

Универзитет уметности у Београду,  
Факултет ликовних уметности, Београд

DOI 10.5937/kultura2069363R

УДК 7.01 Данто А.

111.852:7.01

111.852 Данто А.

прегледни рад

---

# ГОВОРЉИВЕ СТВАРИ

---

## УМЕТНИЧКО ДЕЛО И ЕСТЕТИЗОВАНИ ПРЕДМЕТИ

**Сажетак:** *Једно од данас најутицајнијих одређења појма уметничког дела долази од америчког филозофа и уметничког критичара Артура Дантоа. По Дантоу, да би био уметничко дело, неки артефакт мора (1) говорити о нечему, односно бити о нечему и (2) отеловити значење тога о чему је. Критику овог одређења дао је, поред осталих, Ноел Керол, наводећи примере предмета које не схватамо као уметничка дела, а задовољавају услове Дантоовог одређења. У овом огледу се нуди један могући одговор на ову критику. Он се састоји у томе да се предмети из Керолових примера (и други њима слични предмети) схвате као естетизовани, тј. специфично уобличени тако да делимично изазивају естетску реакцију. Узимајући у обзир такво уобличавање, читаво подручје човекових производа се указује као континуум унутар кога поједини предмети носе „више” или „мање” естетског квалитета.*

**Кључне речи:** *уметничко дело, естетизовани предмети, естетски квалитет, естетска реакција*

Међу најзначајнијим позицијама новије филозофије уметности је и она коју је од шездесетих година прошлога века изграђивао амерички филозоф и уметнички критичар Артур Данто (Arthur Coleman Danto, 1924–2013). Његови главни доприноси савременим филозофским дискусијама су увођење појма *света уметности*, реформулисање хегеловске тезе о *крају (историје) уметности* и покушај да се понуди једно ново, по садржају есенцијалистичко одређење појма *уметничког дела*. У овом огледу ћу најпре скицирати то одређење, потом размотрити један од приговора који су му били упућени, и на крају тестирати један одговор на ту критику.

При томе ћу указати и на неке друге могуће правце проблематизовања Дантоовог одређења појма уметничког дела.

Када се сусрећемо са питањем о суштини уметничког дела у основној, нерелектованој форми: *Шта је уметничко дело?*, можда нисмо ни свесни да то питање дозвољава постављање различитих акцената. Оно може да задобије онтолошки смисао – када хоћемо да питамо којој регији реалности припадају уметничка дела, да ли су то материјални, идеални или апстрактни предмети, општи концепти, типови, процеси – или нека њихова комбинација; у историји мишљења о уметности биле су опробане све ове варијанте. Или, акценат питања може да буде епистемолошки – када питамо који услови морају да буду задовољени да бисмо неки предмет схватили као уметничко дело. Такође је у игри могућност да то питање преведемо на терен опште теорије уметности – рецимо у питање о томе која су својства или релације дистинктивна обележја уметничких дела. Узмимо као пример одређење уметничког дела као интенционалног естетског предмета.<sup>1</sup> У регији реалности коју чине естетски предмети, сугерише ово одређење, уметничка дела се издвајају по томе што су створена (или сачињена) *као* естетски предмети, са намером да изазову естетску реакцију, а поред њих у регији естетских предмета постоји и оно што уобичајено називамо „природно лепим”, односно нешто што изазива естетску реакцију, али без учешћа било какве интенције (осим уколико не претпоставимо Творца и његову склоност ка лепоти, али та претпоставка би нас одвела у нека потпуно другачија мисаона подручја).

Естетска реакција није само средишњи члан релације која повезује естетски субјекат са естетским предметом; она је и њен конститутивни члан. Естетски субјекат и естетски предмет се као такви конституишу тек у узајамној повезаности, омогућавајући један другога. Реалност естетског предмета зависи од естетског субјекта за којег је предмет реалан, и обратно. То значи, уколико одредимо уметничко дело као једну врсту естетског предмета, да бисмо у даљем разјашњавању његове природе морали да узмемо у обзир и творца (аутора) и посматрача (реципијента) тог предмета, као и њихова искуства са њим, како бисмо обухватили обе варијанте могућег положаја естетског субјекта. Већ и то је довољно за увид како чак и најједноставнија артикулација питања о уметничком делу импликује многа друга питања, на која испрва вероватно нисмо ни помишљали, а

---

<sup>1</sup> Видети: Женет, Ж. (1996) *Уметничко дело, Иманентност и трансцендентност*, Нови Сад: Светови, стр. 8.

чији се круг и даље може проширивати – на пример, разматрањем социјално-историјских услова под којима се уопште остварују могућности односа естетског субјекта и естетског предмета. Имајући то на уму, анализа досадашњих одређења појма уметничког дела такође мора да уважи проширени проблемски контекст.

Као отежавајућу околност додаћу то да је искуство са уметничким делом увек искуство са јединственим, непоновљивим предметом, те су уопштавања сазнања о делу изузетно тешка. То што нпр. *Године учења Вилхелма Мајстера*, *Портрет уметника у младости* и *Чаробни брег* деле више карактеристика на основу којих припадају жанру билдунгсромана, не чини лакшим наш задатак када хоћемо да их упознамо. Стварно познавање било ког од њих претпоставља непосредно искуство, читање управо тог дела. Не можемо рећи да познајемо Манов (Mann) роман, уколико смо читали само Гетеов (Goethe) и Џојсов (Joyce). У подручју уметности, из емпиријских увида изведене генерализације на основу којих се предвиђају карактеристике нових примерака дате врсте предмета, напосто нису могуће.

То не значи да разматрајући уметност баш нигде нећемо наћи заједничке тачке и дељене особине, али не смемо да им преувеличамо значај. Јер, иако приликом описивања, тумачења и процењивања вредности уметничког дела (што су три традиционална задатка уметничке критике) можемо да се позовемо на неке опште карактеристике које су заједничке већем броју дела, на пример на стилске и жанровске конвенције, утврђени симболизам фигуративног језика, или технике савладавања материјала, ипак ће успех сваког таквог подухвата зависити пре свега од нашег мање или више вештог суочавања са индивидуалним вредностима дела којем се обраћамо. Зато свако одређење појма уметничког дела треба да буде тестирано на конкретним уметничким делима. У томе је сарадња уметничке критике не само потребна, већ и неопходна.

## I

Питању о суштини уметничког дела, Артур Данто је приступио постављајући следећу проблемску ситуацију: уколико се два дата предмета, од којих је само један уметничко дело, не разликују ни по једном својству које се може опазити – по чему се онда разликују? Тривијално јасно је да одговор на то питање гласи: по неком својству које се не може опазити.<sup>2</sup>

---

2 Danto, A. C. (1981) *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, MA: Harvard University Press, p. XII

По нечему што се не може видети, чути, нити додирнути. Проблем је сада у томе што такав одговор импликује нимало тривијалан став који се дистанцира од читавог, или у најмању руку од доминантног тока филозофског мишљења о уметности и уметничком делу, где се уметничко дело доследно схватало као естетско, односно, у античком смислу израза *aisthesis*, као оно што је окренуто нашим чулима, оно што *можемо* да видимо, чујемо или додирнемо, и у пољу тог естетског је схватана „суштина” тог дела. Дантоово питање и одговор на њега воде управо супротном закључку, да оно специфично уметничко у уметничком делу није естетског карактера.

Пре него што се запитамо на чему се онда, по Дантоу, ближе заснива разликовање предмета који јесу уметничка дела од оних који то нису, било би потребно да се уверимо у реалност њиховог чулног не-разликовања. Постоје ли уопште парови предмета какве претпоставља Дантоово питање? Питање није да ли су ти парови могући – јер, како је то формулисао у свом истраживању метафизике уметности Питер Ламарк (Lamarque), „за свако дато дело у овом свету, могућ је свет у коме постоји структурно изоморфан предмет (или тип) који није то уметничко дело, или уопште није дело”.<sup>3</sup> Питање је да ли такви парови реално постоје у нашем *искуству* уметности, да ли се у том искуству заиста може пронаћи ситуација коју у свом мисаоном експерименту претпоставља Артур Данто. За свој аргумент о не-разликовању, он је у различитим приликама понудио неколико необичних и духовитих илустрација. Изложићу неке од њих.

Прва, формулисана у другачијем проблемском контексту, али употребљива и у овом, тиче се двеју имагинарних књига о борбама на пацифичком острву Иво Џима током Другог светског рата. Текст тих двеју књига је, по претпоставци, идентичан до последњег слова, али је једна од њих написана после рата, а друга у 19. веку; прва је документарног карактера, а друга је – фикција, фантастични роман о, читав један век, далекој будућности, о светском сукобу, новим оружјима и суровим борбама на удаљеном острву, дакле: језичко уметничко дело.<sup>4</sup> Могуће је да је ову необичну илустрацију Данто формулисао имајући у виду као узор приповетку Х. Л. Борхеса (Borges) „Пјер Менар, писац *Дон Кихота*”, коју и сам наводи једном приликом.<sup>5</sup> У њој је реч о писцу који пише текст потпуно истоветан Сервантесовом (Cervantes)

3 Lamarque, P. (2010) *Work & Object*, Oxford: Oxford University Press, p. 67.

4 Danto, A. C. (1962) Narrative sentences, *History and Theory* 2/2, p. 172ff.

5 Danto, A. C. (1973) Artworks and Real Things, *Theoria* 39/1–3, p. 15.

ремек-делу, али га пише неколико векова касније. Менар [Menard] није плагијатор, он не преписује, већ поново пише приповест о Дон Кихоту и његовим тужно-смешним витешким подухватима. И премда пише потпуно истим речима и користи иста стилска средства као Сервантес, историјски условљено значење тих речи и фигура више није исто, те смисао целине дела такође не може остати непромењен. Мноштво чинилаца који припадају контекстуалним условима оправдавају Пјера Менара и његов роман. Два уметничка дела у основи имају исти текст.

Другу Дантоову илустрацију чини једна замишљена изложба на којој су изложена платна исте величине са насликаним визуелно идентичним црвеним квадратима.<sup>6</sup> Оно што их разликује на први поглед су њихови наслови – из чега се потом могу изводити и разлике у жанру, стилу, историји, ауторској интенцији и другим карактеристикама. Тако би се платно под насловом *Црвени столњак* као мртва природа, разликовало од *Црвеног трга* као урбаног пејсажа, а оба дела, као фигуративна, од *Црвеног квадрата* као дела геометријске апстракције (треба обратити пажњу и на то да наслови последња два дела на енглеском језику гласе исто: *Red Square*). Недовршено Ђорџонеово (Giorgione) дело (уметник је поставио основни тон, и потом заборавио на слику) очигледно има дужу и другачију историју од слике под насловом *Кјеркегорово расположење*, и тако даље. Једини проблем задаје дело без наслова, али оно се приписује младом и још увек неискусном уметнику.<sup>7</sup> Свако од ових уметничких дела има сопствени идентитет, упркос томе што потпуно једнако изгледају, тј. чулно се не разликују. И поново је њихово разликовање на не-чулној равни условљено контекстуалним факторима.

Проблем са свим овим и сличним илустрацијама је то што су оне фиктивне, што припадају сфери могућих, али нереализованих ситуација. Када би био подржан само њима, Дантоов аргумент о не-разликовању би у најбољем случају указивао на неке логичке недоследности наших интуиција и језичких навика, начина на који мислимо и говоримо о уметности и уметничком делу, али вероватно не би био довољан као импулс за извођење новог одређења појма уметничког дела.

Но, сама уметничка пракса је у свом динамичном развоју током 20. века успела да изгради одговарајућу реалну

---

6 Danto, A. C. (1981) *The Transfiguration of the Commonplace*, pp. 1–3.

7 Али стратегија младог уметника можда уопште није наивна; можда он, изостављајући наслов, жели да сачува значења дела отвореним.

---

ситуацију: била је постављена једна изложба која се у потпуности уклапала у Дантоов аргумент, и самим тим је постала његова најважнија илустрација и предмет бројних разматрања филозофа и историчара уметности. У питању је изложба коју је у пролеће 1964. у једној њујоршкој галерији поставио Енди Ворхол (Warhol), тада још увек на почетку будуће блиставе каријере. У ком погледу је тај догађај важан за развијање аргумента о не-разликовању и одређење појма уметничког дела?

На тој изложби је Ворхол поставио серије објеката начињених од шперплоче (кутије на чијим су страницама техником сито-штампе били одштампани мотиви из света масовне потрошње, робне марке и логотипи), визуелно (скоро) идентичних кутијама у које су паковани различити индустријски производи. Иако је на изложби било серија кутија са више различитих одштампаних мотива, Дантоова пажња се из неког разлога усмерила ка *Кутијама Брило* (у паковању из велетрговина се налазило средство за рибање посуђа, челична жица са детерџентом), и то њиховој варијанти са белом позадином (постоји и жута варијанта). Разуме се, било би исто и да су уместо ових кутија биле одабране имитације паковања Келогових кукурузних пахуљица или Дел Монтеовог компота од брескве;<sup>8</sup> могуће је да је Дантоов избор био свесно или несвесно мотивисан графичком атрактивношћу „модела”, који спада међу узорне примере индустријског дизајна свога доба. Додаћу податак да је аутор оригиналног дизајна кутија „Брило” и сам био школовани уметник – следбеник Полоковог (Pollock) акционог сликарства, који није имао много успеха на уметничком тржишту, па се окренуо дизајну.

Коначно је Дантоов аргумент о не-разликовању могао да се ослободи фиктивних илустрација. Ворхолова *уметничка дела* заиста постављена у галеријском простору се нису визуелно разликовала од *обичних кутија* у магацину неког трговинског предузећа. У њима се, могао би неко иронично да примети, испунила стара миметичка амбиција уметности, постигнута је потпуна сличност са стварношћу. Али ако међу њима није било визуелне разлике, на основу чега су се ти предмети, кутије „Брило” и *Кутије Брило*, обичне ствари и уметничка дела, стварност и њен *мимесис* – заиста разликовали? То је нужно морало бити нешто не-визуелног, штавише, не-перцептабилног карактера, и Данто је, неколико

---

<sup>8</sup> Ворхол је на изложби-инсталацији поставио имитације кутија пет популарних производа: били су то Брило средство за прање посуђа, Дел Монтеов компот од брескве, Хајнцов кечап, Мотов сок од јабуке и Келогове кукурузне пахуљице.

година после Ворхолове изложбе, формулисао одговор, а са њиме понудио и једно ново и при томе, како је веровао, есенцијалистичко одређење појма уметничког дела.<sup>9</sup>

По Дантоу, да би био уметничко дело, неки артефакт мора да испуни два услова. Први је да говори о нечему, у смислу да се односи на нешто реално, да нешто тематизује. Бити *о нечему* (*aboutness*) је одлика уметничког дела која га диференцира од света обичних ствари. Насликана јабука или свећњак тематизују као апсолутни минимум, праву јабуку или свећњак, али права јабука ништа не тематизује, свећњак ни о чему не говори. Сад, о свету обичних ствари говоре и други човекови производи, који се разликују од уметничких дела – на пример, филозофске расправе, извештаји у штампани, свакодневна конверзација. Да би даље диференцирао уметничка дела, Данто је морао да дода још један критеријум. Уметничко дело, дакле, говори о нечему и, друго, *отеловљује* то о чему је.<sup>10</sup> Тиме је уважена околност да је за једно уметничко дело свакако релевантан његов садржај, његова симболичка носивост, али је такође релевантна форма, начин на који је тај садржај дат у конкретном материјалном медију.

Иако не испушта из вида материјални аспект његовог постојања, Дантоово одређење појма уметничког дела снажно пребацује нагласак на семантичке аспекте. Поређења ради, сличан закључак су, припадајући другачијим филозофским традицијама, из другачијих претпоставки и другачијим мисаоним токовима, у другој половини 20. века формулисале и аналитичка естетика Џозефа Мерцолиса<sup>11</sup> (Margolis) и филозофска херменеутика Ханса-Георга Гадамера (Gadamer).<sup>12</sup> Први заступа тезу да уметничко дело није материјални, већ у материјалном отеловљени социјални предмет кога одређује наша комуникативна пракса. За Гадамера је уметничко дело херменеутички предмет који се конституише у увек другачијем „стапању хоризоната” са историјски ситуираним субјектом, а само то конституисање схвата се као моменат историје деловања дела. Све три позиције, Мерцолисова, Гадамерова и Дантоова, на тај начин повлашћују значењску

---

9 „Моја намера је била есенцијалистичка: да пронађем дефиницију уметности истиниту увек и свуда”; Danto, A. C. (1998) *The End of Art: A Philosophical Defense*, *History and Theory* 37/4, p. 129.

10 Исто, стр. 130.

11 Margolis, J. (1977) *The Ontological Peculiarity of Works of Art*, *The Journal for Aesthetics and Art Criticism* 36/1, pp. 45–50.

12 Gadamer, H. G. (1993) *Ästhetik und Hermeneutik, Ästhetik und Poetik I (Kunst als Aussage)*, *Gesammelte Werke* Bd. 8, Tübingen: Mohr Siebeck, p. 3f.

---

страну уметничког дела, његов социјално-историјски контекст и поступке интерпретације.

Разлика између *Кутија Брило* и кутија „Брило”, уметничког дела и обичне ствари, онда се садржи у томе што прве „говоре” а друге „ћуте”. На страну сада то што кутије „Брило” нису баш тако ћутљиве као што се чини на први поглед,<sup>13</sup> што ће касније признати и сам Данто – запитајмо се о предложеном одређењу и његовом теоријском статусу. Оно што се одмах примећује, јесте да је то одређење подесно за приступ уметничким праксама које су, током последњих стотину година, уздрмале, ако не и обеснажиле до тада доминирајуће представе о уметности и уметничком делу. Не само *Кутије Брило*, него и друге појаве модерне и савремене уметности, од апстракције и кубизма до концептуализма и перформанса, од дадаистичких провокација до ишчежавања сваке стабилности у уметности хепенинга, могу да буду обухваћене Дантоовим одређењем. Појаве ранијих уметничких епоха такође, уз неке оградe на које ћу се касније осврнути. Значи ли то да је Данто успео да пружи адекватно појмовно одређење уметничког дела, а тиме и да укаже на оно суштинско уметничко у самој Уметности (са великим У), без обзира на разлике које могу постојати међу уметничким врстама, историјским епохама и индивидуалним приступима уметника? Да ли је Уметност најзад решила проблем који одувек поставља мишљењу, да ли је, како то Данто мисли на начин који неодољиво подсећа на Хегела (Hegel), Уметност нашла одговарајућу спознају о самој себи, имајући саму себе за медиј те спознаје, и окончавајући том спознајом сопствену историју? После *Кутија Брило*, уметност улази у своје *постисторијско* постојање.

## II

Један начин оспоравања Дантоовог одређења појма уметничког дела понудио је естетичар Ноел Керол (Carroll),<sup>14</sup> наводећи примере артефаката који *нису* уметничка дела, иако задовољавају *оба* услова која је поставио Данто. То су аутомобил обликован тако да сугерише брзину коју постиже, и мач обликован тако да застраши непријатеља. Оба ова

---

<sup>13</sup> Кутије „Брило” су обликоване тако да сугеришу двоструку пожељност поседовања предмета који се налазе у кутији: јасне, чисте линије указују на чистоћу или будући сјај посуђа, а примењени колорит (плава, црвена, бела – боје америчке заставе) треба да изазове патриотске асоцијације. Прави производ за праву америчку породицу!

<sup>14</sup> Carroll, N. Danto's new definition of art and the problem of art theories, in: *Arthur Danto and his critics*, Second edition, ed. Rollins, M. (2012) Oxford: Wiley-Blackwell, p. 147.



употребна предмета говоре о нечему, и отеловљују то о чему говоре: „брз сам”, вели аутомобил својим обликом, „опасан сам”, каже мач. Али уколико је тако, онда Данто својим одређењем није дао довољне услове за разликовање уметничких дела и обичних ствари. У својој критици, Керол даље износи мишљење да је Данто доспео у проблеме зато што је оставио по страни сопствену (ранију) концепцију *света уметности*, која даје подеснију основу за образложење разлике уметничког дела и обичне ствари, тако што упућује на историјски условљене (тј. само под неким историјским условима замисливе) поступке предлагања неког предмета за статус уметничког дела и потврђивања тога статуса – што је круг питања којима се бави институционална теорија уметности, чији је главни заговорник Џорџ Дики (Dickie). Такво одређење биће релативистичко и перспективистичко, и зависиће од механизма и схватања односа социјалне и дискурзивне моћи.

Керол, према томе, не оспорава сам аргумент о чулном различовању предмета, него дискриминативне критеријуме за уметничко дело које је из аргумента извео Данто. Определивши се за покушај есенцијалистичког одређења које би важило „увек и свуда”, Данто се супротставио сопственој концепцији света уметности која не дозвољава никакав надисторијски есенцијализам.

У одговору, објављеном на крају књиге *Данто и његови критичари*, Артур Данто се не изјашњава директно о овим Кероловим примерима. Оно што каже о целини Кероловог критичког приступа, може се сажети на следеће:<sup>15</sup> Данто сматра да прихватање тезе о суштинском крају историје уметности имунизује његов есенцијализам, а да се сама та теза оправдава преко појма света уметности; то занимљиво питање које упућује на могућност особеног помирења есенцијализма и историзма у Дантоовој филозофији уметности, и то постављањем једне крајње историјске тачке, захтева ширу дискусију, коју ћу овде моћи само да скицирам у најсажетијим обрису.

Уколико се држимо идеје о свету уметности чији је најважнији чинилац одређена теорија уметности, онда би Дантоова есенцијалистичка теорија припадала једном свету уметности (те не би нужно била важећа за свако време и за све светове уметности). Прихватање идеје о свету уметности искључује, чини се, могућност формулисања било којих *увек и свуда* важећих ставова о ентитетима тог света / тих светова. Но, може се аргументисати и овако: кроз целу своју

---

15 Danto, A. C. Replies to essays, in: *Arthur Danto and his critics*, pp. 300–302.

---

историју, уметност је трагала за начином да себи постави капитално питање о својој природи и да на њега одговори. Када је то учинила, када је одговорила на питање о себи, уметност се разрешила историјског императива и саме историје. Али епистемолошка ваљаност датог одговора (који је једнак Дантоовом есенцијалистичком одређењу) протеже се не само на постисторијску, будућу уметничку праксу и њене резултате (уметничка дела), већ и унатраг, у прошлост, у подручје историје уметничких пракси и резултата. То би значило да Дантоово одређење појма уметничког дела заправо поседује метаисторијски статус и тиме је његова теорија независна од било којег историјски формираног света уметности. Дилема није једноставна, али би њено решење било од значаја не само за разумевање Дантоове позиције, већ и за схватање уметности уопште.

Но, вратимо се Кероловој критици. Како се, независно од тога што то Данто није учинио, може одговорити на примере „говорљивих” предмета као што су брзи аутомобил и застрашујући мач? Чини ми се да тај одговор такорећи лебди пред очима, а да га Данто није формулисао можда зато што води за његову позицију још сложенијим консеквенцама. Наиме, аутомобил *специфично обликован* тако да сугерише своју брзину, заправо је – и то управо сразмерно тој специфичној обликованости – *естетизовани употребни предмет*, као и мач специфично обликован тако да застраши непријатеља. Ови предмети, разуме се, „говоре” само унутар историјски изграђеног симболичког система и само онима који користе или разумеју тај систем. Аутомобил и мач нису уметничка дела, иако у извесном *степену* имају неке карактеристике уметничких дела, и то, по Дантоовом критеријуму, суштинске карактеристике.

Данас нас у највећој мери окружују управо такви артефакти, произведене ствари које су додатно специфично уобличене, које увек имају, као основну, неку употребну функцију, али су поврх тога естетизоване, или, како се то сада уобичајено говори, *дизајниране*. Заиста, све око нас, од одеће и намештаја до рачунарских програма и школског часа, дизајнирано је тако да поред функционалних испуњава и одређене естетске услове. Столица на којој седим пишући овај текст обликована је тако да буде што боље усклађена са ергономским начелима, али приликом обликовања нису занемарени ни аспекти који се тичу визуелног утиска: дакле, естетски аспекти. Тастатура коју користим има, опет у складу са ергономским начелима, тастере благо нагнуте на страну; али њене ивице се одликују елегантним кривинама тамо где би чисто функционално задовољавао и прави угао. На столу је

лампа у облику неког цвета; потребну количину светла би дала и гола сијалица; али лампа је *лепша*. И друге ствари у соби у којој се налазим су додатно специфично обликоване тако да, поред осталог, изазивају и естетске реакције.

Ми живимо у једном високо естетизованом свету, и већина наших производа носи неки, већи или мањи, траг естетског. Друго је питање то што такво естетско није слободно, већ је подређено тржишној логици и диктату пролазне моде, што нема ону постојаност и трајност својствену уметности, већ се застрашујућом брзином мења, застарева и замењује другим, у медијски високо засићеном амбијенту. У сваком случају, живимо у једном *континууму естетског*, унутар којег су неки предмети (које називамо уметничким делима) естетизовани више и трајније него неки други предмети (којима лепимо етикету „обичних” ствари).

Ако је тако, онда између уметничког дела и обичне ствари не постоји суштинска, него само *градуелна* разлика. Али то такође значи, посматрано сада из другог угла, да Дантоово есенцијалистичко одређење није пружио довољне услове за одређење специфичности уметничког дела. Онда би подеснији критеријум за разликовање уметничког дела и обичне ствари била, у историји мишљења о уметности добро позната, теза о употребљивости предмета, где би се уметничким делом сматрао артефакт који нема примарно употребну функцију – али и то би опет, с обзиром на идеју о континууму естетског и додатном специфичном обликовању, могло бити схваћено само у градуелном а не у есенцијалном смислу. Уколико су Дантоови критеријуми *говора о* и *отеловљености* значења имали улогу да укажу на кључну, чак: онтолошку разлику између уметничког дела и обичне ствари, онда могућност примене тих критеријума на обичне ствари брише и саму ову разлику.

Идеја о континууму естетизованих предмета, заснована на реалном искуству у свету и животу савременог човека, показује да Дантоово одређење појма уметничког дела, иако успева да обухвати појаве нових уметничких пракси, са којима теже излазе на крај традиционалне филозофске теорије о уметности и уметничком делу, ипак не формулише довољне услове, тј. оне чија задовољеност допушта да неки предмет сматрамо уметничким делом. Може бити спорно чак и то да ли су услови које он наводи уопште нужни, односно да ли у њих могу да се уклопе све постојеће уметничке појаве, или има и таквих које његово одређење не обухвата. Наиме, Дантоово одређење појма уметничког дела је по своме смислу једна варијанта (нео)репрезентационе теорије уметности, и њој се могу супротставити сви приговори

који су се уобичајено постављали теоријама тога типа (нпр. постојање не-представљачке уметности као што је инструментална музика, арабеска и слично).<sup>16</sup> Али и више од тога! Неко веома традиционално дело са примарно миметичким амбицијама код Дантоа не би добро прошло, јер не говори много тога, нити намерава да каже, задовољавајући се постизањем чулне, *перцептабилне* сличности са својим предметом („узором“). О чему говори Диреров (Dürer) *Зеи*? О чему Веронезеови (Veronese) пејсажи? Зар за разумевање природе тих дела не би пре могла да се употреби Аристотелова мисао о двоструком уживању у *мимезису*?

Рецимо да један добро изведени портрет говори (обликује одређене сугестије), поред осталог и о (иначе невидљивом) карактеру портретисане особе, о њеним (невидљивим) страстима, страховима и надама; али, говори ли, аналогно томе, мртва природа о приказаном цвећу и воћу, или, у неком пренесеном смислу, о лепоти света, или о уметниковом умећу (о чему такође говори и онај портрет)? Уметничко дело је *увек* једном својом страном рефлексивно, у смислу да „говори о“ *себи као* уметничком делу, о свом аутору, своје добу, својој ситуацији. Али оно се не може редуковати на ту, несумњиво постојећу, рефлексивну страну, јер онда би било могуће – како понекад заиста чине концептуалисти – искуство уметничког дела заменити искуством са његовом документацијом.

Аргумент о не-разликовању поседује још једну потенцијално критичну тачку: он је постављен тако као да ми већ знамо да је од два предмета пред нама само један уметничко дело. Али како то знамо, ако још нисмо стекли критеријум за разликовање уметничког дела и обичне ствари? Одговор да је то по претпоставци није довољан, јер неко би могао да инсистира на томе да претпостављена ситуација није реално остварива, да остаје у домену фикције. Управо зато су Ворхолове *Кутије Брило* биле од изузетно крупног значаја за Дантоов аргумент. Онај ко би сада желео да оспори његову тезу, морао би некако да покаже да *Кутије Брило* нису и не могу бити уметничка дела; али то опет претпоставља знање о томе шта јесте, а шта није уметничко дело, и који то критеријум Ворхол није испунио.

---

16 Данто, по образовању филозоф и ликовни уметник, неизбежно наводи примере махом из ликовних уметности. Отуда примедбе о жанровској лимитираности његове филозофије уметности, видети нпр. Bahlmann, K. and Feige, M. D. (2014) Arthur C. Dantos Kunstphilosophie. Eine kritische Bestandsaufnahme, *Zeitschrift für Kulturphilosophie* 8/2, p. 146.

---

Ставимо ли, као Данто, акценат на семантички аспект, не само што ћемо у други план померити перцептабилне, естетске аспекте уметничког дела, него ћемо међу говорима о делу повластити онај глас који припада уметничкој критици. Она треба, унутар континуума естетског, суочавајући се са стварним, увек појединачним уметничким феноменима, да каже нешто сувисло о њима, и да укаже на степен у коме поседују више оног уметничког од других предмета. Уколико заиста уметничко дело говори о нечему, тај неми глас треба да прочисти и појача уметничка критика. Уметничко дело би, према тој сугестији, могло да буде схваћено као *интерпретабилни предмет*. Али интерпретабилни предмет је и параграф неког закона, и рендгенски снимак, и реч проповедника. На путу од естетског ка интерпретабилном предмету, уметничко дело као да је изгубило ознаке своје специфичности и тако нас приморало да се вратимо на почетак и поново питамо о његовој суштини: *Шта је уметничко дело?*

Једно не смемо да изгубимо из вида – иста је формулација питања, али је контекст измењен, па оно сада значи: шта је уметничко дело, *поред* тога што је интерпретабилни предмет? Чини ми се, и том примедбом ћу окончати ова разматрања, да овде треба посегнути за решењем које ће понудити један вишедимензионални појам, и које ће укључити као конститутивне аспекте дела – начин његове материјалне реализације, као и однос према целини историјски формиране позадине која уопште омогућује одређене реализације и интерпретације дела. Јасно је да је за проповед и правни документ ирелевантно питање о материјалном медију-носиоцу, док за уметничко дело то питање и те како поседује значај, и то указује на једну димензију траженог појма. Друга би се односила на неизбежни, увек претходећи оквир традиције који допушта или не допушта одређене интерпретације у одређеном историјском и културном контексту, што је од важности за проповед, законски параграф и уметничко дело, али не и за рендгенски снимак. Сугестија да је појам уметничког дела вишедимензионални појам чије језгро је интерпретабилност дела, у сваком случају би требало да буде тестирана на заиста датим уметничким феноменима.

#### ЛИТЕРАТУРА:

Bahlmann, K. and Feige, M. D. (2014) Arthur C. Dantos Kunstphilosophie. Eine kritische Bestandsaufnahme, *Zeitschrift für Kulturphilosophie* 8/2, pp. 133-152.

Carroll, N. Danto's new definition of art and the problem of art theories, in: *Arthur Danto and his critics*, Second edition, ed. Rollins, M. (2012) Oxford: Wiley-Blackwell.

Danto, A. C. Replies to essays, in: *Arthur Danto and his critics*,

- Second edition, ed. Rollins, M. (2012) Oxford: Wiley-Blackwell.
- Danto, A. C. (1998) The End of Art: A Philosophical Defense, *History and Theory* 37/4, str. 127–143.
- Danto, A. C. (1981) *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Danto, A. C. (1973) Artworks and Real Things, *Theoria* 39/1–3, pp. 1–17.
- Danto, A. C. (1962) Narrative sentences, *History and Theory* 2/2, pp. 146–179.
- Gadamer, H.-G. (1993) *Ästhetik und Hermeneutik, Ästhetik und Poetik I (Kunst als Aussage)*, Gesammelte Werke Bd. 8, Tübingen: Mohr Siebeck.
- Lamarque, P. (2010) *Work & Object*, Oxford: Oxford University Press.
- Margolis, J. (1977) The Ontological Peculiarity of Works of Art, *The Journal for Aesthetics and Art Criticism* 36/1, pp. 45–50.
- Женет, Ж. (1996) *Уметничко дело. Иманентност и трансценденност*, Нови Сад: Светови.

Saša Radojčić

University of Arts in Belgrade, Faculty of Fine Arts –  
Theory Department, Belgrade

*TALKABLE THINGS*

THE WORK OF ART AND THE AESTHETIZED OBJECTS

Abstract

One of today's most influential definitions of the concept of the work of art comes from the American philosopher and art critic Arthur Danto. Danto says, in order to be a work of art, an artefact must (1) be about something and (2) embody its meaning. Many authors have criticized this definition, one of those being Noël Carroll, who gives examples of objects that are not works of art but meet the requirements of Danto's definition. One possible answer to this criticism is offered in this essay. It offers an understanding of the objects from Carroll's examples (and similar objects) as aesthetized, i.e. specifically shaped to partially cause an aesthetic reaction. Taking this into account, the entire area of human productivity is shown as a continuum within which some objects carry "more" or "less" aesthetic quality.

**Key words:** *work of art, aesthetized objects, aesthetic reaction, aesthetic quality*