Vertimai

Arthur Danto

MENO PASAULIS

Hamletas
Kaip, jūs nematot nieko?
Karalienė:
Matau vien tai, ką mato mano akys.
W. Shakespeare. Hamletas. III veiksmas, 4 scena[1]

Hamletas ir Sokratas, nors vienas pagarbiai, o kitas nuvertinamai, – abu kalbėjo apie meną kaip gamtos veidrodį. Kaip dažnai atsitinka nesutarimų atvejais, abu požiūriai remiasi faktais. Sokrato požiūriu, veidrodis tiesiog atspindi tai, ką mes ir taip matome; taip ir menas – būdamas panašus į veidrodį, duoda tikslų, tačiau bergždžią daiktų regimybės dublikatą, taigi neturi jokios pažintinės vertės. Hamletas aštriau suvokė įstabią atspindinčių paviršių ypatybę – parodyti tai, ko kitaip negalėtume pamatyti: mūsų pačių veidą ir formą; taigi menas, būdamas panašus į veidrodį, atskleidžia mus pačius ir, šiaip ar taip, net pagal sokratiškus kriterijus teikia tam tikrą pažintinę naudą. Tačiau man, kaip filosofui, atrodo, kad Sokrato argumentacija nusipelno kritikos dėl kur kas paprastesnės priežasties. Jeigu veidrodinis *o* atvaizdas iš tikrųjų yra *o* kopija [*imitation*] ir jeigu menas yra kopija, tai veidrodiniai atvaizdai yra menas. Betgi faktiškai objektų veidrodinis atvaizdavimas yra menas ne daugiau, negu ginklo grąžinimas bepročiui yra teisingumas; iš Sokrato veikiau galėtume tikėtis, kad veidrodinio atvaizdo pavyzdį jis panaudos būtent kaip paneigiantį, o ne iliustruojantį šią teoriją. Reikalaudama, kad *tokius* pavyzdžius priskirtume menui, jo teorija kaip tik parodo savo netinkamumą: „yra kopija“ niekaip negali būti pakankama sąlyga predikatui „yra menas“. Tačiau galbūt dėl to, kad Sokrato, o ir vėlesniais laikais, menininkai užsiimdavo imitavimu [pamėgdžiojimu / kopijavimu], teorijos ydingumas neišryškėjo iki pat fotografijos išradimo. Atmetus imitavimą kaip pakankamą sąlygą, labai greitai atsisakyta jį laikyti ir būtina sąlyga; o po Kandinsky'o pasiekimų pamėgdžiojimo dorybė tapo nustumta į kritinio dėmesio pašalius, tuo labiau kad kai kurie kūriniai išliko ir išvengė nužeminimo iki grynų iliustracijų, nors pasižymėjo šia dorybe, kažkada šlovinta bei laikyta meno esme.

Sokratiškai diskusijai, kaip žinia, būtina, kad visi dalyviai išmanytų analizuojamą sąvoką, nes diskusijos metu siekiama suderinti dalyką apibrėžiančią išraišką su realiai vartojamu terminu, o rezultatas laikomas tinkamu, jeigu parodoma, kad pirmoji yra pritaikoma tiems ir tik tiems objektams, kurių atžvilgiu taikomas antrasis. Nepaisant paplitusios priešingos nuomonės, Sokrato klausytojai jautėsi žiną ir kas yra menas, ir kas jiems patinka; todėl meno teorija, kuri pateikiama kaip „Menu“ vadinamų dalykų apibrėžimas, nelabai padės atpažinti šios sąvokos taikymo atvejus. Teorija tikrinama kaip tik remiantis išankstiniu žmogaus gebėjimu taikyti sąvoką, tik sunku

[1] Vertimas A. Churgino. Čia ir toliau išnašose – vertėjos pastabos.

aiškiai suformuluoti tai, ką žmogus jau žino. Sąvokos vartojimas ir yra tai, ką teorija tarsi siekia sugauti, o mes, tariant vieno šiuolaikinio autoriaus žodžiais, turėtume sugebėti „atskirti objektus, kurie yra meno kūriniai, nuo tų, kurie tokiais nelaikytini, kadangi ... mes žinome, kaip tinkamai vartoti žodį „menas“ ir kaip taikyti išraišką „meno kūrinys“. Pasak šio požiūrio šalininkų, teorijos, panašios į Sokrato veidrodinius atvaizdus, parodančius tai, ką mes iš tiesų jau žinome, – tai žodiniai mūsų pačių lingvistinės praktikos atspindžiai.

Tačiau atpažinti meno kūrinį nėra taip jau paprasta, netgi kalbant savo gimtąja kalba, ir šiais laikais gali net nesuprasti buvęs meno erdvėje, jei tau to nepasako meno teorija. Iš dalies taip atsitinka dėl to, kad erdvę menišką daro meno teorijos – jos ne tik padeda mums atskirti meną nuo kitų dalykų, bet ir meną daro galimą. Glaukonas ir kiti vargu ar žinojo, kas yra menas, o kas ne – antraip jie nebūtų patikėję veidrodiniais atvaizdais.

I. Tarkime, kas nors įsivaizduoja visiškai naujos meno kūrinių klasės atradimą panašiai kaip atradimą visiškai naujos faktų rūšies kitoje srityje – to, ką teoretikai turės paaiškinti. Moksle, kaip ir visur kitur, dažnai pritaikome naujus faktus prie senų teorijų pasitelkdami pagalbines hipotezes – pakankamai atleistinas konservatizmas tais atvejais, kai susvyravusi teorija laikoma pernelyg vertinga, kad jos nedelsdami atsisakytume. Imitacinė meno teorija (IT), kai įsigilini, yra nepaprastai galinga teorija, paaiškinanti daugybę reiškinių, susijusių su meno kūrinių vertinimu ir jį lemiančiomis priežastimis, sukurianti nuostabią vienovę tokioje sudėtingoje srityje. Be to, susidūrus su kūriniais, tariamai jai nepaklūstančiais, yra taip paprasta ją apginti pasiremiant pagalbine hipoteze, kad menininkas, atsisakantis pamėgdžioti, yra iškrypėlis, neišmanėlis arba beprotis. Iš tikrųjų neišmanymas, gudravimas, išsidirbinėjimas yra patikrinami apibūdinimai. Tarkime, paaiškėja, kad kiekviena šių pagalbinių hipotezių nepasitvirtino ir kad teorijos jau nebėra kuo beparamstyti, taigi ji turi būti atmesta. Tada tarkime, kad jau sukurta nauja teorija, paaiškinanti dalykus, priklausančius senosios teorijos kompetencijai, taip pat ir jai iki šiol neįveikiamus faktus. Taip galvodami galėtume įžvelgti panašumą tarp kai kurių konkrečių meno istorijos ir tam tikrų mokslo istorijos epizodų – tai epizodai, kai prasideda konceptualinė revoliucija, kai atsisakymas toleruoti tam tikrus faktus priklauso jau ne tik nuo prietarų, inercijos arba savanaudiškų interesų, bet ir nuo to, kad lig tol labiausiai gerbiama ar bent plačiai pripažinta teorija yra taip paveikta naujų faktų, kad sugriūva visa jos vidinė darna.

Maždaug toks epizodas susiklostė prasidėjus postimpresionistinei tapybai. Vyraujančios meno teorijos (IT) požiūriu buvo neįmanoma tuos darbus priimti kaip meno kūrinius, nebent kaip neišmanėlišką [absurdišką, *inept*] meną, antraip jie galėjo būti nurašyti kaip pokštai, kaip savireklama arba bepročio siautėjimo atspindžiai. Taigi tam, kad jie būtų pripažinti kaip menas – taip, kaip pripažįstama *Transfigūracija* (Transfiguration), nekalbant apie Landseerio elnią (*Landseer stag*), reikėjo ne tiek skonio revoliucijos, kiek gana plataus masto teorinės revizijos, apimančios ne tik šių objektų pripažinimą meno kūriniais, bet, svarbiausia, akcentuojančios naujus pripažintų meno kūrinių bruožus ir pasiūlančios visiškai kitokią jų, kaip meno kūrinių, statuso sampratą. Priėmus naują teoriją, menu imti laikyti ne tik postimpresionistiniai tapybos darbai, daugybė objektų (kaukės, ginklai etc.) iš antropologijos muziejų (ir kitų ne meno prigimties vietų) buvo pernešta į *musees des beaux arts*, tačiau, kaip ir buvo galima tikėtis (turint omenyje tai, kad pagal priėmimo kriterijus naujoji teorija turi paaiškinti dalykus, kuriuos apėmė senoji teorija), nė vienas kūrinys neturėjo būti išgabentas iš *musees des beaux arts*, net jeigu pokyčiai būtų susiję su

vidine reorganizacija – saugojimo vietos ar demonstravimo erdvės atžvilgiu. Daugybė kalbos vartotojų virš miesčioniškų židinio atbrailų pasikabino nesuskaičiuojamas paradigminių kūrinių reprodukcijas ir taip mokėsi išraiškos „meno kūrinys“ naujos vartosenos, kuri jų Edvardo laikų protėviams būtų sukėlusi lingvistinę apopleksiją.

Iš tikrųjų, aš šiek tiek supaprastinu padėtį kalbėdamas apie vieną teoriją: istoriškai būta ne vieno gana įdomaus IT pavidalo. Loginės ekspozicijos reikmė verčia nepaisyti kai kurių meno istorijos sudėtingumų, taigi aš kalbėsiu apie vieną naują teoriją, o norėdamas nors kiek kompensuoti istorinius netikslumus, pasirinksiu tą, kuri buvo aiškiausiai suformuluota. Pasak jos šalininkų, menininką turime laikyti ne realių formų nesėkmingu pamėgdžiotoju, o sėkmingu kūrėju naujų formų – ne mažiau realių nei tos, kurias geriausiais savo pavyzdžiais, kaip manyta, patikimai imitavo senasis menas. Galiausiai apie meną nuo seno mąstyta kaip apie kūrybą (Vasari sako, kad Dievas yra pirmasis menininkas) ir postimpresionistai turėtų būti suvokiami kaip iš tiesų kūrybiški, siekiantys, pasak Rogerio Fry, „ne iliuzijos, o realybės“. Ši realybės teorija (RT) pasiūlė visiškai naują požiūrį į senąją ir naująją tapybą. Iš tiesų, į Van Gogho ar Cézanne’o tapybos grubumą, formos ir kontūro išsiskyrimą Rouault ar Dufy kūriniuose, Gaughuino ar Fauves’o savivaliavimą spalvinių planų požiūriu galime žvelgti kaip į skirtingus būdus, kuriais tapytojai kaip tik siekia pabrėžti, kad tai yra *ne-imitacija*, ir vis dėlto – ne apgaulė. Logiškai tai būtų maždaug tas pat, kaip atspausdinti ant puikiai suklastoto dolerio banknoto „Nelegalus pinigas“ (*Not Legal Tender*) – gautasis objektas (klastotė *su* įrašu) nebegalėtų apgauti nė vieno žmogaus. Tai nebūtų apgaulingas dolerio banknotas, bet kaip tik būdamas ne-apgaulingas jis visgi automatiškai netaptų ir realiu dolerio banknotu. Veikiau atsidurtų naujai atvertoje erdvėje tarp realių objektų ir tų realių objektų realių faksimilių arba tikslių kopijų: jei labai reikia pavadinimo, tai – ne-faksimilė, tai naujas pasaulio elementas. Taip Van Gogho *Bulvių valgytojai* kaip tik dėl tam tikrų akivaizdžių deformacijų tampa ne-faksimile realių bulvių valgytojų atžvilgiu; ir kaip tik dėl to, kad prieš save matome ne bulvių valgytojų kopijas, Van Gogho paveikslas, kaip ne-imitacija, turėtų ne mažiau teisių vadintis realiu objektu negu tie, į kuriuos žvelgiant jis buvo tapytas. Ši teorija (RT) padėjo meno kūriniams sugrįžti į daiktų tankmę (*thick of things*), iš kurios juos siekė iškraustyti sokratiška teorija (IT): jei ne *daugiau* realūs, negu dailidės nukaldinti, jie visgi ir ne *mažiau* realūs. Postimpresionistai laimėjo mūšį dėl ontologijos.

Šiandien, norėdami suprasti meno kūrinius, turime remtis kaip tik realios teorijos požiūriu. Taip Roy’us Lichtensteinas tapo komiksus ant dešimties–dvylikos pėdų aukščio lakštų. Tai į gigantiškus matmenis perkeltos gana patikimos įprastų bulvarinių dienraščių komiksų projekcijos, tik matmenys čia ir yra svarbūs. Talentingas graviruotojas galėtų išraižyti *Mergelę ir kanclerį Rolliną* ant smeigtuko galvutės, ir skvarbus žvilgsnis tuos ženklus atpažintų kaip įrašą, o Barnetto Newmano tokio pat dydžio graviūra būtų matoma kaip nykstanti dėmelė [*blob disappearing in the reduction*]. Lichtensteino kūrinio *nuotrauka* neatskiriama nuo jo prototipo – Steve’o Canyono pano nuotraukos; tačiau nuotrauka nepagauna Lichtensteino kūrinio apimties ir tai ją paverčia tokia netikslia reprodukcija kaip nespalvota Botticelli graviūra – kaip pirmuoju atveju lemtingas bruožas yra mastas, taip antruoju – spalva. Taigi lichtensteinai yra naujos esybės, o ne imitacijos, taip kaip naujybė būtų gigantiškos jūrų sraigės. Jasperas Johnsas, priešingai, tapo objektus, kuriems dydžio klausimas yra visai nesvarbus. Tačiau jo objektai negali būti imitacijos dėl kitos nepaprastos savybės: kiekvienas bandymas ko-

pijuoti šio tipo objektus automatiškai paverčia rezultatą to paties tipo atstovu – tai objektai, kurių logiškai neįmanoma imituoti. Taip skaitmens kopija ir yra tas skaitmuo: nutapytas 3 yra dažais padaryti 3. Be to, Johnsas tapo taikinius, vėliavas, žemėlapius. Galiausiai, du mūsų pionieriai – Robertas Rauschenbergas ir Claes'as Oldenburgas – padarė tikras lovas, tikiuosi, neketindami tapti pastabomis Platono paraštėse.

Rauschenbergo lova kabo ant sienos, ant jos matosi padriki namo dažų dryžiai. Oldenburgo lova yra lygiagretainio formos: siauresnė viename gale, platesnė kitame, galėtum sakyti, kad joje įkūnyta perspektyva – mažo miegamojo svajonė. Kaip lovų, jų kaina yra unikaliai išpūsta, tačiau panorėjęs *galėtum* jose miegoti: Rauschenbergas baiminosi, kad kas nors gali įsiropšti į tavo lovą ir užmigti. Dabar įsivaizduokite kokį nors Testadurą, stačiokišką kalbėtoją ir žinomą miesčionį, kuris nežino, kad tai meno objektai, ir laiko jas paprastais grynos realybės daiktais. Dažų dryžius ant Rauschenbergo lovos jis sieja su savininko apsileidimu, o Oldenburgo lovos kreivumą aiškina kaip dailidės nemokšiškumą arba lovos užsakovo užgaidą. Tai būtų klaidos, bet gana keistos klaidos, nelabai besiskiriančios nuo tų, kurios apstulbino paukščius, bandžiusius lasioti netikras Zeuxio vynuoges. Kaip ir Testadura, jie meną palaikė tikrove. Bet pagal RT, šie objektai ir buvo kuriami kaip tikrovė? Kaip aprašyti Testaduros klaidą? Pagaliau, kas apsaugo Oldenburgo kūrinį nuo buvimo tiesiog kreiva lova? Tai klausimai, reiškiantys tą patį: kas objektą padaro menu? Kaip tik šis klausimas atveria konceptualinio tyrimo sritį, kur net geriausi kalbos vartotojai tampa prastais vedliais – *jie patys* yra sutrikę.

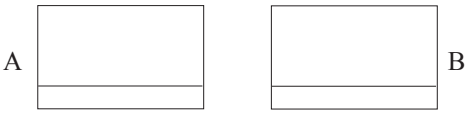
II. Nereikia didelio išradingumo, kad meno kūrinį palaikytum realiu objektu, kai meno kūrinys ir yra tas realus objektas, kuriuo jis palaikytas. Problema – kaip išvengti tokių klaidų arba kaip jas ištaisyti suklydus. Meno kūrinys yra lova, ne lova-apgaulė (*bed-illusion*), todėl negelbės joks traumuojantis susidūrimas su plokščiu paviršiumi, kuris padėjo atsipeikėti apkvailintiems Zeuxio paukščiams. Jei ne lentelė, perspėjanti nesigulti ant meno kūrinių, Testadura taip ir liktų nesužinojęs, kad tai meno kūrinys, o ne lova; ir kadangi neįmanoma suprasti, jog lova nėra lova, tai kaip galų gale Testadura galėtų suprasti padaręs klaidą? Čia susiduriame su keista filosofinio pobūdžio klaida, todėl reikalingas tam tikras paaiškinimas, maždaug toks, kokį pateikia P. F. Strawsonas, jeigu jo plačiai žinomą požiūrį laikysime teisingu. Strawsonas kalba apie situaciją, kai asmuo sutapatinamas su savo materialiu kūnu: asmuo, žinoma, *yra* materialus kūnas ta prasme, kad aibė predikatų, pritaikomų materialiems kūnams, yra pritaikomi, nekeičiant kriterijų, ir asmenims. Taigi, negalime *nustatyti*, kad asmuo nėra materialus kūnas.

Galbūt aiškinimas turėtų prasidėti tuo, kad dėl dažų dryžių autorius neturėtų teisintis, jie yra objekto dalis: objektą reikėtų suprasti ne tiesiog kaip lovą, atsitiktinai ištepliotą dažų dryžiais, bet kaip sudėtinį objektą, sudarytą iš lovos ir keleto dažų brūkšnių: dažų-lovą. Panašiai ir asmuo nėra materialus kūnas, su papildomu atsitiktiniu bruožu – mintimis, bet yra sudėtinga esybė, sudaryta iš kūno ir tam tikrų sąmoningų būsenų: sąmoningas-kūnas. Asmenys, kaip ir meno kūriniai, turi būti suprantami kaip neredukuojami į *dalis*, tai reiškia – kaip elementarūs, neskaidomi esiniai. Arba, tiksliau, dažų dryžiai nėra realaus objekto – lovos, atsitiktinai tapusios meno kūrinio dalimi, – dalis, bet, *kaip ir* lova, yra paties meno kūrinio dalis. Galime apibendrinti ir meno kūrinius, kuriuose dalyvauja realūs objektai, apibūdinti maždaug taip: ne kiekviena meno kūrinio *A* dalis yra realaus objekto *R* dalis, tačiau *R* yra meno kūrinio *A* dalis ir netgi gali būti nuo *A* atskirta bei pamatyta kaip *tiesiog R*. Taigi klaida buvo ta,

kad *A* palaikėme jo paties dalimi, būtent realiu objektu *R*, net jei nebūtų netikslu sakyti, jog *A* yra *R*, – kad meno kūrinys yra lova. Kaip tik šis „yra“ reikalauja paaiškinimo.

Teiginiuose apie meno kūrinius labai dažnai figūruoja *yra*, kuris nereiškia nei tapatybės, nei predikacijos; tai taip pat nėra nei egzistenciją, nei atpažinimo veiksmą išreiškiantis *yra*, tai nėra ir koks nors ypatingas *yra*, sukurtas konkrečiam filosofiniam tikslui. Vis dėlto jis vartojamas kasdienėje kalboje, jį lengvai įsisavina vaikai. Tai ta *yra* prasmė, kuria šį žodį pavartoja vaikas, kai jam parodai apskritimą bei trikampį ir paklausi, kuri iš tų figūrų yra jis, o kuri – jo sesuo; vaikas rodo į trikampį ir sako: „Tai esu aš“. Arba kai šalia manęs stovintis asmuo paklaustas parodo į žmogų purpuro rūbu ir sako „Tas yra Lyras“; arba aš galerijoje, norėdamas padėti savo kompanionui, baksteliu į dėmę prieš mus kabančiame paveiksle ir sakau: „Šis baltas potėpis yra Ikaras“. Šiuose pavyzdžiuose mes neturime omenyje, kad parodytasis objektas žymi ar reprezentuoja tą, kas pasakytas besąs – žodis „Ikaras“ žymi Ikarą, tačiau juk neįsivaizduojama, kad parodyčiau į žodį ir, vartodamas *yra* ta pačia prasme, pasakyčiau „Tai yra Ikaras“. Sakinys „Tas *a* yra *b*“ puikiausiai suderinamas su „Tas *a* nėra *b*“, kai pirmajame vartojama viena *yra* prasmė, o antrajame – kažkokia kita, nors *a* ir *b* abiem atvejais vartojami vienareikšmiškai. Iš tikrųjų dažnai pirmojo teisingumas *reikalauja* antrojo teisingumo. Faktiškai pirmasis nesuderinamas su „Tas *a* nėra *b*“ tik tuo atveju, kai *yra* vartojamas abiejuose sakiniuose ta pačia prasme. Tą *yra*, kurio prasmę čia bandome sugauti, vadinsiu meninės identifikacijos *yra* (meninio atpažinimo *yra*) (is *of artistic identification*); kiekvienu jo pavartojimo atveju *a* žymi kokią nors specifinę objekto fizinę savybę ar jo dalį; ir pagaliau būtina sąlyga objektui būti meno kūriniu yra ta, kad sakinio, kuriame pasirodo šis specialus *yra*, subjektas žymėtų kokią nors jo savybę arba dalį. Beje, tai tas *yra*, kuris vartojamas marginalinėse ar mistinėse ištarmėse („Taigi, tai yra Kecalkoatlis[2]“ arba „Tai Herkulio stulpai“[3]).

Pateiksiu pavyzdį. Mokslo biblioteka pakvietė du dailininkus dekoruoti rytinę ir vakarinę sienas, pirmoji freska turėjo vadintis *Pirmas Newtono dėsnis*, o antroji – *Trečias Newtono dėsnis*. Pagaliau atidengtos freskos atrodė taip (dydžio skirtumas nesvarbus):



Manyčiau, kaip objektai šie darbai buvo neatskiriami: juoda horizontali linija baltame fone – vienoda didumu, vienoda kiekvienu savo elementu. *B* taip aiškina savo kūrinį: masę, spaudžiančią žemyn, stumia masė iš apačios; apatinė masė veikia viršutinę su lygia jėga, tik priešinga kryptimi. *A* paaiškinimas toks: linija, kertanti erdvę, yra izoliuotos dalelės takas. Takas eina nuo krašto iki krašto ir taip sukelia ribos peržengimo įspūdį. Jeigu jis baigtųsi arba prasidėtų erdvės viduje, linija išsilenktų; linija, lygiagreti viršutiniam bei apatiniam kraštui, ir yra lygiai nutolusi nuo abiejų, nes jeigu ji būtų arčiau kurios nors iš tų kraštinių, tai kokia nors jėga turėtų būti už tai atsakinga, tačiau tada nebegalėtume kalbėti apie šią liniją kaip *izoliuotos* dalelės taką.

Iš šių meninių identifikacijų išplaukia daug dalykų. Jei vidurinę liniją suvoksime kaip ribą (masė susitinka su mase), tai viršutinė ir apatinė paveikslo pusės taps dviem atskiromis stačiakampio formos dalimis (nebūtina čia matyti dvi mases, kadangi linija gali būti riba, per kurią viena masė išsikiša į tuščią erdvę – viršun arba apačion). Jeigu tai

[2] Actekų dievybė, paprastai vaizduojama kaip plunksnuota gyvatė.

[3] Didelis žvaigždynas Šiaurės pusrutulyje tarp Lyros ir Šiaurės Vainiko.

riba, tai nebegalime žiūrėti į visą paveikslą kaip į vientisą erdvę: tada jį sudaro dvi formos arba viena forma, o kita – ne-forma. Galėtume žvelgti į paveikslą kaip į vientisą erdvę tik tuo atveju, jei vidurio horizontalę laikytume *linija*, o ne riba. Bet tai pareikalauja beveik trimačio paveikslo matymo: plokščia paveikslo erdvė, o linija driekiasi arba *virš* jos (*reaktyvinio lėktuvo skrydis*), arba *po* ja (*povandeninio laivo takas*), arba *ant* jos (*Linija*), arba *joje* (*Plyšys*), arba *per* ją (*Pirmas Newtono dėsnis*) – pastaruoju atveju paveikslo erdvė turėtų būti regima ne kaip plokščias paviršius, o kaip permatomas absoliučios erdvės skerspjūvis. Visus šiuos prielinksnio pakeitimus galėtume nesunkiai suprasti įsivaizduodami paveikslo plokštumos skerspjūvius. Tada, nelygu pasirinktas prielinksnis, meniniu požiūriu galėtume spręsti, ar erdvę kerta horizontalusis elementas. Jei įsivaizduosime liniją einant *per* erdvę, tai paveikslo ribos iš tikrųjų nereikš erdvės ribų: jei linija tęsiasi už paveikslo ribų, tai ir erdvė tęsiasi, ir mes patys esame toje pačioje erdvėje. O *B* atveju, jeigu masės juda tiesiai iki ribų – taip, kad paveikslo ribos tampa *jų* ribomis, tai paveikslo ribos tampa paveikslo dalimi. Tada paveikslo kraštinių sankirtos būtų masių kraštinių sankirtos, tik masės tokių sankirtų turėtų keturiomis daugiau negu pats paveikslas: keturios papildomos kraštinių sankirtos būtų meno kūrinio dalis – elementas, kurio nebuvo realiame objekte. Be to, masių paviršiai galėtų būti paveikslo paviršius, taigi žvelgdami į paveikslą matytume masių paviršius: tačiau *erdvė* neturi paviršiaus, taigi A interpretacijos požiūriu paveikslas turėtų būti matomas kaip nevaizduojantis paviršiaus, o fizinio objekto paviršius netaptų meno kūrinio dalimi. Atkreipkite dėmesį, kaip iš vienos meninės identifikacijos plaukia kita meninė identifikacija ir kaip, būdami nuoseklūs, priėmę vieną, esame *verčiami* priimti tam tikras kitas, o dar kitoms kelias tampa *užkirstas*. Iš tiesų, konkreti identifikacija lemia, kiek elementų kūrinyje matysime. Šios skirtingos identifikacijos nesuderinamos viena su kita, bent jau dažniausiai, ir kiekviena duoda mums skirtingą meno kūrinį, nors kiekviename iš tų skirtingų meno kūrinių pasikartoja tas pats realus objektas (ar jo dalys), kaip kūrinio dalis (ar jo dalys). Žinoma, esama beprasmių identifikacijų: niekas, manau, būdamas sveiko proto, negalėtų minėtos vidurio horizontalės perskaityti kaip „Tuščios meilės pastangos“ (*Love's Labour's Lost*) arba „Šv. Erazmo įtaka“ (*The Ascendency of St. Erasmus*). Galiausiai atkreipkite dėmesį, kaip vienos, o ne kitos identifikacijos priėmimas vieną pasaulį pakeičia kitu. Viršutinę paveikslo dalį identifikavę kaip skaidrų dangų be jokio debesėlio, galėtume įžengti į tykų poetišką pasaulį, kuriame apatinė paveikslo dalis taptų ramiu atspindinčiu vandens paviršiumi; baltumą nuo baltumo skirtų vien nerealus horizonto brūkšnys.

Dabar Testadura, plevenęs kažkur aplink visą mūsų svarstymų laiką, užprotestuoja: jis *mataą tik dažus*: baltais dažais nutapytą stačiakampį su juoda linija per vidurį. Ir koks jis iš tikrųjų teisus: tai viskas, ką jis ar kas nors kitas, įskaitant ir mus, estetikus, mato. Taigi, jei jis paprašo parodyti, ką gi čia dar reiktų matyti, ar prašo parodyti pirštu, kurgi tas meno kūrinys (*Dangus ir jūra*), mes negalime patenkinti jo prašymo, kadangi jo žvilgsnis nieko nepraleido (būtų absurdiška manyti priešingai – kad paveiksle esama kokios nors smulkutėlės detalės, kurią Testadura, pažvelgęs labai įdėmiai, pagaliau pamatytų ir tartų: „Štai kur jis! Juk tikrai meno kūrinys!“). Niekuo negalime jam padėti, kol jis neįsisavins *meninės identifikacijos „yra“* ir to objekto *nepamatys kaip* meno kūrinio. Jei negalės to pasiekti, Testadura niekada nematys meno kūrinių: jis liks kaip vaikas, kuriam pagaliukai ir yra pagaliukai.

O ką pasakytume apie grynąsias abstrakcijas, tarkime, apie ką nors, kas atrodo visai

kaip *A*, bet vadinasi Nr. 7? Abstrakcionistas iš 10-osios gatvės atkakliai tvirtina, kad čia tik balti bei juodi dažai ir kad jokios mūsų literatūrinės identifikacijos paveikslui nereikalingos. Koks skirtumas tarp jo ir Testaduros, kurio miesčioniški sprendimai iš esmės sutampa su abstrakcionisto tvirtinimu? Ir kaip paveikslas pastarajam gali būti meno kūrinys, o Testadurai – ne, jeigu abu sutinka, kad jame nesama nieko, ko nemato akis? Atsakymas, veikiausiai nepriimtinas nė vienam puristui, yra toks: menininkas į dažų fiziškumą atsigręžia jau iš tam tikros atmosferos – meno teorijų, senosios ir dabartinės tapybos, kurios elementus jis ir bando ištobulinti savo darbe, istorijos atmosferos; tai kelias, kuriuo jo kūrinys tampa šios atmosferos dalyviu ir šios istorijos dalimi. Kaip tik atmesdamas meninę identifikaciją jis sugebėjo abstrahuotis ir sugrįžti į realų pasaulį, nuo kurio tokios identifikacijos mus atitraukia (taip jis galvoja), maždaug taip, kaip rašė Ch'ing Yuan:

> Prieš studijuodamas Dzeną trisdešimt metų aš mačiau kalnus kaip kalnus ir vandenis kaip vandenis. Įgijęs šiek tiek gilesnio pažinimo, pasiekiau tašką, iš kurio kalnai atrodė jau nebe kalnai, o vandenys – ne vandenys. Tačiau dabar, suvokęs pačią esmę, atgavau ramybę. Kadangi kaip tik dabar ir vėl matau kalnus kaip kalnus, o vandenis ir vėl matau kaip vandenis.

Jo supratimas to, ką nuveikė, yra logiškai priklausomas nuo teorijų ir istorijos, kurias jis atmeta. Skirtumas tarp abstrakcionisto ištarmės ir Testaduros „Tai juodi dažai ir balti dažai, ir nieko daugiau" glūdi tame, kad jis naudoja meninės identifikacijos *yra*, t. y. ištardamas „Tas juodas dažas yra juodas dažas" jis pasako ne tautologiją. Testadura yra ne tame lygmenyje. Kad pamatytum ką nors kaip meno objektą, reikia kažko, ko akis negali įvertinti – meno teorijos atmosferos, meno istorijos pažinimo, t. y. meno pasaulio.

III. Ponas Andy Warholas, popmenininkas, demonstruoja Brillo kartoninių dėžučių kopijas, sukrautas į aukštas, tvarkingas stirtas, kaip prekybos centro sandėliuose. Jos padarytos iš medžio, nudažytos taip, kad atrodytų panašios į kartonines, kodėl ne? Perfrazuojant vieną *Times* kritiką, jei žmogaus kopija gali būti daroma iš bronzos, kodėl Brillo dėžučių kopijos negalėtų būti iš klijuotos faneros? Šių dėžučių kaina nustatyta dauginant įprastą realių jų prototipų kainą iš 2×10^3, – skirtumas, kurį vargu ar galima paaiškinti jų ilgaamžiškumu. Faktiškai Brillo kompanija, šiek tiek padidinusi išlaidas, galėtų gaminti savo dėžutes (ne meno kūrinius) iš klijuotos faneros, o Warholas – *savąsias* gaminti iš kartono ir jos nesiliautų buvusios meno kūriniais. Taigi galėtume užmiršti vidinės vertės klausimus ir klausti, kodėl Brillo žmonės negali gaminti meno ir kodėl Warholas negali nedaryti meno kūrinių. Na, jo daiktai padaryti rankomis, tas tiesa. Tai panašu į nesveiką Picasso strategijos apvertimą – Picasso Suze butelio etiketę priklijavo ant piešinio sakydamas, kad akademinis menininkas, besirūpinantis tikslia imitacija, neišvengiamai, taip sakant, atsiliks nuo realaus daikto, tai kodėl *nepanaudojus* realaus daikto? Popmenininkas rankomis kruopščiai reprodukuoja mašininės gamybos produktus, pavyzdžiui, nupiešia etiketę ant kavos skardinės (susidūrus su tokiais objektais, gerai pažįstamas vertės ženklas – frazė „Rankų darbas" – skausmingai pasitraukia iš gido žodyno). Vis dėlto skirtumas negali glūdėti amato dalykuose: žmogus, kuris nugludino akmenis ir iš jų rūpestingai sudėliojo darbą, pavadintą „Žvyro krūva", norėdamas pagrįsti savo prašomą kainą, galėtų pasitelkti darbo vertės teoriją, tačiau mus domina klausimas, kas tą objektą padaro menu? Ir kodėl Warholas bet kuriuo atveju jaučia reikalą *daryti* tuos daiktus? Kodėl jam neimti ir nebrūkštelti savo autografo ant vieno iš jų? Arba kodėl jam nesuglamžius įprastos dėžės ir neeksponavus jos kaip objekto „Sulaužyta Brillo dėžutė" („Protestas prieš mechanizaciją..."),

arba kodėl tiesiog neeksponavus Brillo dėžutės pavadinimu „Nesulaužyta Brillo dėžė“ („Drąsus autentiškos pramoninės plastikos teigimas...“)? Gal šis žmogus kaip Midas, kurio rankos prisilietimas bet ką paverčia grynu meno auksu? Gal pasaulis kupinas latentiškų meno kūrinių, kaip realybės duona ir vynas belaukiančių, kol nesuprantamo slėpinio būdu bus perkeisti į sakramento kūną ir kraują? Nesvarbu, kad Brillo dėžutės būtų niekuo neypatingos, tuo labiau – ne didysis menas. Įspūdingiausia – kad tai iš viso menas. Bet jeigu jos yra menas, tai kodėl ne menas lygiai tokios pačios, sukrautos sandėlyje? O gal sunyko pats skirtumas tarp meno ir realybės?

Tarkime, žmogus kolekcionuoja objektus (gatavus), įskaitant ir Brillo dėžutes. Mes giriame ekspoziciją už įvairovę, išradingumą, ką norite. Kitą kartą jis demonstruoja vien Brillo dėžutes, tada kritikuojame jo sumanymą kaip nuobodų, pasikartojantį, kaip savęs plagijavimą, arba (dar įžvalgiau) pareiškiame, kad jis turi kartojimosi ir taisyklingumo maniją, kaip *Marienbad'e*[4]. Arba, tarkime, žmogus sukrauna jas į aukštas stirtas, palikdamas tik siaurą takelį: mes skinamės kelią tarp vienodų, nepermatomų stirtų ir šį nerimą keliantį patyrimą aprašome kaip vartojimo pasaulio įkalinantį uždarumą; arba sakome, kad jis yra šiuolaikinis piramidžių statytojas. Tiesa, apie sandėlio darbininką mes tokių dalykų nešnekame. Betgi sandėlys nėra meno galerija, o Brillo dėžučių negalime lengvai atsieti nuo galerijos, kurioje jos sukrautos, – kaip ir negalime mąstyti atsietai Rauschenbergo lovos ir dažų. Ne galerijoje jos yra tiesiog klijuoto kartono dėžutės. O Rauschenbergo lova, jei nuo jos nuvalysime dažus, tampa tiesiog lova, kuria ji ir buvo, iki paversta menu. Bet tada, apsvarstę visa tai, suprasime, kad menininkui nepasisekė, iš tikrųjų ir neišvengiamai, sukurti paprasčiausiai realų objektą. Jis sukūrė meno kūrinį, Brillo dėžučių panaudojimas – tai tik menininkui prieinamų išteklių išplėtimas, tik įnašas į meno medžiagų arsenalą, kaip kažkada aliejiniai dažai arba *tuche*.

Tai, kas galų gale skiria Brillo dėžutes nuo meno kūrinio, padaryto iš Brillo dėžutės, yra tam tikra meno teorija. Būtent teorija perkelia dėžutę į meno pasaulį ir neleidžia jai vėl virsti realiu objektu, kuriuo ji iš tikrųjų yra (šiuo atveju *yra* vartojamas ne meninės identifikacijos prasme). Žinoma, be teorijos, nepamatytume jos kaip meno; kad pamatytume ją kaip meno pasaulio objektą, turime būti gerai susipažinę su meno teorija bei didele dalimi šiuolaikinės New Yorko tapybos. Prieš penkiasdešimt metų tokie objektai nebūtų galėję būti laikomi menu. Bet antra vertus, juk negalėjo būti skrydžių draudimo viduramžiais ar rašomosios mašinėlės trynimo įtaiso etruskų civilizacijoje. Pasaulis turi būti pasirengęs tam tikriems dalykams, meno pasauliui tai galioja ne mažiau negu realiam. Meno teorijų uždavinys ir yra šiandien, kaip ir visados, padaryti meno pasaulį ir meną galimą. Manyčiau, kad Lascaux[5] piešėjai niekada nebūtų manę kuriantys meną ant urvo sienų. Jei nebūtų buvę neolito estetikų.

IV. Meno pasaulio ir realaus pasaulio santykis maždaug panašus į Dievo miesto ir žemiško miesto santykį. Tam tikri objektai, kaip tam tikri individai, mėgaujasi dviguba pilietybe, bet fundamentalus skirtumas tarp meno kūrinių ir realių objektų išlieka, nepaisant RT. Galbūt tai miglotai suvokė ir IT gynėjai, kurie nujautė meno nerealumą ir, galimas dalykas, jų ribotumas pasireiškė vien prielaida, kad vienintelė realios objektų būties alternatyva yra apgaulė (*sham*); iš to plaukė, kad meno kūriniai turėjo būti laikomi realių objektų imitacijomis. Šis požiūris buvo per siauras ir tai suprato Yeatsas, rašydamas: „Sykį išstumtas iš gamtos, savo kūniška forma

[4] Aliuzija į Alaino Resnais 1961 metų filmą „Anais metais Marienbade“ (*Last Year at Marienbade*).

[5] Paleolito periodo sieninė tapyba Lascaux urvuose pietvakarinėje Prancūzijoje.

niekad nebetapsiu jokiu gamtišku daiktu“ [*Once out of nature I shall never take / My bodily form from any natural thing*]. Tai ne pasirinkimo dalykas: meno pasaulio Brillo dėžutė gali būti tiesiog reali Brillo dėžutė – meninės identifikacijos *yra* ją išskiria iš antrojo ir sujungia su pirmuoju. Turėčiau pasakyti keletą baigiamųjų pastabų apie teorijas, kurios meno kūrinius daro galimus, ir jų tarpusavio ryšį. Tai kels, mano galva, bene sunkiausius filosofinius klausimus.

Pagalvokime apie poras predikatų, vadinamų opozitais (*opposites*), tiesiai pripažindami šio senamadiško termino ribų neaiškumą. Prieštaraujantys (kontradiktoriniai) predikatai nėra opozitai, nes iš kiekvienos opozitų poros vienas turi būti taikomas kiekvienam visatos objektui ir nė vienas iš poros neturi būti taikomas kai kuriems visatos objektams. Objektas pirmiausia turi priklausyti tam tikrai rūšiai, tik tada jam galės būti taikomas tas ar kitas iš opozitų, be to, galės būti taikomas vienas ir tik vienas iš jų. Taigi opozitai nėra priešingi (kontrariniai) predikatai, nes priešingi gali abu būti klaidingi kai kurių visatos objektų atžvilgiu, o opozitai negali būti abu klaidingi; kai kurių objektų atžvilgiu, jeigu jie nepriklauso tam tikrai rūšiai, nė vienas poros narys negali būti *suprantamai* taikomas. Taigi, jei objektas yra tinkamos rūšies, opozitai elgiasi kaip prieštaraujantys predikatai. Jeigu *F* ir ne-*F* yra opozitai, tai objektas *o* turi priklausyti tam tikrai rūšiai *K*, kad kuris nors iš poros galėtų būti suprantamai taikomas, bet jeigu *o* yra *K* narys, tai *o* yra arba *F*, arba ne-*F*, kitaip būti negali. Opozitų porų, suprantamai taikomų klasės *K* nariams, klasę vadinsime *K-relevantiškais-predikatais*. Būtina priklausymo klasei *K* sąlyga – suprantamas nors vienos iš K-relevantiškų-predikatų porų pritaikomumas objektui. Tačiau iš tikrųjų, jei objektas yra *K* tipo, tai jam taikomas bent vienas ir ne daugiau negu vienas iš kiekvienos *K*-relevantiškos-predikatų poros.

Dabar mane domina *K*-relevantiški-predikatai, kai *K* yra meno kūrinių klasė. Tarkime, kad *F* ir *ne-F* yra tokių predikatų opozitų pora. Gali atsitikti, kad kiekvienas meno kūrinys nuolat yra *ne-F*. Bet kadangi niekad nesusiduriame su objektu, kuris būtų ir meno kūrinys, ir pasižymėtų savybe *F*, gali niekam ir į galvą neateiti, jog *ne-F* yra menui relevantiškas predikatas. Meno kūrinių *ne-F*-iškumas lieka nepastebėtas. Ir priešingai: tarkime, visi meno kūriniai iki tam tikro laiko momento buvo *G*, taigi iki to momento niekam nekilo mintis, kad koks nors objektas galėtų būti meno kūrinys ir *ne-G*; tiesa, galėjo būti manoma, kad *G* yra meno kūrinių *atributas (apibrėžianti savybė – defining trait)*, nors iš tikrųjų objektas pirmiausia turi būti meno kūrinys, tik tada *G* galės būti jam suprantamai taikomas; tačiau tokiu atveju ir *ne-G* galės būti suprantamai taikomas, t. y. *G* pats savaime negalėjo būti meno kūrinį apibrėžiančia savybe.

Tarkime, *G* bus „yra realistinis“ (*representational*), o *F* – „yra ekspresionistinis“. Tam tikru laiko momentu šie predikatai (kaip ir jų priešingybės) yra vieninteliai predikatai, kritikų laikomi relevantiškais menui. Savybės *P* priskyrimą žymėdami „+“, o priešingos – ne-*P* – savybės pasirodymą žymėdami „–“, galime sudaryti meno stilių matricą:

F	*G*
+	+
+	–
–	+
–	–

Eilutės apibrėžia galimus stilius; atsižvelgiant į vartojamą kritinį žodyną: realistinis ekspresionistinis (pvz., fovizmas), realistinis neekspresionistinis (pvz., Ingres), nerealistinis ekspresionistinis (pvz., abstraktus ekspresionizmas), nerealistinis neekspresionistinis (griežtai geometrinė abstrakcija, *hard-edge abstraction*). Paprastai tariant, padidindami

menui relevantiškų predikatų skaičių (*n*), padidiname galimų meno stilių skaičių, kuris skaičiuojamas pagal formulę 2^n. Žinoma, nėra paprasta numatyti, kurie predikatai bus įtraukti į relevantiškų sąrašą, o kurie pakeisti jų opozitais, tačiau, tarkime, menininkas nusprendžia, jog nuo šiol jo paveikslams bus svarbus *H*. Tada faktiškai ir *H*, ir *ne-H* tampa meniniu požiūriu relevantiškais visiems paveikslams ir jeigu kalbame apie jo, to menininko, pirmą ir vienintelį paveikslą, kuriam būdingas *H*, tai kiekvienas kitas egzistuojantis paveikslas tampa *ne-H*, taip paveikslų bendrija praturtėja, o galimų stilių sąrašas padvigubėja. Būtent šis meno pasaulio turtėjimas „atgaline data“ (*retroactive*) leidžia mums aptarti kartu ir Rafaelį, ir Kooningą, ir Lichtensteiną, ir Michelangelo. Kuo didesnė menui relevantiškų predikatų įvairovė, tuo sudėtingesni tampa individualūs meno pasaulio nariai, o kuo daugiau žinome apie visus meno pasaulio gyventojus, tuo turtingesnį patyrimą įgyjame susidūrę su bet kuriuo jo nariu.

Šiuo požiūriu pažymėtina, kad jei esama *m* menui relevantiškų predikatų, tai visada bus paskutinė matricos eilutė su *m* minusų. Šią eilutę paprastai linkę užimti puristai. Atsisakę savo drobėse visko, ką mano esant neesminga, jie tiki išgryninę meno esmę. Tačiau kaip tik čia šauna pro šalį: jų monochrominiuose kvadratuose ieškoma lygiai tiek savybių, kiek jų taikoma bet kuriam meno pasaulio nariui, ir jie gali egzistuoti kaip meno kūriniai kaip tik dėl to, kad esama „negrynuoliškų“ (*impure*) paveikslų. Griežtai kalbant, Reinharto juodas kvadratas meniniu požiūriu yra toks pat turtingas kaip Tiziano „Šventojo ir bedievės meilė“ (*Sacred and Profane love*). Tai paaiškina, kaip mažiau tampa daugiau.

Taip jau yra, kad mada atiduoda pirmenybę tam tikroms stiliaus matricos eilutėms: muziejai, meno žinovai ir panašūs nustato svorį Meno pasaulyje. Užsispyrus reikalauti, kad visi menininkai, tarkime, norėdami patekti į specialias prestižines parodas, taptų realistais, reiškia sumažinti galimų stilių matricą perpus: šansų patenkinti reikalavimus lieka $2^n/2$, ir muziejai eksponuoja tuos „požiūrius“, kuriuos patys apibrėžė savo reikalavimais. Tačiau tai beveik vien grynai sociologinio intereso klausimas: kiekviena konkreti matricos eilutė yra tiek pat teisėta, kiek ir visos kitos. Menininko proveržis, mano manymu, kaip tik susijęs su papildomo matricos stulpelio įtraukimu. Toks menininkas, vienas ryškiau, kitas tyliau, užima pozicijas, kurias pats atvėrė: tai nuostabus šiuolaikinio meno bruožas, tačiau tiems, kurie nėra susipažinę su visa matrica, sunku, o gal net neįmanoma kai kurias pozicijas pripažinti meno kūriniais. Betgi šie dalykai ir nebūtų meno kūriniai be Meno pasaulio teorijų ir istorijų.

Brillo dėžutės įžengia į meno pasaulį su tuo pačiu nesuderinamumo atspalviu, su kuriuo *commedia dell'arte* žymė įvesdino *Ariadne auf Naxos*. Kad ir koks būtų tas meniniu požiūriu relevantiškas predikatas, dėl kurio šie kūriniai pelnė įėjimo bilietą, visas likęs Meno pasaulis dėl jų pasirodymo praturtėja, nes jo nariams tuomet taikomas priešingas predikatas. Grįžtant prie Hamleto požiūrio, nuo kurio pradėjome šią diskusiją, Brillo dėžutės, kaip ir bet kas kita, gali mums atskleisti mus pačius: kaip veidrodis, atgręžtas į prigimtį, jos gali tapti tais spąstais, į kuriuos mūsų karalių sąžinė įklius[6].

Versta[7] iš: Arthur Danto. The Artworld. *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting (Oct. 15, 1964), p. 571–584.
Vertė Nijolė Radavičienė.

[6] Aliuzija į W. Shakespeare'o „Hamletą“, žr. II veiksmo 2-ąją sceną.

[7] Šis straipsnis buvo išverstas 2007 metais Antano Katalyno, estetikos antologijos sumanytojo ir rengėjo, iniciatyva. Mirus rengėjui, antrasis antologijos tomas liko nebaigtas ir dienos šviesos jau neišvydo.