

Саша М. Радојчић¹
Универзитет уметности у Београду
Факултет ликовних уметности
Теоријски одсек

ДУАЛИСТИЧКА ОНТОЛОГИЈА УМЕТНИЧКОГ ДЕЛА

У овом огледу се разматра филозофска позиција која одређење појма уметничког дела сагледава у знаку онтолошког дуализма. По њој, уметничка дела могу бити ствари или догађаји. Основа разликовања је временски квалитет конституције и начина постојања предмета (симултаност или процесуалност). Том схватању је блиска концепција коју је још у другој половини 18. века развио Г. Е. Лесинг у спису *Лаокоон или о границама сликарства и поезије* (1766), ослањајући се на разлику у медију приказивања (простор или време). За њега су уметничка дела тела или радње. Показује се да дуалистичка одређења наилазе на тешкоће већ приликом ближег профилисања ствари и догађаја. Ове тешкоће се увећавају и постају нерешиве када се суоче са новим уметничким праксама и њиховим резултатима, за чије обухватање је потребно или проширити појмове уметничког дела и саме уметности, или их одредити на сасвим измењени начин. У последњем делу огледа излажу се основне црте неких новијих концепција уметничког дела, које дуалистичку онтологију артикулишу другачијим категоријама (тип/токен, аутографско/алографско).

Кључне речи: онтологија уметности, дуализам, конституција предмета, медиј приказивања, уметничко дело

У покушајима филозофског одређења појма уметничког дела често се прави разлика између две врсте предмета: уметничка дела могу бити *ствари* (цртеж, скулптура, слика на платну итд.), или *догађаји* (концерт, позоришна представа итд.). Разликовање се овде не заснива, као што би могло да се помисли у првом тренутку, на врсти грађе уметничког дела и дистинкцији те грађе по линији материјално-идеално, него на начину постојања у времену, односно на онтолошкој конституцији предмета. Да ли је предмет (уметничко дело) цео пред нама у једном тренутку (и у том случају је ствар) или се његова конституција одвија у временској секвенци одређене дужине (и онда је догађај)?

Онтологија уметничког дела овим је артикулисана као *дуалистичка*. Основа разликовања ствари и догађаја је временски квалитет конституције и начина постојања датог предмета: да ли је у питању један *тренутак* или њихова *сукцесија* одређеног трајања, симултаност или процесуалност. Уколико је за довршење постојања предмета потребан одређени временски интервал, уколико је, другим речима, предмет процесуалан,

¹ sasa.radojic@flu.bg.ac.rs

ради се о догађају. Уколико предмет није процесуалан већ је његова целина симултано дата, ради се о ствари. Наравно, и за фактичко обликовање и сагледавање неке ствари, на пример једног цртежа оловком, потребни су одређено време и одређене радње, али пошто је довршено дело као ствар цело и одмах ту, правац и редослед тих радњи су произвољни, док догађај прати одређени линеарни ток који не може бити измењен, јер би тада дошло до промене идентитета самога дела. Такође, објективна целовитост ствари није угрожена посматрачевим извођењем или неизвођењем радњи. Уметничко дело као ствар је у том смислу независно од посматрача, за разлику од догађаја, који увек укључује и субјективност за коју се догађа.

1. Лесингов Лаокоон: *проспир* и време, *шела* и радње

Другачији временски квалитет захтева другачији медиј приказивања. Разлика у медију приказивања, како је још пре више од 250 година уочио Готхолд Ефраим Лесинг [Lessing], са своје стране профилише поделу на дела у простору и дела у времену (он их назива телима, Körper, и радњама, Handlungen), и сходно томе на два типа уметности. Лесинг је своју концепцију изнео у својевремено веома утицајној расправи *Лаокоон или о границима сликарства и поезије*, која је објављена 1766. године као полемички спис усмерен против схватања Ј. Ј. Винкелмана [Winckelmann], једног од пионира модерне историје уметности. У средишту расправе је проблем уметничког приказивања афеката, или, шире гледано, проблем могућности и граница *mimesis* у различитим уметничким врстама, а запажања о простору и времену Лесинг износи као образложење неједнаког капацитета сликарства и поезије за миметичко приказивање.

Он при томе преокреће до тада уобичајени начин поређења сликарства и поезије, који је ишао за утврђивањем њихове сличности, и који води порекло, када је реч о документованим ставовима, од старогрчког песника Симонида са Кеја (око 556–468. пре н. е.) и његове често навођене и парафразиране изјаве: „Сликарство је нема поезија, а песма је слика која говори”. Уместо на сличности, Лесинг акценат ставља на њихове разлике и границе:

Ако је истина да сликарство за своје подражавање употребљава сасвим друга средства или знаке него поезија: наиме, фигуре и боје у простору, а поезија артикулисане тонове у времену; ако знаци морају имати прикладан однос према ономе што означавају: онда знаци поређани један до другог могу изражавати само предмете који, или чији делови, постоје један до другог, али знаци који следе један за другим могу означавати само предмете који, или чији делови, следе један другоме (Lesing 1964: 60).

Знаци следе један за другим (*nach einander*) у времену, а постоје један до другог (*neben einander*) у простору. То су два различита медија приказивања и два различита начина постојања. Претпостављајући да начин постојања неког знака мора да одговара означеном, тј. предмету

који је приказан, Лесинг закључује да се и сами предмети онтолошки разликују, да постоје на исти начин као знаци којима су приказани, односно да су такође дати или у времену или у простору. При томе, он знаке просторних уметности схвата као „природне”, а језичке знаке као „произвољне” (Lesing 1964: 66). Арбитрарност језичког знака компликује схватање миметичког односа у песништву и не допушта представу о пуком „пресликавању”.

По Лесингу, према томе, постоје просторне и временске уметности, уметности симултаности и процесуалности, које у наслову његове књиге заступа пар *сликарство* и *поезија*. Њихова миметичка природа се не доводи у питање. Просторне уметности су у стању да прикажу предмет одједном и цео (као ствар, односно тело), а временске га приказују у сукцесивном низу (као догађај, односно радњу), док се успостављање целовитости тог низа остварује у субјективном чину рецепције, и омогућено је човековом способношћу памћења. То повлачи да временске уметности могу да приказују дуготрајне процесе, док су просторне уметности способне да прикажу само један издвојени тренутак, али тако да тај тренутак симболизује целину процеса (код Лесинга такозвани „плодни” или, дословно, „најплоднији” тренутак, *prägnantesten Augenblick*).

Уочену разлику Лесинг илуструје већим бројем примера, од којих је најзначајнији поређење песничког, односно вајарског приказа судбине тројанског врача Лаокоона. Ови прикази су медијски и онтолошки различити. Песник може да испева читаву легенду о Лаокоону, који упозорава Тројанце да не уносе у свој град великог дрвеног коња, за кога они верују да је жртвени дар Данајаца, а заправо ће им донети пропаст. Богови, који су све то смислили, не желе да њихова интрига пропадне, па шаљу огромну змију, која дави врача и његове синове. Песник приказује ову легенду низом стихова за чије читање је неопходно извесно време, као и читаочева способност да, док чита завршне стихове, памти оне које је раније прочитао и тако у *својој уобразиљи* изграђује предмет у целини. Са друге стране, вајар ће легенду о Лаокоону приказати у простору као своје медију, и то тако што ће одабрати само један („плодни”) тренутак и приказати стање ствари у њему, а тај приказ ће у *свестии њосмајрача* призивати читаву радњу, пре и после одабраног тренутка. У случају конкретног дела око кога се споре Винкелман и Лесинг, групе Лаокоона и синова, ауторство припада, како је забележено код Плинија Старијег (Hist. Nat. XXXVI 37), тројици вајара са Родоса, Агесандру, Полидору и Атенодору, који су скулптуру наводно исклесали из једног комада камена. Скулптура, поново откривена у Риму 1506. године, данас се налази у Ватиканском музеју.

Лесинг је свестан тога да и сликарство и поезија, осим предмета који им првенствено „одговара” с обзиром на претпостављену хомологију медија, садржаја и рецепције (Michel 1984: 100), могу да прикажу и предмете који су карактеристични за ону другу врсту уметности, али само на тај начин што ликовни прикази радње, односно песнички прикази тела,

укључују један посредни ефекат сугестије. Тако, по њему, сликарство може да приказује радње, али само посредно, сугестијом, наговештавајући их помоћу тела (*andeutungsweise durch Körper*), док поезија може да приказује тела, али само наговештавајући их помоћу радњи (*Lesing 1964: 60*).

Овде је од значаја то што и песников и вајарев приступ захтевају сарадњу посматрача. У првом случају, код песништва, рад једног облика посматрачеве меморије, у којој се током извођења у његовој свести конституише јединство предмета, а у другом случају, код вајарства, рад другог облика меморије, у којем се то јединство обнавља, такође у свести посматрача, почевши са сценом из приказаног плодног тренутка. Вајарев приступ укључује још једну претпоставку: да је посматрачу већ позната легенда о Лаокоону, како би могао да је препозна на основу приказане сцене. Посматрач који долази из културне средине којој легенда није позната, не би могао адекватно да разуме скулптуру.

2. Акцентовање процесуалности и перформативности

Али ако је овај низ закључака ваљан, онда је овде реч о *истом* предмету, а не, као што мисли Лесинг, о два предмета, или о двема врстама предмета. Разлика коју је он уочио односи се на приказану предметност песничког (заиста у времену изложена сцена страдања Лаокоона и синова) и вајарског дела (група фигура Лаокоона и синова, заиста датих у простору), али у оба случаја сам приказ као уметничко дело има свој засебан предмет. Тај предмет чије се јединство конституише у временској, односно обнавља у просторној уметности, јесте један *наратив*. Конкретно, прича о Лаокоону као епизода велике приче о Тројанском рату. То запажање помаже да се ближе профилише теоријска позиција заснована на разликовању медија приказивања.

Ова позиција даје јасан логички и онтолошки примат временским уметностима, које конституишу предмет (песничко уметничко дело) чије јединство бива обнављано (тј. сугерисано, наговештавано) у просторним (ликовним) уметностима. Нарација је процесуална, и отуда „природно” сродна временским уметностима. Ликовна, просторна уметност, наратију може само да сугерише „плодним” тренутком. Дакле, уколико је заиста наратија онај предмет који, свака на свој начин и бар у неким случајевима, приказују временске и просторне уметности, онда ће тај предмет адекватније бити приказан у некој временској уметности.

Може се поставити питање да ли то импликује захтев да се и наша схватања просторне уметности помере ка процесуалном, догађајном. Јер, не само што је као прави предмет просторног уметничког дела схваћен наратив, који постоји на начин процеса, него и обнављање јединства овог предмета на основу просторног приказа одабраног „плодног” тренутка, јесте један процес, чији носилац је меморија посматрача.

По свему судећи, овде морамо да правимо разлику између те меморије, и оне која конституише јединство предмета временских уметности. То су две различите субјективне моћи посматрача. Али, ако је тако, значи

ли то да је суштина ликовног дела, као просторног, у обнављању јединства предмета (наратива)? Да ли је и дело просторних уметности онда оријентисано према процесу? Или то важи само за једну њихову класу, наративна дела, а не дотиче она не-наративна (на пример, апстракцију у различитим облицима)?

Конечно, предмет који је приказан неким уметничким делом, уколико је то заиста наратив, и у првом и у другом случају обликује се у свести посматрача, која конституише, односно обнавља његово јединство. То јединство је, дакле, или идеални, или ментални, али свакако не материјални објекат. По овоме, тражена „суштина” уметничког дела била би иматеријална. У прилог таквом решењу питања о природи уметничког дела говоре и бројни феномени најновије уметности и тенденција ка њиховом скретању у област перформативног. Данас се чак и она дела просторне, ликовне уметности, која су реализована традиционалним техникама и материјалима, доводе у неки облик перформативног односа, ако не на другачији начин, а оно социјалном конвенцијом отварања изложбе, које по правилу укључује неко извођење, догађање. Да и не говоримо о тзв. перформансу као уметничкој форми, који је потпуно напустио представу о уметничком делу као стабилном материјалном предмету, и за који је довољна сама уметничка активност.

Лесингов *Лаокоон* не разматра само карактеристике естетског објекта, него и конституцију естетског субјекта (Sjöholm 2013: 19. и даље). Разлика у медију приказивања је за Лесинга директно повезана са разликом у активираним чулу посматрача; дело просторног типа окренуто је чулу вида, а дело временског типа чулу слуха. То је јасно у случају музике, али релација се употпуњује тек уколико претпоставимо да се и језичко (књижевно, песничко) уметничко дело, које такође припада временском типу, обраћа оној субјективној моћи коју сликовито називамо „унутрашњим ухом”, како то чини Х. Г. Гадамер [Gadamer] у спису *Актуелност лејога* (Gadamer 1993: 131. и даље). Увођење појма унутрашњег уха у Гадамерову филозофску херменеутику (в. Grondin 2001: 134. и даље) праћено је низом консеквенци: наглашавањем језичности нашег искуства уметности (и света), повлашћивањем значењске димензије уметничког дела, што са своје стране захтева да се оно посматра унутар сплета односа разумевања у које улази (историја деловања), као и истицањем значаја интерпретације. Тако се, на супрот традиционалној естетици, окренутој чулним аспектима уметничког дела, успоставља примат херменеутике, а уметничко дело примарно схвата не више као естетски, већ као херменеутички предмет.

Проблем је, међутим, у томе што не постоји и није могућа једнозначна паралела између медија приказивања и активiranог чула посматрача. Сликарство као парадигматично просторна, и поезија као парадигматично временска уметност, свакако могу да буду доведени у тај однос. Али код уметности као што су опера и филм (да и не говоримо о различитим варијантама данашње *мултимедијалне* уметности, за које је карактеристично управо то што прекорачују границе медија), које су окренуте како

чулу вида, тако и слуха, али су несумњиво догађајног карактера, тј. припадају временском типу, ова паралела се губи. Савремени естетичар Г. Кари [Currie] подсећа да је дистинктивно обележје филма управо то да је *слика у покрету* (Кари 1995: 1–9). За нешто такво Лесинг није могао да зна и сам израз би му вероватно деловао парадоксално.

Чак и у ужој области сликарства, просторне уметности чија су дела окренута чулу вида, могу се срести појаве које наглашавају процесуалност, као што је то случај са тзв. „акционим сликарством” Џексона Полока [Pollock]. Његове слике, лишене хотимичног композиционог тежишта, израз су аутономних животних процеса.

Без обзира на неодрживост пуне паралеле између медија приказивања и активiranог чула посматрача, подела уметничких дела на ствари и догађаје изгледа да задржава своја преимућства. Она је интуитивна, јасна и једноставна. Мермерна скулптура је ствар, а позоришна представа догађај. Песма коју пева хор у цркви је догађај, а фреске на зидовима цркве су ствари.

Али ова подела је, како се може показати, исувише једноставна, и не може да изађе на крај са комплексношћу постојећих уметничких дела. Графички отисак и бронзана скулптура су несумњиво ствари, али шта је лирска песма? Идеални предмет, текст, „ствар” у духу, или догађај слушања/читања песме? Симфонија која се изводи у концертној сали је догађај – прецизније, догађај је њено *извођење* – али шта је симфонија пре него што се изведе? Текст (нотни запис)? Идеални предмет у духу композитора? Пука могућност која чека своју ентелехију? Скоро ништа? Имају ли исти онтолошки статус неизведена симфонија, песма која је остала у пишневој фиоци, и пастел који никада није напустио сликарев атеље? Иако су са становишта уметника-аутора, и симфонија и песма и пастел довршена дела, једино је пастел потпун у смислу онтолошке целовитости и довршености, јер је материјална ствар у простору, и на његов начин постојања не утиче то да ли су га ичије очи сем уметникових угледале или не. Са друге стране, симфонија и лирска песма чекају своје извођење у времену да би се употпуниле, њихов начин постојања зависи од извођења. Конституисање јединства песме или симфоније захтева напор меморије. Да ли је довољно да то буде меморија аутора – песника који је уједно први читалац своје песме, или композитора као првог слушаоца симфоније? Да ли је писање песме, односно компоновање, као активност духа уметника, већ само по себи извођење? Или овде треба да говоримо о меморији *идеалног* читаоца/слушаоца?

Поновићу, не смемо да будемо заварани тиме што симфонија и песма *пре* и независно од извођења могу постојати као текст, сталан и непроменљив, херменеутичари би рекли: *еминентни* текст. Текст је резултат кодирања предмета (симфоније, односно песме) према одређеним правилима, и као такав је упућен активности декодирања коју обавља компетентни реципијент, онај који познаје правила на основу којих је спроведено кодирање. Другачије речено, текст нуди одређени скуп

могућности значења које се реализују његовим читањем. Разуме се, не мора увек, нити сваки читалац, да оствари све могућности које садржи текст. Али текст је упућен читаоцу, а читање текста је његово извођење. Извођењем се преокреће активност конституисања текста. Ако конституисање текста кодира просторним знацима (елементима писма) један предмет у времену (процес, нарацију), декодирање текста читањем враћа тај предмет, из просторног, његовом првобитном временском медију.

Аргументацији у прилог неопходности извођења дела изгледа да се може изнети приговор који се заснива на једној релативно честој пракси у архитектури. Реч је о томе да постоје многи архитектонски пројекти који нису изведени, а који се излажу и који су предмет опсервација критичара и теоретичара, са којима, дакле, имају естетско искуство одговарајуће припремљени субјекти, и који су третирани као уметничка дела.

Али тај приговор ипак не погађа схватање о неопходности извођења песничког и музичког дела, јер се она одвијају у времену, док грађевина подигнута према архитектонском пројекту постоји у простору. Неизведени архитектонски пројекат заправо провоцира наше схватање довршености дела просторних уметности. Ако је један такав пројекат довршено уметничко дело без обзира на то да ли игде постоји грађевина подигнута према њему, зашто онда не би био у истом смислу довршен модел скулптуре која никада није била изливена (заправо се такви модели лако могу пронаћи, не само по вајарским радионицама и ливницама, него и у галеријском и другом јавном простору), или графичка плоча са које није отиснут ниједан лист? Јер између једног архитектонског пројекта, једног гипсаног модела и једне графичке плоче постоје важне технолошке сличности. Сви ти предмети су производи рада уметника, али завршни корак – отискивање графике, изливање скулптуре и подизање грађевине, често бива препуштен другима, техничарима, специјалистима за одређену технологију. Па опет, не излажемо, не купујемо и не описујемо графичке плоче, већ графичке отиске; не станујемо у цртежима нити макетама, него по кућама. Судећи по томе, наша интуиција о неопходности извођења дела варира у зависности од уметничких врста и родова.

Са тим је у вези низ питања о довршености и потпуности уметничких дела. Када је једно уметничко дело довршено? Одговор да је то онда када уметник престане да ради на њему, пошто га је схватио као довршено, иако га можемо применити на већини дела са којима се сусрећемо, није потпун одговор. Јер, шта ћемо онда са толиким недовршеним уметничким делима, међу којима има и оних са врхунском вредношћу (Шубертова [Schubert] *Недовршена симфонија* или Колрицова [Coleridge] poema *Кублај Кан* – која је драгоцен илустрација и неких других проблема на које наилазимо у покушајима да одредимо појам уметничког дела, нпр. интенционалности, значаја ауторства, улоге техничких средстава, или могућности и ограничења нормативне естетике)? Затим, могуће је да уметник привремено обустави рад на неком делу, да би му се једнога дана, покаткад и после више година, вратио и тек тада га

довршио. Француски песник Пол Валери [Valéry] је био мишљења да рад на некој песми никада не може да буде заиста довршен, него само, из неког разлога, прекинут. Тај прекид не мора да буде коначан чак ни уколико је изазван смрћу аутора; подсетимо се колико монументалних грађевина је зидано (и довршено или још увек недовршено, као Гаудијева [Gaudí] катедрала Свете породице у Барселони) деценијама и вековима, у сваком случају далеко премашујући оквире индивидуалних живота својих првобитних аутора.

Све то не значи да је уметничко дело у начелу недовршиво, него да је потребно да другачије одредимо услове под којима је оно довршено (в. Lamark 2010: 33–55). Изгледа да је за то најбољи децизионистички одговор: уметничко дело је довршено онда када такву одлуку донесе компетентни субјекат. Најчешће је то сам аутор, мада је могуће и да неко са аспекта аутора недовршено дело касније буде прихваћено управо у својој недовршености, и тада је то одлука неког другог субјекта.

Затим, да наставимо проблематизовање разлике између ствари и догађаја, запитајмо се да ли су на исти начин ствари у простору две скулптуре, један мермерни Аполон и један бронзани Дионис, које је неки духовити кустос-ничеанац поставио у исту изложбену дворану, тако да гледају један другог. Јер, претпоставимо да тај бронзани Дионис у другој галерији има брата близанца, изливеног према истом моделу (намерно занемарујем оне неизбежне разлике између одливака, које су условљене технолошким несавршеностима).

По Лајбницовом [Leibniz] закону идентитета, једнаке по свему другом осим по месту на коме се налазе, две бронзане скулптуре Диониса су различите ствари, али када их посматрамо као уметничка дела, ми их посматрамо као исто дело. Други одливак није копија првог. Тако је и са графичким отисцима, код којих број примерака које као дела сматрамо идентичним, такође зависи од могућности технологије, као и професионалних конвенција. Претпоставимо да пред собом имамо девет графичких листова отиснутих са исте плоче. Пред нама је несумњиво девет ствари, од којих је *свака*, појединачно узета, уметничко дело. Али, да ли то такође значи да је пред нама девет уметничких дела? Мишљења сам да би у оваквој ситуацији било најпримереније да одговоримо: не, него *једно* дело у девет појавних инстанци, од којих свака у потпуности заступа дело и поседује све његове суштинске карактеристике. Отисак под бројем 2 не разликује се од оног под бројем 8, изузев, као што је речено, у погледу могућих разлика условљених технолошким ограничењима.

Са мермерним Аполоном је другачије: он је несумњиво један и јединствен, чак и уколико је током векова начињено више његових копија. Подела уметничких дела на ствари и догађаје (односно просторна и временска дела), како видимо, суочава се у неким ситуацијама са питањима која је чине незадовољавајућом у почетном једноставном облику и траже додатне и прецизније диференције.

3. Новије варијанте дуалистичке онтологије уметничког дела

Те диференције нуде појмовна разликовања аутографског и алографског режима уметности, односно типа и токена (примерка). Прво је предложио Нелсон Гудмен [Goodman] (Gudmen 2002), а друго Ричард Волхајм [Wollheim] (Volhajt 2002). Обе теорије су настале, уз међусобне критичке подстицаје, током 60-их и 70-их година прошлог века. Гудмен је идеје изнете у књизи *Језици уметности* (1968) први пут саопштио у једном предавању 1962; Волхајм је своју концепцију почео да обликује раних седамдесетих, да би је заокружио књигом *Уметност и њени предмети* (1980). Гудменову дистинкцију преузео је и брижљиво анализирао Жерар Женет [Gennette] у првом делу своје двотомне студије *Уметничко дело* (Ženet 1996).

Ове теорије ћу приказати у основним цртама, а почећу са Волхајмовим разликовањем типа и токена. Проблем од којег он полази је појмовно одређење оне врсте уметничких дела која су до сада у овом тексту називана догађајима (код Лесинга радњама), књижевна и музичка дела. За разлику од њих, дела схваћена као ствари (код Лесинга тела), као што су цртежи, слике и скулптуре, задовољавајуће су одређена као физички објекти. Дуалистичка онтолошка концепција овде обухвата са једне стране уметничка дела као типове, а са друге уметничка дела као физичке објекте.

Волхајмово решење се састоји у томе да на подручје уметности примени разликовање типа и токена (примерка), које је у општем логичком облику формулисао Чарлс Сандерс Перс [Peirce]. Ово разликовање ћу илустровати једним примером; узмимо следећи низ речи:

пас мачка пас пас миш мачка пас

Пред нама је седам речи, седам токена, али само три типа, „пас”, „мачка” и „миш”. При томе је тип „миш” заступљен (инстанциран) само једним токеном, тип „мачка” има две, а тип „пас” четири инстанце. Оно што постоји пред нама као конкретни објекат који се могу опажати само су токени, и они заступају своје апстрактне типове.

У складу са тим би једно књижевно (односно музичко) уметничко дело било тип, и као такво идеално, апстрактно, док би његове појединачне инстанце, односно физичке инкарнације, били токени (примерци). Драмски комад Љубомира Симовића *Чудо у Шаргану* је тип, а његова штампана издања или извођења на позоришним сценама су токени. Тип је апстрактан, појединачан, и није одређен као нешто што постоји у простору и времену, док је токен конкретан и могуће је одредити његове просторно-временске координате. У овом односу посебно је важно да разликујемо нужна и контингентна својства токена. Тако би својства која се односе на синтаксичко-семантичку структуру *Чуда у Шаргану* била нужна и конститутивна, док би питања фонта којим је комад одштапан, или име редитеља који поставља комад на сцену, спадала међу контингентна својства.

За схватање односа између типа и токена значајни су и проблеми поновљивости и варијабилности, и изгледа да они указују на неке пуко-тине у Волхајмовој теорији. Наиме, док је поновљивост захтев који морају да испуне и књижевна и музичка дела, варијабилност није допуштена у књижевности, јер би угрозила идентитет дела, али јесте у музици и позоришту (в. Deјvis 2018: 50 и даље). Када одлазите у концертну дворану да бисте слушали неки Бетовенов концерт за клавир и оркестар, оно што ћете чути је извођење одређене интерпретације тог музичког дела, коју дају пијаниста и диригент. Исти концерт који изводи други пијаниста (и/или диригент) чини другачију интерпретацију. На основу ове релације, образовала су се теоријска становишта која су једноставну бинарну дистинкцију тип-токен у случају музике преформулисала у трипартитну, разликујући нивое музичког уметничког дела, његове интерпретације и њеног извођења (Šarp 1979: 437–438), при чему је извођење токен интерпретације, а не самог дела.

Ово усложњава онтологију уметничког дела, јер импликује да одређење типа може да захтева различите додатне услове за различите уметничке врсте. Шта је, на пример, са графиком? Одштампани графички лист је ствар, али у вишеструком смислу. Да ли је исправно да кажемо да су појединачни отисци неке графике токени који припадају једном одређеном типу (тој графици као уметничком делу)? Значи ли то да је графика онтолошки ближа лирској песми него цртежу? Шта је са графиком отиснутом у само једном примерку? Да ли се сме рећи да је она тип коме одговара само један токен? Зашто то онда не би важило и за цртеж и мермерног Аполона? Онда бисмо били на добром путу ка онтолошком монизму: сва уметничка дела су типови, а она која смо називали „стварима” су јединствени токени својих типова. Свакако, идеја да је мермерни Аполон јединствени токен неког типа се не саглашава са Лесинговом поделом на уметничка дела у времену и у простору, јер тип чији је токен мермерни Аполон, није просторно (али ни временско) дело. Тип је идеални предмет.

У дискусији о тип-токен теорији изнет је један занимљив аргумент којим се пориче да уметничко дело уопште може бити неки конкретан предмет, рецимо физички објекат. Аргумент има следећи облик (Dilvort 2008: 342): 1) метафизички је немогуће да конкретни предмети поседују нужна садржинска својства, односно (еквивалентно томе), конкретни предмети који поседују било каква садржинска својства морају их поседовати само контингентно; 2) пошто уметничка дела поседују нужна садржинска својства, немогуће је да буду идентична са конкретним предметима; 3) према томе, уметничко дело је апстрактни предмет. Овај аргумент доводи у питање статус дела ликовних уметности, која су одређена као физички објекти.

Како видимо, тип-токен теорија, која успешно решава питање одређења књижевног уметничког дела, наилази на проблеме када покушамо да је применимо на све уметничке врсте. Преостаје да се размотри

дистинкција аутографског и алогографског режима уметности код Гудмена и Женета. Између ове теорије и тип-токен теорије постоје многе додирне тачке, али и разлике (уп. Мекфи 2010: 6–8).

Дистинкција аутографско-алогографско је првобитно била одређена преко критеријума смислености фалсификовања: има смисла покушати да се фалсификује само неко аутографско дело (слика, цртеж, клесана скулптура итд.), али не и алогографско дело (лирска песма или музичка композиција). Фалсификатор може да покуша да подметне као оригинал неку вешто сачињену копију ретког издања *Хамлеџа*, или копију Шекспировог рукописа, али не и самог *Хамлеџа* као уметничко дело. Алогографска дела нису подложна фалсификовању и њихови појавни облици се могу умножавати без угрожавања идентитета дела.

Женет изричито прихвата дуалистичку концепцију и уметничка дела види подељеним на две класе – она „чији је предмет иманентности [...] неки физички предмет” и она „са идеалним предметом иманентности” (Ženet 1996: 17). Израз „предмет иманентности” је технички термин, који упућује на оно од чега је предмет сачињен (метална форма у случају ливене скулптуре, односно текст у случају романа). Даља Женетова анализа указује на постојање више мешовитих и прелазних облика уметничких дела, као и на могућности извођења онтолошког разликовања на нижем нивоу. Тако он разликује (Ženet 1996: 20–22) уметности у којима је „свако дело један једини предмет” (као што је сликарство) и уметности „где свако дело може бити вишеструки предмет” (као што је графика); затим „једнофазне” уметности (у којима је предмет произведен од стране уметника коначан, тј. тај предмет је уметничко дело) и уметности у две или више фаза (где завршни корак у производњи дела може да буде препуштен стручњаку за одређену технику). Сва та, и друга, истанчаном анализом уочена места ширења и усложњавања ове теорије, наводе на закључак да „граница између два режима [уметности] [...] пролази понекад посред једне уметности коју дели на две (онто)логички различите праксе” (Ženet 1996: 24). Развој уметности изгледа да показује једну карактеристику заједничку свим врстама уметности и у оба режима, наиме, тенденцију да се уметности из аутографских трансформишу у алогографске. При томе су тај преображај најпре учиниле књижевност и музика, а критеријум за преображај је постојање записа (нотације). Најтврдокорније аутографска уметност је сликарство, где чак ни у случају када уметник даје до најситнијих детаља прецизан опис свога поступка као неку врсту упутства за произвођење дела, такав опис не може ни приближно да се мери са текстом, односно партитуром.

Предност ове теорије огледа се и у томе што је подесна за описивање не само уметничких дела традиционалних врста, техника и медија него и дела која настају унутар нових уметничких пракси. У том смислу је упечатљива Женетова анализа концептуалних дела, односно дела на „концептуалном ступњу” (Ženet 1996: 177 и даље).

4. Закључне најомене

здраворазумско схватање	ствари	догађаји
Лесинг	тела	радње
Волхајм	физички објекти	типови
Гудмен и Женет	аутографска дела	алографска дела
Женет (имплицитно)	материјални објекти	идеални објекти

Горња табела треба да сумира неке од варијанти дуалистичке онтологије уметничког дела. Лесингова концепција је најближа свакодневном, здраворазумском разликовању ствари и догађаја, при чему се као мерило узима временски квалитет начина постојања, односно, по Лесингу, медиј представљања. Обе теорије касног двадесетог века, Волхајмова и Гудменова (и Женетова) моменат разликовања двеју класа уметничких дела одређују тако што другачијим појмовним апаратом артикулишу већ познату дистинкцију. Волхајмова тип-токен теорија добро решава питање природе књижевног уметничког дела, али већ када треба да обухвати подручје музике, потребне су јој корекције. Коначно, разликовање аутографских и алографских дела, уз уважавање постојања прелазних облика и тенденције померања свих уметности ка алографском, иако успешније покрива стварне уметничке појаве и њихов развој (укључујући и појаве најновије уметности), захтева толико много додатних диференција, да изгледа као да заправо води ка некој врсти номинализма у онтологији уметности, где би за сваку поједину уметничку врсту била потребна посебна одређења. Једноставну дуалистичку онтологију можда спасава имплицитно Женетово разликовање уметничких дела као, са једне стране материјалних, а са друге идеалних објеката, али то исувише личи на тип-токен теорију или неку њену деривацију. Оно што, међутим, остаје заједничко свим овим теоријама, јесте полазиште: увиђање разлике између две уметничке врсте – сликарства и поезије. Можда би било корисно ако бисмо уместо на разлике, акценат поново преместили на њихове сличности, и поновили и образложили Хорацијево *ut pictura poesis*.

Литература

- Kari 1995: Currie, G., *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Dejvis 2018: Davies, D., „Locating the Performable Musical Work in Practice: A Non-Platonist Interpretation of the Classical Paradigm”, in: Assis, P. de (ed.), *Virtual Works - Actual Things: Essays in Music Ontology*, Leuven: Leuven University Press, 45–64.
- Dilvort 2008: Dilworth, J., „The Abstractness of Artworks and Its Implications for Aesthetics”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 66(4), 341–353.
- Gadamer 1993: Gadamer, H.-G., „Die Aktualität des Schönen”, *Gesammelte Werke Bd. 8: Ästhetik und Poetik I*, Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 94–142.

- Gudmen 2002: Goodman, N., *Jezici umjetnosti*, Zagreb: KruZak.
- Grondin 2001: Grondin, J., *Einführung in die philosophische Hermeneutik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Irvin, Dod 2017: Irvin, S. and Dodd, J., „In Advance of the Broken Theory: Philosophy and Contemporary Art”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 75(4), 375–386.
- Lamark 2010: Lamarque, P., *Work and Object*, Oxford: Oxford University Press.
- Lesing 1964: Lesing, G. E., *Laokoon*, Beograd: Rad.
- Mekfi 2010: McFee, G., „Defending ‘The Artist Theory’: Wollheim’s Lost Idea Regained?”, *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*, 47(3), 3–26.
- Mižel 1984: Mitchell, W. J. T., „The Politics of Genre: Space and Time in Lessing’s Laocoon”, *Representations* 6, 98–115.
- Šarp 1979: Sharpe, R. A., „Type, Token, Interpretation and Performance”, *Mind* 88(351), 437–441.
- Sjöholm 2013: Sjöholm, C., „Lessing’s Laocoon: Aesthetics, Affects and Embodiment”, *The Nordic Journal of Aesthetics* 46, 18–33.
- Volhajm 2002: Volhajm, R., *Umetnost i njeni predmeti*, Beograd: Clío.
- Ženet 1996: Ženet, Ž., *Umetničko delo: imanentnost i transcendentnost*, Novi Sad: Svetovi.

Saša M. Radojčić

DUALISTIC ONTOLOGY OF A WORK OF ART

Summary

In this essay, a philosophical position which sees the definition of the concept of a work of art in the sign of ontological dualism is considered. According to the aforementioned, works of art can be things or events. The basis of the distinction is the temporal quality of the constitution and the form of existence of the subject (simultaneity or processuality). The concept developed by G. E. Lessing in the second half of the 18th century is close to that understanding. In the work *Laocoon or on the boundaries of painting and poetry* (1766), Lessing insists on the difference in the medium of representation (space or time). For him, they are works of art representing the bodies or the actions. It turns out that dualistic determinations already encounter difficulties during a closer profiling of things and events. These difficulties increase and become unsolvable when faced with new artistic practices and their results, the inclusion of which requires either the expansion of the notions of the work of art and art itself, or their definition in a completely changed way. In the last part of the essay, the basic features of some newer conceptions of the work of art are presented, which articulate the dualistic ontology in different categories (type / token, autographic / allographic).

Keywords: ontology of art, dualism, constitution of objects, medium of representation, work of art

Примљено: 28. маја 2021. године
Прихваћено: 5. јула 2021. године