

prijevod

arthur c.
danto

filozofija i suvremena umjetnost

Uvod u *Philosophising Art: Selected Essays*, University of California Press, Berkeley / Los Angeles/ London, 1999.

Povijest umjetnosti nametnula mi se kao filozofski problem još od vremena koncipiranja knjige *Transfiguration of the Commonplace*, 1981. (*Preobražaj svakidašnjeg, Filozofija umjetnosti*, Kruzak, Zagreb, 1997.). Pod tim podrazumijevam nešto daleko važnije od shvaćanja po kojem umjetnička djela po sebi imaju umjetnički identitet, pri čemu se postavlja pitanje na koji način znanje o tome utječe na našu interpretaciju i na naš odnos spram tih djela. Potrebno je, umjesto toga, postaviti pitanje kako je moguće da umjetnička djela zapravo sama formiraju neku vrstu povijesti, neovisno o pukoj činjenici njihova postojanja u određenom vremenu. U tom pogledu dvije su knjige izvršile na mene snažniji utjecaj nego što sam toga bio svjestan u to doba. Knjiga Ernsta Gombricha *Art and Illusion (Umetnost i iluzija)*, Nolit, Beograd, 1984.) i knjiga Thomasa Kuhna *Structure of Scientific Revolution (Struktura znanstvenih revolucija)*, Jesenski i Turk, Zagreb, 1999.). Gombrichov problem mogao bi se izreći gotovo na način Kanta: Kako to da je moguća povijest umjetnosti? Obzor Gombrichova poimanja kao povjesničara umjetnosti, kao i granice njegova ukusa u umjet-

nosti, pretvorili su to moćno pitanje u njegovu reduciranu verziju: Kako to da je moguća povijest figurativne umjetnosti? Na to je pitanje odgovorio oslanjajući se u velikoj mjeri na svojeg kolegu, filozofa Karla Poppera, koji je zamišljao povijest znanosti sastavljenu od kreativnih skokova, razvrstanu prema kriteriju opovrgavanja. Gombrich je promatrao povijest umjetnosti na sličan način, sastavljenu od kreativnih skokova od jednog do drugog oblika predstavljanja, razvrstanu prema kriteriju srodnih prikaza, nasuprot pojavama vidljivoga svijeta. Gombrich je tu misao izveo iz teorije Heinricha Wölfflina pomoću koje je mogao objasniti zašto sve nije moguće u svako vrijeme. Upravo zbog toga što predstavljanje ima svoju povijest u kojoj su se neprestano uvećavale mogućnosti reprezentacijskih shema, umjetniku koji je živio u nekoj ranijoj povijesnoj fazi naprosto nisu bile date predstavljачke mogućnosti kasnijih vremena. Svatko od nas uči putem iskustva, a povijest umjetnosti ostvaruje tu dinamiku putem rasta reprezentacijskih mogućnosti, gotovo na način kao da je Umjetnost neka viša sila koja tijekom stoljeća poučava kako predstaviti svijet. Premda je Popper nedvojbeno bio veći mislilac od Gombricha, u velikoj mu je mjeri nedostajao, kao što je to slučaj i s mnogim pozitivistima, živi smisao za povijesnu mijenu. On je bio usredotočen na filozofiju znanstvene metode i neumorno se protivio stajalištu prema kojemu je indukcija - izvod od izabranog uzorka do čitave populacije, odnosno generalizacija - do koje se dolazi pomoću određenog broja opservacija - način na koji je znanost došla do svojih najboljih hipoteza. Zanimalo ga je stvaranje znanstvene hipoteze, neovisno od povijesnih okolnosti u kojoj ona nastaje. Vjerojatno je zbog toga propustio postaviti pitanje poput Gombrichova: kako je moguće da znanost uopće ima povijest? To bi ga pitanje postavilo pred zahtjev za objašnjenje na koji se način znanstveni prikazi razvijaju od manje prihvatljivih prihvatljivijima, umjesto da se posluži modifikacijama ne bi li ih uz pomoć njih opovrgnuo. On i Kuhn u bitnom su se složili - do hipoteza se dolazi činom kreativne imaginacije, a ne onim što je predsjednik Clinton nedavno nazvao "brojanjem graha".

Na neki način Kuhn tvrdi kako je povijest umjetnosti poslužila kao dokaz o postojanju istinskog napretka u ljudskom djelovanju. Premda je Gombrich pokazao kako progres

nije bio linearan, niti je tekao glatko, nego je bio isprekidan skokovima (na način vrlo sličan evoluciji samoj, shvaćenoj na modelu "ravnoteže reza", istovremeno nije nimalo sumnjao kako postoji istinski napredak u povijesti umjetnosti, od relativno primitivnog reprezentacijskog shematizma rane renesanse do onog devetnaestog stoljeća - od Cimabuea do, primjerice, Constablea. O progresu bi se moglo govoriti jedino ukoliko su ovi posljednji u nizu bili u stanju učinkovitije provesti iste zadaće od onih ranijih u tom povijesnom slijedu; inače bi se radilo tek o promjeni programa (što je, zapravo, bilo stajalište Erwina Panofskog o povijesti, prema kojem jednu grupu simboličkih oblika istiskuje druga, ne ostvarujući ni u kom pogledu napredak).

Da se nije pojavio modernizam, malo bi se toga moglo zamjeriti Gombrichovoj analizi, ali operacije "slaganja i spajanja" ne tumače promjenu koja se zbila od impresionista do postimpresionista, odnosno od Cézannea do kubista i fovista. One, uz to, ne objašnjavaju ni promjenu koja se zbila od predstavljачke, figurativne umjetnosti do apstraktne umjetnosti. One ni u kojem slučaju ne računaju s onim što je Duchamp radio nakon što je objavio da je sa slikarstvom svršeno. Dinamizam koji je Gombrich razradio s tako mnogo pojedinosti i s takvom ingenioznošću ima malo zajedničkog s tokovima kojima je umjetnost krenula nakon sredine šezdesetih godina dvadesetog stoljeća. Doista, ono s čim je Gombrich računao bila je povijest figurativne umjetnosti koju bi bio u stanju prihvatiti i jedan Vasari, a da pri tome nimalo ne mora mijenjati svoj pojam umjetnosti. Bilo je posve predvidljivo da će Gombrich, čija je teorija bliska umjetnosti uz koju je vezan svojim temperamentom i ukusom, odbaciti umjetnika poput Duchampa, koji je vjerojatno najutjecajniji umjetnik zadnje trećine dvadesetog stoljeća. Doduše, Gombrich je stvorio zanimljivu teoriju ornamenta u knjizi *Sense of Order (Smisao za red)*, 1979.). Međutim, Duchamp nije bio umjetnik figuracije u uobičajenom smislu te riječi, a pogotovo ne ornamentalist. Kako je moguće u okviru Gombrichove teorije pozabaviti se umjetnikom poput Duchampa, a da ga se pritom jednostavno ne odbaci kao činjenicu s kojom ne treba ozbiljno računati?

Mislilac kojem sam se uvelike divio zbog širine i originalnosti njegove misli američki je kritičar Clement Greenberg. On je u velikoj mjeri zaslužan za posve novu teoriju

modernizma, prema kojoj se taj pokret pojavio kad je umjetnost postala svjesna sebe kao problema, poduzevši neku vrstu kvazi-kantijanskog istraživanja o vlastitim temeljima. Greenbergova teza bila je da je s modernizmom umjetnost sama sebi postala predmetom, što je podrazumijevalo stvaranje vlastitih temelja ne bi li se otkrilo ono što je jedinstveno za svaku od umjetnosti. U slučaju slikarstva, Greenberg je osjećao kako je bitno to da je slika ravna površina, do određenog stupnja prekrivena bojom. Ravnina je postala distinktivnom crtom, a platna prvih modernističkih slikara - posebice Maneta, ali također i Cézannea, utjelovljuju to otkriće, koje je neizbježno dovelo do percepcije tih platana kao deformiranih. Ravnina razlikuje slikarstvo od skulpture, koja posjeduje stvarnu, treću dimenziju. To znači da u slikarstvu iluzija nestaje kao *beau ideal*, a ono sada teži apstrakciji kao konačnom stanju. S Manetom je povijest umjetnosti načinila kritički zaokret od svijeta pojavnosti k realnosti umjetnosti same, sastavljene od materijalnih činjenica - to će reći, kad je riječ o slikarstvu - od ravne ploče određenog oblika prekrivene pigmentom boje. Greenbergova vjerodostojnost kao mislioca bila je uvećana autoritetom njegovih čuvenih otkrića, posebice genija Jacksona Polocka. Ali ni Greenberg, ništa više od Gombricha, nije bio u stanju nositi se s umjetnošću nakon modernizma i svakako ne s pop-artom, koji mu je bio antipatičan i koji je odbacio kao puku novinu, novine radi. Slušao sam njegovo predavanje 1992. godine u kojem je kazao kako se povijest umjetnosti nikada nije tako sporo odvijala kao posljednjih trideset godina. Tvrdio je da se u tih trideset godina *uopće ništa nije dogodilo!*

Ja sam, naprotiv, bio opsjednut pop-artom, osjećajući kako je najvažnija zadaća koju bi filozof umjetnosti mogao ispuniti bila da se zauzme za pop-art, što sam i pokušao učiniti u knjizi *Transfiguration of the Commonplace*. Gombrich je pristupao umjetnosti kao povjesničar, Greenberg u prvom redu kao kritičar. Ja sam to učinio kao filozof, osjetivši kako je pop-art potaknuo filozofski problem i zapitavši se zbog čega je neki predmet poput Warholove *Kutije Brillo* iz 1964. godine bio umjetničko djelo, dok su bezbrojne kutije Brillo u samoposluživanju bile tek ambalaža za čeličnu vunu natopljenu sapunom za čišćenje posuda. Kako su mogle biti umjetnost kad su predmeti koji su im po svemu nalikovali bili "tek

obične stvari"? Primijetio sam kako je oblik tog pitanja zajednički čitavoj skupini filozofskih pitanja - primjerice, onome kojim su opsjednuti epistemolozi: po čemu se san može razlikovati od iskustva budnosti, budući da ne postoji nikakav unutrašnji kriterij po kojem bi se oni mogli razlikovati. Činilo mi se da je pop-art, koliko god to nevjerojatno moglo izgledati onima koji ga nisu simpatizirali (a takvi su bili mnogi moji prijatelji umjetnici), konačno pronašao pravi oblik filozofskog pitanja o naravi umjetnosti. Pop-art omogućio je da filozofi pristupe umjetnosti filozofski! Umjesto da pokušaju definirati umjetnost kao takvu, znatno prihvatljiviji problem bio je kako filozofski razlikovati stvarnost od umjetnosti kada one vizualno nalikuju jedna drugoj. Moj je cilj u *Preobražaju svakidašnjeg* bio stvoriti okvir za definiciju umjetnosti, a knjiga iscrta nekoliko uvjeta koji bi omogućili takvu definiciju. Ona nastoji biti univerzalnom, pristupajući umjetnosti kao umjetnosti, bez obzira na njezino podrijetlo ili stanje. Međutim, mučilo me pitanje što je to u povijesti umjetnosti učinilo mogućim da se umjetnosti pristupi filozofski, bez bojazni da će ono što će se tek pojaviti u budućnosti ograničiti moju analizu na način na koji je modernizam limitirao Gombrichovu, a pop-art i ono što je uslijedilo nakon njega, Greenbergovu. Ukoliko u budućnosti ne bude protu-primjera tada je, činilo mi se, ova sadašnja povijest umjetnosti na neki bitan način završila. Ona je, ako mogu to drukčije reći, završila otkrivanjem, osvješćivanjem vlastite filozofske strukture. Činilo se kako je umjetnost, uz pomoć vlastitih snaga, a nedvojbeno bez pomoći filozofije, dospjela do filozofskog razumijevanja vlastite naravi. Sada je bio red na filozofima da objasne strukturu tog koncepta, dok je umjetnost mogla raditi što god umjetnici požele. Umjetnost je zakoračila u posthistorijsku fazu u kojoj je sve bilo dopušteno - u najmanju ruku u umjetničkom pogledu. Daka-ko, kao i svaka druga ljudska djelatnost, umjetnost je bila izvana ograničena moralnim obzirima. Iznutra, međutim, otvorila se prema nečemu čiji je konačni cilj posve- mašniji pluralizam. A obilježje tog pluralizma bila je činjenica da je purizam smjesta prestao biti cilj umjetnosti. Purizam i modernizam doista su išli ruku pod ruku. Greenberg je u tome bio u pravu. Ali okončanjem modernizma umjetnost je mogla biti upravo onoliko "nečista" ili "prljava" koliko su to umjetnici željeli. Tek onda kad

su to spoznali, a to se u prvom redu dogodilo kod samih umjetnika, mogla je započeti prava filozofija umjetnosti. Uzimam sebi za pravo da u ovom tekstu ponudim objašnjenje zašto je tomu bilo tako.

Glavno obilježje suvremene umjetnosti - suvremene ne u smislu umjetnosti današnjeg trenutka, nego u smislu obilježavanja sveobuhvatnog stila koji oprimjeruje karakteristična umjetnost našeg vremena - krajnja je otvorenost i raznovrsnost. To je stil posve drukčiji od stilova prethodnih razdoblja, u kojem ne postoji nijedan kriterij, pa dakle nema ni načina da se kaže je li nešto "suvremeno" uz pomoć razlikovnih svojstava koja su obilježavala stilove poput "baroknog", "klasičnog" ili "manirističkog". To je zbog toga jer su suvremeni umjetnici slobodni koristiti povijesne stilove za koje god ciljeve požele, učinivši od tog stila predmet svoje umjetnosti. Na taj način djelo suvremene umjetnosti može izgledati kao nešto što je nastalo prije nekoliko stoljeća i u nekoj drugoj kulturi. Ni u jednom prethodnom razdoblju u povijesti umjetnosti to se nije moglo dogoditi i jedino u toj totalnoj slobodi izbora različitosti bilo je moguće kao ozbiljnu mogućnost uzeti u obzir tvrdnju kako sve može biti umjetničko djelo, što nije bila tako rijetka tvrdnja u sedamdesetima.

Budući da smo svjesni da *neke* stvari nisu umjetnička djela, filozofski problem suvremene estetike jest objasniti gdje nastaje ta razlika. Problem postaje gorući kada se uzmu u obzir umjetnička djela koja u svim relevantnim pojedinostima nalikuju predmetu koji nije umjetničko djelo, poput Warholovih *Kutija Brillo*. U tom slučaju bilo bi nerazumno tvrditi kako materijalne razlike koje postoje između umjetničkog djela i ambalaže čelične vune dostaju da se objasni zbog čega je jedno umjetničko djelo, a njegov utilitarni dvojnjak to nije.

Čim je raznovrsnost u umjetnosti postala općeprihvaćenom stvari, pojavila se razumljiva tendencija da se umjetničkim djelima proglašavaju predmeti koje umjetnički svijet imenuje takvima. To je bit tzv. institucionalne teorije umjetnosti. Međutim, ukoliko se filozofski sagledava taj problem, čin priznavanja umjetničkog statusa jednog predmeta, a drugoga ne, odnosno određivanja zbog čega je jedan predmet u tom po svemu sličnom paru umjetnost a drugi nije, izgledao bi posve arbitrarno baš poput čina božje milosti prema kalvinističkoj teologiji. U temelju je teorije morala da jednaki moraju biti tretirani jednako. U tom smislu za dvije osobe ili

radnje ne može se reći da se razlikuju samo zato što je jedna dobra, a druga nije (na način da jedna stvar može biti crvena, dok druga to nije, čak i kad su obje stvari u svemu drugome slične). Kalvinistički bog, u skladu sa svojom svemoć, nije mišljen restriktivno, u značenju da jedna od dviju osoba, koje su u svim relevantnim pojedinostima slične, može primiti milost, dok druga ne može. U takvim nejasnim terminima jedva da je prikladno promatrati umjetnički svijet kao statusnu instituciju. Stoga, baš kao u moralnom sudu, određenje nečega kao umjetničkog mora biti opravdano slijedom argumenata, a ne može se, ukoliko ne želi postati posve arbitrarnim, naprosto sastojati od proglašenja. Naposljetku, čak ni najmoćniji kritičari nisu bogovi.

Poanta je u tome da raznovrsnost suvremene umjetnosti nije istovjetna ideji da "sve prolazi" (*anything goes*). Ta se tvrdnja isprava čini nekonsistentnom, stoga je sljedeća zadaća filozofije umjetnosti otkloniti taj dojam. Raznovrsnost je nastala kao posljedica toga što nema *a priori* ograničenja o tome što može biti umjetničko djelo. U prijašnjim stoljećima uvijek su postojala takva ograničenja - primjerice, je li fotografija umjetnost, bilo je prijeporno od vremena njezina nastanka do duboko u dvadeseto stoljeće. Te su unutrašnje granice nestale iz pojma umjetnosti, ostavljajući tek granicu koja dijeli umjetnost od svega ostalog, a ta je činjenica ostala skrivena estetičarima prethodnih stoljeća. Upravo to nepostojanje unutrašnjih granica otvara pojam umjetnosti za radikalno drukčija umjetnička djela. Pojam umjetnosti nije, poput, recimo, pojma mačke, gdje vrste mačaka u velikoj mjeri nalikuju jedna drugoj i mogu biti prepoznate kao mačke uz pomoć manje-više istog kriterija. U predsuvremenim razdobljima umjetnička vrsta bila je slična vrsti mačaka. Međutim, s modernizmom je sve teže identificirati nešto kao umjetnost, zbog diskrepancije između modernističkih i predmodernističkih djela, zbog čega su, između ostalog, karakteristične reakcije na neka šokantna platna bile da to nije umjetnost, nego prijevara, odnosno simptom ludila. Veliki modernistički kritičari morali su razviti teoriju umjetnosti koja će se prilagoditi tim neprilagodljivim predmetima, a da pritom ne diskvalificiraju ona djela koja su ranije bila priznata kao umjetnost. Oni su to vrlo često i činili, definirajući umjetnost u formalističkim terminima, što se podjednako moglo primijeniti na

Cézanneovu mrtvu prirodu ili Giottovo raspeće. Ali djelo poput *Kutije Brillo* naizgled se, uz pomoć formalističke analize, ne može razlikovati od predmeta iz samoposluživanja kojem nalikuje. Fotografija Warhola među njegovim *Kutijama Brillo* izgleda upravo kao fotografija skladištara među ambalažom u skladištu. Hrpe otpadaka od filca Roberta Morrisa ne izgledaju nužno drukčije od otpadaka filca u nekoj tvornici ili radionici, gdje im se ne pridaje status umjetničkog djela. Ukoliko je moguće iznaći definiciju umjetnosti koja će odgovarati suvremenoj umjetnosti podjednako kao i umjetnosti prethodnih razdoblja, ona ne smije protusloviti činjenici da je nemoguće postaviti granice o tome što može biti umjetnost, kao ni činjenici da umjetnička djela i obični predmeti smiju nalikovati jedni drugima do bilo kojeg stupnja. Bez obzira je li to dobro ili loše, to pokazuje da je pojam umjetnosti drukčiji od pojma morala, gdje takva mogućnost ne može postojati. Također, pokazuje kako se pojam umjetnosti u svojoj logici razlikuje od pojma mačke - ili bilo koje tzv. prirodne vrste.

Ova razmatranja pokazuju kako je nemoguće definirati umjetnost u terminima njihova izgleda. Međutim, ona nipošto ne tvrde da ne možemo definirati umjetnost. Možemo, ali to moramo učiniti s punim uvažavanjem problema što ih je pokrenula suvremena umjetnost. U predavanjima iz 1995., objavljenima u *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History* (1997.) založio sam se za dva kriterija: umjetničko djelo mora imati sadržaj, t.j. mora posjedovati ono-o-čemu-je i mora *otjeloviti* taj sadržaj. Stoga je prvo važno pitanje koje treba postaviti - o čemu je *Kutija Brillo*. Do kojeg god odgovora došli, on se mora razlikovati od onoga o čemu je *Brillo ambalaža* - u slučaju da prepoznamo kako je ta ambalaža, naposljetku, komad komercijalne umjetnosti. Dizajn kartonske ambalaže ističe kvalitetu svojeg *doslovnog* sadržaja, tj. spužvica čelične vune za ribanje posuda. Ali bez sumnje *Kutije Brillo* nisu o tome. Slična se pitanja postavljaju za hrpe filcanih otpadaka, bilo da su predstavljene kao umjetnost ili su ostaci komada filca iskrojenih u krojačnici. Ta pitanja pripadaju onome što nazivam "diskurs potvrde"; i dok će definiciju nedvojbeno trebati dalje razrađivati, ova dva uvjeta objašnjavaju kako dvije stvari mogu biti slične, a da jedna od njih nije umjetnost. Kako bi nešto bilo umjetnost, njegova interpretacija mora

dolaziti iznutra, što znači da sadržaj i način prezentacije trebaju biti precizno identificirani. To su ujedno i prvi koraci u umjetničkoj kritici, što god da se tomu još može dodati. Međutim, jedna je stvar povezati definiciju umjetnosti s praksom umjetničke kritike, a druga je definirati umjetnost u terminima kojima kritičari govore. Kritičari su, zapravo, vrlo često ostali zatvoreni u prethodnim razdobljima povijesti umjetnosti, primjerice u formalizmu, koji je tako teško primijeniti na suvremenu umjetnost. Doista, radi se o teškoći koja suvremenu umjetnost čini, hm, *teškom*.

Dva kriterija, koliko god primitivna, pomažu vrednovati ideju o paralelnim filozofskim strukturama između osoba i umjetničkih djela. Osobe otjelovljuju predstavljački status, kao što umjetnička djela otjelovljuju svoj sadržaj. To nije sve o tim dvjema kategorijama. Preklapanje između filozofije uma i filozofije umjetnosti u najmanju ruku povezuje knjigu eseja *Philosophising Art* sa srodnom knjigom *The Body/Body Problem*. To opravdava, nadam se, moj filozofski cilj paralelnog razvijanja filozofija tih dvaju područja. Temeljna misao, barem što se knjige *Philosophising Art* tiče, jest da suvremena umjetnost susreće filozofiju umjetnosti na pola puta, tako da je moguće - filozofirajući - govoriti o *umjetnosti po sebi*. To posebno vrijedi za djelo Andyja Warhola, prema kojem se odnosim kao prema filozofu u eseju *Filozof poput Andyja Warhola*. Zanimljivo je sučeliti taj esej onome o Robertu Motherwellu koji je, unatoč velikodušnosti duha, imao malo toga dobrog za reći o Andyju Warholu. Moja tvrdnja da je Warhol bio najbliži filozofskom geniju umjetnika dvadesetog stoljeća umalo me stajala Robertova prijateljstva, koji je istaknuo kako je Warhol imao rijetko kad što za reći ispred slike osim "Opa!". Međutim, upravo tu je moja poanta. Filozofija je sadržana u djelu, a ne u onome što je izrečeno ispred djela. Moje se gledište u velikoj mjeri naslanja na Hegelovo uvjerenje o dubokoj povezanosti umjetnosti i filozofije - koje su - Hegelovim teškim riječima rečeno - dva momenta Apsolutnog Duha. Warholovo čudo je u tome što je on stvarao filozofiju kao umjetnost, definirajući lažne granice i pritom ih prekoračujući. A kako nijedan filozof umjetnosti nije 1964. godine prepoznao tu vrstu problema koji je Warhol postavio, njemu nije bio dat filozofski jezik kojim bi to mogao iskazati. Osim, možda, "Opa!".

Motherwell je, međutim, stremio naprednijem stupnju filozofije, preuzevši na sebe da artikuliranje filozofije sjajne škole slikarstva kojoj je pripadao, a nazvao ju je *njujorskom školom*. Njegovo pisanje ima filozofsku dubinu koju ne možemo očekivati u Warholovim verbalnim mrvicama. No, njegovo djelo filozofira na način unutarnjih filozofskih razloga zbog kojih su Motherwellove slike izgledale upravo tako kao što su izgledale. Knjiga započinje Warholovom filozofskom potragom, njegovim naporom da razumije vlastitu praksu. Esejima o Warholu i Motherwellu moguće je pridružiti esej o ilustriranju filozofskog teksta (prema formulaciji Mela Bochnera), u značenju pronalženja slika koje su *ekvivalent* filozofskim tezama, da bi ih se potom upotrijebilo u ilustriranju teksta koji potvrđuje te teze. Bilo je fascinantno raditi na način na koji Bochnerovi crteži, kroz Wittgensteinov tekst *On Certainty*, nastoje ostvariti neku vrst poante koju i Wittgenstein ostvaruje; doduše, više grafički no verbalno. Na određeni način arhitektonska ostvarenja Louisa Kahna mogu se promatrati kao ilustracija filozofskog teksta - ili grupe takvih tekstova - vrlo bliskih platonizmu. Kahnovi tekstovi izražavaju filozofiju koju njegove građevine ilustriraju, objašnjavajući zašto su krenule u jednom, a ne u drugom smjeru. Uistinu je teško reći što je bilo prije, no posve je jasno da je Kahn posjedovao filozofiju koja mu je bila potrebna da dosegne vrhunac u umjetničkom muzeju što ga je projektirao za Sveučilište Yale.

Izraz "filozofiranje umjetnosti" namjerno je dvosmislen - filozofira li to umjetnost ili je ona objekt filozofiranja - upravo ta dvosmislenost labavo povezuje eseje u ovoj knjizi. Esaj *Film* u najmanju ruku pokušava potaknuti fragment filozofije tog medija na Warholov način, zamišljajući filmove za koje je on pokazao da su bili mogući, ali koji zbog razumljivih razloga nikada nisu bili snimljeni. Načelo imaginacije, međutim, u svakom slučaju ima značenje konceptualnog otkrića, dok se moje shvaćanje filozofije filma u znatnoj mjeri razlikuje od onog prihvaćenog danas na akademiji pod pojmom teorije filma. Slično vrijedi i za osebujan esej *Gettysburg*, koji razmatra načine na koje se bojna polja mogu promišljati kao umjetnička djela, za koje memorijalna skulptura posvećena građanskom ratu nudi ključ. Esaj o stolicama pokušava osvijestiti po čemu to komadi pokućstva postaju umjetničkim djelima, baveći se stolicama u umjet-

nosti kao vodičima za razmišljanje o stolcima kao umjetnosti. Svaki od eseja "filozofira umjetnost" iz drukčijeg kuta. Duboko se nadam kako je moguće otvoriti djelo za kritičku analizu pridružimo li mu relevantno filozofsko djelo, upravo uz pomoć termina koje sam ranije naveo. Prvo treba otkriti sadržaj, a zatim način prezentacije. I tada će biti moguće reći gdje se nalazimo.

Eseji prikupljeni u ovoj knjizi iz različitih su, katkad i neobičnih izvora, pisani za posve raznovrsnu publiku, od kojih su tek poneki čuli za mjesta na kojima su neki drugi eseji pročitani. Za razliku od kritičkih eseja koji se redovito pojavljuju u časopisu *Nation*, a koje s vremena na vrijeme objavljujem u knjigama, ovi su se eseji sporadično pojavljivali u ranijim godištim publikacijama poput *Print Collector's Newsletter* ili *Quarterly Review of Film Studies* ili *Grand Street* ili u katalogima pojedinih izložaba, poput izložbe kojom je otvoren Muzej Andyja Warhola ili divne izložbe Motherwellovih crteža na papiru što ju je organizirao David Rosand za Wallach Art Gallery na Sveučilištu Columbia početkom 1997. godine. U tim je esejima odnos između filozofije i umjetnosti eksplicitniji i prenosi širi raspon nego što sam to bio u stanju postići na drugim mjestim, čime opravdavam njihovo uvrštavanje u ovu knjigu. Nadam se da će čitatelj u njima osjetiti življi smisao filozofirajuće kritike nego što je to slučaj u mojim uobičajenim kritikama.

I još nešto. Ponekad moju misao interpretiraju kao da sam tvrdio da će povijest umjetnosti završiti kad se umjetnost pretvori u filozofiju. To nije moje stajalište. Povijest umjetnosti završava onda kada postaje moguće filozofski promišljati umjetnost, a da pritom ta filozofija ne bude talac budućnosti. Umjetnost završava onda kada je moguće postaviti, što ranije nije bilo moguće, prava filozofska pitanja o njezinoj naravi. Samo u rijetkim slučajevima, a Warhol je odličan primjer, sama umjetnost jest filozofija, koja čini ono što filozofi čine, ali u mediju umjetnosti.

Vrlo je malo suvremene umjetnosti filozofsko na taj način. Ipak, tek je kroz istinski pluralizam suvremene umjetnosti postala moguća odgovarajuća filozofija umjetnosti, filozofija umjetnosti koja je kompatibilna sa svime što je umjetnost. Naposljetku, postoji veza između suvremene umjetnosti i filozofije umjetnosti koja umjetnosti ostavlja mogućnost filozofiranja ili pak ne filozofi-

ranja. Upravo to je carstvo slobode koje umjetnički svijet pokazuje, čak i kad postoje pritisci da li učiniti ili ne učiniti određene stvari. Svi smo samo ljudi.

prijevod: Nada Beroš

→ Artur C. Danto, filozof analitičke orijentacije, sredinom osamdesetih godina prošlog stoljeća postaje jedan od najutjecajnijih američkih filozofa umjetnosti, čije knjige doživljuju nekoliko uzastopnih izdanja, a njegova planetarna popularnost počiva i na činjenici da su mu eseji objavljivani u visokotiražnim časopisima kao što su *The Nation* (u kojem je kolumnist), kao i u najuglednijem američkom umjetničkom časopisu *Artforum*, u kojem je stalni suradnik. Najpoznatije Dantoove knjige s područja umjetničke kritike su: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, 1981. (to je ujedno i jedina Dantoova knjiga preveđena na hrvatski jezik kao *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, Kružak, Zagreb, 1997.); *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, 1987.; *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Historical Perspective*, 1992.; *Embodied Meanings: Critical Essays and Aesthetic Meditations*, 1994.; *Encounters and Reflections: Art in the Historical Present*, 1986.; *After the End of Art*, 1997.; *The Body/Body Problem*, 1999.; *Philosophizing Art*, 1999.; *The Madonna of the Future. Essays in a Pluralistic Art World*, 2000. U pripremi: *The Abuse of Beauty*. bilješka o piscu: N. B.

Zahvaljujemo autoru na ustupanju eseja za prijevod i objavljivanje u *Životu umjetnosti*.