

Kőműves Sándor

2006-tól a Debreceni Egyetem filozófia szakos PHD-hallgatója vagyok. Érdeklődésem középpontjában a műontológia köré csoportosuló kérdések állnak: milyen tényezők szervezik a tapasztalásban megjelenő alkotások identitását, hogyan sajátítjuk el ezeket a szervezőerőket, milyen statikus és dinamikus elemek működnek az alkotásokkal megélt kapcsolatainkban stb. Disszertációm a George Dickie nevével fémjelzett intézményi művészetelméletből készítem Angyalosi Gergely témavezetőm mellett.

Kőműves Sándor

A művészet kripkei–putnami modellje

Bevezetés

Az angolszász művészetfilozófia műontológiát tárgyaló párbeszédének jelentős részét hosszú ideje jellemzi a kérdés nyelvfilozófiai, az intenzió/extenzió fogalompár eszközével történő megközelítése.¹ Néhány szöveg expliciten 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 szemléletmódját 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,² 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, tanulmányunk végén kitérünk Dickie álláspontjára is. Írásunk általános célja, hogy megrajzoljuk azt a konceptuális hálót, eddigi eredményeivel együtt, amely a műontológia angolszász párbeszédének egyik ma is releváns szereplője.

Saul Kripke és Hilary Putnam

Egy individuumról többféle módon beszélhetünk, többek között használhatunk tulajdonneveket vagy határozott leírásokat.³ A határozott leírások segítségével szerkesztett névelméletek a nevek leíró elméletei, ezek alapvetően két formát ölthetnek. Jelentéseméletről 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

1 Néhány példa, a teljesség igénye nélkül: Danto 1964, Carney 1975, Binkley 1976, Levinson 1990, Diffey 1991, Groarke 2001, Dickie 2004, Gaut 2005.

2 George Dickie intézményi művészetelméletét két szakaszra, egy koraira és egy későire osztja. A korai elmélet szövegei: „Defining Art.” (Dickie 1969), *Aesthetics: An Introduction* (Dickie 1971), *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis* (Dickie 1974). A késői elmélet főműve: *The Art Circle: A Theory of Art* (Dickie 1984).

3 A kripkei nézet összefoglalásához felhasznált szövegek: Kripke 1972, 1980, ill. magyarul: Kripke 2007, Zvolenszky 2007. Cumming 2008, 2009.

a nevek jelölését határozzák meg. A jelentésemélettel 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-jentéseméletet 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*⁴ első két előadásában egyaránt érvel a leírásnyaláb-jentésemélet és a leírásnyaláb-referenciaelmélet ellen. A jelentésemélettel szemben a modális érvet adja elő, a leírásnyaláb-referenciaelmélettel kapcsolatosan pedig azt nehezményezi, hogy az a hiányos ismeret problémájára nem kínál elfogadható megoldást.⁵ Keith Donellannel⁶ 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 lánchoz csatlakozva használják a nevet. Az individuumhoz a továbbadó használat láncolatán visszafelé haladva jutunk el. A bevezetett és használatban levő név oksági-történeti hátterének 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 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.”⁷

4 Ld. a 3. lábjegyzetet.

5 Kripke 2007, 60-70., 127-129. o.

6 Donellan 1970.

7 Kripke 2007, 31. o.

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”⁸ és „A jelentés jelentése”⁹ című írásában a hagyományos jelentéseméletet két, mindeztidáig 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 szükségeszerű 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 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 álláspontom, hogy ezek indexikusak, ugyanakkor a dolognak kétféle megfogalmazását jelenti.”¹⁰

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 nem tudják felismerni, rendszerint a beszélők egy szűkebb osztályára, a „szakértőkre” hagyatkoznak. A nyelvi munkamegosztás ebben a koncepcióban egy nemnyelvi munkamegosztáson alapul.

8 Putnam 1973, 699–711. o. A fejezet elkészítéséhez használt kiadás: Martinich 1996.

9 Putnam 1975.

10 Putnam 1973, 291. o.

James D. Carney

„A művészet definiálása”¹¹ 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 szükséges és elégséges feltételek konjunkcióját tartalmazó leírás segítségével határozzák meg. A wittgensteiniánus elméletek a tulajdonságok egy 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.¹² A kripkei 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 szükséges és elégséges feltételekkel, akkor az nem engedi be a művészet új kategóriáit. Mandelbaum¹³ Carney szerint meggyőzően kimutatta, hogy egy milliánus elmélet kizárhatja a művészet új kategóriáit, 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 Weitz¹⁴), másfelől azt az álláspontot, hogy mivel a milliánus definíció nem lehetséges, ezért a műkritikához sem találhatunk megfelelő kiindulópontot (pl. William Kennick¹⁵).

A műalkotás definíciójával kapcsolatban felmerülő nehézségekre Carney úgy véli, hogy a kripkei–putnami modell jelentheti a megoldást.¹⁶ „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

11 Carney 1975.

12 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.

13 Mandelbaum 1965.

14 Weitz 1956.

15 Kennick 1958.

16 A kripkei–putnami modell ismertetéséhez Carney Kripkétől a *Naming and Necessity*, Putnamtól pedig a „Meaning and Reference” című írásokat használta fel.

tulajdonsággal, akkor módunk van arra, hogy bizonyossággal meghatározzuk, hogy x művészet-e: x művészet, ha x rendelkezik az univerzális tulajdonsággal.¹⁷ A paradigmákat az eredeti példák, illetve a művészet története során hozzájuk csatolt paradigmatisus alkotások alkotják, mondja Carney.

Mi a helyzet azonban akkor, ha a paradigmáknak nincs ilyen univerzális tulajdonsága? A kripkei–putnami 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 mindeztől, 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 implikálnak. 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 „művészeti világnak” nevezett alosztálya határozza meg az univerzális tulajdonságot, és szerinte Danto és Dickie egyaránt a művészetelméleteket használja ennek az univerzális tulajdonságnak a meghatározására.¹⁸ A művészeti világ 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. Kuhn „Megjegyzések” című írására,¹⁹ Carney ugyanis saját bevalása 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 kripkei–putnami modell, amikor nem tulajdonnevekről van szó, olyan dolgokra vonatkozik, 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 kripkei–putnami 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

17 Carney 1975, 200. o.

18 Uo.

19 Carney azonban Kuhn tanulmányának a megjelenési idejére rosszul emlékszik (Carney 1968 májusát ír, mert a kuhni írás megjelenési éve 1969, az októberi szám (Kuhn 1969)).

állításokat tesznek a paradigmák univerzális tulajdonságára vonatkozóan. Vagyis az elméletek eltérő természete még nem zárja eleve ki, hogy a paradigmáknak létezhesen egy univerzális tulajdonsága, így a wittgensteini álláspont sem hatásos, 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” terminus használatával, vagy amennyiben a művészetvilág célja új paradigmák bevezetése volt, akkor a „műalkotás” terminusának egy új bevezető eseményével állnánk szemben. „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.”²⁰ A harmadik ellenvetés arra kérdez rá, hogy a kripkei–putnami modell hogyan tudja kezelni azt a situációt, 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 pszeudo-típusú [*pseudo-type of verbal dispute*] vagy szóextenzió-típusú [*word-extension type of verbal dispute*].²¹ A pszeudo-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 wittgensteiniánus nézet alapján, abban nincs egyetértés, hogy hány és milyen kritérium szükséges ahhoz, hogy egy adott dolgot a szó extenziójába sorolhassunk. A kripkei–putnami 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 mindezidáig még nem vettek észre), vagy, miközben a paradigmák tekintetében egyetértenek, nem értenek egyet a művészet természetét illetően, vagyis eltérő hitekkal 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.”²²

20 Carney 1975, 202. o.

21 A verbális vitáról bővebben lásd: Carney–Scheer 1974.

22 Carney 1975, 203. o.

George Dickie intézményi elméletében Carney a kripkei–putnami 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 művészvilág egy adott módon kezeli.”²³ A művészvilág, Carney olvasatában, Dickie számára a társadalomnak az az alcsoportja, amely meghatározza, hogy mi a műalkotás. Félrevezető lenne ugyanakkor, mondja Carney, az iránt érdeklődnünk, hogy a művészvilág milyen indok alapján állapítja meg egy adott tárgyról, hogy az műalkotás-e vagy sem, mivel ezzel már a konkrét művészetelméletekre kérdeznénk rá. „Ha a művészvilág dönti el, hogy mely tárgyak tekintendők az értékelés várományosának, akkor ezen elmélet szerint a művészet egy adományozott státusz, amit a művészvilág adományozhat. A műalkotást csupán egy társadalmi kontextus viszonylatában azonosíthatjuk műalkotásként.”²⁴ 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 művészvilág hoz döntést.

A kripkei–putnami 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 művészvilágé a döntő szó: „Ha a művészvilág azt mondja, hogy ez az artefaktum nem művészet, ugyanakkor ez az artefaktum rendelkezik a kérdéses tulajdonsággal, akkor az artefaktum művészet, vagyis a művészvilág 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 művészvilág 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 kripkei–putnami modellt, akkor a művészetet abban az értelemben tekinthetjük adományozott státusznak, hogy az artefaktumot csupán a művészvilág kedvelt elméletén keresztül ismerhetjük meg, vagy ismerhetjük fel művészetként.”²⁵

„Az esztétikai elméletek kripkeiánus megközelítése”²⁶ bizonyos kérdésekben eltér Carney korábbi, 1975-ös álláspontjától. Ebben a tanulmányában a köznevek extenziójának meghatározására két versengő modellt állít egymás mellé: a szintetikus osztály modelljét és a kripkei merev jelölőre épülő modellt. A szintetikus osztály mo-

23 Uo.

24 Uo.

25 Id. mű 204. o.

26 Carney 1982.

dellje 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 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 vizsgáldások nem állnak elő kielégítő elmélettel a paradigmák alapjául szolgáló természetet illetően.

Carney nem mondja azt, hogy a „műalkotás” terminusának a kérdésében a kripkeianus elmélet mellett teszi le a voksot, de valószínűsíti ennek a modellnek az érvényességét. Ha megnézzük, mondja, hogy miként sajátítjuk el a „műalkotás” terminus használatát, akkor azt láthatjuk, hogy nem egy stipulatív definíciót tanulunk meg, hanem rendszerint a művészet paradigmatis alkotáseit mutatják meg nekünk. A kifejezést akkor használjuk helyesen, ha egyrészt a paradigmatis munkákat művészetnek tekintjük, másrészt pedig azokat az alkotásokat, amelyek megfelelő módon kapcsolódnak a paradigmatis 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.”²⁷ A művészet területén egy művészetelmélet felel meg annak, ami a természettudomány területén egy tudományos elmélet. A művészetelmélet a legfelsőbb bíróság, ahol egy kérdéses tárgy művészi jellegét 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.”²⁸

27 Id. mű 153. o.

28 Id. mű 154. o.

Robert J. Matthews

„A hagyományos esztétika védelmében”²⁹ című 1979-ben publikált írásában Robert J. Matthews is a művészetnek egy a kriptei–putnami szövegekből kiinduló 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.³⁰
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, amely 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 példányának előfordulása, de az is lehetséges, hogy egy entitás nem elégíti ki ezeket a kritériumokat, ugyanakkor mégis X egyik példányának előfordulása. A kritériumok rendszerint arra szolgálnak, hogy felismerjük azokat a példányokat, amelyekre a kérdéses kifejezés vonatkozik, a kritériumok

29 Matthews 1979.

30 Egy tárgy kritériális tulajdonságain 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. jegyzet.

azonban nem rögzítik a kifejezés extenzióját. A referencia rögzítését elvégezhetjük egy elmélet segítségével, de „X” 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 fogalmaznak 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 paradigmatis 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 tanulóknak 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 fedoznünk 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 paradigmatis 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.”³¹ Az, hogy a *Hamlet* vagy a *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 pamacsolgatásának szerencsés végeredménye. Matthews szerint azonban az ilyen eseményekre nagyon kicsi a valószínűség, mert az a jelentős érdeklődés, amit a paradigmatis alkotások irányába mutatunk, már minden bizonnyal azelőtt fényt derített volna a fentebbi példákhoz hasonló eseményekre, hogy ezek a művek elnyerték volna a paradigmatis státuszukat. A paradigmákat ugyanakkor nem szabad összetévesztenünk a tipikus alkotásokkal, mondja Matthews. A paradigmák *példaértékű* műalkotások, felállítják azt a standardot, amelyhez képest minden tipikus műalkotás megmérettetik.

31 Id. mű 44. o.

A paradigmák különleges szerepet játszanak egyrészt a „műalkotás”-kifejezés elsajátításának a folyamatában, másrészt a művészet értékelésében is, mert ez utóbbi szerep a művészet fogalmának indexikus sajátosságáról tesz tanúbizonyságot: „bármilyen művészet, ami a megfelelő módon kapcsolódik a paradigmákhoz.”³² Ezt a meghatározást Matthews definíciónak tekinti, noha hangsúlyozza, hogy ebben semmilyen konkrétumot nem találunk arra a relációra vonatkozóan, amely a műalkotások és a paradigmák között áll fenn. Ha az érdeklődésünk meghaladja a pusztán antikvárius 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 műalkotást, amikor lát egyet; valakinek informálnia kell bennünket, egy »szakértőnek«, aki a »műalkotás« kifejezésének elfogadott használatánál valamivel többre támaszkodik.”³³ Az új alkotásokkal kapcsolatban mindig egy *döntést* kell hoznunk arról, hogy a szóban forgó alkotás műalkotás-e vagy sem: „A művészet fogalmát kiterjesszük-e az új alkotásra is?”³⁴ 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 elintézhethetnénk. A döntésnek két kritériumnak kell megfelelnie: egyrészt a mi döntésünknek kell lennie, másrészt informálnak kell lennie. A döntés folyamatában „az eszmecsereben és a vitában összeadjuk az ismereteinket és a tapasztalatainkat, miáltal lehetővé tesszük, hogy a kérdéses alkotás művészeti státuszára vonatkozó kollektív döntés dialektikus módon formálódhasson meg.”³⁵ A művészeti világon belül azonban, mondja Matthews, éppúgy, mint a tudományos világban, intellektuális munkamegosztás van, vagyis a kollektív teoretizálás eredményének szisztematikus megfogalmazása csak néhány szereplő feladata. „A művészeti világon belül az esztéták azok, akik a hagyománynak megfelelően hangot adnak a tagok kollektív teoretizálásának.”³⁶ Amennyiben egy alkotás megkapja a művészi státuszt, a döntést igazolni kell, vagyis ki kell mutatni, hogy az alkotás a megfelelő módon kapcsolódik a paradigmatiszta 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 rekonstrukció eredménye az lesz, hogy módosulni fog, mit is tekintünk

32 Uo.

33 Id. mű 46. o.

34 Uo.

35 Id. mű 47. o.

36 Uo.

a művészet esztétikailag szignifikáns sajátosságainak.”³⁷ 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 paradigmatisztikus 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.³⁸

Catherine Lord

Többen kifogásolták, hogy George Dickie a definíciójában nem adja meg a művészet szükséges és elégséges feltételeit, hanem ennek csupán egy részét, vagyis néhány szükséges feltételt. Ezek a következők: (1) artefaktualitás, (2) az artefaktum bemutatása egy közönségnek. Derek Matravers³⁹ az intuíciót hívja segítségül, amikor két példa segítségével próbálja megcáfolni Dickie álláspontját. Először azokra az alkotásokra utal, amelyeket az alkotók 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 Lord⁴⁰ a kutyakiállításokat és a hivatásos ökölvívók mérkőzéseit említi ellenpéldaként. Ha azt vesszük, mondja Lord, hogy Dickie mennyire tágran értelmezi az artefaktum fogalmát, akkor egy ápolat kutya, vagy egy megfelelően edzett férfitest éppúgy jogosult az artefaktum elnevezésére, mint a Dickie gondolatki-sérletében médiumként használt fadarab. Lord tudja, hogy a kutyakiállítások kérdését Dickie is felvetette, de Lord szerint Dickie nem lépett tovább annál a ténykijelentés-nél, hogy a művészetvilág rendszerei „esetlegesek”. Ha azonban, mondja Lord, ezt az „esetlegességet” nem tudjuk kielégítően megmagyarázni, akkor Dickie meghatározá-sát az ellenpéldák súlyának következtében elégtelennek kell nyilvánítanunk.

Lord ugyanakkor megpróbálja megvédeni Dickie definícióját. A definíció fentebb megnevezett szükséges feltételei mellé *A művészet köréből* kiolvassa az elégséges fel-tételt, ami Lord szerint egy indexikus komponens. Argumentációjához felhasználja Saul Kripkének a *Megnevezés és szükségszerűség*ben, illetve Hilary Putnamnek „A je-lentés jelentései” című írásában kifejtett gondolatait. Lord, a putnami Ikerföld-gon-dolatki-sérletet adaptálva az esztétika területén, azt állítja, hogy az Ikerföld lakóinak

³⁷ Uo.

³⁸ Id. mű 46. o.

³⁹ Matravers 2000.

⁴⁰ Lord 1987.

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 gondolataik kvalitatíve megkülönböztethetetlenek a mi műalkotás-gondolatainktól. Másrészt azok a tárgyak, amelyekre a „műalkotás” kifejezésével utalnak, nem műalkotások. Lord szerint Dickie definíciója elsősorban a művészvilág köré épül, a művészvilágot viszont Dickie Lord szerint nem egy általános kifejezésként, hanem tulajdonnévként értelmezi. A tulajdonnevek a kriptei koncepcióban indexikus kifejezések, ha pedig a művészvilág 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 művészvilágunknak, nem gondolhatja vagy hiheti valamiről, hogy az művészet, mert nincs határozott leírásunk, csupán indexikusság van.”⁴¹ A művészvilág definíciójának indexikus komponense ad kielégítő magyarázatot egyrészt a művészvilág elemeinél megfigyelhető sokféleség/önkényesség [*arbitrariness*] kérdésére, másrészt egy tárgy műalkotásként való létezésének feltételére: „Ahhoz, hogy egy artefaktum műalkotás lehessen, az intenciónak arra kell irányulnia, hogy ezt az artefaktumot ennek a művészvilágnak mutassa be.”⁴²

Ha a „művészvilágot” egy általános terminusként értelmeznénk, akkor minden további nélkül azt mondhatnánk, hogy egy másik elképzelt világnak is megvan a maga művészvilága, 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 szükséges és elégséges feltételeket találjon. A hagyományosan megadott szükséges feltételek mellett azonban van még egy szükséges 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.”⁴³

Ez az argumentáció annak az Eddy Zemack⁴⁴ által abszurdnak nevezett konklúziónak az elfogadását eredményezi, miszerint művészetten azt értjük, amit New York városa ért a kifejezésen, akkor Konfúciuszi hiába gondolta egy dologról, hogy az műalkotás, arra már

41 Id. mű 231. o.

42 Id. mű 230. o.

43 Uo.

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

nem gondolhatott, hogy azt majd New York műalkotásnak fogja tekinteni. Lord szerint ez helyes következtetés, ha elfogadjuk, hogy a művészvilág egy merev jelölő.

Kritika: Thomas Leddy

Thomas Leddy⁴⁵ 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 kutyaénál, 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 fölméletekre [*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 tárgy mereven jelöltük az „arannyal”, akkor bármely további jelölés vagy az első tárgy természetén alapul, vagy az „arany” egy új jelentésének a bevezetését konstituálja.”⁴⁶ 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 művészvilágnak 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 művészvilág 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 valaki nem osztja az ő álláspontját, vagy egy kérdéses alkotás paradigmatisztikus státuszát illetően eltérő álláspontot foglalhatnak el az *American Artist* és az *Art Forum* olvasói. „Ki kellene zárunk a művészvilágból azokat a személyeket, akik bizonyos tárgyakat nem fogadnak el paradigmaként?

⁴⁵ Leddy 1987.

⁴⁶ Id. mű 266. o.

Ördögi kört kapunk, ha a művészeti világ tagjait a paradigmák felismerésére való képességük határozza meg, ugyanakkor a paradigmákat, explicit vagy implicit módon, a művészeti világ tagjainak elméletei jelölik ki.⁴⁷ 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 kiterjeszthetnénk magára az esztétikára is, mondja Leddy.

Leddy nehézséget lát Carney „kedvelt elmélet” terminusával kapcsolatban is. A „kedvelt elmélet” kifejezését Leddy szerint kétféleképpen lehet értelmezni: a kedvelt elmélet A) a művészeti világ 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 megfelelően megfogalmazott könyvek. A második álláspont már erősebb, de nem ad semmilyen lehetőséget arra, hogy az elméletet falszifikálni tudjunk példák elemzésén keresztül.”⁴⁸ 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.”⁴⁹ Carney megpróbálja kikerülni az intenzionalista álláspontot, Leddy ugyanakkor úgy látja, hogy Carney elmélete 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.”⁵⁰

47 Id. mű 267. o.

48 Id. mű 265. o.

49 Uo.

50 Id. mű 270. o.

George Dickie

George Dickie ismeri a művészet definiálásának kriptekai–putnami projektjét, és 2004-ben határozottan állást foglal ebben a kérdésben.⁵¹ Azonban még mielőtt megvizsgál-nánk Dickie álláspontját, reflektáljunk pár sorban arra, hogy Carney és Leddy mennyi-ben 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 aspektu-saira viszi át az értékelésre váró jelöltség státuszát, vagyis az esztétikai tárgy koncepciója esszenciális a definíciója szempontjából. Carney azonban, arra hivatkozván, hogy a ta-nulmányában nem szán szerepet az esztétikai–nemesztétikai kérdés vizsgálatának, ezt a részletet kihagyja definíciójából. Másodszor, Carney Dickie „művészettvilágát” úgy értelmezi, 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.

A kriptekai–putnami modellt Dickie a „merev jelölőre épülő megközelítésnek” ne-vezi, 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 megalkotása*⁵² című könyvéhez irányítja az olvasót. Abból következően, hogy a művészet egy kulturális fogalom, a művészet kulturális jelenségének vizsgálatára Dickie a kultu-rális antropológusokat tekinti a megfelelő tudósoknak. A kulturális jelenségeket Dickie szerint egy kulturális csoport hívja életre, és nem olyan genetikusan meghatározott vi-selkedésről 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 kultu-rális gyakorlat természete transzparens [*transparent*], ami azt jelenti, hogy „a kulturális gyakorlat megértéséhez némi megfigyelés, következtetés és teoretizálás szükséges”,⁵³ de empirikusan felfedezhető. Egy kulturális fogalom transzparenciája azt is jelenti, hogy

51 Dickie 2004.

52 Searle 1995.

53 Id. mű 317. o.

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 vizsgáldást Dickie szerint célszerű a saját kultúránknál kezdeni, hiszen megvan az az előnyünk, hogy saját kultúránkban anyanyelvi beszélők vagyunk, 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 kapcsolódnunk (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 ésszerű 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.”⁵⁴ 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 kirostolásáért, hanem a tulajdonságok hozzáadásáért is.”⁵⁵

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 ha-

54 Id. mű 322. o.

55 Id. mű 323. o.

sonló dolgokkal”⁵⁶ 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 Dickie kiindulópontja se vonhatja ki magát. Noha expressis verbis ebben a tanulmányban nem találkozunk a paradigma kifejezéssel, látható, hogy Dickie paradigmatisztikus alkotásokat 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 az övéhez 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.

Zárszó

Zárszóként csupán meg szeretnék jegyezni néhány olyan dolgot, amelyek relevánsak a tárgyalt téma szempontjából, ugyanakkor ebben az írásban nem kerülhettek elemzésre. A legáltalánosabb kérdés talán az, hogy a műontológia vajon milyen sikereket érhet el az intenzió/extenzió fogalom-pár alkalmazásával, hol húzódnak azok a határok, amelyeket ez a megközelítésmód már nem képes átlépni? További kérdés a történetiség szempontja, ami bizonyos pontokon érezhetően hiányzik a tárgyalt írásokból. A történetiség szempontja milyen új elemekkel gazdagíthatja ennek a diskurzusnak egyes részeit? És harmadjára, de nem utolsósorban, gyakran történik utalás a paradigmák elsajátításának a folyamatára. Célszerűbb lenne ezt a folyamatot, a művészettel való megismerkedés szocializációjának az írásokban gyakran sematizáltan reprezentált folyamatát a maga differenciáltabb formájában megjeleníteni. Természetesen ma már vannak olyan elméletek az angolszász diskurzuson belül,⁵⁷ amelyek a felvetett kérdéseket több-kevesebb részletességgel tárgyalják, de mindenképpen előrelépésnek számítana az eddigi eredmények összehangolása, a részeredmények összekapcsolása, vagy éppen a rejtett konceptuális ellentmondások regisztrálása.

⁵⁶ Uo.

⁵⁷ Az angolszász elméletek ismertetéséhez lásd: Davies 1991, 2006, Stecker 1996, 2000.

Felhasznált irodalom

- Binkley, Timothy 1976, „Deciding About Art.” In. Aagaard-Mogensen, Lars (szerk.), *Culture and Art*. Humanities Press, Atlantic Highlands, N.J., 90-109. o.
- Carney, James D. – Scheer, Richard K. 1974, *Fundamentals of Logic*. Second Edition. Macmillan, New York.
- Carney, James D. 1975, „Defining Art.” *The British Journal of Aesthetics* 15, 191-206. o.
- Carney, James D. 1982, „A Kripkean Approach to Aesthetic Theories.” *The British Journal of Aesthetics* 22, 150-157. o.
- Cumming, Sam 2008, „Names.” (szócikk) In. *Stanford Encyclopedia of Philosophy* [<http://www.seop.leeds.ac.uk/entries/names/>] (2008.09.17, 2009.01.26).
- Danto, Arthur 1964, „The Artworld.” *Journal of Philosophy* 61, 571-584. o.
- Davies, Stephen 1991, *Definitions of Art*. Cornell University Press, London.
- Davies, Stephen 2006, *The Philosophy of Art*. Blackwell Publishing, Oxford.
- Dickie, George 1969, „Defining Art.” *American Philosophical Quarterly* 6, 253-256. o.
- Dickie, George 1971, *Aesthetics: An Introduction*. Pegasus, Indianapolis.
- Dickie, George 1974, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Cornell University Press, New York.
- Dickie, George 1984, *The Art Circle: A Theory of Art*. Haven, New York.
- Dickie, George 2004, „Defining Art – Intension and Extension.” In. Kivy, Peter (szerk.), *The Blackwell Guide to Aesthetics*. Blackwell Publishing, Oxford, 45-62. o.
- Diffey, T. J. 1991, *The Republic of Art and Other Essays*. Peter Lang, New York, 39-52. o.
- Donellan, Keith 1970, „Proper Names and Identifying Descriptions.” *Synthese* 21, 335-358. o.
- Gaut, Berys 2005, „The Cluster Account of Art Defended.” *The British Journal of Aesthetics* 45, 273-288. o.
- Groarke, Louis 2001, „An Intentional Definition of Art – Christening Theories Versus *Petit* Essentialism.” *The Journal of Value Inquiry* 35, 95-112. o.
- Kennick, William 1958, „Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?” *Mind* 67, 317-334. o.
- Kuhn, Thomas S 1969, „Comment.” *Comparative Studies in Society and History* 11, 426-430. o.
- Kripke, Saul 1972, *Naming and Necessity*. First edition In. Harman, Gilbert – Davidson, Donald (szerk.), *Semantics of Natural Language*. D. Reidel Publishing Co., Dordrecht, Netherlands – Boston, USA.
- Kripke, Saul 1980, *Naming and Necessity*. Second and Revised edition. Harvard University Press, Cambridge.
- Kripke, Saul 2007, *Megnevezés és szükségyszerűség* (ford. Bárány Tibor). Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Leddy, Thomas 1987, „Rigid Designation in Defining Art.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 45, 263-272. o.
- Levinson, Jerrold 1990, *Music, Art, and Metaphysics*. Cornell University Press, New York.

- Lord, Catherine 1987, „Indexicality, Not Circularity: Dickie’s New Definition of Art.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 45, 229-232. o.
- Mandelbaum, Maurice 1965, „Family Resemblances and Generalizations concerning the Arts.” *American Philosophical Quarterly* 2, 219-228. o.
- Martinich, A. P. (szerk.) 1996, *The Philosophy of Language*. Oxford University Press, Oxford.
- Matthews, Robert J. 1979, „Traditional Aesthetics Defended.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 38, 39-50. o.
- Matravers, Derek 2000, „The Institutional Theory: A Protean Creature.” *The British Journal of Aesthetics* 40, 242-250. o.
- Putnam, Hilary 1973, „Meaning and Reference.” *The Journal of Philosophy* 70, 699-711. o.
- Putnam, Hilary 1975, „The Meaning of Meaning.” In. *Mind, Language and Reality: Philosophical Papers* Vol. 2. Cambridge University Press, Cambridge, 215-271. o.
- Searle, John R 1995, *The Construction of Social Reality*. Free Press, New York.
- Stecker, Robert 1996, *Artworks: definition, meaning, value*. Pennsylvania State University Press, University Park, PA.
- Stecker, Robert 2000, „Is It Reasonable to Attempt to Define Art?” In. Carroll, Noël (szerk.), *Theories of Art – Today*. The University of Wisconsin Press, Wisconsin, 45-64. o.
- Zvolenszky Zsófia 2007, „Megnevezés és szükségszerűség – négy évtized távlatában.” In. Kripke 2007, 151-211. o.
- Weitz, Morris 1956, „The Role of Theory in Aesthetics.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15, 27-35. o.

