

Kőműves Sándor: A művészetvilág hatalmi aspektusa

A címben megjelölt hatalmi aspektust a művészetvilág dantói értelmezésének keretében fogjuk értelmezni: „Ahhoz, hogy valamit művészetnek lássunk, szükség van valamire, amit a szem nem képes felfedezni: a művészetelmélet környezetére, a művészettörténet ismeretére: egy művészetvilágra.”¹ A hatalom pedig, ebben a keretben, a művészetelmélet érvényességére vonatkozik – annál nagyobb egy elmélet hatalma, minél hatékonyabban képes érvényesíteni az álláspontját a művészetelméleti diskurzusban. Arthur Danto művészetfilozófiájának létezik egy olyan olvasata, miszerint Danto szövegei a pop-art műveinek védelmét tűzték ki célul. George Dickie írásai ebben a koncepcióban a dadaista műveket veszik védelem alá.

A számunkra releváns kérdés az, hogy a művészetelmélet hogyan képes érvényesíteni saját álláspontját, milyen szerepe van abban a diskurzusban, amely a művészet önmeghatározása körül íródik? Kétségtelen, hogy a kérdés megválaszolása nem lehetséges néhány oldal keretében, jelenleg azonban nem is ez a célkitűzésünk. A kérdésre a huszadik századi angolszász művészetfilozófia számos különféle válasszal állt elő, ezek közül csupán azt az álláspontot kívánjuk kritikai módon megvizsgálni, amit George Dickie terjesztett elő.

George Dickie elmélete a művészet „intézményi elméletként” vált ismertté. A Noël Carroll szerkesztésében 2000-ben megjelent *Művészetfilozófiák – Ma* című antológiában Dickie a saját elméletét két periódusra osztja: a korai és a késői elméletre.² A korai elméletet az 1969-ben publikált *A művészet definiálása*³ című tanulmány, az 1971-ben megjelenésre kerülő *Esztétika*,⁴ illetve az 1974-ben megjelent *Művészet és esztétikum*⁵ című könyvek képviselik. A késői elmélet főműve az 1984-ben megjelent *A művészet köre*⁶ című írás. A korai elméleten eszközölt egyik jelentős

¹ Arthur Danto: A művészetvilág, Ford. Horányi Attila, In. Enigma, 1994/4. 48.o.

² George Dickie: The Institutional Theory of Art, in. Theories of Art – Today, Szerk. Noël Carroll, The University of Wisconsin Press, 2000., 93.o.

³ Defining Art, American Philosophical Quarterly, 6, 1969., 253-256.o.

⁴ Aesthetics: An Introduction, Indianapolis, Pegasus, 1971.

⁵ Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1974.

⁶ The Art Circle: A Theory of Art, New York, Haven, 1984.

módosítás igyekezett a megfogalmazás formális nyelvezetén lazítani, és a koncepciót informális keretbe helyezni. Az intézményi elmélet recepciója korántsem mentes a félreértelmességektől, ami részben annak köszönhető, hogy az elemzők nem olvassák kellő alaposággal a releváns szövegeket, ugyanakkor az is tény, hogy Dickie írásai bizonyos pontokon inkonzisztenciát rejtenek magukban. A formális megközelítés eredményét láthatjuk abban a megfogalmazásban, hogy Dickie a művészet „státuszáról”, illetve „a művészet státuszának az átruházásáról” beszél, ugyanakkor a korai elméletében ezt a kifejezést csupán annak rövidítéseként engedi értelmezni, amikor egy tárgy bizonyos tulajdonságai az értékelés várományosává válnak. Az tény ugyanakkor, hogy ez a megkötés nem igazán fogta vissza azt a kritikai recepciót, ami a kifejezés alatt olyan ontológiai állapot adományozását vélte felfedezni, amely tartalmában nem redukálható az értékelés és a várományosság kritériumaira. Az adományozás koncepciója pedig azt az elképzelést generálta, miszerint Dickie egyfajta státuszadományozó testületként képzelne el a művészetvilág egy adott csoportját, akik valamilyen hatalom folytán gyakorolják a hivatásukat. Ennek a kritikai irányvonalnak a leghíresebb képviselője Richard Wollheim: „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 rendelkezhet, akik ennek következtében olyan cselekedeteket hajthatnak végre, amihez a társadalomnak hozzá kell járulnia?”⁷

A késői elméletében Dickie már megváltik attól a megkötéstől, amit a korai elmélet helyezett a művészet státuszára. A formális nyelvezet fellazítása során elhagyja az értékelés várományosságának a képzetét, megtartja ugyanakkor a művészet státuszként való elgondolását. Az a struktúra, amelyben gondolkodik, különféle aspektusok nyelvi elemeiből építkezik, de továbbra is lehetőség marad arra, hogy a státuszhoz a hatalom kérdésköre felől közelítsünk. Dickie a „művészet”, a „műalkotás” jelentésének meghatározásában elsődleges szerepet szán a tradíciónak, amely tradíciót alapvetően egységesnek képzei el annak az álláspontnak a

⁷ Richard Wollheim: *Painting as an Art*, Princeton, Princeton University Press, 1987., 15.o.

vonatkozásában, hogy mi a művészet, hogy mely tulajdonságok alkotják a műalkotások szükségszerű és elégséges jegyeit. Ennek a tradíciónak a nyelvi megragadásából születik meg az az öt definíció, amelyet Dickie az intézményi elmélet magvának tekint: „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 nekik.”; „A művészetvilág a művészetvilág rendszereinek az összessége.”; „A művészetvilág egy rendszere kerete annak, hogy a művész alkotását bemutassuk a művészetvilág egyik közönségének.”⁸ Az artefaktualitás bővebb taglalásából további finomító kritériumokat ismerünk meg: az artefaktumot csak emberek hozhatják létre, és szükséges továbbá egy médium, amely az alkotás létrehozása során megmunkálásra kerül.⁹ Így válik teljessé az az előfeltétel-háló, amely nem engedi a műalkotások osztályába például a konceptuális művészet alkotásait. Dickie a művészet egységes tradíciójára hivatkozva utasítja el például Robert Barry alkotásait, megfosztván Barry műveit a műalkotás státuszától.¹⁰ Azt gondolom, hogy igazat adhatnánk Dickie-nek, amennyiben: egyfelől sikerülne kimutatnunk, hogy a művészetelméleti tradíció ténylegesen azzal a koherenciával és esszenciával rendelkezik, mint ahogyan azt Dickie állítja, másfelől a tradíciót olyan statikus képződménynek tekinthetnénk, amelynek struktúrája változatlan marad az idő múlása során. Véleményem szerint mindkét előfeltétel kétséges. Ugyanakkor nyilvánvaló, hogy Dickie elmélete is azzal a hatalmi igénnyel lép fel, hogy egy esztétikai elmélet eszközével meghatározza a műalkotások osztályát, amivel egyúttal száműzetésre ítéli mindazokat a dolgokat, amelyek nem felelnek meg a definíció által meghatározott kritériumoknak. Hasonló megfontolás állt Marcia Muelder Eaton előtt is, amikor 1971-ben a Louisiana Múzeum egyik kiállításán lemészárolt lovak darabjait látta befőttes üvegekben kiállítva, és azt érezte, hogy a közfelháborodás mellett ő sem maradhat tétlen, és szükségét érezte a műalkotás meghatározásának.¹¹ Ezekből a gesztusokból nem nehéz kihámozni azokat az előfeltevéseket, amelyeket a szerzők a védelmükbe vesznek, és egy definícióba burkolva mintegy védelmi pajzsként használják az előfeltevések számára idegen alkotások előtt.

⁸ Dickie 1984. 80-82.o.

⁹ Id. mű 29-46.o.

¹⁰ Id. mű 59-60.o.

¹¹ Marcia Muelder Eaton: A Sustainable Definition of „Art”, in. Theories of Art – Today, Szerk.: Noël Carroll, 142.o.

Vajon milyen eszközök állnak egy elmélet rendelkezésére ahhoz, hogy érvényesíthesse a hatalmát? Nem gondolom, hogy célravezető egy olyan álláspontot elfoglalnunk – ilyen például Richard Shusterman álláspontja¹² -, amely a definíciót megcélzó elméletekben a becsomagoló modell ismétlődő megjelenéseit látja, mikor is az elmélet csupán az éppen adottat próbálja rögzíteni, ugyanakkor a gyakorlat képlékeny természete előbb vagy utóbb kudarcra ítéli az adott rögzítést. Ez a nézőpont a gyakorlat primátusát hirdeti, egy olyan gyakorlatét, ami mintha magától értetődően mentes lehetne az elméleti állásfoglalásoktól. A Dickie nevével is fémjelezhető vállalkozás valóban a becsomagolás shustermani modelljét reprezentálja, de hozzá kell tennünk azt a korántsem elhanyagolható szempontot, hogy a leírásra kerülő gyakorlat tartalma, meghatározása már egy előzetes döntést kíván meg a részünkről. A shustermani kritika arra az alapra épül, hogy egy rögzített extenzionális tartományból hiábavaló vállalkozás megformálnunk az intenziót, ha ez az extenzionális tartomány állandó változásnak van alávetve. Ugyanakkor úgy véli, hogy az a helyes nézőpont, ha elfogadjuk az extenzionális tartomány rugalmasságát, ezzel megmenekülhetünk az elméletek becsomagoló modelljétől. Ám ezzel csupán átestünk a ló túlsó oldalára: hiszen honnan tudjuk, hogy mely dolgok alkotják az extenzionális tartományt, és honnan ismerhetjük fel a tartomány módosulásait?

Dickie definíciói valóban érvényüket veszítik a shustermani kritika fényében. Dickie-nek a tradícióról alkotott képe statikus, hiszen lehetőséget ad az esszenciájának rögzítésére. Tegyük hozzá, Dickie következetesen ragaszkodik ahhoz, hogy ez az esszencia egy megváltoztathatatlan esszencia. A kérdés tulajdonképpen az, hogy milyen természetű bizonyítékot fogadhatunk el Dickie tradíció-képének a kritikájához? Azzal, ha kimutatunk egy plurális tradíciót, nem egy extenzionális tartományra hivatkozunk, amelynek elemei nem mutatják azt a legkisebb közös többszöröst, amelyet Dickie-nek mondjuk a későbbi elmélete képvisel? Legitim-e az a kijelentés, hogy ma konszenzuális alapon nem kérdőjelezzük meg a konceptuális művészet művészet-státuszát, tehát Dickie kritikája idejét múlt, egyszerűen nem képes lépést tartani a gyakorlattal? Ha ezt elfogadnánk, vajon nem vehetnénk-e ismét elő Richard Wollheim éles kritikáját, és kérdezhetnénk meg, hogy ugyan kik azok a

¹² Pl. 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. (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, a magyar fordítás tartalmazza Shustermannak egy külön a magyar olvasók részére írt előszavát is.)

szereplők, akiknek a véleménye számít a konszenzus kialakításában, mi történik a marginális álláspontokkal, és vajon mi az a konstruktív pont, amelyhez viszonyítva bizonyos álláspontok centrálisnak, más álláspontok pedig marginálisnak bizonyulnak? A huszadik századi angolszász művészetfilozófia hemzseg az olyan írásoktól, amelyek vagy az extenzió, vagy az intenzió mellett törnek lándzsát, és ebből a fedezékből, mint biztos pontból indítják támadásukat az ellenfél irányába.¹³ Ha, tegyük fel, egy gondolat kísérlet keretében, elfogadjuk azt az álláspontot, hogy a kulturális valóság csupán az értelmező alany közreműködésével létezhet, akkor igen problémás egy olyan extenzionális tartományra hivatkozni, amelyet egy másik értelmező közösség nem tekint adekvátnak. A kritika mélyebb területet érint, ha az extenzió-intenzió oppozicionális pár létjogosultságát kérdőjelezzük meg a műalkotások meghatározhatóságának vonatkozásában.

Mindenesetre azt próbáltam megmutatni, remélhetőleg sikerrel, hogy az elméletek hatalmi érvényességének megrajzolása nem merülhet ki egy olyan alapra hivatkozva, amely alap korántsem feddhetetlen bizonyíték bizonyos értelmező stratégiák előtt. A tradícióra történő hivatkozás megkívánja, hogy bizonyítsuk a tradíció egységességét, vagy annak pluralitását, de általában tekintve első lépés annak megválaszolása, hogy a tradíciót miért is tekintjük igazolási alapnak a kérdés megválaszolása során. Dickie álláspontját tulajdonképpen úgy is értelmezhetjük, hogy ő csupán a tradíciónak azokat az elemeit fogadja el, amelyek igazolják az elméletének szükségszerű és elégséges feltételeit, és tulajdonképpen ezeket az elemeket tekinti „a” tradíció konstruktív építőköveinek. Az elméletének érvényessége pedig bizonyos szempontból annak függvénye, hogy az értelmező közösség, és a tágran értelmezett művészetvilág egyéb szereplői milyen mértékben osztják az ő álláspontját, és mennyiben sikeresek abban a vállalkozásban, hogy érvényt szerezzenek az elméletnek. Meglátásom szerint ennek a szempontnak a vizsgálata mindezidáig igen csekély mértékben került vizsgálatra a huszadik századi angolszász művészetfilozófia irodalmában, miközben más értelmező stratégiák – említsük példaként mondjuk

¹³ Néhány példa, a teljesség igénye nélkül: Arthur Danto id. mű; James D. Carney: *Defining Art*, *The British Journal of Aesthetics*, 15, 1975., 191-206.o.; Timothy Binkley: *Deciding About Art*, in. *Culture and Art*, Szerk. Lars Aagaard-Mogensen, Atlantic Highlands, N.J., Humanities Press, 1976., 90-109.o.; Jerrold Levinson: *Music, Art, and Metaphysics*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press; 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. *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Szerk. Peter Kivy, 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.

Pierre Bourdieu-t – ezen a területen már jelentős előrelépéseket tettek. A kutatás hasznos irányvonalának tekinteném, ha a kontinentális gondolkodás irányvonalában született eredményeket felhasználhatnánk az angolszász művészetfilozófia azon kérdéseinek (pl. „Mi a művészet?”, „Definiálható-e a művészet?”, „Szükség van-e a művészet definíciójára?”) megválaszolására, amely kérdések különféle elméleti vagy éppen gyakorlati aspektusból relevánsnak minősülhetnek.

Kőműves Sándor