
1.

**UVJETI, ELEMENTI
I OGRANIČENJA
DANTOOVE DEFINICIJE
UMJETNOSTI**

U drugoj polovici 20. st. umjetnost je doživjela promjene koje će imati snažne teorijske implikacije. Nije riječ o još jednoj promjeni ili problematiziranju određene poetike, nego o promjeni koja će izmijeniti klasu predmeta kojoj se uopće može pridati predikat *biti umjetničkim djelom*. Radi se o uporabnim predmetima koji zahtijevaju da im se prizna status umjetničkog djela. Ukoliko je takav zahtjev moguće intuitivno prihvatiti ili odbiti, utoliko se čini da nije moguće to isto učiniti ako se postavi općenitije pitanje o razlogu priznavanja ili nepriznavanja takvoga statusa. Dantoov pristup zamjene do tada dominantnih perceptivnih ili zamjedbenih svojstava svojstvima povezanim s kontekstom nastanka umjetničkog djela nudi teorijsko utemeljenje u obliku razloga za priznavanje umjetničkoga statusa. Danto pokazuje da u odnosu uporabnog predmeta i identičnog predmeta koji treba smatrati umjetničkim djelom ne vrijedi znak jednakosti, točnije, da među tim predmetima postoji kriterij razlikovanja. Zamjedbena svojstva, čak i ona gotovo neprimjetna koja bi ujedno mogla biti i razlikovna, tako padaju u drugi plan. Važnim postaje kontekst nastanka djela, a ponajprije historijski trenutak u kojem je takvo umjetničko djelo, fizički identično uporabnom predmetu, uopće moguće. U tom se dijelu svoje teorije Danto poslužio već dobro poznatom Hegelovom tezom o kraju povijesti i pojmovno ga prenio na umjetnički svijet, označivši tu radikalnu promjenu u umjetničkoj praksi krajem umjetnosti. Dakako, tu se ne misli na kraj proizvodnje umjetničkih artefakata, nego na kraj mogućih revolucija u umjetnosti koje bi mogle iziskivati neku novu teoriju umjetnosti, a koja bi eventualnim novim pretendentima na umjetnički status mogla takav status i osigurati. S druge strane, vizualna kultura kao interdiscipli-

narno područje istraživanja slika općenito, a onda i vizualnih umjetničkih djela, postavila je pitanje o društveno konstruiranoj vizualnosti u samo središte ispitivanja vizualnoga. Tako se Dantoova teorija umjetnosti našla u nezahvalnome položaju između tradicionalno shvaćene vizualne umjetnosti kao izvora podražaja naših urođenih osjetila i potpune društvene konstrukcije vizualnoga koji slikama daje političku i ideološku moć. Shvaćanje o potpunoj prevlasti slika u modernom dobu za posljedicu ima dominaciju vizualnoga u kulturi, a naročito nakon uspona novih medija poput fotografije i filma. Tako se naglašava dihotomija prirodnoga i društvenoga i ističe se moć slika izrasla na naglašavanju društvene konstrukcije vizualnog. Međutim, ako se prihvati uloga društvene konstrukcije vizualnoga polja u umjetnosti, svakako treba utvrditi na temelju čega ju prihvatiti i kako ju uklopiti u sveobuhvatnu teoriju umjetnosti. Unutar Dantoova objašnjenja, moguće je zadržati društvenu dimenziju vizualnih umjetnosti, ali s jasnim logičkim prvenstvom određenja njihove ontološke pozicije i mimo pridavanja ideološkoga ili političkoga značenja kao nužnoga te svođenja teorije umjetnosti na društvene institucije. Društveni kontekst nastajanja djela u Dantoovoj teoriji može bitno odrediti umjetničko djelo i njegovo pozicioniranje unutar umjetničkoga svijeta, a relacijska svojstva umjetničkoga djela, koja ono uspostavlja spram konteksta i povijesnoga trenutka, ona su koja umjesto zamjedbenih svojstava sada trebaju izvršiti razdvajanje umjetničkih od neumjetničkih predmeta. Stoga, za djela koja definiramo kao umjetnička, daljnja pitanja ideološkičnosti ili političnosti, prema Dantou, nisu konstitutivna, nego predstavljaju samo pragmatična svojstva, odnosno specifičnu funkciju koju umjetnička djela mogu, ali i ne moraju imati. Time se ta dimenzija istraživanja društvene uloge umjetničkih djela za njih ne pokazuju nužnima i izostavljaju se iz daljnje analize koja, prije istraživanja vizualnoga percipiranja i društvenih praksi koje utječu na proizvodnju umjetničkih djela, treba poslužiti pokazivanju svih elemenata Dantoove teorije umjetnosti i njihova međuodnosa.

Sveobuhvatna teorija umjetnosti kakvu Arthur C. Danto pokušava izgraditi kompleksna je struktura sastavljena od

mnogih dijelova. Također, ona na nekoliko mjesta zahtijeva i dodatna pojašnjenja, a neka od tih mjesta izložena su oštroj kritici iz različitih pozicija. To ne treba čuditi, posebice iz dva razloga. Prvi je taj što je problem definiranja umjetnosti već duže vrijeme, od avangarde, a naročito od neoavangarde naovamo, prisutan u filozofiji umjetnosti. Drugi je razlog što je već sama kompleksnost tako izgrađene teorije jasan pokazatelj da bi se na nekim njezinim mjestima mogao pojaviti problem nekonzistentnosti, a po nekim teoretičarima, čak i problem kontradiktornosti.¹⁵ Stoga je prvo potrebno prikazati sve nužne i zajedno dovoljne razloge da bismo nešto unutar izložene teorije smatrali umjetničkim djelom, a u najkraćim bi crtama bilo svedeno na dvije veće cjeline:

»Dvije su osnovne pretpostavke odgovorne za njegovu filozofsku i kritičku praksu. (1) Umjetnička su djela objekti u svijetu samo utoliko što su o svijetu; oni su o svijetu samo utoliko što utjelovljuju vlastito značenje. (2) Povijest umjetnosti može biti napisana – filozofski – kao kvazi-hegelijanska povijest rastuće samosvijesti umjetnosti koja svoj vrhunac dostiže s Duchampom i Warholom; shodno tome, 1960-ih umjetnost je dosegla novo razdoblje u kojemu nema mjesta priči o teleološkom umjetničkom napretku.«¹⁶

Analiza Dantoove teorije umjetnosti u prvome će se poglavlju usmjeriti upravo u naznačenome pravcu. Naime, istraživanje društvenoga utjecaja na vizualnu umjetnost u odnosu na Dantoovu teoriju može svoje mjesto zauzeti tek kada se detaljno izlože svi elementi Dantoove teorije.

Dantoova je teorija umjetnosti izložena i brojnim kritikama. Te kritike uključuju osporavanje različitih aspekata Dantoove teorije, poput kritike teze o kraju umjetnosti, kritike spoja esencijalizma u definiranju i historijskoga progresa povijesti umjetnosti te kritike o načinu na koji naša vizualna percepcija uopće funkcionira. Također, njegova se teorija pokušava i nadograditi jačim institucionalnim i društvenim faktorima koji u

¹⁵ Usp. Noël Carroll, »The End of Art?«, *History and Theory* 37 (1998) 4, str. 17–29, str. 17, doi: <https://doi.org/10.1111/0018-2656.651998065>.

¹⁶ Martin R. Seel, »Art as Appearance: Two Comments on Arthur C. Danto's *After the End of Art*«, *History and Theory* 37 (1998) 4, str. 102–114, str. 103, doi: <https://doi.org/10.1111/0018-2656.701998070>.

pokušaju definiranja umjetnosti gotovo u potpunosti prenose naglasak sa samih umjetničkih djela na institucije i društvenu okolinu u kojima se ta djela nalaze. Nema sumnje da je umjetnost i socijalna činjenica, da se javlja unutar društva te da prema njemu uspostavlja relacije, kako zaključuje i Danto, ali povijesni i kulturni elementi koji utječu na umjetnička djela u Dantoovoj su teoriji ugrađeni u tumačenje umjetničkih djela i ne iziskuju naknadnu društvenu verifikaciju niti uzimaju u obzir moć i utjecaj vizualnih umjetničkih djela u društvenim procesima. Drugim riječima, suprotno kritikama koje upućuju na to da Dantoova teorija umjetnosti u potpunosti zanemaruje društvenu dimenziju, detaljnom se analizom njegove teorije i analizom njegova shvaćanja vizualne percepcije, njezina odnosa spram okoline i umjetnosti te uloge društvenih institucija u definiranju umjetničkih djela, može pokazati da je društvena dimenzija u njoj uvijek uključena, ali i nužno ograničena na kontekstualne interpretacije kojima identificiramo umjetnička djela i kojima im pridajemo moguća značenja. Stoga će se Dantoova teorija umjetnosti pokazati kao kontekstualna i značenjska teorija koja upravo zbog navedenih karakteristika u sebi može uključiti i društvene aspekte, ali ne i osloniti se isključivo na njih kada definira što umjetničko djelo jest.

Umjetnost je kao fenomen teško definirati zbog njezine raznorodnosti, različitih mogućnosti pristupa definiciji, pa i pripadnosti različitim kulturnim krugovima ili povijesnim razdobljima. Avangardna će umjetnost korištenjem neumjetničkih ili svakodnevnih predmeta naročito istaknuti problem definiranja umjetnosti. Taj se problem, međutim, može tumačiti dvostruko, ovisno o poziciji koju se zastupa – kao dokaz nemogućnosti da se umjetnost definira, ali i kao pokazatelj da je umjetnost nužno definirati. Potonju tvrdnju moguće je promatrati i kao dio argumenta o avangardnoj umjetnosti kao dovršenom povijesnom razvoju same umjetnosti. U tom smislu, avangardna umjetnost predstavlja posljednji preostali uvjet za sveobuhvatnu teoriju umjetnosti. Pa iako će se, barem zasad, detaljnije razmatranje odnosa povijesnosti, društvenosti i umjetnosti, kao i specifični pojmovi – često vezivani uz definiranje umjetnosti – ostaviti po strani, čini se da su upravo povijesni i

društveni aspekti umjetnosti promijenili paradigmu shvaćanja umjetničkoga djela. Preciznije i naizgled pomalo paradoksalno, u pokušaju da naglasi svoj antidruštveni karakter, avangardna će umjetnost urušiti staru i izgraditi novu umjetničku paradigmu upravo na društvenosti same umjetnosti. Ipak, o paradoksu se radi samo naizgled. Ako se želi izazvati ustaljene umjetničke i društvene norme te djelovati antidruštveno, u smislu izazivanja i odbacivanja tih normi, kao predispozicija mora postojati činjenica društvenosti same umjetnosti. Činjenica društvenosti i djelovanja protiv dominantnih društvenih, umjetničkih, političkih ili etičkih načela naglašena je u avangardnoj umjetnosti i u konačnici vodi do urušavanja granice umjetničkoga i neumjetničkoga svijeta te označava umjetnički prekid s tradicijom. Takav argumentacijski slijed pokazuje da povijesnost i društvenost prestaju biti izvanjski čimbenici umjetničkog stvaralaštva i da ih se može promatrati kao konstitutivne elemente umjetnosti, a onda posljedično i kao konstitutivne elemente teorije umjetnosti. Dakako, ako neka teorija umjetnosti u sebi sadržava navedene elemente, jedan se dio analize te teorije mora usmjeriti na način na koji ti elementi u njoj sudjeluju. Stoga, valja razmotriti razvoj navedene promjene i najistaknutije primjere koji su na tako radikalan način promijenili poimanje umjetnosti, kao i krajnje posljedice revolucije koja je zahvatila umjetnost i mogućnost da odredi predmete koji joj pripadaju. Da su društvenost i povijesnost postali bitan element određivanja umjetnosti i predmeta koji joj pripadaju tvrdi i Arthur C. Danto:

»Takav pravac razvoja događaja nije me baš usrećio, jer sam i tada imao, kao što i sad imam, osjećaj da je status umjetničkog djela nešto potpuno objektivno, a ne nešto što bi moglo biti preneseno putem nekog *fiat*. Osjećao sam da moraju postojati objektivni razlozi da bi nešto zadobilo taj status, ali da činjenica da je nešto umjetničko djelo u velikoj mjeri ovisi o tome kada je i pod kojim uvjetima napravljeno.«¹⁷

¹⁷ Arthur C. Danto, »Predgovor hrvatskom izdanju«, u: Arthur C. Danto, *Preobražaj svakidašnjeg: filozofija umjetnosti*, prev. Vanda Božičević, KruZak, Zagreb 1997., str. X.

Govoreći o razvoju događaja, Danto se referira na Dickiejevu institucijsku teoriju umjetnosti,¹⁸ jasno prihvaćajući ulogu društvenosti i povijesnosti za određenje umjetnosti, a istovremeno ih odbacujući kao dovoljne uvjete za definiranje umjetnosti. Već je i gore citirana rečenica jasan pokazatelj Dantoove specifičnosti u pristupu analizi umjetničkih fenomena. S jedne strane, riječ je o svojevrsnom spoju analitičke preciznosti i logičke analize pojmova i argumenata, a s druge, fenomenološke analize i dimenzije povijesnosti. Jasan je pokazatelj takvog pristupa upravo Dantoov zahtjev da se objasni povijesni kontekst umjetničkog djela, ali i da se jasno i precizno analiziraju objektivni razlozi zbog čega neki predmet može biti nazvan umjetničkim. Utoliko u Dantoovoj teoriji možemo pronaći i novi metodološki pristup filozofiji umjetnosti u odnosu na pokušaje ranijih tumačenja umjetnosti i umjetničkih djela, a koji je svakako dodatni razlog analize upravo njegove teorije.

Činjenica raznorodnosti i diskontinuiranosti razvoja umjetnosti, koja obuhvaća ne samo problem ustanovljavanja tradicionalnoga shvaćanja i definiranja umjetnosti i umjetničkih praksi, a onda i njihovog sloma i prekida s tradicijom, nego i mogućnost da se nešto takvo kao umjetnost uopće i sigurno definira, istaknuta je u literaturi koja se bavi estetikom i poviješću umjetnosti:

»Mi pod umjetnostima podrazumijevamo crteže u spilji Lascaux i Picassove slike, Rodinove i Brancusijeve kipove, hram Inka Machu Picchu i katedralu Notre Dame, Bachovu i Vangelisovu glazbu, Hajamovu i Mallarmeovu poeziju, Kurosawine i Scorsesejeve filmove, balet Pine Bausch i ples trupe Riverdance, Sofoklove i Shakespeareove tragedije, kinesko i talijansko slikarstvo, kaligrafiju i umjetnost instalacija [...]. Danas pod pojmom Umjetnosti podrazumijevamo različite vrste umjetnosti, od arhitekture do stripa, kao i djela iz različitih povijesnih perioda i kulturnih tradicija. A o njima svima je teško, ako je uopće moguće, govoriti na isti način, jer je, doista, pitanje je li još uvijek moguće govoriti

¹⁸ Usp. T. Adajian, »The Definition of Art«. Valja napomenuti da se obje teorije, Dantoova i Dickiejeva, u pregledu suvremenih definicija umjetnosti najčešće navode kao institucijske zbog uvjeta koje su u njima navedene i unatoč razlikama koje u njima postoje, pa i Dantoovu pokušaju distanciranja od Dickiejeve teorije.

o pojmu umjetnosti kao skupnom pojmu za sve što se u naše doba pod umjetnošću podrazumijeva.«¹⁹

Tako široko postavljeno shvaćanje umjetnosti predstavlja izazov i Dantoovoj definiciji, a bit će pobliže analizirano u argumentima koji podupiru skepticizam u mogućnosti definiranja umjetnosti.

Dakako, to ne predstavlja jedini izazov Dantoovoj definiciji. Većina Dantoovih razmatranja odnosi se samo na područje vizualnog, točnije na vizualne umjetničke sustave koji u sebi pretpostavljaju nemogućnost razlikovanja umjetničkih i neumjetničkih objekata. Unatoč prigovorima da se njegova definicija umjetnosti ne može odnositi na glazbu,²⁰ a u nekim interpretacijama taj se prigovor proširuje i na druge forme umjetnosti poput plesa, performansa, pa čak i književnosti, Danto zadržava početnu poziciju i odbacuje taj prigovor u tekstu kojim brani sposobnost vlastite definicije da razlikuje umjetnička djela i neumjetničke materijalne objekte. Naime, s obzirom da bi protuprimjer njegovoj definiciji umjetnosti značio njeno urušavanje, Danto na primjeru plesa, a pozivajući se i na slično tumačenje Noëla Carrola, odbacuje takav prigovor:

»Kada uvidimo da je ontologija potraga za nužnim uvjetima, mnoge teorije umjetnosti i prakse otpadaju. To sam uz šok shvatio dopisujući se s bivšom studenticom Aili Bresnahan koja je prihvatila bačenu rukavicu: da ako mi itko pokaže nešto što bilo koja umjetnička forma sadrži, a mojoj definiciji nedostaje, tada je moja filozofija umjetnosti (i svega) pobijedena. [...] Aili je bila plesačica i, u Balanchineovu shvaćanju, vidjela je mnogo toga što nema korelat u književnosti ili slikarstvu. Bila je savršeno u pravu, ali ja sam samo mislio da, ako je ples umjetnost, onda mora ispuniti samo nužne uvjete koje ispunjavaju umjetnička djela. Mislio sam na plesanje koje je ispunjavalo te uvjete. [...] Noël Carroll napisao je sjajan esej o kraju plesa koji se poklapao s mojim argumentom o kraju umjetnosti.«²¹

¹⁹ Predrag Finci, *Estetska terminologija*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb 2014., str. 18.

²⁰ Usp. T. Adajian, »The Definition of Art«.

²¹ Arthur C. Danto, »Ontology, Criticism, and the Riddle of Art Versus Non-Art in *The Transfiguration of the Commonplace*«, *Contemporary Aesthetics*. Dostupno na: <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=505> (pristupljeno 29. 3. 2018.).

U navedenom je tekstu Danto odbacio pokušaj otkrivanja protuprimjera iz područja izvedbenih umjetnosti, a koji bi urušio njegovu definiciju. Iako bi se na prvi pogled moglo činiti da je u obrani vlastite definicije umjetnosti pokušao zanemariti neke umjetničke forme, takvo bi se tumačenje moglo smatrati neispravnim. Njegov se odgovor sastoji u onome što će se u kasnijoj analizi pokazati kao pojedinačno nužni i zajednički dovoljni uvjeti njegove definicije, naime, to da ples može biti o nečemu, tj. da reprezentira, i da ima određene stilske osobitosti koje transformiraju ono što reprezentira. Takav odgovor u nastavku njegova argumenta svoju ekstenziju dobiva u razlikovanju nereprezentirajućeg sjedenja u naslonjaču i sjedenja u naslonjaču kao dio plesa koji, prema ranije ponuđenom tumačenju, reprezentira i stilski transformira. U tom bi smislu samo neke plesne izvedbe uistinu bile umjetničke, iako bi ples koji ne smatramo umjetnošću zadržao karakteristike pukog umijeća. Ipak, sâmo je umijeće moguća karakteristika mnogih radnji koje ni na koji način nisu dio pojma umjetnosti i, još važnije, ne može se smatrati nužnim za određenje umjetnosti. Analogijom se može utvrditi da neka osoba posjeduje virtuožno umijeće sviranja glazbenoga instrumenta ili s vrlo visokim stupnjem umijeća može crtežom rekonstruirati objekte koje vidi u svijetu, ali to ne podrazumijeva da su odsvirana dionica ili crtež zbog toga umjetnička djela. Stoga, jasno je da ne možemo govoriti o umijeću kao odredbenom pojmu umjetničkoga djela. U suprotnom bismo sve predmete za koje tvrdimo da su umjetnička djela, a koja ne ovise o posebnom umijeću, poput avangardnih i neoavangardnih umjetničkih djela, morali smatrati neumjetničkim predmetima. Budući da tome nije tako, pokazuje se da umijeće nije nužan uvjet da bi nešto bilo umjetničko djelo. Točnije, da bismo u potpunosti zatvorili argument, morali bismo utvrditi još i pretpostavku da sjedenje u naslonjaču sâmo po sebi ne predstavlja posebno umijeće, s obzirom da bismo, u suprotnom, umijećem smatrali radnju poput pukog sjedenja za koju je sposoban gotovo svatko, a što bi u konačnici kao apsurdnu posljedicu moglo imati da su sve radnje umijeća.

Paralelizam Carrollova primjera, na koji se Danto poziva, može se tumačiti na sličan način, ali uz jednu bitnu distinkciju na koju valja upozoriti:

»*Room Service* nije reprezentacija rada; to jest rad. Ali je također i ples – djelomično zato što kroz svoj estetički kontekst transformira običan rad (vrstu stvari čije kinetičke intrinzične karakteristike obično prolaze neprimijećene) u objekt pbližeg ispitivanja.«²²

Naime, Carroll o navedenom plesu ne govori kao reprezentaciji, nego o plesu kao takvom, što je u skladu s njegovim prigovorom Dantoovoj definiciji izgrađenoj na dvama spomenutim nužnim uvjetima:

»No ta je formula, u jednu ruku, preisključiva – postoje umjetnička djela koja nisu ni o čemu, ali su jednostavno lijepa ili divna osjetilima. U drugu ruku, Dantoova teorija mogla bi biti preuključiva. Iako nam Danto misli objasniti razliku između *Brillo kutije* Andyja Warhola i one navodno identične, ali neumjetničke, *Procter & Gamble*, zasigurno originalni spremnik sapunice iz trgovine ostvaruje oba nužna uvjeta Dantoove teorije umjetnosti.«²³

Iako Carroll kritizira Dantoovu teoriju utemeljenu na tako izraženim nužnim i dovoljnim uvjetima, Dantoov je odgovor jasan. Svaki ples koji je o nečemu na temelju svojih stilskih i izražajnih osobitosti može biti umjetničko djelo, a za predmete koji su lijepi osjetilima ne može sigurno vrijediti da su umjetnička djela. Takvim se tumačenjem odbacuje prvi dio prigovora o preisključivosti. Drugi se dio prigovora također odbacuje. Naime, iako *Brillo kutija* kao neumjetnički predmet ima svoj sadržaj i stil, njezin je sadržaj naprosto neumjetnički. Ona ima sadržaj u doslovnome smislu objekata koje sadrži, ali ne izražava se ni na koji način o nečemu. Također, njezine su stilske osobitosti naprosto pragmatične, u smislu retoričkih postupaka kojima mogu utjecati na potencijalne konzumente, privlačeći ih svojim bojama i linijama te im na temelju toga

²² Noël Carroll, Sally Banes, »Working and Dancing: A Response to Monroe's 'What Is Going on in a Dance?'«, *Dance Research Journal* 15 (1982) 1, str. 37–41, str. 38, doi: <https://doi.org/10.2307/1477693>.

²³ Noël Carroll, *Art in Three Dimensions*, Oxford University Press, New York 2010., str. 47.

pokušati izgraditi neku vrstu pozitivnoga stava spram svoga doslovnoga sadržaja.

Krenuvši od Carrollove kritike upućene Dantoovoj teoriji umjetnosti, došli smo do jednog od konstitutivnih pojmova Dantoove teorije. Naime, unatoč upućenoj kritici, očito je kako se i Danto i Carroll pozivaju na transformaciju neke radnje ili svojstva koja potvrđuje Dantoov izvod. Iako je kod Dantoa bila riječ o stilskim osobitostima, dok Carroll navodi estetički kontekst, radi se o sličnom izvodu. Naime, ono što za Carrolla predstavlja estetički kontekst koji nas tjera na navedeno поближе ispitivanje, kod Dantoa možemo prepoznati kao *umjetnički svijet*, a taj je svijet sklop različitih relacijskih svojstava koje uspostavljamo za one predmete za koje na temelju teorije prosuđujemo da su dio toga svijeta, odnosno oni predmeti za koje vrijedi sljedeća tvrdnja:

»Karakteristično je naime svojstvo cijele klase predmeta pod koju padaju umjetnička djela to da su oni to što jesu zato što su kao takvi protumačeni.«²⁴

I dok će načini tumačenja iziskivati posebnu analizu, nije sporno da je zbog postojanja nužnih i dovoljnih razloga, kao i pitanja epistemološke prosudbe, Dantoova definicija umjetnosti sveobuhvatna:

»Širina povezanih tema skupljena je pod nazivom 'definicija umjetnosti'. One uključuju: 1) metafizička pitanja poput 'Postoji li sklop nužnih svojstava čije je zajedničko postojanje dovoljno da kandidat postane umjetničko djelo?', i, ako da, 'Koja su?' i 2) epistemološki problem o tome kako utvrđujemo da je kandidat umjetničko djelo.«²⁵

Već je pokazano na koji način Carroll tumači problem Dantoovih nužnih uvjeta. Čini se da bi se taj prigovor, prije svega, mogao ticati glazbe koja ne reprezentira i naprosto godi osjetilima. Iz pozicije Dantoove teorije, bilo bi moguće rekonstruirati argument sličan onome koji se ticao plesa kao umjetničke forme. Naime, glazbeno bi umjetničko djelo bilo ono koje karakteriziraju auditivne osobitosti te koje bi reprezentiralo i

²⁴ A. C. Danto, *Preobražaj svakidašnjeg*, str. 191–192.

²⁵ N. Carroll, *Art in Three Dimensions*, str. 42.

stilski transformiralo reprezentirajuće. Iz toga bi slijedilo da sva glazba nije umjetnost, a da ona koja to jest, zadovoljava nužne uvjete. Također, glazbeno bi umijeće moglo biti dijelom umjetničke produkcije, ali ne bi bilo nužno. Time bi se još jednom potvrdila avangardna djela koja ne počivaju ni na umijećima ni na s njima povezanim osjetilnim užitkom. Možda i najbolji primjer toga bila bi poznata Cageova skladba 4'33". Budući da je u zamjedbenom smislu teško razlučiva od tišine i pokojeg sličnog zvuka neumjetničkoga svijeta, izvjesno je da njena karakteristika nije svidanje našim osjetilima, barem ne više od svakodnevno percipiranih zvukova, kao i to da svidanje osjetilima, stoga, nije ni razlikovno. Iako bi rušenje Dantoove definicije iziskivalo postojanje samo jednog protuprimjera, potpuna analiza njezinog odnosa spram glazbe i primjenjivosti na glazbu morala bi se ticati potpuno novog rada. Ono što nam je za sada dovoljno jest Dantoov stav da glazba može reprezentirati i da joj svakako možemo pripisati stilsku transformaciju reprezentiranoga. Druga bi se točka iz prethodnoga citata odnosila na odnos Dantoove teorije i drugih načina tumačenja i distinkcija u onim slučajevima u kojima moramo odlučiti o tome je li neki predmet član klase umjetničkih djela bez postojanja seta nužnih i dovoljnih razloga. Institucijska teorija umjetnosti tvrdit će da takvog seta razloga nema i da je za uzdizanje nekog neumjetničkog predmeta u ontološki rang umjetničkog predmeta dovoljan konsenzus članova umjetničkog svijeta. Međutim, umjetnički svijet Georgea Dickieja, u smislu društvenog dogovora o umjetnosti, i umjetnički svijet Arthura Dantoa, koji počiva na teoriji koja omogućuje tumačenja značenja, dva su različita pojma. Odnos Dickiejeva konstruktivističkog pristupa i Dantoove objektivacije može se sagledati i kroz Carrollov pojam estetičkog konteksta koji zahtijeva specifičnu vrstu prosudbe i koji je mnogo bliži Dantoovoj poziciji, a naročito ako na umu imamo već navedenu važnost teorije za određenje statusa umjetničkih djela:

»Prvo, ples sa suvremenom lijepom umjetnošću dijeli sklop prepoznatljivih estetskih preokupacija. Na primjer, on je ono što se naziva 'antiiluzionističkim'. To bi značilo da pokušava zatvoriti konceptualni procjep

između umjetničkih djela i predmeta stvarnoga svijeta – veliku temu modernističkog kiparstva i slikarstva.«²⁶

To se tumačenje izravno tiče središnjeg problema Dantoo-ve definicije umjetnosti. Jednom kada je reprezentacijski uvjet ispunjen, definicija se podvrgava daljnjim ispitivanjima o mogućem postojanju protuprimjera. Glede prethodna dva Carrollova navoda, to podrazumijeva nestanak razlike između ne-umjetničkog i umjetničkog predmeta u zamjedbenom smislu i provedbu misaonog eksperimenta, koji u Dantoovoj teoriji, podrazumijeva postojanje analogona, tj. predmeta realiteta i umjetničkoga djela. Ti se analogoni ne razlikuju u svojim zamjedbenim svojstvima, stoga, prema Dantou, mora postojati neki drugi kriterij njihova ontološkog diferenciranja. Motivacija koju ti primjeri pokazuju tiče se tendencija avangardnih umjetničkih pokreta koji, uvodeći svakodnevne predmete u svijet umjetnosti, poništavaju razliku između umjetničkih i ne-umjetničkih predmeta. S obzirom na pomak od zamjedbenih prema drugim svojstvima razlikovanja i izazov koji avangarda predstavlja imitacijskom principu, logičan je nastavak koji takva praksa zahtijeva:

»Medij je staklo kroz koje mutno naziremo, ono je metafizička mrena, proteza viđenja koju bismo željeli moći odbaciti kako bismo oči u oči vidjeli ono što se tu može vidjeti. [...] Medij je ono što stvarnost odvaja od umjetnosti.«²⁷

Naime, da bismo u potpunosti mogli poništiti procjep o kojem je govorio Carroll i koji je postao preokupacija avangardnih umjetničkih praksi, medij reprezentacije mora nestati. Ukidanje medija ili postojanje prozirnog medija, koji je funkcionirao kao svojevrsni navodni znak i koji je jasno davao do znanja o postojanju razlike između umjetničkih i neumjetničkih predmeta u vidu pozornice, okvira slika, izložbenih galerija i slično, posljednji je korak u stvaranju analogona u punom smislu riječi. Ti su analogoni, prije svega, zanimljivi u vizualnim umjetnostima:

²⁶ N. Carroll, S. Banes, »Working and Dancing«, str. 38.

²⁷ A. C. Danto, *Preobražaj svakidašnjeg*, str. 217.

»Osim što iznose na vidjelo mjeru u kojoj su teorije oponašanja duboko metafizične, te nam analogije omogućuju da razaberemo određen broj sličnih težnji da se postigne prozirnost u drugim granama umjetnosti. Tako, primjerice, postoji paralelna ideologija u izvođačkim umjetnostima [...]. I pri glazbenim izvedbama cilj je nekih izvođača da sami sebe uklone iz prostora između publike i zvuka; u onoj mjeri u kojoj je publika svjesna glazbenika, ona je odvrćena od glazbe.«²⁸

Ne ulazeći u detaljnije analize analogija između vizualnih i ostalih umjetnosti, a na temelju do sada iznesenih argumenata, može se zaključiti da Danto brani vlastitu definiciju od prigovora da se ona ne odnosi na nevizualne umjetnosti, ali i da svoju pažnju u ispitivanju analogona usmjerava na vizualne umjetnosti, poput slikarstva, instalacija i kiparstva, kao onih u kojima su medij i granica između umjetnosti i stvarnosti nestali te koji moraju izdržati ispitivanje o postojanju protuprimjera. Iako ćemo se ukratko dotaknuti ontološke klasifikacije i problema umjetničkih i neumjetničkih analogona i izvan područja vizualnog, upravo je zbog toga područje vizualnosti bez medija ono koje se ne može osloniti samo na postojanje nužnih uvjeta. To je i svojevrsni metodološki razlog propitivanja upravo vizualnoga polja unutar Dantoove definicije umjetnosti, a ponajprije ispitivanju vizualnih analogona.

²⁸ Ibid., str. 216.