

ART AND THEORY

REVIEW OF THE FACULTY OF FINE ARTS

DEPARTMENT OF ART THEORY

Volume I • Number 2 • November 2015

UDK 7.01(082)

ISSN 2406-2162

ЗБОРНИК ФАКУЛТЕТА ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ

УМЕТНОСТ И ТЕОРИЈА

ОДСЕК ЗА ТЕОРИЈУ УМЕТНОСТИ

Година I •

Број 2 •

Новембар 2015 •

Факултет ликовних уметности • Београд



UDK 7.01(082)
ISSN 2406-2162

Универзитет уметности у Београду
Факултет ликовних уметности
ОДСЕК ЗА ТЕОРИЈУ УМЕТНОСТИ

ЗБОРНИК ФАКУЛТЕТА ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ

Година I • Број 2 • Новембар 2015 •

УМЕТНОСТ И ТЕОРИЈА

УНИВЕРЗИТЕТ
УМЕТНОСТИ
У БЕОГРАДУ



ФАКУЛТЕТ
ЛИКОВНИХ
УМЕТНОСТИ

Београд
2015.

УМЕТНОСТ И ТЕОРИЈА

Година I • Број 2 • Новембар 2015

ЗБОРНИК ФАКУЛТЕТА ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ
http://www.flu.bg.ac.rs / redakcija@flu.bg.ac.rs

Издавач:

Факултет ликовних уметности у Београду
Одсек за теорију уметности

За издавача:

Мр Димитрије Печић, редовни професор, декан

Главни уредник:

Др Бојана Шкорц, редовни професор

Одговорни уредници:

Др Сања Филиповић, ванредни професор
Др Саша Радојчић, доцент

Комисија за издаваштво Флу:

Др Милета Продановић, редовни професор
Др Миливој Мишко Павловић, доцент

Чланови редакционог одбора и рецензенти:

Др Јелена Тодоровић, редовни професор (Србија)
Др Никола Шуица, редовни професор (Србија)
Др Александра Кучековић, доцент (Србија)
Др Александра Јоксимовић, ванредни професор (Србија)
Др Здравко Јоксимовић, редовни професор (Србија)
Др Бојана Матејић, доцент (Србија)
Др Јелена Станисављевић, ванредни професор (Србија)
Др Исидора Кораћ, доцент (Србија)
Др Миља Вујачић, виши научни сарадник (Србија)
Др Емил Каменов, Академик (Србија)
Др Ирена Ристић, доцент (Србија)
Др Бранка Кузмановић, ванредни професор (Србија)
Др Предраг Драгојевић, ванредни професор (Србија)
Др Ана Марјановић — Шејн, редовни професор (САД)
Др Благомир Папазов, редовни професор (Бугарска)
Др Предраг Чичовачки, редовни професор (САД)

Превод, лектура и коректура:

Александра Марковић
Бојана Новаковић Скопљак

Стручна класификација (UDK) чланака Зборника:

Исидора Митровић Ангеловски

Графичко уређивање и дизајн:

Др Сања Филиповић

Штампа: Дигитално издање

UDK 7.01(082)
ISSN 2406-2162

ART AND THEORY

Volume I • Number 2 • November 2015

REVIEW OF THE FACULTY OF FINE ARTS
http://www.flu.bg.ac.rs / redakcija@flu.bg.ac.rs

Publisher:

Faculty of Fine Arts in Belgrade
Department of Art Theory

For publisher:

Dimitrije Pecic, Ma Full Professor, dean

Chief Editor:

Bojana Skorc, PhD Full Professor

Responsible Editor:

Sanja Filipovic, PhD Associate Professor
Sasa Radojcic, PhD Assistant Professor

Board for publishing Flu:

Mileta Prodanovic, PhD Full Professor
Milivoj Misko Pavlovic, PhD Assistant Professor

Editorial Board and reviewers:

Jelena Todorovic, PhD Full Professor (Serbia)
Nikola Suica, PhD Full Professor (Serbia)
Aleksandra Kucekovic, PhD Assistant Professor (Serbia)
Aleksandra Joksimovic, PhD Associate Professor (Serbia)
Zdravko Joksimovic, PhD Full Professor (Serbia)
Bojana Matejic, PhD Assistant Professor (Serbia)
Jelena Stanisavljevic, PhD Associate Professor (Serbia)
Isidora Korac, PhD Assistant Professor (Serbia)
Milja Vujacic, PhD Senior Research Fellow (Serbia)
Emil Kamenov, PhD Academician (Serbia)
Irena Ristic, PhD Assistant Professor (Serbia)
Branka Kuzmanovic, PhD Associate Professor (Serbia)
Predrag Dragojevic, PhD Associate Professor (Serbia)
Ana Marjanovic — Shane, PhD Full Professor (USA)
Blagomir Papazov, PhD Full Professor (Bulgaria)
Predrag Cicovacki, PhD Full Professor (SAD)

Translation, editing and proofreading:

Aleksandra Markovic
Bojana Novakovic Skopljak

Expert classification (UDC) of Review articles:

Isidora Mitrovic Angelovski

Grafic editing and design:

Sanja Filipovic, PhD

Print: Digital edition

UDK 7.01(082)
ISSN 2406-2162

Часопис *Уметност и теорија* Факултета ликовних уметности у Београду објављује прилоге из области друштвено-хуманистичких наука (психологија, педагогија, методика, историја уметности и друге), филозофије, теорије уметности, прилоге из уметничких пројеката ликовних уметника, аутопоетичке текстове, као и приказе, осврте и есеје. Часопис посебно охрабрује интердисциплинарни приступ.

Филозофија



Психологија



Ликовна педагогија



Историја уметности



Теорија уметности



Ауто-поетике



Прикази, осврти и есеји

САДРЖАЈ

ФИЛОЗОФИЈА страна 9	Саша Радојчић КАКВА ВРСТА ПРЕДМЕТА ЈЕ УМЕТНИЧКО ДЕЛО?..... 10 – 17
ПСИХОЛОГИЈА страна 19	Војана Škorc ЛИЧНА ТЕОРИЈА УМЕТНОСТИ 20 – 25
	Биљана Пејић УЛОГА БОЈА У ЕСТЕТСКОЈ ПРОЦЕНИ „ЛЕПИХ“ И „РУЖНИХ“ СЛИКА 26 – 35
	Jana Radonjić POSTLJUDSKA EGZISTENCIЈА: SREĆNI DIGITALNI UM ILI UVOD U PSИНОPARALIZU? 36 – 47
	Даница Пантовић МАШТА И СТВАРАЛАШТВО — КУЛТУРА УСМЕНОГ И ПИСМЕНОГ ИЗРАЖАВАЊА 48 – 53
ЛИКОВНА ПЕДАГОГИЈА страна 55	Vladimir Papazov / Благомир Папазов PARTICIPATION OF SERBIAN TEACHERS IN THE EDUCATIONAL WORK IN BULGARIA IN THE 19TH CENTURY / УЧАСТИЕ НА СРЂБСКИ УЧИТЕЛИ В ОБРАЗОВАТЕЛНОТО ДЕЛО В БЉЛГАРИЈА ПРЕЗ XIX ВЕК..... 56 – 63
	Милица Војводић УТИЦАЈ ЛИКОВНОГ СТВАРАЛАШТВА НА ФОРМИРАЊЕ ИДЕНТИТЕТА КОД ДЕЦЕ И МЛАДИХ 64 – 71
	Сања Филиповић и Александра Јоксимовић ПРИСТУПИ И КОНЦЕПТИ У НЕГОВАЊУ ЛИКОВНОГ ИЗРАЖАВАЊА ДЕЦЕ ПРЕДШКОЛСКОГ УЗРАСТА 72 – 83
ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ страна 85	Jana Rastegorac KANON U SAVREMENOM IKONOPISU – ANALIZA TRI PRIMERA STVARALАЧКЕ PRAKSE (STAMATIS SKLIRIS, IGUMANIЈА EFIMIЈА I SRĐAN RADOJKOVIĆ) 86 – 101

ТЕОРИЈА УМЕТНОСТИ

страна 103

АУТО — ПОЕТИКЕ

страна 129

**ПРИКАЗИ, ОСВРТИ И
ЕСЕЈИ**

страна 155

Dejan Grba

GET LUCKY:**COGNITIVE ASPECTS OF GENERATIVE ART** 104 – 117

Stefan Tasić

SPECIFIČNOSTI ODNOSA PREMA TELU I TELESNOM U RADU**SINDI ŠERMAN**118 – 127

Миливој Мишко Павловић

БИОУМЕТНОСТ У ГРАДСКОМ ПРОСТОРУ —**ПРОЈЕКТИ ГРУПЕ TORIARY ART TRUST** 130 – 137

Бранко Раковић

ЦРТЕЖ У ИСТРАЖИВАЊУ 137 – 147

Adam Pantić

ТОПОЛОШКИ PRINCIPI U TEORIJI I PRAKSI DRUGIH**MEDIJUMA** 148 – 153

Оливера Батајић

МИРНО ДО БУНТА — СТРУЈАЊА У ТИПОГРАФИЈИ ПРВЕ**ПОЛОВИНЕ 20. ВЕКА**156 – 175

Bojana Matejić

VIZUELNI TEKST I/КАО DVOSTRUKO PISANJE 176 – 191

Mirza Dedać

SAVREMENA UMETNOST I SAVREMENOST —**TERI SMIT**192 – 197

Dušan Stipić

FENOMEN SMRTI (PROŽET FENOMENOM MOĆI)198 – 207

Darko Stojkov

O INEX FILMU 208 – 213**ЛИКОВНИ ПРИЛОЗИ:****ЦРТЕЖИ ИЗ СВЕСКЕ — Слободан Роксандић**214 –219**УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ**220–225

Филозофија

КАКВА ВРСТА ПРЕДМЕТА ЈЕ УМЕТНИЧКО ДЕЛО?

WHAT KIND OF OBJECT IS A WORK OF ART?

Саша Радојчић

Одсек за теорију уметности, Факултет ликовних уметности
Универзитет уметности у Београду

UDK 7:101.8

РЕЗИМЕ

У овом огледу се разматра одређење уметничког дела које је формулисао амерички филозоф Артур Данто (Danto). До тог одређења Данто долази аргументом о неразликовању: уколико се пред нама налазе два предмета, од којих је само један уметничко дело, а предмети се не разликују по својим перцептабилним својствима, онда је нужно да се разликују по својствима која нису перцептабилна. Узоран пример за овај однос дају *Brillo Boxes* са једне изложбе Ендија Ворхола (Warhol) из 1964. По Дантоу, да би неки предмет био уметничко дело, он мора да (1) говори о нечему и (2) отеловљује своје значење. Ово одређење је довољно широко да обухвати како традиционална, тако и радикално иновативна уметничка дела (нпр. *ready-mades* или концептуалну уметност), али, са друге стране, пошто повлашћује значењску димензију, оставља отвореним питање о разликовању уметничког дела од других интерпретабилних предмета.

Кључне речи: уметничко дело, свет уметности, интерпретација, неразликовање, *Brillo Box*, Артур Данто



Слободан Роксандић,
Цртежи из свеске,
крај 20 — почетак 21. века

Питање из наслова овог огледа је карактеристично филозофско питање, постављено у смислу сличном оном са којим је Николај Хартман (Hartmann) забележио упозорење на самом почетку своје *Естетике* – наиме, да та књига није писана ни за уметника, ни за онога ко посматра уметничка дела, већ за филозофа, коме је загонетно понашање прве двојице.¹ За разлику од природног става уметника или посматрача, који се делатно (креативно или рецептивно) односе према феноменима уметности, филозофов став је не-природан, он пропитује оно што је природном ставу очигледно. Очигледност од које полази овај оглед је постојање уметничких дела, а питање које јој се упућује гласи: Шта је, каква врста предмета је једно уметничко дело?

На то питање изгледа да може да се пружи једноставан одговор, који налазимо у речницима и енциклопедијама. Уметничко дело је интенционални естетски предмет; или: уметничко дело је артефакт са естетском функцијом.² Обе формулације имају сличну логичку структуру. Из скупа естетских предмета, односно артефаката, издваја се један подскуп интенционалних естетских предмета, односно артефаката са естетском функцијом, а тај подскуп чине уметничка дела. У првом случају, међу предметима који изазивају естетску реакцију, разликујемо намерно произведене и природне предмете, док у другом, међу човековим производима издвајамо оне чија је једина или основна намена да изазову естетску реакцију.

Али овај наизглед једноставан одговор, у било којој од своје две варијанте, заправо не отклања питање о карактеру уметничког дела, већ га само помера на други ниво. Са једне стране, наглашавају се релације према аутору (интенционалност) или посматрачу (естетска реакција), што премешта акценат са самог предмета на односе у којима он може да се нађе, а са друге стране, отвара се питање о условима под којима су такви односи уопште могући. То питање сада гласи: на основу чега се спроводи разликовање које издваја подскуп уметничких дела из скупа естетских предмета, односно артефаката? Које посебне услове мора да задовољи неки предмет, односно артефакт, да би, изазивајући естетску реакцију, био посматран као уметничко дело? Пошли смо од метафизичког питања (*шта* је уметничко дело?), да бисмо га преиначили у епистемолошко питање (*како могу да знам* да је нешто уметничко дело?) – али још увек изгледа да очекујемо да добијемо метафизички одговор.

Овако формулисано, питање тражи да се одреди такво својство, или повезан низ својстава, чије постојање или непостојање одлучује о томе да ли је неки одређени предмет уметничко дело или не. Онда би то својство (или својства) било суштинска одредба оног уметничког у уметничком делу. Теорије које тврде да су препознале такво својство, или начелно верују да оно може да буде препознато, есенцијалистичке теорије, биле су, услед све бржег и све иновативнијег развоја уметности и њених производа, најкасније до половине прошлог века озбиљно уздрмане. Уместо потраге за суштинским својством, указивано је на променљивост и отвореност појма уметности и, у сагласју са тим, сугерисано је да се уметност може одредити преко концепта „породичних сличности“ позног Витгенштајна (Wittgenstein). Конкретно, то би значило изнети одређење које указује на то да у скупу уметничких дела, неки елементи деле нека својства са неким елементима, а ови нека друга својства са неким другим елементима, али да не постоји ниједно својство заједничко свим елементима, односно да не постоји суштинско својство оног уметничког. У том контексту је занимљив, пошто се позива на стварну уметничку праксу, аргумент Мориса Вајца (Weitz) о немогућности дефинисања уметности. Таква дефиниција је немогућа, тврди он, јер је уметност веома иновативна и подложна сталним променама, а то подразумева и промене оног својства које у одређено време схватамо као суштинско. Вајцов аргумент није без слабих страна – једна од њих је то што израз „уметност“ користи час у смислу уметничке праксе, која јесте иновативна, а њен појам отворен, час у смислу резултата те праксе, односно уметничког дела.³ Али његов приговор

¹Hartman, Nikolaj: *Estetika*, Beograd: BIGZ 1979, стр. 5.

² Уп. варијанту овог одређења – да је уметничко дело артефакт који „може да изазове и подупре естетско искуство код одговарајуће припремљених субјеката“, Osborn, Harold: „Šta je to umetničko delo?“, *Treći program* 64 (1985), стр. 266.

³ За разматрање Вајцовог аргумента, в. Carroll, Noël: „Introduction“, у: Carroll, Noël (ур.): *Theories of Art Today*, Madison: The University of Wisconsin Press 2000, стр. 5–11.

допринео је да се питању одређења оног специфично уметничког својства приступи на другачији, унеколико заобилазан начин.

Једну такву аргументативну стратегију, која избегава приговор налик Вајцовом, нуди институционална теорија, по којој о статусу уметничког дела одлучује признавање тог статуса од стране институција уметности, а не рецимо ауторова интенција или материјалне и формалне карактеристике самог дела. Тиме се тежиште одређења помера на актуелни социјални контекст унутар којег се одиграва процес признавања статуса. Другачији приступ, особену корекцију есенцијалистичких концепција уметничког дела, налазимо код америчког филозофа Артура Дантоа, који улази у ред најутицајнијих фигура савремене филозофије уметности. Свој кључни пример, који му допушта да формулише не само ново одређење уметничког дела, већ и одређење саме уметности и њене историје, укључујући контроверзну хегелијанску тезу о крају историје уметности, Данто је препознао у *Brillo Boxes* са једне изложбе Ендија Ворхола.¹ На тој изложби, постављеној априла-маја 1964. у њујоршкој Стејбл галерији, Ворхол је, између осталих предмета, изложио 120 дрвених кутија које су обликом, димензијама и одштампаним садржајем биле тачне копије кутија у које је паковано средство за чишћење посуђа „Брило“ (челична вуна натопљена детергентом). На први поглед, Ворхолов поступак подсећа на провокацију коју је институцији уметности својевремено упутио Дишан (Duchamp) својим *ready-mades* – али само на први поглед. Јер, код Ворхола није реч о уметничком присвајању не-уметничког предмета, он није узео праве „Брило“ кутије из магацина неке велетрговине, пренео их у галерију и предложио да буду посматране као уметничка дела, већ их је, уз помоћ сарадника у својој *Фабрици*, начинио као уметничка дела. Могуће је да је и Ворхол имао, као пре њега Дишан, одређене критичке намере (рецимо да провоцира преостала схватања о миметичкој природи уметности, или да иронизује тржишну оријентацију друштва у коме је живео), али је исто тако могуће да је био покренут чистим одушевљењем према производима масовне културе, њиховој унапред пројектованој привлачности и њиховој симболици. Поп-арт у целини, а у Ворхоловој варијанти поготово, налази се од почетка у двосмисленом и напетом односу према савременој масовној култури, њеним продуктима и иконама, и њеним носећим вредностима, колебајући се између иронијско-критичког дистанцирања са једне, и активног учешћа у животу масовне културе са друге стране.

Али без обзира на то како је *Brillo Boxes* схватао сам Ворхол, да ли је њима хтео да слави или да жигосе феномене свог доба, или једноставно да их региструје, оно што је у њима видео Артур Данто, обележило је читаву његову филозофију уметности. Ворхолова изложба је постала илустративни, из стварне уметничке праксе преузети пример најважнијег Дантоовог аргумента, који се заснива на увиду у неразликовање предмета. Његова општа форма је следећа: уколико не постоји чулно опазиво својство по коме се разликују два предмета од којих је само један уметничко дело, онда је оно по чему се предмети разликују неко својство које се не може опазити чулима. Кутије „Брило“ са полица неког супермаркета и Ворхолове „кутије“ су визуелно идентичне; оно по чему се разликују је, према томе, неко не-визуелно својство.

У Дантоовим текстовима се могу наћи и друге варијанте овог аргумента. На пример, фиктивна изложба на којој је постављено девет визуелно идентичних предмета – црвено обојених квадрата.² Они носе различите наслове – од дословног *Црвеног квадрата* (*Red Square*), преко репрезентационог *Црвеног столњака*, алегоријског *Преласка Црвеног мора*, до метафоричких *Црвеног трга* (такође *Red Square*), *Нурване* или *Кјеркегоровог расположења*; то су, затим, слике које се разликују не само насловом, већ и по својој историји – уз једно недовршено Ђорђонеово дело, стоји рад бунтовног савременог уметника *без наслова*. Најзад, ту је и један црвено обојени квадрат који није уметничко дело. Визуелно идентичне, слике (њих осам) су уметничка дела са самосталним значењима и другачијом индивидуалном историјом; што се тиче преосталог визуелно идентичног црвеног квадрата, који није уметничко дело, он ништа не значи, ма каква да му је историја. Следећи пример

1 Danto, Arthur C.: „The End of Art“, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York: Columbia University Press 1986, стр. 81–115.

2 Danto, Arthur C.: *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1981, стр. 1–3.

је преузет из Борхесове приповетке „Пјер Менар, писац *Дон Кихота*“, у којој је реч о човеку који пише књигу до последњег слова и запете идентичну Сервантесовој.¹ Текст је исти, али су у питању два различита дела. Другачија су значења активирана текстом, чак и језик и стил двојице писаца: док Сервантес пише живим шпанским језиком свога времена, Менарова стилска афектација се огледа у коришћењу бројних архаизама, његов језик је изразито артифицијелан.

Ова два примера немају исту логичку структуру. У првом случају (девет црвених квадрата) реч је о разликовању уметничких дела једних од других, и разликовању обичних ствари и уметничких дела; у другом је реч о разликовању два уметничка дела (два романа). Без обзира на то, оба примера треба да покажу да разликовање предмета који јесте уметничко дело, од других предмета – других уметничких дела или предмета који нису уметничка дела – не почива на било којем перцептабилном својству, већ на нечему што није могуће чулно опазити. На тај начин се Данто супротставио мишљењу уобичајеном код естетичара, да се уметничка дела обраћају пре свега човековој чулности. Одређену несигурност у погледу ваљаности Дантоове аргументативне стратегије изазива то што су примери изложбе црвених квадрата и Менаровог *Дон Кихота* – фиктивни примери, као уосталом и огромна већина Дантоових илустрација аргумента о не-разликовању. И управо зато су *Brillo Boxes* као део стварних уметничких збивања, појава са кључним историјским и теоријским значајем.

Кутија „Брило“ из супермаркета и Ворхолова „кутија“, визуелно идентичне, разликују се, према изложеном аргументу, на основу неког не-визуелног, не-чулног својства. Сада Данто може да прецизира овај однос и тиме експлицира своје одређење уметничког дела. Да би неки предмет (ствар или догађај) могао да буде сматран уметничким делом, он мора да задовољи два услова: (1) да говори о нечему и (2) да отеловљује своје значење.² Кутија „Брило“ из супермаркета ни о чему не говори, сматра Данто, док Ворхолова „кутија“ и те како говори – о правој кутији, о потрошачком друштву, коначно и о свом сопственом статусу. Кроз Ворхолове *Brillo Boxes* уметност не само да проговара, него то чини на страном језику, постављајући филозофска питања. Филозофски карактер питања које покреће ово дело, постаће код Дантоа важан моменат у извођењу аргумента о крају историје уметности; тек што је постала способна да поставља таква питања, уметност би у тој осавремењеној хегелијанској визури морала да прихвати да никаква принципијелно нова питања нису више могућа, и да настави да се саморепродукује у својој пост-историји.³ Теза о крају историје уметности дели, дакле, претпоставке са експлицитним одређењем уметничког дела.

Запазимо да у ово одређење Данто није укључио аспект његове историје, нити појам *света уметности*, који указује на својеврсну обухватну теоријску „атмосферу“ унутар које се одвијају и реципирају уметничке појаве. Овај појам улази у ред најважнијих Дантоових доприноса филозофском мишљењу о уметности, а у експлицитно одређење уметничког дела Данто га није укључио вероватно не желећи да поткопа свој есенцијалистички став. Тиме је ово одређење, лишивши га заштите идеје о теоријској „атмосфери“ (уз сав историцистички баласт који прати појам света уметности), изложио приговорима друге врсте.

Пре него што се окренемо тим приговорима, размотримо у чему се огледају предности Дантоовог одређења уметничког дела. Прво, оно је имуно на приговоре сличне Вајцовом, јер га не погађа отвореност и иновативност уметничке праксе. Управо супротно од тога, оно је способно да обухвати и најиновативније и најрадикалније уметничке феномене, на пример Дишанове *ready-mades*, или разноврсне појаве концептуалне уметности. Затим, то одређење избегава латентни конвенционализам институционалне теорије, јер се постављени услови тичу првенствено дела, а не његовог социјалног контекста. Међу преимућства може се убројати и то што ово одређење импликује основне императиве који су постављени пред уметничку критику. Наиме, критика у сваком појединачном суочавању са уметничким делом треба (1) да одреди његов садржај и (2)

1 Ibid., стр. 33–39.

2 Danto, Arthur C.: „The End of Art: A Philosophical Defense“, *History and Theory* 37/4 (1998), стр. 130.

3 Уп. Ibid., стр. 140–141.

да објасни како је тај садржај презентован.¹ Дантоово схватање уметности и уметничког дела је такође снажно повезано са филозофском традицијом, и то не само аналитичком – најлакше се уочава снажна веза са Хегеловом (Hegel) филозофијом уметности, а сигурно је да има и других трагова утицаја из историје мишљења. Рецимо, у одређењу задатака уметничке критике препознаје се аристотеловско учење о материји и форми, о шта и како уметности.

То да уметничко дело „говори о нечему“ или, како се то такође формулише, да је „о нечему“ не би требало разумети у смислу представљања неког предмета, већ у смислу да је уметност једна врста симболичког система. „Простор између уметности и реалности је“, сматра Данто, „налик простору између језика и реалности, делимично и зато што је уметност језик своје врсте, у смислу да уметничка дела говоре нешто“.² Ако је тако, онда су уметничка дела по својој суштини – интерпретабилни предмети. Овде се налази критично место читаве Дантоове концепције уметничког дела, која би могла да се покаже прешироком, јер међу предметима који се могу тумачити, који задовољавају оба формална услова (да су „о нечему“ и да отеловљују своје значење), постоје и друге класе предмета поред уметничких дела. На пример, саобраћајни знакови или њима слични елементи конвенционалних симболичких система. Један саобраћајни знак несумњиво говори о нечему (рецимо, да је забрањено претицати) и јесте отеловљење. На овај пример би могло да се одговори указивањем на то да су значења уметничких дела отворена, док саобраћајни знак увек мора да остане једнозначан. Осим тога, један саобраћајни знак је, упркос својој често сложеној отеловљености, ипак пре свега знак, па тек потом ствар (слично новчаници или личној карти), а уметничка дела су ствари или догађаји, а не знакови. Али чини се да постоје и такве ствари које нису уметничка дела, а задовољавају оба Дантоова услова.

Веома добар аргумент у том правцу нуди Ноел Керол (Carroll), наводећи примере мача који је начињен тако да буде застрашујућ, и аутомобила који линијама своје каросерије сугерише брзину.³ Поента је у следећем: пошто су у питању употребни предмети, њихово постојање указује на непотпуност Дантоовог одређења, које би онда морало да буде допуњено додатним критеријумом, на основу којег би се уметничка дела разлучила од ствари налик застрашујућем мачу. Према том аргументу, Дантоово одређење формулише само нужне, али не и довољне услове које неки предмет мора да задовољи како би могао да буде посматран као уметничко дело.

Пођимо још неколико корака за Кероловим противпримером. Можда би могло да се каже да се употребни предмети, уколико су обликовани на начин који прекорачује чисто функционални ниво, управо захваљујући том аспекту додатног формирања или стилизације, приближавају уметничком делу. Мач и аутомобил почињу да „говоре“ онда када начин њиховог обликовања трансцендира њихов употребни карактер, али га ипак не искључује. Другим речима, мач и аутомобил „говоре“ онда и онолико, када и колико поседују, поред употребног, и уметнички карактер. То је део судбине савременог човека: употребне ствари које га свакодневно окружују су до те мере додатно обликоване, да он своје преференције према различитим стварима са истом функцијом често одређује не према њиховој стварној ефикасности, него према квалитету додатног обликовања. Његов избор је тада примарно уметнички. Уколико је тако, онда мач који изгледа застрашујуће и аутомобил који изгледа брзо, „говоре“ својим изгледом, а не својом основном наменом, односно својствима која омогућују остварење те намене – мач тиме што је оштар, чврст и еластичан, а аутомобил тиме што испод аеродинамичне каросерије крије снажан вишелитарски мотор. Ствари „говоре“ у мери у којој се приближавају уметничком делу. Код неких мачева и неких аутомобила, тај говор је гласнији, код других тиши. Онда би уместо о строго одвојеним класама предмета, од којих једна обухвата уметничка дела, а друга све оно што није уметничко дело, требало да говоримо о континууму предмета унутар којег је у различитим размерама расподељен уметнички

1 Ibid., стр. 130.

2 Danto, Arthur C.: „Artworks and real things“, *Theoria* 39/1-3 (1973), стр. 15.

3 Carroll, Noël: „Danto's new definition of art and the problem of art theories“, у: Rollins, Mark (yp.): *Arthur Danto and his critics, Second edition*, Oxford: Wiley-Blackwell 2012, стр. 147.

карактер, а тај уметнички карактер предмети задобијају додатним обликовањем, које прекорачује однос функционалности. Данто, наравно, не би могао да прихвати начин обликовања као додатни критеријум, а поготово не сугестију о континуираној расподели специфично уметничког квалитета. И једно и друго искорачује из оквира његове концепције: идеја о континууму предмета и разлици у степену зато што води перспективистичком и релативистичком схватању, а сугестија да предмети задобијају уметнички карактер захваљујући додатном обликовању, зато што на мала врата у игру враћа значај перцептабилних својстава.

Постоји још једна импликација Дантоовог одређења уметничког дела на коју овде треба скренути пажњу. Наиме, то одређење очигледно повлашћује симболички потенцијал дела. Уметничко дело је схваћено као интерпретабилни предмет. Штавише, ако је уметност својеврсни језик са посебним семантичким и синтаксичким правилностима, онда су уметничка дела не само предмети који се могу интерпретирати, већ и предмети неодвојиви од своје интерпретације.¹ То се може формулисати и овако: уметничко дело није примарно естетски, него херменеутички предмет. Такво схватање иде у сусрет резултатима развоја уметности у последњих 150 година, а посебно је успешно у случајевима када традиционално схватање, ослоњено на представу уметничког дела као естетског предмета, није сигурно у уметнички статус, или одбија да призна уметнички статус одређеним појавама и праксама, иако ове саме себе декларишу као уметност. Продукти концептуализма, на пример, нису примарно естетски предмети и зато им традиционално схватање не признаје, или само условно признаје статус уметничког дела. Али уколико пођемо од идеје о уметничком делу као херменеутичком (или у најмању руку интерпретабилном) предмету, њихов статус више није споран; још мање је споран статус Ворхолових *Brillo Boxes*, које су дале повод Дантоу за формулацију новог одређења уметничког дела. Оне су у складу чак и са лексиконском дефиницијом изнетом на почетку овог огледа.

Док је то ново одређење успешно у сучељавању са новом уметношћу, ипак изгледа да оно запада у озбиљне проблеме на једној другој равни, и да из тих проблема не може да изађе уколико не буде модификовано, односно допуњено. Ако је, наиме, уметничко дело интерпретабилни предмет, на основу чега се оно разликује од других интерпретабилних предмета? При томе, у обзир треба узети, поред већ разматраних примера мача који изгледа застрашујуће и аутомобила који изгледа брзо, и оне врсте предмета око којих се неминовно развија интерпретација: правна акта и религиозне списе. И ти предмети говоре о нечему и отеловљују своја значења, и ти предмети су упућени на интерпретацију – али нису уметничка дела. То добро знамо – али како то знамо? На основу чега их разликујемо?

Можда је начин да бар донекле и бар привремено сачувамо Дантоово одређење када се суочи са оваквим питањима, да се у један од његових ставова (и то други) уметне додатни услов, који би се односио на специфичност уметничког у односу на остала отеловљења. Тако допуњено, одређење уметничког дела би укључивало то да оно (1) говори о нечему и (2) своја значења отеловљује на одређени начин. Али на који *тачно* начин? Сада смо се, изгледа, вратили на почетак, јер одређење специфичног начина отеловљења уметничког дела није ништа друго до одређење карактера оног специфично уметничког квалитета. Такав исход, међутим, не значи да Дантоова теза није била успешна. Напротив, она је помогла да се ближе одреди оквир у коме треба да тражимо специфичност уметничког; она је показала да је уметничко дело интерпретабилни (херменеутички а не естетски) предмет; потребно је још прецизирати његову посебност у односу на друге интерпретабилне предмете, а та посебност би требало да се налази у начину на који је тај предмет отеловљен. Тиме се не сугерише да би одговор требало да се тражи у отеловљењу у некој одређеној грађи (јер би то био повратак на представу о делу као естетском предмету) или форми (којој?), већ само толико, да за одређење уметничког дела нису довољне две димензије. Остаје отворено питање његове треће димензије – да ли треба узети у обзир реципијента и његову реакцију, трансцендирање чисто функционалне равни предмета, или нешто друго. У сваком случају, јасно су се указале границе Дантоове варијанте есенцијалистичког одређења.

¹ Уп. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace*, стр. XII.

Треба рећи и то да сврставање овог филозофа у табор есенцијалистичких концепција уметничког дела (и саме уметности) није по себи разумљиво, упркос постојању његових изјава које то децидно тврде. Тако у једном од неколико одговора критичарима које је износио различитим поводима (зборници или тематске свеске часописа), наилазимо на изричит став да му је намера била есенцијалистичка: да пронађе дефиницију која ће важити увек и свуда.¹ Разлог због којег ово самоодређење не би смело да буде прихваћено без остатка, лежи у већ помињаном појму света уметности, који укључује схватање да теоријска „атмосфера“ битно утиче на разумевање неког уметничког дела, па чак и на сам његов статус. Оно што је под претпоставкама једног историјски формираног света уметности схваћено као уметничко дело, не мора да буде тако схваћено под претпоставкама неког другог *света уметности*. Дишан и Ворхол су били могући у двадесетом, али не и у десетом веку. То онда значи да је сам статус неког предмета као уметничког дела историјски условљен. Јасно је да је такво схватање у колизији са поверењем у одређење које ће важити увек и свуда. Питање које се неминовно намеће – да ли је такво одређење уопште могуће – чак и ако је одговор на њега одричан, не значи да морамо да одустанемо од потраге за одређењем, макар и таквим чије важење је ограничено на овде и сада.

Литература

- Carroll, Noël: „Danto’s new definition of art and the problem of art theories“, у: Rollins, Mark (yp.): *Arthur Danto and his critics, Second edition*, Oxford: Wiley-Blackwell 2012.
- Carroll, Noël: „Introduction“, у: Carroll, Noël (yp.): *Theories of Art Today*, Madison: The University of Wisconsin Press 2000, стр. 3–24.
- Danto, Arthur C.: „Artworks and real things“, *Theoria* 39/1-3 (1973), стр. 1–17.
- Danto, Arthur C.: „The End of Art“, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York: Columbia University Press 1986, стр. 81–115.
- Danto, Arthur C.: „The End of Art: A Philosophical Defense“, *History and Theory* 37/4 (1998), стр. 127–143.
- Danto, Arthur C.: *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1981.
- Hartman, Nikolaj: *Estetika*, Beograd: BIGZ 1979.
- Osborn, Harold: „Šta je to umetničko delo?“, *Treći program* 64 (1985), стр. 257–267.

Summary

This essay considers the definition of a work of art, as formulated by the American philosopher Arthur Danto. Danto develops this definition based on the argument of non-differentiation: if there are two objects in front of us, only one of which is a work of art, and the two objects cannot be differentiated by their perceptible qualities, then it is necessary for them to be differentiated by non-perceptible qualities. An excellent example of this relationship would be the Brillo Boxes displayed at an exhibition of Andy Warhol in 1964. According to Danto, in order to consider an object a work of art, it must (1) speak about something and (2) embody its own meaning. This definition is wide enough to encompass both traditional and radically innovative works of art (e.g. ready-mades or conceptual art); however, on the other hand, in view of the fact that it favours the semantic dimension, it leaves open the question of differentiating between a work of art and other inter-perceptible objects.

Keywords: work of art, world of art, interpretation, non-differentiating, Brillo Box, Arthur Danto

¹ Danto: „*The End of Art: A Philosophical Defense*“, стр. 129.



Слободан Роксандић, *Цртежи из свеске*, крај 20 — почетак 21. века

Извори фотографија:

Архив Флу, Београд
Ауторска дела

Фотографије коришћене према Creative Commons лиценци за слободну документацију:
www.commonswiki.org/wiki/Commons:Licensing#Material_in_the_public_domain
http://sr.wikipedia.org/wiki/Википедија:Ауторско_право
Wikipaintings.org