

TARTU ÜLIKOOI
FILOSOOFIATEADUSKOND
FILOSOOFIA JA SEMIOOTIKA INSTITUUT

Angela Adamson

**Institutsionaalne kunstiteooria
ja Wollheimi dilemma**

Bakalaureusetöö

Juhendaja: Marek Volt (PhD)

Tartu 2015

Sisukord

Sissejuhatus	3
1. George Dickie institutsionaalne kunstiteooria	5
1.1. Kunsti defineeritavus.....	5
1.2. Sotsiaalsed omadused.....	6
1.3. Dickie kunsti definitsioon	7
1.4. Muutused Dickie institutsionaalses kunstiteoorias ja definitsioonis.....	9
2. Institutsionaalse kunstiteooria kriitika	11
2.1. Mõiste „institutsioon” kasutus	11
2.2. Kunst väljaspool sotsiaalsed praktikat	12
2.3. Ringdefinitsiooni argument.....	12
2.4. Wollheimi kriitika.....	13
3. Wollheimi dilemma	17
3.1. Dickie vastuväited	17
3.1.1. <i>Analüüs</i>	20
3.2. Matraversi lahendus	23
3.2.1. <i>Analüüs</i>	28
3.3. Fokti lahendus	29
3.3.1. <i>Analüüs</i>	31
Kokkuvõte	33
Kasutatud kirjandus.....	35
Abstract	37

Sissejuhatus

Käesoleva bakalaureusetöö uurimisküsimus on ajendatud isiklikust huvist kunsti defineerimise järele. Tänapäeval levinud kaasaegse kunsti näitustel võime sageli näha teoseid, mida ei oleks suure tõenäosusega paarsada aastat tagasi kunstina käsitletud. Mõistmaks, kuidas saavad kunstiks teosed, mil pole eelnenud ajastu kunstiga palju ühist ja mille käsitlus on olnud vastuoluline erinevatel ajajärkudel, tuleb uurida kunstiteoseks saamise protsessi. See küsimus ei puuduta vaid vastuolulisi teoseid, aga ka selliseid töid, mida peame vastuvaidlematult kunstiks. George Dickie institutsionaalne kunstiteooria annab definitsiooni ning väidetavalt vastused kunstiks saamise küsimustele. Definitsiooni järgi on kunstiteos artefakt, mis on kunstimaailma nimel tegutseva(te) isiku(te) poolt seatud hindamiskandidaadiks. Vastav teooria ja definitsioon on saanud aga laialdase kriitika osaliseks ning sageli peetakse just Richard Wollheimi kriitilisi kommentaare selle teooria kummutamiseks piisavaks.

Selle bakalaureusetöö eesmärk on uurida Dickie institutsionaalset kunstiteooriat ning Wollheimi kriitika põhjal sõnastatud n.ö Wollheimi dilemmat. Wollheim küsib, kas kunsti staatus omistatakse artefaktidele mingitest põhjendustest lähtuvalt või sellised põhjendused puuduvad. Vastavate põhjenduste olemasolu viiks tema järgi järelduseni, et institutsiooni osalus definitsioonis on üleliigne ning teooria lakkaks olemast institutsionaalne. Põhjenduste puudumine paneks kahtluse alla staatuse tähtsuse, mis muudaks aga teooria arusaamatuks ja kasutuks ning teooriat ei saaks enam nimetada kunstiteooriaks. Töös on kriitiliselt analüüsitud nii Wollheimi dilemmat kui ka Dickie vastuväiteid. Spetsiifilisemalt on uuritud neid institutsionaalse teooria mõisteid ja seisukohti, millest dilemma lähtub ning küsimuse all on ka Wollheimi kriitika õigustatus. Töös tahan näidata, et dilemma ei suuda institutsionaalset kunstiteooriat kummutada, kuid tõstatab olulisi küsimusi Dickie teooria kohta. Tõin välja kaks võimalikku käsitlust dilemma lahendamiseks.

Töö koosneb neljast osast. Esimene peatükk käsitleb institutsionaalset kunstiteooriat, kus on selgitatud vastava teooria põhimõisted ning seisukohad. Kuna Dickie on korduvalt oma teooriat täiendanud, siis on välja toodud ka peamised erinevused tema teooria varasema ja hilisema versiooni vahel. Teises peatükis on välja toodud üldine kriitika institutsionaalse teooria kohta, et anda üldine ülevaade probleemidest, millega teooria silmitsi seisab. Kolmas peatükk tegeleb spetsiifilisemalt Wollheimi dilemmaga. Esmalt analüüsin Wollheimi kriitikat

institutsionaalse kunstiteooria suunas ning seejärel Dickie vastuväiteid. Sellele järgneb dilemma käsitus, kus on kriitilise vaatluse all mõlema seisukohad. Viimases peatükis on analüüsitud kahte võimalikku lahendust Wollheimi dilemmale.

1. George Dickie institutsionaalne kunstiteooria

George Dickie institutsionaalsel kunstiteoorial on olnud väga suur mõju kunstifilosoofiale. Dickie teooria on tekitanud tulise diskussiooni institutsionaalse kunstiteooria pooldajate ja vastaste vahel. Järgnevalt annan ülevaate institutsionaalsele kunstiteooriale eelnenud ideedest, teooria põhimõistetest, Dickie formuleeritud kunsti definitsioonist ning muudatustest, mida ta oma teorias ja definitsioonis läbi viis.

Kunsti definitsioonist kõneldes peab Dickie (1969: 253) silmas kunsti deskriptiivset tähendust. Selle all mõtleb ta seda, et asi kuulub teatud artefaktide kategooriasse ning ta vastandab selle hinnangulisele tähendusele (nii artefaktidele kui mitte-artefaktidele saab anda hinnangu). Vältimaks arusaamatusi, peab Dickie kunsti defineerimisel väga oluliseks eristada hinnangulist ja deskriptiivset tähendust. Tema deskriptiivne kunsti definitsioon koosneb kahest tingimusest – artefaktuaalsusest ja sotsiaalsest omadusest.

1.1. Kunsti defineeritavus

Dickie vaatleb, kuidas on eelnevalt üritatud kunsti defineerida ning tõdeb, et paljud traditsioonilised üritused on jätnud tähelepanuta juhuslikke, kuid samal ajal väga olulisi kunstiteose omadusi – teatud ajastu kunstile iseloomulikke jooni. Pikka aega arvati, et kunstiteos peab olema kujutav (*representational*), see mõte levis nii maalikunstis kui ka kirjanduses, muusikas, teatrikunstis jne. Vastavates valdkondades üritati kujutada reaalseid objekte, inimesi või keskkonda. Seega oli lihtne arvata, et kunsti olemuseks peab olema imitatsioon. Teooria keskendus kunstiteose nähtavale relatsioonile teatud temaatikaga. Esemetu kunsti (*nonobjective art*) areng lükkas aga selle teooria ümber ning näitas, et imitatsioon ei ole kunsti vajalik tingimus ega selle olemuslik omadus. Seejärel arenes välja ekspressiooniteooria, mille järgi on kunst emotsiooni väljendus. Seegi sisaldab relatsioonilist omadust (suhet autoriga) ning osutus ebaadekvaatseks. Kumbki traditsiooniline üritus ei olnud kogu kunsti hoomamiseks piisav. (Dickie 1974: 426–427)

Üha enam levis mõtteviis, et kunsti ei olegi võimalik täielikult defineerida. Morris Weitz (1956) väidab, et kunsti ja tema alaliikide defineerimiseks puuduvad vajalikud ja piisavad

tingimused. Ta toob välja, et kunst ja selle alaliigid on avatud mõisted¹ ning nende vahel on „perekondlikud sarnasused”². Weitz (1956) väidab, et ka artefaktiks olemine ei ole kunstina käsitlemiseks vajalik tingimus (artefaktiks olemine tähendab, et objekt on inimese poolt tehtud või ümberkujundatud ese). Hoolimata sellest, et paljud võtsid omaks seisukoha, et kunsti ei ole võimalik defineerida, siis katsetusi ja soovitusi selleks andsid näiteks Joseph Margolis ja Maurice Mandelbaum (Dickie 1969: 253). Dickie (1969: 253) jaoks on siinkohal oluline nende üksmeel asjaolus, et artefaktuaalsus on kunsti vajalik tingimus ning asjaolu, et Mandelbaum (1965) toob välja ka kunsti mitte-eksponeeritud (*non-exhibited*) karakteristikute (nt maali tagumine pool) tähtsuse kunsti definitsioonis. Kõik aspektid artefaktis ei pea olema eksponeerimiseks loodud.

Dickie (1969: 253) arvates on artefaktuaalsus väga oluline omadus, mis on ühine kunstile ja selle alaliikidele – see eristab kunsti mitte-kunstist. Ainult artefaktuaalsuse olemasolu ei ole aga samuti kunsti defineerimiseks ammendav. Dickie toob välja, et Weitzi (1956) arvates ei saa olla artefaktuaalsus kunsti vajalik tingimus, kuna inimesed räägivad sageli, et „ajupuit on ilus skulptuur” ning kasutavad muid taolise sisuga väljendeid. Siinkohal toob Dickie (1969: 253) välja eksimuse, mille Weitz vastavaid väljendeid analüüsides on teinud. Dickie nõustub, et inimesed kasutavad mõnikord taolisi sisuga väljendeid ka teiste looduslike asjade iseloomustamiseks, tema arvates aga ei järeldu taolisest lausest midagi enam. Weitz (1956) on eksinud väljendite loomuses ja pidanud neid deskriptiivseteks, kuigi tegelikult on nad hinnangulised, vastava väljendiga on antud hinnang ajupuidule.

1.2. Sotsiaalsed omadused

Dickie (1969: 253–254) kirjutab, et kunsti deskriptiivse definitsiooni teine tingimus on sotsiaalne omadus, mis avaldub selles, kuidas me objektidega ümber käime ja neid kasutame. Ta väidab, et me suudame eristada kunsti teistest objektidest, kui vaatleme, mida me teatud objektidega, kunstiteostega, teeme. Kuigi tuleb arvestada sellega, et iga tegu ei pruugi meile anda aimu kunstikontseptsioonist. Dickie tutvustab siinkohal W. E. Kennicki (1958: 330)

1 Kunsti pole võimalik defineerida, kuna ükski definitsioon ei suuda hõlmata kunsti pidevat innovatiivsust. (Weitz 1956: 31–32)

2 Neowittgensteiniaanlik esteetika väidab, et kunsti ei ole võimalik defineerida, see-eest me aga näeme, et kunsti omadused on omavahel seotud, selliseid sarnasusi kirjeldatakse väljendiga „perekondlikud sarnasused”. Kunstiteos A on kunstiteoste klassi liige, kuna tal on sarnasusi kunstiteosega B, kunstiteos B sarnaneb kunstiteosega C. Samal ajal ei pea kunstiteosel A ja C olema midagi ühist. (Weitz 1956: 31–32)

kriitikat, kes leiab, et selline lähenemine kunsti definitsioonile on kasutu. Ta toob näiteks iidseid egiptlased, kes panid maalid ja skulptuurid surnutega haudadesse kaasa. Sellest lähtuvalt jõudis ta järeldusele, et kunsti defineerimine asjade kasutuse kaudu on hukule määratud. Dickie (1969: 253–254) leiab, et Kennicki väide kätkeb endas aga mitmeid probleeme. Esiteks traditsioon, et egiptlased panid maalid ja skulptuurid surnutega kaasa ei eelda, et nad oleks neid igapäevases kasutuses meie kultuurist erinevalt kasutanud. Pealegi võisid esemed kuuluda surnule või pandi need kaasa teispoosuses imetlemiseks. Teiseks ei ole põhjust eeldada, et me jagame iidsete egiptlastega sama arusaama kunstikontseptsioonist.

Siinkohal toob Dickie (1969: 254) sisse kunstimaailma mõiste, mida kirjeldas esmalt Arthur Danto (1964: 580), väites, et objekti kunstina nägemiseks on vaja midagi, mida silm ei suuda haarata – kunstilise teooria atmosfääri, teadmisi kunstiajaloost – kunstimaailma. See, mida silm ei suuda haarata on keeruline ja raskesti tabatav artefakti esitlemata (*non-exhibited*) karakteristik. Dickie (1969: 254) leiab, et kunstimaailma³ olemuse ja sisu määratlemine aitab leida kunsti definitsiooni.

Dickie jaoks on kunstimaailm sotsiaalne institutsioon. Sotsiaalse institutsiooni juures on oluline roll kahel osapoolel – kunsti tegijatel/loojatel ja kunstimaailma publikul. Kunstiteose autori poolt esitletud teosed omistavad kunsti tähenduse, kuna neid esitletakse kunstilises raamistikus, näiteks kunstimuuseumis või teatrilaval. Näidendid on kirjutatud selleks, et neil oleks koht teatrisüsteemis, vastavas süsteemis eksisteerivad nad kunstina. Lavastustel on võimalik eksisteerida ka kirjandusteosena, sellisel juhul on sel kunstiväärtus ka kirjanduses, st teatri -ja kirjandusmaastik põimuvad. Dickie järgi on kunstimaailm teatud kokku lepitud praktikate ja tavadega sotsiaalne institutsioon. Sellisele käsitlusele on mitmeid vastaseid, kes leiavad, et institutsioon peab olema teatud ametlik seadustega reguleeritud asutus, organisatsioon või süsteem. Siinkohal vastab Dickie, et need isikud ei ole mõistnud tema käsitletavat kunstimaailma. (Dickie 1974: 429–430)

1.3. Dickie kunsti definitsioon

Dickie esimene formuleeritud kunsti definitsioon kõlab järgnevalt: kunstiteos, deskriptiivses mõttes, on artefakt, mis on asetatud hindamiskandidaadiks (*candidate for appreciation*) ühiskonna või mõne ühiskonna alagrupi poolt. Ta toob välja, et definitsioon kõneleb

³ Dickie ja Danto kunstimaailma ei saa samastada. Dickie kunstimaailma käsitlus tugineb Danto kunstimaailmale, kuid selles leidub olulisi erinevusi.

hindamiskandidaadi staatusest, mitte kunstiteosele hinnangu andmisest. Definiitsioon jätab avatuks erinevate kunstiteoste eksisteerimise (nii hea kui halb kunstiteos on kunst). Ta märgib ka ära, et mitte iga osa tööst ei ole hindamiskandidaadiks asetatud, näiteks ei ole siinkohal oluline maali tagumine pool. Hindamiskandidaadi staatuse saab siiski maali eksponeeritav osa. Hindamise all peab Dickie silmas teatud laadi kogemuse tunnet maalide, teatri, poeetika jne suhtes. See on objekti kvaliteedi kogemine ning selle väärtuslikuks pidamine. (Dickie 1969: 254–255)

Siinkohal selgitab Dickie täpsemalt, kuidas antakse artefaktile hindamiskandidaadi staatus. Staatuse olemasolust annab aimu näiteks maali eksponeerimine kunstimuuseumis või etenduse lavastamine teatris. Paljud kunstiteosed aga ei jõua suurema publiku ette ning jäävad vaid kunstniku enda vaatlemisobjektiks. Seetõttu on Dickie väitnud, et kunstnik ise on võimeline artefaktile hindamiskandidaadi staatuse andma. See ei välista aga asjaolu, et ka teised inimesed saavad vastavat staatust anda. Kui artefakt on loodud ilma mingi mõtteta hindamisele kandideerida võivad seda läbi kunstimaailma süsteemi teha ka teised inimesed. (Dickie 1969: 254)

Veel peab Dickie oluliseks vaadelda, kuidas saab artefakt kandidaadi staatuse. Illustreerivaks näiteks toob ta vallasüsteemi, kus tavainimesel, kel pole valla ametliku töökäiguga kokkupuuteid, ei ole piisavat autoriteeti, et kuulutada välja vallavanema kandidaat. Kui vastava kandidaadi kuulutab aga välja valla valimiskomisjon, siis ei kahelda nende sobivuses seda teha. Kuigi kunstimaailmas puuduvad sarnased kirjapandud ning üheselt võetavad seadused, siis ometi leidub ka seal tavasid ja praktikaid, millest valikute tegemisel lähtutakse. Kunstimaailmas olemasolevad tavad teevadki sellest sotsiaalse institutsiooni. Vahe torumehe tööriistadel ja Duchampi „Purskkaevul” seisneb selles, et Duchampi tegu leidis aset teatud institutsionaalses keskkonnas. Sama kehtib olukordades, kus kunstiteos on loodud näiteks loomade poolt. Sellises olukorras on tähtis, kuidas maali on eksponeeritud. Kui see on esitletud loodusmuuseumis, siis ei saa seda käsitleda kunstiteosena, kui maal on aga kunstinäitusel, siis võetakse seda kunstina. Dickie järgi on institutsionaalne keskkond kandidaadi staatuse andmise eelduseks. (Dickie 1969: 255–256)

Dickie on välja toonud selle, kuidas tema definiitsioon erineb traditsioonilistest definiitsioonidest. Esiteks ei ürita see suruda „head kunsti” kunsti definiitsiooni sisse; teiseks ei ole see ülekoormatud (st selles ei ole liiga palju detaile ja selgitusi, mida on definiitsiooni

lugedes raske hoomata) nagu kipuvad sageli mõned definitsioonid olema; kolmandaks ei eelda see definitsioon pühendumist ühelegi metafüüsilisele või mitte-empiirilisele teooriale (näiteks, et kunst ei ole reaalne); neljandaks on see piisavalt laiahaardeline, et kategoriseerida tavaliselt kunstina mõistetavad asjad kergesti sinna alla ning viiendaks võtab see arvesse tegelikud kunstimaailma tavad nii minevikust kui olevikust. Vastavast definitsioonist on võimalik järeldada, et kunstiteos on teatud objekt, mille keegi on nimetanud kunstiks. Dickie nõustub, et mingis mõttes see nii ongi. Inimesed võivad luua igasuguseid erinevaid ja veidraid kunstiteoseid ning neile hindamiskandidaadi staatuse anda, staatuse andmine aga ei tähenda, et vastav kunstiteos oleks ka hea kunstiteos. (Dickie 1969: 256)

1.4. Muutused Dickie institutsionaalses kunstiteoorias ja definitsioonis

Dickie esimene kunsti definitsioon ilmus tema 1969. aasta artiklis „Defining Art” ning selle esmase definitsiooni täiendatud ja parandatud versioonid ilmusid kahes tema hilisemas teoses „Aesthetics: An Introduction” (1971) ja „Art and the Aesthetic” (1974). Selleks, et paremini Dickie varast institutsionaalsest teooriat ja definitsiooni mõista, vaatlen teoorias läbi viidud muudatusi. Dickie esimene definitsioon on järgnev: kunstiteos deskriptiivses mõttes on artefakt, mis on hindamiskandidaadiks asetatud ühiskonna või mõne ühiskonna alarupi poolt (Dickie 1969: 254). Peale esimese versiooni esitamist avaldab ta mõned aastad hiljem läbimõelduma kunsti definitsiooni raamatus „Aesthetics: An Introduction”. Ta esitab uuesti enamiku oma ideedest, kuid lisab juurde mõningad aspektid, mis aitavad tal paremini oma institutsionaalset lähenemist toetada. Uues formuleeringus definitsioon on järgnev: kunstiteos liigitavas tähenduses on artefakt, mille tahud on teatud sotsiaalse institutsiooni (kunstimaailma) nimel tegutsevad isikud või isik, seadnud hindmiskandidaadiks (Dickie 1971). Siin on lisatud teatud sotsiaalse institutsiooni (kunstimaailma) nimel tegutsemise mõte, mis väljendab seda, et inimesed, kes moodustavad kunstimaailma ja tegutsevad selle nimel, annavad artefaktile hindamiskandidaadi staatuse. Peale oma teise versiooni esitamist tundis Dickie, et mõned aspektid tema teoorias vajavad edasist läbivaatamist. Teoses „Art and the Aesthetic” annab ta kolmanda ning ühtlasi lõpliku versiooni oma varasest definitsioonist, mis on järgnev: kunstiteos, liigitavas tähenduses, on artefakt, mille tahud on seatud hindamiskandidaadiks teatud sotsiaalse institutsiooni (kunstimaailma) nimel tegutseva(te) isiku(te) poolt. Selles versioonis tutvustab Dickie (1974) ideed, et mitte artefakt ülenisti aga selle mitmed aspektid on saanud hindamise kandidaadi staatuse. See tugevdab mõtet, et

hindamise objektiks ei ole kogu kunstiteos, aga teatud kogum aspekte, mida kehtestatud kunstimaailma ja selle alagruppide tavad ja normid aktsepteerivad.

Hiljem (1997a; 1997b; 1998) on Dickie oma institutsionaalset kunsti definitsiooni parandanud. 1984. aastal ilmunud raamatus „The Art Circle” võtab ta tagasi väite, et kunstiteose staatus on artefaktidele omistatav kunstimaailma nimel tegutseja poolt ning rõhutab, et kunst on sotsiaalne praktika oma sotsiaalsete tavade ja reeglitega, mis määravad kunstniku ja publiku rolli. Ühe kunsti definitsiooni asemel pakub Dickie välja terve rea omavahel põimuvaid definitsioone: kunstnik on isik, kel on mõistmine oma tegevusest; kunstiteos on teatud tüüpi artefakt, mis on loodud selleks, et esitada seda kunstimaailma publikule; publik on hulk inimesi, kes on mingil määral ette valmistunud selleks, et mõista objekti, mis neile on esitatud; kunstimaailm on kõikide kunstimaailma süsteemide koguhulk. Dickie on kindlaks jäänud, et kunstiteoseks olemine on teatud staatus. Erinevalt varasemast asendus kunstiteose staatuse andmine selle saamisega. (Dickie 1984: 80–81)

2. Institutsionaalse kunstiteooria kriitika

Dickie institutsionaalne kunstiteooria on saanud väga suure kriitika osaliseks. Enamasti peetakse sellega silmas Dickie varasemat versiooni. Hilisem, mis tema enda arvates on uus ja parandatud versioon, ei ole pälvinud nii suurt tähelepanu. Järgnevalt toon välja Dickie varasema teooria vastu suunatud põhilised väited.

2.1. Mõiste „institutsioon” kasutus

Noël Carroll (1999) on käsitlenud probleeme, mis kaasnevad Dicke „institutsiooni” mõistega. Ta toob välja, et Dickie on samastanud kunstiteosele staatuse andmise näiteks kirikliku abielu sõlmimisega. Samastades kunstimaailma praktikaid taolise institutsiooniga nagu kirik, andis võimaluse arvata, et Dickie jaoks on kunstimaailm selline institutsioon, millel on piisavalt võimu, et kuulutada artefakte kunstiteosteks. Teooria justkui väidaks, et artefaktile staatuse andmine on sarnane näiteks piiskopi ametikohustuste -ja võimuga (abielu sõlmimine). Teoorias on kirjeldatud, et sellised tegevused on paralleelsed, kuna mõlemad annavad staatuse. Carroll toob aga välja, et piiskopi amet on reguleeritud teatud seadustega ning piiskopiks saamine eeldab teatud kriteeriumite täitmist. Institutsioonid omavad kindlaid kandidaadiks saamise (ja kandidaadi staatusest loobumise) reegleid, kunstimaailmal aga puuduvad sellega seoses formaalsed reeglid. Kunstnikuks saamiseks ei ole vajalik (kuigi võib-olla soovituslik) ülikoolikraadi -või hariduse omamine. Seega on kiriku institutsiooni esindajate ja kunstimaailma esindajate vahel märgatav erinevus. Kunstimaailmas ei ole seadusega sätestatud kohustusi ja nõudmisi, selles eksisteerivad vaid teatud välja kujunenud normid, tavad ja traditsioonid. Carroll leiab, et kunstimaailmal puuduvad sotsiaalsele institutsioonile iseloomulikud tunnused. Seetõttu väidab ta, et Dickie kunstiteooria elemendid nagu staatuse andmine ja hindamise kandidaat on eksitavad metafoorid. (Carroll 1999: 232-234)

Peale Carrolli on veel näiteks Cohen (1973), Beardsley (1976) ja Wieand (1981) Dickie'le ette heitnud tema mõiste „institutsioon” kasutust (Sutrop: 1998: 1658).

2.2. Kunst väljaspool sotsiaalsed praktikad

Carroll toob välja, et institutsionaalse kunstiteooria eelduseks on kunsti eksisteerimine sotsiaalses kontekstis. Sellisel juhul ei oleks võimalik aga kunsti luua näiteks täielikult isoleeritud üksikul saarel või hõimudes, kus puudub arusaam kunstist. See eeldus kätkeb Carrolli arvates probleeme, ning ta toob olukorda illustreeriva näite. Kujutame ette neoliitikumi ajas elavat hõimuliiget. Ta jalutab metsas ning kogemata eksib teelt. Ta on eksinud ning ei tea, kas leiab tagasitee oma hõimu juurde. Siis leiab ta hulga erivärvilisi kive ning ta otsustab need ümber asetada nii, et need moodustavad talle visuaalselt meeldiva kujutise. Eeldame, et ükski tema hõimuliikmetest pole seda varem teinud. Carroll väidab, et selles situatsioonis ei esita ega tee kunsti looja tööd mingisuguse sotsiaalsest praktikast saadud arusaamisega, kuna sellist praktikat ei eksisteeri. Samuti ei tee ta seda mingisugusele vaatajaskonnale, veel vähem vaatajaskonnale, kellel oleks sellest kunstiline arusaamine. (Carroll 1999: 235)

Neoliitikumi ajast hõimuliige ei anna kindlasti kunstimaailma nimel tegutsejana kividele hindamiskandidaadi staatust, kuna kunstimaailma selles kontekstis ei eksisteeri. Vastavat kividest moodustatud kujundit ei esitleta kunstilise mõistmisega publikule ning keegi ei vaatle seda sellise mõistmisega. Seega, kui taoline neoliitikumist pärit kivide kujundus on kunst, siis saab kunst eksisteerida ilma kunstimaailmata, kunstilise arusaamiseta või olemasoleva kunstikultuurita. Sotsiaalne praktika ei ole seega kunsti vajalik tingimus. Näiteid üksikutest kunstnikest, kes loovad ühekordseid kunstiteoseid väljaspool mingisuguseid institutsioone või sotsiaalsete praktikate juurdunud arusaamadeta leidub veelgi. Kas institutsionaalne kunstiteooria suudab taolise väljamõeldud loo neoliitikumi ajast pärit hõimuliikmest ületada või mitte jääb Carrolli arvates lahtiseks. (Carroll 1999: 235-237)

2.3. Ringdefiniitsiooni argument

Carroll toob välja ringdefiniitsiooni probleemi institutsionaalses kunstiteoorias. Varase versiooni järgi annab teatud sotsiaalse institutsiooni esindaja hindamiskandidaadile staatuse – selliseks institutsiooniks on kunstimaailm. Täiendatud versiooni järgi loob ja/või esitab isik artefakti (teatud arusaamisega sellest) publikule ning publik on ettevalmistunud selle mõistmiseks – selliseks mõistmiseks on kunstiline mõistmine. Carroll toob selgelt välja, et mõlemad teooriad kätkevad endas ringdefiniitsiooni. Institutsionaalne kunstiteooria peaks defineerima kunsti liigitavas mõttes, kuid eelnevast järeldub, et teooria rakendamiseks peame

juba eelnevalt teadma, kuidas kunstiteoseid liigitada. Mõlemad institutsionaalse teooria definitsioonid eeldavad varasemat kunstiteose kontseptsiooni mõistmist. (Carroll 1999: 237)

Dickie (1974: 434) on selle kriitikaga tuttav ning tema arusaama kohaselt võib definitsioon olla kas tugevalt tsirkulaarne või mitte. Tugev tsirkulaarsus esineb tema järgi mitte-informatiivsetes definitsioonides, näiteks: kunst on kunst. Ringdefinitsioon saab aga olla ka informatiivne – sellest saab midagi õppida. Seda eristust välja tuues väidab Dickie (1974: 434), et tema definitsioon on informatiivne. Sellest saab teada, et kunst on sotsiaalne praktika, mis ühendab kunstnikud ja publiku kooskõlastatud vastastikuse mõistmise rollidega. Teooria annab mõista, et kunst eksisteerib laiemas sotsiaalses kontekstis – kunstimaailmas. Carrolli (1999: 238) arvates ei ole aga informatiivse ja tugeva tsirkulaarsuse eristamine kindlasti kõigi jaoks piisav, et institutsionaalset teooriat omaks võtta. Samuti jääb tema arvates lahtiseks küsimus mistahes ringdefinitsiooni piisavast informatiivsusest.

2.4. Wollheimi kriitika

Richard Wollheim kuulub Danto ja Beardsley kõrval sarnaselt Dickie'le 20. sajandi analüütilist kunstifilosoofiat enim mõjutanud filosoofide hulka (Voll 2006: 31). Wollheim on tuntud kui institutsionalismi terav kriitik, omapoolset kunsti definitsiooni ta aga välja ei pakkunud. Rääkides institutsionaalsest kunstiteooriast peab Wollheim (1980: 157) silmas teooriat, mis tegeleb kunsti defineerimisega. Ta lähtub institutsionaalsest definitsioonist, kus kunst on defineeritud teatud sotsiaalses rollis olevate iskute (kunstimaailma esindajate) ütleliste ja tegude kaudu. Wollheim (1980: 157) toob välja, et oluline selle teooria juures on see, et institutsionaalne teooria üritab leida kunsti olemuslikke omadusi ning ei piirdu vaid kunstiteoste tuvastamiseks sobiva meetodi leidmisega. Annan järgnevalt ülevaate Wollheimi institutsionaalse kunstiteooria kriitikast. Alustan Wollheimi probleemidega definitsiooni sõnastuse osas, seejärel toon välja selle, kuidas institutsionaalne teooria on Wollheimi arvates kunsti institutsionaalseid omadusi moonutanud, näitan, kuidas Wollheim mõistab kunstimaailma esindajate tegevust ning lõpetan peatüki Wollheimi dilemmaga, millele keskendun pikemalt järgnevas peatükis.

Wollheimi (1980: 159) kriitika on suunatud Dickie varase teooria lõplikule definitsioonile: kunstiteos, liigitavas tähenduses, on artefakt, mille tahud on seatud hindamiskandidaadiks sotsiaalse institutsiooni (kunstimaailma) nimel tegutseva(te) isiku(te) poolt. Wollheim (1980:160) ignoreerib teadlikult vastavas definitsioonis kahte fraasi - „liigitavas mõttes” ja

„tahud”. Wollheim väidab, et tal on erinev arusaam mõiste „kunst” kasutusviiside kohta ning seepärast ei aktsepteeri ta definitsioonis olevat fraasi „liigitavas mõttes”. Ta toob välja, et institutsionaalses teoorias kasutatakse mõistet „kunst” selle esmases, liigitavas tähenduses, kus „kunst” määrab objekti, mis kuulub teatud klassi või kategooriasse. Institutsionalistid eristavad Wollheimi järgi aga enam kui ühte mõiste „kunst” tähendust. Liigitava tähenduse kõrval on märkimisväärne ka selle hinnanguline (*evaluative*) tähendus. Hinnangulise tähenduse kaudu hindame objekti ennast. „See maal on kunstiteos” tähendab, et see on hea või suurepärase kunstiteos. Samuti on „kunsti” kasutatud ka viisakuse (*courtesy*) või austuse (*honorific*) tähendustes. Ühele mõistele ei tohiks Wollheimi arvates omistada vajadusest rohkem tähendusi. Institutsionaalne kunstiteooria on seda aga tema arvates teinud. Näited erinevatest „kunsti” kasutusviisidest väljendab tema arvates seda, et vastavat mõistet kasutatakse sageli idiomaatiliselt – selle esmast tähendust teades ei ole võimalik sellest aru saada. Idioomide mõistmine ei eelda selle sügavama tähenduse mõistmist, eeldab aga teadmisi kirjandusest ja kõnekujunditest. Viidet kunstiteose erinevatele tahkudele ignoreerib Wollheim seetõttu, et tema arvates tegeleb see fraas probleemiga, mis on halvasti läbimõeldud – kunstiteose esteetiliste ja mitte-esteetiliste omaduste piiritlemisega. (Wollheim 1980: 159–160)

Kuigi Wollheim argumenteerib institutsionaalse kunstiteooria vastu, möönab ta, et kunstil on ka mitmeid institutsionaalseid omadusi. Ta leiab aga, et enamik neist kannatab institutsionalistide suure moonutuse all. Wollheim toob vastavad teesid välja järgnevalt: 1) kunst on ühiskonnas palju ulatuslikum nähtus kui selles ühiskonnas tehtud kunstiteoste kogum ning selle piire on väga raske määratleda; 2) uued kunstid baseeruvad suurel määral eksisteerivate kunstide analoogial; 3) artefaktil on lihtsam saada aktsepteeritud kunstiteosena kui olles korra aktsepteeritud, saada tagasilükatud; 4) individuaalsed kunstiteosed pärinevad traditsioonidest ja nad on tuletatud varasematest teostest; 5) neil, kes ei ole kunstiga tuttavad, ei ole midagi huvitavat või sisulist öelda individuaalsete tööde kohta; 6) kunsti tootmine on ümbritsetud gildide ja gruppidega, mis enamjaolt on negatiivne, kuid võib vahel ka kasulik olla. (Wollheim 1980: 166)

Wollheimi (1980: 160) arvates on institutsionaalse teooria definitsioon problemaatiline. Peale selle, et ta ei nõustu kahe definitsioonis oleva fraasiga, tõstatab ta olulisi küsimusi kunstimaailma esindajate tegevuse kohta. Kas me peaksime eeldama, et artefaktile kunsti staatust andval inimesel on oma tegevuseks head põhjendused või puudub taoline eeldus? Kas

ka halb põhjendus on sobilik? Või piisab tegevuseks vaid õigest staatusest? Esmalt näitab Wollheim (1980: 160) kuidas heade põhjenduste olemasolu muudab kunstimaailma esindajate tegevuse ebaoluliseks. Wollheim leiab, et selliste põhjenduste olemasolu korral peavad kunstiteosed ise samuti neid vastavaid häid põhjendusi rahuldama. Seega peavad kunstiteosed omama teatud omadusi, mis on nendeks põhjendusteks, miks kunstimaailma esindaja teosele staatuse annab. Wollheim järeldab, et sellises olukorras ei pea kunstimaailma esindajad mitte staatust andma, aga pigem selle ära tundma või kinnitama. Kui kunstimaailma esindajate tegevuseks ei ole enam aga staatuse andmine, siis muutub nende tegevus definitsiooni silmas pidades ebaoluliseks ning see tuleks Wollheimi arvates definitsioonist eemaldada. Ta mõnab aga, et see ei ole definitsiooni ümberlükkamiseks piisav, kuna artefakti ei pruugi teha kunstiteoseks ainult head põhjendused, aga siiski nendele reageerimine ning staatuse andmine. Selle järgi on artefaktile staatuse andmiseks tarvis põhjendusi ning nendele põhjendustele reageerida. (Wollheim 1980: 160–161)

Wollheim pöörab siinkohal tähelepanu kahele aspektile. Esiteks toob ta välja kahte tüüpi head põhjendused. Meil võivad olla head põhjendused arvamaks, et objektil on teatud staatus ja meil võivad olla head põhjendused, et anda objektile staatus. Tema arvates saab artefaktile kunsti staatuse anda siis, kui me lähtume staatuse andmisel esimest sorti põhjendustest. Teiseks arvab Wollheim, et meil on vaja mingisugust tõendusmaterjali kunstimaailma esindajate tegevuse kohta. Ta leiab, et on tarvis selgeks teha, millised on kunstimaailma esindajate ülesanded. Wollheim ei oota esindajatelt tingimata midagi uut, see võib endas kätkeada ka uut laadi kirjeldust juba olemasoleva tegevuse suhtes. Näiteks muusikateose tellimine või galeriisse maali ostmine – need võiksid olla kirjeldatud kui tegevused, mille kaudu saab anda teatud artefaktidele kunsti staatuse. Uus tõend peaks vastama sellele, kuidas tegevust läbi viidi ning ei tohiks tugineda vaid selgitustele. Selleks, et teooria oleks institutsionaalne, peab see suunama tegelikele praktikatele, kokkulepetele või reeglitele, mis on selgesõnaliselt kunstimaailmas esitatud (võivad olla selged ka vaid tegeliku kunstimaailma esindaja peas). (Wollheim 1980: 161–162)

Wollheim arvab aga, et institutsionaalse teooria pooldaja ei leiaks end eelnevalt kirjeldatud olukorrast, kuna ta eitaks vajadust heade põhjenduste järele. Institutsionaalse teooria kohaselt piisab kunsti staatuse andmiseks kunstimaailma esindaja enda staatusest. Kui esindajalt nõuda midagi enam peale tema staatuse, tekitaks see Wollheimi arvates segadust. Segadus tekiks hea kunsti ja kunsti vahel. Selleks, et anda artefaktile kunsti staatus, on vaja esindajal endal

teatud staatust. Kinnitamaks, et miski on hea kunstiteos sõltub aga juba põhjendustest ja staatuse olemasolu ei oma siin tähtsust. Wollheim arvab, et institutsionaalne käsitlus rikub kahte meie intuitsiooni – oluline side kunsti ja hea kunsti vahel (Wollheimi ja Dickie erinevad arusaamad kunsti ja hea kunsti vahel on töös eelnevalt kirjeldatud.) ning staatuse tähtsus. Kui staatust saaks anda ilma ühegi hea põhjendusega, siis paneks see Wollheimi arvates staatuse tähtsuse ja olulisuse kahtluse alla. Kunsti loomine ja selle tähtsus ei omaks mõtet, kuna kunsti staatuse saab anda põhjendustest lähtumata. Wollheimi jaoks on mõistmatu, miks peaks esteetikateooria andma prioriteedi kunsti definitsioonile, kui see samal ajal arvab nii vähe sellest, mis on või ei ole kunst. (Wollheim 1980: 162–164)

Eelnenud arutelu institutsionaalse kunstiteooria vastu sisaldab endas Wollheimi (1980: 164) järgi dilemmat. Kui teooria võtab omaks ühe alternatiivi, siis toob see ohvriks väite olla institutsionaalne kunstiteooria, kui ta võtab omaks teise alternatiivi, siis on raske näha, kuidas see institutsionaalne teooria on kunstiteooria. Wollheim (1980: 164) toob sisse lisaargumenti, mille tõttu peab tema arvates teooria omaks võtma esimese alternatiivi kõigega, mis sellega kaasneb. Wollheimi (1980: 165) lisaargument: Kuidas me teame, et kunstimaailma esindaja annab artefakti edasi hindamisele? Selleks, et anda artefakt edasi hindamisele, peab esitaja arvates olema artefaktil teatud hinnatavaid omadusi. Need hinnatavad omadused on heaks põhjenduseks, miks kunstimaailma esindaja juhib meie tähelepanu nendele omadustele. Kui me leiame, et tal ei ole aimugi, mida me võiks artefaktis hinnata, siis oleme kohustatud talle omistama (staatusest hoolimata) mõne muu motiivi. Esimene alternatiiv väidab, et artefaktile kunsti staatuse andmine tugineb headel põhjendustel, tekitades olukorra, kus artefaktile staatuse andmine ei ole kunsti olemuslikuks osaks ning seega kaob selle tähtsus kunsti definitsioonis (Wollheim 1980: 164). Sellele kriitikale vastates sõnastas Dickie (1993; 1998) nn Wollheimi dilemma.

3. Wollheimi dilemma

Seni olen andnud ülevaate institutsionaalsest kunstiteooriast ning selle kriitikast. Eelmise peatüki lõpetasin Wollheimi dilemma tutvustamisega. Järgnevalt analüüsin dilemmat Dickie (1998), Derek Matraversi (2000) ja Simon Fokti (2013) käsitluses. Tuginedes vastavate autorite ideedele, formuleerin ka oma lahenduse.

Kuna paljud filosoofid võtsid Wollheimi argumente kui institutsionaalse teooria ümberlukkamist, siis tundis Dickie vajadust Wollheimi kriitikale vastamiseks. Dickie (1998: 127) leiab, et Wollheim on mitmeid tema varase teooria aspekte valesti tõlgendanud ning peab oluliseks oma seisukohti selgitada. Kuigi Dickie ei toeta enam oma varast institutsionaalset kunstiteooriat ning on välja tulnud uue versiooniga, siis sellegipoolest peab ta oluliseks välja tuua Wollheimi eksimused. Järgnevalt on käsitluse all Dickie vastuväited Wollheimi dilemmale.

3.1. Dickie vastuväited

Dickie (1998: 127) ei nõustu Wollheimi poolt esitatud dilemmaga ning leiab, et tema argumendid baseeruvad valedel alustel ning väärtõlgendustel. Dickie arvates on Wollheim valesti tõlgendanud fraase „kunst”, „kunstimaailma esindajad” ja „kunsti staatuse andmine”.

Dickie (1998: 127) arvates omab mõiste „kunst” erinevaid kasutusviise, mida Wollheim (1980: 159–160) peab aga idiomaatilisteks ja metafoorilisteks. „Kunsti” erinevate tähenduste metafoorilisus ei oma aga Dickie (1998: 127) arvates definitsiooni seisukohalt mingisugust tähtsust, kuna institutsionaalse kunstiteooria järgi on definitsioonis määratletud vaid „kunsti” liigitavat tähendust. Järgnevad erimeelsused tõusevad esile Wollheimi kasutatavas fraasis „kunstimaailma esindajad”. Dickie (1998: 128) leiab, et fraas „kunstimaailma esindajad” on Wollheimi enda tõlgendus, mitte institutsionaalse teooria mõiste. Dickie (1998: 128) ei ole väitnud, et kellelgi oleks kunstimaailma esindaja staatus - ta kirjutab inimesest (kunstnikust), kes tegutseb kunstimaailma nimel ning annab artefaktile hindamiskandidaadi staatuse, kuna tal on sobilik kujutlusvõime ning teadmised kunstimaailmast. Wollheim tundub arvavat, et hindamiskandidaadi staatus on antud teatud staatuse tõttu, mis inimesel on (Dickie 1998: 128). Probleeme tekitab ka Wollheimi kasutatav „kunsti staatuse” fraas. Dickie (1998: 129) ei räägi oma teorias „kunsti staatusest” vaid hindamiskandidaadi staatusest. Institutsionaalne teooria kätkeb endas kaht kunstiteose tegemise tingimust, mis olid artefakti tootmine ja hindamiskandidaadi staatuse andmine. Dickie väidab, et kuigi Wollheim on teadlik sellest

eristusest, siis oma argumentide koostamisel ignoreerib ta tema vaateid ja kirjutab justkui tema 1974. aasta versioon räägiks kunstiteose staatuse andmisest. Selleks, et dilemmaga edasi tegeleda sõnastab Dickie (1998: 128) dilemma ümber: Kas me peaksime eeldama, et need, kes annavad artefaktile staatuse, teevad seda headest põhjendustest lähtuvalt või puudub taoline eeldus? Kas põhjendus võib ka puududa või olla halb põhjendus ning sellegipoolest olla nende tegevus mõjus, kuna neil endil on vajalik teadmine ning kujutlusvõime?

Järgnevalt toob Dickie (1998: 129) välja, et Wollheim (1980: 160–161) on valesti mõistnud kunsti tegemist, kui ta räägib valikust pigem ühe kui teise artefakti vahel. Dickie (1998: 129) leiab, et Wollheim on käsitlenud kogu kunsti tegemist sellisel viisil nagu seda tegi Marcel Duchamp (ja tema järgijad) luues *ready-made*'e. Dickie (1998: 129) arvates ei saa aga kogu kunsti tegemist sellisel viisil tõlgendada ja seda ei ole teinud ka institutsionaalne kunstiteooria, mis teeb seda ka traditsiooniliste viiside (maal, skulptuur) läbi. Institutsionalistide puhul on oluline aga see, et tegevus toimuks teatud institutsionaalses raamistikus.

Dickie (1998: 129) leiab mõistatusliku olevat asjaolu, et Wollheim ei anna mingit vihjet sellele, millised on need head põhjendused, mis on hindamiskandidaadi staatuse (kunsti staatuse) andmiseks tarvilikud. Lisaks ei nõustu ta Wollheimi väitega, mille järgi on artefaktist kunstiteose tegemise ja kunstiteoseks olemise põhjendused samad. Dickie (1998: 129) arvates peaks see väide põhjenduste kohta olema toetatud edasise argumendiga, mida see praegu aga ei ole. Dickie (1998: 130) toob välja mitmeid põhjendusi, miks (teha artefakt kunstiteoseks) anda artefaktile hindamiskandidaadi staatus, mis ei oleks aga põhjendused (artefakti kunstiteoseks olemiseks) hindamiskandidaadiks olemiseks. Näiteks võib tema arvates kunstnikul olla sama hea põhjendus (kunsti loomiseks) hindamiskandidaadi loomiseks kui teatud moraalse vaate esindamiseks. Eeldades, et (kunstiteos) hindamiskandidaat propageerib teatud moraalselt vaatepunkti, kuigi see on väga hea põhjendus, miks (kunstiteost) hindamiskandidaati luua, siis kavatsus propageerida teatud moraalselt vaatepunkti või realselt propageerida vaatepunkti ei ole vastutav selles, et artefakt on (kunstiteos) hindamiskandidaat, nagu seda on näiteks käsitöö. Dickie aga ei arva, et ainult käsitöö oleks vastutav selles, et miski oleks (kunstiteos) hindamiskandidaat. Erinevates kunstiteooriates on veel heade põhjustena figureerinud näiteks representatsioon ja soov väljendada emotsiooni. Dickie (1998: 130–131) toob välja, et need põhjendused ja nende vastavad artefaktide omadused

ebaõnnestuvad kunsti tegemises, kuna need saavad eksisteerida ja rahuldatud ka mitte-kunstiliselt.

Wollheimi küsimine kunstimaailma esindajate tegevuse ja sellega seonduva iseseisva tõendusmaterjali järele näitab Dickie (1998: 131) arvates seda, kui valesti on Wollheim tema teooriast aru saanud. Dickie väidab, et ta on alati püüdnud kirjeldada seda, mis toimub kunsti loomise ajal. Dickie arvates tuleneb Wollheimi väitest see, et kunstiteose ostmise galeriisse on samastatav kunsti tegemisega.

Dickie ja Wollheim on hindamiskandidaadi (kunstiteose) staatuse andmise suhtes eriarvamusel. Wollheimi (1980: 164) järgi peab artefaktile hindamiskandidaadi (kunstiteose) staatuse andmine lähtuma headest põhjendustest, tagajärjega, et staatuse andmine ei ole kunsti olemuslik omadus ning on ebaoluline kunsti definitsiooni kontekstis. Dickie (1998: 131) arvates on staatuse andmine kunsti defineerimise seisukohalt tähtsal kohal. Ta toob siinkohal näiteks paralleelse olukorra. Oletatavasti on kuningal ja kuningannal tarvis head põhjendust, miks anda rüütlikeisust. Oletame, et mehele on antud rüütlikeisus, kuna ta on väidetavalt tapnud draakoni. Uskumine, et mees on tapnud draakoni on hea põhjendus rüütlikeisuse andmiseks, kuid ta ei oleks rüütel, kui kuningas ja kuninganna ei oleks talle seda staatust andnud. Staatuse andmine on vajalik osa selleks, et saada rüütlikeis, see ei ole ebavajalik asjaolu tõttu, et seda on tehtud heast põhjendusest lähtuvalt. Dickie (1998: 132) nõustub, et pea kogu kunsti loomise ajaloo vältel on kunstnikel olnud Wollheimi mõistes head põhjendused. Kunstnikud on soovinud paljusid aspekte oma kunstis hindamisele esitada – esteetilised omadused, poliitilised avaldused, moraalsed visioonid, stiililine elavus jne. Siis astusid fookusesse aga Duchamp ja tema järgijad ning näitasid, et kunstimaailma raamistikus on võimalik artefaktidel hindamisele kandideerida ka ilma traditsiooniliste heade põhjendusteta. Hetkeks jätab aga Dickie (1998: 132) *ready-made*id kunsti määratlusest väljapoole, toetades eeldust, et need teosed ei ole kunstiteosed ning kunstnikel on alati olnud ja on ka tulevikus hea põhjendus miks hindamiskandidaadile staatust anda ja miks kunsti luua. Mõistatuslikuks jääb talle sellisel juhul hea põhjenduse omamise tähendus. Kui varem arvas Wollheim, et hea põhjendus teeb millegi hindamiskandidaadiks või kunstiks, siis Dickie näitas, et see on ekslik. Dickie (1998: 132) arvates ei ole sel muud tähendust kui inimeste üldine soov omada tegevusteks häid põhjendusi.

Eelnevad kommentaarid puudutasid dilemma esimest poolt. Dilemma teine pool, mille järgi on artefaktile kunsti staatuse andmiseks tarvis vaid kunstimaailma esindaja õiget staatust on Dickie'le vastuvõetavam (Wollheim 1980: 162–163). Dickie (1998: 133) väidab, et 1980. aastal oleks ta valinud teise osa dilemmast, kui see oleks kinnitanud, et hindamiskandidaadiks olemine sõltub sellest, et see oleks antud isiku poolt, kel on vastav kujutlusvõime ning teadmised kunstimaailmast. Mitte hea põhjendus, aga staatuse andmised, mis toimuvad vastavas institutsionaalses raamistikus on Dickie (1998: 133) järgi vastutavad selle eest, et hindamiskandidaat saab kunstimaailma kandidaadiks. Dickie (1998: 133) soovis kirjeldada protsessi, mille kaudu kunst on loodud, sel ajal arvas ta, et selles sisaldus hindamiskandidaadi staatuse andmine. Isegi, kui on selge, et alati eksisteerib hea põhjendus, väidab ta, et institutsionalist ei ole kohustatud nõustuma, et hea põhjendus on see, mis teeb objektist hindamiskandidaadi või kunstiteose. Hindamiskandidaadi staatust saab anda ja kunsti teha sõltumatult headest põhjendustest, isegi, kui alati eksisteerib hea põhjendus. Dickie (1998: 133) väidab, et ta saab aktsepteerida mõlemat dilemma osa sellisena nagu ta on need ümber sõnastanud. Ta ise leidis samuti, et tema 1974. aasta institutsionaalne teooria ei olnud korrektne, aga mitte nendel põhjustel, mis Wollheim välja pakkus.

3.1.1. Analüüs

Järgnevalt toon põgusalt välja dilemma põhipunktid ning analüüsin nii Dickie kui Wollheimi seisukohtade tugevusi ja nõrkusi.

Minu esmane probleem, mis dilemmat käsitledes esile kerkib, on Wollheimi väärtõlgendus Dickie 1974. aasta institutsionaalsest kunstiteooriast. Vääriti tõlgenduse mõju kogu dilemmale esineb enim Wollheimi (1980: 162–163) kasutatavates väljendites „kunstimaailma esindajad” ja „kunstiteose staatuse andmine”. Vastavate väljendite tähendus ei ole kooskõlas Dickie teooriaga. Samuti ei tee eelnevalt välja toodud erinevad arusaamad mõiste „kunst” kasutuses üksmeelele jõudmist kergemaks vaid toob välja kui erinevalt nad vastavasse temaatikasse suhtuvad. Seega enamik dilemmaga seotud probleeme saavad alguse sellest, et Wollheimi tõlgendus ei ole see, mida Dickie on institutsionaalse kunstiteooriaga silmas pidanud ning see tekitab paratamatult teatud kahtlusi esitatud dilemmas.

Dilemma esimeses osas proovib Wollheim näidata, et kunstimaailma nimel tegutsevatel isikutel (esindajatel) peavad artefakti hindamisele kandideerimiseks (kunsti staatuse andmiseks) olema head põhjendused. Teine osa väidab, et institutsionalisti jaoks piisab

kunstimaailma nimel tegutseva isiku (esindaja) staatusest, et anda artefaktile hindamiskandidaadi (kunstiteose) staatus. Esimese osa juures tekib esmalt küsimus vastavate põhjenduste kohta. Siinkohal oleks kindlasti tarvis näiteid Wollheimi headest põhjendustest, selliste näidete puudumine jätab tema argumendi nõrgaks. Ilma põhjendusi nimetamata väidab Wollheim, et hea põhjenduse olemasolul peab artefakt neid rahuldama ja seega muutub staatuse andmine ebavajalikuks. Wollheim (1980: 162–163) tõi välja, et institutsionalist võtaks omaks dilemma teise poole ning Dickie (1998: 133) seda teebki, mõnede mööndustega. Dickie (1998) väidab, et Wollheimi nimetatud põhjendusi võib võrdsustada kunstimaailma nimel tegutseja vajalikku kujutlusvõime ja teadmistega. Selline staatus on Dickie järgi piisav, et anda artefaktile hindamiskandidaadi staatus.

Asjaolu, et kunstimaailma nimel tegutsevatel isikutel piisab vaid nende staatusest ja muud põhjendused puuduvad, tekitab paratamatult teatud määral vastuseisu. Ka Dickie (1998: 132) väitis, et inimestele üldiselt meeldib omada tegevuste selgitamiseks häid põhjendusi. Siinkohal ma leian, et kunstimaailma nimel tegutsejatel on vaja lisaks oma staatusele (kujutlusvõimele ja teadmistele) ka põhjendusi oma tegevuseks, kuid staatuse andmine ei lange definitsioonist välja nagu Wollheim väitis. Iga hindamiskandidaadiks asetatud artefakt omab imetletavaid omadusi (omadused, mis on artefakti looja poolt imetlemiseks esitatud), näiteks esteetilised omadused, poliitilised suunitlused, emotsiooni väljendus, šokeerimine, protestimine, propageerimine jne. Need on head põhjendused, miks luua hindamiskandidaati ja ma arvan, et igal hindamiskandidaadil on mõni selline omadus olemas. Dickie (1998: 132) väitis, et taolised omadused ei ole vastutavad selle eest, et artefakt oleks hindamise kandidaat. Ma üritan näidata, et osaliselt need omadused on vastutavad. Imetletavate omadustega artefaktid on asetatud hindamiskandidaadiks, kui kunstimaailma nimel tegutsejad käsitlevad neid hindamiskandidaatidena. Kuigi imetletavad omadused on artefaktile hindamiskandidaadi staatuse andmiseks heaks põhjenduseks, ei ole see aga piisav. Siin tuleb mängu kunstimaailma nimel tegutseva isiku staatuse tähtsus (kujutlusvõime ja teadmised). Kuna imetletavad omadused võivad esineda ka mitte-kunsti objektides, siis on staatus vajalik, et eristada imetletavate omadustega kunstilisi artefakte mitte-kunstilistest ja anda hindamiskandidaadi staatus. Selleks, et hindamisele kandideerida, peab artefakt omama imetletavaid omadusi ning kunstimaailma nimel tegutsev isik andma sellele hindamiskandidaadi staatuse. Imetletavad omadused on need, mis on kunstniku poolt imetlemiseks loodud ning nende eksisteerimine artefaktis on heaks aluseks selle hindamisele kandideerimisel.

Tundub selge olevat, miks ainult headest põhjendustest ei piisa artefakti hindamisele kandideerimiseks, sest nagu Dickie'gi (1998: 132) väitis, siis paljudel mitte-kunsti objektidel on olemas samasugused omadused nagu kunstiteostelgi, seega ei saa ainult sellel alusel artefakti hindamisele kandideerida. Kunstimaailma nimel tegutsejate staatuse puhul leiab aga Dickie, et nende endi staatuse omamine on piisav, et anda artefaktile hindamiskandidaadi staatus hoolimata põhjenduste olemasolust või puudumisest. Sellise käsitlusega ei saa ma täielikult nõustuda, kuna ainult isiku enda staatuse omamine võib viia isiku staatuse väärkasutuseni, isegi kui staatust omaval inimesel on eeldatavad vajalikud teadmised ja kujutlusvõime. Kunstimaailma nimel tegutsev isik peab silmas head põhjendust, kui ta annab millelegi hindamiskandidaadi staatuse, tal on mõttes miski, mida ta tahab artefaktis esitleda. Kui hindamiskandidaadis ei ole aga midagi, mida oleks võimalik hinnata, siis on staatust omaval isikul olnud kandideerimiseks ehk mõni muu motiiv kui hea põhjendus. Eelnev mõte kätkeb endas Wollheimi (1980: 164–165) toodud lisaargumenti, mille tõttu peaks institutsionaalne kunstiteooria võtma omaks dilemma heade põhjenduste alternatiivi. Kuigi head põhjendused on hindamise kandidaadi staatuse andmisel omal kohal, siis ei välista see kunstimaailma nimel tegutsejate poolt staatuse andmise tähtsust.

Wollheimi dilemma on minu arvates problemaatiline peamiselt seetõttu, et tema tõlgendus institutsionaalsest kunstiteooriast oli mitme aspekti juures väär. Sellegipoolest esitas Wollheim institutsionaalsele teooriale mitmeid väljakutseid ning tõstatas väga olulise küsimuse just heade põhjenduste rolli kohta hindamiskandidaadi staatuse andmises. Dickie vaidles tuliselt Wollheimile vastu pea igas tema tõstatatud küsimuses. Wollheimi argumente heade põhjenduste suhtes peab ta ebaõnnestunuteks ning jääb kindlaks, et hindamiskandidaadi staatuse andmiseks piisab kunstimaailma nimel tegutseja staatusest, ehk tema vastavast kujutlusvõimest ja teadmistest kunstimaailmast. Kuigi ma leian, et Dickie'l on enamjaolt oma varast teooriat kaitstes õigus, siis ei saa ma jätta tähelepanuta Wollheimi püstitatud probleemi ning pean vaid kunstimaailma nimel tegutsevate inimese staatusele tuginemist liiga julgeks. Kui tugineda vaid isiku staatusele, siis jätab see alati võimaluse staatuse kuritarvitamiseks. Seepärast tõin välja võimaluse, kus nii head põhjendused kui ka isiku staatus on vajalikud artefaktile hindamiskandidaadi staatuse andmiseks, samas ei piisa selleks tegevuseks vaid headest põhjendustest või üksnes staatusest.

3.2. Matraversi lahendus

Järgnevalt analüüsin Matraversi (2000) lahendust Wollheimi dilemmale, kus ta teeb institutsionaalset kunstiteooriat analüüsides eristuse tugeva ning nõrga protseduralismi vahel.

Matravers (2000: 242) väidab, et Dickie teooriat on võimalik jagada kaheks loogiliselt sõltumatuks osaks, mille tagajärjel traditsioonilised institutsionaalsele teooriale suunatud vastuväited (sh Wollheimi vastuväited) kaotavad oma tugevuse. Kaks loogiliselt sõltumatut osa on Matraversi järgi varane ja hiline teooria, mida ta määratleb vastavalt tugevaks ja nõrgaks protseduralismiks. Probleemid, mis üldjuhul tekivad teooriaid eristades ei ole siinkohal olulised, kuna Matravers (2000: 242) väidab, et tema huvi on abstraktsem. Seetõttu on mõlemad versioonid sobilikud edasiseks analüüsiks.

Järgnevalt tuleb käsitluse alla nõrk ja tugev protseduralism. Seetõttu toon välja, mida protseduuriline definitsioon endas kätkeb. Stephen Davies (1990: 100), kes on uurinud protseduurilisi kunsti definitsioone, väidab, et protseduralisti järgi saab kunsti staatuse anda isik, kellel on selleks kunstimaailma mitte-formaalses institutsioonis piisavalt võimu. Selline võimujaotus on määratletud erinevate kunstimaailma liikmete tegevuste põhjal kunstimaailmas. Kunsti staatuse andmine objektile on kunstiteoseks olemiseks vajalik tingimus.

Institutsionaalse kunstiteooria varast versiooni nimetab Matravers (2000: 243) tugevaks protseduralismiks. Tugeva protseduralismi järgi võib objekt saada kunstiteoseks pelgalt seepärast, et see on loodud kunstimaailma publikule esitamiseks. Ta toob välja, et siinkohal on paljudel kriitikutel tekkinud küsimus definitsiooni vajalike ja piisavate tingimuste järele. Probleem seisneb selles, et me oleme võimelised lihtsalt ette kujutama olukorda, kus eraklik kunstnik loob kunstiteose, mis ei ole mõeldud kellelegi esitlemiseks, aga ometi peame me seda kunstiteoseks. Samuti suudame ette kujutada vastupididist situatsiooni, kus tühine artefakt, mida me tavaolukorras ei peaks kunstiteoseks, on loodud kunstimaailma publikule esitlemiseks. Matravers (2000: 243) toob välja, et Wollheimi dilemma on suunatud just tugevale protseduralismile, st institutsionaalse teooria varasele versioonile. Kunstimaailma esindajatel kas on oma tegevusteks teatud põhjendused või mitte. Põhjenduste olemasolu korral on Wollheimi arvates piisavalt materjali, et luua kunsti definitsioon. Kui head põhjendused aga puuduvad, siis satub kunsti staatuse tähtsus kahtluse alla. Dickie (1998) tõi välja Wollheimi argumentide vead. Peamine probleem seisneb selles, et Wollheimi head

põhjendused ei ole kunagi piisavad kunsti defineerimiseks, sest analoogsed tunnused võivad esineda ka mitte-kunsti objektides (Dickie 1998: 127–134). Kui näiteks artefaktiks olemine ja esteetiliste omaduste omamine oleksid kunstiteoseks olemiseks piisavad, siis selle järgi võib ka Ducati mootorratas olla kunstiteos (Matravers 2000: 244). Tavapäraselt me selliseid objekte aga kunstiks siiski ei pea, kuigi sel on omadusi, mis võivad esineda ka kunstiteostes. Dickie (1998) väidab, et siinkohal on vajalik teatud institutsionaalne määramine.

Matravers (2000: 243-244) leiab, et Dickie varane definitsioon on kunsti defineerimiseks tarvilik, aga mitte piisav. Tugeva protseduralismi peamine probleem seisneb selles, et objekt võib kunstiteoseks saada üksnes põhjusel, et see on loodud kunstimaailma publikule esitamiseks. Nii Wollheim kui ka paljud teised kriitikud ei nõustu Matraversi (2000: 244) arvates sellise väitega. Järgnevalt annan ülevaate Matraversi nõrga protseduralismi käsitlusest.

Dickie hilist versiooni käsitleb Matravers (2000: 244) nõrga protseduralismina. Nõrk protseduralism on Matraversi järgi kunsti üle-ajalooline definitsioon, mis väidab, et koos kunstiajaloo muutumisega muutuvad ka põhjendused, mille tõttu võib objekt kunstiteoseks saada. Kuigi kunstimaailmal pole ühte üle-ajaloolist põhjendust, siis on sel iga kunstiteose jaoks olemas kas üks või teine põhjendus, miks objekti kunstiteoseks nimetada. Nõrk protseduralism ise ei sekku kuidagi vastavatesse põhjendustesse ning ei omista neile mingisugust väärtust. Selle järgi ei saa vahet teha heal ja halval põhjendusel. Samuti puudub kohustus väita, et just institutsionaalne äratundmine oleks selliseks põhjenduseks. Väide, et institutsionaalne eristamine on vastavaks põhjenduseks vajab Matraversi arvates eraldi kaitsmist. (Matravers 2000: 244)

Tugeva protseduralismi järgi on objekti esitamine kunstimaailma publikule ainsaks ja alati selleks põhjuseks, miks vastav objekt on kunstiteos. Eelnevalt näitas Matravers, miks selline põhjendus on probleemne ning saab väita, et ühtainsat üle-ajaloolist kõikide objektide jaoks kehtivat põhjendust ei ole. See sobib kokku väitega, et iga kunstiteose jaoks on eraldi põhjendus, miks see on kunstiteos. Olukorra illustreerimiseks on Matravers (2000: 244) kasutanud Dickie (1998) toodud näidet rüütlikeisusest. 12. sajandil määrati isikule rüütlikeisus näiteks hea võitlusoskuse tõttu, 18. sajandil seepärast, et ta oli ehk monarhi ebaseaduslik poeg. 20. sajandi alguses võis saada rüütlikeisuse suurte annetuste eest liberaalsele parteile. Tänapäeval võib selle staatuse saada näiteks suure panuse eest heategevuses. Rüütlistaatuse

andmiseks ei ole üht üle-ajaloolist põhjendust, mis kehtiks iga inimese kohta, kes on rüütel. Samas on rüütlistaatuse saamiseks alati olemas põhjendus.

Pidades silmas nõrka protseduralismi, siis Matravers (2000: 244) leiab, et Wollheimi dilemma osutub petlikuks. Kuna kunstimaailma ajaloos on kunstiks olemiseks valitsenud erinevad põhjendused, siis ei ole meil võimalik luua definitsiooni Wollheimi headest põhjendustest, mis kehtiks ka näiteks aastal 1777, kuna see välistaks objekte, mida peetakse kunstiks (teistel põhjustel) aastal 1977. Mõlema ajastu objektidest teeb kunstiteosed aga see, et nad on saavutanud oma staatuse rahuldades vastavas kunstimaailmas kehtivaid põhjendusi. Matraversile tundub, et Dickie saab mõlemad dilemma osad omaks võtta. Kunstiteoseks olemiseks puudub üle-ajalooline põhjus, ometi on iga objekti jaoks põhjendus, miks see on kunstiteos. (Matravers 2000: 244)

Matravers (2000: 245) väidab, et nõrk protseduralism pääseb Wollheimi dilemmast ning ka probleemidest tarvilike ja piisavate tingimuste osas. Kunstiteose esitamine võib olla lihtsalt vastavuses praeguse kunstimaailma kehtivate põhjendustega. See, et objekt on vastavuses kunstimaailma kehtivate põhjendustega, tundub olevat nii piisav kui ka vajalik, et olla kunstiteos. Matravers pakkus eelnevalt välja võimaluse, kuidas nõrk protseduralism Wollheimi dilemmast pääseb. Järgnevalt on käsitluse all Matraversi nõrga protseduralismi tugevuse hindamine (*evaluating*).

Eelneva põhjal väidab Matravers (2000: 245), et kunstimaailm on kestev praktika. Ajaloo erinevatel etappidel on kehtinud erinevad põhjendused määramaks, mis teeb objektist kunstiteose. Seega osalus kestvas praktikas, mida kutsume kunstimaailmaks ning selles kehtivate põhjenduste rahuldamine defineerivad objekti kunstiteosena. Matravers (2000: 254) toob välja ka selle, et tema toodud abstraktsuse tasemel on analüütilised kunstifilosoofid enamasti üksmeelel, et midagi taolist peab kehtima. Nõrk protseduralism on paljudele vastuvõetavam, kuna see on teinud vahe enda ja tugeva protseduralismi vahel. Tugeva protseduralismi järgi võib objekt kunstiteoseks saada ilma hea põhjenduseta. Nõrga protseduralismi järgi on objekt kunstiteos juhul, kui see vastab valitseva kunstimaailma seatud põhjendustele, mis on kunstiteoseks olemiseks vajalikud. Enne kui Matravers (2000: 246–247) nõrka protseduralismi hindama hakkab, toob ta välja, et sel on limiteeritud ambitsioonid. Me peame mõistma, et nõudmised definitsioonile ja teooriale on erinevad ning me ei tohiks oodata, et definitsioon annaks seletust kõigele sellele, millele teooria annaks.

Matravers (2000: 247) väidab, et omadused, millele me reageerime, kui tunneme kunstiteose ära, ei ole need omadused, mis sellest kunstiteose teevad, kuna kunsti defineeritavad omadused ei ole silmaga nähtavad. Ta toob välja, et siin tekib küsimus nõrga protseduralismi seose kohta mineviku kunstiga. Kas nõrk protseduralism annab praeguse (*current*) kunsti definitsiooni, kuigi kehtib kõikidele kunstiteostele igas ajas ja kohas? Või on see olnud definitsioon, mis on alati tõene olnud, kuid varem pole inimesed seda mõistnud? Matravers väidab, et esimese poolt on kaks argumenti. Esiteks väidetakse, et mingil ajal minevikus toimus kunsti loomine kinnistes gruppides, mis tähendab, et mitte-institutsionaalne definitsioon oli võimalik. Võib väita, et nt 1777. a. jäljendasid kõik kunstiteosed reaalsust ning mimeetiline kunsti definitsioon hõlmas kõiki ja üksnes kunstiteoseid. Kui see on tõsi, ei ole alust väita, et institutsionaalne definitsioon oleks sel ajal kehtiv. Selle vastuväitega toob ta aga välja kaks probleemi. Mimeetiline teooria ei olnud tol ajal adekvaatsem kui see on praegu. Kunsti definitsioon peab siiski hõlmama kõiki kunstiliike, peale maalide ka muusikat, skulptuuri, kirjandust jne. Teiseks ei ole alust uskuda, et sellist mitte-institutsionaalset definitsiooni oleks olnud võimalik formuleerida, mis oleks ühtlasi ka adekvaatne. (Matravers 2000: 247–248)

Matravers (2000: 249) leiab, et peamine põhjus, miks arvatakse, et nõrk protseduralism annab just praeguse kunsti definitsiooni on see, et institutsionaalne teooria on erilises seoses avangardi ja 20. sajandi kunstiga. Kunstiteoste loomine kunstniku enese korralduse kaudu (*art created by fiat*) on omane 20. sajandi traditsioonile ning esmapilgul võib tunduda, et institutsionaalne teooria on loodud selleks, et näidata, kuidas sellise kunsti eksisteerimine on võimalik. Ta ütleb, et selline tõlgendus on kooskõlas aga pigem tugeva protseduralismiga. Nõrk protseduralism ei too seda endaga kaasa (samas ei eita selle võimalikkust), kuna sel ei ole mingisugust panust valitsevate põhjenduste suhtes. On täiesti võimalik pooldada nõrka protseduralismi ja eitada, et kunst saab kunstiks kunstniku enese korralduse kaudu. Nagu eelnevalt mainitud, siis puudub nõrgal protseduralismil kohustus väita, et just institutsionaalne äratundmine oleks selliseks põhjuseks. Väide, et institutsionaalne eristamine on vastavaks põhjenduseks vajaks eraldi kaitsmist, ning seda teeb Graham McFee.

McFee (2011) käsitus on Wollheimi dilemmat silmas pidades oluline, kuna nõrk protseduralism ei väida, et kunsti defineerimisel oleks tingimata tarvis institutsionaalset äratundmist. Ta toob välja miks just institutsionaalne tegevus on kunstiteose staatuse andmiseks vajalik.

McFee (2011: 158) väidab, et objekt saab kunstiteoseks kunstimaailma esindaja tegevuse kaudu, samal ajal saab aga isik kirjeldada, seletada ja anda põhjendusi, miks vastav objekt on kunstiteos. Peamine asi on selles, et staatuse andja saab rääkida töödest põhjalikult ning andes seletusi, miks just see artefakt on kunstiteos, aga staatuse andmiseks ei vaja ta muud põhjendust kui omaenese staatust. Ta tõdeb, et esmapilgul võib see tunduda keerukas, kuna iga seletus või põhjendus toetub staatuse olemasolule enne institutsionaalset tegevust. McFee (2011: 158–159) toob aga sisse kunsti staatuse transfiguraalse (objekti muutumine millekski muuks – kunstiteoseks) olemuse, mis annab olulise kategoorilise erinevuse. McFee väidab, et kunstiteoseks olemine toob endaga kaasa (*brings with it*) erinevate põhjenduste kogumi, mis oleks niisama kättesaamatu. Ta toob näiteks lipsu, mis on kas lapse või Picasso poolt maalitud. Ta väidab, et lapse joonistuses ei ole saadaval sellised põhjendused, mis on olemas interpreteerides Picasso maalitud lipsu. Kui artefakt on kunstiteos, siis tuleb sellega kaasa mitmeid viise, kuidas selle objekti väärtust ja kunsti staatuse tähtsust selgitada. (McFee 2011: 158–159)

McFee (2011: 160) ei nõustu, et kunstiks olemiseks puuduvad põhjendused. Pigem ei ole põhjendust saadaval enne institutsionaalsest tegevusest. Kui isik peab objekti kunstiks, siis kerkib ilmsiks kogum analüütilisi vahendeid, mille kaudu on võimalik anda kirjeldusi, seletusi ja põhjendusi. Nende vahendite sobilikuks pidamine kaasneb objekti kunstiks pidamisega. Seega peetakse teost väärtuslikuks põhjenduste tõttu, mis on väljendatavad viitega taoliste analüütilistele vahenditele. McFee toob välja ka selle, miks peaks tema positsiooni eelistama Wollheimi dilemma heade põhjenduste positsioonile. Selleks vaatleb ta Wollheimi (1980) argumendi eeldust, kus ta tõi sisse näite abielust. Esiteks toob Wollheim välja kahte tüüpi head põhjendused. Meil võivad olla head põhjendused arvamaks, et objektil on teatud staatus ja meil võivad olla head põhjendused, et anda objektile staatus. Wollheimi arvates saab artefaktile kunsti staatuse anda siis, kui me lähtume staatuse andmisel esimest sorti põhjendustest. Wollheim eristab õigesti selle, et on põhjendused abiellumiseks ja põhjendused arvamaks, et ollakse abielus ning need võivad üksteisest erineda. Ta eksib McFee arvates aga selles, et peab oluliseks vaid esimest sorti põhjendusi. Kirjeldused, mida me anname rääkides kunstiteostest (viidates selle formaalsetele omadustele, ekspressiivsusele jne) siis, kui staatus on juba antud, on olulised ja informatiivsed. McFee (2011: 160) järgi ei saa kunstiteoseks olemine sõltuda vaid esimest sorti põhjendustest, tema arvates on põhjendused olulised siis,

kui staatus on juba antud. Ta lükkab Wollheimi argumendi tagasi, kuna Wollheimi eeldatud põhjendused on tema arvates väärad.

Matraversi (2000: 249) nõrga protseduralismi tugevus tulenebki sellest, et see ei määratle mitte mingis ajas kunstimaailmas eksisteerivaid põhjendusi. Objekt peab kunstimaailmas kehtivaid põhjendusi rahuldama selleks, et olla kunstiteos. Tugeval protseduralismil ei ole aga piiranguid sellele, milline objekt saab või ei saa kunstiteos olla. Nõrk protseduralism tema järgi selliseid piiranguid määrab, aga põhjendustele omakorda piiranguid ei pane. Matraversi arvates tekib siiski küsimus sellise definitsiooni piisavuse kohta. Kuna põhjendustele, mis kunstimaailmas kehtivad, ei ole omakorda üheski ajas määratletud piiranguid, st pole häid põhjendusi, miks just need põhjendused on valitsevad, siis võib tema positsioon nõrgaks jääda. Ta arvab, et vastus peaks kätkeva kunsti rolli inimelu väärtuslikumaks muutmisel, sel juhul oleks kunsti tegemiseks hea põhjendus taoliste sügavamate kaalutlustega põhjendatud. Siiski võib tekkida küsimus, miks on parem, et objekt võib kunstiteoseks saada põhjenduste kaudu, mis pole piiritletud kui see, et objektid saavad õigustamata kunstiks. Põhjendustele piirangute leidmine jääb Matraversi arvates lahtiseks seepärast, et kunstimaailma mõiste on liiga segane, et taolisi piiranguid määratleda. (Matravers 2000: 249–250)

3.2.1. Analüüs

Matraversi (2000) nõrga protseduralismi lahendus pääseb Wollheimi dilemmast. Wollheim (1980) tahtis leida põhjendusi sellele, miks objekt on kunstiteos. Vastav lahendus annab iga kunstiteose jaoks põhjenduse, miks see on vastavas ajas kunstiteos. Samas ei anna see panust, millised need põhjendused on, ning kas need on head või halvad. Wollheim pärib aga just heade põhjenduste järele ning väidab, et nende korral on võimalik kunsti definitsioon formuleerida. Nõrk protseduralism aga näitab, et selliseid häid põhjendusi nagu Wollheim otsis, ei saa eksisteerida, kuna head põhjendused praeguses ajas ei oleks head põhjendused mineviku kunsti loomisel. Seega ei ole võimalik formuleerida sellist heade põhjenduste definitsiooni nagu Wollheim soovis.

Kuigi nõrk protseduralism pääseb otseselt dilemmat puudutavatest probleemidest, on sel siiski omad nõrkused. Nõrk protseduralism ei sekku ise põhjendustesse ning ei omista neile mingisugust väärtust. Probleem seisneb selles, et vastava positsiooni järgi ei saa väita, et institutsionaalne äratundmine oleks just selleks põhjenduseks, miks artefakt on kunstiteos. Vastav positsioon pääseb Wollheimi dilemmast, aga omakorda institutsionaalset teooriat ei

toeta. Selleks olen sisse toonud McFee (2011) positsiooni, mille järgi on vastav institutsionaalne tegevus artefakti kunstiteoseks saamise põhjenduseks.

Ma leian, et Matraversi (2000) lahendus on tugev kuna see võimaldab defineerida kunstiteoseid igas ajas ning selgitab miks tänapäeva kunstiteoseid ei oleks kunstina määratletud minevikus. Samuti on iga kunstiteose jaoks põhjendus, miks see on kunstiteos. Nõrgaks jääb vastav positsioon aga käesoleva töö kontekstis, kui oleks tarvis kinnitada, et institutsionaalne tegevus on põhjenduseks, miks artefakt on kunstiteos, seda aga nõrk protseduralism teha ei suuda.

3.3. Fokti lahendus

Fokt (2013) pakub välja lahenduse Wollheimi dilemmale, mis seisneb Dickie institutsionaalse kunstiteooria modifitseerimises. Modifitseerimise all peab Fokt silmas Dickie teooria täiendamist sel viisil, et see suudaks ületada dilemma probleemid. Dickie hilisem teooria lahendab küll probleemid, mis on seotud staatuse andmisega ning toob välja, et kunstnikud ise on enamasti staatuse andjad, probleem heade põhjenduste kohta jääb aga endiselt püsima. Teooriat modifitseerides peab Fokt silmas Dickie varast teooriat, kuigi ta väidab, et tema argumendid kehtivad ka hilisemale teooriale. Enne Wollheimi dilemma juurde asumist peab ta oluliseks mitmeid teorias olevaid probleeme lahendada. Esiteks on problemaatiline kunstimaailma mõiste kogu teorias, kuna see ei ole ühtselt mõistetav. Teiseks on vaja selgitada, mida kujutab endast publikule esitlemine ja kunsti staatuse andmine. Samuti peaks andma mingisuguse vastuse staatuse andmise põhjenduste kohta ning kirjeldama vastavaid põhjendusi. Veel on oluline näidata, et põhjenduste olemasolul ei kaoks ära kunstimaailma oluline roll ja teooria institutsionaalsus. (Fokt 2013: 641–642)

Fokt (2013: 643) väidab, et Wollheimi dilemmas on kunstimaailma vääralt kirjeldatud. Wollheim kirjeldab seda kui formaalset institutsiooni, Fokti arvates ei pea see aga olema organiseeritud, ühtne ning seadusega reguleeritud institutsioon. Tema arvates on kunstimaailm ühiselt jagatud uskumuste ja kunsti loomise praktikate jagatud süsteem, mis koosneb kunsti esitlemisest, hindamisest, kunstilistest teadmistest, uskumustest ja tavadest. Kui asi puudutab objekti kunstiks tegemist, ei pea olema kunstimaailm ühtne, see tähendab, et kogu kunstimaailm ei pea staatuse andmisel osalema, piisab kas ühest kunstnikust või teatud juhul grupist inimestest. Kuigi kunstimaailma ühtne tegevus ei ole siin tarvilik, et tähenda see seda, et kunstimaailmal poleks mingisugust ühtsust. Selle ühtsus avaldub tema arvates näiteks

erinevates teostes ja väljaannetes, mis viitavad ühiselt jagatud arvamustele. Kunstimaailma liikmed on Fokti (2013: 644) järgi sellised isikud, kes jagavad mingil määral uskumusi ning võtavad osa seda moodustavatest praktikatest. Igal inimesel, kel on piisavalt arusaamist kunstist ning arvab, et on selle institutsiooni liige, ongi seda. Iga liige ei ole aga võimeline objekti hindamiskandidaadiks seadma, selleks on vaja omada vastavas süsteemis teatud autoriteedi staatust, mis on saavutatud läbi kunstimaailma praktikates osalemise. Staatuse andmise kirjeldamisel tugineb Fokt Davies'ele (1991), kelle järgi moodustub staatuse andmine kunstimaailma liikmete uskumuste ja käibelolevate tavade põhjal. Õnnestunud staatuse andmine toimub Davies'e järgi läbi autoriteetse isiku, kes lähtub kunstimaailma tavadest, rollist ja tegevustest.

Olles kirjeldanud kunstimaailma funktsioone ja liikmete tegevust liigub Fokt (2013: 645) edasi dilemma lahendamise juurde. Ta arvab, et staatuse andja tegevuse põhjenduste kohta pärimine on õigustatud. Dickie varane teooria ei suuda tema arvates siinkohal Wollheimile ilma modifikatsioonideta vastu seista ning ta leiab, et staatuse andja põhjendused peaksid olema institutsionaalses teoorias kirjeldatud, aga institutsiooni osalus ei kao seetõttu ära (Fokt 2013: 645). Põhjenduste selgitamiseks kasutab ta Barys Gauti (2000) kobarateooriat. Gauti pakutud konkreetseid näiteid tunnustest peab Fokt põhjusteks, mida kunstimaailma nn volitatud autoriteetsed isikud staatuse andmisel silmas peavad pidama. Gauti (2000) kobarateooria järgi iseloomustab mõiste „kunst” objekte, millel on teatud hulk omadusi, mis kunsti iseloomustavad. Need omadused ei ole aga kindlalt paika pandud ning iga kunstiteos võib omada erinevat hulka omadusi. Gaut (2000: 28) on nimetanud sellised põhjendusi järgnevalt: 1) positiivsete esteetiliste omaduste omamine (nt elegantsus, graatsilisus); 2) emotsioonide väljendamine 3) intellektuaalne väljakutse; 4) formaalne keerukus ja sidusus; 5) võime edasi anda keerulisi tähendusi; 6) individuaalse vaatepunkti edastamine; 7) vajalik kujutlusvõime ja loovus; 8) kõrgetasemeliste oskustega loodud artefakt või esitus; 9) kuulub olemasolevatesse kunstivormidesse (maal, film); 10) produkt on loodud eesmärgiga olla kunstiteos. Fokt (2013: 645–646) väidab, et artefakt ei pea omama kõiki eelnevalt nimetatud omadusi, kuid teatud hulk neist on piisav, et olla staatuse andmise aluseks. Institutsionaalse kunstiteooria definitsiooni sõnastab Fokt (2013: 646) ümber järgnevalt: kunstiteos, liigitavas tähenduses on artefakt, mille tahud on seatud hindamiskandidaadiks teatud sotsiaalse institutsiooni (kunstimaailma) nimel tegutseva(te) volitatud autoriteetse(te) isiku(te) poolt,

hulga põhjenduste tõttu, mis on kunstiteosele omased ning teiste selle institutsiooni liikmete poolt vastuvõetavad.

Fokt (2013: 649) leiab, et tema modifitseerimise tõttu ei kao Dickie teooria institutsionaalsus. Wollheim (1980: 160–161) väitis, et kui staatuse andmiseks on põhjendused olemas, siis staatuse andmine ise lakkab vajalik olemast ning langeb definitsioonist välja. Meelevaldne staatuse andmine muudab teooria Wollheimi arvates mitte-informatiivseks. Fokt (2013: 650) väidab aga, et modifitseeritud teoorias ei ole staatuse andmine nii meelevaldne, et muudaks teooria informatiivsust. Põhjendused, millest lähtuvalt staatust antakse, seletavad piisavalt, miks üks objekt on kunstiteos ja teine ei ole. Kui objekt ei rahulda ühtegi konkreetset ülalnimetatud tunnust, siis võib väita, et staatuse andja on eksinud staatuse andmisel või objekti kohtlemisel kunstina. Fokt (2013: 650) leiab, et tema ümbersõnastus muudab institutsionaalse kunstiteooria informatiivsemaks kui see esialgu oli ning ühtaegu näitab, miks eelnev versioon tekitas paljudes vastakaid arvamusi. Esimene pool dilemmast on ära hoitud, kuna selgitades staatuse andmise taga olevaid põhjendusi ei saa elimineerida viiteid institutsioonile. Teine pool kaotab oma teravuse, kuna aktsepteerides osalist meelevaldsust, ei kaota teooria oma selgitavat jõudu.

Kuigi Wollheim (1980) väitis, et omades häid põhjendusi, oleks piisavalt materjali, et formuleerida kunsti definitsioon, siis selline definitsioon ei lahendaks probleemi mineviku kunsti ja tänapäeva kunsti vahel. Fokt (2013: 647–648) toob välja, et head põhjendused, mis praegu kunstimaailmas valitsevad, on erinevad põhjendustest, mis olid valitsevad paarsada aastat tagasi. Tema modifitseeritud teooria aga suudab selle probleemi lahendada, kuna annab lahenduse, miks näiteks Vassily Kandinsky teoseid peetakse kunstiks praeguses kunstimaailmas, aga poleks kunstiks peetud 17. sajandil. Kandinsky loodud artefaktid on tänapäeval kunstiteosed, kuna rahuldavad praeguses kunstimaailmas eksisteerivaid kriteeriume, 17. sajandil valitsesid teised kriteeriumid ning seetõttu ei oleks tema loomingut peetud tol ajal kunstiks.

3.3.1. Analüüs

Fokti (2013) institutsionaalse kunstiteooria modifitseerimise lahendus Wollheimi dilemmale on töös esitatud lahenduskäikudest minu arvates kõige pädevam. Wollheimi dilemma analüüsis toetasin lahendusviisi, kus jääks alles nii heade põhjenduste vajalikkus kui ka

staatuse andmine kunstimaailma nimel tegutseva isiku poolt. Fokt ühendab samuti need kaks tingimust ning formuleerib tugeva positsiooni.

Fokti modifitseeritud teooria annab Gauri (2000) kobarateooria põhjal kriteeriumid, mida artefakt peab täitma, et saada hindamiskandidaadi staatus. Positiivne on teooria juures see, et artefaktile ei ole pandud tingimust omada üht kindlat või kindlat kogu tunnuseid. See jätab avatuks erinevate kunstiteoste loomise. Kui kriteeriumid oleks liialt karmilt määratletud, siis pärsiks see kunsti innovatiivsust ja loovust.

Fokt ei ole ka institutsionaalset teooriat liialt palju muutnud. Dickie (1998) on isegi väitnud, et inimestele meeldib tüüpiliselt häid põhjendusi omada ning tavaliselt ongi kunsti loomisel head põhjendused olnud. Samuti on Fokt jätnud institutsionaalsele teooriale osalise meelevaldsuse, mis on vastavale teooriale iseloomulikuks omaduseks. Nüüd ei ole aga meelevaldsus niivõrd suur, et tekitaks teooria suhtes vastumeelsust.

Modifitseerimise lähenemine on adresseerinud ka tänapäeva kaasaegse kunsti probleemi, mis oli vastava töö teemavaliku üheks ajendiks. Kuna kunstimaailm on kestev ja muutuv praktika, siis muutuvad aja jooksul ka selles valitsevad head põhjendused. Siit on selgelt aru saada, kuidas saab näiteks Andy Warholi *Brillo Box* kvalifitseeruda kunsti alla tänapäeval, ei oleks seda saanud aga teha paarsada aastat tagasi.

Kokkuvõte

Käesoleva bakalaureusetöö eesmärk oli uurida Wollheimi dilemmat ning institutsionaalset kunstiteooriat. Selleks andsin esmalt ülevaate Dickie institutsionaalsest teooriast ning tavapäraest vastuväidetest, seejärel käsitlesin Wollheimi kriitikat, mille üheks osaks on Wollheimi dilemma. Dilemmat analüüsid käsitlesin nii Dickie kui ka Wollheimi argumente ning Matraversi ja Fokti pakutud positsioone dilemma lahendamiseks.

Dickie järgi on kunstiteos artefakt, mis on kunstimaailma nimel tegutseva(te) isiku(te) poolt seatud hindamiskandidaadiks. Wollheim küsib aga kunstimaailma esindajate tegevuse põhjenduste järele. Neil kas on või ei ole kunsti staatuse andmise jaoks põhjendused. Wollheimi dilemma paneb Dickie teooria valiku ette, kas nõustuda põhjenduste olemasoluga ning lakata olemast institutsionaalne teooria, või nõustuda nende puudumisega ning lakata olemast teooria kunstist. Analüüsid dilemma lähtekohti ilmses, et Wollheim on oma kriitikas ning dilemma sõnastuses kasutanud mitut Dickie teooria väärtõlgendust. Wollheim on Dickie teooriat kohati valesti tõlgendanud ning ta ei anna enda püstitatud küsimustele heade põhjenduste kohta vastust. Isegi juhul, kui sellised head põhjendused oleksid olemas, siis hindamiskandidaadile staatuse andmine ei lange sellegipoolest definitsioonist välja ning üle-ajalooliselt kehtivat definitsiooni nendest põhjendustest luua ei ole võimalik.

Valedel tõlgendustel baseeruv dilemma tõstatab sellegipoolest olulise küsimuse kunstimaailma nimel tegutsevate inimeste tegevuse põhjenduste järele. See tekitab kahtluse Dickie teooria tugevuses ning samas tekitab küsimuse staatuse meelevaldse kasutamise kohta. Ma leian, et Dickie arusaam vaid kunstimaailma nimel tegutseja staatusele tuginemise suhtes on liialt julge kuna jätab võimaluse staatust meelevaldselt kasutada. Selleks, et artefaktist saaks hindamiskandidaat, on tarvilik staatuse andmine, aga kunstimaailma nimel tegutsev isik ei saa anda staatust ilma põhjendusteta. Seda toetavad Matraversi ja Fokti välja pakutud lahendused Wollheimi dilemmale.

Matravers eristab Dickie institutsionaalses teoorias tugevat ja nõrka protseduralismi ning leiab, et nõrga protseduralismi lahendus ületab Wollheimi kriitika. Ta pakub välja kunsti üle-ajaloolise definitsiooni, mis selgitab, miks tänapäeva kunstiteoseid ei oleks kunstiteostena määratletud paar sajandit tagasi. Samuti on välja toodud põhjendused, mida kunstiteos peab rahuldama, et saada kunsti staatust. Kuna nõrga protseduralismi järgi ei pea olema staatuse andmiseks tarvilik institutsionaalne tegevus (samam ei arva see seda välja), siis tõin sisse

Graham McFee positsiooni, mille järgi on just institutsionaalne määratlus see, mis on vajalik staatuse andmiseks. Matraversi positsiooni tugevus seisneb selles et see kätkeb endas üleajaloolist definitsiooni samas on sel iga artefakti kunstiteoseks olemise jaoks põhjendus. Negatiivne on aga see, et nõrga protseduralismi järgi ei ole staatuse andmiseks institutsionaalne tegevus tarvilik, seega ei toeta see täiel määral Dickie teooriat.

Simon Fokt pakkus dilemma lahendamiseks välja Dickie institutsionaalse teooria modifitseerimise, kuna ilma muutusteta ei suudaks see Wollheimi kriitikale vastu seista. Fokti arvates on kunstiteoseks olemiseks tarvis nii põhjendusi kui ka staatuse andmist. Selleks kasutab ta Gaudi kobarateooriat. Fokti kirjeldatud staatuse andmine ei ole aga niivõrd omavoliline nagu Dickie seda silmas pidas, kuna nüüd saab staatuse andmisel tugineda Gaudi kobarateoorias välja toodud kriteeriumitele. Samuti lahendab ka Fokti positsioon probleemi mineviku ja oleviku kunsti vahel, kuna tema toodud põhjendused on kehtivad vastavas kunstimaailmas. Fokti positsiooni eelis Matraversi oma ees seisneb selles, et tema argumendid toetavad institutsionaalset teooriat ning muudavad selle isegi atraktiivsemaks ning vastuvõetavamaks.

Wollheimi kriitika on kunstifilosoofias olulise tähendusega ning see on tekitanud laialdase diskussiooni institutsionaalse kunstiteooria ümber. Nii mõnedki filosoofid leidsid, et Wollheimi kriitika on institutsionaalse teooria ümberlukkamiseks piisav, teised on aga püüdnud seda lahendada ning selles ka õnnestunud.

Kasutatud kirjandus

- Beardsley, Monroe C. (1976). „Is Art Essentially Institutional?” - *Culture and Art*, Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press
- Carroll, Noël (1999). *Philosophy of Art – A Contemporary Introduction*. London & New York: Routledge.
- Carroll, Noël (2000). *Theories of Art Today*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Cohen, Ted (1973). „The Possibility of Art: Remarks on a Proposal by Dickie”. *The Philosophical Review*, Vol. 82, 69–82.
- Davies, Stephen (1991). *Definitions of Art*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Danto, Arthur (1964). „The Artworld”. *The Journal of Philosophy*. Vol. 61, 571–584.
- Dickie, George (1969). „Defining Art”. *American Philosophical Quarterly*. Vol. 6, 253–256.
- Dickie, George (1971). *Aesthetics: An Introduction*. New York: Peaguss.
- Dickie, George (1974a). *The Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Dickie, George (1974b). „What is Art? An Institutional Analysis”. *Aesthetics: A Comprehensive Anthology*. 426–437.
- Dickie, George (1984). *The Art Circle. A Theory of Art*. New York: Haven.
- Dickie, George (1993). „An Artistic Misunderstanding”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 51, 69–71.
- Dickie, George (1997a). *Introduction to Aesthetics. An Analytical Approach*. New York/Oxford: Oxford University Press.
- Dickie, George (1997b). „Art: Function or Procedure-Nature or Culture?” *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 55, 19–28.
- Dickie, George (1998). „Wollheim's Dilemma”. *British Journal of Aesthetics*, Vol. 38, 127–135.

Fokt, Simon (2013). „Solving Wollheim's Dilemma: A Fix For the Institutional Definition of Art”. *Metaphilosophy*, Vol. 44, 640–654.

Gaut, Barys (2000). „„Art” as a Cluster Concept”. *Theories of Art Today*. Madison: University of Wisconsin Press.

Kennick, William E. (1958). „Does the Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?” *Mind*, Vol. 66, 317–334.

Mandelbaum, Maurice (1965). „Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts”. *American Philosophy Quarterly*, Vol. 2, 219–228.

Matravers, Derek (2000). „The institutional Theory: A Protean Creature”. *British Journal of Aesthetics*, Vol. 40, 242–250.

McFee, Graham (2011). „Artistic Judgement. A Framework for Philosophical Aesthetics”. United Kingdom: Springer.

Weitz, Morris (1956). „The Role of Theory in Aesthetics”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 15, 27–35.

Wieand, Jeffrey (1981). „Can There Be an Institutional Theory of Art?” *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 39, 409–417.

Wollheim, Richard (1980). *Art and Its Objects. With Six Supplementary Essays*. Cambridge: Cambridge University Press.

Eestikeelne sekundaarkirjandus

Juske, Ants (2012). *Tundeline teekond Velázquezest Navitrollani*. Tartu: Ilmamaa.

Sutrop, Margit (1998). „Mis on kunst? Institutsionaalse esteetika kimbatu”. *Akadeemia*, 1653–1671.

Volt, Marek (2006). *Esteetikast*. Sirp: AS Pakett Trükikoda.

Abstract

The Institutional Theory of Art and Wollheim's Dilemma

The aim of this paper is to examine George Dickie's institutional theory of art and Wollheim's dilemma. Institutional definition states that an artwork is an artifact upon which person or persons acting behalf of a social institution (artworld) has conferred the status of candidate for appreciation. Wollheim rejects the institutional definition of art and proposes a dilemma. He asks whether the representatives of the artworld have good reasons for conferring the art status upon artifacts. If they do, then the theory stops being institutional, if they do not, then the theory stays institutional but stops being a theory of art.

Taking into account the ideas of George Dickie, Derek Matravers and Simon Fokt I found that Wollheim raised important questions about the institutional theory but the dilemma fails at refuting the theory. Wollheim's dilemma has misunderstood the institutional account and has different understandings of the theories' notions. However, the institutional theory can not stand against Wollheim's criticism without any changes. Matravers introduces the solution of weak proceduralism and Fokt modifies the institutional theory in order to escape Wollheim's criticism.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina Angela Adamson

(sünnikuupäev: 02.01.1993)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose „Institutsionaalne kunstiteooria ja Wollheimi dilemma”, mille juhendaja on Marek Volt,

1.1. reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;

1.2. üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.

2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.

3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus, 4. mail 2015.