

**Kőműves Sándor**

### **Az intézményi művészetelmélet pragmatista kritikája**

„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 esztétika<sup>1</sup>)

Az *American Journal of Aesthetics* 1987-es évfolyamának negyvenhatodik száma tematikus kötetként jelent meg *Analitikus esztétika* címmel. A bevezető tanulmányt Richard Shusterman írta,<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> A kötet első írása „Az analitikus esztétika elemzése” címmel Shusterman tollából született.<sup>4</sup> Ezt az írást 1993-ban Lars-Olof

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> Richard Shusterman, 'Introduction – Analytic Aesthetics: Retrospect and Prospect,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46: Analytic Aesthetics, 1987, 115-124.o.

<sup>3</sup> 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)

<sup>4</sup> Shusterman 1989. 1-19.o.

Åhlberg olyan erős kritikával illette,<sup>5</sup> amit Shusterman nem hagyhatott szó nélkül. 1994-ben születik meg a válasz: „Az analitikus esztétika elemzéséről”,<sup>6</sup> 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,<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup>

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, ennek ellenére a fogalom definiálható. A definiálásra Shusterman szerint két eszköz is a rendelkezésünkre áll: A. kiterjedési analízist végzünk, megadjuk a fogalom jelölési

---

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

<sup>6</sup> Richard Shusterman, 'On Analysing Analytic Aesthetics,' *The British Journal of Aesthetics*, 34, 4, 1994, 389-394.o.

<sup>7</sup> 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)

<sup>8</sup> Az egy másik kérdés, hogy maga Shusterman gyakorolja-e azt a módszertani hozzáállást, amit az „analitikus esztétika” általa adott fogalomanalízise közben kívánatosnak tart. Az olyan mondatai, mint például hogy „Az analitikus esztétika eljutott a kiteljesedésig....” (Shusterman 2003. 41.o.) ezt cáfolni látszanak.

mintázatát (Max Black útmutatását követve),<sup>9</sup> 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 paradigmatis példákából levont fontos [important] tulajdonságok alkotják, a fogalomhasználatot pedig a leginkább súlyozott tulajdonságok megragadása fedi fel előttünk.<sup>10</sup>

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.”<sup>11</sup> 2. *Erős kritikus attitűd jellemzi az uralkodó, hegelianus esztétikákkal (elsősorban Crocével) szemben.* 3. *Antiesszencialista szemlélet, T.J. Diffey „erős” antiesszencializmus-koncepciójának az értelmében.*<sup>12</sup> 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 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, értve alatta a művészettörténetet és az elméletet is) a művészetet; amit általában véve a tudomány jelentett az analitikus filozófia

---

<sup>9</sup> 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.

<sup>10</sup> A meglátásom szerint itt Shusterman összemosza 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.

<sup>11</sup> Shusterman 1987. 116.o.

<sup>12</sup> T. J. Diffey, 'Essentialism and the Definition of Art,' *The British Journal of Aesthetics*, 13, 1973, 103-120.o.

számára (elsősorban a tudományos ismeret episztemológiai és logikai alapjaival foglalatosskodott), azt jelentette a művészetkritika – a művészeti ágak gondos, szisztematikus és lehetőség szerint esetleg még tudományos tanulmányozása is – az analitikus esztétika számára.”<sup>13</sup> 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.”<sup>14</sup> 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.”<sup>15</sup> Shusterman Danto *Hogyan semmizte 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 gyakorolják.”<sup>16</sup> Shusterman szerint a művészettörténetet még Danto is autonómnak és relatíve függetlennek tekinti a történelem szocioökonómiai faktoraitól, Roger Scrutonnal együtt.<sup>17</sup>

Az analitikus esztétika kiterjedési analízisét a *Pragmatikus esztétika* kiegészíti még néhány genealogikus jellemzővel, de olyan megállapítások is vannak ebben a műben, amelyet

---

<sup>13</sup> Shusterman 1987. 118.o.

<sup>14</sup> Shusterman 1987. 120.o.

<sup>15</sup> Id. mű 121.o.

<sup>16</sup> Uo.

<sup>17</sup> Roger Scruton, 'Art History and Aesthetic Judgement,' in *The Aesthetic Understanding* (London 1983) 167.o.

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 égisze alatt indult útjára, 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.”<sup>18</sup> 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 számunkra, mint a művészet területén előforduló homályos fogalmak tisztázása, amely az analitikus esztétikát segédtudományi szerepkörre korlátozta. A világosság, a jól látható megkülönböztetések utáni igény azt az előfeltevést testesítette meg, amely szerint „a diskurzust strukturáló megkülönböztetések nélkül semmilyen produktív vizsgálódás nem lehetséges”.<sup>19</sup> 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

---

<sup>18</sup> Shusterman [2003.] 45.o.

<sup>19</sup> Id. mű 62.o.

tapasztalatot kommunikálhatóvá és kritikailag vizsgálhatóvá tehessék.<sup>20</sup> Az esztétikai tapasztalat „tünékenynek és diszkurzívan megragadhatatlannak látszott”,<sup>21</sup> 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 fetisizált műveket meg kellett őrizni a maguk tisztaságában, és meg kellett védeni a szélhámosoktól.”<sup>22</sup> 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 megnevesítő” jellemzőjévé.<sup>23</sup>

Az analitikus esztétika objektumainak reprezentációja Shusterman szerint a „becsomagoló” modell alapján készült.<sup>24</sup> Ez egy reflektív, osztályozó definíciómodell,<sup>25</sup> amelynek célkitűzése megadni a művészet jelenkori értelmét. Az elmélet ezzel a művelettel tulajdonképpen a valóságot tükröző reflexióvá válik.<sup>26</sup> 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

---

<sup>20</sup> Id. mű 82.o.

<sup>21</sup> Id. mű 85.o.

<sup>22</sup> Id. mű 87.o.

<sup>23</sup> Id. mű 51-52.o.

<sup>24</sup> Id. mű 103.o.

<sup>25</sup> Uo.

<sup>26</sup> Id. mű 111.o.

különböző osztályokba sorolás.<sup>27</sup> Ezzel a definíció Shusterman szerint nemcsak becsomagolja a tárgyait, de konzerválja is azokat, konzerválja a művészetről kialakított képünket.<sup>28</sup>

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 hátteret, 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.”<sup>29</sup> 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 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)

---

<sup>27</sup> Id. mű 110.o.

<sup>28</sup> Id. mű 103.o.

<sup>29</sup> Id. mű 102-103.o.

melléktermékként szintén kívánatosak lehetnek.”<sup>30</sup> 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 Carroll a rákövetkező években jelentős terjedelemben publikált.<sup>31</sup> 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

---

<sup>30</sup> Id. mű 108.o.

<sup>31</sup> 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)



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’.”<sup>32</sup> Az ehhez az idézethez fűzött lábjegyzet amellelt, 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.”<sup>33</sup> 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* 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.<sup>34</sup> 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”,<sup>35</sup> 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 amellelt 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

<sup>32</sup> Shusterman [2003.] 101.o.

<sup>33</sup> Uo. 68. lábjegyzet

<sup>34</sup> George Dickie, ‘*The Institutional Theory of Art*,’ in. *Theories of Art Today*, Ed. Noël Carroll (The University of Wisconsin Press 2000.) 94-95.o.

<sup>35</sup> Shusterman [2003.] 102.o.

el azt illő módon.”<sup>36</sup> – írja Shusterman. Azt mondja „könnyű amellet érvelni”, ezt a könnyű érvet azonban mégsem bocsátja az olvasó rendelkezésére. A státusz automatikus feltételezésének képzete 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 várományosának tekinti...' Ez az idézet világossá teszi, hogy az elmélet már ebben a korai szakaszában is a művészek művészetteremtő tevékenységére helyezte a hangsúlyt.”<sup>37</sup> 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.<sup>38</sup> 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

---

<sup>36</sup> Uo.

<sup>37</sup> Dickie 1999. 93.o.

<sup>38</sup> 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.

jelentéseket társítanak a fogalomhoz,<sup>39</sup> 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 cáfolhatatlannak tekinti. Amennyiben a Dickie-étől eltérő hagyomány-interpretáción folytatunk vizsgálatot, úgy a fogalomhasználat-elemzés a Dickie-étől eltérő következtetésekehez juthat. Az az álláspont, amelynek következtében Dickie a konceptuális művészet alkotásait számúzi a művészet világából,<sup>40</sup> semmiképpen sem nevezhető dinamikusnak. Ezt igazolja a nyelvhasználata is, mivel bizonyos „műalkotás”-jelentéseket „parazitának” nyilvánít a „művészet”/”műalkotás” stabilnak nevezett jelentéséhez képest.<sup>41</sup> 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.”<sup>42</sup> 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.”<sup>43</sup> 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

<sup>39</sup> 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.

<sup>40</sup> Dickie [1997.] 57-68.o.

<sup>41</sup> Id. mű 43.o.

<sup>42</sup> Shusterman [2003.] 112.o.

<sup>43</sup> Morris Weitz, 'The Role of Theory in Aesthetics,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15, 1956, 35.o.

lényegesnek tündek. „Leszámítva azt, hogy [Dickie] elismeri a művészeti világot és annak teremtő hatalmát, milyen tényleges megvilágító ereje vagy célja lehet ennek a definíciónak?”<sup>44</sup> – 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 a függvénye, a döntéseink mindig egy adott igazolási alapra hivatkozva születnek meg, így azok relatív és konszenzuális érvénnyel bírnak.

---

<sup>44</sup> Shusterman [2003.] 102.o.