan fadarabot hoz példaként, amely megtévesztően hasonlít Brancusi madarára

¹⁹⁴ Az *Esztétika* a weitz-i szövegben is osztályozó és értékelő jelentést különböztet meg.

¹⁹⁵ Dickie 1974. 25.o.

¹⁹⁶ Dickie 1969. 253.o., 255-256.o. Itt meg kell jegyeznünk, hogy Dickie vonakodik a csimpánzok műveit festményeknek nevezni. 1971-ben, írja, ezt mintegy csak szükségből teszi, hogy valahogyan utalhasson ezekre a tárgyakra. A chicagói The Field National History Museum-ban kiállított csimpánzfestményekről 1969-ben azt írja, hogy azok nem műalkotások, de “[h]a néhány mérfölddel távolabb, a Chicago Art Institute-ben állították volna ki őket, akkor műalkotások lennének.” - Dickie 1969. 256.o. Ennek az álláspontnak a magyarázatát 1971-ben kapjuk meg: ha a csimpánzfestményeket a művészeti múzeumban állították volna ki, akkor annak a személynek az alkotásainak kellene tekintenünk azokat, aki a műveknek a művészet státuszát adományozta, a csimpánzok erre ugyanis nem képesek. - Vö. Dickie 1971. 106.o.

¹⁹⁷ Dickie 1971. 106.o.

artefaktualizálódnak, hogy szerszámokat használnánk – az artefaktualitást a tárgynak adományozzuk, nem pedig kimunkáljuk azon.”¹⁹⁸ 1971-ben Dickie azt is írja az artefaktualitásról, hogy az rendszerint nem megfigyelhető tulajdonság,¹⁹⁹ 1974-ben már kategorikusabban fogalmaz, az artefaktualitás nem-megfigyelhető tulajdonság [nonexhibited property].²⁰⁰ 1969-ben és 1974-ben egyaránt írja, hogy a természetes tárgy az artefaktualitását ugyanabban az időpillanatban nyeri el, amikor az értékelés várományosságának a státuszát, de hangsúlyozza, hogy itt két, egymástól különböző eseményről van szó, ennek következtében pedig a tárgy két, egymástól jól elkülöníthető tulajdonság birtokába jut.²⁰¹

2.2.1.4. A differentia specifica

Noha Dickie az artefaktualitást a művészet egyik szükségszerű tulajdonságának tekinti, azt önmagában még nem tartja elégségesnek a művészet definíciójához: „Ha feltételezzük is, hogy az artefaktualitás a ’művészet’ genus-a, a differentiával még adósak maradtunk.”²⁰² A differentia specifica meghatározásához az irányvonalat Dickie Maurice Mandelbaum Wittgenstein-kritikájában találja meg. Mandelbaum úgy látja, hogy a művészetelmélet eddigi története nem a megfigyelhető tulajdonságokra helyezte a hangsúlyt, hiszen a művészet definiáló tulajdonságaként rendszerint relációs tulajdonságokat [relational properties] nevezett meg. Dickie adaptálja Mandelbaumtól ezt a tulajdonság-típust, már az artefaktualitást is ennek a honosításnak az eredményeként határozza meg relációs tulajdonságként. És relációs tulajdonságnak gondolja a művészet *differentiáját* is, azt egy társadalmi tulajdonságnak [social property] tételezi: „A másik feltétel a művészetnek egy, a társadalmi élettel kapcsolatos jegye lesz.”²⁰³

¹⁹⁸ Dickie 1974. 44-45.o.

¹⁹⁹ Dickie 1971. 100-101.o. Az artefaktualitás Dickie szerint akkor megfigyelhető tulajdonság, ha tanúi vagyunk a megmunkálásnak, ami azonban igen ritkán adódik meg nekünk.

²⁰⁰ Dickie 1974. 27.o. Azt gyaníthatnánk, hogy az artefaktualitást nem-megfigyelhető tulajdonságként említve Dickie itt is az esetek többségére gondol, mint 1971-ben, lehetőség adva arra, hogy az artefaktualitás időnként, a megmunkálás megfigyelése közben, megfigyelhető tulajdonságként vehessük számításba. A későbbi szövegek felől olvasva azonban itt egy nagyon is tudatos elhatárolódásról van szó, elhatárolódás a megfigyelhető tulajdonságok osztályától, hogy a művészet kritériumai csak és kizárólag relációs tulajdonságok lehessenek. A ’megmunkálás megfigyelésének’ a kérdése ily módon feledésbe merül.

²⁰¹ Dickie 1969. 253.o., 255-256.o.; Dickie 1974. 44-45.o.

²⁰² Dickie 1969. 253.o.

²⁰³ Dickie 1969. 253.o.

Arra vonatkozóan, hogy ennek a társadalmi tulajdonságnak mi a természete, Dickie egy lényegében önállónak tekinthető javaslattal áll elő, meghatározásában specifikus jelentést társít az Arthur Danto által életre hívott „művészetvilág” terminusához. Danto 1964-ben a következőt írta: „Ahhoz, hogy valamit művészetnek lássunk, szükség van valamire, amit a szem nem képes felfedezni: a művészetelmélet környezetére [atmosphere], a művészettörténet ismeretére: egy művészetvilágra.”²⁰⁴ Dickie 1969-ben azt mondja, hogy „[n]oha az az atmoszféra, amiről Danto beszél, nehezen meghatározható, mégis van valami szubsztanciális tartalma. Ez a tartalom feltehetően rögzíthető egy definícióban.”²⁰⁵ 1971-ben úgy látja, hogy Danto cikkének konklúziói „érzékeltetik azt az irányt, amerre a definíciót megcélzó kísérleteknek haladniuk kell”, és „Danto megjegyzéseinek lényege valószínűleg rögzíthető egy formális definícióban.”²⁰⁶ 1974-ben már merészen úgy fogalmaz, hogy „Danto rámutat arra a gazdag struktúrára, amelyben az egyes műalkotások be vannak ágyazódva: *a művészet intézményi természetére utal.*”²⁰⁷ Dickie 1974-ben már nem pusztán fejtegeti a dantói „művészetvilág” tartalmát, hanem szubsztanciális jelentést ad neki: „Danto ’művészetvilág’ terminusát arra fogom használni, hogy azzal utaljak arra a széles társadalmi intézményre, amelyben a műalkotások helyet kapnak.”²⁰⁸ Egy lábjegyzetben megjegyzi, hogy ezzel nem kívánta egyúttal definiálni is a „művészetvilág” terminusát.²⁰⁹

2.2.1.5. A korai definíciók

Az artefaktualitás és egy társadalmi relációs tulajdonság (melynek tartalmát rögtön látni fogjuk), ez a két szükségszerű feltétel Dickie számára elégséges is a keresett „művészet”-definíció megfogalmazásához. Az intézményi elmélet korai változatának három definíciója időrendi sorrendben a következő:

²⁰⁴ Danto 1964. 580.o.; Horányi 1994. 48.o.

²⁰⁵ Dickie 1969. 254.o.

²⁰⁶ Dickie 1971. 101.o.

²⁰⁷ Dickie 1974. 29.o.

²⁰⁸ Uo.

²⁰⁹ Dickie 1974. 29-30.o. 10. lábjegyzet: “Ezzel a megjegyzéssel nem akartam megadni a ‘művészetvilág’ terminusának a definícióját, csupán jelezni akartam, hogy a kifejezés mire *utal*. Ebben a könyvben a ‘művészetvilágot’ sehol sem definiáltam, noha a kifejezés referenciájáról adtam némi felvilágosítást.”

„A leíró értelemben vett műalkotás (1) egy olyan artefaktum, (2) aminek egy társadalom, vagy egy társadalom valamilyen részcsoportja az értékelés várományosának a státuszát adományozta.”²¹⁰

(„A művészet definiálása” - 1969)

„Az osztályozó értelemben vett műalkotás (1) egy olyan artefaktum, (2) aminek egy személy, vagy néhány személy, egy adott társadalmi intézmény (a művészetvilág) nevében cselekedve, az értékelés várományosának a státuszát adományozta.”²¹¹

(Esztétika - 1971)

„Az osztályozó értelemben vett műalkotás (1) egy artefaktum, (2) tulajdonságainak egy osztályára az értékelés várományosának a státuszát adományozta egy adott társadalmi intézmény (a művészetvilág) nevében cselekvő személy, vagy néhány személy.”²¹²

(A művészet és az esztétikum - 1974)

Az 1974-ben publikált, vagyis az időrendben utolsó definíció második pontjában közölt információt Dickie négy, egymással összekapcsolódó képzetre osztja: (1) az intézmény nevében történő cselekedetre, (2) a státusz adományozására, (3) a jelöltségre, és (4) az értékelésre. Minthogy az artefaktualitást korábban már tárgyaltuk, most a definíció második felét vesszük közelebről szemügyre, követvén Dickie strukturális felosztását.

²¹⁰ „A work of art in the descriptive sense is (1) an artifact (2) upon which some society or some sub-group of a society has conferred the status of candidate for appreciation.” – Dickie 1969. 254.o.

²¹¹ „A work of art in the classificatory sense is 1) an artefact 2) upon which some person or persons acting on behalf of a certain institution (the artworld) has conferred the status of candidate for appreciation.” – Dickie 1971. 101.o.

²¹² „A work of art in the classificatory sense is (1) an artifact (2) a set of aspects of which has had conferred upon it the status of candidate for appreciation by some person or persons acting on behalf of a certain social institution (the artworld).” - Dickie 1974. 34.o.

2.2.1.6. Az intézmény

Amikor Dickie 1969-ben azt mondja, hogy „az artefaktum ... szert tehet az értékelés várományosságának a státuszára annak a *rendszernek* a keretein belül, amit Danto 'művészetvilágnak' nevezett”,²¹³ akkor a „művészetvilágot” explicit módon „rendszernek” nevezi. Ezt szó szerint megismétli 1971-ben.²¹⁴ A „művészetvilág” mint „rendszer” már 1969-ben egy sajátos „gyakorlatként” jelenik meg: „létezik egy *gyakorlat*, ami egy társadalmi intézményt definiál”.²¹⁵ Ezt is szó szerint megismétli 1971-ben.²¹⁶ Azt azonban, hogy a „művészetvilág” és az „intézmény” azonosságát hogyan kell értenünk, csak 1974-ben fejt ki: „Hadd tegyem világossá, hogy mire is gondolok akkor, amikor a művészetvilágról azt mondom, hogy az egy intézmény. A *Webster's New Collegiate Dictionary*-ben az 'intézmény' jelentései között a következő is szerepel: '3. Az, ami a. egy meghonosodott gyakorlatként, törvényként, szokásként stb. b. egy megalapított társaságként vagy testületként jött létre.' Amikor a művészetvilágot intézménynek nevezem, akkor ezzel azt akarom mondani, hogy az egy *meghonosodott gyakorlat [established practice]*. Néhányan úgy vélték, hogy egy intézménynek mindenképpen alapított társaságnak vagy testületnek kell lennie, ennek következtében azonban félreértették a művészetvilágról tett kijelentésemet.”²¹⁷ Az 1969-es cikkben azt írja Dickie, hogy amikor Duchamp egy vécésészét műalkotássá változtatott, akkor „Duchamp tette egy bizonyos *intézményi környezet* keretein belül történt”.²¹⁸ 1971-ben csekély módosítással „a művészetvilág intézményi környezetéről” beszél.²¹⁹

1974-ben megjelenik a *formális* és az *informális intézmények* megkülönböztetése: „Egy társadalmi intézmény számára nem szükséges, hogy fennállásához, illetve ahhoz, hogy státuszt adományozhasson, formálisan lefektetett alkotmánya, tisztviselői, és rendeletei legyenek. Egyes társadalmi intézmények formálisak, mások informálisak. A művészetvilágot formalizálhatnánk, egy adott mértékig valószínűleg formalizálták is bizonyos politikai kontextusokban, de az emberek többségének, akik valamilyen formában érdekeltek a művészetben, ez valószínűleg rossz színben tűnne fel, hiszen ez a formalitás a

²¹³ Dickie 1969. 254.o.

²¹⁴ Dickie 1971. 102.o.

²¹⁵ Dickie 1969. 255.o. (Kiemelés tőlem, K.S.)

²¹⁶ Dickie 1971. 104.o.

²¹⁷ Dickie 1974. 31.o. (Kiemelés tőlem, K.S.)

²¹⁸ Dickie 1969. 255.o. (Kiemelés tőlem, K.S.)

²¹⁹ Dickie 1971. 103.o. (Kiemelés tőlem, K.S.)

művészet elevenségét és termékenységét fenyegetné.”²²⁰ Dickie koncepciója szerint bárki, aki magát a művészetvilág tagjának tekinti, a művészetvilág tagja, tagságából fakadóan pedig státuszt adományozhat.

A „művészetvilágot” 1969-ben Dickie, ahogy azt már említettük, egy „rendszernek” nevezte. 1974-ben a műnemek és a művészetvilág viszonylatában már „*egy halom rendszerről*” [*a bundle of systems*] ír: „A művészetvilág egy halom rendszerből [*a bundle of systems*] áll: színház, festészet, szobrászat, irodalom, zene stb., mindegyik kialakít egy intézményi háttérrel arra, hogy a területén található dolgoknak státuszt adományozhassanak. Nem lehet mennyiségi megkötést felállítani azokra a rendszerekre vonatkozóan, amelyek a művészet általános fogalma alá sorolhatók, ráadásul a nagyobb rendszerek mindegyike további *alrendszereket* [*subsystems*] foglal magában.”²²¹

A művészetvilágot Dickie az azt alkotó személyek perspektívájából is leírja. Azt már tudjuk, hogy „[b]árki, aki magát a művészetvilág tagjának tekinti, a művészetvilág tagja”.²²² Ennek a művészetvilágnak van egy „magva” [*core*]: a művészetvilág „*magvát alkotó személyzet*” [*core personnel*] „a személyek egy lazán szervezett, ugyanakkor egymással kapcsolatban álló csoportja, amely magába foglalja a művészeket (értsd: festők, írók, zeneszerzők), a producereket, a múzeumigazgatókat, a múzeumlátogatókat, a színházlátogatókat, az újságírókat, mindenféle publikáció kritikusait, a művészettörténészeket, a művészetteoretikusokat, a művészetfilozófusokat, és még másokat is.”²²³ Ez a mag tartalmazza az úgynevezett „*minimális magot*” [*minimum core*]: „van egy olyan minimális mag, amely nélkül a művészetvilág nem létezhetne. Ez az esszenciális mag a művészekből – akik az alkotásokat létrehozzák -, a ’bemutatást végzőkből’ – akik az alkotásokat bemutatják -, és a ’látogatókból’ [*goers*] – akik az alkotásokat értékelik – áll. Ezt a minimális magot ’*a bemutatás csoportjának*’ [*the presentation group*] nevezhetjük, hiszen felöleli a művészeket – akiknek tevékenysége elengedhetetlen egy dolog bemutatásához -, a bemutatókat (színészek, színházi managerek stb.), és a látogatókat, akik jelenléte és együttműködése nélkülözhetetlen egy dolog bemutatásához.”²²⁴ Az esszenciális mag szereplői „*esszenciális szerepekkel*” [*essential roles*] rendelkeznek, de „[egy] adott személy akár egynél több szerepet is vállalhat egy

²²⁰ Dickie 1974. 36.o.

²²¹ Dickie 1974. 33.o. (Kiemelés tőlem, K.S.)

²²² Dickie 1974. 36.o.

²²³ Dickie 1974. 35-36.o.

²²⁴ Dickie 1974. 36.o.

adott alkotás bemutatása során.”²²⁵ Az esszenciális szereplők mellett a művészetvilág többi, nem esszenciális szereplőjének is megvan a maga szerepköre. Minden szerepre érvényes, hogy „intézményesült, és azokat a résztvevőknek valamilyen módon el kell sajátítaniuk [must be learned].”²²⁶ Dickie a rendszeres színházlátogatókat említi példaként: „Az, aki rendszeresen jár színházba, nem a pusztán esetlegességgel nyit be a színházba. Bizonyos elvárásokkal, a várható események ismeretével [knowledge], és a várható eseményekkel szemben megkívánt viselkedés ismeretével [understanding] megy színházba.”²²⁷

A szerepekhez szervesen kapcsolódnak a „konvenciók” [conventions], tárgyalásukra először 1974-ben kerül sor, elsőként a Bullough-Dawson kritikánál. A pszichikai távolság elméletének képviselőinél „az a meggyőződés, hogy létezik egy olyan különleges pszichológiai állapot, amely irányítja a nézők viselkedését, elrejtette előlük azt a tényt, hogy a nézők viselkedését az intézményi konvenciók irányítják.”²²⁸ A pszichikai távolság teoretikusai azt az intézményi konvenciót, amelynek szerepe megakadályozni a nézőt abban, hogy az részt vegyen bizonyos alkotások előadásában (a nem-résztvétel konvenciója²²⁹), tévesen annak a pszichológiai erőnek a megnyilvánulásával azonosították, amely a nézőknek minden esetben megtiltja az előadásokban való tényleges közreműködést. Dickie szerint a *Pán Péter* is azt bizonyítja, hogy a nézők viselkedését meghatározó konvenciók nem egyszer s mindenkorra adóttak, hanem változhatnak az idők során. „Mindezidáig számos újítást hajtottak végre mind a műalkotásokat, mind pedig azok bemutatását illetően, és ilyen újításokkal továbbra is számolnunk kell. Ez azt jelenti, hogy a művészet bemutatását irányító konvenciók időről időre megváltoznak.”²³⁰

A művészet és az esztétikum a Bullough-Dawson kritikát követően huzamosabb ideig nem is foglalkozik a konvenciók kérdésével, majd ismét előkerül az utolsó előtti fejezetben, ahol az esztétikai tárgyról folyik a diszkusszió. Dickie a rendszeres mozilátogatóról és a tradicionális kínai színház közönségéről a következőket írja: „A tapasztalt mozilátogató tudja, hogy mire kell figyelnie, és hogy mit hagyhat figyelmen kívül, ugyanazon okból kifolyólag, mint a tradicionális kínai színház nézője, aki tudja, hogy figyelmen kívül kell hagynia a kellékekért felelős személyt és csupán a színészekre kell figyelnie – ugyanis mind a ketten elsajátították azokat a konvenciókat, amelyek

²²⁵ Dickie 1974. 36.o.

²²⁶ Dickie 1974. 36.o.

²²⁷ Dickie 1974. 36.o.

²²⁸ Dickie 1974. 102.o.

²²⁹ Dickie 1974. 106.o.

²³⁰ Dickie 1974. 105.o.

meghatározzák az általuk megtapasztalt művészeti formák bemutatását és értékelését. Hasonló konvenciók ismerete szükséges a többi művészeti forma tapasztalatához is.”²³¹ Dickie a tradicionális színházi konvenciók között említi a székek olyan irányú elrendezését, amelynek következtében a nézők arccal a színpad felé fordulva helyezkednek el, vagy azt a megoldást, hogy a színpad a padlósínt fölé van emelve, ide sorolja a programfüzetet, a világítás elsötétítését majd lekapcsolását az előadás közvetlen kezdete előtt, a függöny felhúzását stb. Az esztétikai tárgyat Dickie szerint minden további nélkül be lehet mutatni bizonyos konvenciók hiánya esetén is, de van olyan konvenció, ami nélkülözhetetlen a bemutatáshoz. Ezért szükséges, mondja Dickie, hogy különbséget tegyünk az elsődleges és a másodlagos konvenciók között. „Az elsődleges konvenció és a számos másodlagos konvenció között lévő különbség lényeges különbség. Az elsődleges konvenció azt a színészek és a nézők által közösen birtokolt ismeretet [understanding] jelenti, hogy mindannyian egy adott fajta formális tevékenységben vesznek részt.”²³² A másodlagos konvenciók „behatárolják” [locate]²³³ az esztétikai tárgyat, de egyik másodlagos konvenció sem szükségszerű az esztétikai tárgy ezen behatárolásához. A művészet gyakorlata persze, mondja Dickie, kísérletet tehet arra, hogy a másodlagos konvenciók mellett az elsődleges konvenciót is megváltoztassa.

A konvenciók elsajátításának vizsgálatával Dickie a témát a szocializáció kérdésköre felé irányítja. A színház- és a mozilátogatók „elsajátították [learned] azokat a konvenciókat, amelyek az általuk megtapasztalt művészeti formák bemutatását és értékelését irányítják.”²³⁴ A „tananyag” formai vázában Dickie szerint nincs különbség a különböző művészeti ágak között: „A többi művészeti forma tapasztalata ugyanilyen konvenciók ismeretét előfeltételezi.”²³⁵ A „konvenciók strukturálják a művészet tapasztalatát”, elsajátításuknak számos formája lehetséges, írja: elsajátítható tanulás révén, a megfelelő ismeretekkel rendelkező személy megfigyelésén keresztül, az adott művészeti formához hasonló művészeti forma konvencióiból történő következtetés útján stb.²³⁶

²³¹ Dickie 1974. 172.o.

²³² Dickie 1974. 174.o.

²³³ Dickie 1974. 175.o.

²³⁴ Dickie 1974. 172.o.

²³⁵ Uo.

²³⁶ Dickie 1974. 178.o. Ld. még Dickie 1974. 177-178.o. Az elsajátítás módozataira Dickie nem ad kimerítő listát.

2.2.1.7. A státusz

Dickie már 1969-ben leszögezi, hogy a szóban forgó „státusz” az „értékelés várományosának” [candidate for appreciation] a státusza.²³⁷ Ezt a státuszt azonban nem egy szertartás keretében adományozzuk az artefaktumnak: „A státuszt rendszerint egy szertartással kapcsoljuk össze – a házasság státuszát például az esküvői szertartással. A szertartás azonban nem kizárólagos módja a házasságkötésnek, hiszen egyes törvénykezések értelmében lehetőség van arra, hogy a szokásjog alapján kössünk házasságot, ezzel pedig olyan státusz jön létre, amire nem egy szertartás következtében tettünk szert. Ezzel arra szeretnék rámutatni, hogy miként egy jogi rendszer keretén belül két személy szert tehet a szokásjog alapján létrejött házastársi státuszra, az artefaktum is szert tehet az értékelés várományosának a státuszára annak a rendszernek a keretein belül, amit Danto ’művészetvilágnak’ nevezett.”²³⁸ 1971-ben a státusz leírása tovább differenciálódik, Dickie különbséget tesz a jogi és a nem-jogi státuszok között. A jogi státuszra példaként említi a lovagi posztot, a hivatali szerepkört, a házastársi státuszt, a nem-jogi státuszra pedig a PHD fokozatot és a Rotary klub elnöki tisztségét, és ebbe a második csoportba sorolja az értékelés várományosának a státuszát is.²³⁹ Hangsúlyozza, hogy a státusz mindkét fajtájánál lényeges az autoritás szerepe, ugyanis ez biztosítja a státuszadományozás érvényességét. A művészetvilágban található autoritás azonban Dickie szerint lényegesen különbözik a politikai-jogi autoritástól: „miközben a politikai-jogi világban lévő autoritás nagyjából pontosan meghatározott és törvénybe iktatott, addig a művészetvilágban található autoritás (vagy valami, ami az autoritáshoz hasonlatos) sehol sem kodifikált. A művészetvilág a folyó ügyeit a szokásjogon alapuló gyakorlat [customary practice] szintjén bonyolítja le.”²⁴⁰

A státusz adományozásához Dickie koncepciójában elegendő egyetlen személy, de azt esetenként többen, közösen is végrehajthatják: „Egyetlen személy is elegendő a státusz adományozásához. Ennek a személynek, aki egyébként rendszerint maga a művész, az artefaktumot az értékelés várományosának kell tekintenie. Ugyanakkor létrehozhatunk egy artefaktumot anélkül is, hogy azt valamikor is az értékelés várományosának tekintenénk,

²³⁷ Dickie 1969. 254.o.

²³⁸ Uo.

²³⁹ Dickie 1971. 102.o.

²⁴⁰ Dickie 1969. 255. Az 1971-es és az 1974-es megfogalmazások csak minimálisan térnek el ettől, egymással pedig – egy létige kivételével - tökéletesen megegyeznek: Dickie 1971. 103-104.o., illetve Dickie 1974. 35.o.

ekkor az artefaktumnak esetleg más valaki, vagy mások adományoznak státuszt.²⁴¹ Ebből persze következik az a konklúzió, hogy tulajdonképpen egy vízvezeték-szerelés kellekeivel házaló ügynök, ha netalán kedve támadna, Duchamp-hoz hasonlóan, műalkotássá változtathatna egy vécésészét, ha cselekvése közben a művészetvilág tagjának tekintené magát.²⁴²

Természetesen felmerül a kérdés, hogyan állapíthatjuk meg egy artefaktumról, hogy az rendelkezik-e az értékelés várományosának a státuszával? Ennek, mondja Dickie, esetenként „kézzelfogható jelei” vannak, például az a tény, ha az artefaktum a múzeum falán függ, vagy ha egy darabot a színházban adnak elő stb.²⁴³ A felismerés más esetben problematikusabb: „Természetesen nem biztos, hogy minden esetben meg tudjuk mondani, hogy egy adott dolog az értékelés várományosa-e vagy sem. Éppígy nem tudjuk mindig rögtön megállapítani, hogy valaki lovag-e, házas-e stb.”²⁴⁴ Ennek a megjegyzésnek *A művészet és az esztétikum* kissé konkrétabb konceptuális keretet ad: „Amennyiben egy dolog státusza a nem-megfigyelhető tulajdonságokon alapul, akkor egy, a dologra vetett egyszerű pillantás még nem fogja szükségképpen elárulni ezt a státuszt. A nem-megfigyelhető kapcsolatot ugyanakkor szimbolizálhatja valamilyen jelkép, például egy jegygyűrű, ebben az esetben egyetlen pillantással is felismerhető a státusz jelenléte.”²⁴⁵

2.2.1.8. Az értékelés

Dickie az intézményi elmélet korai szövegeiben (1969, 1971, 1974) többször is hangsúlyozza,²⁴⁶ hogy az „értékelés” esetében nem valamilyen speciális, csak és kizárólag a műalkotásokra vonatkozó „értékelésről” van szó (annak ellenére, hogy a definíció első olvasatra egyfajta speciális, „esztétikai” értékelést sugall): „A definícióban pusztán valami olyasmit értünk 'értékelés' alatt, mint 'megtapasztalni egy dolog mindazon tulajdonságait, amelyeket érdemlegesnek [worthy] vagy értékesnek [valuable] vélünk', és ez a jelentés

²⁴¹ Dickie 1969. 254.o. Tartalmi változtatást sem az 1971-es, sem pedig az 1974-es szövegekben nem találunk, de Dickie formai változtatásként kurzívval szedi az adományozás tartalmáról szóló részt (az adományozás során a művészetvilág egy tagja „az artefaktumot az értékelés várományosának tekinti”), ezzel pedig kihangsúlyozza a cselekedet kognitív/verbális jellegét.

²⁴² Dickie 1969. 255.o., Dickie 1971. 103.o., Dickie 1974. 38.o.

²⁴³ Dickie 1969. 254.o., Dickie 1971. 102.o., Dickie 1974. 37.o.

²⁴⁴ Dickie 1971. 102.o.

²⁴⁵ Dickie 1974. 37.o.

²⁴⁶ Dickie 1971. 105.o., Dickie 1974. 4, 5 és 6. fejezetek.

éppoly általánossággal érvényes a művészet területén belül, mint az azon kívül található dolgokra.”²⁴⁷ Ehhez a meghatározáshoz 1974-ben, az „értékelés” elégtelen analizését bizonygató kritikák hatására még hozzáfűzi, hogy a művészet és a nem-művészet értékelése nem a fajtáját, hanem csupán a tárgyait tekintve különbözik egymástól.²⁴⁸

Ted Cohen az *Esztétikáról* írott kritikájában²⁴⁹ arra hívta fel a figyelmet, hogy az értékelés várományosságának adományozása már előfeltételezi, hogy az adott tárgyat értékelni lehet. Dickie nem is tagadja ezt az előfeltevést, *A művészet és az esztétikumban* már explicitté teszi az olvasók számára: „Az értékelés lehetősége egy megszorítást helyez a definícióra: ha valamit nem lehet értékelni, akkor az nem is válhat műalkotássá.”²⁵⁰

„A kérdés, amit ezek után fel kell tennünk, a következő: Van-e bármi, amit ne lehetne értékelni?”²⁵¹ Dickie a következő válasszal felel: „[N]ekem valószínűtlen, hogy találhatnánk olyan tárgyat, amelynek ne volna valamilyen értékelhető tulajdonsága, vagyis az a megszorítás, amit Cohen javasol, eléggé üresnek mutatkozik. De még akkor is, ha van néhány olyan dolog, amit nem lehet értékelni, a *Forrás* és a többi dadaista alkotás nem tartozik ezek közé.”²⁵² Dickie néhány sorral lejjebb már minden alkotásnak potenciális értéket tulajdonít: „az osztályozó értelemben vett műalkotás értékelhetősége *potenciális* érték, ami adott esetben talán soha nem is realizálódik.”²⁵³ Tehát ahhoz, hogy valami műalkotás lehessen, nem feltétlenül szükséges az aktuális értékelés. A definíció csupán az értékelés „várományosáról” beszél, nem pedig arról, hogy egy adott artefaktumnak minden esetben az értékelés objektumává kell válnia. Ezt Dickie már 1969-ben hangsúlyozza: „A definíció az értékelés *várományosának* a státuszáról beszél – nem mond semmit az aktuális értékelésről, ezzel pedig nyitva hagyja a lehetőséget az olyan műalkotások számára, amelyek - valamilyen okból kifolyólag - nem kerülnek értékelés alá.”²⁵⁴ Ennek következtében pedig, a meglátása szerint, sikerült kiiktatnia az „értékjegyeket” [value properties] a művészet definíciójából,²⁵⁵ aminek következtében nem csupán az értékelésre

²⁴⁷ Dickie 1974. 40-41.o.

²⁴⁸ Dickie 1974. 41.o.

²⁴⁹ Ted Cohen, 'The Possibility of Art: Remarks on a Proposal by Dickie,' *Philosophical Review*, 1, 1973, 69-82.o.

²⁵⁰ Dickie 1974. 41.o.

²⁵¹ Dickie 1974. 41-42.o.

²⁵² Dickie 1974. 42.o.

²⁵³ Dickie 1974. 43.o. Itt Dickie lábjegyzetben jegyzi meg (ld. 15. lábjegyzet), hogy ez a megállapítása is a Mark Veneziával folytatott beszélgetéseinek egyik eredménye.

²⁵⁴ Dickie 1969. 254.o.

²⁵⁵ Dickie 1971. 104.o., illetve Dickie 1974. 39-40.o.

nem kerülő, de a rossz minőségű alkotások is bebocsájtást nyertek a „műalkotás” extenziójába.

2.2.1.9. Az esztétikai tárgy

Az esztétikai tárgy intézményi koncepciója alapvetően Beardsley metakritikájának²⁵⁶ tárgyalásával párhuzamosan kerül kidolgozásra. Dickie egyfelől polemizál Beardsley elméletével, ugyanakkor, mint azt látni fogjuk, a Beardsley által megalapozott hagyomány hű követőjének mutatkozik.

Beardsley az esztétikát a kritika filozófiájának, vagyis metakritikának tekintette. Az esztétikai tárgy a megközelítésében nem az esztétikai attitűd tárgyát, hanem az értékelés és/vagy a kritika objektumát jelentette. Ezért elsősorban az érdekelte, hogy meghatározza, mely tulajdonságok konstituálják magát az esztétikai tárgyat. Az esztétikai tárgy meghatározására Dickie szerint Beardsley két princípiumot használ: (1) “a különbözőség princípiumát” és (2) “a közvetlen észlelhetőség princípiumát”. Mindkét princípium elsődleges funkciója kizáró, vagyis arra szolgálnak, hogy kizárják az esztétikai tárgy konstitúciójának szempontjából irreleváns tulajdonságokat. A különbözőség princípiuma a következőt mondja: ahhoz, hogy valami egy műalkotás esztétikai tárgyának a része lehessen, a műalkotás részének kell lennie - vagyis ha valami nem a műalkotás része, akkor nem is lehet az esztétikai tárgy része. Beardsley e princípium alapján kritizálja az intencionalista megközelítést és zárja ki a szerzői intenciót a műalkotás részei közül. A második princípium, a közvetlen észlelhetőség princípiuma pedig a következő kitéltet fogalmazza meg: ahhoz, hogy valami az esztétikai tárgy része lehessen, közvetlenül észlelhetőnek kell lennie - vagyis ha valami nem közvetlenül észlelhető, akkor nem is lehet az esztétikai tárgy része. Az esztétikai tárgy meghatározásához következő lépéseként a perceptuális tárgyak közötti megkülönböztetést kell elvégeznünk: „Az esztétikai tárgyak perceptuális tárgyak, de sok más dolog is perceptuális tárgy, például a tehének, a gaz, vagy a fürdőszobai eszközök. ... Mi különbözteti meg az esztétikai tárgyakat a többi perceptuális tárgytól?”²⁵⁷ Beardsley a különféle perceptuális mezők vizsgálatában látja a megoldás kulcsát. Mihelyst eljutunk a különböző perceptuális mezők alapvető tulajdonságaihoz, a

²⁵⁶ Monroe C. Beardsley. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (New York: Harcourt, Brace and World 1958)

²⁵⁷ Id. mű 58-59.o.

kezünkben lesz az eszköz arra, mondja, hogy az esztétikai tárgyat elkülöníthessük a többi perceptuális tárgytól. Beardsley szerint a különböző perceptuális mezők különböző esztétikai tárgyakat konstituálnak, így a perceptuális mezők elemzésének végeredményeként az esztétikai tárgy diszjunktív meghatározásához kell eljutnunk: „az esztétikai tárgy vagy zenei kompozíció, vagy irodalmi mű, vagy ... stb.,,

Beardsley meghatározásával Dickie-nek, másokkal egyetemben, az a legfőbb problémája, hogy a két princípium túlságosan sok dolgot zár ki. Kizárja például egy mű jelentését, kizárja a mű készítési időpontját mint körülményt, kizárja mondjuk a *Péter Pán* előadásával kapcsolatosan azt a tényt, hogy a színésznek biztosítókötele van, kizárja a művészek szakmai ismeretét is, vagyis kizár számos olyan dolgot, amelyek nagyon is relevánsak a kritika vonatkozásában. „[V]alószínűleg nem lehetséges, hogy az esztétikai tárgynak ne legyen közvetlenül észlelhető tulajdonsága, de van olyan esztétikai tárgyak, amelynek némelyik tulajdonsága nem közvetlenül észlelhető.”²⁵⁸ Dickie Beardsley-nek a perceptuális mezőkre vonatkozó gondolatmenetét is elégtelennek találja, mert meglátása szerint a különféle vizuális objektumok elhatárolása még nem nyújt hatékony útmutatást arra nézve, hogy tulajdonképpen mely vizuális objektumokat kell az esztétikai tárgy részének tekintenünk. Vegyük például a tradicionális kínai színház kellékesét, akit a hagyomány értelmében nem kell a darab részének tekintenünk, Beardsley mégis a vizuális mező részeként konstituálja. Dickie szerint Beardsley elmélete kielégítőnek mondható a természetes vizuális esztétikai tárgyakra nézve, de elégtelen a vizuális művészet esztétikai tárgyainak meghatározásához. Például képzeljünk magunk elé egy olyan képet, amelynek a közepén elhelyezkedő vörös terület harmonizál annak a poroltókészüléknek a színével, amely közvetlenül a festmény mellett függ. Noha a két dolog együtt harmonikus vizuális egységet alkot, mégsem mondanánk azt, hogy a két színelületet egyetlen tárgy alkotóelemeinek kellene tekintenünk.

Dickie szerint azonban Beardsley nem aknázott ki egy olyan lehetőséget, amely implicite számos helyen meghúzódik a szövegeiben. A mozifilm kapcsán például Beardsley a következőket írja: „Egy film által ábrázolt jelenet mintha mindkét oldalon tovább folytatódna. Azt egy egész részeként látjuk, a valóságban azonban lehet, hogy a szoba a színtér közepén található, és rögtön véget is ér a kamera látóterén kívül. Amikor ilyen dolgokról beszélünk, felismerjük, hogy különböző dolgokról van szó: (1) az ábrázolt

²⁵⁸ Dickie Id. mű 163.o.

képről, úgy, ahogyan az megjelenik, és (2) a díszletről, amit a kép elkészítéséhez használtunk.”²⁵⁹ Dickie kiemeli a “felismerés” képzetét. Hangsúlyozza, hogy Beardsley distinkciója egy háttértudás felől szerveződik, a distinkciót ez a háttértudás implikálja. Dickie meglátása szerint a megkülönböztetés princípiuma szintén háttérismeret felől teteleződik, ez magyarázza, hogy Beardsley miért nem juttat helyet a szerzői intenciónak az esztétikai tárgy alkotóelemei között. “Azt szeretném itt kihangsúlyozni, hogy amikor megteesszük azt a megkülönböztetést, amire Beardsley kér, akkor a műveletünk egyrészt adott fajta műalkotások előzetes tapasztalatán és ismeretén alapszik, másrészt azon a módon, ahogyan ezeket az alkotásokat rendszerint megtapasztaljuk.”²⁶⁰ Ezzel tulajdonképpen ismét a háttérismeretnek a konvenciókon keresztül megjelenő és működő megnyilvánulásának kérdéséhez érkeztünk, amelynek a Dickie-féle koncepcióját néhány oldallal korábban, “Az intézmény” című alfejezetben már részletesebben is megismertük.

Az esztétikai tárgy meghatározását Dickie alapvetően a Beardsley-féle értelemben használja, ez adja azt a kontinuitást Beardsley elméletével, amire a fejezet elején utaltunk: “Itt ‘a műalkotás esztétikai tulajdonságai’ kifejezést jelentésében azonosnak tekintem a következővel: ‘a műalkotás azon tulajdonságai, amelyek a műalkotás esztétikai tárgyához tartoznak’, ami pedig a jelentését tekintve ekvivalens ezzel: ‘a műalkotásnak azok a tulajdonságai, amelyek a kritika és/vagy értékelés tárgyát képezik’. ... az ‘esztétikai tulajdonságnak’ és az ‘esztétikai tárgynak’ azonos a jelentése, noha az esztétikai tárgy általam képviselt koncepciója némileg különbözik a Beardsley-étől.”²⁶¹ A konvenciók tárgyalását követően Dickie egy princípiumot fogalmaz meg az esztétikai tárgy komponenseire nézve: “ha az adott tulajdonságot ismernünk kell ahhoz, hogy megérthessük azt, ami az elsődleges konvención keresztül kerül bemutatásra, akkor a műnek ez a tulajdonsága tulajdonsága a mű esztétikai tárgyának is.”²⁶² Dickie koncepciójában “az elsődleges és a másodlagos konvenciók ... határozzák meg a műalkotások esztétikai tulajdonságait...”²⁶³ Vagyis ahhoz, hogy lokalizálhassuk az adott esztétikai tárgyat, meg kell értenünk azt a típusú művészetet, amelynek az adott esztétikai tárgy az egyik példányelőfordulását alkotja. Minden egyes művészeti forma önálló elsődleges konvencióval rendelkezik az adott típusú alkotás bemutatására, az elsődleges konvenció

²⁵⁹ Beardsley Id. mű 32.o.

²⁶⁰ Dickie Id. mű 171.o.

²⁶¹ Id. mű 156.o.

²⁶² Id. mű 179.o.

²⁶³ Id. mű 180.o.

mellett pedig másodlagos konvenciókat találunk. Dickie ezzel a megközelítéssel alátámasztja az esztétikai tárgy fogalmának Beardsley által diszjunktívnak nevezett jellegzetességét, de Beardsley-től eltérően úgy gondolja, hogy a diszjunktok nem a különböző perceptuális mezőkből, hanem “a különböző művészetek természetének ismeretéből”²⁶⁴ erednek.

2.2.2. A késői változat (1984²⁶⁵)

„Az intézményi elmélet a műalkotást egy olyan többszereplős hálózatba próbálja beilleszteni, amely sokkal nagyobb komplexitással rendelkezik, mint amivel a korábbi elméletek számoltak.”²⁶⁶

(A művészet köre – 1984)

A művészet köre 1984-ben jelent meg, tíz évvel *A művészet és az esztétikum* után, ami az intézményi elmélet korai megfogalmazásának utolsó, harmadik írása volt. *A művészet köre* új fejezetet nyit az elmélet történetében. Tulajdonképpen ez a mű teremti meg azt a nézőpontot, amelyből az elmélet négy írása az intézményi megközelítésmód korai és késői változataként értelmezhető. Az a tény, hogy Dickie ezt az írást az intézményi elmélet késői változatának nevezi, arról árulkodik, hogy lényeges elmozdulásokat találhatunk benne a korábbi álláspontjához képest, ugyanakkor, mint azt majd látni fogjuk, egy adott mértékű kontinuitásnak is a tanúi lehetünk.

Ha nem is olvasnánk azokat a kritikákat, amelyek az intézményi elmélet korai változatára születtek, *A művészet körének* több részéből akkor is képet kaphatnánk arról az intenzív érdeklődésről, ami a korai elmélet tíz éves recepcióját jellemezte. „Különösen

²⁶⁴ Id. mű 179.o.

²⁶⁵ George Dickie. *The Art Circle: A Theory of Art* (New York: Haven 1984); a tanulmány elkészítéséhez felhasznált kiadás: George Dickie. *The Art Circle: A Theory of Art* (Chicago Spectrum Press 1997).

²⁶⁶ Dickie [1997.] 6.o.

hangzó nevének ellenére az elmélet rendkívüli mértékű érdeklődést váltott ki. Ez az érdeklődés elég volt ahhoz, hogy az intézményi elméletet rövid idő alatt darabjaira szedhesse szét. *A művészet köre* most felszededegeti a megmaradt darabkákat, és megpróbálja egymáshoz visszailleszteni azokat.”²⁶⁷

A Bevezetés tárgyalja a korai változat olvasatainak leggyakoribb félreértéseit, felsorolja az elméleten eszközölt legfontosabb változtatásokat, és megemlíti néhány előfeltételt. Nézzük elsőként a félreértéseket. Dickie négy gyakori félreértést említ. Az elsőként említett abból adódott, hogy egyesek a korai szövegekből elitista jegyeket olvastak ki a művészetvilág vonatkozásában, amit nyilvánvalóan elősegített a leírás formális nyelvezete. Ezt az értelmezést Dickie elutasítja: „Engem ... akkor sem érdekelt, és most sem érdekel a művészet porondján kivívható siker politikája. Ami foglalkoztatott, az a művészet természete, illetőleg az a kontextus, amely a művészet létrehozásához szükséges.”²⁶⁸ Szintén félreértésből született az az elképzelés, amely a művészetvilágot olyan formálisan szervezett testületnek tekintette, ami időnként összejöveteleket és szavazásokat tart. Dickie válasza: „Arra törekedtem, hogy a művészetvilágot egy gazdag, informális kulturális gyakorlatként mutathassam be, amilyenek én látom. A félreértés alapvetően annak köszönhető, hogy a 'műalkotás' definiálása során az 'adományozás' és a 'valaki nevében történő cselekedet' kifejezéseket használtam, amelyek már önmagukban is előidéztek, hogy politikai döntéshozó, illetve az ezen döntéseket végrehajtó hivatalos testületekre gondoljunk. És arról még nem is beszéltünk, hogy számos analógia, amit használtam, formális szervezetek (állam, egyetem stb.) cselekedeteire utalt. Valószínűleg az analógiák csábítottak arra, hogy félrevezető kifejezéseket és képzeteket használjak.”²⁶⁹ Félreértést szült az is, hogy egyes kritikusok nem kellő figyelemmel olvasták a korai definíciókat, ennek következtében úgy gondolták, hogy Dickie elmélete szerint a művészetvilág testületként, közösen hozott határozatokkal cselekszik. Dickie ezt is téves interpretációnak tartja: „Igyekeztem rámutatni, hogy rendszerint az egyes individuumok azok, akik a műalkotásokat létrehozzák, esetenként azonban egy adott csoport, mondjuk egy filmstáb. A művészetvilág egységként alkotja azt a háttérrel, amely előtt a művészet létrejön.”²⁷⁰ Végezetül a negyedik, az utolsóként említett félreértés azt állítja, hogy Dickie mindvégig a művészet státuszának az adományozásáról beszél. „*A művészet és az*

²⁶⁷ Dickie [1997.] vii.

²⁶⁸ Dickie 1984. 8-9.o.

²⁶⁹ Id. mű 9.o.

²⁷⁰ Uo.

esztétikum néhány pontján azt írtam, hogy a művészet státuszát, más helyeken viszont azt, hogy az értékelés várományosságának a státuszát adományozzuk. Annak ellenére, hogy explicit módon is kijelentettem, amikor a művészet státuszának az adományozásáról beszélek, akkor azt az értékelésre várományos státusz adományozásának a rövidítéseként használom, érthető, ha a megfogalmazásom egyeseket tévútra revezetett.²⁷¹

A bevezetőben, ahogy azt említettük, Dickie röviden felvázolja az elmélet korábbi formáján eszközölt legfontosabb változtatásokat is. Négy változtatásról ír. Közülük az elsőt inkább attitűdbeli változásnak, mintsem lényeges tartalmi módosításnak nevezhetnénk. Dickie átértelmezi a Danto koncepciójához fűződő viszonyát: „Danto cikkét, ’A művészetvilágot’ rögvest a megjelenésének első pillanattól kezdve fontos és stimuláló írásműnek tekintetem. Hosszú ideig úgy tekintetem az intézményi elméletre, mint a művészetvilág dantói fogalmának egyfajta egyenes ágú fejleményére. ’A műalkotások és a valóságos dolgok’ illetve ’A közhely színeváltozása’ című tanulmányok publikálásával azonban felismertem, hogy a két nézet korántsem áll annyira közel egymáshoz, mint ahogy én azt elsőre gondoltam. A két utóbbi cikkében Danto azon az állásponton van, hogy a *valamirőliség* [aboutness] a műalkotások egyik szükségszerű feltételét alkotja, vagyis úgy látja, hogy a műalkotásként való létezéshez szemantikai dimenzió szükséges. Lényegében azt mondja, hogy a műalkotásnak szólnia kell valamiről. Ebből az következik, hogy ha bármifajta intézmény szerepet is kaphat a művészet természetében és létrehozásában, akkor annak Danto nézetének megfelelően nyelvi vagy szemantikai természetűnek kell lennie. Az intézményi nézet azonban, legalábbis az én elképzelésem szerint, ezzel szemben azt az álláspontot képviseli, hogy a releváns intézmény művészet-specifikus, azaz egy olyan intézmény vagy gyakorlat, amelynek speciális funkciója a művészet létrehozása, és nem involválja szükségszerű módon a nyelv kategóriáját. Noha mindkét nézet él a ’művészetvilág’ kifejezésével, eltérő dolgot értenek alatta. A dantói nézetben és az intézményi elméletben az az állítás közös, hogy a műalkotások egy jelentős ’mélységgel’ [thickness] rendelkező esszenciális keretbe vagy kontextusba vannak beágyazódva. Mindkét elmélet bonyolult kontextust határoz meg, de alapvető különbség van köztük a kontextus természetét illetően.²⁷² Danto három említett írását Dickie a második fejezetben részletesebben is tárgyalja.

²⁷¹ Uo.

²⁷² Id. mű 10-11.o.

A második változtatás az artefaktualitás koncepciójának a tartalmát és szerepét érinti. Az intézményi elmélet korábbi változatai evidensnek vették, hogy az artefaktualitás a művészet egyik szükségszerű feltételét alkotja. Dickie éppen ezért nem tárgyalta hosszabb terjedelemben a weitz-i álláspont kritikáját, és a „műalkotás”-definíció második feltételére helyezte a hangsúlyt.²⁷³ *A művészet és az esztétikum* azonban felismerte azt a problémát, hogy egyes modern művek artefaktualitását - ahol nem beszélhetünk hagyományos értelemben vett megmunkálásról – nem magyarázza kielégítő módon az adományozott artefaktualitás képze. A nehézség megoldását Dickie nem abban a lépésben látja, hogy akkor vessük el az artefaktualitás képzetét, hanem abban, hogy bővítsük ki annak jelentését az úgynevezett minimális munka követelményével. „Ennek a változtatásnak az egyik előnye abban rejlik, hogy a minimális munka követelménye a műalkotások osztályába történő bejutást korlátozó szűrőként fog funkcionálni, egy olyan szűrőként, amiről többen is megállapították, hogy hiányzik a korábbi változathól.”²⁷⁴ Nyilvánvaló, hogy az artefaktualitásnak ezt az új elképzelését részletesebben is ki kell fejteni, és a weitz-i álláspontot is alaposabb kritikának kell alávetni. *A művészet körében* így az artefaktualitás szerepköre jelentősen megnő, nem tekinthető háttérszereplőnek a műalkotás meghatározása során.

Az elméleten eszközölt harmadik változtatás szintén kardinális ponton érinti az elméletet: Dickie elhagyja az adományozás és az értékelés várományosságának a képzeit. Elfogadja ugyanis Bearsdley-nek *„A művészet esszenciálisan intézményi természetű?”* című tanulmányában kifejtett kritikáját, amely azt mondja, hogy minthogy a művészetvilág nem formális intézmény, a leírására nem is megfelelő a formális nyelvezet. Dickie jelentős mértékben differenciálja a művészet intézményi természetéről alkotott képet (a könyv negyedik fejezetének ez a témája), de a leírás egyik központi elemeként továbbra is megtartja a státusz képzetét. Tudjuk, hogy a korábbi írásai során Dickie „a művészet státusza” kifejezéshez nem a szó szerinti értelemet társította hozzá, hanem rövidítésként használta. Az elmélet új változata szintén használja „a művészet státusza” kifejezést, de azt az olvasónak már szó szerint kell értenie: „Az egyetlen státusz, amivel a mostani elmélet dolgozik, a művészet státusza [the status of being art], amire azzal lehet szert tenni, ha egy médiumot alkotói szándékkal használunk [creative use of a medium].”²⁷⁵

²⁷³ Id. mű 11.o.

²⁷⁴ Id. mű 11-12.o.

²⁷⁵ Id. mű 12.o.

A negyedik, utolsó változtatás a korábbi definícióikat jellemző körkörösség interpretációját érinti: „*A művészet és az esztétikumban* még készséggel elismertem a megfogalmazott definíció körkörösségét. Az új változattal azonban már nem csupán elismerem, de egyenesen büszkén vállalom az elmélet körkörösségét. Ráadásul az új változatban már nem csupán egyetlen, hanem egy egész sor, egymással összekapcsolódó definícióval találkozhatunk. A definíciók összefonódó kapcsolatának alapját az adja, hogy azok a dolgok, amelyekről beszámolnak, bonyolult, egymással kölcsönös relációban álló rendszert alkotnak.”²⁷⁶

Ami az előfeltételeket illeti, a bevezetés során négy előfeltétel említésével találkozunk. Ez számunkra azzal a rendkívül értékes adattal szolgál, hogy megmutatja, Dickie milyen konceptuális keretben szemléli a saját elméletét. Az első előfeltevés egy imperatívusz formájában jelenik meg: „a művészetfilozófus nem hagyhatja figyelmen kívül a művészetvilágban végbement fejleményeket. ... A művészetfilozófusnak...komolyan kell venni a művészetvilág fejleményeit, mert a művészetvilág alkotja az elsődleges vizsgálódási terepét, és az ebben végbemenő fejlemények – főként a radikálisak – különösen megvilágító erejűek lehetnek.”²⁷⁷ A második előfeltevés jóváhagyja a hagyományos művészetfilozófiáknak azt az előfeltevését, miszerint a vizsgálati anyagot az artefaktumok egy szűkebb osztályának kell alkotnia.²⁷⁸ A harmadik előfeltevés azt mondja ki, hogy „a művészetelmélet a ’műalkotás’ értéksemleges, osztályozó jelentéséről számol be.”²⁷⁹ Az értéksemlegességre Dickie már kezdettől fogva törekszik, gondoljunk csak vissza az elmélet korai változatának ide vonatkozó szövegrészeire. Ez a célkitűzés persze azt eredményezi, hogy amennyiben ragaszkodunk a „műalkotás” kifejezésének az osztályozó jelentéséhez, úgy a szakirodalomban található különböző álláspontokkal nem egyszer polemikus párbeszédet kell folytatnunk, vagyis Dickie-nek ki kell mutatnia, hogy más jelentések nem szerepelhetnek elsődleges jelentésként az osztályozó jelentés mellett. A negyedik és egyben utolsó előfeltevés pedig a művészet alkotóira vonatkozik: „a művészet létrehozása [artmaking] olyan dolog, amire szinte mindenki képes. ... A mesterművek létrehozása természetesen olyan ismereteket követel, amire csak kevesen képesek szert

²⁷⁶ Uo.

²⁷⁷ Id. mű 12-13.o.

²⁷⁸ Id. mű 13.o.

²⁷⁹ Uo.

teni, a mesterművek azonban csupán csak elenyésző hányadát teszik ki a művészetfilozófia vizsgálódási körébe tartozó artefaktumok osztályának.”²⁸⁰

2.2.2.1. Danto és Dickie

„Danto cikkét, 'A művészetvilágot' rögvest, megjelenésének első pillanatától kezdve fontos és stimuláló írásműnek tekintettem. Hosszú ideig úgy tekintettem az intézményi elméletre, mint a művészetvilág dantói fogalmának egyfajta egyenes ágú fejlődésére. 'A műalkotások és a valóságos dolgok' illetve 'A közhely színeváltozása' tanulmányok publikálásával azonban rá kellett jönnöm, hogy a két nézet korántsem áll annyira közel egymáshoz, mint ahogy azt elsőre gondoltam.”

(A művészet köre)

Dickie meglátása szerint²⁸¹ a művészetfilozófusokat Arthur Danto rázta fel a katatónikus szendergéssből a következő három tanulmányával: „*A művészetvilág*” (1964), „*A műalkotások és a valóságos dolgok*” (1973),²⁸² és „*A közhely színeváltozása*” (1974).²⁸³ Ez a megállapítás némi szerénységről árulkodik, hiszen éppen a dantói írások periódusába esnek az intézményi művészetelmélet korai írásai: „*A művészet definiálása*” (1969),²⁸⁴ *Esztétika – bevezetés* (1971),²⁸⁵ *A művészet és az esztétikum* (1974).²⁸⁶ A Dickie írásaira született kritikák ismeretében, ha történetileg hitelesek kívánunk maradni, nem beszélhetünk egyetlen domináns szereplőről. A hatvanas évektől kezdődően az angolszász művészetfilozófiájának Arthur Danto mellett George Dickie egyaránt meghatározó alakja.

²⁸⁰ Id. mű 14.o.

²⁸¹ George Dickie. *The Art Circle: A Theory of Art* (New York: Haven 1984); a tanulmány elkészítéséhez felhasznált kiadás: George Dickie. *The Art Circle: A Theory of Art* (Chicago Spectrum Press 1997).

²⁸² Arthur Danto, 'Artworks and real things,' *Theoria*, Parts 1-3, 1973, 1-17.o.

²⁸³ Arthur Danto, 'The Transfiguration of the Commonplace,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Winter 1974, 139-148.o.

²⁸⁴ George Dickie, 'Defining Art,' *American Philosophical Quarterly*, 6, 1969, 253-256.o.

²⁸⁵ George Dickie. *Aesthetics: An Introduction* (Indianapolis: Pegasus 1971)

²⁸⁶ George Dickie. *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press 1974)

Dickie Danto-interpretációjának módszertani alapfeltevése a következő: amennyiben Danto a későbbi írásaiban más álláspontot képvisel, mint a korábbi írásaiban, akkor a változás Danto gondolkodói fejlődéséről árulkodik.²⁸⁷ Dickie-t elsősorban az foglalkoztatja, hogy Danto milyen álláspontot képvisel a műontológia területén.

„*A művészetvilág*” Dickie interpretációja szerint egyaránt tartalmaz egy episztemológiai és egy ontológiai álláspontot. Mindkettő forrása a következő állítás: „Az elméletek haszna, azon túlmenően, hogy segítenek elkülöníteni a műalkotásokat, az, hogy egyáltalán lehetővé teszik a művészetet.”²⁸⁸ Az episztemológiai álláspont azt mondja, hogy a művészeti elméletek a segítségünkre vannak a műalkotások azonosításában. Az ontológiai álláspont pedig azt, hogy magát a művészetet a művészeti elméletek teszik lehetővé. Dickie nehezményezi, hogy Danto nem fejti ki részletesebben, az imitációelmélet uralma alatt az elmélet a mindennapok során hogyan segítette a műalkotások azonosításában. Feltételezi, egyesek talán tudták az emberekkel, hogy a művészet imitáció (így azok, amikor egy imitációval találkoztak, már tudták, hogy művészettel állnak szemben). Egy lábjegyzetben²⁸⁹ ugyanakkor megjegyzi: az imitációelméletet csak akkor tekinthetjük művészetelméletnek, ha az imitáció feltételét egyszerre tekintjük szükségszerű és elégséges feltételnek. Ha az imitációt csupán az egyik szükségszerű feltételnek tekintjük, még nem beszélhetünk elméletről. Valószínű, mondja, hogy az imitációt sem Platón, sem Szókratész nem tekintette egyaránt szükségszerűnek és elégségesnek.

Dickie számára a „művészi azonosítás” természete elég homályos, további magyarázatot követelne. Ezt a koncepciót Danto szerinte éppen a művészi azonosítás problematikus jellegét hangsúlyozó kritikák nyomására hagyta el a későbbi írásaiból. A dantói ontológiai álláspont elemzése során Dickie a tanulmány több szöveghelyét is vizsgálat alá vonja.

A művészet-releváns predikátumpárokról szóló gondolatmenetet elégtelennek találja a következő indokkal: „...Danto azt mondja, ahhoz, hogy valami műalkotás lehessen, szükségszerű feltétel, hogy legalább egy művészet-releváns predikátumpár értelmesen alkalmazható legyen rá. Azt is mondja, hogy a művészet-releváns predikátumpárok közül csak az egyik alkalmazható a műalkotásra, ami azt jelenti, hogy ha egy tárgy műalkotás, akkor az reprezentatív vagy nem-representatív, expresszív vagy nem-

²⁸⁷ Dickie [1997.] 17.o.

²⁸⁸ Danto 1964. 572.o. Horányi 1994. 42.o.

²⁸⁹ Dickie Id. mű 113.o.

expresszív stb. Ezt követően Danto a tanulmány egész hátralévő részében ezt a második állítást illusztrálja. Viszont indokolnia kellene, vagy legalább ki kellene fejtenie az első állítását, miszerint ahhoz, hogy valami műalkotás lehessen, szükségszerű, hogy birtokoljon legalább egy művészet-releváns predikátumpárt. Az egyetlen dolog, ami releváns a szükségszerű feltételről szóló állításának vonatkozásában, a tanulmány végén található. Itt azt írja, a tárgyak annak következtében válnak műalkotássá, hogy alkalmaznak rájuk egy művészet-releváns predikátumot. Ez a megjegyzés azonban csupán megismétli az első állítását.²⁹⁰

Szintén az ontológiai állítás kritikájaként idézi fel Dickie a Danto által említett lascaux-i festőket is. Dickie álláspontja szerint a neolitikus időszakról túl kevés ismerettel rendelkezünk ahhoz, hogy bármi biztosat mondhatnánk róla. Ráadásul, folytatja, különösen óvatossá kell lennünk, ha a dantói gondolatmenetet követve olyan feltételezésbe bocsátkozunk, hogy neolitikus művészetelméletről vagy neolitikus esztétikáról beszéljünk. Azt a dantói kijelentést, hogy a lascaux-i festők nem hozták létre művészetet, hacsak nem voltak esztéták is, Dickie úgy interpretálja, hogy Danto koncepciója szerint mindaddig nem hozhatunk létre műalkotásokat, ameddig nincs a birtokunkban egy művészetelmélet. Dickie azonban azon az állásponton van, hogy „műalkotásokat már jóval azt megelőzően is készítettek, hogy bárki tudatosan megfogalmazott volna valamilyen művészetelméletet.”²⁹¹

A dantói episztemológiai és ontológiai állítások igazságérvénye Dickie számára kérdéses maradt: „Azt a következtetést kell levonnom, hogy 'A művészetvilágban' sem az az állítás, miszerint a művészeti elméletek segítségül szolgálnak a műalkotások azonosításában, sem pedig az az állítás, miszerint a művészeti elméletek a művészet lehetőségfeltételei – ezeket úgy értve, ahogy azt Danto láthatóan gondolta – nem megalapozott.”²⁹²

Véleményem szerint van némi igazság abban, amit Dickie mond a dantói koncepció kritikájaként. Még akkor is, ha nem osztjuk teljes mértékben azt a vádat, miszerint Danto nem indokolta azt az állítását, hogy ahhoz, hogy valami műalkotás lehessen, birtokolnia kell legalább egy művészet-releváns predikátumpárt. Danto ugyanis egyfelől felállított egy, a tárgy fajtájára vonatkozó, tehát ontológiai kritériumot („Egy tárgynak először valamilyen fajtájúnak kell lennie, mielőtt egy ellentétpár valamelyike vonatkozhat rá, akkor pedig az

²⁹⁰ Id. mű 19.o.

²⁹¹ Id. mű 20.o.

²⁹² Uo.

ellentétek legalább és legfeljebb egyikének rá kell vonatkoznia.”²⁹³), másfelől a művészet-releváns predikátumpárok osztályozását illetően is ontológiai kategorizálást végez, amikor ezeket a predikátumokat stílusjegyekként határozza meg. Vagyis Dantónál a meglátásom szerint a stílus a legfelsőbb kategória, amelynek predikátumai - amennyiben azokat az értelmező alanya a tárgyakhoz társítja - egy tárgyból műalkotást hoznak létre. A művészetelmélet itt stíluselméletbe, a stílus ontológiai kérdésébe konvergál. A tulajdonképpen kérdés az lehetne, hogy miért a stílusjegyek (nem pedig más határozmányok) rendelkeznek az ontológiai sajátosság átformálásának (a műalkotás kialakításának) képességével? És mitől válik egy jegy stílusjeggyé, vagyis mi a stílusjegy differencia specificája, karakterisztikuma? (A „művészi azonosítás” már csak azon tárgyak osztályán belül működik, amely tárgyak leírásánál használhatók a művészet-releváns predikátumpárok.)

Dantónak a „*A műalkotások és a valóságos dolgok*” című írásban Dickie szerint már nem szerepel sem az episztemológiai, sem az ontológiai állítás. Dickie értelmezésében Danto egy új elképzeléssel állt elő a művészet szükségszerű sajátosságát illetően. Itt jelenik meg először a vizuálisan megkülönböztethetetlen tárgyak argumentuma, méghozzá egy gondolatkísérlet keretében.

Danto négy, egymástól vizuálisan megkülönböztethetetlen tárgyat képzel elénk: 1. egy Picasso által készített, kékre festett nyakkendőt, 2. ennek egy hamisító által elkészített változatát, 3. egy gyermek által kékre festett nyakkendőt, és 4. egy Cézanne kezétől származó kék nyakkendőt. (Cézanne esetében természetesen csupán a képzeletünk adja a művész tulajdonába a nyakkendőt). Danto ezzel a kísérlettel arra a kérdésre kíván válaszolni, hogy mi történt az imitációelmélet uralma alatt a műalkotások és a valóság között húzódó „*távolsággal*” azt követően, hogy az imitációelmélet érvényét veszítette, és némelyik műalkotás ma már szemmel megkülönböztethetetlen a valós párdarabjától?

Danto szerint Picasso nyakkendője egy állítást tesz a művészetvilágban. Ilyen állítást Cézanne még nem tehetett, mert a művészetvilág Cézanne idejében nem volt felkészülve egy, a Picassóéhoz hasonló állítás befogadására. A hamisított nyakkendő a dantói értelmezésben nem több mint egy másolat. Egy gyermek pedig Danto szerint még nem internalizálódhatott a művészetvilágba olyan mértékben, hogy képes lenne egy, a picassói nyakkendővel egyenértékű kijelentést tenni. Mindebből az következik, hogy Danto

²⁹³ Horányi 1994. 50.o.

koncepciója szerint csupán Picasso nyakkendője műalkotás.²⁹⁴ Mint műalkotás, a valóság állítás formájában megvalósuló reprezentációja. A reprezentáció következtében pedig, vagyis abból következően, hogy nem valóság, hanem a valóság reprezentációja, egy adott távolságra helyezkedik el a valóságtól.

A dantói gondolatkísérlet – annak értelmezői fogalmi keretével együtt - Dickie szerint a művészetelmélet vonatkozásában a következő lehetőségeket kínálja:

- „1) ha valami a) egy állítás, és b) kellően hatékony [penetrating]²⁹⁵ állítás, akkor ez elégséges feltétel ahhoz, hogy ez a dolog műalkotás lehessen. De lehetséges, hogy a művészetnek Danto csupán az egyik szükségszerű feltételét javasolja:
- 2) ahhoz, hogy valami műalkotás lehessen, szükségszerű, hogy egy adott távolságra legyen a valóságtól (és egy állítás *egy lehetséges* mód arra, hogy egy adott távolságra legyünk a valóságtól, de erre vannak más, vagy lehetnek más lehetséges módok is). Vagy esetleg Danto a művészet egy specifikusabb szükségszerű feltételét állítja:
- 3) ahhoz, hogy egy dolog műalkotás lehessen, szükségszerű, hogy állításként legyen egy adott távolságra a valóságtól.”²⁹⁶

Danto a tanulmányának egy későbbi pontján azt mondja, hogy „a művészet egyfajta nyelv, legalábbis abban az értelemben, hogy egy műalkotás mond valamit”. Ezzel a kijelentéssel Dickie számára el is dőlt, hogy Danto a három lehetséges interpretáció közül melyik mellett teszi le a voksot: „Ha azt feltételezzük, hogy a 'mond valamit' annyit tesz, mint 'egy állítást tenni', akkor ez a kijelentés azt jelenti, hogy egy állítás megtétele, Danto szerint, a művészet egyik szükségszerű feltételét alkotja. Ez a konklúzió egyértelműen azt jelenti, hogy Danto álláspontja a fentebbi 3), vagyis ahhoz, hogy valami műalkotás lehessen, szükségszerű, hogy az egy állításként legyen egy adott távolságra a valóságtól.”²⁹⁷ A tanulmány azonban Dickie szerint paradox konklúzióhoz érkezik: Danto azt állítja, hogy a kortárs művészet vonatkozásában a filozófia és a művészet egymástól immár megkülönböztethetetlen, a kettő eggyé vált. A kortárs művészet területén megfigyelhető, írja Danto, hogy a művészet fokozott érdeklődéssel fordul önmaga természetére felé. Ezt a tendenciát Dickie is regisztrálja, ugyanakkor a filozófia és a művészet dantói azonosítását

²⁹⁴ Danto 1973. 7-10.o.

²⁹⁵ A dantói szöveg kontextusa alapján értsd: kellően hatékony ahhoz, hogy utat törhessen magának a művészet világába.

²⁹⁶ Dickie [1997.] 22.o.

²⁹⁷ Uo.

már nem osztja. A dantói azonosítást logikailag hibás következtetésnek (az elosztatlan középő terminus hibájának) tekinti.

Danto harmadik tanulmánya, „*A közhely színeváltozása*” Dickie szerint két szempontból is előrelépést jelent Danto második írásához képest: egyfelől a tanulmány célkitűzése világosabb, másfelől a koncepció terminusai pontosabb meghatározást kaptak. Dickie a dantói koncepció bizonyos mértékű elmozdulását regisztrálja: a második írásban még azt olvashattuk, hogy a műalkotások állításokat tesznek, itt azonban már azt az álláspontot találjuk, hogy a műalkotások nyelvi természetűek, szemantikai vizsgálatnak vethetők alá, valamiről szólnak. A műalkotások ebben a harmadik írásban, Dickie olvasata szerint, a nyelv egyik formáját alkotják, következésképpen a nyelvi jelleg a műalkotások egyik szükségszerű tulajdonságát kell, hogy alkossa. Ez azonban Dickie szerint nem jelent mást, mint azt, hogy tulajdonképpen a művészetfilozófus akar diktálni a művésznek, hiszen a művészetfilozófus csupán azt hajlandó műalkotásnak tekinteni, ami nyelvi természetű. Dickie szerint Danto rossz irányt választott: „Dantónak el kellett volna állnia a szemantikai téziséstől, nem pedig arra törekedni, hogy előírja a művészeknek mit kell tenniük, vagyis a művészet és a valóság (nem-művészet) között húzódó távolságra (a különbségre) valami más magyarázatot kellett volna találnia.”²⁹⁸

Dickie szerint a második tanulmány „állítás-tézis” [statement thesis] a harmadik írás „valamirőliség-tézise” [aboutness thesis] váltotta fel, de a valamirőliség-tézis esetében sem találjuk sehol a tételt alátámasztó argumentációt. A művészet ráadásul, mondja Dickie, ellenpéldákkal szolgál: „Igaz, hogy sok műalkotás szól valamiről (ami fontos lehet ezen alkotások tekintetében), mégis úgy tűnik, akadnak olyan alkotások is, amelyek nem szólnak semmiről sem. A *valamirőliség* ebből következően nem lehet a művészet egyik szükségszerű feltétele. Azt a következtetést kell tehát levonnom, hogy Dantónak a művészetéről megfogalmazott kijelentése hamis.”²⁹⁹

2.2.2.2. A művészet jelentései és az artefaktualitás

Dickie a művészet „új koncepciójának” kereszteli el Morris Weitz-nek és követőinek, illetve Paul Ziffnek azt a nézetét, miszerint manapság ahhoz, hogy valami

²⁹⁸ Id. mű 24.o.

²⁹⁹ Id. mű 25.o.

művészet lehessen, elegendő csupán két feltétel teljesülése. Weitz és követőinek esetében: 1) egy hasonlóság megfigyelése a tárgy és egy műalkotás között, 2) a tárgyat műalkotásnak nevezzük.³⁰⁰ Ziff esetében: 1) elégséges hasonlóság megállapítása a tárgy és egy műalkotás között, 2) az összehasonlításban szereplő műalkotás paradigmaticus alkotás.³⁰¹ Az új koncepció két szabálya Dickie szerint annak az eredményeként született, hogy a filozófusok reflektálni kezdtek a „művészet” és a „műalkotás” kifejezéseinek hétköznapi használatára.

Az a tény, hogy Duchamp műalkotássá változtatható egy vécésészét, vagy hogy Dali, rámutatván egy sziklára, azt a saját műalkotásának nevezhette, az „új koncepció” szerint arról tanúskodik, hogy a műalkotásoknak létezik egy olyan osztálya, amelynek tagjait nem egy közös tulajdonság fogja össze. Az új szóhasználat által referált tárgyak egy diszjunktív osztályt alkotnak, egymással pedig különféle hasonlósági relációkban állnak. Ha egy tárgyat, egy műalkotáshoz való hasonlóságának következtében műalkotásnak nevezünk, akkor a műalkotások osztálya egy új, diszjunktív elemmel bővül. „Az új elképzelés szerint a *műalkotás* fogalma egyfajta konceptuális örvény, amely folyamatosan új kritériumokat szív magába.”³⁰²

Ziff elméletében az, hogy valamit művészetnek nevezünk, nem szerepel feltételként. Ziff azonban, Weitz-től eltérően, feltételként nem pusztá hasonlóságot, hanem elégséges hasonlóságot követel meg, vagyis a kérdéses tárgynak elégséges mértékben kell hasonlítania egy paradigmaticus alkotáshoz. Ziff Dickie szerint két ponton tér el Weitz nézetétől: 1) elégséges hasonlóságról (nem pusztá hasonlóságról) beszél, és 2) a tárgynak egy paradigmaticus műalkotáshoz kell elégséges mértékben hasonlónak lennie (nem akármelyik alkotáshoz). Dickie azt is fontosnak tartja megemlíteni, hogy Ziff számára az artefaktualitás nem szükséges a hasonlóság elégséges mértékének a biztosításához.³⁰³

A művészet új koncepciója által denotált osztályt Dickie a „hasonlóságon alapuló művészet” [similarity art] osztályának nevezi. A hasonlóságon alapuló művészet osztálya azonban, mondja, nem képes teljesen lefedni a műalkotások osztályát, abból következően, hogy nem képes számot adni a művészet keletkezéséről. Ha például, egy gondolat kísérlet keretében, Weitz koncepciója alapján egy szombati naplementét azért tekintünk műalkotásnak, mert hasonlít a pénteki naplementére és mert a szombati naplementét

³⁰⁰ Id. mű 29. ill. 31.o.

³⁰¹ Id. mű 34.o.

³⁰² Id. mű 31.o.

³⁰³ Id. mű 33.o.

műalkotásnak neveztük, akkor a szombati naplemente közvetlen genezisé, a pénteki naplementét megneveztük ugyan, ám újabb kérdésként merül fel a pénteki naplemente genezisének a kérdése. Az elégséges hasonlóság a paradigmaticus alkotásokhoz való viszonyban konstituálódik, de minden paradigmaticus alkotás a genezisé, illetően vissza, bennünket egy időben azt megelőző, korábbi paradigmaticus alkotásra.

A genealógiai visszavezetés, a koncepció feltételrendszeréből következően, minden egyes esetben megkövetel egy korábbi paradigmaticus alkotást, ami azonban végtelen regresszust implikál. A hasonlóságon alapuló művészet Dickie szerint nem képes megmagyarázni, hogy az első műalkotás hogyan vált műalkotássá. A végtelen regresszust csakis úgy kerülhetjük el, ha a regresszust valahogyan képesek vagyunk megállítani. „Weitz és Ziff nézete, egyenként, különbségeik ellenére is, két-két módot kíván a művészet létrejöttére, ha meg szeretnénk állítani a regresszust. A két nézet által szükséges két mód azonban nem csupán a művészet létrejöttének két eltérő lehetősége, de szükségszerűen össze is kapcsolódnak, amennyiben a művészet hasonlóságra épülő formája [similarity way] a művészetnek a nem a hasonlóságon keresztül létrejött formáján [nonsimilarity way] alapul. Nem létezhetne hasonlóságon alapuló művészet, ha azt megelőzően már ne létezett volna egy nem a hasonlóságon alapuló művészet. A nem a hasonlóságon alapuló művészet [nonsimilarity art] egyfajta prioritással rendelkezik, ami elsődlegessé teszi. A nem a hasonlóságon alapuló művészet alkotja a műalkotások osztályának a *magvát*, ezt az osztályt kell leírni, amikor Weitz és Ziff nézeteinek a részletes tárgyalásába fogunk.”³⁰⁴

Noha Dickie nem tartja elképzelhetetlennek, hogy az első műalkotás úgy jött létre, hogy egy tárgyat műalkotásnak neveztek, ennél valószínűbbnek tekinti, hogy a hasonlóságon alapuló művészet genezisé az artefaktuális művészet [artifactual art] szolgáltatta.³⁰⁵ „’Artefaktuális művészet’ alatt azokat az artefaktumokat értem, amelyeket készítőik műalkotásoknak szántak”,³⁰⁶ írja, és úgy gondolja, hogy ennek az osztálynak az elemei „alkotják a magvát a dolgok azon osztályának, amelyre a ’művészet’ és a ’műalkotás’ kifejezéseit értelmesen használjuk.”³⁰⁷ Az új koncepció ugyanakkor, Dickie szerint, még csak meg sem kísérelte leírni ezt az osztályt, noha „Weitz és Ziff egyaránt mondanak olyan dolgokat, noha ők ennek nincsenek tudatában, amelyek arra utalnak, hogy

³⁰⁴ Id. mű 34.o.

³⁰⁵ Id. mű 34-35.o.

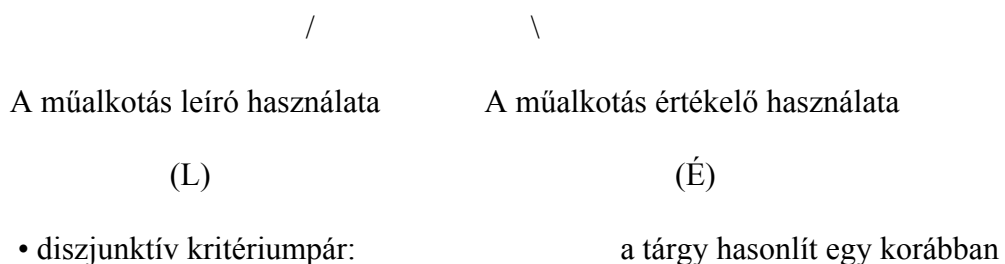
³⁰⁶ Id. mű 34.o.

³⁰⁷ Id. mű 41-42.o.

a nem a hasonlóságon alapuló művészetet valószínűleg azonosították az artefaktuális művészettel.”³⁰⁸

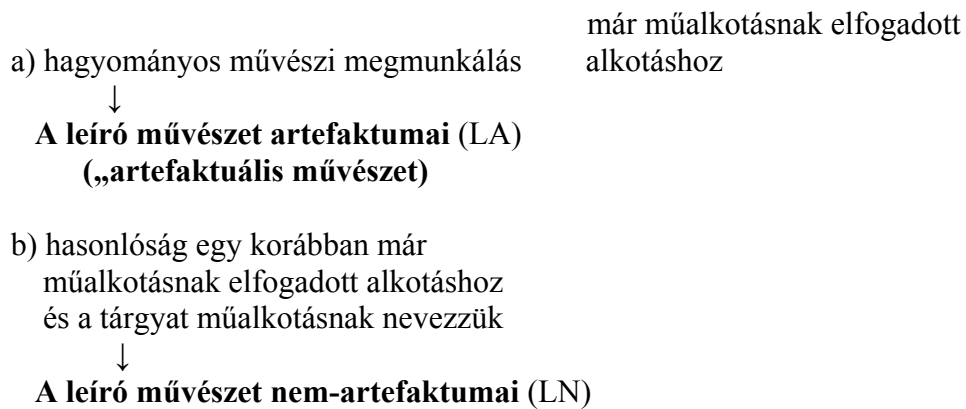
Az artefaktuális művészet pontos meghatározását Dickie Weitz koncepciójának a kritikai ismertetésén keresztül bontja ki. Több diagrammal szemléltetve strukturálisan elemzi, hogy Weitz hogyan használja a „műalkotás” kifejezést. Mivel Dickie feltételezi, hogy Weitz a hasonlóságon alapuló művészet alapján az artefaktuális művészetet tekintette, az új koncepció ezt bővítette egy újabb jelentéssel, minek következtében a „műalkotás” fogalma egy diszjunktív kritériumpárt takar: a) a tárgy hagyományos megmunkálással készült, b) hasonlóságot állapítunk meg a tárgy és egy korábban már műalkotásnak elfogadott alkotás között és a tárgyat műalkotásnak nevezzük. Weitz megkülönböztette ugyan egymástól a műalkotás leíró és az értékelő használatát, de ennél a felosztásnál Dickie szerint nem lépett tovább. A leíró osztály alkotásait Dickie tovább differenciálja a fentebb megadott diszjunktív kritériumpár alapján, így hozza létre a leíró művészet artefaktumainak, illetve a leíró művészet nem-artefaktumainak az alosztályait. A leíró művészet artefaktumai hagyományos művészi megmunkálással készültek, a leíró művészet nem-artefaktumai pedig hasonlítanak egy korábban már műalkotásnak elfogadott dologhoz és ugyanakkor műalkotásnak is nevezzük őket. A leíró művészet nem-artefaktuma lehet ugyan artefaktum, de nem a hagyományos művészi megmunkálás értelmében vett artefaktum. Példa erre egy gyárból kigördülő autó. Más tárgyak a leíró művészet nem-artefaktumainak osztályán belül semmilyen értelemben sem artefaktumok. „A leíró művészet artefaktumainak osztálya megyegyezik azzal az osztállyal, amit fentebb ’artefaktuális művészetnek’ neveztem.”³⁰⁹ A weitz-i koncepció Dickie által adott strukturális elemzését, a könnyebb áttekinthetőség kedvéért, szemléltessük egy ábrával:

A ’műalkotás’/’művészet’ fogalom használata



³⁰⁸ Id. mű 34.o.

³⁰⁹ Id. mű 41.o.



Az artefaktuális műalkotások Dickie szerint nem csupán prioritással bírnak a hasonlóságon alapuló művészet produktumai fölött, de ők alkotják a „műalkotás” kifejezés stabil jelentésének a referenciáját. Dickie nyitva hagyja azt a kérdést, hogy a „művészet”/„műalkotás” kifejezések hány jelentéssel rendelkezhetnek, ám a szóhasználat vizsgálatának alapján evidensnek tekinti, hogy a leíró művészet artefaktumait referáló jelentés az alapvető, vagyis álláspontja szerint minden további jelentés ezen az első jelentésen élőködik: „Az alatt, hogy egy szónak önálló jelentése van, részben azt értjük, hogy ennek a szónak stabil használata van. Hogy a ’művészet’ vagy a ’műalkotás’ értékelő használata rendelkezik-e ilyen stabilitással, abban nem vagyok biztos. Az azonban, hogy a ’művészetnek’ (vagy a ’műalkotásnak’) létezik egy olyan határozott jelentése, amely szerint a terminus azt jelenti, hogy egy tárgyat hagyományos művészi értelemben vett megmunkálással állítottunk elő, evidensnek mutatkozik. ... És a leíró művészet artefaktumának értelme alapvető a többi használat számára, abban az értelemben, hogy így vagy úgy, de a leíró művészet nem-artefaktum használati formái és az értékelő használatok egyaránt parazita módon élőködnek a leíró művészet artefaktumain.”³¹⁰

Mit jelent a leíró művészet artefaktualitása? Dickie szerint a tradíció szolgál válasszal arra a kérdésre, hogy mit jelent a hagyományos művészi értelemben vett megmunkálás, miközben számos huszadik századi alkotás (pl. *Forrás*) artefaktualitásának a kérdése nem ennyire könnyen megválaszolható. Az artefaktuális művészet osztályának egyik tulajdonsága, ahogy azt fentebb már említettük, az, hogy létrehozott produktumokat tartalmaz. De hogyan értelmezhető a „létrehozás” [making] például a *Forrás* esetében? Nyilvánvaló, hogy a *Forrás* (és a hozzá hasonló művek) esetében nem beszélhetünk

³¹⁰ Id. mű 43.o.

hagyományos értelemben vett megmunkálásról, ugyanakkor tény, mondja Dickie, hogy artefaktumokkal állunk szembe. A nehézséget Dickie a „minimális munka”³¹¹ koncepciójának a kidolgozásán keresztül oldja meg. Mivelhogy törekszik hű maradni az artefaktum szótári jelentéséhez („ember által készített tárgy, a hasznosítás céljával”³¹²), ezért a létrehozás/készítés hagyományos jelentését kell kibővítenie ahhoz, hogy a fogalom a *Forrás* és a hozzá hasonló művekre is alkalmazható legyen.

Három gondolat kísérlete, mindháromban egy fadarab játssza a főszerepet, igyekszik pontosabb kontúrral is meghatározni a minimális munka követelményét. Az első gondolat kísérletben a tengerparton sétálva az utunkba akad egy fadarab. Félredobjuk. Ezzel a cselekedettel, mondja Dickie, nem hoztunk létre artefaktumot. A második gondolat kísérletünkben úgy faragjuk meg a fadarabunkat, hogy azt lepényhalak szigonyozására tudjuk használni. Ebben az esetben nem kétséges, mondja Dickie, hogy egy artefaktumot készítettünk. Elgondolkodtató azonban, hogy amennyiben, ez a harmadik gondolat kísérletünk, a fadarabunkat mindenfajta rajta eszközölt változtatás nélkül egy mélyedés kiásásához használjuk, vagy ha védekezően meglóbáljuk egy fenyegetően közeledő kutya irányába, akkor ezzel artefaktumot hozunk-e egy vagy sem? Dickie álláspontja az, hogy igen, ezekben az esetekben artefaktumot hozunk létre. Ezekben az esetekben ugyanis egy adott „egyszerű tárgyból” [simple object] (jelen példánkban egy fadarabból) egy „összetett tárgyat” [complex object] hozunk létre: „Az összetett tárgyak azért összetettek, mert a kiindulásul szolgáló (egyszerű) tárgyak egy ágens kezeinek a következtében módosításon mentek keresztül.”³¹³ Azzal, hogy a fadarabot megfaragjuk, egy lyuk kiásására használjuk, vagy meglendítjük egy fenyegető kutya irányába, egy összetett tárgyat, egy artefaktumot hozunk létre. Nem a puszta fadarab az artefaktum, hanem a használatban álló fadarab. A fadarab önmagában még nem több, mint egy egyszerű tárgy.

Egy egyszerű tárgy használatba vétele valamilyen céllal a megmunkálás minimális követelménye. Dickie hivatkozik Colin Lyas „*Danto és Dickie a művészetről*” című tanulmányára,³¹⁴ saját bevallása szerint ugyanis Lyas segítségével jutott el ehhez az interpretációhoz.

³¹¹ Id. mű 11-12.o.

³¹² Id. mű 45.o. Dickie nem nevezi meg a definíció forrását.

³¹³ Id. mű 45.o.

³¹⁴ In. Aagaard-Mogensen 1976. 170.o.

Az artefaktualitás tehát megköveteli a létrehozás aktusát: „az artefaktumot valamilyen módon létre kell hozni [must be made]”.³¹⁵ Ennek a megállapításnak a következtében veti el Dickie a korábbi elgondolását, miszerint az artefaktualitást adományozni is lehetne. Az artefaktualitást nem lehet adományozni, arra szert lehet tenni. „Egy tárgy földről történő felvétele, a falra történő kiakasztása, és más ehhez hasonló cselekedetek az artefaktualitás *megszerzésének* [achieving] (nem pedig adományozásának) a formái. Természetesen nem a földről történő felvétel és a falra való felrögzítés, vagy más ehhez hasonló mozdulatok azok, amelyek egy dolgot artefaktummá változtatnak, hanem a földről való felemelés, a falra történő rögzítés stb. és még valami egyéb.”³¹⁶ A „még valami egyéb” a tárgy művészi médiumként való használata. Egy újabb gondolat kísérlet keretében a fadarabunkat a műalkotásokkal megegyező bánásmódban részesítjük: „Most képzeljük el, hogy olyan valaki vesz fel egy fadarabot a földről, aki járatos a művészet világában, hazaviszi és kiakasztja a falra, anélkül, hogy bármit is változtatott volna rajta, azzal a szándékkal, hogy úgy tegye közszemlére a fadarab tulajdonságait, ahogy rendszerint egy festmény tulajdonságait szokták. A fadarabot ekkor művészi médiumként használjuk és a művészetvilág kontextusán belül helyezzük el, ennek következtében az egy összetettebb dolog részévé válik. Az összetett dolog – a művészi-médiumként-használt-fadarab – a művészetvilág egyik rendszerének az artefaktuma. Amennyiben a fadarabot művészi kontextus hiányában emeltük volna fel a földről és akasztottuk volna a falra, hogy az többé ne legyen útban (és ehhez a fal kényelmes megoldásként szolgált volna), akkor nem lenne okunk azt feltételezni, hogy egy artefaktumot hoztunk létre – a fadarab nem válhatna egy komplexebb dolog részévé.”³¹⁷ Duchamp is művészi médiumként használta a vécésészét, de mivel az már eleve egy gyárban előállított artefaktum volt, műveletének végeredménye Dickie szerint egy kettős artefaktum lett.

Ha mindezek után megvizsgáljuk Dalinak azt az állítólagos cselekedetét, amikor egy sziklát műalkotássá változtatott pusztán azzal, hogy rámutatott a sziklára és azt műalkotásnak nevezte, Dickie koncepciójából az következik, hogy ekkor, Dali szándéka ellenére, nem jött létre műalkotás. A kérdés az volt, hogy „’a rámutatás és a megnevezés’ elegendő-e ahhoz, hogy létrehozassuk a művészetvilág egyik artefaktumát?” Dickie szerint „nincs olyan jelentés, amelynek értelmében a ’rámutatás és megnevezés’

³¹⁵ Dickie [1997.] 44.o.

³¹⁶ Id. mű 44.o.

³¹⁷ Id. mű 45-46.

következtében bármit is *lêtre lehetne hozni* [made]. A sziklakövek semmilyen értelemben sem módosulnak a 'rámutatás és megnevezés' következtében."³¹⁸ Az ásáshoz használt fadarabbal és Duchamp *Forrásával* elérkeztünk az artefaktualitás határához: „A *Forrás* és a Dali által mutatott sziklakövek között egy szakadék [gap] húzódik, egy olyan szakadék, amely kijelöli az artefaktumok és a nem-arteftumok közötti választóvonalat.”³¹⁹

Az artefaktumok és a nem-arteftumok között az hozza létre a különbséget, hogy az artefaktumok esetében van egy „médium” [medium], amely felhasználásra kerül, a nem-arteftumok esetében azonban nincs ilyen médium. Dickie tárgyalja Timothy Binkley „*Határozat a művészetről*”³²⁰ című tanulmányát is, Binkley álláspontja erről a konceptuális alappozícióról kerül bírálat alá. Binkley azt állítja, hogy „ ahhoz, hogy 'létrehozzunk' [create] egy műalkotást, csupán az szükséges, hogy *meghatározzuk* [specify], mi számít műalkotásnak”.³²¹ A művészeti intézmények pillanatnyilag Binkley szerint azon az állásponton vannak, hogy a „[m]űalkotás a művészet indexáló konvenciói által meghatározott alkotás”, ezért megteheti azt a lépést, amit meg is tesz, hogy a hagyományos művészetdefiníciók által kirekesztett tárgyakat műalkotásokként határozza meg, amivel véleménye szerint hatásos támadást intézett az összes hagyományos művészetdefiníció ellen.

Dickie Binkley koncepcióját, amit „egyszerű meghatározásnak” nevez, két összetevőre bontja: 1. van egy intenciónk, ami művészetet szeretne létrehozni, 2. egy dologra azt a kijelentést tesszük, hogy művészet. A szándék és a nyelvi megnyilvánulás kettőse azonban Dickie szerint nem elégséges kritériumpár a művészet gyakorlatában, mert: „A művészet létrehozásának lényegi eleme, hogy egy médiummal dolgozunk [working with a medium].”³²² Dickie szerint sem Robert Barry, amikor azt a kijelentést tette, hogy műalkotás „minden, amit ismerek, de amire ebben a pillanatban éppen nem gondolok – délután 1:36, 1969. június 15., New York”, sem Binkley, a tanulmányának megírása közben, nem dolgozott médiummal, „Barry és Binkley csupán referáltak valamire.”³²³ Duchamp és Barry cselekedetei hasonlítanak ugyan egymásra, de alapvetően a cselekvés két különböző fajtájáról van szó: még Duchamp létrehozott valamit, Barry

³¹⁸ Id. mű 46.o.

³¹⁹ Uo.

³²⁰ Timothy Binkley, 'Deciding About Art,' in Lars-Aagard Mogensen (editor.) *Culture and Art* (Atlantic Highlands N.J.: Humanities Press 1976) 90-109.o.

³²¹ Binkley Id. mű 92.o.

³²² Dickie [1997.] 61.o.

³²³ Uo.

csupán utalt valamire. Duchamp, bármennyire is eredeti volt az ötlete, a művészet tradíciójának keretein belül maradt, Barry azonban kilépett ebből. „Barry ’művének’ ... nincs médiuma – az elkészítéséhez nem használtak médiumot, a mű csupán meghatározásra került.”³²⁴ Dickie ezért nem osztja Binkley-nek azt a megállapítását, hogy Duchamp *Forrása* egy konceptuális műalkotás. A *Forrás* azért nem lehet konceptuális alkotás, mert egy médium felhasználásával jött létre.

2.2.2.3. A művészet intézményi természeté

Beardsley különbséget tett az intézmény-típusok és az intézmény-tókenek között. Intézmény-típusok alatt gyakorlatokat [practice], intézmény-tókenek alatt pedig szervezeteket [organization] értett. Dickie felhasználván Beardsley distinkcióját a művészetet intézmény-típusnak tekinti. Jeffrey Wieand tovább finomította Beardsley felosztását, az intézményeken belül különbséget tett tevékenység-intézmények [Action-institutions] és személy-intézmények [Person-institutions] között.³²⁵ A tevékenység-intézmények olyan cselekedetformák, amelyeknek a tókenjeit szabályok irányítják, és ezekkel a szabályokkal mindenki tisztában van, aki részt vesz az adott cselekedetben. Egy tevékenység-intézmény tókenjeit az adott tevékenységtípus konkrét megnyilvánulásai [performances] alkotják. A személy-intézmények szervezetek, amelyek kvázi-ágensként viselkednek (pl. a katolikus egyház). Rendszerint a szervezet választott képviselői cselekednek a szervezet nevében. Dickie szerint „a művészet létrehozása tevékenység-intézmény, amely semmilyen esszenciális módon nem foglal magában személy-intézményt.”³²⁶

A művészet gyakorlata Dickie szerint megkövetel egy kognitív struktúrát, amelyben ez a gyakorlat értelmezhető: „A művészet nem létezhet kontextus nélküli vákuumban ... a művészetnek egy kulturális mátrixban kell léteznie, olyan személy produktumaként, aki egy adott kulturális szerepkört tölt be.”³²⁷ Egy primitív törzs tagja elkészíthet ugyan egy reprezentatív alkotást agyagból, de mivel a törzsi tag nem rendelkezik a művészet

³²⁴ Id. mű 60.o.

³²⁵ Jeffrey Wieand, ‘Can There Be an Institutional Theory of Art?’ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 39, 1981, 409-417.o.

³²⁶ Dickie [1997.] 52.o.

³²⁷ Id. mű 55.o.

fogalmával, az általa létrehozott mű nem lesz műalkotás, mert „igaz ugyan, hogy a reprezentáció készítője a tárgyat értékelheti reprezentációként, de nem rendelkezik olyan kognitív struktúrával, amelybe a tárgyat úgy illeszthetné be, hogy azt művészetnek tekinthessük ... a reprezentáció készítője az alkotását nem tekintheti [recognize] művészetnek, és ennek következtében ez az alkotás nem is lehet művészet.”³²⁸ A kognitív struktúra Dickie koncepciójában a művészettel kapcsolatos releváns gondolatokból áll: „A művészettel kapcsolatos releváns gondolatok az olyan tárgyakról szóló gondolatok, amely tárgyakról az a személy, aki a gondolatok birtokosa, tudja, hogy azok műalkotások, a művészet létrehozásával kapcsolatos gondolatok stb. Egy szóval a releváns gondolatok azok, amelyek magukban foglalják a művészet fogalmának adott fokú megértését; ... *magáról a művészetről* szóló gondolatok.”³²⁹ Ezeknek a gondolatoknak nem kell minden esetben tudatosnak lenniük, tehát funkcionálhatnak tudatosan vagy tudattalanul. A művészetet azért tekinthetjük intézménynek, mert „ezek a gondolatok tudatos vagy tudattalan módon annak a keretét jelölik ki, melyen belül [a művészek] munkálkodnak.”³³⁰

A „romantikus művész” körül generálódott vita alapvetően arra a kérdésre kereste a választ, hogy létrehozható-e műalkotás a társadalomtól elszigetelten? Beardsley azon az állásponton volt, hogy ez minden további nélkül lehetséges. Dickie ugyanakkor megpróbálja kimutatni, hogy Beardsley álláspontja helytelen. Igaz ugyan, mondja Dickie, hogy a romantikus művész a társadalomtól elszigetelten hozza létre az alkotásait, a művészet létrehozásához szükséges kognitív struktúra azonban ebben az elszigeteltségben éppúgy a sajátja marad, mint Robinson Crusoe nyelvtudása a szigeten töltött időszak alatt.

A romantikus művész kérdéskörével kapcsolatban Dickie számára valójában a „romantikus proto-művészek” [Romantic proto-artists] kérdése az igazán érdekes és lényeges kérdés. A proto-művészek Dickie elméletében azok a személyek, „akiknek a tevékenységei életre hívják [initiate] azokat a gyakorlatokat, amelyek idővel a művészet intézményeként azonosítható gyakorlattá fejlődnek.”³³¹ Ezek a gyakorlatok „a technikák kifinomodását” és a „szakértők megszületését” eredményezik, és „ezen egyéni kezdeményezések kumulatív hatása adott körülmények fennállása esetén a művészet intézményének a kialakulását eredményezheti.”³³² A művészet eredetének romantikus

³²⁸ Uo.

³²⁹ Id. mű 53.o.

³³⁰ Id. mű 54.o.

³³¹ Id. mű 56.o.

³³² Uo.

elképzelése a művészet evolúciójával számol, amely evolúció folyamán az eredetileg más tevékenységekhez (pl. vallási, mágikus) kapcsolódó cselekedetek kezdetleges technikái és önmagukban érdektelen produktumai az idők során fejlődésen mentek keresztül, a technikák finomodtak, színre léptek a szakértők, a produktumok pedig olyan érdeklődés kielégítését kezdték meg, mely érdeklődés túlmutatott annak az eredeti tevékenységnek az érdekkörén, amelyben ezek a produktumok használatban álltak.³³³ „Nagyjából ez a pont az, ahol már értelmes az a kijelentés, hogy a primitív művészet megkezdte önálló létezését, noha elképzelhető, hogy azok, akiknek ez a művészet a sajátjuk volt, még nem rendelkeztek önálló szóval erre a jelenségre.”³³⁴ A műalkotások létezéséről Dickie szerint attól a pillanattól fogva beszélhetünk, „mihelyst kialakultak az ezen artefaktumok létrehozásával és ’fogyasztásával’ összekapcsolható szerepkörök.”³³⁵ A kognitív struktúra tehát Dickie koncepciójában szervesen összekapcsolódik a művészet gyakorlatát felépítő szerepkörökkel.

A művész szerepkörének az intézményi elméletben két lényegi tulajdonsága van: 1. a művész tudja, hogy az, amit a bemutatás számára készít, művészet (a művész rendelkezik a művészet általános ideájával), 2. valamelyik művészi technika bizonyos fokú gyakorlati ismerete képessé teszi, hogy egy adott típusú alkotást készíthessen (a művész rendelkezik az általa kiválasztott médium különös ideájával).³³⁶ Így a megértés a legfontosabb tényező a művész meghatározásakor:

„A művész az a személy, aki értő módon vesz részt egy műalkotás létrehozásában.”³³⁷

A művészi szerepkör két feltételének teljesülése esetén mondhatjuk azt, hogy egy bemutatásra szánt tárgy készül.³³⁸

³³³ „A művészet talán (kétségtől minden bizonnyal) evolúciós módon fejlődött ki azokból a technikákból, amelyek eredetileg vallásos, mágikus és egyéb cselekedetekkel kapcsolódtak össze. Ezek a technikák kezdetben minden bizonnyal kezdetlegesek lehettek, a produktumaik (diagrammok, énekek stb.) nyersék és önmagukban érdektelenek. Az idő múlásával a technikák finomabbá válhattak, megszülethettek a szakemberek, a produktumaik felmutathatták egy olyan érdeklődés jegyeit (a készítőik és mások számára is), ami túlmutatott azon az érdeken, amit ezek a produktumok a vallásos vagy bármiféle olyan más cselekedet elemeiként, amiben szerepeltek, betöltöttek.” – Uo.

³³⁴ Uo.

³³⁵ Id. mű 57.o.

³³⁶ “What the artist understands is the general idea of art and the particular idea of the medium he is working with.” – Id. mű 80.o.

³³⁷ Uo.

„A műalkotás olyan artefaktum, amit a művészetvilág egyik közönségének történő bemutatás céljával hoztak létre.”³³⁹

Azokat az eseteket, amikor egy művet egyszerre több személy hoz létre, Dickie úgy interpretálja, hogy ilyenkor is egyetlen szerepkörrel van szó, a művész szerepköréről, de ezt ilyen esetekben egyszerre több személy tölti be. Itt azt is észre kell vennünk, amit egyébként a műalkotás és a művész definícióiból ki is lehet következtetni, hogy Dickie koncepciójában a művészet létrehozása intencionális cselekedet.³⁴⁰

A műalkotás státusszal vagy pozícióval rendelkezik az intézményi struktúrán belül, amely státusz azzal jön létre, hogy az alkotó a művészetvilág keretén belül egy médiumot munkál meg.³⁴¹ Igaz, hogy számos alkotó nem szeretné a művét közönség elé állítani, minthogy azonban Dickie szerint ekkor is jelen van az a szándék, hogy a mű közönség elé kerüljön, ezt viszont felülírja egy erősebb szándék, ami a bemutatás ellen dolgozik, ezekben az esetekben kettős szándékot figyelhetünk meg.³⁴²

A közönség (a bemutatás csoportjának³⁴³ a második eleme) a művész szerepéhez hasonlóan, két lényegi tulajdonsággal rendelkezik: 1. tudja, hogy ami előtte bemutatásra kerül, az művészet, 2. olyan képességekkel [abilities and sensitivities] rendelkezik, amelyek lehetővé teszik a számára, hogy befogadja és megértse [to perceive and understand] az előtte bemutatása kerülő műalkotást. A közönség Dickie szerint tudja, hogy hogyan kell megfelelően betölteni a saját szerepkörét.

„A közönség a személyek egy olyan csoportja, melynek tagjai egy adott mértékig kompetensek [prepared] annak a dolognak a megértésében, amit bemutatnak neki.”³⁴⁴

³³⁸ Id. mű 72.o.

³³⁹ Id. mű 80.o.

³⁴⁰ Uo.

³⁴¹ Uo.

³⁴² Id. mű 71-72.o.

³⁴³ „A művészt és a közönséget együtt, ahogy tettem korábban is, ‘a bemutatás csoportjának’ nevezhetjük.” – Id. mű 72.o. A bemutatás csoportja a mondat egyik része szerint csupán két szereplőt (a művészt és a közönséget) ölel fel, a mondat másik része azonban visszautal *A művészet és az esztétika* megfelelő részére (36.o.), ahol azonban három szereplőről (a művész, a bemutatást végző, a közönség) volt szó.

³⁴⁴ Id. mű 81.o.

A művész létrehozó és a közönség befogadó szerepe között található a két szereplőt összekötő, a „bemutatást végző személyek” szerepköre. Ide sorolhatjuk például az előadásvezetőt a munkatársaival együtt, a múzeumigazgatót stb.³⁴⁵ A bemutatás során „másodlagos konvenciók” működnek, ezek a másodlagos konvenciók azonban Dickie szerint nem örök érvényű szabályok, mert „[b]ármilyen cselekedet végrehajtható a hagyományostól eltérő módon is”.³⁴⁶ A különböző művészeti ágakban más és más másodlagos konvenciókat találhatunk, a másodlagos konvencióknak azonban Dickie szerint nincs olyan közös alapja, amit elsődleges konvenciónak nevezhetnénk. „Ha elsődleges *konvencióról* nem is beszélhetünk, van *valami*, ami elsődleges, amin belül a már ismertetett konvenciók helyet kapnak. Ami elsődleges, az a minden érintett számára közös ismeret [understanding], hogy egy olyan meghonosodott cselekedetben vagy gyakorlatban vesznek részt, amelyen belül különböző szerepek találhatók: alkotói szerepek, bemutató szerepek és ’fogyasztói’ szerepek.”³⁴⁷ A konvenciók változhatnak, azok a gyakorlatok azonban, amelyen belül a különféle konvenciók helyet kapnak, nem konvencionálisak. Példa: a kínai és a nyugati színház egymástól eltérő hagyományokat követ, vagyis színházat többféle módon lehet csinálni, de maga a színház mint gyakorlat nem egy adott formája valaminek, amit másképpen is lehetne csinálni. A művészet intézményén belül különféle szabályok vannak (a konvencionális szabályok a különböző konvenciókból erednek), de vannak ezeknél a konvencionálisnál alapvetőbb szabályok [more basic rules] is, „amelyek magát a művészeti tevékenységben való részvételt szabályozzák, ezek a szabályok azonban nem konvencionálisak.”³⁴⁸ A művészet létrehozásának két alapvető szabálya: egyfelől 1. egy artefaktumot kell létrehoznunk, másfelől 2. olyan dolgot kell létrehoznunk, ami a művészetvilág egyik közönsége előtt kerülhet bemutatásra.³⁴⁹ „Formálisan fogalmazva, a művészet vállalkozását egy olyan egymással kapcsolatban álló szerepek együttesének tekinthetjük, amit hagyományos és nem-hagyományos szabályok egyaránt irányítanak.”³⁵⁰

A művész, a bemutatást végző, és a közönség szerepei mellett, melyek esszenciálisak az alkotás bemutatásra nézve, vannak még kiegészítő szerepkörök [supplementary roles] is, ezek a kiegészítő szerepek az alkotás bemutatásában segédkeznek. Ilyen szerepet töltenek be például a producerek, a múzeumigazgatók, a műkereskedők, a

³⁴⁵ Dickie itt sem ad kimerítő listát.

³⁴⁶ Id. mű 73.o.

³⁴⁷ Id. mű 74.o.

³⁴⁸ Uo.

³⁴⁹ Id. mű 67.o.

³⁵⁰ Id. mű 74.o.

kritikusok, a művészettörténészek, a művészetteoretikusok, a művészetfilozófusok stb. Egy alkotás bemutatása az intézményi elmélet szerint a művészetvilág egyik rendszerén belül valósul meg, így szükséges a művészetvilág rendszerének a meghatározása is:

„A művészetvilág egy rendszere kerete annak, hogy a művész alkotását bemutassuk a művészetvilág egyik közönségének.”³⁵¹

A művészetvilág rendszereiből álló listán szerepel az irodalom intézménye, a színház intézménye, a festészet intézménye stb.³⁵² Ezek a rendszerek Dickie szerint esetleges módon kerültek azonos osztályba, tehát összességüket tekintve „heterogén osztályt” [hodgepodge] alkotnak, legalábbis abban az értelemben, hogy nem rendelkeznek a tradicionális elméletek által megkövetelt lényegi hasonlósággal. „Az intézményi megközelítés egyik legfontosabb tétele úgy szól, hogy a műalkotások osztályát jellemző ’heterogenitás’ ellenére ... az biztosítja az osztály kohézióját, hogy az osztály minden egyes eleme annak következtében elem, hogy a művészetvilág valamelyik rendszerén belül található.”³⁵³ Ez a meghatározás nem oldja meg „az esetlegesség problémáját”, vagyis nem képes számot adni a művészetvilág rendszereiből álló osztály heterogén jellegéről, ezzel Dickie tisztában van, de azon az állásponton van, hogy amennyiben az esetlegesség helyett sikerülne egy olyan sajátosságot találnunk, ami egyesíthetné a művészetvilág különböző rendszereit, akkor nem lenne szükség az intézményi megközelítésre, hiszen egy hagyományos elmélet kiválóan megfelelné erre a célra. A rendszerek csupán abban osztoznak, hogy mindegyik egy kerettel szolgál a közönség előtt bemutatásra kerülő artefaktum létrehozására.³⁵⁴

A művészetvilág rendszerei építik fel a művészetvilágot, így a művészetvilág definíciója:

„A művészetvilág a művészetvilág rendszereinek az összessége.”³⁵⁵

³⁵¹ Id. mű 82.o.

³⁵² Dickie ebben az esetben sem ad kimerítő felsorolást.

³⁵³ Id. mű 76.o.

³⁵⁴ Id. mű 75.o.

³⁵⁵ Id. mű 81.o.

A művészetvilág definíciójával bezárólag Dickie meg is adta azt az öt definíciót, amely szerinte megfelelően és kielégítően írja le a művészet folyamatos mozgásban lévő kulturális gyakorlatát [ongoing cultural practice].³⁵⁶ Ami a definíciók logikai szerkezetét illeti, Dickie nem talál logikai hibát. A körkörösség vádjá szerinte egy filozófiai ideálban gyökerezik, amely ideál típusa szerint lehet episztemológiai vagy pragmatikus.³⁵⁷ Dickie azt nem állítja, hogy bizonyos terminusok esetében ne járhatnánk sikerrel az episztemológiai vagy a pragmatikus ideált követve, de annak igazolásául, mondja, hogy a „művészet” körkörös meghatározása helytelen, elsőként vagy azt kellene bizonyítanunk, hogy az episztemológiai vagy a pragmatikus meghatározás kellően általános érvényűvé tehető (vagyis kiterjeszthető kellően nagy számú fogalomra), vagy elő kellene állnunk a helyes nem-körcörös „művészet”-definícióval. „Minthogy azonban ezek közül mindezüdig egyik sem sikerült, az út nyitva áll számunkra, hogy kibontsuk a művészet körkörös meghatározását.”³⁵⁸ A „művészet” körkörös definíciója tehát Dickie álláspontja szerint nem logikai hiba.³⁵⁹

3. Kritika

3.1. A definíció

A definíció latin eredetű szó (*definitio*), amely a *definire* (jelentése: 1. határt szab, határ közé vesz; 2. (ritkán) bevégez, berekeszt) igéből származik. A *definire* szintén képzett szó, a *finis* (jelentése: 1. határ; 2. vég, berekesztés, bevégzés) főnévből alkották. A *definitio* eredeti jelentései: 1. határszabás, 2. értelmezés.³⁶⁰ Bennünket jelen pillanatban a definíciónak az a hagyományos jelentése foglalkoztat, amely „egy kifejezés jelentésének a meghatározását” takarja. Abban a kérdésben itt nem kívánunk állást foglalni, hogy a definíció vajon jelentések azonosságáról szóló állítás (jelekről szóló állítás), vagy bizonyos fajtájú dolgok lényegi tulajdonságainak a megadása (dolgokról szóló állítás) stb.

³⁵⁶ Uo.

³⁵⁷ Id. mű 77-78.o.

³⁵⁸ Id. mű 78.o.

³⁵⁹ Id. mű 115.o. 5. fejezet 11. lábjegyzete.

³⁶⁰ A latin szavak magyar jelentéseinek forrása: Finály Henrik: A latin nyelv szótára, Akadémiai Kiadó, 2002.

Az egyes tudományterületek számtalan dolgot tesznek a definíció tárgyává. Magának a definiálásnak is számtalan változatával találkozhatunk, a szakirodalomban tulajdonképpen nincs is egységes álláspont arra vonatkozóan, hogy a különféle definíciókat milyen szempontrendszer alapján kellene osztályoznunk. Létezik azonban három olyan fogalompár, amely rendszerint előkerül a definiálás gyakorlatában: a *reális-nominális*, az *intenzionális-extenzionális*, illetve a *stipulatív-deskriptív* osztályozó kategóriapárokról van szó.³⁶¹

3.1.1. Definiáló kategóriapárok

3.1.1.1. Reális/Nominális kategóriapár

Egy terminus *reális definíciójának* meghatározásához azt a dolgot kell megvizsgálnunk, amelyet a terminus denotál. Ez a megközelítés a helyes definíciót kívánja felfedezni, a szó jelentését adotként tételezi egy ismeretelméletileg hozzáférhető tartományban. A *nominális definíció* ezzel szemben a szó jelentését nem a denotált dologból, hanem a szóhasználatból eredezteti.

A reális és a nominális definíció megkülönböztetése genealógiailag Locke-nak arra a megkülönböztetésére vezethető vissza, amelyet a reális és a nominális esszenciák között tett. Locke számára a reális definíció a reális esszencia, a nominális definíció pedig a nominális esszencia megfogalmazását tűzi ki célul.³⁶²

³⁶¹ Az osztályozó kategóriapárok és a definíció különböző formáinak ismertetéséhez felhasznált legfontosabb szakirodalom: Norman Swartz, 'Definitions, Dictionaries, and Meanings,' <http://www.sfu.ca/philosophy/swartz/definitions.htm>, revision: September 27, 1997, Copyright © Norman Swartz; a 'Definitions' szócikk (készítette: Anil Gupta) in. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <http://stanford.library.usyd.edu.au/entries/definitions/>, Copyright © 2008 by Anil Gupta; illetve Eszes Boldizsár: A definíció, *Szabad Változók*, 2007., 4. szám, <http://www.szv.hu/cikkek/a-definicio>

³⁶² „Mindegyik fajta, avagy *species* mércéje és határvonala, amelyek révén mint azt az egyedi fajtát alkotják és különítik el a többitől, az, amit lényeknek hívunk, ez pedig nem más, mint az az elvont idea, amelyhez a nevet hozzácsatolták. Így az ebben az ideában foglalt minden dolog arra a fajtára nézvest lényegi. Légyen bár ez mindaz a lényeg, amiről a természetű szubsztanciákkal kapcsolatban tudunk, vagy amellyel őket fajtákra osztjuk fel, ezt én mégis egy sajátos néven, *névleges lényeknek* nevezem, hogy megkülönböztessem a szubsztanciáknak attól a valós alkotatótól, amelytől ez a névleges lényeg és a fajta minden tulajdonsága függ, amelyet ezért, ahogy azt már mondtuk, valós lényeknek is hívhatunk; például az *arany* névleges lényege az arany szóval helyettesített összetett idea, legyen ez például egy sárga, bizonyos súlyú, kalapálható, olvasható és a hőnek ellenálló test. A valós lényeg viszont a test érzékelhetetlen részeinek alkata, amelytől az arany ezek a minőségei és az összes többi tulajdonsága függ. Hogy ezek, noha mindkettőt *lényeknek* hívják, milyen messzemenően eltérnek, azt

3.1.1.2. Intenzionális/Extenzionális kategóriapár

Az *intenzionális definíció* - amit neveznek még konnotatív definíciónak is - azoknak a szükségszerű és elégséges feltételeknek (tulajdonságoknak) a meghatározását tűzte ki célul, amely feltételeket (tulajdonságokat) egy dolognak ki kell elégítenie ahhoz, hogy a szóban forgó dolgot egy adott osztály elemének tekinthessük. Ebből következően minden olyan definíció, amely az esszencia meghatározására törekszik (pl. a *genus* és a *differentia* segítségével) intenzionális definíciónak tekintendő.

Az *extenzionális definíció* - amit neveznek még denotatív definíciónak is - a terminus extenzióját adja meg. Ezt többek között teheti úgy, hogy rámutat az adott dologra (*osztenzív definíció*), vagy például felsorolja az extenzió tartalmát (*enumeratív definíció*). A terminus jelentése ebben az esetben megegyezik az extenzió osztályának a tagjaival.

3.1.1.3. Stipulatív/Deskriptív kategóriapár

A *stipulatív* és a *deskriptív definíciónak* egyaránt közös jellemzője, hogy a definiálás során kardinális szerepet játszik a szóhasználat. Mindkettőről bővebben szót ejtünk az elkövetkező oldalakon.

3.1.2. A definíció leggyakrabban előforduló formái

Szintaktikai gyakorlat: Egyes filozófusok, a matematikusok és a logikusok a „[van] a definíció következtében” rövidítésére standard szimbólumként gyakran, nem kizárólagosan, a „=df” formulát használják. (Például: „a posteriori” =df ”tapasztalat által”) A definiálási gyakorlatban a „=df” szimbólum bal oldalán szereplő terminus technikai megnevezése *definiendum* (*meghatározott*), a szimbólum jobb oldalán elhelyezkedő terminusé pedig *definiens* (*meghatározó*).

első pillantásra nyilvánvalóan fel lehet ismerni.” – John Locke: Értekezés az emberi értelemről, Fordította: Vassányi Miklós és Csordás Dávid, Osiris Kiadó, Budapest, 2003., 493-494.o.

a hétköznapi nyelv területéről: 1. Guisepe Peano példája:³⁶³ Aritmetikánkba vezessünk be egy új műveletet, amit jelöljünk a „*” (csillag) szimbólummal: „ $(m/n)*(p/q)$ ” =df „ $(m+p)/(n+q)$ ”. Az egyenletben szereplő változókhoz jelöljük a következő értékeket: $m=1$; $n=1$; $p=2$; $q=3$, majd az értékeket behelyettesítve a megfelelő helyekre a következő egyenletet kapjuk: $(1/1)*(2/3)=(1+2)/(1+3)=3/4$. Mivel az $1/1$ egyenlő $2/2$ -vel, így az egyenletünk bal oldalán az $1/1$ -et behelyettesíthetjük $2/2$ -vel, így a következő egyenletet kapjuk: $(2/2)*(2/3)=3/4$. Az egyenlet bal oldala, a $(2/2)*(2/3)$ a „*” definíciója alapján megegyezik $(2+2)/(2+3)$ -mal, vagyis $4/5$ -del. Az egyenletünk így: $4/5=3/4$, vagyis önellentmondásra jutottunk. 2. A hétköznapi nyelvhasználatból vett példánk legyen a „voblu”, amelyet a következőképpen definiálunk: „voblu” =df „fal nélküli ház”. Ha korábban már elfogadtuk a „ház” kifejezésnek azt a meghatározását, amely szerint az „négy fallal rendelkező, tetővel ellátott lakóhely”-et jelent, akkor a „voblu” jelentése a következő lesz: „fal nélküli négy fallal rendelkező, tetővel ellátott lakóhely”, amely ez esetben is önellentmondáshoz vezet. Ez a két példa arra figyelmeztethet bennünket, hogy a stipulatív definíciónak alávetett terminus nem szakítható ki önkényesen minden esetben abból a nyelvhasználati kontextusból, amelyben már használatban áll.

3.1.2.2. Deskriptív definíció

A deskriptív definíció, a stipulatív definíciótól eltérően, törekszik arra, hogy *adekvátnak* bizonyuljon a terminus aktuális használatához. A már létező nyelvhasználaton alapul, ezért nevezzük deskriptívnek, leírónak. *Extenzionális adekvátságról* beszélünk akkor, ha a definícióra nem hozható fel aktuális ellenpélda, *intenzionális adekvátságról* pedig akkor beszélünk, ha a definícióra egyáltalán nem hozható fel ellenpélda (pl. a kripkei-putnami modellben a „víz” szükségszerűen „ H_2O ”, mert mint természetes fajta terminus mereven jelöl).

3.1.2.3. Lexikális definíció

³⁶³ Peano példáját Belnap említi in. Nuel D. Belnap, ‘Tonk, Plonk, and Plink,’ in *Analysis*, 22, 1962, 130-134.o. A tanulmány újból megjelent a P. F. Strawson által szerkesztett *Philosophical Logic* (London: Oxford University Press 1967) című kötetben is.

A lexikális vagy szótári definíciókat a terminus általános használatáról (vagy használatairól) szóló tudósításoknak, jelentéseknek tekinthetjük. Attól függően igazak vagy hamisak, hogy mennyire adekvátan írják le az általános használatot. Normális esetben nem a szótárak definiálják a kifejezéseket, hanem mi magunk, vagyis a szótárak csupán tudósítanak a standard nyelvhasználatról. Ahogyan Quine fogalmazott: ha a szótári definíciót tekintenénk mérvadónak, akkor azzal megfordítanánk a valós gyakorlatot, vagyis a szekeret fognánk a ló elébe. Azonban általában véve igaz, hogy amennyiben egy szótárt egy meglehetősen nagy presztízzsel rendelkező cég ad ki, és amennyiben a szótár összeállítói kompetens és tisztelettel övezett lexikográfusok, akkor a definíciókat normatívnak (vagy szabályozó erővel rendelkezőnek) tekinthetjük. Ebben az esetben a definíció egyszerre tudósít az általános használatról, és szabályozza is azt.

A szótári definíció a definiálás számtalan módozatával élhet: használhat szinonímát, adhat grammatikai leírást, élhet a hagyományos genus-species meghatározással, utalhat a terminus ellentétére, használhat funkcionális meghatározást, a körkörös definíció is megvilágító erejű lehet stb. Ugyanakkor kétségtelen, hogy egyes esetekben maguk a szótári definíciók is tévedhetnek.³⁶⁴

3.1.2.4. Pontosító definíció

A pontosító definícióval pontosítjuk egy már használatban álló terminus jelentését, mert a terminus jelentését homályosnak érezzük egy adott kontextusban. A jogi gyakorlatból számos esetet említhetnénk annak illusztrálására, hogy bizonyos szituációk hogyan követelik ki egy adott terminus pontosabb meghatározását. Álljon itt csupán egyetlen példa: 1973-ban Iowa állama azt tervezte, hogy jogi lépéseket tesz azon állampolgárok ellen, akik „megengedik, előidéznek, vagy engedélyezik a kellemetlen szagok légkörbe történő kibocsátását”.³⁶⁵ A problémát a „kellemetlen szag” kifejezés jelentésének a homályossága idézte elő, így a jelentés pontosításra szorult. A pontosítás eredménye a következő határozat lett: „egy kellemetlen szagot jogilag kellemetlennek tekintünk, ha az több mint

³⁶⁴ A *Webster's New Collegiate Dictionary* 1974-es kiadása például a „masször” kifejezésre a következő definíciót adja: „olyan személy, aki masszíroz és fizioterápiás kezelést ad”. Mivel a fizioterápia esetlegesen az izmok elektromos stimulálását is jelentheti, és ez a stimuláció nyilván nincs jelen minden masszírozás esetén, a fizioterápia aligha alkotja a masszírozás egyik szükségszerű feltételét.

³⁶⁵ *Time*, Canadian edition, Jan. 1, 1973, 34.o.

három órán keresztül huzamosan érezhető, ha az három hónapon belül több mint egy alkalommal érezhető, és ha az visszataszító a terület lakosai közül véletlenszerűen kiválasztott 30 személy legalább 30 %-ának.”³⁶⁶

3.1.2.5. Teoretikus definíció

Egy teoretikus definíció rendszerint egy adott tudományág elméleteit felhasználva adja meg a terminus jelentését. Például az „1 méter” ma érvényben lévő fizikai definíciója: „az a távolság, amelyet a fény vákuumban 1/299 792 458 secundum alatt tesz meg.” Ugyanakkor a hétköznapi diskurzus is használ elméleteket. Aki például nem ismeri a víz molekulaszervezetét, az a „víz” definícióját valószínűleg a következő tulajdonságnyalábbal fogja megadni: „színtelen, szagtalan, átlátszó folyadék.”

3.1.2.6. Meggyőző definíció

A meggyőző definíció a hallgató/olvasó attitűdjének befolyásolására irányul, időnként a stipulatív definíció egyik formájának tekintik. Részletesebben már tárgyaltuk az antiesszencializmus térhódításáról szóló fejezetben.³⁶⁷

3.1.3. A definíció klasszikus elmélete

A klasszikus definíció nem tévesztendő össze a reális definícióval. A reális definíció a terminus jelentését a szóhasználattól függetlennek tekinti, a klasszikus definíció azonban kardinális szerepet juttat a szóhasználatnak. A definíció klasszikus elméletének két alapvető tétele van: (1) a „megfelelő” intenzionális definíció a definiensben megnevezi a definiendum alkalmazásának logikailag *szükségszerű és elégséges feltételeit*; (2) minden általunk használt osztályt megnevező terminus (pl. „ló”, „ház”) rendelkezik *intenzionális definícióval*. A definiensben meghatározott feltételek egyenként logikailag szükségeszerűek,

³⁶⁶ Uo.

³⁶⁷ Ld. 1.2.2.1. Charles Leslie Stevenson

együttvéve pedig logikailag elégségesek. A szükségszerű és az elégséges feltétel szabatosabb meghatározása:

„ x szükségszerű feltétele y -nak” =df „ x hiánya (/nemléte/hamissága) biztosítja y hiányát (/nemlétét/hamisságát)”

(az x feltételről akkor és csak akkor mondjuk, hogy szükségszerű az y feltétel számára, ha x hiánya (/nemléte/hamissága) biztosítja y hiányát (/nemlétét/hamisságát))

„ x elégséges feltétele y -nak” =df „ x jelenléte (/létezése/igazsága) biztosítja y jelenlétét (/létezését/igazságát)”

(az x feltételről akkor és csak akkor mondjuk, hogy elégséges az y feltétel számára, ha x jelenléte (/létezése/igazsága) biztosítja y jelenlétét (/létezését/igazságát))

A „szükségszerű feltétele” és az „elégséges feltétele” *konverz relációk*. Definíció szerint két kétargumentumú reláció, R^1 és R^2 , egymás konverzei akkor és csak akkor, ha (1) xR^1y biztosítja yR^2x -et és ugyanakkor (2) yR^2x biztosítja xR^1y -t. Ilyen kétargumentumú relációpár például az „ x magasabb mint y ” és az „ y alacsonyabb mint x ”, az „ x magasabban van, mint y ” és „ y alacsonyabban van, mint x ”, illetve:

Ha x szükségszerű feltétel y számára, akkor y elégséges feltétel x számára.

És:

Ha y elégséges feltétel x számára, akkor x szükségszerű feltétel y számára.

Nézzünk erre két példát: „Minthogy egy mikroszkóp szükségszerű ahhoz, hogy láthassuk a vírusokat, az, ha látjuk a vírusokat, garancia arra nézve, hogy van egy mikroszkópunk.”; „Minthogy a lélegzéshez szükséges levegő szükségszerű az ember életben maradásához, az ember létezése elégséges a levegő jelenlétének az igazolásához.”

Két tetszőlegesen kiválasztott feltételnek tehát a következő négy lehetőség valamelyikének megfelelő viszonyban kell állnia egymással:

1. Az első szükségszerű, de nem elégséges feltétele a másodiknak;
2. Az első elégséges, de nem szükségszerű feltétele a másodiknak;
3. Az első egyaránt szükségszerű és elégséges feltétele a másodiknak;
4. Az első se nem szükségszerű, se nem elégséges feltétele a másodiknak.

Példák: 1. „Az, ha egy asztalnak négy oldala van, szükségszerű, de nem elégséges feltétele annak, hogy az asztal négyzet alakú legyen.”; 2. „Az, hogy egy 6 hengeres, 1996-os Chvrolet Cavalierem van, elégséges, de nem szükségszerű ahhoz, hogy egy 1996-os Chvrolet Cavalierem legyen.”; 3. „Az, hogy ma nem szombat, és nem is vasárnap van, szükségszerű és elégséges feltétele annak, hogy ma hétköznap legyen.”; 4. „Az, hogy John szereti Pamelát se nem szükségszerű, se nem elégséges feltétele annak, hogy Pamela szereti Johnt.”

A szükségszerű és az elégséges feltételeket egymás segítségével is definiálhatjuk³⁶⁸:

„B szükségszerű feltétele A-nak” =df „B hiánya elégséges feltétele A hiányának”

„A elégséges feltétele B-nek” =df „A hiánya szükségszerű feltétele B hiányának”

A szükségszerű és elégséges feltétel szabályrendszerének tökéletesen működése valójában csak a klasszikus logikában figyelhető meg, ahol kikötjük, hogy a kondicionális igazságföltétele: a kondicionális akkor és csak akkor hamis, ha előtagja igaz, utótagja hamis.³⁶⁹ Ha a kondicionálisunk igaz és az előtag igaz, akkor az utótag is igaz; ha a kondicionálisunk igaz és az utótag hamis, akkor az előtagnak is hamisnak kell lennie. Amikor a „ $A \supset B$ ” kondicionális igaz, akkor az utótag „B” igazsága szükségszerű az előtag „A” igazságához, és az előtag igazsága elégséges az utótag igazságához. A kondicionális igazságtáblázatának szemléltetésével ez könnyebben átlátható:

³⁶⁸ G. H. Von Wright. *Causality and Determinism* (New York: Columbia University Press 1974) 7.o.

³⁶⁹ Ezt egyrészt abból a mindennapi tapasztalattól derivált biztos pontból következtetjük, hogy „Ha A, akkor B” biztosan hamis, ha A igaz és B hamis, másrészt ennek a formállogikai konverzióiból, miszerint ha állítjuk „Ha A, akkor B-t”, akkor tagadjuk „ $A \& \sim B$ ”-t, azaz állítjuk a $\sim(A \& \sim B)$ szerkezetű mondatot, ennek igazságértékét pedig a konjunkció és az alternáció igazságfeltételei alapján számítjuk ki.

$P \supset Q$

1 0 \rightarrow 0

1 1 \rightarrow 1

0 0 \rightarrow 1

0 1 \rightarrow 1

Nagyon óvatosnak kell azonban lennünk, ha a kondicionális igazságföltételét megpróbáljuk kiterjeszteni a bennünket körülölelő világ tényeire, vagyis szem előtt kell tartani azt a nagyon fontos megállapítást, hogy „semmiképpen sem akarjuk azt állítani, hogy „ $A \supset B$ ” és „ha A,B” jelentése azonos.”³⁷⁰ Nézzük a következő esetet. Vegyünk két igaz mondatot: A: „Az elefántoknak négy lába van.” illetve B: „A Nap gázokból áll.”. A kondicionális igazságfeltétele alapján: ha mindkét mondatunk igaz, akkor a kondicionálisunk („Ha az elefántoknak négy lába van, akkor a Nap gázokból áll.” is igaz. Ez azonban azt implikálja, hogy annak igazsága, hogy a Nap gázokból áll, szükségszerű feltétele annak, hogy az elefántoknak négy lába legyen. Vagyis a kondicionális igazságfeltétele alapján bármely két igaz mondat kondicionális (annak igazságából következően) az utótag igazságát az előtag igazságának szükségszerű feltételeként jeleníti meg, illetve az előtag igazsága elégséges lesz az utótag igazságához. Ez a mindennapi tapasztalatunkban esetenként elfogadhatatlan állításokhoz vezet. A nem-klasszikus logika egyes próbálkozásai ezt igyekeznek orvosolni.

Ideális esetben minden olyan definíció, amely meghatározza a definiendum alkalmazásának szükségszerű és elégséges feltételeit, a megfelelő „szélességgel” rendelkezik, nem túl tág, nem is túl szűk, vagyis tökéletesen „lefed” az extenziót.

Végezetül azt kell még megemlítenünk, hogy egy terminushoz esetenként több szükségszerű és elégséges feltételhalmaz is található, ami kétségbe vonja annak a megállapításnak az igazságát, miszerint egy osztálynévhez csakis egy megfelelő intenzionális definíció lehetséges. Vegyük például a „paralelogramma” különböző meghatározásait: „olyan négyszög, amelynek szemközti oldalai párhuzamosak”, „centráliszimmetrikus négyszög”, „olyan trapéz, melynek szarai (is) párhuzamosak” stb.

³⁷⁰ Ruzsa-Máté 1997. 40.o.

3.1.4. A definíció klasszikus elméletének kritikája

„Nem úgy áll-e a dolog, hogy úgyszólván egy egész sor támaszt tartok készenlétben és kész vagyok arra, hogy ha az egyiket kihúznák alólam, a másikkra támaszkodjam és megfordítva?”³⁷¹

(Wittgenstein)

A „citrom” szócikknél a *Magyar Értelmező Kéziszótár* egyik kiadásában a következő meghatározást találhatjuk: „Sárga héjú, savanyú déligyümölcs.”³⁷² Norman Schwartz a diákjaival összegyűjtötte a citromnak azokat a tulajdonságait, amelyek rendszerint megtalálhatók ennél a gyümölcsnél.³⁷³ Schwartz-ot az foglalkoztatta, hogy a „citrom” szó szótári meghatározásban, illetőleg a citrom tulajdonságaiból összeállított listán található-e olyan tulajdonságot, amelyet a citrom szükségszerű feltételének nevezhetnénk? A citrom „sárga” jellegzetessége csak az érett citromra igaz, a „trópusi” jelző a származási helyre utal, citromot viszont a trópusitól eltérő éghajlaton is lehet termesztetni, stb. Talán a „savanyú” jelző az, amelyet szükségszerű jegynek gondolhatnánk, egészen addig, ameddig nem állítunk elő egy édes citromot - vagy az már nem is citrom lenne!? Úgy tűnik, hogy a *mindennapi észlelés* során rendszerint nincs problémánk egy citrom felismerésével, az *osztályterminus* intenziójának a szükségszerű és elégséges feltételekkel történő megragadása azonban már nem problémamentes vállalkozás.³⁷⁴

Hasonló nehézségekkel találjuk szemben magunkat, ha egy *szituáció* szükségszerű és elégséges feltételeit akarjuk meghatározni. Vegyük Thomas I. White egyik példáját:

³⁷¹ Wittgenstein. *Filozófiai vizsgálódások* 1998. I, 79.

³⁷² Magyar Értelmező Kéziszótár, Szerk. Juhász József, Szőke István, O. Nagy Gábor, Kovalovszky Miklós, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1985., 178.o.

³⁷³ 1. sárga, 2. savanyú, 3. ovális, 4. fán nő, 5. akkora, mint egy tíz éves gyermek ökle, 6. leve van, 7. belül magjai vannak, 8. egy különös (citromos) aromája van, 9. vastag héja van, 10. belül szegmentált, 11. pépes, 12. egyenetlen külső felszíne van, 13. zöld mielőtt megérik, 14. féltrópusi éghajlaton nő, 15. ragacsos a héja, 16. C vitamint tartalmaz, 17. ehető.

³⁷⁴ A nehézség komplex igényű kifejtésének egyik klasszikus példája természetesen Saul Kripke *Megnevezés és szükségszerűség* című műve.

valaki zenét hallgat egy sétálómagnóval.³⁷⁵ Itt áll számos elsősre szükségszerűnek látszó feltétel: 1. A Walkman működőképes állapotban van, 2. Az elemek jók, 3. A fülhallgató be van dugva, 4. A kazettán zene van, és a kazetta működőképes állapotban van, 5. A hallgató megfelelően képes használni a gombokat. Ezeket a feltételeket elégséges feltételeknek nevezhetnénk, ugyanakkor nem nehéz kimutatni, hogy egyéb olyan feltételeket is megnevezhetnénk, amelyek szükségszerűnek mutatkoznak: 6. A hallgató nem lehet süket, 7. A környező zaj nem nyomhatja el a zene hangját, 8. A fülhallgatónak az egyén fülében kell lennie, vagy legalábbis annyira közel a füleihez, hogy a zenét hallani lehessen, 9. A fülekben nem lehet semmi, ami meggátolná a hang terjedését, stb. Úgy tűnik, hogy könnyebb újabb szükségszerű feltételeket találni, mintsem eljutni az elégséges feltételek zárt halmazához.

Problémát okoz az is, amikor a szükségszerű és elégséges feltételekből összeállított klasszikus definíció megsérti a fogalom *általánosan elfogadott* extenzióját: ekkor vagy (1) túlságosan sok feltételt nevezünk meg (az intenzió túl szűk lett), ezzel olyan dolgokat is kizárunk az extenzió tartományából, amelyek normálisan oda tartoznának, de nem elégítik ki az összes felsorolt szükségszerű feltételt, vagy (2) túlságosan kevés feltételt nevezünk meg (az intenzió túl tág lett), így az extenzió tartományába olyan dolgok is bebocsátást nyertek, amelyek normálisan nem tartoznak oda, noha kielégítik az együttesen elégséges feltételeket.

Ezeknek a példának azt kell megvilágítania, hogy abban az aktusban, amely során bizonyos feltételként megnevezett jelenségekre ráillesztjük a szükségszerű jelleget, illetve amely során bizonyos számú szükségszerű felételre ráillesztjük az elégségesesség jellegét, ez nem magából a dolog természetéből fakad, hanem abból az értelmezői pozícióból, amely a jelenséget csupán adott aspektusokra redukálja. Ez a redukció az értelmezői nyelvben osztott háttérfeltételek elfogadásáról árulkodik, így sokkal inkább tudósít magának a szövegben kirajzolódó értelmezőnek, mintsem a tárgyalt dolognak a természetéről. A wittgensteini mottó arra a habitusra utal, amely habitust a definíció elégtelensége nem az értelmezői pozíció kritikai vizsgálatára, mintsem inkább az adekvát definíció további hajsolására ösztönöz.

A fenti példák csak néhány nehézséget hivatottak illusztrálni. Az elmúlt évtizedek során több tudományterületen is kétségbe vonták a klasszikus definíció minden fogalomra

³⁷⁵ Thomas I. White. *Discovering Philosophy* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall 1991) 25.o.

kiterjeszhető érvényességét. Vannak olyan fogalmaink, amelyek használatát illetően nem tudjuk megadni a szükségszerű és elégséges feltételeket. A klasszikus definíció riválisaként lépett fel a *prototípus-elmélet*, az *elmélet-elmélet* és a *konceptuális atomizmus*. Itt nem célunk részletesebben is tárgyalni ezeket az elméleteket, azt azonban érdemes lehet tudnunk, hogy a prototípus-elmélet már a művészet definiálását taglaló szakirodalomban is megjelent, Jeffrey Dean képviselésében.³⁷⁶

3.1.5. George Dickie definíciója

George Dickie a konceptualizmus témakörének angolszász irodalmából *A művészet körében* tulajdonképpen csak Paul Ziff és Morris Weitz írásaira reflektál. A szöveg számos helyén Dickie a saját elméletét illetően *expressis verbis* *szükségszerű és elégséges feltételekről* beszél, a legvilágosabb szöveghely ebben a tekintetben a következő: „A művészet intézményi elmélete explicit kísérlet arra, hogy megadja a művészet szükségszerű és elégséges feltételeit.”³⁷⁷ Az *Epilógusban* Dickie két feltételt nevez szükségszerűnek és együttesen elégségesnek: (1) az „artefaktualitást” [artifactuality], és azt a tulajdonságot, hogy (2) „a tárgyat a művészetvilág egyik közönsége előtt történő bemutatás céljával készítették el [created]”.³⁷⁸ Ezekből következően elsöre azt a konklúziót állapíthatnánk meg, hogy Dickie nyilvánvalóan a „művészet” klasszikus definíciójának a meghatározására törekszik. Ennek az értelmezésnek azonban ellentmondani látszik Dickie-nek az a néhány sora, amelyet egyik reprezentatív tanulmányában Noël Carroll kritikájával szemben fogalmaz meg: „nyíltan felvállaltam az intézményi elmélet mindkét változatánál megfigyelhető körkörösséget, ez a körkörösség az, ami az intézményi elmélet definícióit megkülönbözteti azoktól a lineáris definícióktól, melyeket a Carroll által ’valódinak’ nevezett definíció eredeti szabályai megkövetelnek. Az én álláspontom az, hogy azok a szükségszerű és elégséges feltételek, amelyeket az intézményi elmélet meghatároz, nem érthetők meg a művészet intézményétől függetlenül, függetlenül attól a társadalmi gyakorlattól [institution], amit kora gyermekkorunk óta lélegzünk magunkba. Soha nem állt

³⁷⁶ Jeffrey T. Dean, 'The Nature of Concepts and the Definition of Art,' *The Journal of Art and Art Criticism*, 61, 1, 2003, 29-35.o. A deani megközelítés kritikájához lásd: Thomas Adajian, 'On the Prototype Theory of Concepts and the Definition of Art,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63, 3, 2005, 231-236.o.

³⁷⁷ Dickie [1997.] 25.o. Vö. még: 111.o.

³⁷⁸ Dickie [1997.] 111.o.

szándékomban, de nem is tettem úgy, mintha egy, a carrolli értelemben vett valódi (nem körkörös) definícióval akartam volna előállni. Én úgy látom, hogy egy ilyen valódi definíció úgy határozná meg a szükséges és elégséges feltételeket, mint amelyek a definiált „művészet” terminusától függetlenül is megérthetők lennének. Ez az, amelyre a hagyományos művészetelméletek mindig is törekedtek, én viszont próbáltam ettől megszabadulni.”³⁷⁹

A következő oldalakon részletesen megvizsgáljuk az artefaktualitás feltételét, hogy Dickie definíciója milyen sajátosságokkal rendelkezik, illetve azt is, hogy hogyan kell értelmeznünk a definíció körkörös jellegét.

3.1.5.1. Az artefaktualitás feltétele

A művészetfilozófiai hagyomány

Az intézményi elméletnek mind a korai, mind a késői változatában regisztrálható az artefaktualitáshoz mint szükségszerű feltételéhez való ragaszkodás. A művészetfilozófiai hagyományban ez a feltétel számos alkalommal hangsúlyos szerepet játszott, de Dickie álláspontja a kortársak között sem tekinthető kivételesnek. Például John Hospers 1967-ben azt írja, hogy „az egyik szükségszerű feltétele annak, hogy egy tárgyat műalkotásnak nevezhessünk, az a minőség, hogy a tárgy emberi alkotás legyen”³⁸⁰; Marcia M. Eaton 1969-ben azt mondja, hogy „Egy tárgyat mindaddig nem tekinthetünk műalkotásnak, amíg nem artefaktum is”³⁸¹; Richard J. Sclafani 1970-ben azt írja, hogy „az artefaktualitás [a szó elsődleges értelmében véve] szükségszerű feltétele a ’szobor’ szó (illetve a ’művészet’ és a ’műalkotás’ szavak) használatának”³⁸²; Denis Dutton 1979-ben írja, hogy „Minden mű egy artefaktum, emberi szakismeretek és technikák eredménye”³⁸³; George Schlesinger szintén 1979-ben írja, hogy „a műalkotás olyan artefaktum, amely normális feltételek mellett az

³⁷⁹ Dickie 2000. 103.o.

³⁸⁰ John Hospers, ‘Problems of Aesthetics,’ in Paul Edwards (editor). *The Encyclopedia of Philosophy*. Volume 1. (New York: Macmillan, Free Press 1967) 39.o.

³⁸¹ Marcia M. Eaton, ‘Art, Artifacts, and Intentions,’ *The American Philosophical Quarterly*, 6, 1969, 165.o.

³⁸² Richard J. Sclafani, ‘“Art” and Artifactuality,’ *The Southwestern Journal of Philosophy*, 1, 1970, 109.o.

³⁸³ Denis Dutton, ‘Artistic Crimes: The Problem of Forgery in the Arts,’ *The British Journal of Aesthetics*, 19, 1979, 305.o.

észlelőinek esztétikai tapasztalatot nyújt”³⁸⁴; Thomas Carson Mark 1980-ben azt mondja, hogy „a művészet és a mű között állítólagosan fennálló kapcsolat nem jelent semmi többet, mint azt a mindenki számára köztudott (ugyanakkor fontos) megfigyelést, hogy a műalkotásokat létre kell hozni, vagy meg kell csinálni, vagyis hogy artefaktumnak kell lenniük, nem pusztán a természeti állapotukban megtalálható tárgyakként”³⁸⁵; Edward Sankowski szerint „Dickie-nek igaza van, hogy az artefaktumság létrehozása a művészetvilágság egyik szükségszerű feltétele”³⁸⁶; Harold Osborn 1981-ben írja, hogy „bármit szépnek nevezünk, ami a természetes tárgyak közül képes előidézni és fenntartani az esztétikai tapasztalatot; és bármít, ami az artefaktumok közül képes előidézni és fenntartani az esztétikai tapasztalatot, artefaktumnak nevezünk”³⁸⁷; Monroe C. Beardsley 1981-ben azt írja, hogy „Dickie-nek az a megkötése, hogy a műalkotásoknak ’artefaktumoknak’, intencionált emberi cselekedetek eredményének kell lennie, egyúttal az én álláspontomat is kifejezi”³⁸⁸; végezetül George Todd 1983-ban azt írja, hogy „minden műalkotás artefaktum mindaddig, ameddig az artefaktumot szabadon úgy értelmezzük, mint ami ’egy intencionált létrehozó cselekedet eredménye’”³⁸⁹.

Dickie artefaktualitás-fogalmának közvetlen előzményeként Marcia Eaton és Richard Sclafani artefaktualitás-értelmezései szolgáltak.³⁹⁰ Eaton a „*Művészet, artefaktumok és intenciók*” című, 1969-ben megjelent írásában³⁹¹ a „megmunkálást vagy átalakítást” az artefaktum egyik szükségszerű feltételének nevezi. Egyik gondolat kísérlete pedig azt az interpretációt támasztja alá, amely szerint a „megmunkálás” alatt intencionált használatra kell gondolnunk: ismerőse olyan fadarabokkal figyelmezteti a veszélyesen közeledő dagályhullámra, amely fadarabokat a szél és a dagály a DAGÁLYHULLÁM EGY ÓRÁN BELÜL formációba rendezett. Eaton szerint az, hogy az ismerőse ezt a formációt a veszélyre figyelmeztető jelként használta, a fadarabokat artefaktummá változtatta. Eaton számára tehát ahhoz, hogy valami artefaktum lehessen, elégséges, hogy a

³⁸⁴ George Schlesinger, ‘Aesthetic Experience and the Definition of Art,’ *The British Journal of Aesthetics*, 19, 1979, 175.o.

³⁸⁵ Thomas Carson Mark, ‘On Works of Virtuosity,’ *The Journal of Philosophy*, 77, 1980, 31.o.

³⁸⁶ Edward Sankowski, ‘Free Action, Social Institutions, and the Definition of “art”,’ *Philosophical Studies*, 37, 1980, 69.o.

³⁸⁷ Harold Osborne, ‘What Is a Work of Art?’ *The British Journal of Aesthetics*, 21, 1981, 10.o.

³⁸⁸ Monroe C. Beardsley, ‘Redefining Art,’ in Michael J. Wreen and Donald M. Callen (editors). *The Aesthetic Point of View: Selected Essays* (Ithaca: Cornell University Press 1982)

³⁸⁹ George F. Todd, ‘Art and the Concept of Art,’ *Philosophy and Phenomenological Research*, 44, 1983, 262-263.o.

³⁹⁰ Davies 1991. 126.o.

³⁹¹ Eaton 1969.

szóban forgó tárgyat artefaktumként használjuk. Richard Scalafani „*A műalkotás fogalmának logikai egyszerűsége*” című, 1975-ben publikált tanulmányában³⁹² a Marcia Eaton álláspontjához hasonló nézetet fogalmaz meg. Sclafani példája egy olyan tárgy, amely a fejsze formájával rendelkezik. Noha ez a tárgy dekoráció, akár fejsze is lehetne, mondja Eaton, ha arra használnánk, amire egy fejszét használunk. A használat lehetősége azonban, Eaton szerint, önmagában még nem változtatja a kérdéses tárgyat azzá a dologgá, amire használni lehet, az ontológia kérdésében a tárgyhasználatra vonatkozó intenció mondja ki a végső szót.

A következőkben röviden áttekintjük, hogy mit tartalmaz az artefaktum fogalma, és hogy hol húzódnak az artefaktum jelentésének a határai.

Etimológia, szortális leírás, függőségi feltétel (FF), sikerességi feltétel (SF), elfogadási feltétel (EF)

Etimológiailag az „*artifact*” (annak magyar megfelelője, az „artefaktum” is) latin eredetű, az „*ars*” (jelentése: ’ügyesség, gyakorlottság valaminek az összeállításában vagy elkészítésében’) főnév és a „*facio*” (jelentése: ’csinál’) ige képzett alakjának összetételéből (’*arte*’+’*factum*’) keletkezett.³⁹³ Hagyományos jelentésének filozófiai gyökere Arisztotelész *Fizika* című munkájában található (2. könyv 192b), ahol Arisztotelész megkülönbözteti egymástól a természet által létrehozott dolgokat a mesterséges dolgoktól (az artefaktumoktól). E jelentés alapján beszélhetünk az artefaktum létrehozójáról, szerzőjéről - vagyis ahhoz, hogy valami artefaktum lehessen, szükségszerű, hogy annak egy vagy több szerzője legyen. Egy személy produktív cselekedetének természetesen nem minden eredményét nevezzük automatikusan artefaktumnak, a szerző részéről rendszerint *intenciót* kívánunk.³⁹⁴

³⁹² Richard Sclafani, ‘The Logical Primitiveness of the Concept of a Work of Art,’ *The British Journal of Aesthetics*, 15, 1975, 14-28.

³⁹³ Az ’*artifact*’ etimológiájához lásd: Eric Partridge. *Origins. A Short Etymological Dictionary of Modern English*. (Routledge 2006); A latin szavak magyar jelentéseinek forrása: Finály Henrik: *A latin nyelv szótára*, Akadémiai Kiadó, 2002.

³⁹⁴ Érdekes eset Weir és társainak egy kísérlete, amely során egy új kaledóniai Betty névre elkeresztelt varjú egy egyenes drótdarabot kampóvá görbített, amivel ki tudta halászni a vertikális csöbe elhelyezett, táplálékkal töltött vödört. – Alex A. S. Weir, Jackie Chappell, and Alex Kacelnik, ‘Shaping of Hooks in New Caledonian Crows,’ *Science* 297, 2002, 981.o. A kampóvá görbített drót artefaktum? Beszélhetünk-e a varjú intenciójáról?

A szerző intenciója összekapcsolja az artefaktumot számos olyan predikátummal, amely meghatározza a tárgy intencionált karakterét. Az artefaktum bizonyos tulajdonságai az intencionált karakteren alapszanak, ezt fejezi ki a *Függőségi Feltétel (FF)*: egy artefaktum létezése és bizonyos tulajdonságai a szerzőnek azon az intencióján alapszik, amely egy adott fajta tárgy létrehozására irányul.³⁹⁵

Az artefaktumot nyelvileg egy *szortális leírás* segítségével különíthetjük el a többi dologtól. Ennek a szortális leírásnak utalnia kell az intencionált funkcióra - azt a tárgyat, amely F céllal készült, *F-tárgynak* nevezhetjük. Egy F-tárgy tulajdonságait két csoportra bonthatjuk: (A) azokra, amelyek relevánsak a tárgy számára ahhoz, hogy F-tárgyként funkcionálhasson, és (B) azokra, amelyek irrelevánsak F szempontjából. A releváns tulajdonságokat a tárgy *szignifikáns (vagy F-szignifikáns) tulajdonságainak* nevezhetjük. Az artefaktum *aktuális tulajdonságai* alkotják az artefaktum *aktuális karakterét*. Az aktuális karaktert célszerűnek tarthatjuk számunkra hozzáférhető vagy számunkra megjelenő karakterként értelmezni, olyan tulajdonságok együtteseként, amely valamilyen módon megjelenik a számunkra, ezzel elkerülhető az ontológiai állásfoglalás. Az aktuális karakter tételezése ugyanis még nem vonja szükségszerűen maga után azt, hogy létezik egy rajtunk kívül álló objektív valóság, ahol felfedezhetjük ezeket a tulajdonságokat, ahogyan azt sem, hogy ezek a tulajdonságok a szubjektum konstruktív cselekedetének az eredményei lennének. Elemzésünk szempontjából az ontológiai kérdésfeltevés nem releváns.

A szerző produktív tevékenységének a sikere azon alapszik, hogy milyen mértékben találkozik egymással a tárgy intencionált és aktuális karaktere. Az artefaktum aktuális karaktere rendszerint gazdagabb, mint az *intencionált karakter*, de az artefaktum csak akkor elégíti ki a szerző intencióját, ha az aktuális karakter magában foglalja az intencionált karaktert. Az intencionált karakter legalább egy leírásának szortálisnak vagy szubsztantívna kell lennie ahhoz, hogy meghatározhassuk az artefaktum identitását.³⁹⁶ A szortális leírás *esszenciálisan artefaktuális*, ha az artefaktum létrehozása közben jelen volt a szerzői intenció (például egy ceruza elkészítésének esetében), és *akcidentálisan artefaktuális*, ha az artefaktum nem intencionált cselekedet eredménye (például ha az a szokásunknak, hogy mindig egy adott utat járunk, ennek eredményeként pedig egy

³⁹⁵ Risto Hilpinen, 'Artifacts and Works of Art,' *Theoria* 58, 1992, 65.o.

³⁹⁶ Vö. Hilpinen 1992. 61.o.

mesterséges ösvényt hozunk létre). A szerzői intenció az elkészült artefaktumban különböző mértékben lehet jelen, ezért beszélhetünk a szerzőség különböző fokairól is.³⁹⁷

Az artefaktum szerzőjének produktív cselekedetét értékelhetjük azoknak a kapcsolatoknak az alapján, amely az artefaktum intencionált karaktere, az artefaktum aktuális karaktere, és az F cél között áll fenn. Megvizsgálhatjuk (A) az intencionált és az aktuális karakterek között lévő megfelelés mértékét, (B) az intencionált karakter és az F cél között lévő egyezés mértékét (vagyis, hogy az intencionált tárgy megfelel-e az F célra), és (C) az aktuális karakter és az F cél között lévő megfelelés mértékét (vagyis, hogy a létrejött artefaktum megfelel-e az F célra). Az (A) vizsgálat azt mondja meg, hogy az artefaktum sikerrel valósította-e meg a szerző intencióját, a (B) azt állapítja meg, hogy az a karakter, amelyet a szerző az artefaktumnak szán, megfelel-e az F célra, a (C) pedig arra ad választ, hogy a szerzőnek sikerült-e létrehoznia egy olyan tárgyat, amely megfelel az F célra.³⁹⁸

A tárgyat akkor tekinthetjük sikerrel létrehozott artefaktumnak, ha az alkotó produktív cselekedete a sikeresség egy adott mértékét könyvelheti el. Ezt nevezzük a *Sikerességi Feltételnek (SF)*: egy tárgyat csak akkor tekintünk a szerző által készített artefaktumnak, ha az kielégíti azt a szortális leírást, amelyet a szerző produktív intenciója megfogalmazott. Ha ilyen kielégülésről semmilyen mértékben sem beszélhetünk, akkor nem mondhatjuk azt, hogy egy artefaktum jött létre.³⁹⁹ Az azonban előfordulhat, hogy noha egy tárgy nem egyezik a szerző produktív intenciójával, a szerző mégis elfogadja azt az intenciójának megvalósulásaként. Ezt fejezi ki az *Elfogadási Feltétel (EF)*: egy tárgyat csak akkor tekintünk a szerző által készített artefaktumnak, ha a szerző elfogadja olyan dologként, amely kielégíti a produktív intenciójából megfogalmazott szortális leírást. Az Elfogadási Feltétel tehát azt mondja, hogy egy tárgy csak akkor artefaktum, ha azt a szerzője annak tekinti, vagyis ha elfogadja azt az intencionált cselekedetének a produktumaként.

³⁹⁷ Szent Bonaventúra például négy lehetőséget sorol fel egy könyv létrehozására: 1. az auctor írja meg a munkát, 2. a scriptor lemásolja a könyvet, 3. a compiler vegyíti különböző szerzők munkáit, 4. a commentator egyrészt újrírja mások munkáit, másrészt ehhez hozzáteszi a saját alkotását is. Vö. Elizabeth Eisenstein. *The Printing Press as an Agent of Change: Communications and Cultural Transformations in Early Modern Europe*. (Cambridge: Cambridge University Press 1979) 121-122.o. ill. Martha Woodmansee, 'On the Author Effect: Recovering Collectivity,' *Cardozo Arts and Entertainment Law Journal* 10, 1992, 281.o.

³⁹⁸ Risto Hilpinen, 'Belief Systems as Artifacts,' *The Monist* 78, 1995, 140.o.

³⁹⁹ Vö. Risto Hilpinen, 'Authors and Artifacts,' *Proceedings of the Aristotelian Society* 93, 1993, 160.o.; P. Bloom, 'Intention, History, and Artifact Concepts,' *Cognition* 60, 1996, 10.o.; Amie L. Thomasson, 'Realism and Human Kinds,' *Philosophy and Phenomenological Research* 67, 2003, 598-599.o.

Végezetül nem árt megemlítenünk, hogy az “artefaktum” kifejezésnek angolszász nyelvterületen manapság számtalan alkalmazási területe van: beszélnek archeológiai, kulturális, szociális, szonikus,⁴⁰⁰ virtuális,⁴⁰¹ digitális,⁴⁰² dokumentum⁴⁰³ stb. artefaktumról.

E rövid bevezetés után nézzük meg, hogy a felvázolt konceptuális keretben hogyan értelmezhetjük Dickie artefaktum-meghatározását. Mivel a korábbi fejezetek során már jelentősebb terjedelemben tárgyaltuk a korai és a késői művészetelméletnek az artefaktumra vonatkozó elképzelését, ezt nem kell elvégeznünk. Elemzésünk során *A művészet körének* ide vonatkozó megállapításaira támaszkodunk.

Dickie artefaktum-meghatározása

Dickie *A művészet köre* harmadik fejezetének az elején ismerteti egy artefaktum-definíciót, forráshivatkozás nélkül. A definíció a következő: „ember által készített tárgy, különös tekintettel a későbbi használatra”.⁴⁰⁴ Ebben a definícióban két fogalom kardinális szerepet játszik: a „készítés” [making] és a „használat” [use]. A készítés esetében lényeges, hogy a készítés ágense az ember. Mivel Dickie a művészet egyik szükségszerű feltételének tekinti az artefaktualitást, a definíció rögtön kiköti, hogy az állatok és az egyéb, nem emberi létezők nem hozhatnak létre művészetet. Ehhez a konklúzióhoz Dickie koncepciójának egy másik pontjáról is eljuthatunk. Dickie szerint egy tárgy műalkotásként való létezéséhez nélkülözhetelen egy adott kognitív struktúra, amely kognitív struktúrában az egyén egy tárgyat műalkotásként tud értelmezni. Ez a kognitív struktúra akkor is jelen lehet, ha a szóban forgó egyénnek a művészetre nincs külön fogalma. Minthogy a művészet létezéséhez szükséges kognitív struktúra lehetőségét Dickie exkluzív módon az emberek számára tartja fent, ebből következik, hogy az embereken kívül más létezők nem hozhatnak létre műalkotásokat.

Az artefaktum filozófiai értelmezésében lényegi szerepet játszó intenció Dickie koncepciójában is regisztrálható. Ez az intenció a legvilágosabban *A művészet körének*

⁴⁰⁰ Az a hanganyag, ami egy hang szerkesztése közben esetleges vagy váratlan módon keletkezik.

⁴⁰¹ A digitális környezet artefaktuma.

⁴⁰² A digitális fotó vagy videokép látható hibája.

⁴⁰³ A dokumentum artefaktum a dokumentum egyik példánya.

⁴⁰⁴ „an object made by man, especially with a view to subsequent use“ - Dickie [1997.] 29.o.

műalkotás-definíciójában jelenik meg: „A műalkotás olyan artefaktum, amit a művészetvilág egyik közönsége előtt történő bemutatás *céljával* hoztak létre.”⁴⁰⁵

Az artefaktum létrehozásának [creating] Dickie által ismertett koncepciójában azonban szemantikai homályosságot fedezhetünk fel. Dickie a „minimális munka követelményét” dolgozza ki munkaeszközül arra, hogy határvonalat húzhasson az artefaktumok és a nem-artefaktumok közé. A probléma abból adódik, hogy pontosan nem határozza meg, mit is tartalmaz a minimális munka követelménye. Így ezt a tartalmat nekünk magunknak kell megpróbálnunk kihámozni a szövegből.

Az artefaktumok és a nem-artefaktumok között a létrehozás [making] megléte illetve hiánya hozza létre a különbséget („az artefaktumot valamilyen módon létre kell hozni [must be made]”⁴⁰⁶). A művészeti artefaktumoknak az adja a sajátosságát, hogy a megmunkálás során egy médiummal dolgozunk: „A művészet létrehozásának [making art] lényegi eleme az, hogy egy médiummal dolgozunk [working with a medium].”⁴⁰⁷ Amikor Dickie azt mondja, hogy Robert Barry „alkotásának” nincs médiuma, akkor elsőként minden bizonnyal arra gondolunk, hogy Dickie médium alatt anyagi szubsztanciát feltételez. De akkor hogyan értelmezhető a médiummal történő munka például a *Forrás* esetében? Dickie a *Forrást* a következőképpen interpretálja: adott egy egyszerű tárgy (egy artefaktum), amely egyszerű tárgyat művészi médiumként használunk, ezáltal egy összetett tárgyat - egy kettős artefaktumot - hozunk létre. Bennünket az a kérdés foglalkoztat, hogy hogyan kell interpretálnunk a „felhasználást” ebben az esetben? Egy fadarab - a művészetvilág egyik közönsége előtt történő - bemutatásának az esetében Dickie a „felhasználás” két komponenséről beszél: (1) a fadarabot felvesszük, hazaviszük, kiteszük a falra, és (2) tesszük ezt azzal az intencióval, hogy a fadarabot közszemlére tegyük.⁴⁰⁸ Ebből a leírásból kikövetkeztethetjük a *Forrás* létrehozásának egymást követő eseményeit: (1) a vécésészét Duchamp elviszi egy kiállításra, (2) azzal az intencióval, hogy ott közszemlére tegye. Az elmondottakból úgy tűnik, hogy a „felhasználás” egyik komponense fizikai cselekedet végzése az egyszerű tárggyal, és abból következően, hogy mindkét komponensnek teljesülnie kell ahhoz, hogy a tárgyat műalkotásnak tekinthessük, az egyszerű tárggyal történő fizikai cselekedetet a műalkotás szükségszerű feltételül kellene szabnunk. Ebből az elméleti feltételből az következne, hogy Robert Barry

⁴⁰⁵ Id. Mű 80.o. Kiemelés tőlem – K.S.

⁴⁰⁶ Id. mű 44.o.

⁴⁰⁷ Id. mű 61.o.

⁴⁰⁸ Id. mű 45.o.

„alkotásának” azért nem volt médiuma, mert a kijelentésében referált dolgok művészi médiumként történő „felhasználásához” nem elégítette ki a „felhasználás” első feltételét, a fizikai cselekvés feltételét. Ugyanezt a gondolatmenetet futtathatjuk le Dali szikláinak esetében is. Az elmondottak alapján az artefaktualitás feltételrendszerét a Barry, illetőleg Dali alkotásaira tett megállapítások fényében a következőképpen írhatnánk le:

- (P1) Ahhoz, hogy egy dolog médium lehessen, szükségszerű, hogy egy ágens fizikai cselekedetének az objektuma legyen.
- (P2) A médium szükségszerű feltétele az artefaktualitásnak.
- (P3) Az artefaktualitás szükségszerű feltétele a műalkotásnak.

A (P1) hallgatólagos elfogadásából következik Dali sziklaköveinek és Barry „alkotásainak” a műalkotások osztályából történő kizárása:

- (P4) (P1 elfogadása alapján:) Sem Dali, sem Barry cselekedetének esetében nincs médium.
- (Konklúzió) Sem Dali, sem Barry cselekedete nem eredményez műalkotást.

Ez az interpretáció azonban úgy tűnik, hogy nem lehet általános érvényű, és kizárólag a vizuális művészetek alkotásaira kell korlátozódnia (amely korlátozás explicite nem szerepel Dickie szövegében), mert nem egyeztethető össze Dickie-nek azzal a kijelentésével, mely szerint egy artefaktumnak nem kell szükségszerűen fizikai tárgynak lennie. A nem fizikai tárgyakként létező artefaktumokra Dickie példaként a költeményeket említi. Feltehetnénk a kérdést, a költemények esetében nem mondhatnánk-e azt, hogy a fizikai cselekedet a beszédet – a hangok előállítását -, vagy az írást – a szavak lejegyzését egy papírra - jelenti?⁴⁰⁹ Hogyan értelmezhető egy költemény médiuma? „A *Mona Lisa* a festék és a vászon médiumaival készült [crafted], az *Átokföldje* és a *Háború és béke* tollal, tintával és szavakkal, a *Forrás* pedig egy művészi médiumként használt véccészsével.”⁴¹⁰ Két lehetőséggel számolhatunk: I. Ha egy költemény nem fizikai tárgy, akkor nyilván a *Háború és béke* sem az. Ha azonban a *Háború és béke* nem fizikai tárgy, akkor gondolhatjuk azt,

⁴⁰⁹ Ez a lehetőség természetesen nem minden költeményre lehetne érvényes, vannak költemények, amelyek esetében ez a fogalmi megközelítés rendkívül elégtelennek mutatkozna (pl. képversek), itt csupán egy gondolatkísérlet feltételrendszeréről van szó.

⁴¹⁰ Dickie [1997.] 60.o.

hogy ebből következően a komponensei sem lehetnek fizikai természetűek, tehát helytelen azt állítani, hogy a toll vagy a papír - mint fizikai tárgyak - a mű komponensei. Minthogy értelemszerűen nem lehet fizikai cselekedetet végrehajtani egy nem-fizikai tárggyal (pl. a költeményekkel), az egyszerű tárgyak összetett tárgyakká alakulása közben: vagy 1. A vizuális művészetek osztályán kívül esetenként (pl. költemények) nem releváns a fizikai cselekedet, vagy 2. A vizuális művészetek esetében releváns a fizikai cselekedet. További nehézség: A legáltalánosabb, vagyis a hétköznapi vélekedés alighanem az, hogy a költemények csupán a fejünkben léteznek. A következő kérdés adódik: Ebben az esetben milyen értelemben beszélhetünk médiumról? És milyen értelemben beszélhetünk itt „mégmunkálásról” [crafting]? „Alkotásról” [creating] még beszélhetünk, de mégmunkálásról beszélni már problematikusnak tűnik. A hétköznapi vélekedés számára minden nehézség nélkül elképzelhető, hogy egy költemény egy pillanat alatt szülessen meg az alkotó fejében, de aligha mondanánk, hogy szavakkal történő „mégmunkálásról” [crafting] van szó: hiszen hol választjuk itt ki a megfelelő anyagot, hol rendezzük el az anyagot stb?

A művészetfilozófiai hagyományban a médium képzete kétségtelenül kötődik az anyagsághoz, vagyis súlyos következmények nélkül a médiumot nem választhatjuk el az anyag fogalmától. A médium egy olyan interpretációs nyelvezet szótárának az eleme, amely az anyagi szubsztanciát a mű jelentésének hordozójaként, vagy legalább a mű jelentésének egyik elengedhetetlen feltételeként kezeli. A hagyományos megközelítés szerint a mű interpretációra szorul, a szubjektum értelmezőként közelít a médiumhoz, és törekszik azon keresztül, vagy annak segítségével eljutni a mű jelentéséhez. Ha a médium szerepét megpróbáljuk érvényesíteni a mentális szférájában, ahogy teszi azt Dickie a költeményekre vonatkozó értelmezésével, akkor a „médium” fogalmán minden bizonnyal egy értelmezhetetlen műveletet hajtunk végre. Egy mentális tartalmat a legjobb jóindulattal is csak egy másik mentális tartalom *jeleként* vagyunk képesek interpretálni, de semmiképpen sem tekinthetjük egy másik mentális tartalom médiumának. Itt természetesen nem tárgyalhatjuk a mentális tartalmak önállóságának súlyos kérdéskörét.

Ahogy Dickie írta, a *Háború és béke* tollal, tintával és szavakkal készült – ezt a három komponenszt nevezi meg a mű médiumaiként. A toll és a tinta kétségtelenül fizikai komponensek, így kézenfekvő lehetne a második alternatíva: II. Lehetünk azon a véleményen, hogy a költemények nem tartoznak a fizikai tárgyak osztályához, azonban

vannak fizikai komponensei.⁴¹¹ Amennyiben Dickie úgy fogalmazott volna, hogy a költemények nem csupán fizikai tárgyak, akkor ez lehetne az adekvát értelmezés.

A „létrehozás” [crafting], a „megmunkálás” [creating], a „médium” [medium], az „egyszerű tárgy” [simple object], és az „összetett tárgy” [complex object] fogalmaival Dickie interpretációját a következő ábrával szemléltethetjük:

Létrehozás [creating] / **megmunkálás** [crafting] :

hagyományos értelemben vett megmunkálás → mű
(artefaktum)

minimális munka:

anyagé → **egyszerű tárgy - médiumként használva** → összetett tárgy

pl. egy vécészsze
(artefaktum)

pl. Duchamp: Forrás
(kettős artefaktum)

pl. fadarab

pl. kiállított fadarab
(artefaktum)

Ebben a sémában nyitott maradt annak az „egyszerű tárgynak” az ontológiai státusza, amely nem emberi alkotás eredménye (például a változtatáson át nem esett „fadarabot” Dickie ilyen egyszerű tárgynak tekinti).

Dickie jól ismeri J. L. Austin beszédaktus-elméletét. Austin elmélete szerint adott előfeltételek fennállása esetén például az a lelkészi kijelentés, amely egy párt házastársnak nyilvánít, a férfit férjjé, a nőt pedig feleséggé változtatja. A művészet létrehozásának kulturális tradíciójában azonban Dickie szerint azért nem lehet érvényes a „rámutatás és megnevezés” gyakorlata, mert a művészet létrehozásának elengedhetetlen feltétele, lényegi eleme egy médiummal történő munka.⁴¹² Az a cselekedet, amelynek két feltétele: (1) egy intenció, amely műalkotást akar létrehozni, és (2) az, hogy az adott rágyat műalkotásnak nevezzük, ebből a konceptuális alappozícióból nem eredményezi az intencionált tárgy létrehozását. Dickie sem a „rámutatás és megnevezés”, sem pedig a konceptuális művészet

⁴¹¹ Ezt a duális szemléletet érvényesítő műontológiát képviseli például Arthur Danto vagy Joseph Margolis.

⁴¹² Id. mű 61.o.

„egyszerű meghatározását” nem tekinti a művészeti tradíció integráns, elfogadható, szerves részének.

Jól látható, amennyiben Dickie feladná a médium szükségszerű feltételként történő értelmezését - erre a koncepcionális nyitásra kényszeríthetné (például) a médium fogalmával nem értelmezhető alkotások létezésének elfogadása - akkor a Barry és a Dali alkotásai ellen vezetett támadása hatástalan maradna. Megítélésünk szerint az artefaktualitás fogalmának szükségszerű jegyeként számon tartott megmunkálás [working] jelentését Dickie igazolatlanul terjeszti ki az általa minimális munkára [minimal work] elkeresztelt cselekedetre. A megmunkálás fogalom jelentésének kiterjesztése önkényesnek mutatkozik, abból következően, hogy szemantikai zavart idéz elő a mindennapi nyelvhasználat gyakorlatában, nem tarjuk elfogadhatónak, a megmunkálás definícióját stipulatív definícióként értelmezzük. A jelentésbővítés mögött sokkal inkább az artefaktualitás feltételéhez történő – a művészeti gyakorlat(ok) leíró vizsgálatának eredményei felől tekintve - indokolatlan ragaszkodást vélünk felfedezni.

A műalkotások második szükségszerű feltételét a műalkotások mint artefaktumok sajátos intenciója adja. Ebből az elméleti alappozícióból az az ontológiai következmény fakad, hogy szerzői intenció nélkül nem léteznek műalkotások. Az intenció Dickie megfogalmazása szerint arra irányul, hogy a létrehozott alkotás a művészetvilág egyik közönsége előtt kerüljön bemutatásra.

3.1.5.2. A körkörösség kérdése

A körkörösséget hagyományosan a logikai hiba egyik formájának tekintik. Körkörös definícióról akkor beszélünk, ha a definíció során a definiens megjelenik a definiendumban. Azt tartják, hogy a definíció ebben az esetben nem is lehet informatív. Dickie elismeri, hogy a művészet meghatározásaként adott öt definíciója körkörös definíciót alkot, ugyanakkor úgy véli, hogy a definíciói ennek ellenére mégiscsak informatívak. Interpretációja a szocializációs folyamat vizsgálatából levont megállapítására támaszkodik: bizonyos fogalmak olyan fogalmi együtttest alkotnak, amelynek tagjait együtt sajátítjuk el. Ezeket a fogalmakat „inflexiós fogalmaknak” nevezi, az egyes fogalmi együtttesek tagjai egymásba fonódnak, előfeltételezik és alátámasztják egymást. Ebből az

elméleti pozícióból kellene értékelnünk azt a megállapítását, amely szerint „azok a szükségszerű és elégséges feltételek, amelyeket az intézményi elmélet meghatároz, nem érthetők meg a művészet intézményétől függetlenül, függetlenül attól a társadalmi gyakorlattól, amit kora gyermekkorunk óta lélegzünk magunkba.”⁴¹³ Itt azonban egy koncepcionális feszültségre bukkanhatunk: ha a megértésnek nem vertikális a struktúrája, azaz nem az elemibb építőkövekből építkezik, egyre összetettebb fogalmakat alkotva, hanem egy összefüggés felismerésében adott, amely összefüggést különböző fogalmak között fedezzük fel⁴¹⁴ (például reflektálván a szocializáció folyamatára), akkor ebben a megértés-interpretációban nem lehet helyénvaló körkörösségről beszélni, pontosabban megfogalmazva, a körkörösség mint jellegzetesség ezen a megértés-interpretáción belül megítélésünk szerint nem értelmezhető.

További nehézséget okoz annak a kijelentésnek az igazolása, mely szerint a megnevezett öt fogalom együttesének tagjait együtt, egyszerre sajátítjuk el. Mikor sajátítottuk el például a „művészetvilág-rendszer” fogalmát, csupán egyetlen példát említve a Dickie által gyártott, idegen hangzású fogalmak közül? A megítélésünk szerint az a természetesség, amelyről Dickie beszél, korántsem természetes sem a *mindennapi megértés*, sem pedig a *filozófiai analízis* számára.

Emellett a művészet jelenségének megértését magában foglaló szocializáció leírását sem tartjuk kielégítőnek, mert történetietlennek mutatkozik, igazágtalanul jár el azokkal a szocializációs folyamatokkal, amelyek nem igazolják a definíciók érvényességét. Erről a problémáról bővebben a következő fejezetben lesz szó.

3.2. A történetiség kérdése

3.2.1. A Kripke-Putnam modell

Az angolszász művészetfilozófia műontológiát tárgyaló párbeszédének jelentős részét hosszú ideje jellemzi a kérdés nyelvfilozófiai, az intenzió/extenzió fogalompár

⁴¹³ Dickie 2000. [1999.] 103.o.

⁴¹⁴ Az az interpretáció, amely “felfedezésről” beszél, a szóhasználatra irányuló reflexió aktusában úgy jeleníti meg a vizsgálandó tárgyat, mint amely autonómnak mutatkozik az értelmező szubjektumtól. Ez az autonómia azonban mindenképpen igazolásra szorul.

eszközével történő megközelítése.⁴¹⁵ Néhány szöveg explicite építkezik abból a nyelvfilozófiai diskurzusból, amelynek a hetvenes években Saul Kripke és Hilary Putnam két reprezentáns alakját alkotta. Az alább ismertetésre kerülő szövegek közül James D. Carney, Robert Matthews és Catherine Lord írásai Kripke és Putnam szemléletmódjait próbálják applikálni a művészetfilozófia területén. A vállalkozás talán mindezidáig legerősebb kritikája Thomas Leddy nevéhez fűződik, jelen tanulmányban az ő észrevételeit is szerepeltetjük. Szinte az összes ismertetésre kerülő tanulmányban felbukkan George Dickie művészetfilozófiája,⁴¹⁶ hiszen Dickie intézményi művészetelmélete a hetvenes-nyolcvanas években megkerülhetetlen volt bármely elméleti javaslat számára. Minthogy Dickie néhány évvel ezelőtt személyesen is állást foglalt a kripkei-putnami modellel kapcsolatosan, a tanulmányunk végén kitérünk Dickie álláspontjára is. Írásunk általános célja abban nevezhető meg, hogy kirajzoljuk azt a konceptuális hálót, eddigi eredményeivel együtt, amely a műontológia angolszász párbeszédének egyik ma is releváns szereplőjét alkotja.

Saul Kripke és Hilary Putnam

Egy individuumról többféle módon beszélhetünk, többek között használhatunk tulajdonneveket vagy határozott leírásokat.⁴¹⁷ A határozott leírások segítségével

⁴¹⁵ Néhány példa, a teljesség igénye nélkül: Arthur Danto, 'The Artworld,' *Journal of Philosophy*, 61, 571-584.o.; James D. Carney, 'Defining Art,' *The British Journal of Aesthetics*, 15, 1975, 191-206.o.; Timothy Binkley, 'Deciding About Art,' in: Lars Aagaard-Mogensen. Editor. *Culture and Art* (Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press 1976) 90-109.o.; Jerrold Levinson. *Music, Art, and Metaphysics* (Ithaca, N.Y., Cornell University Press 1990); T. J. Diffey. *The Republic of Art and Other Essays* (New York, Peter Lang 1991) 39-52.o.; Louis Groarke, 'An Intentional Definition of Art – Christening Theories Versus *Petit* Essentialism,' *The Journal of Value Inquiry*, 35, 2001, 95-112.o.; George Dickie: Defining Art – Intension and Extension, in: Peter Kivy. Editor. *The Blackwell Guide to Aesthetics* (Blackwell Publishing Ltd. 2004) 45-62.o.; Berys Gaut, 'The Cluster Account of Art Defended,' *The British Journal of Aesthetics*, 45, 3, 2005, 273-288.o.

⁴¹⁶ George Dickie az intézményi művészetelméletét két szakaszra, egy koraira és egy későire osztja. A korai elmélet szövegei: 'Defining Art,' *American Philosophical Quarterly*, 6, 1969, 253-256.o.; *Aesthetics: An Introduction* (Indianapolis: Pegasus 1971); *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press 1974). A késői elmélet főműve: *The Art Circle: A Theory of Art* (New York: Haven 1984).

⁴¹⁷ A kripkei nézet összefoglalásához felhasznált szövegek: Saul Kripke. *Naming and Necessity. First edition* in: Gilbert Harman and Donald Davidson. Editors. *Semantics of Natural Language* (D. Reidel Publishing Co., Dordrecht, Netherlands and Boston, USA 1972) ill. *Naming and Necessity. Second and*

szerkesztett névelméletek a nevek leíró elméletei, ezek alapvetően két formát ölthetnek. Jelentéselméletről akkor beszélünk, ha egy név jelentése társítható egy olyan határozott leírással, amit a beszélők a névvel társítanak. A referenciaelmélet ennél kevesebbet állít, azt állítja, hogy a tulajdonnevekkel társított határozott leírások a nevek referenciáját, vagyis a nevek jelölését határozzák meg. A jelentéselmélettel és a referenciaelmélettel kapcsolatban azonban felmerülhet három nehézség: 1. az ingadozás problémája (a kompetens nyelvhasználók különböző leírásokat társítanak egy névhez), 2. a tévedés problémája (a kompetens nyelvhasználónak a névvel társított leírása tévesnek bizonyul), és 3. a hiányos ismeret problémája (egy kompetens nyelvhasználó nem tud eleget egy dologról ahhoz, hogy egy kizárólag rá illő határozott leírás birtokában lehessen). A nehézségeket a két elmélet leírásnyaláb-változata hivatott orvosolni, amely részben azt állítja, hogy nem egyetlen határozott leírás feleltethető meg egy adott tulajdonnévnek, hanem egy számos leírásból álló nyaláb vagy család, amit a kompetens névhasználó a névvel társít. A leírásnyaláb-jelentéselméletet képviseljük, ha úgy gondoljuk, hogy a nyalábban szereplő leírások súlyozott többsége a névvel szinonim. Ha azonban úgy gondoljuk, hogy a nyalábban szereplő leírások súlyozott többsége a név referenciáját határozza meg, akkor a leírásnyaláb-referenciaelméletet valljuk.

Kripke a *Megnevezés és szükségszerűség*⁴¹⁸ első két előadásában egyaránt érvel a leírásnyaláb-jelentéselmélet és a leírásnyaláb-referenciaelmélet ellen. A jelentéselmélettel szemben a modális érvet adja elő, a leírásnyaláb-referenciaelmélettel kapcsolatosan pedig azt nehezményezi, hogy az a hiányos ismeret problémájára nem kínál elfogadható megoldást.⁴¹⁹ Keith Donellannel⁴²⁰ párhuzamosan azzal a javaslattal áll elő, hogy a referenciát oksági-történeti lánc határozza meg. Ez a referencia oksági elmélete, ami két részből áll: a bevezető használatból és a továbbadó használatból. A bevezető használat során egy új név kerül a nyelvbe, a továbbadó használat során pedig a beszélők a meglévő névtovábbadási

Revised edition (Cambridge: Harvard University Press 1980); a mű magyarul: Saul Kripke, *Megnevezés és szükségszerűség*, Fordította: Bárány Tibor, Akadémiai Kiadó, 2007.; Zvolenszky Zsófia „*Megnevezés és szükségszerűség – négy évtized távlatában*” in. Kripke [2007.] 151-211.o.; Sam Cumming: 'Names' szócikk in. Stanford Encyclopedia of Philosophy: <http://www.seop.leeds.ac.uk/entries/names/>, First published Wed Sep 17, 2008; substantive revision Mon Jan 26, 2009.

⁴¹⁸ Ld. a 3. lábjegyzetet.

⁴¹⁹ Kripke [2007.] 60-70., 127-129.o.

⁴²⁰ Keith Donellan, 'Proper Names and Identifying Descriptions,' *Synthese*, 21, 1970, 335-358.o.

lánchoz csatlakozva használják a nevet. Az individuumhoz a továbbadó használat láncolatán visszafelé haladva jutunk el. A bevezetett és használatban álló név oksági-történeti háttérének része, hogy kit vagy mit szándékoztak elnevezni a bevezető használatkor. Bevezető használatkor határozott leírással is rögzíthetjük egy név referenciáját, ugyanakkor a rögzítést szolgáló leírás kizárólag a bevezetési használatához szükséges.

Kripke már az első előadásában bevezeti a merev jelölő és az erősen merev jelölő terminusait: “Vegyünk két kvázi terminus technicust: nevezzük merev jelölőnek azt a kifejezést, amely minden lehetséges világban ugyanazt a tárgyat jelöli, és nem-merev vagy akcidentális jelölőnek azt, amelyre ez nem áll. Természetesen nem követeljük meg, hogy a szóban forgó dolog minden lehetséges világban létezzen. ... Amikor azt gondoljuk, hogy egy adott tulajdonság egy tárgy lényegi tulajdonsága, ezen általában azt értjük, hogy a tárgyra minden esetben igaz a tulajdonság, már amennyiben a tárgy létezik. A szükségszerű létezők merev jelölőjét erősen merev jelölőnek nevezzük.”⁴²¹ A referencia oksági elméletét Kripke érvényesnek tartja a tulajdonnevekre, a fajtákra (pl. “asztal”, “tigris”), a természetes fajtákra (pl. “víz”), és egyes jelenségekre (pl. “fény”, “hő”) is.

Hilary Putnam „*A jelentés és a referencia*”⁴²² és „*A jelentés jelentése*”⁴²³ című írásaiban a hagyományos jelentéselméletet két, mindezidáig megkérdőjelezetlen előfeltevésre bontja (1. egy terminus jelentésének az ismerete egy bizonyos pszichológiai állapotnak felel meg, 2. egy terminus jelentése meghatározza annak extenzióját), majd megpróbálja kimutatni, hogy nem lehet egyszerre mindkét előfeltételnek eleget tenni. Híres Ikerföld-gondolatkísérleteiben olyan helyzeteket konstruál, melyekben a két világ szereplői azonos pszichológiai állapotokban vannak, miközben a vizsgált terminus extenziója eltér az egyes szereplők világában.

A szükségszerű igazság tárgyalása során ismét egy gondolatkísérlettel találkozunk: ebben adott két lehetséges világ, W^1 és W^2 , W^1 a mi aktuális világunk, W^1 -ben egy pohár H_2O -val van megtöltve, W^2 -ben XYZ-vel, és W^2 -ban az XYZ-t nevezik „víznek”. A „víz” jelentését illetően két elmélet lehetséges: (1) Lehetünk

⁴²¹ Kripke [2007.] 31.o.

⁴²² Hilary Putnam, 'Meaning and Reference,' *The Journal of Philosophy*, 70, 1973, 699-711.o. A fejezet elkészítéséhez használt kiadás: A. P. Martinich. Editor. *The Philosophy of Language* (Oxford University Press 1996) 283-291.o.

⁴²³ Hilary Putnam, 'The Meaning of Meaning,' in. Hilary Putnam. *Mind, Language and Reality: Philosophical Papers Vol. 2.* (Cambridge: Cambridge University Press 1975) 215-271.o.

azon az állásponton, hogy a 'víz' *világ-relatív*, de jelentésében *konstans* (vagyis a szónak konstans relatív jelentése van). Ezen elmélet szerint a 'víz' ugyanazt jelenti W^1 -ben és W^2 -ben – a víz H_2O W^1 -ben, és a víz XYZ W^2 -ben. [A hatókört szimbolizálva: (1') (Minden W világban) (minden W -ben található x -re) (x víz $\equiv x$ rendelkezik azzal, hogy *ugyanaz az F mint a W -ben* „ez”-zel referált létező)]; vagy (2) Lehetünk azon az állásponton, hogy a víz minden világban H_2O (az, amit a W^2 -ben víznek neveznek nem víz), de a víznek nem ugyanaz a jelentése W^1 -ben és W^2 -ben. [A hatókört szimbolizálva: (2') (Minden W világban) (Minden W -ben található x -re) (x víz $\equiv x$ rendelkezik azzal, hogy *ugyanaz az F mint az aktuális W^1 -ben* „ez”-zel referált létező)] Kripke elméletére utalva Putnam azt mondja, hogy a (2) alapján a „víz” terminusa, más szubsztanciák neveivel együtt, egy merev jelölő. A természetes fajta szavak indexikus komponensét a putnami elméletben az úgynevezett 'világokon átívelő reláció' alkotja. „Ugyanakkor legyen világos, hogy Kripkének az a nézete, hogy a természetes fajta szavak merev jelölők, illetve az én állásponatom, hogy ezek indexikusak, ugyanakkor a dolognak kétféle megfogalmazását jelenti.”⁴²⁴

Ejtsünk még néhány szót a nyelvi munkamegosztás putnami gondolatáról. Putnam szerint vannak olyan terminusaink (pl. az „arany”), melyeket mindenki elsajátít, ugyanakkor nem szükséges, hogy mindenki el is tudja dönteni egy kérdéses entitásról, hogy az a terminus extenziójába tartozik-e vagy sem. Azok, akik ezt a felismerést nem tudják elvégezni, rendszerint a beszélők egy szűkebb osztályára, a „szakértőkre” hagyatkoznak. A nyelvi munkamegosztás ebben a koncepcióban egy nemnyelvi munkamegosztáson alapul.

3.2.1.1. James D. Carney

„*A művészet definiálása*”⁴²⁵ című tanulmányában Carney a művészet definiálásának három típusát különbözteti meg: 1. a milliánus elméleteket, 2. a wittgensteiniánus elméleteket és 3. a kripkei-putnami elméleteket. A milliánus elméletek a „műalkotás” extenzióját a szükségszerű és elégséges feltételek konjunkcióját tartalmazó leírás segítségével határozzák meg. A wittgensteiniánus elméletek a tulajdonságok egy

⁴²⁴ Putnam 1973. 291.o.

⁴²⁵ James D Carney, 'Defining Art,' *The British Journal of Aesthetics*, 15, 1975, 191-206.o.

olyan diszjunktív osztályát adják meg, amelynek valamilyen részhalmaza elegendő az extenzió megadásához. Mind a milliánus, mind pedig a wittgensteiniánus elmélet azzal az előfeltétellel él, hogy a „műalkotás” intenziója határozza meg annak extenzióját.⁴²⁶ A kriplei merev jelölőre épülő nézet azonban nem az intenzióból határozza meg az extenziót, mondja Carney.

A művészet definiálására vállalkozó elméleteknek Carney szerint kétféle nehézséggel kell szembenézniük. Az első nehézséget a megszerkesztett definícióval szembeállítható ellenpéldák jelentik, a második nehézséget pedig az a tény, hogy amennyiben a „műalkotást” lezárjuk a szükségszerű és elégséges feltételekkel, akkor az nem engedi be a művészet új kategóriáit. Mandelbaum⁴²⁷ Carney szerint meggyőzően kimutatta, hogy egy milliánus elmélet kizárhatja a művészet új kategóriát, de az nem szükségszerű, hogy ezt meg is tegye.

A milliánus modell elutasítása Carney szerint két szubsztanciális következményt hozott az esztétikára nézve: egyfelől azt a meggyőződést, hogy logikailag hiábavaló kísérlet azt definiálni, amit nem lehet definiálni (pl. Morris Weitz⁴²⁸), másfelől azt az álláspontot, hogy mivel a milliánus definíció nem lehetséges, ezért a műkritikához sem találhatunk megfelelő kiindulópontot (pl. William Kennick⁴²⁹).

A műalkotás definíciójával kapcsolatban felmerülő nehézségekre Carney úgy véli, hogy a Kripke-Putnam modell jelentheti a megoldást.⁴³⁰ „Mi szükséges ahhoz, hogy a ‘műalkotás’ kielégítse ezt az új modellt? Kell, hogy a ‘művészet’ esetében legyenek bevezető események, a ‘művészet’ terminusával megnevezett paradigmák, és a ‘művészet’ terminusát bevezető személyek részéről szükséges az a hit is, hogy a paradigmáknak van természete, illetve univerzális tulajdonsága. Ha a paradigmák rendelkeznek univerzális tulajdonsággal, akkor módunk van arra, hogy

⁴²⁶ Egy lábjegyzetben Carney megjegyzi, hogy a ’milliánus’ és a ’wittgensteiniánus’ elnevezések nem implikálják azt, hogy ezeket az elméleteket akár Mill, akár Wittgenstein jóváhagyta volna. Ez nagyon fontos megjegyzés, hiszen például Mill esetében a tulajdonnevek ún. ’milliánus elmélete’ szerint a tulajdonnevek közvetlenül jelölik a referenciájukat, minek következtében a tulajdonnevek jelentése nem más, mint a referenciájuk.

⁴²⁷ Maurice Mandelbaum, ’Family Resemblances and Generalizations concerning the Arts,’ *American Philosophical Quarterly*, 2, 1965, 219-228.o.

⁴²⁸ Morris Weitz, ’The Role of Theory in Aesthetics,’ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15, 1956, 27-35.o.

⁴²⁹ William Kennick, ’Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?’ *Mind*, 67, 1958, 317-334.o.

⁴³⁰ A Kripke-Putnam modell ismertetéséhez Carney Kripkétől a *Naming and Necessity*-t, Putnamtól pedig a *Meaning and Reference* című írásokat használta fel.

bizonyossággal meghatározzuk, hogy x művészet-e: x művészet, ha x rendelkezik az univerzális tulajdonsággal.”⁴³¹ A paradigmákat az eredeti példák, illetve a művészet története során hozzájuk csatolt paradigmaticus alkotások alkotják, mondja Carney.

Mi a helyzet azonban akkor, ha a paradigmáknak nincs ilyen univerzális tulajdonsága? A Kripke-Putnam modell álláspontja az, hogy amennyiben például az aranyról az derülne ki, hogy nincs univerzális tulajdonsága, akkor vagy fel kellene hagynunk a terminus használatával, vagy azt kellene mondanunk, hogy legalább kétféle arany létezik. Minthogy mindezidáig, mondja Carney, nem hagytunk fel a “művészet” terminusának a használatával, azt kellene mondanunk, hogy a művészet fogalmának többféle extenziója van, vagy hogy a terminus különböző használati többféle extenziót implicálnak. Az első esetben a paradigmák minden egyes alosztályának rendelkeznie kellene egy univerzális tulajdonsággal. A második lehetőség azonban, vagyis hogy minden használat önálló extenziót határoz meg, Carney szerint már eleve ellentmond az intuíciónknak.

Ha azonban azt feltételezzük, hogy a paradigmák mégiscsak rendelkeznek egy univerzális tulajdonsággal, akkor, folytatja Carney, azt a kérdést kell feltennünk, hogy ki határozza meg ezt az univerzális tulajdonságot, és hogyan történik ez a meghatározás? Carney szerint a társadalomnak a Danto és Dickie által “művészetvilágnak” nevezett alosztálya határozza meg az univerzális tulajdonságot, és szerinte Danto és Dickie egyaránt a művészetelméleteket használja ennek az univerzális tulajdonságnak a meghatározására.⁴³² A művészetvilág ebben a megközelítésben a metallurgisták, a művészetelméletek pedig a tudományos elméletek analógiájaként szerepel. A művészetelméletek és a tudományos elméletek közötti párhuzam felállítása közben Carney egy lábjegyzetében hivatkozik Thomas S. Kuhnnak a “*Megjegyzések*” című írására,⁴³³ Carney ugyanis saját bevallása szerint Kuhntól vette át ezt az elképzelést.

A kripkei-putnami modell felrajzolása után Carney három lehetséges ellenérvet vizsgál meg. Az első ellenérv, miközben hangsúlyozza, hogy a Kripke-Putnam modell, amikor nem tulajdonnevekről van szó, olyan dolgokra vonatkozik,

⁴³¹ Carney 1975. 200.o.

⁴³² Uo.

⁴³³ Carney azonban Kuhn tanulmányának a megjelenési idejére rosszul emlékszik (Carney 1968 májusát ír), mert a kuhni írás megjelenési éve 1969, az októberi szám: Thomas S. Kuhn, ‘Comment,’ *Comparative Studies in Society and History*, 11, 4, 1969, 426-430.o.

amelyekkel kapcsolatban tudományos felfedezéseket tehetünk, kételkedik abban, hogy hasonló dolgokat vihetnénk végbe a műalkotások területén. Erre Carney azt válaszolja, hogy egy művészetelméletnek nem kell feltétlenül tudományos művészetelméletnek lennie ahhoz, hogy a Kripke-Putnam modell megfelelően működhessen. Az igaz ugyan, mondja, hogy a művészetelméletek történetét áttekintve számtalan elmélettel találkozunk, ahogyan az is igaz, hogy egy adott időszak során egyszerre több kedveltnek nevezhető elmélet is létezhet, de ezek az elméletek, mondja Carney, csupán feltételes állításokat tesznek a paradigmák univerzális tulajdonságára vonatkozóan. Vagyis az elméletek eltérő természete még nem zárja eleve ki, hogy a paradigmáknak létezessen egy univerzális tulajdonsága, így a wittgensteini álláspont sem hatáskor, ha az tarthatatlannak bizonyul. A második ellenvetés úgy szól, hogy mivel a művészetvilág elméletei változtak a történelem során, lehetséges, hogy egy elmélet például Shakespeare összes művétől megtagadja a műalkotás státuszát. Carney erre azt feleli, hogy amennyiben a művészetvilág kizárná az addig paradigmaticusnak gondolt alkotásokat, akkor vagy fel kellene hagynunk a “műalkotás” terminusának a használatával, vagy, amennyiben a művészetvilág célja új paradigmák bevezetése volt, akkor a “műalkotás” terminusának egy új bevezető eseményével állnánk szembe. “Természetes, hogy ugyanazt a tárgyat az egyik időszakban műalkotásnak ítélik [judged], máskor azonban ezt nem lehet megtenni. Danto példái Picasso festett nyakkendői. Mondjuk Cézanne korában nem lett volna hely a festett nyakkendők számára.”⁴³⁴ A harmadik ellenvetés arra kérdez rá, hogy a Kripke-Putnam modell hogyan tudja kezelni azt a szituációt, amikor a művészetvilág egyes alosztályai között nincs egyetértés arra vonatkozóan, hogy egy adott tárgy műalkotás-e vagy sem. Carney szerint egy ilyen vita vagy verbális, vagy faktuális. A verbális vita lehet pseudo-típusú [pseudo-type of verbal dispute] vagy szóextenzió-típusú [word-extension type of verbal dispute].⁴³⁵ A pseudo-típusú vitában a felek egy szó intenziójára vonatkozóan, a szó szemantikai jegyeit illetően nincsenek egy állásponton (például az egyik fél azt állítja, hogy “x nem egy olyan artefaktum, ami reprezentálja a természetet”, a másik fél pedig azt, hogy “x egy olyan artefaktum, ami szignifikáns formával rendelkezik), a szóextenzió-típusú vitában pedig, a

⁴³⁴ Carney 1975. 202.o.

⁴³⁵ A verbális vitáról bővebben lásd: James D. Carney and Richard K. Scheer. *Fundamentals of Logic. Second Edition.* (Macmillan: 1974)

wittgensteiniánus nézet alapján, abban nincs egyetértés, hogy hány és milyen kritérium szükséges ahhoz, hogy egy adott dolgot a szó extenziójába sorolhassunk. A Kripke-Putnam modell a nézeteltéréseket faktuális kérdésként kezeli, mondja Carney. Vagy arról van szó, hogy a felek, miközben a paradigmák vonatkozásában egyetértenek, abban vannak eltérő állásponton, hogy a paradigmák természetének részét alkotó tulajdonság megtalálható-e az éppen kérdéses artefaktumban (és ekkor például lehetséges, hogy az elutasító álláspontot képviselők mégis észrevesznek a paradigmákban egy olyan tulajdonságot, amit mindeközéig még nem vettek észre), vagy, miközben a paradigmák tekintetében egyetértenek, nem értenek egyet a művészet természetét illetően, vagyis eltérő hitekkel rendelkeznek a művészet természetére vonatkozóan. “A nem-verbális vitáknak ezekben az eseteiben, amikor eljutunk a megállapodásig, akkor a revízió nem a ‘művészet’ definícióját fogja érinteni, hanem sokkal inkább vagy a hiteink fognak megváltozni, vagy pedig az egyik fél észlelési formája alakul majd át.”⁴³⁶

Carney George Dickie intézményi elméletében a Kripke-Putnam modellhez hasonló álláspontot vél felfedezni. Interpretációját Dickie-nek “*A művészet definiálása*” (1969) és a *Művészet és esztétikum* (1974) című írásaira alapozva azt állítja, hogy Dickie számára “a művészeti tárgyak univerzális tulajdonsága abban áll, hogy azokat a művészetvilág egy adott módon kezeli.”⁴³⁷ A művészetvilág, Carney olvasatában, Dickie számára a társadalomnak az az al csoportja, amely meghatározza, hogy mi a műalkotás. Félrevezető lenne ugyanakkor, mondja Carney, az iránt érdeklődnünk, hogy a művészetvilág milyen indok alapján állapítja meg egy adott tárgyról, hogy az műalkotás-e vagy sem, mivel ezzel már a konkrét művészetelméletekre kérdeznénk rá. “Ha a művészetvilág dönti el, hogy mely tárgyak tekintendők az értékelés várományosának, akkor ezen elmélet szerint a művészet egy adományozott státusz, amit a művészetvilág adományozhat. A műalkotást csupán egy társadalmi kontextus viszonylatában azonosíthatjuk műalkotásként.”⁴³⁸ Hiába szeretne valaki létrehozni egy műalkotást, mondja Carney, a döntés, hogy az alkotás műalkotás lesz-e vagy sem, nem csupán az ő hatáskörébe tartozik. Ahogy fentebb mondtuk, a státuszról a művészetvilág hoz döntést.

⁴³⁶ Carney Id. mű 203.o.

⁴³⁷ Id. mű 203.o.

⁴³⁸ Uo.

A Kripke-Putnam modell azonban, kontra Dickie, lehetőséget biztosít arra, hogy egy társadalmi kontextustól függetlenül elkészített artefaktum is műalkotás lehessen. Ha például a paradigmák univerzális tulajdonsága az, hogy kifejezik a művészek intuícióit, akkor abban az esetben, ha egy társadalmi kontextustól függetlenül készített artefaktumra igaz ez a tulajdonság, nem a művészetvilágé a döntő szó: "Ha a művészetvilág azt mondja, hogy ez az artefaktum nem művészet, ugyanakkor ez az artefaktum rendelkezik a kérdéses tulajdonsággal, akkor az artefaktum művészet, vagyis a művészetvilág tévedett. Ha azonban a tulajdonság ismerete a kedvelt művészetelméleten alapul, éppúgy, ahogy az arany természete egy elfogadott tudományos elmélet függvénye, akkor sem a művész, sem pedig a művészetvilág nem tudhatja, vagy nem képes felismerni, hogy az artefaktum művészet, mindaddig, ameddig a kedvelt elmélet nem feltételezi a tulajdonságot. Más szavakkal, ha a 'műalkotás' kielégíti a Kripke-Putnam modellt, akkor a művészetet abban az értelemben tekinthetjük adományozott státusznak, hogy az artefaktumot csupán a művészetvilág kedvelt elméletén keresztül ismerhetjük meg, vagy ismerhetjük fel művészetként."⁴³⁹

„Az esztétikai elméletek kripkeiánus megközelítése”⁴⁴⁰ bizonyos kérdésekben eltér Carney korábbi, 1975-ös álláspontjától. Ebben a tanulmányában a köznevek extenziójának meghatározására két versengő modellt állít egymás mellé: 1. a szintetikus osztály modelljét és 2. a kripkei merev jelölőre épülő modellt. A szintetikus osztály modellje stipulatív definícióval él: mítosza szerint egy beszélő úgy vezet be egy T terminust a nyelvbe, hogy kiköti, bármi ami kielégíti F-et, az T, így a terminus extenzióját a terminussal összekapcsolt leírás határozza meg, és 'F' a stipuláció következtében 'T' szinonimája. A kripkei merev jelölőre épülő modell alá tartozó terminusok extenziója azonban annak a függvénye, hogy a kérdéses tárgy természete megegyezik-e azoknak a paradigmáknak a természetével, melyeket a terminus bevezetésekor használtunk. Azonban mindaddig a paradigmák kontingens leírásait használjuk annak eldöntésére, hogy egy kérdéses tárgy az extenzióba tartozik-e vagy sem, ameddig a vizsgálódások nem állnak elő kielégítő elmélettel a paradigmák alapjául szolgáló természetet illetően.

⁴³⁹ Id. mű 204.o.

⁴⁴⁰ James D. Carney, 'A Kripkean Approach to Aesthetic Theories,' *The British Journal of Aesthetics* 22, 1982, 150-157.o.

Carney nem mondja azt, hogy a „műalkotás” terminusának a kérdésében a kripkeiánus elmélet mellett teszi le a voksot, de valószínűsíti ennek a modellnek az érvényességét. Ha megnézzük, mondja, hogy miként sajátítjuk el a „műalkotás” terminusának a használatát, akkor azt láthatjuk, hogy nem egy stipulatív definíciót tanulunk meg, hanem rendszerint a művészet paradigmaticus alkotásait mutatják meg nekünk. A kifejezést akkor használjuk helyesen, ha egyrészt a paradigmaticus munkákat művészetnek tekintjük, másrészt pedig azokat az alkotásokat, amelyek megfelelő módon kapcsolódnak a paradigmaticus alkotásokhoz, műalkotásoknak nevezzük. „És igen valószínű azt feltételeznünk, hogy amikor el kell döntenünk, hogy egy kérdéses x vajon művészet-e vagy sem, akkor e kapcsolódás természetének egyik általunk kedvelt elméletére [favoured theory] fogunk támaszkodni.”⁴⁴¹ A művészet területén egy művészetelmélet felel meg annak, ami a természettudomány területén egy tudományos elmélet. A művészetelmélet a legfelsőbb bíróság, ahol egy kérdéses tárgy művészetét illetően az ítélet megszületik, mondja Carney.

Ha azonban a „művészet” merev jelölő, akkor azok a kijelentések, amelyek a „művészet” kifejezését egy elmélettel kapcsolják össze, nem a „művészet” terminus jelentésének a következtében lesznek igazak, egy merev jelölőnek ugyanis nincsen intenziója. „Ha azt feltételezzük, hogy az E művészetelmélet helyes, akkor a ’művészet’ mindazokat az x -eket jelöli, amelyek minden lehetséges világban kielégítik ezt az elméletet, minek következtében szükségszerű, hogy amennyiben x művészet, úgy x kielégíti E -t. Ez azonban *feltételes szükségszerűség*, ami egyenlő a következő triviális állítással: Ha azt feltételezzük, hogy E revelatív x természetére vonatkozóan (vagyis E igaz a művészetre az összes lehetséges világban), akkor szükségszerű, hogy amennyiben x E , akkor x művészet.”⁴⁴²

3.2.1.2. Robert J. Matthews

„*A hagyományos esztétika védelmében*”⁴⁴³ című 1979-ben publikált írásában Robert J. Matthews is a művészetnek egy a kripkei-putnami szövegekből kiinduló

⁴⁴¹ Id. mű 153.o.

⁴⁴² Id. mű 154.o.

⁴⁴³ Robert J. Matthews, ‘Traditional Aesthetics Defended,’ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 38, 1, 1979, 39-50.o.

megközelítését adja elő. Elmélete a wittgensteiniánus esztéták pozíciójának kritikájából indul el, majd a wittgensteini szöveg lehetséges putnami olvasatán keresztül kibontja a művészet fogalmának indexikus-teoretikus sajátosságát. Matthews azt állítja, hogy a wittgensteiniánus esztéták félreértelmezték Wittgensteint. Wittgenstein ugyanis a „játék”-fogalom elemzése során nem azt akarta tagadni, hogy miután minden játékot megvizsgálunk, találhatunk közös tulajdonságot, hanem azt, hogy találhatunk olyan tulajdonságot, ami minden játék esetében releváns lenne arra vonatkozóan, hogy azokat „játékoknak” nevezzük. A wittgensteini argumentáció helyes alkalmazása az esztétika területén Matthews szerint a következőképpen hangzik: 1. A művészet fogalma meghatároz egy tulajdonságot, ha az megjelenik a „művészet” kifejezés használatának kritériális tulajdonságai között.⁴⁴⁴ 2. Nincs olyan minden műalkotásnál megtalálható tulajdonság, amely megjelenne a „művészet” használatának kritériális tulajdonságai között. 3. Következésképpen, a művészet fogalma nem határoz meg közös tulajdonságot. 4. A művészet fogalma meghatározza a „művészet” extenzióját. 5. Következésképpen, nincs közös tulajdonság, ami bármiféle szerepet is játszana a „művészet” extenziójának a meghatározásában. 6. A definícióból következően a művészet esszenciális tulajdonsága olyan tulajdonság, ami meghatározza a „művészet” extenzióját. 7. Következésképpen, a művészetnek nincs esszenciális tulajdonsága. Ez az utolsó következtetés Matthews interpretációja szerint nem azt jelenti, hogy a műalkotásoknak ne lenne közös tulajdonságuk, hanem csak azt, hogy nincs közös kritériális tulajdonságuk. A wittgensteiniánus argumentum gyenge pontját azonban a negyedik tétel alkotja, amit Matthews szerint Putnam és mások sikeresen cáfoltak. Putnamék kimutatták, hogy egy kifejezés használatának kritériumai nem minden esetben határozzák meg a kifejezés extenzióját, továbbá, hogy egy entitás kielégítheti az „X”-nek nevezés kritériumát, ugyanakkor mégsem X egyik példányelőfordulása, de az is lehetséges, hogy egy entitás nem elégti ki ezeket a kritériumokat, ugyanakkor mégis X egyik példányelőfordulása. A kritériumok rendszerint arra szolgálnak, hogy felismerjük azokat a példányokat, amelyekre a kérdéses kifejezés vonatkozik, a kritériumok azonban nem rögzítik a kifejezés extenzióját. A referencia rögzítését elvégezhetjük egy elmélet segítségével, de „X”

⁴⁴⁴ Egy tárgy kritériális tulajdonságai alatt Matthews azokat a tulajdonságokat érti, melyek jelenléte kritériális ahhoz, hogy a tárgyat helyes módon „X”-nek nevezzük; „Y „X” kifejezés nyelvileg helyes használatának kritériuma akkor és csak akkor, ha (nyelvileg) szükségszerű igazság, hogy Y evidens X számára.” – Id. mű 50.o. 8. végjegyzet.

extenziója viszonylag független X aktuális fogalmától, vagy bármilyen X természetét taglaló elmélettől. Az extenzióknak extra-konceptuálisnak kell lennie, mondja Matthews, amit a realisták gyakran úgy fogalmazzak meg, hogy a dolgok természetének, mintsem a fogalmaknak kell meghatározni az extenziót. Bármely elmélet (egy kritériumhalmaz) *provizórikusan* határozza meg a kérdéses entitások osztályát, vagyis a meghatározás mindig lehetőséget ad a racionális revízióra. A teoretikus fogalmak indexikus komponense abban áll, hogy a paradigmaticus előfordulásainak referenciarögzítő szerepet ad. Bármilyen X, ami releváns módon hasonlít X felismert paradigmáira – a releváns hasonlóság megadása azonban nem a priori, hanem *a posteriori* meghatározás.

Matthews egyetért Carney-val abban, hogy a „művészet” fogalom használatát példákkal való találkozásokon keresztül sajátítjuk el. Ezek a példák a művészet paradigmái, és Matthews elképzelése szerint a tanulónak nincs ismerete arról, hogy a paradigmák egymással milyen viszonyban állnak. Egy új entitást később annak következtében ismer fel műalkotásként, hogy egy hallgatólagos elméletet (egy szabályt) állít fel a paradigmák nyitott osztályának tulajdonságaiból, amellyel a kifejezést a paradigmákról képes kiterjeszteni az új példányokra is. A feladat ahhoz hasonló, ahogyan egy megkezdett matematikai sort folytatunk, fel kell fedeznünk az érvényesülő szabályt. A művészet tanulásának folyamata azonban némileg eltér ettől, hangsúlyozza Matthews, mert amikor új, az addigi elméletünkbe nem beilleszthető paradigmával találkozunk, akkor átalakítjuk a korábban érvényesnek vélt szabályunkat.

„A paradigmaticus műalkotások azok a műalkotások, amelyekkel kapcsolatban szinte mindenki egyetért, hogy 'ha valami műalkotás, akkor ezek azok' – ami nem jelenti azt, hogy esetenként ne tévedhetnénk, ne változtathatnánk meg a véleményünket stb. az egyes alkotások paradigma-státuszára vonatkozóan.”⁴⁴⁵ Az, hogy a *Hamlet* vagy *La Montagne Sainte-Victoire* műalkotás, nem szükségszerű igazság, még kevésbé analitikus igazság. A *Hamletről* kiderülhet, hogy Shakespeare egy mindezidáig ismeretlen korai darabjának, az *Elsinore*-nak egy rövidített változata, a *La Montagne Sainte-Victoire*-ről pedig az, hogy egy gyermek pamacsolgtatásának szerencsés végeredménye. Matthews szerint azonban az ilyen eseményekre nagyon

⁴⁴⁵ Id. mű 44.o.

kicsi a valószínűség, mert az a jelentős érdeklődés, amit a paradigmatis alkötások irányába mutatunk, már minden bizonnyal azelőtt fényt derített volna a fentebbi példákhoz hasonló eseményekre, még mielőtt ezek a művek elnyerték volna a paradigmatis státuszukat. A paradigmákat ugyanakkor nem szabad összetévesztenünk a tipikus alkotásokkal, mondja Matthews. A paradigmák *példaértékű* műalkötások, felállítják azt a standardot, amelyhez képest minden tipikus műalkötés megmérettetik.

A paradigmák különleges szerepet játszanak egyrészt a „műalkötés”-kifejezés elsajátításának a folyamatában, másrészt a művészet értékelésében is, mert ez utóbbi szerep a művészet fogalmának indexikus sajátosságáról tesz tanúbizonyyságot: „bármi művészet, ami a megfelelő módon kapcsolódik a paradigmákhoz.”⁴⁴⁶ Ezt a meghatározást Matthews definíciónak tekinti, noha hangsúlyozza, hogy ebben semmiféle konkrétumot nem találunk arra a relációra vonatkozóan, amely a műalkötések és a paradigmák között áll fenn. Ha az érdeklődésünk meghaladja a pusztá antikváriánus érdeklődést, vagyis ha érdeklődünk a kortárs művészet iránt, akkor állást kell foglalnunk Ad Reinhardt, Carl Andre, Andy Warhol vagy Dan Flavin alkotásaival kapcsolatban is. „A művészettörténet jelenlegi intervallumában többségünk fel sem ismer egy műalkötést, amikor lát egyet; valakinek informálnia kell bennünket, egy ’szakértőnek’, aki a ’műalkötés’ kifejezésének elfogadott használatánál valamivel többre támaszkodik.”⁴⁴⁷ Az új alkotásokkal kapcsolatban mindig egy *döntést* kell hoznunk arról, hogy a szóban forgó alkotás műalkötés-e vagy sem: „A művészet fogalmát kiterjesszük-e az új alkotásra is?”⁴⁴⁸ A döntés feladatát bízhatjuk másokra, de magát a döntést nem lehet megkerülni. Tulajdonképpen, mondja Matthews, a döntési szituáció nem ennyire profán formában jelenik meg, nem egy egyszerű kérdés formájában kerül elénk, amit egy egyszerű válasszal elintézhetnénk. A döntésnek két kritériumnak kell megfelelnie: egyrészt a mi döntésünknek kell lennie, másrészt informálnak kell lennie. A döntés folyamatában „az eszmecserében és a vitában összeadjuk az ismereteinket és a tapasztalatainkat, miáltal lehetővé tesszük, hogy a kérdéses alkotás művészeti státuszára vonatkozó

⁴⁴⁶ Uo.

⁴⁴⁷ Id. mű 46.o.

⁴⁴⁸ Uo.

kollektív döntés dialektikus módon formálódhasson meg.”⁴⁴⁹ A művészetvilágon belül azonban, mondja Matthews, éppúgy, mint a tudományos világban, intellektuális munkamegosztás van, vagyis a kollektív teoretizálás eredményének szisztematikus megfogalmazása csak néhány szereplő feladata. „A művészetvilágon belül az esztéták azok, akik a hagyománynak megfelelően hangot adnak a tagok kollektív teoretizálásának.”⁴⁵⁰ Amennyiben egy alkotás megkapja a művészi státuszt, a döntést igazolni kell, vagyis ki kell mutatni, hogy az alkotás a megfelelő módon kapcsolódik a paradigmatis művekhez. Minthogy ez a reláció nem adott a priori módon, az igazolásnak meg kell határoznia a megfelelő kapcsolat mibenlétét, vagyis explicit választ kell adnia a „Mi a művészet?” kérdésre. „Az új művészet, ami előidézi a döntés szituációját, egy új esztétikai elmélet megformálódását teszi szükségessé, egy olyan elméletét, ami szükségszerű módon újrakonstruálja a műalkotásoknak (az újaknak és a régieknek egyaránt) a paradigmákhoz való megfelelő relációját. Ezen rekonstruálás eredménye az lesz, hogy módosulni fog, mit is tekintünk a művészet esztétikailag szignifikáns sajátosságainak.”⁴⁵¹ Az esztétikai elméletnek azonban lényegileg konzervatív a természete annyiban, hogy az elméletnek meg kell őriznie a legtöbb paradigma művészeti státuszát (ami nem egyenlő azzal, hogy az elméletnek a paradigmák paradigmatis státuszát kell megőriznie).

Az a kérdés, hogy egy tárgy művészet-e vagy sem, Matthews szerint tulajdonképpen azzal a kérdéssel egyenlő, hogy a tárgy képes-e betölteni azt a sajátos intézményi szerepet, amit a műalkotások betöltenek a művészetvilágon belül.⁴⁵²

3.2.1.3. Catherine Lord

Többen kifogásolták, hogy George Dickie a definíciójában nem adja meg a művészet szükségszerű és elégséges feltételeit, hanem ennek csupán egy részét, vagyis néhány szükségszerű feltételt. Ezek a következők: (1) artefaktualitás, (2) az artefaktum bemutatása egy közönségnek. Derek Matravers⁴⁵³ az intuíciót hívja segítségül, amikor

⁴⁴⁹ Id. mű 47.o.

⁴⁵⁰ Uo.

⁴⁵¹ Uo.

⁴⁵² Id. mű 46.o.

⁴⁵³ Derek Matravers, 'The Institutional Theory: A Protean Creature,' *The British Journal of Aesthetics*, 40, 2, 2000, 242-250.o.

két példa segítségével próbálja megcáfolni Dickie álláspontját. Először azokra az alkotásokra utal, amelyeket az alkotóik nem akartak bemutatni senkinek, mégis közülük számosat, mondja Matravers, az intuíciónk minden további nélkül műalkotásnak tekint. Ezt követően azokat az értéktelen alkotásokat említi, amelyeket bemutatnak ugyan a közönségnek, az intuíciónk azonban közülük számosat nem nevezne műalkotásnak. Egy másik szerző, Catherine Lord⁴⁵⁴ a kutyakiállításokat és a hivatásos ökölvívók mérkőzéseit említi ellenpéldaként. Ha azt vesszük, mondja Lord, hogy Dickie mennyire tágan értelmezi az artefaktum fogalmát, akkor egy ápolts kutya, vagy egy megfelelően edzett férfitest éppúgy jogosult az artefaktum elnevezésére, mint a Dickie gondolat kísérletében médiumként használt fadarab. Lord tudja, hogy a kutyakiállítások kérdésén Dickie is felvetette, de Lord szerint Dickie nem lépett tovább annál a ténykijelentésnél, hogy a művészetvilág rendszerei „esetlegesek”. Ha azonban, mondja Lord, ezt az „esetlegességet” nem tudjuk kielégítően megmagyarázni, akkor Dickie meghatározását az ellenpéldák súlyának következtében elégtelennek kell nyilvánítanunk.

Lord ugyanakkor megpróbálja megvédeni Dickie definícióját. A definíció fentebb megnevezett szükségszerű feltételei mellé *A művészet köréből* kiolvassa az elégséges feltételt, ami Lord szerint egy indexikus komponens. Argumentációjához felhasználja Saul Kripkének a *Megnevezés és szükségszerűségben*, illetve Hilary Putnamnek „*A jelentés jelentései*” című írásában kifejtett gondolatait. Lord, a putnami Ikerföld-gondolat kísérletet adaptálva az esztétika területén, azt állítja, hogy az Ikerföld lakóinak hiába lennének műalkotásnak nevezett festményei és szobrai, olyan alkotásai, melyeket mi is műalkotásnak nevezünk, és hiába neveznék ők például a Rubik kockát és más rejtvényeket is műalkotásnak, az Ikerföld lakói nem gondolnák azt, hogy a nevezett tárgyaik műalkotások. Lord szerint az Ikerföld és a Föld lakói, annak ellenére, hogy azonos kifejezést („műalkotás”) használnak, nem gondolnak a műalkotásokra, noha a gondolataik kvalitatíve megkülönböztethetetlenek a mi műalkotás-gondolatainktól. Másrészt azok a tárgyak, amelyekre a „műalkotás” kifejezéssel utalnak, nem műalkotások. Lord szerint Dickie definíciója elsősorban a művészetvilág köré épül, a művészetvilágot viszont Dickie Lord szerint nem egy általános kifejezésként, hanem tulajdonnévként értelmezi. A tulajdonnevek a kripkei

⁴⁵⁴ Catherine Lord, 'Indexicality, Not Circularity: Dickie's New Definition of Art,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 45, 3, 1987, 229-232.o.

koncepcióban indexikus kifejezések, ha pedig a művészetvilág egy indexikus kifejezés, akkor nincsen olyan hagyományos értelemben vett jelentése, ami megadható lenne egy határozott leírás segítségével: „Ha elfogadjuk a merev indexikus álláspontot, akkor az a személy, aki nincs kitéve a mi művészetvilágunknak, nem gondolhatja vagy hiheti valamiről, hogy az művészet, mert nincs határozott leírásunk, csupán indexikusság van.”⁴⁵⁵ A művészetvilág definíciójának indexikus komponense ad kielégítő magyarázatot egyrészt a művészetvilág elemeinél megfigyelhető sokféleség/önkényesség [arbitrariness] kérdésére, másrészt egy tárgy műalkotás-ként való létezésének feltételére: „Ahhoz, hogy egy artefaktum műalkotás lehessen, az intenciónak arra kell irányulnia, hogy ezt az artefaktumot ennek a művészetvilágnak mutassa be.”⁴⁵⁶

Ha a „művészetvilágot” egy általános terminusként értelmeznénk, akkor minden további nélkül mondhatnánk azt, hogy egy másik elképzelt világnak is megvan a maga művészetvilága, az indexikus komponenssel dolgozó olvasat szerint azonban a kifejezés nem általános terminus, hanem, ahogy azt fentebb már mondtuk, tulajdonnév. A „műalkotás” kifejezés szintén tulajdonnév, tehát szintén nincs hagyományos értelemben vett jelentése, csupán extenziója. Lord szerint a definíciók hagyományos elemét alkotja Dickie-nek az a törekvése, hogy szükségszerű és elégséges feltételeket találjon. A hagyományosan megadott szükségszerű feltételek mellett azonban van még egy szükségszerű komponens, ami viszont a hagyományostól eltérő metodológiában van megfogalmazva: „Dickie megadja az esszenciális feltételeket, de van itt még valami más is. Ez a még valami más, szerintem, az ezség [thisness], vagyis az indexikusság.”⁴⁵⁷

Ez az argumentáció annak az Eddy Zemack⁴⁵⁸ által abszurdnak nevezett konklúzióknak az elfogadását eredményezi, miszerint ha a „művészet” alatt azt értjük, amit New York városa ért a kifejezés alatt, akkor Konfúciusz hiába gondolta egy dologról, hogy az műalkotás, arra már nem gondolhatott, hogy azt majd New York műalkotásnak fogja tekinteni. Lord szerint ez helyes következtetés, ha elfogadjuk, hogy a művészetvilág egy merev jelölő.

⁴⁵⁵ Id. mű 231.o.

⁴⁵⁶ Id. mű 230.o.

⁴⁵⁷ Uo.

⁴⁵⁸ Zemack véleménye az American Society of Aesthetics 1985 októberében, Louisville-ben, Kentucky-ban tartott összejövetelén hangzott el.

3.2.1.4. Kritika: Thomas Leddy

Thomas Leddy⁴⁵⁹ alapvető problémát vél felfedezni abban a kiindulópontban, amely egyszerre több paradigmát is feltételez. Egyfelől korántsem biztos, mondja, hogy a paradigmák univerzális tulajdonsága vagy tulajdonságai feltétlenül a paradigmák esszenciális tulajdonsága(i). Például minden hangya kisebb a kutyáknál, de ez igen keveset mond nekünk magukról a hangyákról. A hangyák számos dolognál kisebbek, ráadásul ebben a tulajdonságban osztozhatnak a neutronokkal vagy a homokszemcsékkel, vagyis számtalan érdektelen univerzális tulajdonságot fedezhetünk fel. Az esszenciális tulajdonság meghatározásához szükségünk van főelméletekre [parent theories], amelyek döntenek a rivális elméletek között. Másfelől Leddy annak sem látja értelmét, hogy egy szubsztanciához több paradigmát jelöljünk ki: „Mit jelent az, ha két tárgyat tekintünk az arany paradigmájának? Ha egyszer már az egyik tárgyat mereven jelöltük az 'arannyal', akkor bármely további jelölés vagy az első tárgy természetén alapul, vagy az 'arany' egy új jelentésének a bevezetését konstituálja.”⁴⁶⁰ Matthews koncepciója a szocializálódás folyamatába helyezi a paradigmák számának a növekedését, Leddy azonban itt is ugyanazt a problémát véli felfedezni: ha az új jelentkezők esszenciája megegyezik a paradigmák esszenciális tulajdonságaival, akkor csupán a terminus extenziójába eső tárgyak számát növeljük, ha azonban az új alkotások a korábbi paradigmák esszenciájától eltérő esszenciával rendelkeznek, akkor az új alkotásokat nem lehet a korábbi paradigmákkal egy sorba állítani. Erre ugyan felelhetnénk azt, hogy a provizórikus paradigmák Matthews számára csupán a tanuló számára új alkotások, azok a művészetvilágnak már eleve a paradigmáit alkotják – vagyis a tanuló csupán az addig alkotott szabályát fogja újabb absztrakcióval módosítani -, de a kortárs alkotások paradigmákká nyilvánításának kérdésében jogosnak tekinthetjük Leddy kritikáját. Ami egyébként a művészetvilág állítólagos paradigmáit illeti, Leddy szerint a valóságban korántsem olyan nagy az egyetértés, mint ahogy azt Matthews feltételezi. Leddy például paradigmatisztikus alkotásnak tekintheti Rothko alkotásait, de nagyon is elképzelhetőnek tartja, hogy más

⁴⁵⁹ Thomas Leddy, 'Rigid Designation in Defining Art,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 45, 3, 1987, 263-272.o.

⁴⁶⁰ Id. mű 266.o.

valaki nem osztja az ő álláspontját, vagy egy kérdéses alkotás paradigmikus státuszát illetően eltérő álláspontot foglalhatnak el az *American Artist* és az *Art Forum* olvasói. „A művészetvilágból ki kellene zárunk azokat a személyeket, akik bizonyos tárgyakat nem fogadnak el paradigmákként? Ördögi kört kapunk, ha a művészetvilág tagjait a paradigmák felismerésére való képességük határozza meg, ugyanakkor a paradigmákat, explicit vagy implicit módon, a művészetvilág tagjainak elméletei jelölik ki.”⁴⁶¹ Leddy szerint Matthews-nak az az állítása sem tartható, hogy az esztétikai elmélet konzervatív természetű lenne, vagyis átalakulása közben megőrizné a legtöbb paradigma művészeti státuszát. Azt mondhatjuk, hogy számos esztéta konzervatív ebben a kérdésben, de azt már nem, hogy ezt a konzervatív jelzőt kiterjeszthetnék magára az esztétikára is, mondja Leddy.

Leddy nehézséget lát Carney „kedvelt elmélet” terminusával kapcsolatban is. A „kedvelt elmélet” kifejezését Leddy szerint kétféleképpen lehet értelmeznünk: a kedvelt elmélet A) a művészetvilág általánosan elfogadott elmélete, hasonlóan ahhoz, ahogy egy tudományos közösség általánosan elfogad egy elméletet; B) az az elmélet, amit történetesen éppen választunk a művészeti tárgyak kijelölésére. „Az első alternatíva valószínűtlen, mert nem beszélhetünk kedvelt művészetelméletről olyan értelemben, ahogy beszélhetünk kedvelt tudományos elméletről. A művészettörténet osztálytermeiben nincsenek a fizika könyveinek megfelelő tethető könyvek. A második álláspont már erősebb, de nem ad semmilyen lehetőséget arra, hogy az elméletet falszifikálni tudjuk példák analízisén keresztül.”⁴⁶² A ’pillanat hevében’ kedveltnek tekintett elmélet kiválaszthatja ugyan a neki megfelelő művészeti tárgyat, ugyanakkor nem tudja biztosítani, hogy ezek a tárgyak valóban egy természetes fajtát formálnak. Az „elméletet”, mondja Leddy, vehetjük abban az értelemben, hogy az (1) kiválasztja egy osztály elemeit, de vehetjük abban az értelemben is, hogy (2) megadja ezen osztály esszenciális tulajdonságait. „Az elmélet első formája azonban nem feltételezi-e elfogultan a második formát? Ha tényleg (1) a ’fellebbezés legfelsőbb fóruma’, akkor lehetetlennek tűnik, hogy az elmélet megváltozhasson, és ezzel visszajutottunk a ’művészet’ intenzionalista szemléletéhez.”⁴⁶³ Carney megpróbálja kikerülni az intenzionalista álláspontot, Leddy ugyanakkor úgy látja, hogy Carney elmélete

⁴⁶¹ Id. mű 267.o.

⁴⁶² Id. mű 265.o.

⁴⁶³ Uo.

megegyezik Dickie korai elméletével: mindketten úgy gondolják, hogy a „művészet” extenzióját végső soron a művészetelméletek határozzák meg. Carney, Leddy szerint, erre a kritikára azzal felelhetne, hogy a teoretikusok csupán a művészet paradigmáit határozzák meg, majd megpróbálnak fényt deríteni a paradigmák rejtett természetére. A rejtett természetre vonatkozó vizsgálódás azonban, mondja Leddy, azzal, hogy posztulálja a művészetiség kritériumait, ezeket a kritériumokat már a paradigmák deszignációját megelőző létezőkké nyilvánítja. „A ’paradigma’ fogalom bevezetésének lényege azonban pontosan abban áll, hogy elkerülhessük a kritériumoktól való függőséget.”⁴⁶⁴

3.2.1.5. George Dickie

George Dickie ismeri a művészet definiálásának kripkei-putnami projektjét, és 2004-ben határozottan állást foglal ebben a kérdésben.⁴⁶⁵ Azonban még mielőtt megvizsgálnánk Dickie álláspontját, reflektáljunk pár sorban arra, hogy Carney és Leddy mennyiben interpretálja helyesen Dickie korai álláspontját. Carney saját szavaival fogalmazza meg Dickie korai definícióját, amit az ehhez a definícióhoz fűzött lábjegyzete szerint „*A művészet definiálásából*” (1969), az *Esztétikából* (1971) és a *Művészet és esztétikumból* (1974) állított össze. Minthogy Dickie későbbi elmélete már nem osztja a korai elmélet számos gondolatát, ezért nem célszerű belemennünk alaposabb elemzésbe, de néhány dolgot mindenképpen meg kell jegyeznünk. Először is, Dickie egy tárgy egyes aspektusaira viszi át az értékelésre váró jelöltség státuszát, vagyis az esztétikai tárgy koncepciója esszenciális a definíciója szempontjából. Carney azonban, arra hivatkozván, hogy a tanulmányában nem szán szerepet az esztétikai-nemesztétikai kérdés vizsgálatának, ezt a részletet kihagyja a definíciójából. Másodszor, Carney Dickie „művészetvilágát” úgy interpretálja, mintha az egy döntéseket hozó formális testület lenne, ami ellentmond a korai Dickie-szövegek definícióit körülölelő szövegkörnyezetnek. Ebből következően sem Carney, sem pedig Leddy, aki ha nem csupán vélhetően, hanem ténylegesen átvette Carney interpretációját, Dickie-értelmezése nem tekinthető adekvátnak.

⁴⁶⁴ Id. mű 270.o.

⁴⁶⁵ George Dickie, 'Defining Art: Intension and Extension,' in Peter Kivy. Editor. *The Blackwell Guide to Aesthetics* (Blackwell 2004) 45-62.o.

A kripkei-putnami modellt Dickie a „merev jelölőre épülő megközelítésnek” nevezi, és a megközelítés által felvetett problémákat visszavezeti egészen az atomisták és a platonikusok szembenállására, legalábbis abban a tekintetben, miszerint az atomistákat tekinthetjük az extenzionalista, a platonistákat pedig az intenzionalista referencielmélet előfutárainak. A műalkotások Dickie szerint a kulturális létezők szférájába tartoznak, a „kulturális létezők” koncepciójának tekintetében pedig Searle-nak *A társadalmi valóság szerkezete*⁴⁶⁶ című könyvéhez irányítja az olvasót. Abból következően, hogy a művészet egy kulturális fogalom, a művészet kulturális jelenségének vizsgálatára Dickie a kulturális antropológusokat tekinti a megfelelő tudósoknak. A kulturális jelenségeket Dickie szerint egy kulturális csoport hívja életre, és nem olyan genetikusan meghatározott viselkedésről van szó, mint a párosodás vagy az evés esetében. Egy kulturális gyakorlat természete nem rejtett, mint az arany vagy a víz univerzális tulajdonságai, mondja, de nem is olyan szembeötlő, mint mondjuk egy szigetlakó ruhájának a színe. A kulturális gyakorlat természete transzparens [transparent], ami azt jelenti, hogy „a kulturális gyakorlat megértéséhez némi megfigyelés, következtetés és teoretizálás szükséges”,⁴⁶⁷ de empirikusan felfedezhető. Egy kulturális fogalom transzparenciája azt is jelenti, hogy az a személy, aki ismeri azt a kultúrát, amelyben a kérdéses fogalom funkcionál, ismeri magát a fogalmat. A kulturális fajta fogalmak természetéhez olyan „belső” [insider] kapcsolatunk van, ami nem mondható el a természetes fajta fogalmak esetében.

A művészet definíciójára irányuló vállalkozást Dickie némileg hasonlatosnak tartja egy olyan kulturális jelenség megértési folyamatához, amely során mi a vizsgált kultúra nyelvétől megfosztott antropológusok vagyunk. Ha ismernénk az összes kultúra művészeti gyakorlatát, akkor minden nehézség nélkül intenzionális úton hozzáférésünk lenne a fogalom jelentéséhez. Minthogy azonban nem ismerjük a minden kultúrában megtalálható kulturális jelenséget (a kulturális jelenség természete azonos minden kultúrában, a művészet különféle formákban jelenhet meg az egyes kultúrákban), ezért az extenzió vizsgálatát is segítségül kell hívnunk, mondja Dickie.

A vizsgálódást Dickie szerint célszerű a saját kultúránknál kezdeni, hiszen megvan az az előnyünk, hogy saját kultúránkban anyanyelvi beszélők vagyunk,

⁴⁶⁶ John R. Searle. *The Construction of Social Reality* (New York: Free Press 1995)

⁴⁶⁷ Id. mű 317.o.

vagyis nincsen nagyobb nyelvi akadály. A kutatás a nyelvi szóhasználat elemzésén keresztül halad, meg kell vizsgálni azt a nyelvi szóhasználatot, ami a kulturális gyakorlattal integrálódott. A „műalkotás” használati módjainak egy provizórikus leíráshoz [provisional description] kell kapcsolódniuk (mint például az arany esetében az a provizórikus leírás, hogy sárga és képlékeny), és azokra a tárgyakra kell fókuszálniuk, amelyek kielégítik ezt a leírást. Egy elfogadható előzetes extenzióhoz [reasonable preliminary extension] kell eljutnunk, majd pedig megvizsgálunk azt a kulturális gyakorlatot, amely e mögött az előzetes extenzió, vagy annak valamely szignifikáns részhalma mögött húzódik. „A művészettörténetnek a Platóntól Dantóig tartó időszakára úgy tekinthetünk, mint a ’műalkotás’ előzetes leírásának [preliminary description] egyfajta kirostálására, noha ... ez a folyamat nem csupán kizár egyes elemeket a műalkotások extenziójából, de időnként bővíti is azt.”⁴⁶⁸ A műalkotások ellenpéldák által előidézett intenziójának expanzióját Dickie a művészetről való teoretizálás standard módjának tekinti. „Jegyezzük meg azonban, ahhoz, hogy egy állítólagos ellenpélda hatásos ellenpélda lehessen valaki elméletére nézve, elfogadható módon illeszkednie kell az extenzióba, *annak ellenére*, hogy ez az ellenpélda teljesen vagy csak részlegesen nélkülözi a teoretikusnak a vizsgált terminus intenziójára vonatkozó megértését.. Ez a filozófiai mozgás felelős nem csupán a ’műalkotás’ előzetes leírásában szereplő tulajdonságok kirostálásáért, hanem a tulajdonságok hozzáadásáért is.”⁴⁶⁹

Dickie is úgy gondolja, hogy létezik a tárgyaknak egy olyan osztálya, amellyel kapcsolatban mind a mai, mind pedig a korábbi művészetfilozófusok egyetértenek, hogy azok műalkotások, noha erről az osztályról Dickie nem ad kimerítő felsorolást. Megjegyzi továbbá, van némi egyet nem értés a „dadaista alkotásokkal és a hasonló dolgokkal”⁴⁷⁰ kapcsolatban, de ezt az egyet nem értést csekély jelentőségűnek tekinti. Azt tanácsolja, hogy ezt a disputát tegyük félre, és a figyelmünket a műalkotásoknak arra a hatalmas csoportjára fókuszáljuk, amellyel kapcsolatban teljes az egyetértés. Ezen a ponton nyilvánvaló lehet számunkra, hogy amennyiben nincs extenzionális egyetértés a művészet tagjai felett, akkor az extenzió jellegzetességeiből absztrahált univerzális intenzió is megkérdőjelezhető. Úgy gondolom, hogy Leddy kritikája elől

⁴⁶⁸ Id. mű 322.o.

⁴⁶⁹ Id. mű 323.o.

⁴⁷⁰ Uo.

Dickie kiindulópontja se vonhatja ki magát. Noha *expressis verbis* ebben a tanulmányban nem találkozunk a paradigma kifejezésével, látható, hogy Dickie paradigmatisz alkotáásokat feltételez, és véleményem szerint nem kínál megoldást a Leddy által felvetett problémákra. Hiába helyezi Dickie Jerrold Levinson elméletét a sajátja mellé, mint olyan elméletet, amely a sajátjához hasonlóan a műalkotások osztályának univerzális tulajdonságaiként nem-megfigyelhető tulajdonságokat nevez meg, a relációs tulajdonságok említése önmagában még nem oldja meg a paradigmák legitimációjának égető kérdését.

3.2.2. A proceduralista olvasat

Derek Matravers⁴⁷¹ is úgy látja, hogy Dickie definíciója csupán a szükségszerű feltételeket nevezte meg. Matravers célkitűzése nem egy adott személy munkájának, így például nem Dickie álláspontjának a kritikai vizsgálata, hanem magának az intézményi elméletnek a tárgyalása, vizsgálódásai állítása szerint absztraktabb szinten mozognak annál, hogy csupán Dickie-nek a korai és késői elméletei között lévő különbségeket tárgyalják.

Matravers az intézményi elmélet két változatát különbözteti meg egymástól: az erős proceduralizmust és a gyenge proceduralizmust. A gyenge proceduralizmust az intézményi elmélet javított változatának nevezi. A szakirodalom kritikájának leggyakoribb célpontja meglátása szerint az erős proceduralizmus, ami azt állítja, hogy az intézményi elmélet pontosan meghatározza, mi a műalkotás: olyan artefaktum, amit a művészetvilág egyik közönsége előtt történő prezentáció céljával hoztak létre. Ennek a meghatározásnak azonban ellentmond az intuíciónk, mondja Matravers. Egyfelől elképzelhetünk olyan tárgyakat, amelyeket elszigetelten készítettek, olyan intuíció nélkül, ami arra irányult volna, hogy azokat bárkinek is akarták volna mutatni, de ezeket a tárgyakat intuitive mégis művészetnek kategorizálnánk. Másfelől el tudnánk képzelni egy olyan értéktelen artefaktumot is, amit a művészetvilág egyik közönsége előtt történő bemutatás céljával készítettek, ám intuitive ezt az artefaktumot nem neveznénk műalkotásnak. Az erős proceduralizmus

⁴⁷¹ Matravers 2000.

szerint az egyetlen ok, aminek következtében valami műalkotássá válhat, az, ha “megfelelően mutatják be a művészetvilágnak”.⁴⁷² Az erős proceduralizmus azt is lehetővé teszi, hogy egy dolog pusztán egy rendelet következtében műalkotás lehessen.

Matravers felidézi Richard Wollheim *A művészet és tárgyai* című könyvének⁴⁷³ azt a részletét, ahol Wollheim az intézményi elméletet kritizálta. Wollheim argumentumát később egyébként “a gyilkos argumentumként” is emlegették. *A művészet és tárgyai* 1980-ban jelent meg, *A művészeti kör* négy évvel később, 1984-ben. *A művészeti körben* Dickie világosan kijelentette, hogy a korábbi nézetét már nem tartja aktuálisnak, a „gyilkos argumentum” azonban továbbra is olyan erősen jelen volt a köztudatban, hogy Dickie 1998-ban úgy érezte, a korábbi álláspontjának elvetése ellenére is újra⁴⁷⁴ le kell számolnia Wollheim kritikájával. Ebből az elhatározásból született meg a ‘*A wollheimi dilemma*’ című írás,⁴⁷⁵ amiben Dickie véleményem szerint nagyon részletesen és ismét meggyőzően kimutatja, hogy a Wollheim által megtámadott intézményi elmélet tulajdonképpen nem az ő korábbi álláspontja ellen irányult, ugyanis Wollheim is azok közé tartozik, akik félreértelmezték a korai álláspontját. Matravers ugyanakkor hasznosíthatónak találja a wollheimi kritika egy részét, ezért célszerű felidézni a wollheimi argumentációt. Wollheim a következőt kérdezi: „Azt kell-e feltételeznünk, hogy azok, akik egy adott artefaktumnak státuszt adományoznak, azt elfogadható indokból [good reasons] kifolyólag teszik, vagy nincs ilyen előfeltevés? Megtörténhet-e, hogy annak ellenére, hogy nincsenek érvek, vagy rossz érveket hoznak elő, a cselekedetük mégis eredményes lesz, pusztán annak következtében, hogy rendelkeznek a megfelelő státusszal – vagyis abból következően, hogy ők a művészetvilág képviselői?”⁴⁷⁶ Wollheim szerint két lehetőséggel számolhatunk. Ha azt feltételezzük, hogy a műalkotás státusza nem csupán a képviselők státuszának a következménye, hanem szükséges, hogy a képviselők cselekedetére megfelelő indokunk legyen, akkor azt

⁴⁷² Id. mű 244.o.

⁴⁷³ Richard Wollheim. *Art and Its Objects. Second edition.* (Cambridge: Cambridge University Press 1980)

⁴⁷⁴ Egyszer már ugyanis, miután megjelent Wollheimnek *A festészet mint művészet* (Princeton, N.J.: Princeton University Press 1987) című könyve, érvelt az elméletének félreértelmezése ellen: George Dickie, ‘An Artistic Misunderstanding,’ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1993, 69-71.o.

⁴⁷⁵ George Dickie, ‘Wollheim’s Dilemma,’ *The British Journal of Aesthetics*, 38, 2, 1998, 127-135.o.

⁴⁷⁶ Wollheim Id. mű 160.o.

mondhatjuk, hogy egy artefaktum tulajdonképpen azzal válik műalkotássá, hogy kielégíti ezt az indokot. Ha azonban az indokban megnevezett dolognak az artefaktum már eleve, tehát még az adományozás aktusa előtt eleget tett, akkor a tárgy műalkotás-státusza tulajdonképpen már az adományozás előtt is biztosítva volt, vagyis semmi szükség a státuszadományozásra: “ha ez így van, akkor azt, amit a művészetvilág képviselői tesznek, helytelenül nevezik a státusz ‘adományozásának’, mert amit ők csinálnak, az csupán annak a státusznak a ‘megerősítése’ vagy ‘felismerése’, amit az artefaktum már az ő cselekedetüket megelőzően is birtokol – és ebből az következik, hogy a cselekedetükre való utalást mellőzni kell a művészet definíciójából, mint a legjobb jóindulattal is inesszenciális dolgot.”⁴⁷⁷ Persze lehetséges, folytatja Wollheim, hogy egy artefaktum kielégíti a megnevezett indokot, ugyanakkor szükséges az adományozás is, számos jogi jelenség működik ennek a struktúrának megfelelően. A mondottakból következően a “megfelelő indoknak” két fajtáját különböztethetjük meg: A) lehet megfelelő indokunk annak alátámasztására, hogy egy dolog egy adott státusszal rendelkezik, és B) lehet megfelelő indokunk arra, hogy ezt a státuszt a dolognak adományozzuk. Wollheim megvilágító példája: lehet megfelelő indokunk arra, hogy két személy miért házasodjon össze, de ez különbözik attól az indoktól, amiért azt gondoljuk, hogy ez a két személy házas. Ha a státuszadományozás esszenciális ahhoz, hogy egy artefaktum műalkotás lehessen, akkor arra kell gondolnunk, hogy a művészetvilág képviselőinek az utóbbi, vagyis a második fajta megfelelő indokkal kell rendelkezniük. Ezt az indokot azonban fel kellene mutatni, mondja Wollheim, ő viszont nem látja, hogy ezek hogyan lehetnének inkább a műalkotás létrehozása, mintsem a műalkotás létezése mellett szóló indokok. Ha viszont a mellett a lehetőség mellett foglalunk állást, ez a második alternative, hogy a képviselőknek nincs szükségük megfelelő indokra, csupán a státuszukból következően képesek egy artefaktumnak műalkotás-státuszt adományozni, akkor ez az elképzelés ellentmond két erős intuíciónknak. Egyfelől ugyanis azt érezzük, hogy a műalkotás és a jó műalkotás kapcsolatban állnak egymással, másfelől azt is érezzük, hogy a műalkotás státuszának a birtoklása valami fontosat jelent. A két intuíció nem független egymástól.

⁴⁷⁷ Wollheim Id. mű 161.o.

A gyenge proceduralizmus átveszi azt a wollheimi megállapítást, hogy amennyiben egy tárgyat műalkotásnak akarunk tekinteni, akkor arra megfelelő indokkal kell előállnunk, azonban nem gondolja azt, hogy ez az indok egy transzhistorikus, pontosan meghatározható indok lenne: „A művészetvilág történetének különböző állomásai során más és más indokok operatívák arra vonatkozóan, hogy valamit műalkotásnak tekintünk-e vagy sem.”⁴⁷⁸ Matravers Dickie egyik példáját említi a gyenge proceduralizmus argumentumának az alátámasztására, nevezetesen a lovagság intézményét. A tizenkettedik században, mondja Matravers, azt a személyt üthették lovaggá, aki tapasztalt harcos volt, a tizennyolcadik században már lovagi címet kaphatott az uralkodó törvénytelen fia is, a huszadik század elején lovaggá üthették azt a személyt, aki jelentős adományt adott a Liberális Pártnak, manapság pedig lovaggá üthetik azt, aki számos jótékonyági, segítő munkával büszkélkedhet - a lovaggá ütés indokai között nincs egyetlen közös nevező sem. Éppígy nem találhatunk közös nevezőt a műalkotások esetében sem: „Nem létezik olyan transzhistorikus indok, ami a műalkotás tárgyainak kiválasztását irányítaná, mindazonáltal mindig van egy olyan indok, minden egyes alkotás esetében, ami felelős azért, hogy az adott tárgy műalkotás.”⁴⁷⁹ A huszadik századot megelőzően például egy festmény számára a vizuális hűség elegendő volt ahhoz, hogy az műalkotás lehessen, de a kubizmus már önálló indokkal állt elő arra vonatkozóan, hogy a festett vásznait miért tekintsük műalkotásoknak. „Tehát egy tárgy azáltal definiálódik műalkotásként, hogy részt vesz (bármilyen olyan indok következtében, ami történetesen éppen operatív) abban a folyamatosan zajló gyakorlatban, amit művészetvilágnak nevezünk.”⁴⁸⁰ Matravers úgy olvassa Dickie “prezentáció”-értelmezését, mint ami konform ezzel az értelmezéssel,⁴⁸¹ vagyis Dickie elmélete Matravers szerint értelmezhető a gyenge proceduralizmus alátámasztásaként. A gyenge proceduralizmus tehát nem kötelezi el magát, mint ahogy azt Wollheim szeretné, egyetlen megfelelő indok [good reason] mellett, az indokokat olyan

⁴⁷⁸ Matravers Id. mű 244.o.

⁴⁷⁹ Uo.

⁴⁸⁰ Uo.

⁴⁸¹ „A műalkotás ’prezentációja’ egyszerűen egybeeshet azokkal az indokokkal, melyek éppenséggel operatívák a művészetvilágban.” – Uo. Az ehhez a mondathoz fűzött lábjegyzetében Matravers azt állítja, hogy „Ezt a nézetet fejezi ki *A művészeti kör*.”

tényeknek tekinti, amelyek operatívak a művészetvilágban. Még az indokok intézményi jóváhagyását sem követeli meg.⁴⁸²

Az operatív indok, mondja Matravers, a gyenge proceduralizmus számára nem egy olyan tulajdonság, ami a szem számára látható lenne, tehát a műalkotások vizsgálatban a metafizika és az episztemológia elválaszthatók egymástól. Rothko egyik festménye aligha lehetett volna műalkotás mondjuk 1777-ben, de önmagában az a tény, hogy akkoriban más indokok léteztek arra vonatkozóan, hogy mit tekintünk műalkotásnak, nem érvényteleníti az intézményi definíció érvényességét. Nem a „műalkotás” fogalma az, ami megváltozott, hanem csupán a művészetvilág operatív indokai, ahogy a „tegnap” szó jelentése sem változik meg azzal, hogy a referenciája mindig egy másik nap lesz.⁴⁸³ A gyenge proceduralizmus álláspontja megváltoztatta a művészetfilozófia kiindulópontját: „Abból a pozícióból, amelyben a művészetet egy esetleges módon összeállt dolgok csoportjával azonosítottuk, elmozdultunk abba az irányba, ahol a művészetet a dolgoknak egy olyan csoportjával azonosítjuk, amelyek tagjai esetleges indokok következtében rendeződtek egyazon fedél alá.”⁴⁸⁴

Mielőtt megvizsgálánk, hogy Derek Matravers leírása mennyiben tekinthető adekvátnak *A művészeti kör* vonatkozásában, nézzük meg, hogy a procedurális megközelítés honnan eredeztethető. A művészetelméleteket Stephen Davies az 1991-ben megjelent *A művészet definíciói* című könyvében újonnan felállított kategóriák alá sorolta. A könyv második fejezete a *Funkcionális és procedurális definíciók* címet viseli, itt a proceduralizmus kérdését Davies a művészet definíciójánál tágabb perspektívából veszi szemügyre. Abból a megfigyelésből indul ki, hogy a körülöttünk lévő világot egyrészt igyekszünk olyan fogalmakkal leírni, amelyek a világ struktúráját adekvát módon ragadják meg, másrészt olyan fogalmakat is használunk, amelyekkel mi magunk adunk felosztást a bennünket körülölelő kontinuumnak. Davies nem kíván részletesebben belemenni a realisták és az antirealisták között folyó vitába, de céljának eléréséhez ez nem is szükséges.

Davies hangsúlyozza, hogy számos klasszifikációnk nem abból az igényből születik, hogy azzal meg akarnánk ragadni a világ struktúráját, hanem a szükségleteinkből, az érdekeinkből és a vágyainkból. Az „étel”, a „méreg” és a

⁴⁸² Id. mű 246-247.o.

⁴⁸³ Id. mű 248.o.

⁴⁸⁴ Id. mű 249.o.

„szívélyesség” fogalmait említi példaként, ezeknek a kifejezéseknek a létrehozásánál, mondja, az lebegett a szemünk előtt, hogy a dolgokat úgy osztályozzuk, hogy kizárjuk a ránk nézve káros vagy ártalmas dolgokat. Davies szerint általánosan elmondható, hogy minden fogalomnak van lényege, ami alapján azután meghatározzuk, hogy mely dolgok tartoznak egy adott osztályba. Ha egy dolgot a funkcionális hatékonysága tesz X-szé, vagyis az, hogy X fogalmának a lényegét szolgálja, akkor X-et ebben az esetben funkcionálisan definiáltuk. Az is gyakran megfigyelhető, hogy miután egy fogalom közhasználatba kerül, konvenciók, procedúrák és intézmények épülnek köré. A már említett „méreg” esetében például konvencióvá vált a tekergőző kígyó stilizált reprezentációja. A definíció ilyen esetekben megadható a konvenció segítségével is, ekkor operacionális definícióról beszélünk. Persze előfordulhat, hogy egy definíció nem tisztán funkcionális, tartalmazhat procedurális elemet. Erre az eshetőségre mondjuk a „porszívó” fogalmát említhetnénk példaként. Hiába fedeznének fel például holnap egy olyan állatfajt, ami a zúzmókból kiszívja a port, azt nem hívnánk porszívónak, mert a porszívó fogalmához hozzátársítjuk azt a feltételt is, hogy a porszívókat egy gyárban állítják elő.

A társadalmi intézményeket és a konvenciókat gyakran valamilyen sajátos céllal hozzuk létre, mondja Davies. Azonban nem ritka eset, hogy ezek az intézmények és konvenciók idővel elválnak attól a funkciótól, amelyet eredetileg betölteni szándékoztak. A tekergőző kígyó reprezentációja például idővel a patika szimbólumává vált, és ma már nem gondoljuk azt, hogy a patikában mérget árulnának. Ez a példa arra is jó illusztráció, hogy egy későbbi funkció akár szembe is kerülhet az eredeti funkcióval. Ebből azt a következtetést vonhatjuk le, hogy tulajdonképpen mindig az adott helyzettől függ, hogy a kérdéses fogalmat továbbra is funkcionálisan definiáljuk-e, vagy helyesebb esetleg egy procedurális definíciót megfogalmaznunk. A tekergőző kígyót operacionális definícióként használhatjuk a méreg meghatározására, de minthogy a tekergőző kígyót a patika jelölésére is használjuk, így ez a reprezentáció nem esszenciális a méreg meghatározására nézve, vagyis célszerű a funkcionális meghatározást használni, ami a méreg ránk nézve veszélyes tulajdonságát tekinti a méreg egyik lényegi sajátosságának. Viszont kimondottan procedurális meghatározást célszerű adni például a „lovaggá ütés” képzetének, hiszen sem a kimagasló személyes eredmény, sem a kimagasló társadalmi szolgálat ténye önmagában még nem elégséges ahhoz, hogy valaki lovag lehessen.

Arra is szükség van, hogy a megfelelő körülmények között az arra illetékes személy lovagi címet adományozzon a jelöltnek. A lovaggá ütés feltételei változtak az idők folyamán, a procedúra azonban mindvégig változatlan maradt.

A műalkotásokat vajon funkcionális vagy pedig procedurális definícióval kell meghatároznunk? „Világossá kell válnia, hogy a műalkotások, osztályként, nem formálnak egy természetes fajtát, és a fogalom sem abból a törekvésből keletkezett, hogy rendet vigyünk valamilyen természetes kontinuumba. A dolgok műalkotásokként való klasszifikációja úgy tűnik, hogy inkább egy szükségletünket vagy egy kapcsolatot fejez ki. Számos, ha nem az összes, műalkotás úgy készült, hogy a készítés közben ez az érdek járt az emberek fejében. Számos okból kifolyólag hozhatunk létre műalkotásokat, de sok alkotás azzal az intencióval készült, hogy azok egy specifikusan a művészetre jellemző dolgot hajtsanak végre. Az a tény, hogy csupán viszonylag kevés természetes dolgot használunk és prezentálunk művészetként, és hogy viszonylag kevés olyan dolgot, amit eredetileg nem-művészetnek hoztak létre, használunk és prezentálunk művészetként, azt jelzi, hogy egy tárgy művészetként való létezésének eredményessége rendszerint és elsősorban azon alapul, hogy a tárgyat intencionálisan művészetnek készítik. ... A műalkotások nem formálnak egy természetes fajtát, a műalkotások rendszerint azzal a specifikus intencióval készülnek, hogy azok műalkotások legyenek. A művészet formáinak és kategóriáinak sokfélesége pedig arra mutat, hogy nincs olyan intrinzikus, megfigyelhető tulajdonság, amiben az összes műalkotás, és csupán a műalkotások osztoznának. Ezek a belátások oda kell, hogy vezessenek bennünket, hogy azt érezzük, a művészetet definiáló esszencia vagy bizonyos dolgok és ezen dolgok (intencionált) funkcionális következményei és/vagy használatai között lévő relációban található, vagy, másik lehetőségként, bizonyos dolgok és azon procedúrák között lévő relációban, amely procedúrákon keresztül ezek a dolgok létrejönnek (vagy amelyekkel létre akarják hozni azokat).”⁴⁸⁵ Davies számára alapvetően vagy funkcionális, vagy pedig procedurális szempont vezérel bennünket a művészet definiálása során.

Matravers kiemeli Dickie-nek a wollheimi kritikára adott válaszából azt a részt, amikor Dickie azt mondja, hogy Wollheim “elfogadható indokai” soha nem

⁴⁸⁵ Davies 1991. 37-38.o.

lehetnek elégségesek ahhoz, hogy valami műalkotás lehessen, mert ilyen tulajdonságokat találhatunk olyan tárgyak előállításánál is, amelyek nem műalkotások. Dickie többek között egy olyan traktátust említ, ami azzal a szándékkal készült, hogy népszerűsítsen egy morális álláspontot. Említ olyan alkotást is, ami bizonyos esztétikai kvalitások megmutatása végett készült. Matravers a Ducati motorok magas esztétikai színvonalát említi erre a második eshetőségre példaként. Matravers szerint Dickie a példáival arra akar rámutatni, hogy a tulajdonságok önmagukban még nem elegendők ahhoz, hogy egy artefaktum műalkotás lehessen, szükség van még valami egyébre is, ez pedig Matravers Dickie-interpretációja szerint „egyfajta intézményi felismerés”.⁴⁸⁶ Matravers szerint Dickie elméletében ez a megszorítás „természetesen azt bizonyítja, hogy a definíciója szükségszerű, de nem elégséges”.⁴⁸⁷ Ha Dickie definíciója, mondja, csupán arra törekedett volna, hogy a szükségszerű feltételt adja meg, akkor jelentősen kisebb polémiát indukált volna.

Nézzük elsőként azt a két példát, amit Matravers Dickie definíciójának ellenpéldáiként említ. Matravers olyan dolgokat is műalkotásnak tekintene, amelyeknek a készítője nem rendelkezett olyan intuícióval, ami azt tartalmazná, hogy a tárgyakat bárkinek is be kellene mutatni. Erre azt válaszolhatjuk, hogy a Dickie „műalkotás”-meghatározásában szereplő intuíció nem tartalmaz ilyen erős szándékot, Dickie „kettős szándék”-konceptiója például azt a szituációt próbálja megragadni, amikor az alkotó egyfelől szeretné bemutatni az alkotását, ugyanakkor valami visszatartja ennek a szándéknak a megvalósításától. Persze nem kizárt, hogy Matravers csupán arra gondolt, hogy az alkotónak talán egyáltalán nem volt olyan intenciója, ami tartalmában a bemutatásra irányult volna, ekkor viszont, *A művészeti kör argumentációja* alapján, ezeket az alkotásokat Dickie tényleg nem tekintené műalkotásoknak, legalábbis nem tekintené azokat a készítő műalkotásainak. Arra azonban minden nehézség nélkül nyitva a lehetőség Dickie elméletében, hogy a tárgyakat annak a személynek a műalkotásiként interpretáljuk, aki azokat bemutatja a művészetvilág közönségének. Ami pedig Matravers másik példáját illeti, amelyben az értéktelen artefaktumokat, azoknak a művészetvilág közönsége előtt történő bemutatása ellenére sem nevezné műalkotásoknak, azt lehet válaszolni, hogy Dickie a műalkotás értéksemleges jelentését kívánta megragadni, amibe éppúgy beletartoznak

⁴⁸⁶ Matravers 2000. 243.o.

⁴⁸⁷ Uo.

a közepszerű és a rossz műalkotások, mint a jók vagy a kiválóak. *A művészet és az esztétikai* egy ennél még rugalmasabb álláspontot képviselhetne azzal a kijelentésével, hogy szinte mindenben találhatunk valamilyen értéket, csak lehet, hogy az érték esetleg még nem realizálódott, de az intézményi elmélet korai álláspontját nem szeretnénk beemelni legitimációs alapként. Matravers nem mondja meg, hogy az “értéktelen” ítélet szubjektumaként kire gondol: csupán önmagára, vagy esetleg mindenki másra is, ez utóbbi esetben egy univerzális értékítéletről lenne szó. Azt gondolom, hogy Matravers csupán Dickie-nek azzal az állításával kívánt vitába szállni, hogy az értéktelen műalkotások is műalkotások lennének. Dickie egy kulturális tradíció elemzéséből deriválja a kijelentését, Matravers pedig a személyes (vagy kollektív?) intuícióra hagyatkozott. Önmagában egyik módszert sem találok kielégítőnek az ítélethez, mert a műalkotás, történeti képződményként értelmezve, mindkét módszer eredményeire hatásos ellenpéldákat mutathat fel.

Most térjünk át Matraversnek arra a kijelentésére, miszerint Dickie definíciója a művészetnek csupán a szükségszerű feltételét nevezte meg, ami önmagában még nem lehet elégséges. Matravers szerint Dickie implicit módon az “intézményi felismerést” is megköveteli. Én úgy látom, hogy ez az újabb feltétel nem illeszthető be a Dickie által megnevezett két szükségszerű feltétel mellé. Dickie a következőt mondja: “a műalkotásoknak vannak közös tulajdonságaik – az artefaktualitás, és az, hogy olyan dolgok, amiket a művészetvilág egyik közönsége előtt történő prezentáció céljával hoztak létre – és ezek a tulajdonságok elegendők ahhoz, hogy definiálhassuk a ‘művészetet’.”⁴⁸⁸ Dickie szükségszerű feltételei közül a másodiknak esszenciális eleme az alkotói intenció, ami esszenciális tartalma, hogy az artefaktum a művészetvilág egyik közönsége elé készül (még ha a bemutatás aktuálisan nem is valósul meg). Dickie leírásában nincs helye az “intézményi felismerésnek”, mert a művészetvilág intézményét Dickie nem formális intézményként értelmezi, hanem olyan gyakorlatként, amelyben a művészek, a prezentálók és a közönség a művészetvilág esszenciális magvának szereplőit alkotják. Egy műalkotás létrejöttéhez elengedhetetlen, esszenciális az alkotónak az az intenciója, hogy műalkotást akar létrehozni, és ez az intenció, az artefaktualitás feltételével kiegészítve, már önmagában elégséges ahhoz, hogy egy műalkotás létrejöhessen, vagyis egyrészt

⁴⁸⁸ Dickie [1997.] 111.o.

teljesen feleslegesnek tűnik egy további szükségszerű feltétel, másrészt az “intézményi felismerés” képzete sem illeszthető be abba a gondolati struktúrába, amellyel Dickie dolgozik. Ahogy az az interpretáció sem illeszthető be Dickie koncepciójába, amit Matravers Dickie-nek a ‘bemutatás’ terminusáról ad: “A műalkotás ‘bemutatása’ egyszerűen bármely olyan indoknak való alávetettséget jelent, ami történetesen operatív a művészetvilágban.”⁴⁸⁹ *A művészeti kör* a bemutatást szerepkörökön és hagyományokon keresztül értelmezi és ábrázolja, nem világos számomra, hogy ebbe a leírásba hogyan kerülhetnének bele a műalkotásokat létrehozó indokok. Az operatív indokra Matravers egyik példaként a vizuális hűséget említi. Dickie azonban az ilyen és hasonló indokokat nem tekinti a művészetre nézve konstituáló tényezőknek, mert a szükségszerű és elégséges feltételek nem egy adott időszakra, hanem a művészet eddigi egész tradíciójára kívánnak érvényesek lenni.

Az erős proceduralizmus Matravers által adott leírását egyébként nem is találom teljesen koherensnek. Az egyik helyen Matravers azt írja, hogy „ahhoz, hogy valami műalkotás lehessen, az szükséges, hogy a tárgy egy olyan artefaktum legyen, amit a művészetvilág közönsége előtt történő bemutatás céljával hoztak létre”,⁴⁹⁰ egy máaik helyen ugyanakkor már ennél kötetlenebbül fogalmaz, és csupán azt tartja szükségszerűnek, hogy a tárgy „a megfelelő módon legyen bemutatva a művészetvilágnak”.⁴⁹¹ Ebben a lazább megfogalmazásban egyfelől már nem esik szó az artefaktualitás feltételéről, másfelől a művészetvilág közönsége is a művészetvilágra módosul. Ezek hangsúlyos tartalmi változások, és feltételei annak a későbbi kijelentésnek, hogy az erős proceduralizmus szerint „valami egy pusztá rendelet következtében is műalkotássá változhat”.⁴⁹²

3.2.3. A narratív elmélet

A „*Mi a művészet?*” kérdése mögött Noël Carroll szerint elsődlegesen háromféle intenció húzódhat meg: 1. „Van-e megbízható módszer a művészet azonosítására?”, 2. „A művészetnek van-e esszenciája?”, és 3. „A művészet rendelkezhet-e valódi

⁴⁸⁹ Matravers 2000. 243.o.

⁴⁹⁰ Uo.

⁴⁹¹ Id. mű 244.o.

⁴⁹² Id. mű 246.o.

definícióval?” (ami a szükségszerű és elégséges feltételek megadását jelenti).⁴⁹³ Carroll szkeptikus a valódi definíció lehetőségét illetően, a művészet esszenciájának kérdése kapcsán pedig felhívja a figyelmet arra, hogy az esszenciális tulajdonság jelenlétét kétféleképpen is lehet értelmezni. Egy esszenciális tulajdonság egyrészt lehet a művészetre kizárólagosan jellemző tulajdonság, ugyanakkor azonban lehet olyan tulajdonság is, amelyet esszenciálisnak gondolnak a műalkotások esetében, de az adott tulajdonság megtalálható más dolgoknál is.

Carroll filozófiai álomnak tekinti azt az ideális lehetőséget, hogy mindhárom kérdésre választ kapjunk, ő személy szerint csupán azt a praktikus kérdést kívánja megválaszolni, hogy amikor szembekerülünk egy olyan alkotással, aminek a státuszára vonatkozóan kétség merül fel bennünk, akkor hogyan adhatunk választ arra a kérdésre, hogy ez a kérdéses tárgy műalkotás-e vagy sem. Ugyanakkor, mondja, ha erre a kérdésre sikerül afirmatív választ adnunk, az még nem jelenti egyúttal azt is, hogy a másik két kérdésben is állást kellene foglalnunk. A három fenti kérdés Carroll szerint egymástól függetlenül is kezelhető.

A neowittgensteiniánus, a dantói és a George Dickie-féle megközelítéseket Carroll egyaránt elégtelennek találja. A neowittgensteiniánus elmélettel szemben Dantónak azt az argumentumát idézi, amit Danto a *San Francisco Art Institute*-ben 1991-ben adott elő.⁴⁹⁴ Ez az argumentum a családi hasonlóság logikájára irányul, és azt mondja, hogy ha a paradigmaticus alkotások mellé helyezünk egy olyan osztályt, ami a paradigmaticus alkotásokhoz hasonló alkotásokból áll, majd e mellé az osztály mellé ismét egy, a korábbi osztály elemeihez hasonló tárgyakból álló osztályt teszünk, és ezt ismételtjük egészen addig, hogy végül eljutunk egy osztályig, ami tartalmazza a valóság általunk tetszőlegesen kiválasztott tárgyát, akkor ezzel gyakorlatilag azt bizonyítjuk, hogy a minden hasonlít minden másra igazság alapján nem sikerül megragadnunk a művészet esszenciáját. Carroll szerint az arra való hivatkozás, hogy a családi hasonlóságok esetében nem pusztán hasonlóságról, hanem családi hasonlóságról van szó, vagyis hogy a jelöltnek osztoznia kellene valami olyan tulajdonságban, ami közös a család tagjaiban, nem jelent megoldást, mert mindeközül nem sikerült kimutatni, hogy mi lehetne a családot esszenciálisan szervező közös nevező. Dantónak az a gondolata, ami egy művészetelmélet tesz szükségessé, kiutat

⁴⁹³ Noël Carroll, 'Identifying Art,' in Yanal 1994. 3-38.o.

⁴⁹⁴ Id. mű 14. lábjegyzet

mutathatna a nehézségekből, mondja Carroll, de azt a koncepciót, amit *A közhely színeváltozása* képvisel, az ellenpéldák érvénytelenítik. Például Honey Coles sztepptáncos egyes darabjai aligha szólnak bármiről, mondja Carroll, ami pedig a dantói meghatározás egyik szükségszerű elemét jelenti. George Dickie intézményi elméletének késői változatával pedig az Carroll problémája, hogy Dickie definíciója egyrészt körkörös, másrészt kétségesnek tartja, hogy Dickie tényleg a művészet elméletét fogalmazta volna meg. Ugyanis, mondja Carroll, Dickie meghatározása csak „a komplexitás egy adott fokával rendelkező koordinált, kommunikatív gyakorlatok szükségszerű keretét adja meg”, de „tulajdonképpen semmi specifikusat nem mond a művészetről” mint olyanról.⁴⁹⁵ A „művészetet” Dickie leírásában Carroll szerint behelyettesíthetnénk például a filozófiával, és akkor azt mondhatnánk, hogy „a filozófia egy műve a diskurzusnak egy olyan fajtája, amit a filozófiavilág közönsége előtt történő prezentáció szándékával készítettek el”.⁴⁹⁶ A probléma az, hogy a Dickie által meghatározott szükségszerű feltételek Carroll szerint más társadalmi gyakorlatoknál is megtalálhatók, nem csupán a művészetnél. Ugyanakkor méltatja Dickie írásait, amiért azok a művészet létrehozásának a számos művészetfilozófus által figyelmen kívül hagyott társadalmi keretére irányították a figyelmet.

Carroll a narratív elméletét javasolja annak a kérdésnek a kielégítő megválaszolására, hogy egy kérdéses alkotást hogyan azonosíthatunk műalkotásként. „A „Mi a művészet?” kérdést (ahol a kérdésre afirmatív választ adunk arra vonatkozóan, hogy létezik-e megbízható módszer a művészet azonosítására) a módszer természetének a meghatározásával kívánom megválaszolni. Elképzelésem szerint rendelkezünk olyan módszerrel, amellyel egy jelöltet műalkotásként azonosíthatunk, és ez a módszer a történeti elbeszélés.”⁴⁹⁷ Carroll azt a tapasztalatot vonta le az avant-garde mozgalom alkotásaira reflektáló művészetelméletek vizsgálatából, hogy az elméletek mindig megpróbálták beilleszteni az új alkotásokat a művészeti gyakorlatok kontinuumába. Nem véletlen, mondja Carroll, hogy a huszadik század folyamán a proceduralista művészetelméletek átvették a vezető pozíciót funkcionista társaiktól, hiszen a modern alkotások sorozatosan aláásták a funkcionista elméletek által meghatározott jellemzőket. Beardsley esztétikai

⁴⁹⁵ Id. mű 12.o.

⁴⁹⁶ Uo.

⁴⁹⁷ Id. mű 13-14.o.

tapasztalata pontosan úgy bukott el az anti-esztétikai alkotások előtt, ahogy korábban az imitációelmélet az anti-mimetikus művek előtt. A modern művek különösen hajlamosak felébreszteni a művészetfilozófiát a dogmatikus szendergésből. A proceduralista elméletek érzékenyebbek a modern alkotásokra, rugalmasabbak, fel tudnak ölelni számos modern alkotást, és pontosan ebből következik, hogy vonzóbbak az olvasók számára. Carroll egyébként is alapvetően abban látja az elmélet feladatát, hogy „teoretikus eszközzel szolgáljon annak igazolására, hogy az avant-garde gyakorlatának mutációi a művészet családjához tartoznak.”⁴⁹⁸ Az elmélet a gyakorlat lekötöztetjé, a kérdésfeltevései tehát mindig egy adott történeti kontextusból származnak. A modern művészet idejében például az az elmélet feladata, hogy teoretikus kapcsolatot építsen az avant-garde innovációi és a korábbi, műalkotásnak tekintett dolgok között.⁴⁹⁹

A kortárs művészetelmélet „paradigmatikus problémája”, hogy „a közönség egy olyan művész által prezentált tárggyal vagy előadással szembesül, ami nincs összhangban a közönségnek az arra irányuló elvárásaival, hogy mit tekintünk művészetnek.”⁵⁰⁰ Az új alkotás kapcsán „észlelt hiátus” [percieved gap] az anomalikus alkotás és a műalkotásoknak egy már létező csoportja és a művészet létrehozásának illetve a művészeti gondolkodásnak a meghonosodott hagyománya között keletkezik.⁵⁰¹ Ez a hiátus kihívás elé állítja a befogadót, aki ennek, Carroll szerint, azzal felelhet meg, ha „elmesél egy olyan történetet, ami a kérdéses x alkotást az őt megelőző művészetlétrehozó kontextusokkal oly módon kapcsolja össze, hogy x létrehozása a gyakorlaton belül található felismerhető gondolkodói és alkotói folyamatok értelmes [intelligible] eredményének tekinthető.”⁵⁰² Greenberg például Carroll szerint egy ilyen narratívával állt elő akkor, amikor Morris Lewis alkotásait az analitikus kubizmus programjához kapcsolta. A narratívák nem definíciók, azok a művészet azonosításának az eszközei, és a narratívák nem is eredményeznek

⁴⁹⁸ Carroll 1993. 314.o.

⁴⁹⁹ Egy lejegyzetben (5. l. jegyzet – 325.o.) ugyanakkor Carroll megjegyzi, hogy természetesen nem minden elmélet tűzte ki ezt a feladatot a zájszlajára, hiszen egyesek mintegy hátvádként az avant-garde alkotásai ellen védekeztek.

⁵⁰⁰ Carroll 1994. 16.o.

⁵⁰¹ Ennek a hiátusnak a megnyilvánulására példaként említhetjük Jules Renard kifakadását Alfred Jarry *Ubu királyának* első előadása után, aki azt mondta, hogy „Ha holnap Jarry nem írja azt, hogy mindez csak vicc volt, akkor neki vége van...” – Claude Schumacher, *Alfred Jarry and Guillaume Apollinaire* (New York: Grove Press, 1985) 75.o.

⁵⁰² Carroll 1994. 16.o.

definíciót. Hasznosítják azt a neowittgensteiniánus meglátást, miszerint ahhoz, hogy valamit egy adott dologként ismerjünk fel, nem szükséges, hogy egy valós definíció birtokában legyünk. Azonosítás más úton is történhet, nem csupán a valós definíció eszközével.

„Egy műalkotás megértése, elnagyoltan fogalmazva, azt jelenti, hogy azt elhelyezzük, belehelyezzük egy tradícióba.”⁵⁰³ A történeti narratíva feladata annak kimutatása, hogy a kérdéses alkotás része-e vagy sem egy fejlődő tradíciónak [developing tradition]. Ez a kérdés pedig “a történeti megértés kérdése”.⁵⁰⁴ Minthogy a művészet olyan gyakorlat, ami esszenciálisan hagyománnyal rendelkezik, így a művészetnek van legalább egy olyan tulajdonsága, ami esszenciális: ez pedig a historicitás [historicity]. Carroll R. A. Sharpe⁵⁰⁵ megállapítását helyeselve mondja, hogy a művészet az ősök, a leszármazottak és a posztulánsok ügye. És Gallie megállapítását visszhangozza, amikor hangsúlyozza, hogy a művészek elsajátítják a technikák és a célok tradícióját, amit a saját alkotásaik továbbírnak.⁵⁰⁶ Ez a továbbírás persze nem feltétlenül jelent módosítást, egy alkotás felerősítheti a hagyományt, de lehetséges, hogy csupán megismétli azt. Kiindulópontként adott a pillanatnyi helyzet, illetve ennek a művész szemüvegén keresztül megjelenő értékelése, ehhez a hagyományhoz a művész valamilyen formában viszonyulni kíván, és ennek a viszonyulásnak a megvalósulásához a rendelkezésére álló eszközökből kiválasztja a számára megfelelőt, aminek alkalmazása az alkotás folyamata, eredménye pedig maga a mű. A folyamat ábrázolását a történeti narratívák közül az „azonosító narratíva” [identifying narrative] hivatott elvégezni, ami strukturálisan a következőképpen jellemezhető. Egyfelől szükséges, hogy mind a kiinduló szituáció művészi értékelése, mind a művész viszonyulása a hagyományhoz, mind pedig a művész döntése érthető legyen. A narratíva tehát általánosan a praktikus érvelés struktúrájával rendelkezik. Formálisan pedig ez az érvelési struktúra úgy jelenik meg, hogy a bevezetés tartalmazza az alkotás művészettörténeti kontextusának a megrajzolását, a

⁵⁰³ Id. mű 20.o.

⁵⁰⁴ Carroll 1993. 316.o.

⁵⁰⁵ R. A. Sharpe, 'A Transformation of a Structuralist Theme,' *The British Journal of Aesthetics*, 18, 1978, 155-171.o.

⁵⁰⁶ Sőt, Carroll nem csupán a létrehozás tradíciójáról beszél. Számára a befogadásnak is létezik tradíciója, a befogadó részéről a műalkotások értékelésének és megértésének egyaránt paradigmái vannak: “A létrehozás művészi tradíciója mellett beszélhetünk a recepció tradícióiról is – vagyis a műalkotások közönség részéről történő értékelésének és megértésének a tradícióiról, ami a nézés, a hallgatás, és a műalkotások interpretálásának a paradigmáit foglalja magában.” – Carroll 1994. 19.o.

meghonosodott művésztlétrehozó kontextus leírását, a tárgyalás azzal kezdődik, hogy ismertetjük a művész koncepcióját a saját kontextusáról, majd úgy folytatjuk, hogy leírjuk a művésznak a saját kontextusához kívánt viszonyulási formáját, majd pedig azt a választását, aminek eredményeképpen kiválasztja a megfelelő eszközt az alkotásának a létrehozására.⁵⁰⁷ A befejezésben eljutunk a művészi alkotás eredményéhez, magához a műhöz. Az azonosító narratíva strukturális elemei az értékelés, a megoldás, a választás és a cselekvés, definitív meghatározása pedig a következő: „*x* egy azonosító narratíva csak akkor, ha *x* (3) egy egységesített téma (rendszerint a kérdéses alkotás létrehozása) (1) pontos és (2) időrendbe szedett eseménysorozatainak és tényállásainak beszámolója, aminek (4) van bevezetése, tárgyalása, és befejezése, ahol (5) a befejezés a bevezetés és a tárgyalás következményeként magyarázható, ahol (6) a bevezetés a pillanatnyilag fennálló, meghonosodott művészettörténeti kontextus leírását tartalmazza, és ahol (7) a tárgyalás azon cselekedetek és alternatívák adoptációjának a megrajzolását tartalmazza, amelyek felhasználható eszközökként álltak annak a személynek a rendelkezésére, aki azt követően, hogy érthetően értékelte a művészettörténeti kontextust, arra az elhatározásra jutott, hogy megváltoztatja (vagy megismétli) ezt a kontextust összhangban a gyakorlat felismerhető és jelen lévő céljaival.”⁵⁰⁸

A gyakorlati érvelés ugyanakkor nem szorítkozik csupán egyének alkotásainak a leírására, éppúgy alkalmas mozgalmak ábrázolására is, mondja Carroll, hiszen a mozgalmakat leíró narratívák végső soron az egyéni alkotók cselekedeteire fognak referálni. Carroll azt is megjegyzi, hogy a fentebb leírt struktúrát ne tekintsük feltétlenül zártnak, az további „beágyazott” [embedded] narratívákat foglalhat magában, számos irányban bővíthető.

⁵⁰⁷ A tárgyalásban szereplő szituáció logikájának a leírásához Carroll a következő munkákra hívja fel a figyelmünket: Alan Donagan, 'The Popper-Hempel Theory Reconsidered,' in William Dray (editor). *Philosophical Analysis and History* (New York: Harper and Row 1966), illetve: Michael Martin, 'Situational Logic and Covering Law Explanations in History,' *Inquiry* 11, 1968, 394.o.

⁵⁰⁸ „*x* is an identifying narrative only if *x* is (1) an accurate and (2) time-ordered report of a sequence of events and states of affairs concerning (3) a unified subject (generally the production of a disputed work) which (4) has a beginning, a complication, and an end, where (5) the end is explained as the outcome of the beginning and the complication, where (6) the beginning involves the description of an initiating, acknowledged art-historical context, and where (7) the complication involves tracing the adoption of a series of actions and alternatives as appropriate means to an end on the part of a person who has arrived at an intelligible assessment of the art-historical context in such a way that she is resolved to change (or reenact) it in accordance with recognizable and live purposes of the practice.”

Ami Carroll Dickie-kritikáját illeti, a körkörösség tekintetében Dickie készségesen elismeri, hogy ezt a jellemzőt a definíciói magán viselik, ő ugyanakkor, ahogy azt korábban már írtuk, a körkörösséget nem tekinti logikai hibának. Dickie hangsúlyozza, hogy az ő meghatározásai nem szándékoznak hagyományos értelemben vett definíciók lenni. A szövegekörnyezet szerintem nem támasztja alá azt az olvasatot, ahogy Carroll közelít *A művészeti kör* felé, Carroll ugyanis azt írja, hogy *A művészeti körben* a “műalkotás” definíciója a tulajdonképpeni definíció, a további négy csupán megvilágítja, magyarázza azt. Ha ez így lenne, akkor a “műalkotás” definíciója valamifajta primátussal állna a többi meghatározás fölött, számomra azonban egyértelmű, hogy a definíciókat Dickie egyenrangú felekként kezeli. A “műalkotás”-definíció kiragadható ugyan, hogy azt beillesszük a művészetfilozófia hagyományosan egymondatos műalkotás-definíciói közé, de ezzel, én úgy gondolom, torzítjuk a szöveget. Érdekesebb viszont Carrollnak az a vádja, miszerint Dickie műalkotás-meghatározása semmi specifikusat nem mond a művészetről, miáltal az képtelen a művészet definiálására. Erre a vádra Dickie néhány évvel később a következőképpen reagált: “Én úgy látom, hogy egy ... igaz definíció úgy határozná meg a szükséges és elégséges feltételeket, mint amelyek a definiált “művészet” terminusától függetlenül is megérthetőek lennének. Ez az, amire a hagyományos művészetelméletek mindig is törekedtek, én viszont próbáltam ettől megszabadulni. Az, amit a hagyományos művészetelméletek és azok definíciói mondanak a művészetről qua a művészetről, hamis. Az viszont, amit az intézményi elmélet mond a művészetről qua a művészetről, valami olyan, amit már ismerünk, tudjuk már gyermekkorunktól fogva - noha ennek a tudásnak a formába öntése korántsem egyszerű.”⁵⁰⁹ Én úgy gondolom, hogy bizonyos társadalmi gyakorlatoknak lehetnek azonos strukturális sajátosságaik, eddig a pontig egyetértek Carroll álláspontjával. De ez nem jelenti egyúttal azt is, hogy az a társadalmi valóság, ami különféle strukturákban jelenik meg, mindenhol azonos lenne. Vagyis tekinthetjük úgy Dickie leírását, mint ami egy adott társadalmi gyakorlatnak, a művészetnek egy adott perspektívából történő strukturális leírását adta meg, ugyanakkor annak korántsem a hagyományos értelemben vett meghatározását. A leírás az én álláspontom szerint nem involvál definiálást. Az már egy másik kérdés, hogy *A művészeti körből* tényleg

⁵⁰⁹ Carroll 2000. 103.o.

hiányzik-e a hagyományos értelemben vett definíció, de ezt a kérdést korábban már tárgyaltuk.

3.2.4. A pragmatista kritika

„A pragmatista esztétika célja, ahogy Dewey nyomán értelmezem, a művészet tágabb és demokratikusabb perspektívából való újragondolása. Az esztétika azonban a művészet fogalmán kívül egyéb dolgokat is magában foglal. Más esztétikai fogalmak is kritikai analízisre szorulnak, akárcsak a szerteágazó művészetkritikai tevékenység, és a pragmatista esztétikának képesnek kell lennie az ilyen kérdésekkel való foglalkozásra is.”

(Pragmatista esztétika⁵¹⁰)

Az *American Journal of Aesthetics* 1987-es évfolyamának negyvenhatodik száma tematikus kötetként jelent meg *Analitikus esztétika* címmel. A bevezető tanulmányt Richard Shusterman írta,⁵¹¹ aki a pragmatikus esztétika ma minden bizonnyal legismertebb alakja. A tanulmány ismerteti és elemzi az analitikus esztétika legjellemzőbb, leggyakoribb jegyeit, miközben felhívja a figyelmet a gondolati tradíció belső ellentmondásaira is. Két évvel később, 1989-ben napvilágot lát az *Analitikus esztétika* című tanulmánykötet.⁵¹² A kötet első írása „Az analitikus esztétika elemzése” címmel Shusterman tollából született.⁵¹³ Ezt az írást 1993-ban Lars-Olof

⁵¹⁰ Richard Shusterman: Pragmatista esztétika. A szépség megélése és a művészet újragondolása, Fordította: Kollár József, Kalligram Kiadó, 2003. A fordítás a *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art* második, 2000-ben megjelent kiadásából készült, tartalmazza Shustermannak egy külön a magyar olvasók részére írt előszavát is. A mottó helye a magyar kiadásban: 143.o.

⁵¹¹ Richard Shusterman, 'Introduction – Analytic Aesthetics: Retrospect and Prospect,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46: Analytic Aesthetics, 1987, 115-124.o.

⁵¹² Richard Shusterman (editor). *Analytic Aesthetics* (Oxford: Blackwell 1989). Német nyelvterületen egy évvel korábban, 1988-ban jelenik meg egy analitikus esztétikát tárgyaló monográfia: Karlheinz Lüdeking. *Analytische Philosophie der Kunst* (Frankfurt/Main: Athenäum 1988)

⁵¹³ Shusterman 1989. 1-19.o.

Åhlberg olyan erős kritikával illette,⁵¹⁴ amit Shusterman nem hagyhatott szó nélkül. 1994-ben születik meg a válasz: „*Az analitikus esztétika elemzéséről*”,⁵¹⁵ ebben Shusterman a védekezés szándékával explicitté teszi az analitikus esztétika elemzéséhez használt módszerét.

Az eddigi munkásságát tekintve azonban Shustermannak minden bizonnyal a *Pragmatista esztétika* a legismertebb munkája,⁵¹⁶ amely az 1992-es első megjelenését követően 2000-ben bővített kiadásban jelent meg. A könyv első és második fejezete, „*A pragmatizmus helye*” és a „*Művészet és elmélet a tapasztalat és a gyakorlat között*” ismét jelentős terjedelemben tárgyalja az analitikus esztétikát.

A jelen tanulmányban ezt a néhány említett munkát használjuk fel az intézményi elmélet pragmatista kritikájának az ismertetéséhez. Shusterman Dickie művészetelméletét az analitikus esztétika áramlatában helyezi el, több helyen – hol részletesen, hol kevésbé részletesen - tárgyalja Dickie elméletét. Ahhoz, hogy Shusterman kritikáját megfelelően értékelhessük, látnunk kell azt az első pillantásra talán statikusnak mutatkozó, ugyanakkor azonban igen rugalmas pozíciót, melyet Shusterman az analitikus esztétika számára kijelöl.⁵¹⁷

Célszerű az 1994-ben megjelent „*Az analitikus esztétika elemzéséről*” című írásból kiindulnunk, ugyanis, ahogy azt fentebb említettük, itt bővebb eligazítást kapunk arra nézve, hogy a shustermani állítások milyen módszertani háttér mellett fogalmazódnak meg. Az „analitikus esztétikát”, a „művészet” fogalmához hasonlóan Shusterman egy lényegét tekintve vitatott fogalomnak [essentially contested concept] tekinti, a fogalom leírása során tehát nem a fogalomhasználat szükségszerű és elégséges feltételeinek a magadására törekszik. A választott alappozíció szerint a fogalomnak nincs olyan lényege, amely megragadható lenne ezekkel a feltételekkel,

⁵¹⁴ Lars-Olof Åhlberg, 'The Nature and Limits of Analytic Aesthetics,' *The British Journal of Aesthetics*, 33, 1, 1993, 5-16.o.

⁵¹⁵ Richard Shusterman, 'On Analysing Analytic Aesthetics,' *The British Journal of Aesthetics*, 34, 4, 1994, 389-394.o.

⁵¹⁶ Richard Shusterman. *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art* (Oxford: Blackwell 1992) ill. második, bővített kiadása, új előszóval: *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art* (New York: Rowman and Littlefield 2000). Shusterman nevével immár szorosan összefügg a 'szomaesztétika' kifejezése is, ld. Uő. *Performing Live: Aesthetic Alternatives for the Ends of Philosophy* (Cornell University Press 2000) ill. Uő. *Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics* (Cambridge University Press 2008)

⁵¹⁷ Az egy másik kérdés, hogy maga Shusterman gyakorolja-e azt a módszertani hozzáállást, amit az „analitikus esztétika” általa adott foglomanalízise közben kívánatosnak tart. Az olyan mondatai, mint például hogy „Az analitikus esztétika eljutott a kiteljesedésig....” (Shusterman 2003. 41.o.) ezt cáfolni látszanak.

ennek ellenére a fogalom definiálható. A definiálásra Shusterman szerint két eszköz is a rendelkezésünkre áll: A. kiterjedési analízist végzünk, megadjuk a fogalom jelölési mintázatát (Max Black útmutatását követve),⁵¹⁸ vagy B. felrajzoljuk a fogalom kritikai történetét, vagyis genealógiai analízist végzünk. Az analitikus esztétika elemzéséhez Shusterman állítása szerint alapvetően az első módszert alkalmazza, ezért „legfontosabb” [salient], nem pedig esszenciális tulajdonságokról beszél. A leírás középpontját vagy gerincét a koncepcióból következően a paradigmaticus példákából levont fontos [important] tulajdonságok alkotják, a fogalomhasználatot pedig a leginkább súlyozott tulajdonságok megragadása fedi fel előttünk.⁵¹⁹

Shusterman az analitikus esztétikának 1987-ben, 1989-ben és 1994-ben egyaránt kilenc „legfontosabb” tulajdonságát nevezi meg. 1. *Szorosan összekapcsolódik az analitikus filozófia céljaival és módszereivel.* „Valószínűleg az összes analitikus filozófus egyetértene Russell azon állításával, mely szerint a filozófia legfőbb célja inkább az analízisben, mintsem filozófiai rendszerek létrehozásában áll.”⁵²⁰ 2. *Erős kritikus attitűd jellemzi az uralkodó, hegelianus esztétikákkal (elsősorban Croceval) szemben.* 3. *Antiesszencialista szemlélet, T.J. Diffey „erős” antiesszencializmus-koncepciójának az értelmében.*⁵²¹ A „gyenge” antiesszencializmus azt állítja, hogy a wittgensteini útmutatás („nézd meg”) alapján nem találhatunk egyetlen közös tulajdonságot sem a műalkotásokban, az „erős” antiesszencializmus ennél többet állít, azt mondja, hogy egyáltalán nem találhatunk semmiféle közös nevezőt az alkotásokban. 4. *Világosságra, közérthetőségre törekszik.* Egyfelől igyekszik kimutatni a különféle művészeti ágak között lévő, korábban homogenizált különbségeket, másfelől próbálja megvilágítani a homályosnak, érthetetlennek mutatkozó fogalmakat. 5. *Önmagát másodrangú metakritikaként*

⁵¹⁸ Max Black, 'Definition, Presupposition, and Assertion,' in *Problems of Analysis* (London: Routledge, 1954). A kiterjedési analízis használatát egyéb esztétikai kérdésekre Shustermantól ld. *The Object of Literary Criticism* (Amsterdam: Rodopi 1984), 140-147.o.

⁵¹⁹ A meglátásom szerint itt Shusterman összemossa Max Black „kiterjedéssel rendelkező fogalmait” [range concepts] W.B. Gallie „lényegét illetően vitatott fogalmaival” [essentially contested concepts]. Amikor Gallie a „művészetről” kimutatta, hogy az is egy lényegét illetően vitatott fogalom ('Art as an Essentially Contested Concept,' *The Philosophical Quarterly*, 6, 23, 1956, 97-114.o.), akkor a különböző, gyakran egymással össze nem egyeztethető történeti meghatározásokra is hivatkozott, vagyis a fogalom genealógiai analízise szervesen hozzájárult a fogalomhasználat kritériumainak a meghatározásához. A Max Black-i koncepció kapcsán azonban félrevezető „lényegét illetően vitatott fogalomról” beszélnünk, mivel nem mindegyik Gallie által meghatározott kritérium érvényes szükségszerű módon a kiterjedéssel rendelkező fogalmakra.

⁵²⁰ Shusterman 1987. 116.o.

⁵²¹ T. J. Diffey, 'Essentialism and the Definition of Art,' *The British Journal of Aesthetics*, 13, 1973, 103-120.o.

határozza meg: a művészet és művészetkritika mint elsődleges tevékenységek alapelveinek tisztázását, megvilágítását, kritikai finomítását tűzte ki célul. „Ahogyan a tudomány írta le a természetet, úgy írta le a művészetkritika (tágon értelmezve, érteve alatta a művészettörténetet és az elméletet is) a művészetet; amit általában véve a tudomány jelentett az analitikus filozófia számára (elsősorban a tudományos ismeret episztemológiai és logikai alapjaival foglalatostkodott), azt jelentette a művészetkritika – a művészeti ágak gondos, szisztematikus és lehetőség szerint esetleg még tudományos tanulmányozása is – az analitikus esztétika számára.”⁵²² Ez rámutat arra a tényre is, hogy a késő '40-es, korai '50-es évekre a kritikai irodalomnak sikerült önálló akadémiai vállalkozásként megalapoznia magát tudományos, vagy legalábbis kognitív célkitűzésekkel. 6. A „szép” helyett egyre inkább a „művészet” fogalmáról folytat diszkussziót. A „szép” fogalma mellett a kritika tárgyává tette az „esztétikai attitűdöt” és az „esztétikai tapasztalatot” is, de minden esetben rámutatott a jelenségek problematikus jellegére. 7. A tudományos igényből fakadóan, a szubjektív szempontok eliminálásával, igyekezett kerülni, vagy hatályon kívül helyezni az értékelés kérdését. Az értékelő állításokat meghagyta az elsőrendű kritika számára, vizsgálódásai csupán annyiban érintették ezeket a kijelentéseket, amennyiben azokat mint kijelentéseket vizsgálta. 8. Mellőzte, vagy csak minimális fokú figyelemben részesítette a társadalmi kontextust. „Az analitikus filozófia azzal, hogy a művészetet megpróbálta tisztán nem értékelő terminusok segítségével megfogalmazni, nem csupán figyelmen kívül hagyott valami nagyon fontosat, hanem tévesen úgy állította be a dolgot, mintha a művészetet helyesen megérthetnénk anélkül, hogy figyelembe vennénk és részt vennénk a tárgyalt kultúrában.”⁵²³ 9. Rendszerint figyelmen kívül hagyta a művészet történeti kontextusát. Shusterman itt kivételként említi Ludwig Wittgensteint, Arthur Dantót és Richard Wollheimet, de „az analitikus esztétika fő áramában nincs semmi ahhoz a nagy historiozófikus vagy genealógiai megközelítéshez hasonló, ami a kontinentális művészetfilozófiát Hegel óta jellemzi.”⁵²⁴ Shusterman Danto *Hogyan semmiszte ki a filozófia a művészetet?* című könyvét hegelianus szemléletűnek tekinti, de annak ellenére, mondja, hogy azt egy analitikus filozófus írta, „nagyon távol áll az analitikus filozófiától, ahogy azt általában értjük és ahogy azt rendszerint

⁵²² Shusterman 1987. 118.o.

⁵²³ Shusterman 1987. 120.o.

⁵²⁴ Id. mű 121.o.

gyakorolják.”⁵²⁵ Shusterman szerint a művészettörténetet még Danto is autonómnak és relatíve függetlennek tekinti a történelem szocioökonómiai faktoraitól, Roger Scrutonnal együtt.⁵²⁶

Az analitikus esztétika kiterjedési analízisét a *Pragmatikus esztétika* kiegészíti még néhány genealogikus jellemzővel, de olyan megállapítások is vannak ebben a műben, amelyet nem lehet elhelyezni szigorúan vagy az egyik, vagy a másik elemző módszer oldalára. Mivel számunkra most nem az a kérdés, hogy Shusterman leírása mennyiben adekvát, hanem az, hogy mennyiben tartható a Dickie koncepcióját érintő kritikája, ezért meg kell elégednünk az analitikus esztétika shustermani leírásának az ismertetésével.

Az analitikus filozófia Shusterman meglátása szerint történetileg Bradley, Bosanquet és McTaggart neohegelianizmusa elleni támadással nyert teret magának. Moore és Russell hegelianizmus-kritikájának egyik fontos eleme az organikus egység holisztikus doktrínájának az érvénytelenítése volt. Shusterman szerint az analitikus program „a logikai atomizmus égése alatt indult újtára, mely szerint a világban van – legalábbis néhány – olyan, logikailag független tény vagy dolog (még ha ezek csupán érzet-adatok is), amelyek a valóság, az igazság, és a referencia egyfajta állandó alapját képezik, és amelyek fogalmi sémáink révén valamiképpen reprezentálódnak számunkra a tapasztalatban. A lényegében kanti munkamegosztás a filozófiát megkülönböztette a tudománytól: a filozófia speciális feladata azoknak a fogalmaknak az elemzése, amelyek által ezeket a tényeket, illetve minden tapasztalati tényt reprezentálunk és megismerünk.”⁵²⁷ Az esztétika ebben a koncepcionális keretben eleve hátránnyal indult, hiszen például - ahogy arra Moore is felhívta a figyelmünket - a szépet nem vagyunk képesek egyetlen természetes tulajdonsággal sem azonosítani, az analitikus esztéták szinte kivétel nélkül elutasították az esztétikai minőségek természetes tulajdonságokkal való azonosítását (ahogy azt is, hogy az esztétikai minőségeket természetes, perceptuális tulajdonságok logikai következményeinek tekintsük). Ezért gyakorlatilag nem maradt más feladat számukra, mint a művészet területén előforduló homályos fogalmak tisztázása, amely az analitikus esztétikát segédtudományi szerepkörre korlátozta. A világosság, a jól látható

⁵²⁵ Uo.

⁵²⁶ Roger Scruton, 'Art History and Aesthetic Judgement,' in *The Aesthetic Understanding* (London 1983) 167.o.

⁵²⁷ Shusterman [2003.] 45.o.

megkülönböztetések utáni igény azt az előfeltevést testesítette meg, amely szerint „a diskurzust strukturáló megkülönböztetések nélkül semmilyen produktív vizsgálódás nem lehetséges”.⁵²⁸ Az analitikus esztétika így elsősorban a megkülönböztetésekre koncentrált, hatalmas erőfeszítéseket tett arra, hogy meghatározza például az esztétikumot, hogy mindazt ami művészet, megkülönböztesse mindattól, ami nem művészet. A tudományos reprezentáció igénye szinte félelemmel tekintett a pszichologizmusra, a tapasztalatból igyekeztek száműzni a szubjektív elemeket, hogy a tapasztalatot kommunikálhatóvá és kritikailag vizsgálhatóvá tehesék.⁵²⁹ Az esztétikai tapasztalat „tünékenynek és diszkurzívan megragadhatatlannak látszott”,⁵³⁰ szemben a művészet objektumaival, amelyek változatlan szubsztanciaként, világosan definiálható jelenségekként tűntek fel. Mivel az analitikus filozófia célja az objektív igazság volt, amelyet az elmétől független objektumokra vonatkozó igazságként határoztak meg, nem csoda, hogy az analitikus esztétika figyelme elsősorban a művészet objektumai felé irányult. Ahogy Shusterman írja: „Hatalmas erőbedobással igyekezett meghatározni a művészi tárgy ontológiai státusát a különféle művészetekben, és rögzíteni azokat a pontos kritériumokat, amelyek révén képes azonosítani ugyanazt a műalkotást különféle manifesztációiban (autentikus másolatok, printek, előadások stb.) azért, hogy elkülönítse más művektől, és megkülönböztesse hamis megjelenési formáitól. Az erre irányuló társadalmi és kulturális nyomás igen nyilvánvaló. A vallásos hit megszűnése a magas művészet alkotásait leginkább a szent szövegekhez és ereklyékhez tette hasonlókká, és az ekként fetiszizált műveket meg kellett őrizni a maguk tisztaságában, és meg kellett védeni a szélhámosoktól.”⁵³¹ Az érdeknélküliség kanti fogalmának kritikájával igyekeztek megtisztítani a művészetet mindennemű funkcionalitásától, amellyel a művészetet elhatárolták az instrumentális érték világától, megvédték azt az utilitárius gondolkodásmóddal szemben, így a hasznosságtól való mentesség válik a művészet „meghatározó és megnemesítő” jellemzőjévé.⁵³²

⁵²⁸ Id. mű 62.o.

⁵²⁹ Id. mű 82.o.

⁵³⁰ Id. mű 85.o.

⁵³¹ Id. mű 87.o.

⁵³² Id. mű 51-52.o.

Az analitikus esztétika objektumainak reprezentációja Shusterman szerint a „becsomagoló” modell alapján készült.⁵³³ Ez egy reflektív, osztályozó definíciómodell,⁵³⁴ amelynek célkitűzése megadni a művészet jelenkori értelmét. Az elmélet ezzel a művelettel tulajdonképpen a valóságot tükröző reflexióvá válik.⁵³⁵ A definíció verbális formulája igyekszik lefedni minden olyan tárgyat, amit műalkotásnak tekintünk, és ha a definícióval szemben ellenpéldákat tudunk felsoroztatni, akkor a formula a koncepció szerint „rosszul fed”, vagyis a definíciónk nem kielégítő. A definíció célja kettős: egyrészt a pontos reflexió, másrészt a különböző osztályokba sorolás.⁵³⁶ Ezzel a definíció Shusterman szerint nemcsak becsomagolja a tárgyait, de konzerválja is azokat, konzerválja a művészetről kialakított képünket.⁵³⁷

Ha a művészetet gyakorlatként értelmezzük, azzal Shusterman szerint még nem haladtuk meg a becsomagoló modellt, mivel a művészet pillanatnyi gyakorlatát kívánjuk lefedni (ez pedig elkerülhetetlenül egy merev distinkciós struktúrát eredményez). Az érték kérdése csupán a művészet gyakorlatán belül nyerhet jogosultságot: „Dickie helyesen állítja: abból, hogy valami műalkotás, nem következik, hogy értékesnek vagy értékelhetőnek kell lennie, abban viszont téved, hogy a ’műalkotást’ definiálni lehet olyan értelemben, amely kizárja az értéket. ...Dickie saját definíciójában az a kifejezés, hogy ’az értékelés számára megfelelő státust adományoznak’, eleve előfeltételez egy olyan háttérrel, ahol a művészetet értékelik, éppúgy, ahogy magának a ’művészeti világ’-nak a fogalma is olyan világot előfeltételez, ahol a művészet értékelése egyfajta kulturális gyakorlatnak és tettnek számít.”⁵³⁸ A belső érték nem ad magyarázatot arra, hogy honnan származik a gyakorlatnak mint egésznek az értéke, a pragmatizmus számára azonban ez egy kardinális kérdés. Shusterman szerint az érték intrinzikussá tétele megfosztja a kritikát attól, hogy magának a gyakorlatnak tehesse fel a kérdéseit, elmozdítva azt önmaga újjáépítésének az irányába.

Korábban már említettük az analitikus esztétikának azt a jellegzetességét, amelyet Shusterman a társadalmi és a történeti kontextus mellőzésének nevezett. Itt

⁵³³ Id. mű 103.o.

⁵³⁴ Uo.

⁵³⁵ Id. mű 111.o.

⁵³⁶ Id. mű 110.o.

⁵³⁷ Id. mű 103.o.

⁵³⁸ Id. mű 102-103.o.

Shusterman kivételként említette Ludwig Wittgensteint, Arthur Dantót és Richard Wollheimet. A társadalmi és történeti kontextus feldolgozásának tekintetében a Shusterman korábbi írásai óta eltelt közel tíz esztendő jelentős fejleményeket hozott, ezért a kérdést a *Pragmatista esztétika* mélyebb terjedelemben tárgyalja. Shusterman azt az analitikus megközelítést, amely a művészetet gyakorlatként próbálja meghatározni, Noël Carroll és Nicholas Wolterstorff esetében visszavezeti egészen MacIntyre-nek a gyakorlatról adott nagy hatású magyarázatára, amelyet MacIntyre *Az erény nyomában* című munkájában fejtett ki. A gyakorlat lényegét Shusterman a következőképpen összegzi: „A gyakorlat egymással kölcsönös összefüggésben lévő cselekedetek komplexuma, melyek tanult készségeket és ismereteket kívánnak meg, céljuk pedig bizonyos ideális dolgok elérése, melyek a gyakorlaton belül nyilvánulnak meg (pl. a portréfestészetben a hasonlóság), bár az is igaz, hogy külső javak (mint például a profit és a hírnév) melléktermékként szintén kívánatosak lehetnek.”⁵³⁹ Ezt a MacIntyre-i koncepciót tekinti Shusterman a historicista megközelítés alapjának, ugyanakkor nem gondolom, hogy minden historicista megközelítésnek ez a koncepció adná az alapját. Az állításom igazolására részletesebb vizsgálatnak kellene alávetnünk az egyes szerzők álláspontjait, az álláspontok hasonlóságait és különbségeit, a jelen munkának azonban ez a vizsgálódás nem alkothatja a részét. Szeretném viszont felhívni a figyelmet két fontos tényezőre. Jerrold Levinson munkái közül Shusterman csupán „*A művészet történeti definiálása*” című tanulmányt említi, amely írás 1979-ben született. Ezt Levinson koncepciójának lényeges fejlődéseként követte 1989-ben „*A művészet finomítása történeti szempont alapján*”, majd 1993-ban „*A művészet bővítése történeti módszerrel*”. Még ha el is tekintünk a 2002-ben megjelent „*A művészet fogalmának redukálhatatlan historicitásáról*” című munkától, melyet Shusterman *A pragmatista esztétika* második, bővített kiadásában még nem dolgozhatott fel, az 1979-es írást követő két másik említett tanulmány finomítja Jerrold Levinson koncepcióját. A feldolgozásukkal a levinsoni perspektíva megrajzolása adekvátabb lehetett volna. Ugyanez mondható el Noëll Carroll koncepciójáról is: Shusterman Carrollnak szintén csak egyetlen, „*A művészet, a gyakorlat, és a narratíva*” című írását említi, amely munka 1988-ban született, noha

⁵³⁹ Id. mű 108.o.

Carroll a rákövetkező években jelentős terjedelemben publikált.⁵⁴⁰ Ezt az erős kritikát nem enyhítheti az a tény, hogy a *Pragmatista esztétika* második kiadása az első kiadásban szereplő tanulmányokon nem módosított. Az, ami 1992-ben még nagyrészt aktuális volt, 2000-re már jelentősen veszített az értékéből.

George Dickie elméletét illetően Shusterman leírása azonban már 1992-ben sem lehetett adekvát. Dickie az intézményi művészetelmélet korai koncepcióját az 1969-ben publikált „*A művészet definiálása*” című tanulmánya, az 1971-ben megjelent *Esztétika* és az 1974-ben napvilágot látott *A művészet és az esztétikum* című könyvei testesítették meg. *A művészet köre* is explicite tájékoztatja az olvasót, hogy Dickie az intézményi elmélet korai változatát a legrészletesebben *A művészet és az esztétikum* első és a hetedik fejezetében fejtette ki. Shusterman ugyanakkor azt írja, hogy Dickie „definíciója szerint a műalkotás ’egy artefaktum ..., melynek egy személy vagy személyek, akik egy bizonyos társadalmi intézmény (a művészeti világ) nevében cselekszenek, a művészi értékelés várományosának a státusát adományozzák’.”⁵⁴¹ Az ehhez az idézethez fűzött lábjegyzet mellett, hogy megnevezi a Dickie-idézet forrását (az 1971-es szöveget!), a következőt írja: „Dickie *The Art Circle* (New York: Haven, 1984) című könyvében a későbbiekben újrafogalmazta intézményelméletét. A lényegi elképzelése azonban nem változott, és genealógiai céljaim szempontjából a korai nagy hatású változat megfelelőbb.”⁵⁴² Ha kellő alaposággal olvastuk *A művészet körét*, amelynek előszavában Dickie *expressis verbis* említi azokat a változtatásokat, amelyek következtében az 1984-es álláspont – az elmélet későbbi változata - lényegesen különbözik a korai változattól, és mivel ezeknek a lényegi változtatásoknak kézzelfogható eredményét is látjuk az előszót követő fejezetekben, ezt a shustermani kijelentést helytelennek kell nyilvánítanunk. Nevezzük kisebb tévedésnek, hogy az intézményi elmélet korai változatának legteljesebb kifejtése korántsem a Shusterman által említett 1971-es *Esztétikában*

⁵⁴⁰ Említsünk meg néhány fontosabb, ide vonatkozó írását: ‘Historical Narratives and the Philosophy of Art,’ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51, 3, 1993, 313-26.o. ; ‘Identifying Art,’ in *Institutions of Art: Reconsiderations of George Dickie’s Philosophy*, Yanal, Robert J. ed. (University Park: Pennsylvania State University Press 1994) 3-38.o.; ‘Danto’s New Definition of Art and the Problem of Art Theories’, *The British Journal of Aesthetics* 37, 4, 1997, 386-392.o.; ‘Historical Narratives and the Philosophy of Art’, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51, 3, 1993, 313-326.o.; ‘On the Narrative Connection’, *New Perspectives on Narrative*, ed. by Will van Peer and Seymour Chatman (Albany:SUNY Press, 2000).; *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction* (Routledge 1999); *Beyond Aesthetics* (Cambridge University Press 2001)

⁵⁴¹ Shusterman [2003.] 101.o.

⁵⁴² Uo. 68. lábjegyzet

található, hanem *A művészet és az esztétikumban*, amely az elmélet ismertetésének terjedelmét tekintve messze túlszárnyalja az 1971-es szöveget. Dickie már Dantót is megszólta azért, mert az írását nem kellő alaposággal olvasta.⁵⁴³ Az 1992-ben megjelent *Pragmatista esztétika* és az 1984-ben publikált *A művészet köre* között nyolc év telt el, Dickie koncepciója több ponton is lényegesen változott a korábbi álláspontjához képest.

Shusterman olvasatában „Dickie művészetkonceptiója formalista módon függ a műstátus adományozásának ügyrendjétől”,⁵⁴⁴ az intézményes státuszadományozás Shusterman szerint azonban se nem szükséges, se nem elégséges feltétel. Dickie *A művészet körében* már nem is használja a státuszadományozás képzetét, hiszen elfogadta Monroe Beardsley kritikáját, a korábbi írások nyelvezetét túlságosan formálisnak találta ahhoz, hogy azzal sikeresen le tudta volna írni a művészet általa informálisnak tekintett gyakorlatát. „Néhány mű, sőt könnyű amellet érvelni, hogy a művek többsége, olyan kontextusban születik, ahol a művészeti státust nem kell explicit módon ráruházni, hanem automatikusan feltételezhetjük róla. Egy adományozási aktus aligha biztosíthatná a művészeti státust, ha a művészeti világ nem fogadná el azt illő módon.”⁵⁴⁵ – írja Shusterman. Azt mondja „könnyű amellet érvelni”, ezt a könnyű érvet azonban mégsem bocsátja az olvasó rendelkezésére. A státusz automatikus feltételezésének képzeje alatt valószínűleg a kontextus következtében érvényes státuszra gondolhatott, de ez Dickie késői elméletében egyszerűen annak a kognitív struktúrának a működését jelenti, amely egy artefaktumot műalkotásként interpretál.

Az a shustermani megállapítás, hogy az adományozási aktus nem biztosítja a művészeti státuszt, ha az alkotást a művészeti világ nem fogadja el, már Dickie korai elméletének a vonatkozásában sem tartható. Dickie a művészetvilágot nem egy formális szervezetnek tekintette, amely szervezet időnként üléseket tartana és döntéseket hozna. Mint azt 1999-ben írja: „Már ebben a legelső írásban [értsd: 'A művészet definiálása'], a definíció valószínűleg félrevezető nyelvezetének ellenére is, explicit módon kijelentettem, hogy az értékelés várományosának a státuszát adományozhatja 'egyetlen személy is, amennyiben az artefaktumot az értékelés

⁵⁴³ George Dickie, 'The Institutional Theory of Art,' in. Theories of Art Today, Ed. Noël Carroll (The University of Wisconsin Press 2000.) 94-95.o.

⁵⁴⁴ Shusterman [2003.] 102.o.

⁵⁴⁵ Uo.

várományosának tekinti...’ Ez az idézet világossá teszi, hogy az elmélet már ebben a korai szakaszában is a művészek művészetteremtő tevékenységére helyezte a hangsúlyt.”⁵⁴⁶ Az alkotó a művészetvilág tagja, de tagja bárki más is, aki tagnak tekinti magát, nincs egy személyek felett álló döntéshozatali fórum, amit „a művészetvilágnak” nevezhetnénk.

Itt kell tárgyalnunk azt a kérdést is, hogy Dickie elmélete mennyiben tekinthető analitikus művészetelméletnek. A *Routledge History of Philosophy* tizedik kötetének az *Esztétika* című fejezetét Dickie készítette, amelyben a saját elméletét az angolszász esztétika kontextuális periódusába sorolja, mely periódus az analitikus időszakot követi.⁵⁴⁷ A kontextuális periódus jellemzőiként az alábbi három jegyet említi: 1. szakítás az individuálpszichológia terminusaival, 2. szakítás az antiesszencializmussal, 3. kontextusok alkalmazása. A második és a harmadik jegy olyan tulajdonságokat nevez meg, amelyeknek éppen az ellenkezőit tekintette Shusterman fontos tulajdonságoknak. A shustermani koncepció nem zárja ki, hogy az „analitikus esztétika” jelentése módosuljon, a lényegét illetően vitatott fogalom egyik sajátossága éppen az, hogy különböző értelmezői csoportok különböző, egymással esetleg korántsem összeegyeztethető jelentéseket társítanak a fogalomhoz,⁵⁴⁸ így elméletileg Dickie koncepcióját is tekinthetnénk analitikusnak. Véleményem szerint sem egységes tematika, sem egységes módszertan nem jellemzi az angolszász esztétikát, bármiféle egységes hagyomány felmutatása kizárólag az értelmezői munka eredménye.

A shustermani leírás néhány helytelen pontjának a kimutatása még nem jelenti azt, hogy a shustermani kritika minden tekintetben célt tévesztene. Például a „becsomagló” modell kritikája véleményem szerint helyesen jellemzi *A művészet körének* általános koncepcióját. Azzal, hogy Dickie a „művészet” kifejezés stabil használatáról beszél, amelyet a múlt és a jelen hagyományként értelmezett művészetvilágából, illetve a művészet általa megrajzolt kognitív struktúrájának az elemzéséből derivál, kimerevíti a művészet gyakorlatát, mivel a leírását

⁵⁴⁶ Dickie 1999. 93.o.

⁵⁴⁷ John. V. Canfield (editor). *Routledge History of Philosophy. Volume X. Philosophy of Meaning, Knowledge and Value in the Twentieth Century* (Routledge 1997) 397-428.o. A kontextuális periódus jellemzése: 411.o.

⁵⁴⁸ Vö. W.B. Gallie, 'Essentially Contested Concepts,' *Proceedings of the Aristotelian Society*, New Series, 56, 1955-1956, 167-198.o. ill. Uő. 'Art as an Essentially Contested Concept,' *The Philosophical Quarterly*, 6, 23, 1956, 97-114.o.

cáfolhatatlannak tekinti. Amennyiben a Dickie-étől eltérő hagyomány-interpretáción folytatunk vizsgálatot, úgy a fogalomhasználat-elemzés a Dickie-étől eltérő következtetésekhez juthat. Az az álláspont, amelynek következtében Dickie a konceptuális művészet alkotásait számúzi a művészet világából,⁵⁴⁹ semmiképpen sem nevezhető dinamikusnak. Ezt igazolja a nyelvhasználata is, mivel bizonyos „műalkotás”-jelentéseket „parazitának” nyilvánít a „művészet”/”műalkotás” stabilnak nevezett jelentéséhez képest.⁵⁵⁰ Nem meglepő, hogy a pragmatista hozzáállás ezt a hiányzó dinamizmust, ezt a hiányzó rugalmasságot próbálja pótolni: „A művészet változékony történetét viszont nem pusztán reprezentálni kell, hanem alakítani. ... A pragmatista esztétika aktív részvételt javasol a művészet újragondolásában.”⁵⁵¹ Egyetértek azzal, hogy a változó és a kontingens valóság alakíthatja a művészet interpretációját, de azt a véleményt nem osztom, hogy ebből következően a reflektív modell értelmetlenné válna. Gondoljunk például Morris Weitz tanulságos megállapítására: „Az esztétikai elmélet szerepét nem akkor értjük meg, ha az elméletet definíciónak tekintjük ... hanem akkor, ha az elméletet komoly szándékkal tett javaslatokként értelmezzük, hogy adott módon figyeljünk a művészet bizonyos tulajdonságaira.”⁵⁵² Weitz szerint egy-egy definíció, egy-egy reflektív modell hasznos perspektívát nyújt számunkra arra vonatkozóan, hogy egy adott korszak munkáihoz hogyan közelítsünk, melyek azok a szempontok, amelyek az adott korszak teoretikusai számára lényegesnek tündek. „Leszámítva azt, hogy [Dickie] elismeri a művészeti világot és annak teremtő hatalmát, milyen tényleges megvilágító ereje vagy célja lehet ennek a definíciónak?”⁵⁵³ – kérdezi Shusterman. Dickie vállalkozása számos perspektívát mozgat meg a művészetről folytatott diszkusszió során, ez a többszemponú megközelítés a korábbi angolszász esztétikai irodalomra csak elvétve volt jellemző. Az általa alkalmazott perspektívákkal jelentős mértékben gazdagította a művészetről folytatott párbeszéd keretfeltételeit, annak ellenére is, hogy a történeti szempont alkalmazása hagy némi kívánnivalót maga után. A pragmatista tantételek igazsága, vagy működőképessége a folyamatos diszkusszió pillanatnyi álláspontjainak

⁵⁴⁹ Dickie [1997.] 57-68.o.

⁵⁵⁰ Id. mű 43.o.

⁵⁵¹ Shusterman [2003.] 112.o.

⁵⁵² Morris Weitz, 'The Role of Theory in Aesthetics,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15, 1956, 35.o.

⁵⁵³ Shusterman [2003.] 102.o.

a függvénye, a döntéseink mindig egy adott igazolási alpra hivatkozva születnek meg, így azok relatív és konszenzuális érvennyel bírnak.

Utószó

A disszertáció első része (Az antiesszencialista szemlélet térhódítása) megpróbálta felvázolni George Dickie elméletének megértéséhez – mintegy a megértés előfeltételeként - azt a kontextust, amelyben ismét intenzív problémaként jelent meg a művészet definiálásának, definiálhatóságának a kérdése. Charles Leslie Stevenson, Friedrich Waismann, Karl Popper és Ludwig Wittgenstein egyes nézeteinek az ismertetésével annak megvilágítására törekedtem, hogy *a műontológiai vizsgálódás nyelvezete és kérdésfeltevései szervesen illeszkednek egy általánosabb nyelvfilozófiai vizsgálódásba*. A jelentés, a definiálhatóság, a konceptualizáció, a nyelvhasználat kérdései egyaránt a nyelv különféle lényegi jelenségei körül csoportosulnak. Az olyan szerzők, mint Morris Weitz (1.2.3.) vagy Maurice Mandelbaum (2.1.3.), jól érzékelhető módon ebben a konceptuális keretben mozognak az esztétika területén megfogalmazott állításaik kidolgozása során.

Az a tény, hogy George Dickie éppen Morris Weitz-cel polemizálva, és részben Maurice Mandelbaum meglátásait felhasználva, lát neki az intézményi elmélet korai változatának a kidolgozásához, jól mutatja, hogy *Dickie milyen szerves módon kapcsolódik az analitikus nyelvfilozófiai hagyományhoz*. Az intézményi elmélet korai változatának a részletes ismertetésével egyfelől igazolni kívántam ezt a szoros kapcsolódást, másfelől azonban *megmutatni azokat a pontokat, a korai elméletnek azokat az építőköveit, amelyek Dickie-nek az angolszász műontológiai vizsgálódásokhoz való eredeti hozzájárulását jelentette*. Ez elsősorban a művészet esszenciájának – és általában véve az esszencia – rehabilitációjával (2.2.1.1.), az intézményi jelleg tematizálásban, fő hangsúlyá történő előléptetésével (2.2.1.6.), az értékelés szubjektív szerepének az eliminálásával (vagy talán helyesebb úgy fogalmaznunk, hogy az eliminálásra való törekvésével – 2.2.1.8.), és a művészet státuszként történő interpretációjával (2.2.1.7.) valósult meg. Szükségesnek ítélttem az intézményi elmélet korai változatának az igen részletes ismertetését, mert megítélésem szerint számos olvasat elnagyoltan, így igen gyakran torz interpretációval kezeli már a korai elméletet is.

Az intézményi elmélet korai változatának az ismertetését a késő változat immár specifikusabb ismertetése követi. A jelentősebb kortárs kritikák fényében (pl. a definiálhatóság általános kérdéséről filozófiai kritika, Richard Shusterman pragmatista kritikája), és a saját megítélésem ezzel azonos álláspontot képvisel, *a késői elmélet esetében a szükségszerű és elégséges feltételnek a művészet tárgyterületén történő koncepcionális alkalmazhatósága mutatkozik az intézményi művészetelmélet egyik gyenge pontjának*. Az már kimutatásra került, hogy a Dickie által megnevezett szükségszerű és elégséges feltételegyüttes a XX. századi művészetnek csak igen kis szegmensére lehet érvényes, *a definíciót taglaló kritikai fejezetrészben (3.1.) annak kimutatása volt a céлом, hogy a művészet praxisának tárgyalásakor alapvető módszertani melléfogásnak tekintem a szükségszerű és elégséges feltételegyüttessel történő megközelítést*.

Az elmélet másik gyenge pontjának az artefaktualitás feltételének véleményem szerint alaptalanul önkényes interpretációját tekintem, és igyekeztem kimutatni, hogy ilyen önkényes interpretáció nem állhatja meg a helyét a nyelvhasználatban súlyos következmények nélkül. A meglátásom szerint *Dickie éppen a művészet történetiségének semmiképpen sem mellőzhető, lényegi aspektusával történő viaskodása kényszeríti arra, hogy kimerevítse a művészet gyakorlatát az általa intézményinek elkeresztelt koncepcióval, amivel elmélete jogosan került a Shusterman által "becsomagolónak" nevezett modell hatóköre alá*. A művészet történetiségének kérdése a '70 és a '80-as években már többször is tárgyalásra került a nyelvfilozófia extenzió/intenzió fogalmi párosát eszközül véve (3.2.1.1.-3.2.1.4.), Dickie is ismerte ezt a hagyományt, újabb írásai erről tesznek tanubizonytságot (3.2.1.5.). Annak elemzésére azonban már nem vállalkoztam – ez lehet a munka egyik további lépése -, hogy ez a fogalmi keret vajon mennyiben lehet hatékony a műontológiai kérdések kezelése során.

Bibliográfia

A) Anti-esszencializmus:

Aagaard-Mogensen, Lars (editor). 1976. *Culture and Art* (Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press 1976)

Beardsley, Monroe C. 1982. 'Redefining Art,' in 1982. Michael J. Wreen and Donald M. Callen. (editors). *The Aesthetic Point of View: Selected Essays*. (Ithaca: Cornell University Press) 298-315.o.

Berleant, Arnold. 1964. 'A Note on the Problem of Defining 'Art',' *Philosophy And Phenomenological Research*, 25, 239-241.o.

Black, Max. 1949. 'The Definition of Scientific Method,' in Stauffer, R. C. (editor). 1949. *Science and Civilisation* (Madison: University of Wisconsin Press)

Bond, E. J. 1975. 'The Essential Nature of Art,' *The American Philosophical Quarterly*, 12, 177-183.o.

Bourdieu, Pierre. 1987. 'The Historical Genesis of a Pure Aesthetic,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46: Analytic Aesthetics), 201-210.o.

Brown, Lee B. 1969. 'Definitions and Art Theory,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 27, 409-415.o.

1971. 'Traditional Aesthetics Revisited,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 29, 343-351.o.

Bywater, William G. 1972. 'Who's in the Warehouse Now?' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 30, 519-527.o.

Carney, James D. 1975. 'Defining Art,' *The British Journal of Aesthetics*, 15, 191-206.o.

1982a. 'A Kripkean Approach to Aesthetic Theories,' *The British Journal of Aesthetics*, 22, 150-157.o.

1982b. 'What Is a Work of Art?' *The Journal of Aesthetic Education*, 16, 85-92.o.

Carroll, Noël. 1999. *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*. (Routledge)

Carroll, Noël (editor). 2000. *Theories of Art Today* (The University of Wisconsin Press)

Chisholm, Roderick M. 1948. 'The Problem of Empiricism,' *The Journal of Philosophy*, 19, 512-517.o.

Crowther, Paul. 2004. 'Defining Art, Defending the Canon, Contesting Culture,' *The British Journal of Aesthetics*, 44, 361-377.o.

Cooper, D. (editor). 1992. *Blackwell Companion to Aesthetics* (Oxford: Blackwell)

Craig, Edward. (editor). 1998. *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. 10 vols. (Routledge)

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

2006. *The Philosophy of Art* (Blackwell Publishing)

Dickie, George. 1980. 'Review of Weitz's *The Opening Mind*,' *The Journal of Philosophy*, 77, 54-56.o.

1983. 'The New Institutional Theory of Art,' *Proceedings of the Eighth International Wittgenstein Symposium*, 10, 57-64.o.

1984. *The Art Circle: A Theory of Art* (New York: Haven)

Diffey, T. J. 1973. 'Essentialism and the Definition of 'Art',' *The British Journal of Aesthetics*, 13, 103-120.o.

Elgin, Catherine Z., and Nelson Goodman. 1987. 'Changing the Subject,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46: Analytic Aesthetics, 219-223.o.

Elton, William. (editor). 1954. *Aesthetics and Language* (Basil Blackwell)

Firth, Roderick. 1950. 'Radical Empiricism and Perceptual Relativity I.,' *The Philosophical Review*, 2, 164-183.o.

‘Radical Empiricism and Perceptual Relativity II.,’ *The Philosophical Review*, 3, 319-331.o.

Gallie, W. B. 1948. ‘The Function of Philosophical Aesthetics,’ *Mind*, 57, 302-321.o.

1956a. ‘Essentially Contested Concepts,’ *Proceedings of the Aristotelian Society*, 56, 167-198.o.

1956b. ‘Art as an Essentially Contested Concept,’ *The Philosophical Quarterly*, 6, 97-114.o.

Gaut, B. and Lopes, D. McIver. (editors) 2005. *Routledge Companion to Aesthetics*. Second edition. (London: Routledge)

Kelly, M. (editor). 1998. *Oxford Encyclopedia of Aesthetics. 4 vols.* (Oxford: Oxford University Press)

Kennick, William E. 1958. ‘Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?’ *Mind*, 67, 317-334.o.

1964. ‘Definition and Theory in Aesthetics,’ in Kennick (editor). 1964. *Art and Philosophy* (New York: St. Martin’s Press) 86-93.o.

Khatchadourian, Haig. 1958. ‘Common Names and ‘Family Resemblances’,’ *Philosophy and Phenomenological Research*, 18, 1958, 341-358.o.

1961. ‘Art-names and Aesthetic Judgments,’ *Philosophy*, 36, 1961, 30-48.o.

1969. ‘Family Resemblances and Classification of Works of Art,’ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 28, 1969, 79-90.o.

1974. ‘Art: New Methods, New Criteria,’ *The Journal of Aesthetic Education*, 8, 1974, 69-85.o.

Kieran, M. (editor). 2006. *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art* (Oxford: Blackwell)

Kivy, Peter. 1979. ‘Aesthetic Concepts: Some Fresh Considerations,’ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 37, 423-432.o.

2003. (editor) *Blackwell Guide to Aesthetics* (Oxford: Blackwell)

- Kripke, Saul A. 1982. *Wittgenstein on Rules and Private Language* (Oxford: Blackwell)
- Lamarque, P. and Olsen, S. H. (editors). 2004. *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition* (Oxford: Blackwell)
- Leddy, Thomas. 1987. 'Rigid Designation in Defining Art,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 45, 263-272.o.
- Leich, C. M., and S. H. Holtzman. 1981. 'Communal Agreement and Objectivity,' in Holtzman, S. H., and C. M. Leich (editors). 1981. *Wittgenstein: To Follow a Rule*. London: Routledge and Kegan Paul. 1-27.o.
- Levinson, J. (editor). 2003. *Oxford Handbook of Aesthetics* (Oxford: Oxford University Press)
- Lord, Catherine. 1977. 'A Kripkean Approach to the Identity of a Work of Art,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 36, 147-153.o.
- Mandelbaum, Maurice. 1965. 'Family Resemblances and Generalizations concerning the Arts,' *The American Philosophical Quarterly*, 2, 219-228.o.
- Manser, Anthony R. 1967. 'Games and Family Resemblances,' *Philosophy*, 42, 210-225.o.
- Margolis, Joseph. 1980. *Art and Philosophy* (Atlantic Highlands, NJ.: Humanities Press)
- Matthews, Robert J. 1979. 'Traditional Aesthetics Defended,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 38, 39-50.o.
- Mothersill, Mary. 1961. 'Critical Comments,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20, 195-198.o.
- Moutafakis, Nicholas J. 1975. 'Of Family Resemblances and Aesthetic Discourse,' *Philosophical Forum*, 7, 71-89.o.
- Osborne, Harold. 1973. 'Definition and Evaluation in Aesthetics,' *The Philosophical Quarterly*, 23, 15-27.o.
- Passmore, John. 1951. 'The Dreariness of Aesthetics,' *Mind*, 60, 318-335.o.

- Popper, Karl R. 1945. *The Open Society and Its Enemies*. 2 vols. (London: Routledge and Kegan Paul)
1945. [1936.] *The Poverty of Historicism* (London: Routledge and Kegan Paul)
- Sclafani, Richard J. 1971. "‘Art’, Wittgenstein, and Open-textured Concepts,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 29, 333-341.o.
- Shusterman, Richard. 1987. 'Analytic Aesthetics: Retrospect and Prospect,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46: Analytic Aesthetics, 115-124.o.
- Sibley, Frank. 1960. 'Is Art an Open Concept? An Unsettled Question,' *Proceedings of the Fourth International Congress of Aesthetics*, Athens 1960, in Lipman (editor) 1973. *Contemporary Aesthetics*. Boston: Allyn and Bacon. 114-117.o.
- Sircello, Guy. 1973. 'Arguing about 'Art,' in Tilghman, Benjamin R. (editor). 1973. *Language and Aesthetics* (Kansas) 65-86.o.
- Snoeyenbos, Milton H. 1978a. 'Vagueness and 'Art,' *The British Journal of Aesthetics*, 18, 12-18. o.
- 1978b. 'On the Possibility of Theoretical Aesthetics,' *Metaphilosophy*, 9, 108-121.o.
- Stevenson, C. L. 1938. 'Persuasive Definitions,' *Mind* 47
- Tatarkiewicz, Wladyslaw. 1971. 'What is Art? The Problem of Definition Today,' *The British Journal of Aesthetics*, 11, 134-153.o.
- Ted, Honderich. (editor). 2005. *The Oxford Companion to Philosophy* (Oxford: Oxford University Press)
- Tilghman, Benjamin R. 1973a. 'Wittgenstein, Games, and Art,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 31, 517-524.o.
1973. (editor) *Language and Aesthetics* (Kansas: University Press of Kansas)
1984. *But Is It Art?* (Oxford: Blackwell)
1989. 'Reflections on Aesthetic Theory,' in Dickie, George, Richard Sclafani, and Ronald Roblin (editors). 1989. *Aesthetics: A Critical Anthology*. Second Edition. (New York: St. Martin's Press) 160-170.o.

Tillinghast, Lauren. 2004. 'Essence and Anti-Essentialism about Art,' *British Journal of Aesthetics*, 44, 167-183.o.

Von Morstein, Petra. 1986. *On Understanding Works of Art: An Essay in Philosophical Aesthetics* (Lewiston, N.Y.: Edwin Mellen)

Weitz, Morris. 1956. 'The Role of Theory in Aesthetics,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15, 27-35.o.

1973. 'Wittgenstein's Aesthetics,' in Tilghman, Benjamin R. (editor) 1973. *Language and Aesthetics* (Lawrence/Manhattan/Wichita: The University Press of Kansas) 7-19.o.

1977. *The Opening Mind* (Chicago: Chicago University Press)

Wittgenstein, Ludwig. 1998. *Filozófiai vizsgálódások*, Fordította: Neumer Katalin, Budapest, Atlantisz Könyvkiadó

Wright, Crispin. 1981. 'Rule-following, Objectivity, and the Theory of Meaning,' in Holtzman, S. H., and C. M. Leich (editors). 1981. *Wittgenstein: To Follow a Rule* (London: Routledge and Kegan Paul) 99-117.o.

Young, O. J. (editor). 2005. *Aesthetics: Critical Concepts in Philosophy. 4 vols.* (London: Routledge)

Zerby, Lewis K. 1957. 'A Reconsideration of the Role of Aesthetics - a Reply to Morris Weitz,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 16, 253-255.o.

Ziff, Paul. 1951. 'Art and the "Object of Art",' *Mind*, 60, 466-480.o.

1953. 'The Task of Defining a Work of Art,' *The Philosophical Review*, 62, 58-78.o.

B) A művészet intézményi elmélete

I. George Dickie

Az intézményi elmélet:

Korai változat

- 1: 'Defining Art,' *American Philosophical Quarterly* 6, 1969, 253-256.o.
- 2: *Aesthetics: An Introduction* (Indianapolis: Pegasus 1971)
- 3: *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1974)

Késői változat

- 4: *The Art Circle: A Theory of Art* (New York: Haven 1984)

Könyvek:

- 1971 - *Aesthetics: An Introduction* (Indianapolis: Pegasus 1971)
- 1974 - *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press 1974)
- 1984 - *The Art Circle: A Theory of Art* (New York: Haven 1984)
- 1988 - *Evaluating Art* (Philadelphia: Temple University Press 1988)
- 1996 - *The Century of Taste* (Oxford Press 1996)
- 1997 – *Introduction to Aesthetics: An Analytical Approach* (Oxford: Oxford University Press 1997)
- 2001 - *Art and Value* (Blackwell 2001)
- 2007 – *Aesthetic Journey: Selected Essays* (Louisville, Kentucky: Chicago Spectrum Press 2007)

Tanulmányok:

- 1961 – 'Bullough and the Concept of Psychical Distance,' *Philosophy and Phenomenological Research*, 1961, 233-238.o.
- 1962 - 'Is Psychology Relevant to Aesthetics?' *Philosophical Review* 71, 1962, 297-300.o.
- 1964a - 'The Myth of the Aesthetic Attitude,' *American Philosophical Quarterly*, 1, 1964, 56-65.o.
- 1964b - 'What is Art? An Institutional Analysis' in: Kennick, William E. (editor). *Art and Philosophy* (New York: St. Martin's Press 1964) 82-94.o., Reprinted in Rader, Melvin M. (editor). *A Modern Book of Aesthetics* (New York: Holt, Rinehart and Winston 1973) 459-72.o.; Alpers, Philip. (editor). *The Philosophy of the Visual Arts* (New York: Oxford University Press 1992) 434-44.o.; Bender, John W. and Blocker, H. Gene (editors). *Contemporary Philosophy of Art*, (Englewood Cliffs, N.Y.: Prentice Hall 1993) 207-18.o.
- 1965 - 'Beardsley's Phantom Aesthetic Experience,' *The Journal of Philosophy*, 62, 1965, 129-136.o.
- 1966 - 'Attitude and Object: Aldrich on the Aesthetic,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 25, 1966, 89-91.o.
- 1968a - 'Art Narrowly and Broadly Speaking,' *American Philosophical Quarterly*, 5, 1968, 71-77.o.
- 1968b – 'I.A. Richard's Phantom Double,' *The British Journal of Aesthetics*, 8, 1968, 54-59.o.
- 1969 - 'Defining Art,' *American Philosophical Quarterly*, 6, 1969, 253-256.o.

- 1972 - 'Bulluogh and Casebier: Disappearing in the Distance,' *The Personalist*, Spring 1972, 127-131.o
- 1973a - 'Defining Art II,' in. Lipman, Matthew (editor). *Contemporary Aesthetics* (Boston: Allyn and Bacon 1973) 118-131.o., Reprinted in translation in Gennette, G. (editor). *Esthétique et Poétique* (1992)
- 1973b - 'The Institutional Conception of Art,' in Tilghman, Benjamin R. (editor). *Language and Aesthetics* (Lawrence: University Press of Cansas 1973) 21-30.o.
- 1973c - 'Physical Distance: In a Fog at Sea,' *The British Journal of Aesthetics*, 13, 1973, 17-29.o.
- 1974 - 'Beardsley's Theory of Aesthetic Experience,' *Journal of Aesthetic Education*, April 1974, 13-23.o.
- 1975a - 'A Reply to Professor Margolis,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 34, 1975, 229-231.o.
- 1975b - 'What Is Anti-Art?,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33, 1975, 419-421.o.
- 1977 - 'The Actuality of Art: Remarks on Criticisms by Cohen,' *Personalist*, 58, 1977, 169-172.o.
- 1979 - 'An Earnest Reply to Professor Stalker,' *Philosophia*, 8, 1979, 713-718.o.
- 1980 - 'Review of Weitz's The Opening Mind,' *Journal of Philosophy*, 77, 1980, 54-56.o.
- 1983a - 'The New Institutional Theory of Art,' *Proceedings of the Eighth International Wittgenstein Symposium*, 10, 1983, 57-64.o.
- 1983b - 'Art and the Romantic Artist,' in. John Fisher (editor). *Essays on Aesthetics: Perspectives on the Work of Monroe C. Beardsley* (Temple University Press 1983) 99-108.o.
- 1987 - 'Why Not the Both?,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 45, 1987, 297.o.
- 1989a - 'Reply to Ryckman,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 47, 1989, 177.o.
- 1989b - 'Reply to Stecker' in. Dickie, Sclafani, and Roblin (editors). *Aesthetics: A Critical Anthology*. Second edition. (New York: St. Martin's Press 1989) 214-217.o.
- 1992a - 'Art as Artefact' in. Cooper, David (editor). *A Companion to Aesthetics* (Oxford: Blackwell 1992) 117-129.o.
- 1992b - 'Definiton of "Art"' in. Cooper, David (editor). 1992. 109.o. -113.o.
- 1993a - 'An Artistic Misunderstanding,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51, 1993, 69-71.o.
- 1993b - 'A Tale of Two Artworlds' in. Rollins, M. (editors). *Arthur Danto and His Critics* (Oxford: Basil Blackwell 1993) 73-78.o.
- 1994 - 'Two Trends in Recent Wesern Aesthetics: Art and Its Experience,' *The Trends of Contemporary Eastern and Western Aesthetics: Their Issues and Solutions*, '94 International Symposium of Aesthetics, June 18, Museum Auditorium, Soeul National University, 1-29.o.
- 1997 - 'Art: Function or Procedure - Nature or Culture?,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 55, 1997, 19-28.o.
- 1998 - 'Wollheim's Dilemma,' *The British Journal of Aesthetics*, 38, 1998, 127-135.o.

- 1999 – 'Evaluating Art: Reprise,' *The British Journal of Aesthetics*, 39, 1999, 288-296.o.
- 2000 – 'Art and Value,' *The British Journal of Aesthetics*, 40, 2000, 228-241.o.
- 2003 – 'James Shelley on Critical Principles,' *The British Journal of Aesthetics*, 43, 2003, 57-64.o.
- 2004 – 'Reading Sibley,' *The British Journal of Aesthetics*, 44, 2004, 408-412.o.
- 2005 – 'The Triumph in Triumph of the Will,' *The British Journal of Aesthetics*, 45, 2005, 151-156.o.
- 2006 – 'Intentions: Conversations and Art,' *The British Journal of Aesthetics*, 46, 2006, 70-81.o.

II. Az intézményi elméletnek szentelt fontosabb tanulmányok

- Beardsley, Monroe. 'Is Art Essentially Institutional?', in Aagaard-Mogensen, Lars (editor). 1976. 194-209.o.
- Cohen, Ted. 'Defining Art,' *American Philosophical Quarterly*, 1969
- 'The Possibility of Art: Remarks on a Proposal by Dickie,' *Philosophical Review*, 82, 1973, 69-82.o.
- Bachrach, Jay. 'Dickie's Institutional Theory of Art,' *Journal of Aesthetic Education*, 11, 1977, 25-35.o.
- Bartel, Timothy W. 'Appreciation and Dickie's Definition of Art,' *The British Journal of Aesthetics*, 19, 1979, 44-52.o.
- Davies, Stephen. 'A Defence of the Institutional Definition of Art,' *Southern Journal of Philosophy*, 26, 1988, 307-324.o.
- Diffey, T. J. 'The Institutional Theory of Art,' in *The Republic of Art and Other Essays* (New York: Peter Lang 1991) 63-70.o.
- Donnell-Kotrozo, Carol. 'In Defense of George Dickie,' *Journal of Aesthetic Education*, 16, 1982, 55-64.o.
- Dziemidok, Bohdan. 'Institutional Definition of a Work of Art,' *Philosophical Inquiry*, 2, 1980, 555-564.o.
- Erlor, Alexandre. 'Dickie's Institutional Theory and the 'Openness' of the Concept of Art,' *Postgraduate Journal of Aesthetics*, 3, 3, 2006, 110-117.o.
- Hagberg, Garry L. 'The Institutional Theory of Art: Theory and Antitheory,' in *A Companion to Art Theory*, Smith, Paul and Wilde, Carolyn (editors). (Blackwell 2002) 487-504.o.
- Hyman, Lawrence W. 'A Defence of Aesthetic Experience: In Reply to George Dickie,' *The British Journal of Aesthetics*, 26, 1986, 62-63.o.
- Iseminger, Gary. 'Aestheticism and the Institutional Turn,' *Journal of Aesthetic Education*, 29, 1995, 14-18.o.

Lord, Cathrine. 'Convention and Dickie's Institutional Theory of Art,' *The British Journal of Aesthetics*, 20, 1980, 322-328.o.

'Indexicality, Not Circularity: Dickie's New Definition of Art,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 45, 1987, 229-232.o.

Lyas, Colin. 'Review of Dickie's Aesthetic: An Introduction,' *The British Journal of Aesthetics*, 13, 1973, 81-83.o.

'Danto and Dickie on Art,' in Aagaard-Mogensen, Lars (editor). 1976. 170-193.o.

Margolis, Joseph. 'Review of Dickie's Art and the Aesthetic,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33, 1975, 341-345.o.

Matravers, Derek. 'The Institutional Theory: A Protean Creature,' *The British Journal of Aesthetics*, 40, 2000, 242-250.o.

McFee, Graham. 'Wollheim and the Institutional Theory of Art,' *Philosophical Quarterly*, 35, 1985, 179-185.o.

'Review of Dickie's The Art Circle,' *The British Journal of Aesthetics*, 26, 1986, 72-74.o.

McGregor, Robert. 'Dickie's Institutionalized Aesthetic,' *British Journal of Aesthetics*, 17, 1977, 3-13.o.

Mendenhall, V. 'Dickie and Cohen on What is Art,' *Journal of Aesthetic Education*, 16, 1982, 41-54.o.

Mitias, Michael H. 'Art as a Social Institution,' *Personalist*, 56, 1975, 330-335.o.

'The Institutional Theory of the Aesthetic Object,' *Personalist*, 58, 1977, 147-155.o.

'The Institutional Theory of Aesthetic Creativity,' *The British Journal of Aesthetics*, 18, 1978, 330-341.o.

Morton, Bruce N. 'Review of Dickie's Aesthetics: An Introduction,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 32, 1973, 115-118.o.

Nash, Roger. 'Dickie: Defining Art and Falsifying Data,' *Journal of Aesthetic Education*, 15, 1981, 107-110.o.

Oppy, Graham. 'On Davies' Institutional Definition of Art,' *Southern Journal of Philosophy*, 29, 1991, 371-382.o.

Rader, Melvin. 'Dickie and Socrates on Definitions,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 32, 1974, 423-424.o.

Ryckman, Thomas C. 'Dickie on Artifactuality,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 47, 1989, 175-177.o.

Sankowski, Edward. 'Free Action, Social Institutions, and the Definition of "Art",' *Philosophical Studies*, 37, 1980, 67-79.o.

Scholz, Barbara C. 'Rescuing the Institutional Theory of Art: Implicit Definitions and Folk Aesthetics,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 36, 1978, 429-440.o.

Sclafani, Richard J. 'Art as a Social Institution: Dickie's New Definition,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 32, 1973, 111-114.o.

Silvers, Anita. 'The Artworld Discarded,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 34, 1976, 441-454.o.

Snyman, J. J. 'The Avant Garde, Institutional, and Critical Theories of Art,' *South African Journal of Philosophy*, 9, 1990, 186-190.o.

Stecker, Robert. 'The End of An Institutional Definition of Art,' *The British Journal of Aesthetics*, 26, 1986, 124-132.o.

Welsh, Paul. 'George Dickie and the Definition of a Work of Art,' *Acta Philosophica Fennica*, 32, 1981, 248-262.o.

Wollheim, Richard. 'The institutional theory of art,' in *Art and Its Objects*. Second edition. (Cambridge: Cambridge University Press 1980) 157-66.o.

Zangwill, Nick. 'Doughnuts and Dickie,' *Ratio*, 7, 1994, 63-79.o.

III. Az intézményi elméletnek szentelt antológiák

Culture and Art. Aagaard-Mogensen, Lars (editor) (Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press 1976)

Institutions of Art: Reconsiderations of George Dickie's Philosophy. Yanal, Robert J. (editor) (University Park: Pennsylvania State University Press 1994)

C) Egyéb felhasznált irodalom

Adajian, Thomas. 2005. 'On the Prototype Theory of Concepts and the Definition of Art,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63, 3, 2005, 231-236.o.

Audi, Robert. 2006. *Epistemology* (Routledge 2006)

Austin, John L. 1990. [1955] *Tetten ért szavak*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1990.

Bätschmann, Oskar. *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába*, Corvina Kiadó, Budapest, 1998.

Beardsley, Monroe C. 1982. 'Redefining Art,' in Michael J. Wreen and Donald M. Callen (editors). *The Aesthetic Point of View: Selected Essays* (Ithaca: Cornell University Press 1982)

Bókay Antal és Vilcek Béla Szerk. 1998. *A modern irodalomtudomány kialakítása. A pozitivizmustól a strukturálisizmusig. Szöveggyűjtemény*, Osiris Kiadó, Budapest, 1998.

Canfield, John V. Ed. 2003. *Philosophy of Meaning, Knowledge and Value in the Twentieth Century* (Routledge 2003)

Carney, James D. 1975. 'Defining Art,' *The British Journal of Aesthetics* 15, 1975, 191-206.o.

1982a. 'A Kripkean Approach to Aesthetic Theories,' *The British Journal of Aesthetics* 22, 1982, 150-7.o.

1982b. 'What is a Work of Art?' *Journal of Aesthetic Education* 16, 1982, 85-92.o.

Carroll, Noël. 1986. 'Art, Practice and Narrative,' *The Monist*, 71, 1986, 140-156.o.

1994. 'Identifying Art,' in Yanal 1994. 3-38.o.
- Crowther, Paul. 2003. 'Cultural Exclusion, Normativity, and the Definition of Art,' *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 61, 2, 2003, 121-131.o.
- Danto, Arthur C. 1964. 'The Artworld,' *The Journal of Philosophy*, 61, 571-584.o.
1973. 'Artworks and Real Things,' *Theoria*, 39, 1-17.o.
1974. 'The Transfiguration of the Commonplace,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33, 139-148.o.
1981. *The Transfiguration of the Commonplace* (Cambridge: Harvard University Press 1981)
[Magyarul: *A közhely színváltozása*, Fordította: Sajó Sándor, Enciklopédia Kiadó, Budapest, 1996.]]
1983. 'The Appreciation and Interpretation of Works of Art,' in Betty Jean Craige (editor) *Relativism in the Arts* (Athens: University of Georgia Press) 21-44.o.
1986. *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (New York: Columbia University Press 1986)
1992. *Beyond the Brillo Box* (Farrar, Straus and Giroux, New York, 1992.)
1997. *After the End of Art* (Princeton University Press 1997)
- [1997. *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* (A fordítás az alábbi kötetek alapján készült: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1998.; *Beyond the Brillo Box*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1992.), Fordította: Babarczy Eszter, Atlantisz, Budapest, 1997.]
- Davies, Stephen. 1988a. 'Kripke, Crusoe, and Wittgenstein,' *Australasian Journal of Philosophy*, 66, 52-66.o.
- 1988b. 'True Interpretations,' *Philosophy and Literature*, 12, 1988, 290-97.o.
1990. 'Functional and Procedural Definitions,' *Journal of Aesthetic Education*, 24, 1990, 99-106.o.
1995. 'Relativism in Interpretation,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53, 8-13.o.
- Davies, Whitney. 1993. 'Beginning the History of Art,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51, 1993, 327-50.o.
- Dean, Jeffrey T. 2003. 'The Nature of Concepts and the Definition of Art,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 61, 1, 2003, 29-35.o.
- Dutton, Denis. 1979. 'Artistic Crimes: The Problem of Forgery in the Arts,' *The British Journal of Aesthetics*, 19, 302-314.o.
- Eaton, Marcia M. 1969. 'Art, Artifacts, and Intentions,' *The American Philosophical Quarterly*, 6, 165-169.o.
- Gadamer, Hans-Georg. 2003. [1960] *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*, Fordította: Bonyhai Gábor, Osiris Kiadó, Budapest, 2003.
- Glock, Hans-Johann. 2008. *What Is Analytic Philosophy?* (Cambridge University Press 2008)

Groarke, Louis. 2001. 'An Intensional Definition of Art: Christening Theories Versus *Petit Essentialism*,' *The Journal of Value Inquiry*, 35, 2001, 95-112.o.

Grondin, Jean. 2002. *Bevezetés a filozófiai hermeneutikába*, Fordította: Nyíró Miklós, Osiris Kiadó, Budapest, 2002.

Hospers, John. 1967. 'Problems of Aesthetics,' in Paul Edwards (editor) *The Encyclopedia of Philosophy*. Volume 1. (New York: Macmillan, Free Press 1967) 35-56.o.

Jauss, Hans Robert. [1987] 'A recepció elmélete' in. Uő. *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Osiris Kiadó, Budapest, 1999. – a továbbiakban Jauss 1999. - 9-35.o.

[1984] 'A recepcióesztétikai megközelítés részlegessége' in. Jauss 1999. 86-136.o.

[1977] 'Esztétikai tapasztalat és irodalmi hermeneutika' in. Jauss 1999. 139-157.o.

[1984] 'Horizontszerkezet és dialogicitás' in. Jauss 1999. 271-319.o.

Kearney, Richard. (editor). 2003. *Continental Philosophy in the 20th Century* (Routledge History of Philosophy Vol. 8, Routledge 2003)

Leddy, Thomas. 1987. 'Rigid Designation in Defining Art,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 45, 3, 1987, 263-272.o.

Locke, John. 2003. *Értekezés az emberi értelemről*, Fordította: Vassányi Miklós (1., 2. és 4. könyv) és Csordás Dániel (3.könyv), Osiris Kiadó, Budapest, 2003.

Loux, Michael J. 2007. *Metaphysics* (Routledge 2007)

Margolis, Joseph. 'The Deviant Ontology of Artworks,' in Carroll 2000. 109-129.o.

Mark, Thomas Carson. 1980. 'On Works of Virtuosity,' *The Journal of Philosophy*, 77, 28-45.o.

Matthews, Robert. 1979. 'Traditional Aesthetics Defended,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 38, 1, 1979, 39-50.o.

Oderberg, David S. 2007. *Real Essentialism* (Routledge 2007)

Osborne, Harold. 1981. 'What Is a Work of Art?' *The British Journal of Aesthetics*, 21, 15-27.o.

Sankowski, Edward. 1980. 'Free Action, Social Institutions, and the Definition of "art",' *Philosophical Studies*, 37, 67-79.o.

Schlesinger, George. 1979. 'Aesthetic Experience and the Definition of Art,' *The British Journal of Aesthetics*, 19, 167-176.o.

Sclafani, Richard J. 1970. "'Art" and Artifactuality,' *The Southwestern Journal of Philosophy*, 1, 103-110.o.

1975. 'The Logical Primitiveness of the Concept of a Work of Art,' *The British Journal of Aesthetics*, 15, 14-28.o.

Searle, John R. 1995. *The Construction of Social Reality* (Penguin Books 1996)

Shusterman, Richard. 1987. 'Introduction – Analytic Aesthetics: Retrospect and Prospect,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46: Analytic Aesthetics, 1987, 115-124.o.

1994. 'On Analysing Analytic Aesthetics,' *The British Journal of Aesthetics*, 34, 4, 1994, 389-394.o.
1999. 'Somaesthetics: A Disciplinary Proposal,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 57, 3, 1999, 293-313.o.
2003. Pragmatista esztétika: a szépség megélése és a művészet újragondolása. Fordította: Kollár József, Kalligram Kiadó, 2003. A fordítás a *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art* második, 2000-ben megjelent kiadásából készült, tartalmazza Shustermannak egy külön a magyar olvasók részére írt előszavát is.
- Stecker, Robert. 1990a. 'The Boundaries of Art,' *The British Journal of Aesthetics*, 30, 1990, 266-272.o.
- 1990b. 'Fish's Argument for the Relativity of Interpretative Truth,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 48, 1990, 222-230.o.
1991. 'Goldman on Interpreting Art and Literature,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 49, 1991, 243-246.o.
- 1992a. 'Defining Art: The Functional/Proceduralism Controversy,' *Southern Journal of Philosophy*, 30, 1992, 141-152.o.
- 1992b. 'Incompatible Interpretations,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 50, 1992, 291-298.o.
- 1992c. 'Plato's Expression Theory of Art,' *Journal of Aesthetic Education*, 26, 1992, 47-52.o.
- 1993a. 'Pragmatism and Interpretation,' *Poetics Today*, 14, 1993, 193-206.o.
- 1993b. 'The Role of Intention and Convention in Interpreting Artworks,' *Southern Journal of Philosophy*, 31, 1993, 471-489.o.
- 1994a. 'Art Interpretation,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 52, 1994, 193-206.o.
- 1994b. 'Historical Functionalism or the Four Factor Theory,' *The British Journal of Aesthetics*, 34, 1994, 255-65.o.
- 1995a. 'Objectivity and Interpretation,' *Philosophy and Literature*, 19, 1995, 48-59.o.
- 1995b. 'Relativism About Interpretation,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53, 1995, 14-18.o.
- Todd, George F. 1983. 'Art and the Concept of Art,' *Philosophy and Phenomenological Research*, 44, 255-270.o.
- Wittgenstein, Ludwig. 1998. Előadások az esztétikáról, Fordította: Mekis Péter, Latin Betűk, Debrecen

Felhasznált folyóiratok:

Acta Philosophica Fennica
The American Philosophical Quarterly
The British Journal of Aesthetics
Journal of Aesthetic Education
The Journal of Aesthetics and Art Criticism

The Journal of Philosophy
The Journal of Value Inquiry
Metaphilosophy
Mind
Personalist
Philosophia
Philosophical Forum
Philosophical Inquiry
Philosophical Studies
Philosophy
Philosophy and Literature
Philosophy and Phenomenological Research
Poetics Today
Postgraduate Journal of Aesthetics
Ratio
South African Journal of Philosophy
Southern Journal of Philosophy
The Southwestern Journal of Philosophy
The Personalist
The Philosophical Quarterly
The Philosophical Review

Név- és tárgymutató

- Ad Reinhardt, 141
analitikus, 13, 34, 51, 140, 166, 167,
168, 170, 172, 176
Armand Fernandez, 9
artefaktualitás, 11, 50, 64, 65, 66, 67,
68, 83, 90, 91, 96, 97, 117, 118, 122,
142
artefaktum, 66, 69, 70, 74, 75, 93, 94,
95, 96, 101, 103, 117, 118, 119, 120,
121, 122, 123, 135, 137, 142, 144,
150, 174
Austin, 126, 191
Barry, 97
Beardsley, 51, 63, 64, 98, 99, 118, 175,
181, 187, 188, 189, 191
Bécsi Kör, 33
Bell, 9, 45
Black, 26, 168, 181
Bosanquet, 170
Bradley, 170
Brancusi, 66
Bullough, 52, 53, 54, 55, 72, 187
Burke, 16
Carl Andre, 141
Carney, 132, 133, 134, 135, 136, 137,
138, 140, 146, 147, 181, 191
Carroll, 61
Carroll, 13, 14, 51, 61, 174, 182
Chisholm, 37, 182
Chris Burden, 9
Cohen, 76, 188, 189, 190
Collingwood, 10, 17
Croce, 17, 45, 168
Dan Flavin, 141
Danto, 55, 56, 57, 68, 70, 74, 82, 85,
86, 88, 89, 90, 95, 134, 135, 170,
174, 188, 190, 192
Davies, 13, 14, 49, 50, 118, 154, 155,
182, 189, 190, 192
Dawson, 52, 53, 54, 55, 72
Dewey, 31, 166
Dickie, 50, 51, 53, 54, 61, 62, 64, 65,
66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75,
76, 80, 81, 82, 85, 86, 89, 90, 91, 92,
93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 103,
104, 117, 118, 122, 124, 134, 136,
137, 142, 143, 144, 150, 151, 167,
170, 172, 174, 175, 176, 177, 182,
185, 186, 188, 189, 190, 191
differentia specifica, 67
Diffey, 14, 50, 168, 182, 189
Dos Passos, 47
Duchamp, 70, 75, 91, 96, 97
Dutton, 117
Eaton, 117
Eliot, 10
előzetes extenzió, 149
Elton, 34, 57, 182
értékelés, 67, 69, 70, 74, 75, 76, 82, 83,
136, 169, 172, 174
esszencia, 41, 50, 64
esszenciális mag, 71
esszencializmus, 40, 50, 181
ésszerű használat, 29
ésszerűtlen használat, 29
fadarab, 65, 95, 96, 143
fenomenalizmus, 37
feszültség, 27
Firth, 37, 182
Fogelin, 44
Freud, 21
Fry, 45
Gallie, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 21,
34, 183
genus, 65, 67, 109
Gilbert és George, 9
Gombrich, 16
Goodman, 16, 182
gyakorlat, 63, 70, 74, 82, 98, 167, 173
Hegel, 169
Honey Coles, 161
Hospers, 117

- idealista, 16, 17, 18, 19, 20, 21
 idealizmus, 40
 Ingarden, 9
 intézmény, 63, 69, 70, 82, 98, 174
 jelentés, 36, 65, 75, 84, 94, 96, 131, 143
 jelentéselmélet, 130
 Joyce, 10, 47
 Kafka, 7
 Kennick, 57, 133, 183, 187
 konvenció, 73, 155
 Kripke, 50, 128, 130, 131, 132, 133, 134, 136, 137, 184, 192
 kulturális fajta, 148
Langer, 10
 Leddy, 145, 146, 147, 149, 184, 193
 Leonardo, 23
 Levinson, 173, 184
 Locke, 106
 Lord, 132, 143, 144, 184, 190
 MacIntyre, 173
 Mandelbaum, 50, 57, 58, 59, 60, 67, 133, 184
 Margolis, 126
 Mark, 118
 Matravers, 142, 150, 153, 154, 190
 Matthews, 138, 139, 140, 141, 142, 145, 184, 193
 McTaggart, 170
 médium, 19, 83, 97
 metodológiai esszencializmus, 40
 metodológiai nominalizmus, 41
 minimális mag, 71
 minimális munka, 83, 95, 123, 126
 Moore, 170
 művészetvilág, 55, 68, 69, 70, 71, 74, 75, 81, 82, 84, 85, 86, 88, 96, 101, 102, 103, 104, 123, 134, 135, 136, 137, 143, 144, 150, 154, 176
 nem-pürrhóni, 44
 neowittgensteiniánus, 13, 14
 nominalizmus, 40
 nyitott textúra, 37
 nyugati, 30, 102
 Osborn, 118
 Othello, 53
 Passmore, 14, 34, 184
 Platón, 46, 86
 Popper, 40, 41, 185
 Poussin, 24, 25, 27
 pragmatizmus, 167, 172
 Pratt, 34
 provizórikus leírás, 149
 Putnam, 128, 131, 132, 133, 134, 136, 137, 139, 143
 pürrhóni, 44
 pürrhóni olvasat, 44
 Rauschenberg, 56
 realizmus, 40
 referenciaelmélet, 130
 relációs tulajdonság, 60, 68
 Rembrandt, 20, 23
 rendszer, 70, 74
 Robinson Crusoe, 99
 Rothko, 145, 154
 Russell, 33, 168, 170
 Sankowski, 118
 Schlesinger, 117
 Sclafani, 50, 65, 117, 118, 119, 185, 188, 190, 193
 Searle, 148, 193
 Shusterman, 14, 166, 167, 168, 169, 170, 172, 174, 175, 177, 185, 193
 species, 65, 109
 státusz, 69, 74, 82, 83, 136, 175
 Stern, 42, 43, 44
 Stevenson, 35, 57, 185
 Stolnitz, 52, 54, 55
 Strawson, 108
 szertartás, 74
 Taine, 21
 tipikus eset, 25, 26, 28
 Todd, 118
 transzparens, 148
 univerzális terminus, 40
 verifikáció-elmélet, 37
 Virginia Woolf, 47
 Vivas, 52, 54, 55
 Waismann, 36, 37, 38, 39
 Warhol, 55, 56, 141
Webster's New Collegiate Dictionary, 70, 109
 Weitz, 14, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 45, 49, 50, 57, 58, 63, 64, 65, 66, 90, 91, 92, 93, 133, 177, 182, 186, 188
 Whitehead, 33

Wittgenstein, 13, 41, 42, 43, 44, 50,
58, 59, 60, 67, 133, 182, 184, 185,
186, 188, 192, 194
Wollheim, 151, 169, 188, 190, 191

Yanal, 51, 191
Yves Klein, 9
Ziff, 14, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30,
31, 57, 58, 91, 92, 186

Függelék (G. Dickie: A művészet intézményi elmélete – 1999)

George Dickie: A művészet intézményi elmélete

Prológus

Az elmúlt évek során négy kísérletet is tettem a „művészet” intézményi elméletének a megfogalmazására. Az intézményi megközelítés alatt azt az elképzelést értem, miszerint a műalkotások abból a pozíciójukból kifolyóan tekinthetők művészetnek, amit egy intézményi kontextusban elfoglalnak. Első kísérletemet egy 1969-es folyóirat cikke jelentette. Az ezt követő két próbálkozás – 1971-ben, majd pedig 1974-ben – inkább csak kisebb revízióknak tekinthető. 1984-ben az elmélet jelentős felülvizsgálatára vállalkoztam. Az első három megfogalmazást „az intézményi elmélet korai változatának”, még a negyedik és egyben utolsó megfogalmazást „az intézményi elmélet késői változatának” nevezem. Az első kísérlet során (a korábbi változatról van szó) a következő definíciót adtam:

A leíró értelemben vett műalkotás 1) egy olyan artefaktum, 2) aminek egy társadalom, vagy egy társadalom valamilyen részcsoportja az értékelés várományosának a státuszát adományozta.¹

Azonban hamar felismertem, hogy egy társadalomról vagy annak valamilyen részcsoportjáról mint az értékelés várományosának az adományozójáról beszélni azt a téves benyomást keltheti - olyan benyomását, mely egyáltalán nem állt a szándékomban -, mintha a társadalom vagy annak egy részcsoportja együtt, egy közös aktussal hozná létre a műalkotásokat. Most is, mint ahogy az intézményi elmélet minden későbbi tárgyalásában is, azt próbáltam megragadni, hogy mi történik, amikor a művészek létrehozzák a művészetet, legyen szó akár egy képet festő művésztől, akár egy filmstábról. Már ebben a legelső írásban, a definíció valószínűleg félrevezető nyelvezetének ellenére is, explicit módon kijelentettem, hogy az értékelés várományosának a státuszát adományozhatja „egyetlen személy is, amennyiben az

artefaktumot az értékelés várományosának tekinti...ⁱⁱ Ez az idézet világossá teszi, hogy az elmélet már ebben a korai szakaszában is a művészek művészetteremtő tevékenységére helyezte a hangsúlyt.

1971-ben, hogy elejét vehessem annak az esetleg félrevezető benyomásnak, ami a művészet létrehozása körül alakulhat ki, a definíciót a következőképpen fogalmaztam meg:

Az osztályozó értelemben vett műalkotás 1) egy olyan artefaktum, 2) aminek egy személy, vagy néhány személy, egy adott társadalmi intézmény (a művészetvilág) nevében cselekedve, az értékelés várományosának a státuszát adományozta.ⁱⁱⁱ

1974-ben a definíciót alapvetően ugyanígy fogalmaztam meg:

Az osztályozó értelemben vett műalkotás 1) egy artefaktum, 2) tulajdonságainak egy osztályára az értékelés várományosának a státuszát adományozta egy adott társadalmi intézmény (a művészetvilág) nevében cselekvő személy, vagy néhány személy.^{iv}

E némileg később született megfogalmazásokban az értékelés várományosának a státuszát adományozó „személyről illetve néhány személyről” beszéltem, vagyis művészelekről illetve művészekről, azért, hogy elkerülhessem azt a téves benyomást, mintha a társadalom tagjai egy közös akcióval hoznák létre a művészetet.

De mindazon gondos óvatosság ellenére is, melyet az első megfogalmazás után hajtottam végre (hogy elkerülhessem a művészet létrehozásának a folyamatában az intézményi elmélet által képviselt nézet félreértését), a nézetem éppen ezen a ponton bekövetkezett félremagyarázása általánossá vált. Richard Wollheim az 1987-ben megjelent *A festészet mint művészet* című könyvében, kizárólag az elmélet korábbi változatára helyezve a hangsúlyt, olyan nézetet tulajdonít nekem, amit nagy erőfeszítéssel igyekeztem elkerülni. Wollheim – az elmélet korábbi változatából kiindulva - azt a nézetet tulajdonítja nekem, hogy a művészetet a művészetvilág azon képviselői hozzák létre, akik összegyűlnek, és közös cselekedettel, mint egy csoport, bizonyos tárgyakkal státuszt adományoznak. Wollheim kifigurázza ezt az abszurdnak tekinthető nézetet:

A művészet-világ [art-world] valóban képviselőket választ? Ha pedig ez így van, akkor mikor, és hol, és hogyan választják őket? És a képviselők, már ha ugyan léteznek, vajon szemlét tartanak a művészet státuszának minden egyes várományosa felett, és miközben egyeseknek státuszt adományoznak, másoktól azt megtagadják? Milyen feljegyzés készül ezekről az adományozásokról, és maga a státusz alávethető-e revízióknak? Ha igen, akkor milyen időközönként, hogyan, és kik révén? És végül, de nem utolsósorban, tényleg létezik olyan dolog, hogy művészet-világ, egy koherens társadalmi csoportként, amely képviselőkkel rendelkezik, akik ennek következtében olyan cselekedeteket hajthatnak végre, amihez a társadalomnak hozzá kell járulnia?^v

(Jegyezzük meg, hogy az intézményi elmélet Wollheim szerint a *művészet* státuszának az adományozását tárgyalja, pedig mindhárom korábbi definícióm az értékelésre várományos státusz adományozásáról beszél, de most mellőzzük ezt a dolgot.)^{vi}

Arthur Danto a korábbi felfogásom wollheimi értelmezését sajátította el, ezt szötte bele egy olyan konferenciaelőadásába, amelyet követően én voltam az egyik kommentátor. Tudattam Dantóval, hogy a wollheimi olvasat a korábbi nézetem súlyos félreértelmezése, de a publikált tanulmánya még mindig ezt a koncepciót csatolta hozzám. Majd ismét ezt az álláspontot tulajdonította nekem a *Nation* rovatának hasábjain.^{vii} Ekkor írtam a szerkesztőnek egy protestáló levelet, ami Danto válaszával együtt került közlésre. Válaszában Danto a wollheimi felfogást nevezi az intézményi elmélet *lényegének*, majd azt mondja: „Nem lehet sok kétségünk afelől sem, hogy a M[űvészet] I[ntézményi] E[lméletének] George Dickie által adott különféle változatainak ellenére ez az elképzelés játssza a legjelentősebb szerepet”. Danto azt állítja, hogy Dickie „csak nemrégiben keresett fel azzal a magyarázatával, hogy a ’személy illetve néhány személy’ alatt a művészt (illetve a művészeket) kell értenünk, de az én véleményem [értsd:Danto] szerint ez csak egy visszafelé tett lépés attól a robusztus formától, amelyből [a művészet intézményi elmélete] a legjobban megérthető.”^{viii} Danto szerint az intézményi elmélet Wollheim által kifigurázott változata a legmegfelelőbb eszköz az elmélet korábbi változatának a megértéséhez.

Először is, amit Danto az elmélet lényegének nevezett, soha nem volt a korábbi változattal kapcsolatos értelmezésem. Másodszor pedig, nem *mostanában* történt, hogy a művészeket neveztem meg a műalkotások létrehozóiként. Éppen e célból a „személy illetve személyeket” már huszonnyolc évvel ezelőtt belefoglaltam a

definícióba. És amikor huszonnyolc évvel ezelőtt ezt a változtatást végrehajtottam, akkor azt is írtam, hogy:

Noha számos személy szükséges ahhoz, hogy a művészetvilág társadalmi intézménye felépülhessen, azonban csupán egyetlen személy szükséges a művészetvilág felhatalmazottjaként vagy annak képviselőjeként a cselekvéshez és az értékelésre várományos státusz adományozásához. Számos műalkotást soha senki más nem lát, csak azok a személyek, akik létrehozták azokat, mégis, ezek ennek ellenére is műalkotások. A kérdéses státuszra szert lehet tenni azáltal is, *ha van egy olyan személy, aki az artefaktumot az értékelés várományosának tekinti*. Noha természetesen semmi nem gátolja a személyek egy csoportját abban, hogy ők adományozzák oda a státuszt, általában azonban egyetlen személy végzi ezt az adományozást, mégpedig maga a művész, aki az artefaktumot létrehozta.^{ix}

Amikor az értékelésre várományos státusz adományozása kapcsán egy csoportról beszéltem, akkor korántsem az egész művészetvilágra vagy annak a kinevezett képviselőiből álló társaságra gondoltam, hanem arra a csoportra, amelyik filmet forgat, színdarabokat játszik stb. Mindemellett, noha a harminc évvel korábbi eredeti tanulmányban kevés példával szemléltettem a művészet létrehozását, de többek között említettem azt a művészi aktust, amellyel Duchamp létrehozta a *Forrást*. Azt írtam, hogy „...Duchamp egy bizonyos intézményi környezetben belül cselekedett...”, és nem azt mondtam, hogy a művészetvilág képviselőiből verbuválódott valamifajta csoportnak is csinálnia kellett valamit, vagy jóvá kellett hagynia Duchamp tettét.^x

Noha nem Wollheim volt az első, aki nekem tulajdonította az intézményi elmélet Danto által „robosztusnak” nevezett formáját, de szerintem Wollheim volt az első, aki azt attribuíta és kritikával illette. Ami az elmélet ezen „robosztus” formáját illeti, ezt szerintem leginkább a *Paranthropus robustus* fajtához tartozó esztéták képviselik.^{xi} És szerencsétlen módon a „robosztus” nézetet még az éppen most kiadásra került *The Cambridge Dictionary of Philosophy*-ban is hozzám kapcsolták.^{xii}

Monroe Beardsley egyik tanulmánya meggyőzött arról, hogy volt egyfajta inkonzisztencia az első három definíció és az azokat körülölelő szövegrészek között.^{xiii} A szövegrészekben a művészet intézményéről mint egyfajta informális intézményről beszéltem, de magukban a definíciókban, melyek az intézményt összefoglalni illetve leírni szándékoztak, az „adományozás” illetve a „[valaki] felhatalmazásában történő cselekvés” nagyon is formális nyelvezetét használtam.

Következésképpen *A művészet körében*^{xiv} (ez az 1984-es változat, egyben az elmélet késői változata is) mellőztem a formális nyelvezetet. Szintén ebben a negyedik kísérletben fogalmaztam meg azt az öt definíciót, amely definíciók a művészet intézményi elméletének legfontosabb fogalmairól adnak számot.

A művész az a személy, aki értő módon vesz részt egy műalkotás létrehozásában.

A műalkotás olyan artefaktum, amit a művészetvilág egyik közönségének történő bemutatás céljával hoztak létre.

A közönség a személyek egy olyan csoportja, melynek tagjai egy adott mértékig kompetensek [prepared] annak a dolognak a megértésében, amit bemutatnak neki.

A művészetvilág a művészetvilág rendszereinek az összessége.

A művészetvilág egy rendszere kerete annak, hogy a művész alkotását bemutassuk a művészetvilág egyik közönségének.^{xv}

Ebben az öt definícióban nincs semmi, ami valakiben akár csak a leghalványabb lehetőségét is felvethetné annak, hogy a művészeken kívül – a művészeket a mindennapi szóhasználat szerint értve – bárki más is létrehozhatna művészetet. Az, ahogyan megadom a „művész” definícióját - mint az öt definíció egyikét -, világosan mutatja, hogy én miként látom a művészet létrehozását. A megjegyzéseiket mind Danto, mind Wollheim csak jóval a későbbi változat megjelenése után publikálták (Wollheim még utal is a későbbi változatra). Az viszont igen szerencsétlen dolog, hogy egyrészt Wollheim nem fordított elég figyelmet a későbbi változatra, másrészt Danto ezt egyáltalán nem is vette figyelembe, mert így a korábbi változat sokkal egzaktabb értelmezése készülhetett volna el. A későbbi változatban, *A művészet körének* az elején, jelentős terjedelemben tárgyaltam a korábbi változatnak azt a néhányak által elkövetett félreértelmezését, amelynek később Wollheim és Danto is az áldozatául esett.^{xvi}

Azt is meg kell jegyeznünk, hogy a későbbi változatban az értékelés várományosságára történő utalást szintén elhagytam. Az értékelés várományosságának eredetileg az volt a funkciója, hogy megkülönböztethessük a műalkotás azon aspektusait, amelyekre az értékelésnek és/vagy kritikának irányulnia

kell (ilyen például a festmény felületén látható ábrázolás és a térbeli elrendezés) a műalkotás azon aspektusaitól, melyeket az értékelésnek és/vagy a kritikának figyelmen kívül kell hagynia (például a festmény hátlapjának a színe). Ezt a megkülönböztetést még mindig lényegesnek tartom, de már nem annyira, hogy ezt a művészet intézményi elméletén belül kellene tárgyalnunk.

Hadd fűzzek itt egy megjegyzést ahhoz az eredetileg Danto által kiötlött gondolatmenethez, amelyet magam is hasznosítottam. Danto vizuálisan megkülönböztethetetlen dolgok párait állítja egymás mellé: a *Forrást* és egy pontosan ugyanolyan vécésészét, *A lengyel lovas* című festményt és egy, a véletlen által létrehozott, festékből és vászonból álló ugyanolyan tárgyat, valamint Warhol *Brillo dobozát* és egy hajszálpontosan ugyanolyan valódi Brillo dobozt. Danto abból indul ki, hogy mindhárom pár első eleme műalkotás, a második elem viszont nem az, végül pedig ahhoz a következtetéshez érkezik, hogy létezik egy olyan, szemmel nem látható kontextus, ami számot ad arról, hogy az első elem miért műalkotás, a második pedig nem. Vagyis azt állítja, hogy mindegyik pár első eleme egy olyan kontextusba van beágyazva, amely kontextus a pár második eleménél nincs jelen. Danto ezt követően kifejti a saját elképzelését ennek a kontextusnak a természetét illetően. Elfogadom Danto érvelését, én azonban más leírást adok erről a kontextusról, nevezetesen az intézményi leírást, amit az általam adott definíciók testesítenek meg. A vizuálisan megkülönböztethetetlen dolgok argumentuma természetesen, a megfelelő módosításokkal, a vizuális művészetek terén kívül eső műalkotásokra is érvényes.

Az intézményi elmélet két változata

Az elmélet mindegyik változatában azt próbáltam meghatározni, amit először a „műalkotás” „leíró”, majd később az „osztályozó” értelemének neveztem, vagyis a művészet értéksemleges jellegének a definiálására törekedtem. Erre azért volt szükség, mert beszélünk rossz és értéktelen művészetről is. Ha a műalkotásokat úgy definiálnánk, mint olyan dolgokat, amelyek szükségszerűen értékkel rendelkeznek, akkor problematikussá, vagy éppenséggel lehetlenné válna, hogy rossz vagy értéktelen művészetről is beszélhessünk. Én tehát úgy gondolom, hogy a művészet alapvető elméletének a művészet értéksemleges jelentését kell meghatároznia. Ez az

alapvető elmélet a műalkotások osztályának az elemeit tárgyalja, ebben az osztályban néhány elem kiemelkedő, néhány közepes, néhány pedig rossz. A műalkotások létrehozásának általában tekintett *tevékenysége* természetesen értékkel bír, az intézményi elmélet azonban a műalkotások osztályának az elemeire fókuszál. Miközben igaz, hogy egy értékes tevékenység nem minden produktumának szükséges értékesnek lennie, a produktumok bizonyos százalékának annak kell lennie. Emellett nem tagadom, hogy a „műalkotás” kifejezést használhatjuk értékelő módon is, vagyis a „műalkotásnak” van egy értékelő jelentése is. Az én „műalkotás”-definícióm azonban azt tűzte ki célul, hogy a kifejezés alapvető, értéksemleges jelentését ragadja meg, amely természetesen éppúgy magában foglalja mindazokat a műalkotásokat, amelyekre az értékelő jelentés alkalmazható, mint ahogy az összes közepes illetve rossz alkotást is.

Az elméletnek mind a korábbi, mind pedig a későbbi változata válaszként született arra a nézetre, amely szerint a „műalkotás” egy nyitott fogalom, tehát nem definiálhatjuk a szükségszerű és elégséges feltételek segítségével.^{xvii} Az intézményi elmélet azon az állásponton van, hogy amennyiben felhagyunk a műalkotások *megfigyelhető* (könnyen észrevehető) [*exhibited* (easily noticed)] tulajdonságai utáni kutatással (legyen az az ábrázolóképeség, az érzelmi kifejezőképeség, vagy bármi más, amire a hagyományos elméletek fektették a hangsúlyt), és ehelyett olyan tulajdonságok után kutatunk, amelyeket az alkotások a kulturális kontextusaihoz fűződő kapcsolatai következtében birtokolnak, úgy rátalálhatunk a definiáló tulajdonságokra.^{xviii} A hagyományos elmélet képviselői által megfogalmazott művészetelméletek könnyen cáfolhatók ellenpéldák segítségével, hiszen a műalkotások mérhetetlen sokfélesége könnyen példákat szolgáltat olyan műalkotásokra, amelyek híjával vannak a hagyományos elméletek által definiálónak tekintett jegyekkel. Ugyanakkor azonban nincs olyan műalkotás, legyen az bármennyire szokatlan is, amely kivonhatná magát a kulturális kontextusához fűződő kapcsolatai alól. A feladat tehát az, hogy felmutassuk a műalkotások azon definiáló relációs tulajdonságait [*defining relational properties*], amelyek az alkotásokat a kultúrához kapcsolják, és hogy megfelelően leírjuk azokat.

A fentebb már említett, a definíciót célzó három korábbi kísérletem egyik problémáját a definíciók megszövegezése során használt formális nyelvezet jelentette. A későbbi változat definícióin végrehajtott változtatások ezért azt tűzték ki célul, hogy egy olyan

átfogó leírást adjanak, amely végig, következetesen informális. Probléma származott a korábbi leírásnak abból az állításából is, hogy a műalkotások az artefaktualitásra kétféle módon tehetnek szert: (1) ha az alkotást valamilyen hagyományos vagy más módon munkáljuk meg, vagy (2) ha az artefaktualitást az alkotásnak adományozzuk. A korábbi változat esetében az artefaktualitás adományozása próbált számot adni a talált művészet, a dadaista művek, és az ehhez hasonló alkotások artefaktualitásáról, azokról az esetekről, ahol nem beszélhetünk hagyományos értelemben vett megmunkálásról. Később azonban egyre inkább úgy gondoltam, hogy az artefaktualitás nem olyan dolog, amit adományozni lehetne, inkább egy olyan tulajdonság, amelyre valamilyen módon szert kell tenni [must be achieved]. A későbbi változatban megpróbálom kimutatni, hogy a talált művészet, a dadaista alkotások és az ehhez hasonló művek rendelkeznek a művészi artefaktualitásnak egy olyan minimumával, amely a talált tárgyak, a gyárilag előállított tárgyak (dada) és az ehhez hasonló tárgyak - mint a művészetvilágban lévő médiumok - művészek által történő *felhasználásának [using]* eredményeképpen jönnek létre. Duchamp például a vízvezeték-szerelés egyik artefaktumát (egy vécésészét) *használta* a szoborszerű *Forrás* alkotás elkészítéséhez. A *Forrás* egyszerre egy gyárban előállított artefaktum, mint az ott folyó történések egyik végterméke, *és ugyanakkor* egy művészi artefaktum, Duchamp azon tevékenységének az eredménye, amit a gyárban előállított tárgyon eszközölt, így egy kettős artefaktum. A hétköznapi festmények ugyanígy kettős artefaktumok, hiszen a művészek a gyárilag előállított anyagok – festékek, festővásznak és más ehhez hasonlók – felhasználásával állítják elő azokat. A *Forrást* ahhoz hasonlíthatnánk, amikor az antropológusok a megmunkálatlan kövekről az emberi vagy emberszerű őskori leletek kontextusában mint artefaktumokról beszélnek. A felhasznált tárgy egy összetett dolog, amely az egyszerűbb dologból és annak használatából épül fel (például a vécésésze és annak használata, a megmunkálatlan kő és annak használata stb).

Az intézményi elmélet későbbi változata

Most térjünk át az intézményi elmélet későbbi változatának mindezidáig még nem tárgyalt részére. Kommentálom az öt definíciót, követvén azt a sorrendet, amelyben azokat fentebb elősoroltam.

A művész az a személy, aki értő módon vesz részt egy műalkotás létrehozásában.

Nagyon fontos itt a *megértés [understanding]* képzete. Két dolgot kell megértenünk. Először is, rendelkezünk kell a művészet általános eszméjével, az individuális cselekvő ezáltal lesz tisztában azzal, hogy milyen fajta cselkedet az, amelyben ő közreműködik. Művésznek lenni egy magatartásmódot jelent, amit valamilyen formában a saját kultúránktól sajátítunk el. Másodszor pedig, értenünk kell ahhoz a művészi médiumhoz illetve médiumokhoz, amellyel dolgozunk. Ennek a hozzáértésnek nem kell feltétlenül magában foglalnia a médium mesterszintű alkalmazását, hiszen még a gyakorlatlanok is képesek műalkotások létrehozására. Persze lehet, hogy valaki tisztában van a fenti dolgokkal, közreműködik egy műalkotás létrehozásában, de mégsem abban a formában, ahogy maga a művész. A színpadi ácsok és a vászonalapozók egyaránt közreműködnek a műalkotások létrehozásában, majdhogynem minden esetben kétségünk sem lehet afelől, hogy birtokában vannak a szükséges ismereteknek, de mégsem a művész *szerepében* vesznek részt, hiszen mindaz, amit tesznek, elvégezhető lenne a szükséges ismeretek hiányában is. (Egy vászonalapozó szerepe jelentősen különbözik a festősegédtől, aki segíti a mesterét a kép megfestésében.)

Míthogy a „művész” definíciója a műalkotás fogalmán alapul, így értelemszerűen vezet át bennünket a „műalkotás” definíciójához:

A műalkotás olyan artefaktum, amit a művészetvilág egyik közönségének történő bemutatás céljával hoztak létre.

Az első három változatban két részre bontottam a „műalkotás” definícióját. Az első rész az artefaktualitást, a második rész pedig az értékelés várományosságának az adományozását foglalta magában. Noha mind az adományozás, mind pedig az

értékelés várományossága mellőzésre került, a definíció mégsem bomlott fel. A későbbi változatban a „műalkotás” meghatározása kizárólag az artefaktum *létrehozásán [creating]* keresztül történt. Az artefaktualitásra helyezett hangsúly ekképp visszatérést jelent a hagyományhoz, hiszen a művészetfilozófusok már a kezdetektől fogva arra törekcszenek, hogy különféle elméleteket gyártsanak a dolgok azon osztályáról, amit az emberi tevékenység egy sajátos fajtája hozott létre. A filozófusok pontosan azért érdeklődnek ezek után, mert ezek ember által létrehozott artefaktumok. A későbbi definíció azt állítja, hogy a művészet *státuszára* egy bizonyos fajta artefaktum létrehozásával lehet szert tenni. Ez az artefaktum olyan, ami speciálisan [intended] egy bizonyos fajta dolognak készült: olyan dolognak, amit a művészetvilág közönségének történő bemutatás céljával hoztak létre. Jegyezzük meg, hogy ez a megfogalmazás nyitva hagyja annak a lehetőségét, hogy olyan műalkotásokat is létrehozassunk, amelyek *soha* nem kerülnek bemutatásra, a definíció ugyanis csak azt követeli meg, hogy a műalkotás olyan fajta dolog legyen, ami bemutatásra kerülhet. A definíciót azért fogalmazzuk meg így, hogy lehetőséget biztosíthassunk azoknak a szóhoz nem jutó műalkotásoknak is, amelyek elkészülnek ugyan, de valamilyen okból kifolyólag mégsem jutnak el a művészetvilág közönségéhez. A „fajta” szóhasználatával kapcsolatban meg kell jegyeznünk, hogy nagyon általános értelemben használjuk, korántsem úgy, mintha azzal a művészetben belül található formákra [kinds] vagy műfajokra [genres] (például a regényre, a festményre vagy más ehhez hasonlókra) szeretnénk utalni.

A műsorplakátok, a kiállítás-katalógusok és az ehhez hasonló a művészetvilág közönsége előtt történő bemutatás szándékával készültek, mégsem műalkotások. Ezeknek a dolgoknak az eredete a műalkotásokhoz köthető ugyan, a definíció azonban a művészetvilág *elsődleges* tárgyaira [primary objects] hivatott vonatkozni.

A „műalkotás” definíciójában lényegi szerepet játszik a *közönség* és a *művészetvilág* fogalma, így e két fogalom pontos meghatározásra és kifejtésre szorul.

A közönség a személyek egy olyan csoportja, melynek tagjai egy adott mértékig kompetensek annak a dolognak a megértésében, amit bemutatnak neki.

A közönség, ebben a meghatározásban, nem szorítkozik csupán a művészetvilágra, általános használattal rendelkező fogalom. Beszélünk szavazó közönségről, a

kosárlabda közönségéről, a kutyakiállítás közönségéről, és ezekhez hasonló közönségekről, beszélünk a festészet közönségéről, a színpad közönségéről, és a művészetvilág egyéb közönségeiről. Egy közönség mint olyan csupán a személyek egy adott csoportja, amely tudja [understand and know], hogy miként viszonyuljon egy adott szituációhoz. A művészetvilág közönségének tagja a művész tulajdonságaival párhuzamos tulajdonságokkal rendelkezik: rendelkezik (1) a művészet általános fogalmával, és (2) egy bizonyos művészeti forma médiumának illetve médiumainak minimális fokú megértésével.

Kérdésként merül fel, hogy egy művész vajon mindig számol-e a művének közönségével? Képzeljünk el egy olyan művészt, aki egyik munkáját szándékosan tartja vissza a tényleges bemutatástól. Ha ezt a művész azért teszi, mert a munkáját értéktelennek ítéli, akkor ez a munka értéktelennek lett megítélve a közönség számára, vagyis mégis olyan dolognak tekinthetjük, amit a közönség előtt való bemutatás céljával hoztak létre. Vagy képzeljünk el egy olyan művészt, aki azért tartja vissza a munkáját, mert azt valamilyen okból kifolyólag túlságosan kitárulkozóan véli. Ebben az esetben is gondol a művész a közönségre, hiszen a közönség az, akinek a mű túlságosan sokat mutatna meg az alkotóból. Azokban az esetekben, amikor a műalkotást szándékosan tartják vissza a közönségtől, egy *kettős szándékot* figyelhetünk meg. Egyrészt jelen van az a szándék, hogy egy olyan dolgot hozzunk létre, amit be szeretnénk mutatni a művészetvilág egyik közönségének, ugyanakkor ott van az a szándék is, hogy ezt a bemutatást mégse tegyék meg.

Most térjünk át a „műalkotás” definiálásánál használt másik fogalom, a „művészetvilág” meghatározására és tárgyalására.

A művészetvilág a művészetvilág rendszereinek az összessége.

Ez azt jelenti, hogy a művészetvilág különféle rendszerek – festészet, irodalom, színház, és más ehhez hasonlók – halmaza [collection], amely nem rendezett, inkább az jellemző rá, hogy a történelem során némileg esetleges módon állt össze. Feltehetjük a kérdést, hogy miért az irodalmat, a színházat, és a balettet foglalja magában, nem pedig a kutyakiállításokat, a lovas szemléket és a cirkuszokat? A válasz az, hogy a művészetvilág egy kulturális képződmény, vagyis egy olyan dolog, amit a társadalom tagjai az idők során közösen alakítottak azzá, amivé lett. Noha valószínűleg soha

senki nem adta határozatba, hogy a kutyakiállításokat ki kell zárni a művészetvilág kulturális képződményéből, ez mégis így alakult. Ha a kultúra története némileg másképp alakult volna, akkor talán a művészetvilág is máshogy nézne ki, magába foglalhatná a kutyakiállításokat is. Minden kulturális képződmény létrejöttében nagy szerepet kaphat az esetlegesség, pusztán abból kifolyólag, hogy a kulturális képződmények a történelem folyamán az emberi viselkedés eredményeként jönnek létre.

A hagyományos művészetelméletek úgy próbálják meg ezt a rendezetlenséget elkerülni, hogy a különféle műalkotásokat az emberi természet egyik vagy néhány tulajdonságának a megnyilvánulásaként értelmezik (ilyen például az érzelemkifejezés), és ezt a tulajdonságot (illetve tulajdonságokat) a művészet esszenciájának (illetve esszenciáinak) tekintik. A műalkotások nyilvánvaló sokfélesége azonban lerombolja a hagyományos megközelítésmódot. Az intézményi megközelítésmód befogadja ezt a sokféleséget, és képes kezelni azt a fajta logikai rendezetlenséget, amelyről fentebb beszéltünk. A hagyományos elméletek a művészet esszenciáját az emberi természet valamely aspektusában vélik felfedezni, például az érzelemkifejezésben. Az intézményi elmélet azonban az emberi kultúrára és annak történetére helyezi a hangsúlyt.

A „művészetvilág” definíciója a *művészetvilág-rendszer* fogalmán alapul, amit a következőképpen definiáltam:

A művészetvilág egy rendszere kerete annak, hogy a művész alkotását bemutassuk a művészetvilág egyik közönségének.

A későbbi változat első négy definíciója egyeneságú leszármaztatással [linear descent] jött létre, vagyis a „művész” a *műalkotás* fogalmának a felhasználásával lett definiálva. A „műalkotást” a *közönség* és a *művészetvilág* fogalmaival definiáltam. A „közönségnek” az általános jelentését adtam meg, így az az egyeneságú leszármazáson kívülre esik. A „művészetvilág” folytatja az egyeneságú leszármazást, a *művészetvilág-rendszer* fogalmának a felhasználásával került definiálásra. A „művészetvilág-rendszer” definíciója azonban, ahelyett, hogy még alapvetőbb fogalmak felhasználásával tovább mélyítené az egyeneságú leszármaztatást, ellentétes irányt vesz, és felhasználja mind a négy korábban már definiálásra került

fogalmat. Így ami egy egyeneságú leszámaztatással indult, végül egy körben végződik, az öt definíció egy kört formáló egységet hoz létre. A körkörösség olyan tulajdonság, amivel a hagyományos elméletek nem rendelkeznek. Az expresszionizmus például az érzelemkifejezés segítségével definiálja a „művészetet”, az „érzelemkifejezés” meghatározásában azonban nem szerepel a művészet fogalma. A körkörösséget általában logikai hibának tekintik, mivel úgy gondolják, hogy nem képes informatív definícióval vagy informatív leírással előállni. Amikor például Clive Bell azt mondta, hogy a szignifikáns forma az, ami létrehozza az esztétikai élményt, majd úgy folytatta, hogy az esztétikai élmény az, amit a szignifikáns forma idéz elő, akkor sokan azt a következtetést állapították meg, hogy Bell ezzel valójában semmit sem mondott. Ami egyébként valószínűleg igaz is. A művész, a műalkotás, a közönség, a művészetvilág és a művészetvilág-rendszer a szignifikáns formától és az esztétikai élménytől eltérően azonban nem egy elmélet generálta technikai fogalmak, amelyek éppen ezért magyarázatra szorulnának. Az intézményi elmélet mind az öt központi fogalma már zsenge éveinkben elsajátításra kerül, és azokat egyszerre, egy egység összetartozó részeiként tanuljuk meg. A gyerekeket a művészeti oktatók és a szülők tanítják meg arra, hogyan válhatnak művészekké, és hogyan állítsák ki a műveiket. A gyerekek megtanulják, hogy hogyan kell rajzolni és színezni, és hogy hogyan kell úgy feltenni a rajzaikat a hűtőajtóra, hogy azokat mások is láthassák. A gyerekek azokat az alapvető *kulturális szerepköröket* sajátítják el, amelyekről a társadalmunk minden kompetens tagja rendelkezik legalább valamifajta kezdetleges ismerettel [rudimentary understanding]. Ezek a kulturális szabályok szerintem már igen korán kialakultak a primitív társadalmakban, és később is jelen vannak minden strukturált társadalomban. Ezért, amikor a „művész” vagy a „műalkotás” szavakat meghalljuk, nem állunk olyan értetlenül, mint amikor a „szignifikáns formát” vagy az „esztétikai élményt” halljuk. Amikor a felnőttek a „művész” és a „műalkotás” kifejezéseit hallják, olyan szavakat hallanak, amelyeknek már hosszú ideje ismerik a jelentését. Következésképpen, az intézményi elmélet központi fogalmainak körkörössége nem jelent problémát ezeknek a fogalmaknak a megértésére vonatkozóan. Az a tény, hogy az intézményi elmélet öt központi fogalmát együtt, egy egység részeiként sajátítjuk el, azt jelenti, hogy ezek – én „inflexiók fogalmaknak” [inflected concepts] hívom őket – egy olyan fogalmi együttest alkotnak, amelyek egymásba fonódnak, előfeltételezik és alátámasztják egymást.

Nincs semmi misztikus ezekben a fogalmi együttesekben. Gyanítom, hogy számos kulturális jelenségünk tartalmaz inflexiós fogalmakat, olyan fogalmakat, amelyek interdetermináltak, minek következtében egyszerre sajátítjuk el az egyes elemeket. A végrehajtás, a törvényhozás, a bírói testület és a törvény politikai eszméi például ilyen fogalmi együttest alkotnak.

Korábban már említettem, hogy a művész és a művészetvilág közönségének a szerepkörei a legprimitívebb társadalmakban alakulnak ki, és tovább élnek a legfejlettebb társadalmakban. A legkorábbi megjelenéseikben a művész és a művészetvilág közönségének központi szerepe nagyjából lefedi a kultúra művészetvilágát. A későbbiek folyamán a művészetvilág már számos egyéb szerepkört is tartalmaz: a művészeti galériák tulajdonosainak, a múzeumi kurátoroknak, a művészetkritikusok, a művészetteoretikusok, a művészetfilozófusok szerepeit stb. Ezek a szofisztikált szerepek egytől egyig a művész és a művészetvilág közönségének központi szerepén élőködnek, azon a kulturális kereten, amely mindvégig jelen van az idők során, és amely a művészetalkotó tevékenység lényegét alkotja.

Feltehető valaki a kérdést, hogy az intézményi elmélet szerint mikor hozták létre a legelső műalkotást? Először is, az intézményi elmélet egy *strukturális* elmélet, amely alatt azt kell értenünk, hogy az elmélet arról az öt összetevőről szól, ami a művészetalkotó tevékenység struktúráját alkotja. Következésképpen, az intézményi elmélet szerint azt lehetne a legelső műalkotásnak tekinteni, ami a művészetvilág struktúrájának a műalkotás-csomópontját foglalta el akkor, amikor ez a struktúra kikristályosodott. Ennek az időpontját természetesen nagyon nehéz lenne meghatározni, afelől viszont nem lehet kétségünk, hogy ez számos különböző időpontban és számos különböző kultúrában végbement.

Végezetül azt is meg kell jegyeznünk, hogy a művészet intézményi elmélete nem tesz kísérletet arra, hogy mindent elmondjon a művészetéről, amit arról el lehet mondani. A művészetéről még sok olyan dolgot lehetne elmondani, amit sem az intézményi elmélet, sem más művészetelmélet nem tárgyal. A művészet minden elmélete, ideértve az intézményi elméletet is, megpróbálja meghatározni a definiáló tulajdonságokat, amely meghatározás eléggé szűkre szabott lesz, mert nem beszél mindenről, amiről a műalkotásokkal kapcsolatban beszélni lehetne.

Az intézményi elmélet két jelenlegi kritikája

Noël Carroll nemrégiben támadást intézett a művészet intézményi elmélete ellen.^{xix} Ezzel egy időben fejtette ki a műalkotások *azonosításának* [identifying artworks] történeti/narratív elméletét – a művészet intézményi elméletének és a többi művészetelmélet leváltásaképpen -, noha explicite kijelenti, hogy a műalkotások azonosításának általa adott leírása nem művészetelmélet.^{xx}

Carroll az intézményi elmélet körköröségét támadja, azt állítja, hogy az semmi specifikusat nem mond a művészetről, csupán

a szükséges szerkezeti vázát adja meg a komplexitás egy adott szintjével rendelkező, egymással együttműködő, kommunikatív gyakorlatoknak. ... Ugyanakkor az ilyen gyakorlatok bizonyos szükségszerű strukturális jegyeinek megvilágítása során Dickie tulajdonképpen semmit sem mond a művészetről *qua* a művészetről. ... Az analitikus filozófia párbeszédének szereplői azonban nem ezt várják egy definíciótól. Dickie már nem az eredeti szabályok szerint játssza a játékot, csupán összekever dolgokat, hogy azt a látszatot keltse, mintha egy valódi definícióra még mindig esélyünk lehetne.^{xxi}

Soha nem törekedtem arra, hogy olyan eredeti szabályok mentén játsszak, melyekre hivatkozva Carroll “valódi definícióról” beszél. Tulajdonképpen soha nem is használtam a “valódi definíció” kifejezést. Először is, Maurice Mandelbaumot követve, mellőztem a műalkotások megfigyelhető [exhibited] tulajdonságait, olyan szükséges és elégséges feltételeket kerestem, amelyek megsértik a Morris Weitz és mások által is elfogadott definiálási szabályokat. Mandelbaum és Danto nyomába szegődve a művészet relációs tulajdonságait [relational characteristics] kutattam, amelyek a művészetnek az emberi kultúrán belül adnak helyet, mivel a hagyományos elméletek által használt megfigyelhető [exhibited] tulajdonságokat definiáló tulajdonságokként reménytelennek találtam. Másodszor pedig, nyíltan felvállaltam az intézményi elmélet mindkét változatánál megfigyelhető körköröséget, ez a körköröség az, ami az intézményi elmélet definícióit megkülönbözteti azoktól a lineáris definícióktól, melyeket a Carroll által “valódinak” nevezett definíció eredeti szabályai megkövetelnek. Az én álláspontom az, hogy azok a szükségszerű és elégséges feltételek, amelyeket az intézményi elmélet meghatároz, nem érthetők meg

a művészet intézményétől függetlenül, függetlenül attól a társadalmi gyakorlattól [institution], amit kora gyermekkorunk óta lélegzünk magunkba. Soha nem állt szándékomban, de nem is tettem úgy, mintha egy, a carrolli értelemben vett valódi (nem körkörös) definícióval akartam volna előállni. Én úgy látom, hogy egy ilyen valódi definíció úgy határozná meg a szükséges és elégséges feltételeket, mint amelyek a definiált "művészet" terminusától függetlenül is megérthetők lennének. Ez az, amelyre a hagyományos művészetelméletek mindig is törekedtek, én viszont próbáltam ettől megszabadulni. Amit a hagyományos művészetelméletek és azok definíciói mondanak a művészetről qua a művészetről, az hamis. Amit viszont az intézményi elmélet mond a művészetről qua a művészetről, az valami olyan, amit már tudunk, már tudjuk gyermekkorunktól fogva, noha ennek a tudásnak a formába öntése korántsem egyszerű.

Egyébként nem látok semmi kifogásolni valót abban a történeti/narratív sémában, amellyel Carroll a műalkotások azonosítását írja le. Amikor olyan tárggyal állunk szemben, amelynek a műalkotás-identitása kérdéses vagy bizonytalan, akkor Carroll szerint a megoldás annak az *igaz* narratívának az elbeszélésében rejlik, ami a tárgyat korábbi, vitán felül álló művészeti tárgyakkal vagy eseményekkel hozza összefüggésbe. Ha egy ilyen történet "a kérdéses alkotást oly módon kapcsolja hozzá a korábbi művészetalkotó gyakorlatokhoz és kontextusokhoz, hogy a kérdések kereszttüzeiben álló alkotást egy már általánosan művészinak ítélt, beazonosítható gondolkodás- és alkotásmód érthető eredményének tekinthetjük", akkor a tárgyat műalkotásként azonosíthatjuk.^{xxii}

Saját narratív elméletére vonatkozóan Carroll egy lényeges kérdéssel áll elő. Azt kérdezi, hogy vajon az az elbeszélésfajta, amelyről beszél, eredményezheti-e nem-műalkotásoknak műalkotásokként való azonosítását? A példa, amit említ, Van Gogh megcsönkített füle. Tételezzük fel, mondja, hogy létrehozhatunk egy olyan igaz narratívát, amely a fület Van Gogh-nak ahhoz a törekvéséhez kapcsolja, amelyben a levágott fül "művészi meggyőződéseinek kudarcát szimbolizálja Gauguin kritikájával szemben."^{xxiii} Még akkor is, ha elmesélhetnénk egy ilyen igaz történetet, Carroll szerint ez nem volna elég ahhoz, hogy Van Gogh fülét műalkotásként azonosíthassuk. Carroll a Van Gogh-i öncsonkítást egy huszadik századi műalkotással, Rudolf Schwarkolger öncsonkításával hasonlítja össze. A kérdés az, hogy Van Gogh öncsonkítása miért nem műalkotás, Schwarkolger öncsonkítása viszont miért az? Az

ok, mondja Carroll, abban rejlik, hogy az előbbi nem rendelkezik azzal a kerettel, amellyel az utóbbi igen. Ezt a keretet Carroll a következőképp írja le:

Ahhoz, hogy megállapíthassuk egy kérdéses alkotás művészeti státuszát, nem csupán az szükséges, hogy előadjunk egy olyan azonosító narratívát, amely a szóban forgó alkotást a már elfogadott művészeti gyakorlatokkal kapcsolja össze. Azt is meg kell mutatnunk, hogy az a gondolkodásmód illetve művészetkészítő gyakorlat, amelyet az azonosító narratíva rekonstruál, azokat a cselekedeteket jelöli, amelyek a *bemutató felismerhető művészetvilág-rendszerein* belül helyezkednek el. Vagyis azokat a művészeti formákat, médiumokat és műfajokat, amelyek a *művész* illetve az akkori *művészetvilág közönsége* számára hozzáférhetőek voltak. Azaz, az azonosító narratívának a gondolkodásnak illetve a művészetkészítő gyakorlatnak csak azokat a folyamatait kell nyomon követniük, amelyek a *bemutató művészetvilág-rendszereinek keretén* belül működnek, illetve ezek felismerhető kiterjesztéseit. Ha ezt a korlátozást tiszteletben tartjuk, akkor az azonosító narratívák nem fogják elkövetni azt a hibát, hogy feleslegesen sok dologról ejtsenek szót. (Kiemelés tőlem.)^{xxiv}

Kiderül, hogy az a keret, amelyet Carroll az azonosító narratívák korlátozására állít fel, a művészet intézményi elméletének központi fogalmaiból épül fel, amely elméletet Carroll mint valódi definíciót elutasított. A művészet azonosításának carrolli elmélete a fogyasztó nézőpontja, az intézményi elmélet viszont az alkotó szemszögéből közelít a műalkotásokhoz. Az intézményi elmélet ugyanakkor, körköröségének ellenére is, mindent elmond, amit a műalkotások azonosításához tudnunk szükséges.

Stephen Davies, annak ellenére, hogy az intézményi megközelítés mellett áll ki, *A művészet definíciói* című könyvében elutasítja az intézményi elmélet mindkét általam kidolgozott változatát, még hozzá azon az alapon, miszerint mindkét változathoz hiányzik valami, egy olyan elem, amit ő az intézményesültség szükségszerű összetevőjének tart, *a művészeti státusz adományozásának* a gondolata. Noha mond néhány dolgot erről az alkotóelemről, valójában azonban soha nem igazolja ennek a szükségszerűségét az intézményesültség vonatkozásában.

Davies-nek igaza van, amikor azt mondja, hogy mindkét változathoz hiányzik a művészet státuszának az adományozása, amit ő szükségszerű tulajdonságnak tekint, noha az *Esztétika – Bevezetésben* illetve *A művészet és az esztétikumban* helyenként meggondolatlanul *a művészet státuszának* az adományozása szerepel, egyébként az értékelés várományosságának adományozását rövidítendő. A két korábbi könyvem

autentikus álláspontja azonban úgy szól, hogy az értékelés várományossága az, amit adományozunk, noha esetenként az artefaktualitás adományozására is sor kerülhet.

Az intézményi elmélet általam képviselt változatainak davies-i értékelése ebben a két következő, könyvből vett idézetben összegződik:

Dickie túlságosan gyakran kezeli úgy a művészet státuszának az adományozását, mintha az mondjuk a borotválkozáshoz hasonló cselekedet lenne, miközben egy társadalmilag meghatározott szerepeken keresztül megnyilvánuló hatalmi aktusról van szó. Ez azzal a következménnyel jár, hogy Dickie nem képes kielégítő magyarázatot adni arra, hogy ki adományozhatja a művészet státuszát, minek, és mikor.^{xxv}

A művész az a személy, aki (valamilyen elfogadott, ugyanakkor informálisan szerveződő módon) szert tett arra a hatalomra, hogy státuszt adományozhasson. A "hatalom" alatt azonban nem "a mások engedelmségére való jogot" értem, hanem "felhatalmazást azoknak a konvencióknak az eredményes alkalmazására, amely konvenciókkal a művészet státuszát tárgyaknak/eseményeknek adományozhatjuk."^{xxvi}

Davies-nek az az álláspontja, hogy a művészet státuszának az adományozása, mint szükségszerű jegy, a művész által gyakorolt hatalmon alapul.

Én természetesen soha nem gondoltam azt, hogy a művészet státusza az, aminek az adományozására sor kerül. Davies viszont úgy véli, hogy az intézményi szemlélet minden képviselőjének ezt az álláspontot kellene hangoztatnia. Nem beszélve arról, hogy az ő értelmezésében a műalkotások létrehozása egy hatalmi aktusból ered. A hatalmat, amellyel Duchamp állítólagosan élt a *Forrás* létrehozása során, megvonja *A művészet és az esztétikumban* szereplő házaló ügynökünktől. Én azt állítottam, hogy ez az ügynök megtehetné volna ugyanazt, amit Duchamp, ha rendelkezett volna az ehhez szükséges képzelőerővel és találékonysággal. Davies szerint a művészet egy hatalmi aktus eredménye, a hatalom gyakorlása során érvényt szerzünk a művészetet létrehozó konvencióknak. Davies azt állítja, hogy az az ügynök, akit a képzeletem teremtett, nem rendelkezhet ilyen hatalommal. Ugyanakkor minthogy semmiféle argumentummal nem támasztja alá a hatalomról tett kijelentését, jogosan tehető fel a kérdés, hogy tartható-e az állítása?

Vegyünk a műalkotások létrehozásának az egyik mindennapos esetét. A művészünk a műtermében festeget, majd az egyik pillanatban így szól: "Kész!", és szignálja a

festményét. Létrejött egy műalkotás, anélkül, hogy bárki is élt volna valamilyen hatalommal. A művész felhasználhatta a gyakorlati jártasságát, működésbe hozhatta a képzelőerejét, tanúságot tehetett a technikai ismereteiről stb., de sem ő, sem Duchamp nem élt semmiféle hatalommal az alkotások létrehozása során. Azt követően, hogy az alkotás elkészült, a művész az, aki rendelkezhet a festményekkel, mivel azok az ő személyes tulajdonát képezik. Feljogosíthat például egy gallériatulajdonost arra, hogy a műveit kiállíthassa eladás céljából. Duchamp minden bizonnyal élt is ezzel az alkotás-létrehozása-utáni hatalommal, amikor a *Forrás* kiállításra került a mára már híressé vált művészeti rendezvényen. A művész ehhez, a tulajdon felettihez hasonló hatalommal él akkor, amikor egy adott pillanatban a művét befejezettek nyilvánítja, de az a hatalom, amely megmondja, hogy egy mű melyik pillanattól fogva tekintendő befejezettek, nem az a hatalom, amire Davies gondol. A Davies számára releváns hatalom a műalkotásokat létrehozó konvenciók gyakorlására való jogosultságot jelenti.

Úgy látom, hogy Davies azt a szituációt, amikor egy dolgot azért tehetünk meg, mert rendelkezünk a dolog megtételéhez szükséges autoritással, általános magyarázatként kiterjesztette azokra a helyzetekre is, amikor a cselekedetünk más forrásból ered. A rendőr, a doktor, a gyógyszerész, a szülő stb. olyan személyek, akik a megfelelő autoritás birtokában megtehetnek bizonyos dolgokat. De van olyan szituáció is, amikor nem az autoritás, hanem bizonyos ismereteknek és a szakmai jártasságunknak köszönhetően tehetünk meg egy adott dolgot. A CPR-t és a Heimlich manővert egyaránt végrehajthatjuk, ha rendelkezünk a végrehajtásukhoz szükséges ismeretekkel. Ezekhez nem kell felhatalmazás. Egy agyműtéthez azonban igenis szükséges egy speciális orvosi végzettség és az állam által adott jogi felhatalmazás. A műalkotások létrehozásának esetében véleményem szerint arról az esetről van szó, amikor a cselekedetet a szükséges tudás (és szakmai jártasság) birtokában hajtjuk végre. Az általános koncepcionális magyarázat abból indul ki, hogy olyan helyzetben vagyunk, amelyben lehetőségünk van valami megtételére. Ebben az esetben két lehetőség van: (1) a cselekedetet az autoritásunkból fakadóan hajthatjuk végre, illetve (2) a cselekedetet egy autoritástól független forrásnak köszönhetően tehetjük meg.

Ira Newman *A művészet definícióinak* egyik recenziójában hasonló véleményt fogalmaz meg Davies hatalomról tett kijelentése kapcsán:

A hatalom és a szerepek képzeinek szerepeltetésével Davies egy politikai vagy szervezeti struktúrára gondol ... Ezért Davies-nek [a hatalomról vallott] elképzelését, a legjobb jóindulattal is metaforikusan értelmezhetjük: *olyan, mintha* a művészetvilág tagjai úgy adományoznák a művészet státuszát, ahogy azt a miniszterek és a bírák teszik. Mindazonáltal Davies igen kevés okot sorol fel annak alátámasztására, hogy ezt a metaforát elfogadhatónak tekinthessük. Semmi sem áll távolabb a valóságtól, mint egy olyan választási vagy szelekciós folyamat, amelyben a művészetvilág tagjai a műalkotás státuszának adományozó posztját öltik magukra. A művészettörténet, valamint a művészetelmélet ismerete (ezek igen fontosak ahhoz, hogy megérthessük, Duchamp *Forrása* miért lehet műalkotás) nem képes valakit azzal az autoritással felruházni, hogy a művészet státuszát *adományozhassa*; ... ez a képzett szakértő „privilegiuma”, és egészen más jelentése van, mint amire Davies gondol. Így Davies-nek a hatalomról megfogalmazott elképzelése a jelen pillanatban legalább annyira titokzatosnak tűnik, mint azok a fogalmak, amelyeket azzal megvilágítani szándékozott.^{xxvii}

Azt a következtetést vonom le, hogy Davies-nek az intézményi szemlélet általam képviselt verzióit illető legfőbb ellenvetései – nevezetesen, miszerint az nélküli annak kifejtését, hogy hogyan történik a művészet státuszának az adományozása, és hogy az hogyan adományozható egy hatalmi aktus következtében – megalapozatlanok.

A művészetelméletek osztályozása

Legújabb könyvében Stephen Davies igen jól hasznosítható módon osztályozza a művészetelméleteket: funkcionális, procedurális és történeti változatokat különböztet meg. A funkcionalizmus a „művészetet” annak segítségével definiálja, amit a művészet lényegi funkciójaként kell értenünk. A művészet, mint az érzelem kifejezése a funkcionalizmus világos példája. A proceduralizmus valamilyen procedúra segítségével határozza meg a „művészetet”. Az intézményi elmélet a proceduralizmus világos példája. A történeti elméletek a „művészetet” valamilyen történeti reláció eszközével definiálják. Carroll elmélete a történeti elmélet világos példája, noha az *nem* művészetelmélet. Jerrold Levinson elmélete a történeti elmélet világos példája, mert a jelen művészetét a múlt művészetéhez való történeti relációjában határozza meg.^{xxviii} Egyes elméletek esetében azt láthatjuk, hogy olyan tulajdonságokkal rendelkeznek, amelyek a három kategória közül nem csupán egy alá sorolhatók be.

A művészetelméletek csoportosításának van egy másik hasznosítható formája is, ez a természetes jellegű tevékenységek [natural-kind activities] és a kulturális jellegű tevékenységek [cultural-kind activities] közötti megkülönböztetésen alapul.^{xxix} Az állati fajok természetes jellegű tevékenységeket végeznek, ilyen tevékenység például a táplálékkeresés, a táplálkozás, a szaporodás stb. Ezek a tevékenységek minden kétséget kizáróan a génekbe vannak kódolva, és a testi fejlődés eredményeként alakultak ki. Az ember, valószínűleg néhány más faj is, kulturális jellegű tevékenységet is végez. Példa erre a táplálékkeresés bizonyos technikák segítségével, a rituális étkezés, a megházasodás stb. A kulturális jellegű tevékenységek emberi invenciók és a tanítás, illetve a tanulás révén öröklődnek generációról generációra. A kulturális jellegű tevékenységek időnként a természetes jellegű tevékenységek átörökítésének eszközei.

Az expresszionizmus – az a nézet, mely szerint a művészet az érzelm kifejezése – világos példája a természetes jellegű tevékenységre épülő művészetelméletnek. Az érzelm kifejezése természetes jellegű tevékenység, noha az érzelm kifejezésébe kulturális elemek is vegyülhetnek. Az expresszionizmus ezáltal a művészetet közvetlenül az emberi természetből természetes jellegű tevékenységként próbálja eredeztetni. A művészet intézményi elmélete a kulturális jellegű tevékenységre épülő elmélet eklatáns példája, az intézményi elmélet szerint a művészet kulturális invenció. A művészet tartalmazhat természetes jellegű tevékenységeket, például az alapvető esztétikai minőségek értékelését, az intézményi elmélet azonban az ilyen értékelést nem tekinti esszenciálisnak a művészet vonatkozásában.

ⁱ George Dickie, „Defining Art,” *American Philosophical Quarterly* 6 (1969): 252.

ⁱⁱ Uo.

ⁱⁱⁱ George Dickie, *Aesthetics: An Introduction* (Indianapolis: Pegasus, 1971), 101.

^{iv} George Dickie, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1974), 34.

^v Richard Wollheim, *Painting as an Art* (Princeton: Princeton University Press, 1987), 15.

^{vi} Igaz, hogy szerencsétlen módon az *Aesthetics: An Introduction*-ben és az *Art and the Aesthetics*-ben időnként a művészet státuszának az adományozásáról beszéltem mintegy az értékelés várományosságának az adományozását rövidítendő.

^{vii} Arthur Danto, „The 1993 Whitney Biennial,” *Nation*, 19 April 1993, 553.

^{viii} Arthur Danto, „Danto Replies,” *Nation*, 7 June 1993, 758.

^{ix} Dickie, *Aesthetics: An Introduction*, 103.

^x Dickie, „Defining Art,” 255.

- ^{xi} A wollheimi félreértelmezés egy másik tárgyalására lásd tőlem: „An Artistic Misunderstanding,” *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51 (1993): 69-71.
- ^{xii} *The Cambridge Dictionary of Philosophy*, ed. Robert Audi (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 378-79.
- ^{xiii} Monroe Beardsley, „Is Art Essentially Institutional?” in *Culture and Art*, ed. Lars Aagaard-Mogensen (Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press, 1976), 51-52.
- ^{xiv} George Dickie, *The Art Circle: A Theory of Art* (New York: Haven, 1984). Ez a könyv a művészet intézményi elméletének legjobb összefoglalása.
- ^{xv} Id. mű 80-82.
- ^{xvi} Id. mű 9-10.
- ^{xvii} Lásd Paul Ziff, „The Task of Defining a Work of Art,” *Philosophical Review* 62 (1953): 58-78; Morris Weitz, „The Role of Theory in Aesthetics,” *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15 (1956): 27-35; és William Kennick, „Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?” *Mind* 67 (1958): 317-34.
- ^{xviii} Az ezen a ponton megfogalmazott gondolataim kiindulópontja Maurice Mandelbaum egyik cikkében található: „Family Resemblances and Generalizations concerning the Arts,” *American Philosophical Quarterly* 2 (1965): 219-28.
- ^{xix} Az intézményi elmélet Noël Carroll-i és Stephen Davies-i kritikájának tárgyalása egyaránt az „Art: Function or Procedure – Nature or Culture?” írásom anyagából származik, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55 (1997): 19-28.
- ^{xx} Noël Carroll, „Art, Practice and Narrative,” *Monist* 71 (1988): 140-56.
- ^{xxi} Noël Carroll, „Identifying Art,” in *Institutions of Art: Reconsiderations of George Dickie’s Philosophy*, ed. Robert J. Yanal (University Park: Pennsylvania State University Press, 1994), 12-13.
- ^{xxii} Noël Carroll, „Historical Narratives and the Philosophy of Art,” *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51 (1993): 316.
- ^{xxiii} Id. mű 324.
- ^{xxiv} Uo. Kiemelés tőlem.
- ^{xxv} Stephen Davies, *Definitions of Art* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1991), 84.
- ^{xxvi} Id. mű 87.
- ^{xxvii} Ira Newman, Stephen Davies *Definitions of Art* című munkájának recenziója, in *Canadian Philosophical Reviews* 12 (1992): 183.
- ^{xxviii} Az elméletek tárgyalásához lásd: Davies, *Definitions of Art*, 243. Lásd még tőlem: „Art: Function or Procedure – Nature or Culture?” *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55 (1997): 19-28.
- ^{xxix} A művészetelméletek ilyen módon történő osztályozásának tárgyalásához lásd tőlem: „Art: Function or Procedure – Nature or Culture?”.