

Саша РАДОЈЧИЋ¹
Универзитет уметности у Београду
Факултет ликовних уметности

ЕНДИ ВОРХОЛ И КРАЈ (ИСТОРИЈЕ) УМЕТНОСТИ

У овом огледу се разматрају теоријски ставови које је филозоф Артур Данто изнео поводом изложбе радова Ендија Ворхола у њујоршкој Стејбл галерији 1964. *Кутије Брило*, које су између осталог биле тада изложене, послужиле су Дантоу као илустративни пример за аргументе у прилог новој дефиницији уметничког дела као интерпретабилног предмета, као и за тезу о „крају (историје) уметности”. Разматрање ових ставова изведено је приказивањем симболичких сусрета и раскорака уметности и мишљења о њој.

Кључне речи: Енди Ворхол, Артур Данто, *Кутије Брило*, уметничко дело, не-разликовање, крај (историје) уметности, свет уметности

Први сусрет: филозофски аргумент и илустративни пример

Међу посетиоцима изложбе коју је Енди Ворхол (Warhol) поставио у пролеће 1964. у њујоршкој Стејбл галерији био је и филозоф и уметнички критичар Артур Данто (Danto). На тој изложби, он је видео дело које ће постати кључна илустрација његовог по значају истински револуционарног појма *света уметности*. Тај појам омогућио је формулисање двеју Дантоових утицајних теза: новог одређења појма уметничког дела, и нове варијанте идеје о крају историје уметности. Биле су то *Brillo Boxes*. Какве су то кутије, и због чега су биле толико важне једном филозофу? Или је боље рећи: филозофима, пошто су Дантоове тезе отвориле широко поље дискусија, које трају већ дуже од три деценије, улазећи у ред најзначајнијих отворених питања савремене филозофије уметности. Прича о излагању есеја „Свет уметности” (Данто 1964) на годишњем скупу Америчког филозофског удружења показује да филозофски живот још увек поседује понешто од анегдотског потенцијала својих старогрчких узора. По тој причи, Данто се суочио са празном конференцијском салом: колеге професори су, као један, помислили да се иза широко одређеног наслова не крије ништа вредно њихове пажње. Каква је то грешка! Јер могли су присуствовати тренутку утемељења једне теорије.

Ворхолове *Кутије Брило* су објекти од шперплоче на чијим страницама је техником ситоштампе отиснут необичан, неочекивани садржај. Ти објекти подражавали су изглед индустријске амбалаже у коју је паковано средство за чишћење посуђа „Брило” (челична вуна са детерџентом). Праве картонске кутије из магацина неке велетрговине и Ворхолове „кутије” визуелно су биле идентичне, и та околност је за Дантоа била драгоцен, јер је сада могао да посегне за својим омиљеним аргументом и при томе се позове на *Кутије Брило* као илустративни пример. Тај аргумент заснива се на не-разликовању објеката, и у свом општем облику се може овако формулисати: уколико се два предмета, од којих је само један уметничко дело, не разликују по неком својству које

¹ sasa.radojic@gmail.com

се може чулно (у овом случају визуелно) опазити, они се онда нужно разликују по својству које се не може чулно опазити. Према томе, специфично уметничко својство, оно својство на основу којег разликујемо уметничка дела и ствари које нису уметничка дела, није перцептабилне природе (Данто 1981: XII). То је значајан и храбар закључак, зато што се супротставља уобичајеној и у историји мишљења о уметности преовлађујућој представи по којој је уметничко дело *естетски предмет*, у изворном хеленском смислу речи *aisthesis*: нешто што је чулима доступно, нешто опазиво.

У Дантоовим текстовима се налазе различите илустрације овог аргумента; на пример, опис фиктивне изложбе девет визуелно идентичних црвених квадрата, од којих су осам уметничка дела различитих индивидуалних историја и значења, а девети обична ствар (Данто 1981: 1–3); или поређење кревета који је неки уметник прогласио уметничким делом и изложио у галерији, и кревета који је исти занатлија направио по истом нацрту и од истог материјала (исто: 11–13); сличан је рани Дантоов фиктивни пример са текстом који детаљно описује борбе на пацифичком острву Иво Џима, али који не може бити историографско дело, јер је написан 1815. (Данто 1962: 172–178). Проблем са тим и другим сродним Дантоовим примерима је у томе што су они плод мисаоних експеримената, што нису, дакле, узети из реалности, из стварне уметничке праксе. Ти примери свакако указују на логичку рањивост, можда и на неодрживост дотадашњих представа о томе шта је уметничко дело, али са Ворхоловим *Кутијама Брило* појавило се нешто у стварним уметничким односима, што је могло да подржи Дантоов аргумент заснован на не-разликовању објеката. Појавило се ликовно уметничко дело које је било визуелно идентично обичној ствари. На Ворхоловој изложби нису се срели само филозофски аргумент и његов илустративни пример, него и обична ствар и уметничко дело.

Други сусрет: ствар и уметничко дело

Уметничка дела су, како је то још Лесинг (Lessing) показао у *Лаокоону* (Лесинг 1964), ствари у простору или догађаји у времену, али нису „обичне” ствари ни „обични” догађаји. По чему се разликују *Кутије Брило* и кутије „Брило”? Дантоов одговор, уједно и његова нова дефиниција уметничког дела, гласи: по томе што *Кутије Брило*, Ворхолово уметничко дело, (1) говоре о нечему и (2) отеловљују то „о чему”, своје значење (Данто 1998: 130). О чему оне говоре? – Па, о много тога: пре свега о правим кутијама као чињеници свакодневног живота одређеног доба, о масовној култури и њеним конвенцијама, о амбицији уметника да миметички прикажу стварност, и тај говор Ворхолових кутија је обојен, чини ми се, критичко-иронијским, чак и хуморним тоновима. Али оне говоре, сматра Данто, и једним знатно строжим тоном о самима себи и свом статусу као уметничког дела. Са друге стране, ако и нису баш потпуно неме, кутије „Брило” у најбољем случају могу да позову купца, да му препоруче оно што се у њима налази. Ништа друго: ствари ћуте, уметност је та која говори.

Филозофска обрада сусрета ствари и уметничког дела на Ворхоловој изложби је донела као резултат теоријски модел који може да послужи као кључ за разумевање и неких других појава у новијој уметности, које нису могле да се ускладе са традиционалном представом о уметничком делу као естетском предмету. Дантоово одређење сугерише да уметничко дело треба заправо да буде посматрано као интерперетабилни, а не перцептабилни предмет (Радојчић 2015:

13–14). Иако одређење које се позива на интерпретабилност није имуно од приговора (јер постоје предмети који „говоре о нечему” а нису уметничка дела), нагласак који оно ставља на симболичке и семантичке аспекте дела је драгоцен путоказ за разумевање уметности која настаје од почетка двадесетог века до данас. Тај теоријски модел је у стању да обухвати и оне феномене који су за традиционално схватање уметности и уметничког дела били загонетни или потпуно спорни, рецимо Дишанове (Duchamp) *ready-mades*, или разноврсне видове савремене концептуалне уметности, не губећи при томе на релевантности ни када је реч о уметности ранијих епоха.

Када је већ поменут Дишан, треба рећи и то да неки интерпретатори указују на сличности између његовог и Ворхоловог чина, које се наводно састоје у томе што је у оба случаја реч о приписивању статуса уметничког дела предмету који је заправо индустријски производ за масовну потрошњу. Али то је тачно само у случају Дишанових *ready-mades*, али не и *Кућија Брило*, које нису индустријски производи (то су кутије „Брило”, обичне ствари), него њихов мимесис (уметничка дела). И док Дишанов гест радикално одбацује појмовну апаратуру сваког традиционалног схватања уметности, укључујући и појам мимесиса, Ворхол се односи миметички како у погледу предмета, тако и поступка којим је овај предмет произведен. Он је *своје* кутије изложио као велику серију. Има неке, највероватније не сасвим намерне, симболичке игре и у томе што је *Кућије Брило* Ворхол *прочицао* у атељеу званом *Фабрика*, уз знатно учешће сарадника. Не треба преувеличавати значај свих ових околности – Ворхол се у реализацији својих радова скоро редовно ослањао на сараднике, а атеље је добио име по томе што га је уметник крајем 1963. изнајмио у простору некадашње фабрике шешира, и то не зато што је тиме намеравао да проблематизује односе између уметничких дела и индустријских производа, него једноставно зато што му је дотадашњи атеље постао тесан. Ако се већ инсистира на вези Дишана и Ворхола, онда је боље природу те везе карактерисати појмом симболичке контекстуализације, а не атрибуције. За одговор на питање о томе како су уопште могући *ready-mades*, вероватно најподесније средство је на почетку овог огледа поменути Дантоов појам *свешта уметности*. Тај појам, који је инспирисао савремену институционалну теорију уметности, упућује на теоријску атмосферу унутар које се увек обликују наша схватања уметности и њених феномена. Уметност не настаје у теоријском вакууму, него неминовно у историјски одређеном контексту идеја, општих представа и претпоставки. У неким контекстима (неким световима уметности) су Дишан и Ворхол могући, у другима нису. Није сасвим јасно какав је статус овог релативистичког појма у каснијим Дантоовим текстовима, када до изражаја долази његова амбиција да пружи есенцијалистичко одређење уметности и уметничког дела; расправа о том питању излази изван видокруга овог огледа, а за основну оријентацију читаоцу препоручујем зборник *Данто и његови критичари* (Ролинс 2012).

Трећи сусрет: филозофско питање и крај (историје) уметности

Потом Данто прави још један корак, изводећи аргументацију у прилог варијанти хегеловске тезе о крају уметности. Од свега онога о чему, призивајући интерпретацију, говоре *Кућије Брило*, издваја се питање о њиховом сопственом статусу као уметничког дела. Али то је филозофско, а не уметничко питање. По Дантоу, поставши свесна себе и свог правог карактера, уметност решава филозофско питање и тиме се окончава њена дотадашња историја; тиме се, такође, уметност

ослобађа филозофског наратива коме је била подређена. Теза о крају (историје) уметности ни у ком случају не значи да ће бити обустављена уметничка продукција (у наше време је она жива и разноврсна као можда никада раније), него само то да је историја уметности као трагање уметности за адекватним сазнањем саме себе успешно довршена. За самосвесну уметност је од сада отворена вечност пост-историје. Уочљиво је да се Дантоова теза о крају (историје) уметности појављује у време када теоријску атмосферу испуњавају контроверзе око постмодерне и говор кризе и краја модерних концепата, и вероватно је да је, ако не сама теза, а оно дискусија о њој у знатној мери била подстакнута *иџом атмосфери*.

Теза о крају (историје) уметности има још неке нијансе на које треба скренути пажњу. *Прво*, целовито сазнање неког процеса могуће је тек када се тај процес оконча. Уколико *Куџије Брило* заиста изражавају такво, целовито сазнање уметности о себи самој, онда оне истовремено обзнањују да је процес историјског развоја уметности принципијелно окончан. Више ничега суштински новог неће бити под капом небеском. Иновативни потенцијал уметности је потрошен (Данто 1998: 141–142), а иновација је императив (модернистичке) уметности. Али оваквом аргументацијом и сама Дантоова теза изгледа да доспева у нејасан епистемолошки статус. Она искључује могућност будућих иновација и на тај начин даје предвиђања будућих појава у уметности (јер тврди да оне неће са собом донети ништа суштински ново). Но, за разлику од научних предвиђања будућих појава, која се не одричу сопствене погрешивости, предвиђања која импликује теза о крају (историје) уметности унапред одбацују сваку могућност грешке или промашаја. Та теза се у том погледу показује као метафизички став који не може да буде оповргнут, и чији информативни капацитет је стога веома мали. *И друго*, уколико су *Куџије Брило* заиста визуелно идентичне кутијама „Брило”, онда оне такође остварују прастари идеал уметности са миметичким амбицијама, наиме, тако успешно подражавају стварност, да укидају *естетичко* (али не и концептуално) разликовање између ствари и дела, стварности и фикције, живота и уметности. Потпуни успех мимезиса је уједно и његова последња реч: постизање стања не-разликовања, стања у коме миметички чин више није потребан.

Први раскорак: уметник и филозоф

Али Минервина сова (Хегелова? Дантоова?) која је полетела у сумрак историје уметности, изгледа да није много знала о филозофским дискусијама које је покренуо њен лет, нити се око тога бринула. Енди Ворхол у својим дневницима и не помиње ни тезу о крају уметности, ни филозофа који је ту тезу срочио, ретроспективно загледан у *Куџије Брило*. Па ни самим *Куџијама* не посвећује много речи; уосталом, на тој изложби нису биле изложене само копије амбалаже „Брило”, него и неких других оновремених индустријских производа (списак велетрговинских кутија које Ворхол миметички представља обухвата Хајнцов кечап од парадајза, Мотов сок јабукe, Дел Монтеове половине брескве, Кембелов сок парадајза и Келогове кукурузне пахуљице; Брило се појављује у две варијанте, са основном жутом односно белом бојом; Данто говори о белој варијанти). Ворхолова пажња је била окренута више персоналним него поетичким односима у уметничком свету, или, тачније речено, на сцени тог света. Он радије говори о забавама на којима је био, него о изложбама које је видео; важнији му је искорак у филм и рокенрол (ово последње пре свега преко везе са групом *Velvet Underground*), него дискусија о теоријским питањима. За та питања није био ни

довољно опремљен својим образовањем. Сусрет између уметника и филозофа се није одиграо, а поготово није дошло до трансформације уметника у филозофа, што би ојачало Дантоову тезу о крају (историје) уметности. Уметничко дело можда поставља филозофска питања – али коме их поставља, ко уочава та питања?

Уместо да уметник постане филозоф, догодила се једна друга, за савремену уметност знатно далекосежнија трансформација: уметник је постао звезда, *celebrity*, не једноставно позната личност, него неко ко је у исто време садржај, миљеник и мета масовних медија и јавности коју ти медији изграђују. И у ранијим епохама, уметници су знали како да постану познати и славни, и да убирају плодове славе. Фидију (Pheidias) је дочекивао читав град са узбуђењем које је достигало религиозне валере, а Микеланђело (Michelangelo) је могао да дозволи себи да чак и папине наруџбе стави на листу чекања. Али то је била другачија врста славе, јер тада још нису били успостављени односи које ће изградити масовни медији нашега доба. Није било могуће да медијско присуство конкурише стварном присуству и да га чак надјача. Један од првих уметника који су умели да искористе могућности отворене развојем масовних медија, био је управо Енди Ворхол. Његова верзија поп-арта није преузимала само мотиве и ликове медија, него и њихову реторику. Његови графички листови са ликовима Мерилин Монро (Mongoe), Мао Це Тунга (Zedong) и Кембелове супе, нису само преобликовали и у свет уметности уводили иконе масовних медија, додајући нијансе њиховом медијском постојању, већ су и сами постајали такве иконе. Штавише, сам Ворхол је постао медијска икона, остваривши тако идеал Фридриха Ничеа (Nietzsche), по коме је највиши успех неког уметника тај да сопствени живот обликује као уметничко дело. Скоро сигурно, тај исказ Ворхолу није био познат; идеал коме је по сопственим изјавама тежио, био је прилично удаљен од Ничеовог: он је хтео да ради као машина и да постане машина.

Машина или медијска икона, свеједно, Ворхол и његова изложба су једном филозофу послужили као илустрација аргумента који почива на не-разликовању предмета. Али то није једини интерпретативни приступ овом уметнику и његовом делу. Данто акцентује однос не-разликовања: *Кућије Брило* и кутије „Брило” се не могу визуелно разликовати. Смисао те реченице није исти као смисао њој еквивалентне реченице да су *Кућије Брило* и кутије „Брило” потпуно сличне. Да ли је Ворхол хтео да нагласи исти онај однос до којег је стало Дантоу – или (еквивалентан) однос сличности (уп. Матик 1998: 971)? Да ли је хтео да потврди миметички однос, или да му се наруга? Или обоје?

Други раскорак: дело и његов аутор

Када је требало да изложба са *Кућијама Брило* буде постављена у Шведској, склопљен је необичан договор. Ворхол је менаџеру изложбе послао детаљна упутства и макету, овластивши га да организује производњу 100 дрвених кутија. Стицајем околности, временом је за излагање у неколико европских градова, направљено је знатно више *Кућија Брило* него што је у први мах предвиђено, наводно 40. Менаџер изложбе се позивао на уметникову усмену дозволу да тако учини, али изгледа да је у томе било и злоупотреба, јер су „европске” *Кућије Брило* почеле да се појављују на аукцијама, достижући високе цене (Томпсон 2014: 65. и д.). На крају се, већ после уметникове смрти, умешао и одбор Ворхолове фондације, одбивши да потврди ауторство *неких* кутија, али не свих, што је само допринело конфузији на уметничком тржишту. Одлуке фондације биле су вероватно мотивисане економским разлозима, жељом да се одржи висока цена Вор-

холових радова. Али ова епизода, која се касније прелила и у судске процесе, значајна је и из другачијих разлога, који погађају наше схватање уметности и уметничког дела, прецизније, схватање односа између дела и његовог аутора.

Једна од саморазумљивих претпоставки којима се руководи свакидашње поимање уметности, састоји се у убеђењу да уметничко дело има аутора, макар и непознатог. Оно није пуки естетски предмет, као што су то драматичан планински пејсаж, идилична ливада са цвећем или лепа девојка, већ артефакт чија естетска функција је остварена свесним напором неке особе, или мање групе особа. Како је онда било могуће да у неколико европских градова буде постављена *Ворхолова* изложба, са радовима које овај никада није ни видео, ни својом руком дотакао? Чији су то радови? Ворхолови, или анонимних столара које су ангажовали музеји и галерије? Да ли је у питању обмана лаковерне публике (и колекционара), или неки посебан карактер ових радова, који је омогућио и оправдао међусобно удаљавање дела и аутора. Шта су *Кушије Брило*? Шта је код њих оно уметничко? Раскорак између дела и уметника указује на још један смисао говора о крају уметности: реч је, наиме, о томе да дела као што су *Кушије Брило* захтевају да напустимо дуго времена важеће представе о уметности, односно да прихватимо да су те представе социјално-историјски лимитиране и самим тим променљиве. Данто мисли да је кроз различите промене уметност стигла до тачне и коначне представе о самој себи, о својој правој природи. Али, да ли онда говоримо о истом крају, када говоримо о крају (историје) уметности? У Дантовој филозофији, ово питање се претвара у напетост између његових есенцијалистичких амбиција и перспективистичког смисла његовог кључног појма *свеиша уметности*. Зашто би динамизам тог појма морао да буде укинут у корист идиличног, аисторијског појма краја?

Трећи раскорак: поп-икона и неуспешни уметник

Артур Данто се у први мах огрешио о кутије „Брило” тврдећи да нам говоре само њихови уметнички парњаки, *Кушије Брило*. У ствари, амбалажа кутија „Брило” спада у ред можда стереотипних и плошних, али симболички добро заокружених производа оновременог дизајна. Сви елементи дизајнерског решења, назив, типографија, боје, усклађени су тако да купцу сугеришу пожељност предмета који се налази у кутији. Чисте и јасне графичке форме асоцирају на свежину и чистоћу, а црвена и плава, посебно на белој позадини, на боје америчке заставе. Графичка решења која експлоатишу колорит са патриотским сугестијама су прилично честа у Сједињеним Америчким Државама и у том погледу „Брило” не доноси ништа ново. Идеалан купац овог средства за чишћење је патриотска америчка домаћица.

Аутор графичког решења амбалаже је био Џејмс Харви (Harvey), и сам сликар, стилски опредељен за школу апстрактног експресионизма. Њему је индустријски дизајн био нека врста прибежишта због комерцијално не баш посебно успешне уметничке каријере. О димензијама тог тржишног неуспеха, односно каснијег Ворхоловог успеха, довољно говори однос бројева: Харви је за обликовање амбалаже био плаћен једнократно, доларским износом који се изражава двоцифреним бројем, док су Ворхолове *Кушије* током трајања изложбе 1964. продаване по троцифреним ценама по комаду; касније су цене лицитиране на аукцијама расле до апсурдних шестоцифрених висина. Продавало их је Ворхолово име, продавала их је његова слава, која се са обећаних петнаест минута раширила на неколико деценија.

Пре него што помислимо како се ти подаци односе само на прилике на уметничком тржишту, запитајмо се: за шта је Харви био плаћен, и шта купује онај ко купује *Кутије Брило*. На први поглед, чини се да је одговор на оба питања исти, и да гласи: један иматеријални предмет, *идеју*, али очигледно не исту. То је јасно у Харвијевом случају, јер он даје идејно решење за дизајн амбалаже индустријског производа, али је мање јасно у Ворхоловом случају, јер су *Кутије Брило* ипак материјални предмети. – Да, јесу, могао би неко да одврати, али то по чему су оне уметничка дела не исцрпљује се у њиховој материјалности; оно што их чини уметничким делима је њихова идеалност. Харвијева и Ворхолова идеја се разликују по томе што се једна односи на уобличавање изгледа „обичне” ствари, а друга, куд и камо комплекснија, на уобличавање целовитог уметничког дела. При томе, идеја *Кутија Брило* укључује кутије „Брило”, али не и обрнуто. У онама је један филозоф препознао мисао о крају (историје) уметности, а у овима се налази – челична вуна за прање посуђа.

Тај правац размишљања наилази на следећу препреку. Проблем са куповањем идеја је у томе што оне, једном јавно саопштене, постају заједничко добро, и замисао да се она купи је *бесмислена*. Идеја може бити држана у тајности и крајње обазриво и селективно преношена, али не може бити продата нити купљена, јер није нешто што се може поседовати на ексклузиван начин, као рецимо аутомобил или пар ципела. Свакако, ми говоримо „имам идеју” или „моја идеја”, али то значи „мислим о” или „мислим да”. Идеја постоји као тип, а не као појединачна ствар. Сада би требало да коригујемо одговор на питање шта купује онај ко купује *Кутије Брило*. Он купује (ипак!) материјални предмет који стоји у извесној вези са идејом. Функција тог предмета није да симболизује идеју, да јој пружи материјални облик (односно да је, Дантоовим речником, *ошело*ви). Функцију симболизовања потпуније и прецизније испуњава запис језичког израза идеје. Да ли је онда *Кутија Брило* мнемотехничко средство које спречава да падне заборав на идеју *Кутија Брило*? Документ те идеје? Ако је тако, меморију би подстакла и Харвијева кутија, која је практично безвредна.

Један мисаони експеримент ће то показати. Замислимо изложбу на којој су изложене две групе објеката: 10 кутија „Брило” на једној, и 10 *Кутија Брило* на другој страни изложбене сале, уз одговарајуће натписе, који маркирају амбалажу из трговачког магацина, односно уметничка дела. Нека се ти објекти налазе иза стакла, тако да их посетилац изложбе не може додирнути да би установио од каквог су материјала. Оно што разликује те две групе објеката и при томе може да се опази, само су натписи који их прате. Све остало, материјални карактер и историја дела, остаје невидљиво. Да ли би посетилац разумео идеју *Кутија Брило*? Можда не без додатних информација, и критичко-теоријских подстицаја, али свакако би је разумео. Замислимо сада да је ноћни чувар у тој галерији студент историје уметности који допунским радом попуњава свој буџет. И замислимо да он, знајући понешто о Ворхолу и Дантоу, једне ноћи дође у *посед* чудне идеје: да замени место изложеним објектима, да обичне ствари замени уметничким делима, и обрнуто, не дирајући натписе који су сада на погрешним местима, нетачно денотирају објекте. Хоће ли то посетилац изложбе приметити? Неће, због визуелне идентичности објеката. Да би разумео идеју *Кутија Брило*, посетиоцу је свеједно да ли ће му галериста показати Харвијеву или Ворхолову кутију. Или, изведимо консеквенцу до краја, ниједну кутију – него само теоријски импрегнирану приповест о њима, филозофски *mythos* налик овом кроз који смо управо прошли.

Још једно питање: нови почетак и мит о љуштури

О *чијој* идеји је реч када говоримо о идеји *Куџија Брило*? Ворхоловој или Дантоовој идеји? На основу уобичајених представа о уметничком делу и његовом аутору, очекивали бисмо први одговор, али у ствари тачан је други. То се филозофија запутила у одају са огледалима и, пошто је свуда око себе видела исти лик, закључила: све је већ виђено. Што се уметности тиче – она, што и филозофија мора да призна, опстаје и после краја своје историје, додајући у ону одају стално нова и нова огледала. За нови почетак, помишљамо, морају се разбити стакла, да би се укинула варка и јасније видело. А можда би требало једноставно покушати са изласком из одаје. Осим уколико та одаја, *наша теорија*, није, као каква љуштура, толико срасла са нама, да само у њој још можемо било шта да видимо. Из ње не можемо, а не смемо ни да је уништимо, јер нас чува. Са оне стране, невидљива и опасна, нетакнута теоријом, пулсира дивљина.

ЛИТЕРАТУРА

- Данто 1998: Danto, Arthur C.: „The End of Art: A Philosophical Defense“, *History and Theory* 37(4), стр. 127–143.
- Данто 1986: Danto, Arthur C.: „The End of Art“, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York: Columbia University Press 1986, стр. 81–115.
- Данто 1981: Danto, Arthur C.: *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1981.
- Данто 1964: Danto, Arthur C.: „The Artworld“, *The Journal of Philosophy* 61(19), стр. 571–584.
- Данто 1962: Danto, Arthur C.: „Narrative sentences“, *History and Theory* 2(2), стр. 146–179.
- Лесинг 1964: Lesing, Gotthold Efraim: *Laokoon ili o granicama slikarstva i poezije*, Beograd: Rad 1964.
- Матик 1998: Mattick, Paul: „The Andy Warhol of philosophy and the philosophy of Andy Warhol“, *Critical Inquiry* 24(4), стр. 965–987.
- Радојчић 2015: Радојчић, Саша: „Каква врста предмета је уметничко дело?“, *Уметности и теорија*, 2(1), стр. 10–17.
- Ролинс 2012: Rollins, Mark (ed.): *Danto and His Critics*, 2nd ed., Oxford: Wiley-Blackwell 2012.
- Томпсон 2014: Thompson, Donald N.: *The supermodel and the Brillo Box*, New York: Palgrave Macmillan 2014.

ANDY WARHOL AND THE END OF (THE HISTORY OF) ART

Summary

This paper will discuss the theoretical stances posed by philosopher Arthur Danto regarding the exhibition of Andy Warhol's works in the Stable Gallery in New York in 1964. *Brillo Boxes*, which were then on display among other works, served Dante as an illustration for arguments contributing to a new definition of a work of art as an object for interpretation, as well as to the thesis about the “end of (the history of) art”. Discussion about these stances will focus on symbolic encounters and discrepancies between art and thoughts about art.

Keywords: Andy Warhol, Arthur Danto, *Brillo Boxes*, work of art, non-differentiation, the end (of the history) of art, world of art

Saša Radojčić