ANαliZA

časopis za kritično misel

Letnik 12, številka 1-2, julij 2008 · ISSN 1408-2969

FILOZOFIJA UMETNOSTI IN ESTETIKA NARAVE

Polona Tratnik

Filozofija umetnosti in umetnostne zgodovine ter teza o »koncu umetnosti« pri Arthurju C. Dantoju

Fakulteta za humanistične študije Univerze na Primorskem

Citiranje: Polona Tratnik, »Filozofija umetnosti in umetnostne zgodovine ter teza o »koncu umetnosti« pri Arthurju C. Dantoju«, *Analiza: časopis za kritično misel* 12, št. 1-2 (2008): 95–117.

To delo je objavljeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva 4.0 Mednarodna (CC BY 4.0), https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.sl.

Izdajatelj: Društvo za analitično filozofijo in filozofijo znanosti, Ljubljana.

Elektronska različica je izvirna tiskarska datoteka številke, ki ji je bil leta 2026 dodan ta naslovni list. Strani in prelomi ustrezajo tiskani izdaji.

Polona Tratnik
Fakulteta za humanistične študije Univerze na Primorskem

Filozofija umetnosti in umetnostne zgodovine ter teza o »koncu umetnosti« pri Arthurju C. Dantoju

Teza o »koncu umetnosti« je ena osrednjih modernih tez s področja filozofije umetnosti, ki jo še zlasti oživi in obsežno analizira eden najpomembnejših sodobnih ameriških filozofov Arthur C. Danto (1924–) v drugi polovici dvajsetega stoletja, predvsem v osemdesetih letih. Danto sicer izhaja iz ameriške analitične estetike, a pri tezi o koncu umetnosti se opre na G. W. F. Hegla, obenem pa s to tezo diagnosticira nek širši in globalnejši pojav, ki ne zadeva le (zahodne) umetnosti. Teza o koncu umetnosti se namreč v osemdesetih letih pojavlja kot ena od tez, ki skušajo konceptualizirati premike na družbenem, političnem, kulturnem in intelektualnem področju zahodnega sveta, in s tega vidika sovpada s številnimi razpravami o koncu (moderne, zgodovine umetnosti, teorije umetnosti, zgodovine itd.) ter o prelomu med modernostjo in postmodernostjo.

Pri Dantovem razvijanju teze o koncu umetnosti je ključnega pomena njegovo iskanje razlike med umetnostjo in filozofijo ter njegovo opažanje, da umetnost v dvajsetem stoletju postaja vse bolj filozofsko osnovana disciplina, s čimer nehuje biti umetnost, kot smo jo poznali. Umetnost postaja samoreferencialna in s tem neke vrste filozofija (v dejanju). Zlasti v šestdesetih letih se umetnost bistveno spremeni, saj meje (med umetnostjo in filozofijo, med umetnostjo in življenjem, med umetniškimi zvrstmi itd.) popustijo. S tem se končuje umetnost – umetnost po koncu umetnosti, ko nobena smer in nobeno določilo za njo nista več obvezna, je po Dantoju postzgodovinska; končuje pa se tudi filozofija (umetnosti), zato nastopi čas umetniške kritike.

Danto v pričetku osemdesetih let razvije svojo teorijo umetnosti, nato pa se nasloni na Hegla in poda svojo razlago zgodovine umetnosti, ki jo skonstruira tako, da se v njej zgodba o umetnosti konča. V devetdesetih letih se Danto vrača k obravnavi »konca umetnosti« – tedaj svojo tezo bolj družbeno-politično in prostorsko-zgodovinsko kontekstualizira. A kljub njegovemu opažanju sprememb, ki jih označuje tedanji diskurz o prelomu med modernostjo in postmodernostjo, Danto s svojo filozofijo umetnosti in zgodovine ter s tem povezano tezo o koncu umetnosti v številnih aspektih ostaja moderni mislec.

Ključne besede: konec umetnosti, Arthur C. Danto, filozofija umetnosti, zgodovina umetnosti, modernost.

Uvod

Arthur C. Danto (1924–), eden najpomembnejših sodobnih ameriških filozofov (umetnosti), se je sprva kot filozof ukvarjal s filozofijo, z umetnostjo pa le kot slikar in urednik publikacij. Filozofski in teoretski obravnavi umetnosti se je dejavno posvetil šele ob srečanju s popartom v šestdesetih letih. Sam pravi, da se je najprej ukvarjal s filozofijo umetnosti (od 1964), po objavi teze o koncu umetnosti (1984) pa le še z umetniško kritiko, saj je čas po koncu umetnosti značilno čas umetniške kritike in ne več filozofije umetnosti, čeprav se v devetdesetih letih sam Danto neprestano vrača k obravnavi konca umetnosti in k temam, ki so z njim povezane. Danto je avtor številnih monografij;[1] v strokovnih krogih je najbolj znan ravno po tezi o koncu umetnosti,[2] v širši javnosti pa zlasti kot umetniški kritik tekočega dogajanja o sodobni umetnosti (za *The Nation*). Njegova filozofija umetnosti je pravzaprav že od pričetka deležna prav posebne pozornosti. Kmalu po izdaji njegove monografije *The Transfiguration of the Commonplace* (1981) je izšel zbornik besedil, posvečenih njegovi tezi o koncu umetnosti (ki je bila tu tudi prvič objavljena), sicer zbranih pod nerodnim naslovom *Smrt umetnosti* (1984), kar Danto in drugi kasneje kritizirajo. Od te še dragocenejši zbirki interpretativnih in kritičnih esejev o Dantojevi filozofiji umetnosti sta monografija *Danto and his Critics* (1993) in zbornik *The End*

[1] Njegova bibliografija obsega naslednje monografije: *Nietzsche as Philosopher* (1965), *Analytical Philosophy of History* (1965) – kasneje predelana kot: *Narration and Knowledge* (1985), *Analitical Philosophy of Knowledge* (1968), *What Philosophy Is: A Guide to the Elements* (1968) – kasneje predelana kot: *Connections to the World: the Basic Concepts of Philosophy* (1989), *Analytical Philosophy of Action* (1973), *Jean-Paul Sartre* (1975), *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art* (1981), *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (1986), *The State of the Art* (1987), *Encounters and Reflections: Art in the Historical Present* (1986, dopolnitve do 1990), *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective* (1992), *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History* (1997), *The Wake of Art: Criticism, Philosophy, and the Ends of Taste* (1998), *Philosophizing Art: Selected Essays* (1999), *The Body/Body Problem: Selected Essays* (1999), *The Madonna of the Future: Essays in a Pluralistic Art World* (2000), *The Abuse of Beauty* (2003), *Unnatural Wonders: Essays from the Gap Between Art and Life* (2007) in druge.

[2] Dantojevo filozofsko ukvarjanje z umetnostjo se prične z analitičnim esejem »The Artistic Enfranchisement of Real Objects: The Artworld« ob razstavi Andya Warhola *Brillo Box* (leta 1964 v newyorški Stable Gallery). V sedemdesetih letih objavi več esejev s področja filozofije umetnosti; med drugim tudi esej »The Transfiguration of the Commonplace« (1974). Leta 1981 izide ena ključnih Dantojevih monografij, kjer kompleksno predstavi svojo teorijo umetnosti *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, v kateri je še močno zavezan analitični estetiki. Sredi osemdesetih let se obrne k Heglu in razvije tezo o koncu umetnosti, ki jo prvič predstavi v zborniku *The Death of Art* (Berel Lang, ur., 1984), kjer je objavljenih več strokovnih prispevkov na temo smrti oziroma konca umetnosti, ki spremljajo osrednji Dantojev esej o koncu umetnosti. V monografiji *The Philosophical Disenfranchisement of Art* iz leta 1986 (ki je edina doslej v slovenščino prevedena monografija: *Filozofsko razvrednotenje umetnosti*, 2006) je drugič objavljen esej o koncu umetnosti, skupaj s spisi o razmerju med filozofijo in umetnostjo ter dopolnitvami njegove teorije umetnosti. V osemdesetih Danto konec umetnosti obravnava tudi drugod (npr. v: *Encounters and Reflections: Art in the Historical Present*, 1989 idr.). V devetdesetih letih se vrača k obravnavi konca umetnosti, najbolj kompleksno v monografiji *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspecitve* (1992) in še zlasti v *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History* (1997). S posameznimi spisi obravnava konec umetnosti tudi v številnih drugih svojih monografijah (npr. v: *The Wake of Art: Criticism, Philosophy, and the Ends of Taste*, 1998; *Philosophizing Art: Selected Essays*, 1999 idr.) in različnih zbornikih.

of Art and Beyond: Essays after Danto (1997),[3] pri katerih Danto tudi sodeluje. Poleg tega pa izide več tematskih monografij s sorodnimi ali istimi tematikami, kot se z njimi ukvarja Danto, in v katerih tudi sam objavi posamične eseje.[4]

Teza o »koncu umetnosti« je ena osrednjih modernih tez s področja filozofije umetnosti, ki jo še zlasti oživi in obsežno analizira Danto v drugi polovici dvajsetega stoletja, in sicer predvsem v osemdesetih letih. Danto, ki sicer izhaja iz ameriške analitične filozofije, se pri tej tezi opre na filozofijo G. W. F. Hegla (1770–1831) iz prve polovice devetnajstega stoletja, a prav z razmislekom o »koncu umetnosti« obenem diagnosticira nek širši in globalnejši pojav, ki ne zadeva le sočasne zahodne umetnosti. Teza o koncu umetnosti se namreč v osemdesetih letih pojavlja kot ena od tez, ki skušajo konceptualizirati premike na družbenem, političnem, kulturnem in intelektualnem področju zahodnega sveta. S tega vidika sovpada s številnimi razpravami o koncu (Hans Belting razmišlja o koncu zgodovine umetnosti, Gianni Vattimo o koncu moderne in metafizike, Victor Burgin o koncu teorije umetnosti, Francis Fukuyama o koncu zgodovine, Fredric Jameson o koncu umetnosti in o nastopu postmodernizma itn.). Te, sicer iz Hegla izvirajoče teze, so vezane na teleološko pojmovanje zgodovine. V stremljenju, ko se konec šele pričakuje (komunizem, utopične avantgarde), in pri optimističnih retrointerpretacijah že končane zgodovine (Danto) je konec navadno izenačen z uresničitvijo svobode, v kritičnih razlagah (prav tako že končane zgodovine), zlasti v zvezi z razmahom kapitalizma, pa konec lahko označuje tudi ravno nasprotno: trenutek dokončnega poraza (izgubljene bitke za svobodo) in absolutne zmage kapitalizma (Fukuyama, Jameson). Razpravljanje o koncu umetnosti sovpada s širšo diskusijo o modernosti in postmodernosti. V tem smislu pa konec umetnosti označuje večji prelom – kar se končuje, namreč ni »zgolj« umetnost, temveč predvsem modernost, ki s seboj nosi tudi specifično obliko umetnosti kot moderne umetnosti.

Zgodnji Danto in kontekst ameriške analitične estetike

Danto svojo filozofijo umetnosti pričenja s spraševanjem, kaj je tisto, kar naredi razliko med dvema objektoma, ki sta nerazlikujoča se po vseh svojih pojavnostih [*indiscernibles*], vendar pa je eden navadna stvar, drugi pa umetniško delo. Ugotavljanje te razlike služi Dantoju za izoblikovanje lastne teorije umetnosti (*The Transfiguration of the Commonplace*, 1981), ne nazadnje pa je prav to vprašanje tudi tisto, ki ga pripelje do teze o koncu umetnosti, ki pomeni prelom v njegovem ukvarjanju z umetnostjo.

[3] Zbornik (Haapala idr. (ur.), 1997) je redigirana izdaja besedil, primarno predstavljenih na simpoziju o filozofiji umetnosti z naslovom *The Future of Art* (Lahti, 1990), in še nekaterih dodatnih esejev na temo Dantojeve teze o koncu umetnosti.

[4] Naj omenim le zbornik besedil z naslovom *End of Art – Endings in Art*, kjer sodeluje tudi Danto in ki je nastal na osnovi simpozija, posvečenega Dantojevi in Beltingovi tezi o koncu umetnosti in koncu zgodovine (Boehm idr. (ur.), 2006). Monografije o Dantoju oziroma o tezah, ki jih je razvijal, še vedno izhajajo.

V svojem prvem eseju, ki se neposredno nanaša na umetnost (iz leta 1964), »The Artistic Enfranchisement of Real Objects: The Artworld«, pride Danto prek razmišljanja o Warholovi *Brillo škatli* (*Brillo Box*, 1964) do znamenite ugotovitve: »Ugledati nekaj kot umetnost zahteva nekaj, česar oko ne more izslediti – okolje umetniške teorije, poznavanje zgodovine umetnosti: svet umetnosti.« (Danto, 2000a: 22) George Dickie prav ta Dantojev esej bere kot izziv in meni, da Danto izzivalno predlaga smer, ki jo mora ubrati poskus definicije umetnosti; pokaže namreč na institucionalno naravo umetnosti. Dantojeva filozofija služi kot izhodišče za nastanek (Dickiejeve) institucionalne teorije umetnosti, vendar pa sam Danto z njo nikoli ne soglaša.[5] Dickie izraz svet umetnosti uporablja za nanašanje na široke družbene institucije, v katerih imajo umetniška dela svoj prostor, medtem ko Dantoju svet umetnosti pomeni predvsem teoretsko in zgodovinsko kontekstualizacijo.

V skladu z Dantojem je tisto, kar naposled naredi razliko med navadno Brillo škatlo in umetniškim delom, ki sestoji iz Brillo škatle, določena teorija umetnosti. Ta je tista, ki škatlo dvigne v svet umetnosti in preprečuje, da bi se sesula v realni predmet, kakršen sicer je. Po Dantojevem ugotavljanju je namreč malo verjetno, da bomo brez teorije škatlo razumeli kot umetnost. Da jo razumemo kot del sveta umetnosti, moramo torej obvladati precej umetnostne teorije, pa tudi poznati zgodovino newyorškega slikarstva. To pa tudi pomeni, da pred petdesetimi leti ta škatla ne bi mogla biti umetnost, kajti ni vse možno v vseh časih. Določena dela na ta način v določenih obdobjih zgodovine ne bi mogla biti umetnost (Danto, 2000a: 24; glej tudi Danto, 1981: 44, 90–114).

Če kasneje Danto svojo filozofijo umetnosti navezuje na širši kulturni kontekst zahodne družbe, pa so njegovi pričetki ukvarjanja z umetnostjo vpeti predvsem v okolje ameriške analitične estetike. Tukaj igra osrednjo vlogo spraševanje Morrisa Weitza (iz leta 1956) o tem, ali je estetska teorija v smislu resnične definicije ali množice nujnih in zadostnih pogojev umetnosti sploh možna. Weitz ugotovi, da ni – vloga estetike je zanj zato v tem, da proizvaja estetske teorije, ki učinkujejo predvsem kot priporočila, ne pa kot tiste, ki postavljajo univerzalne pogoje za umetnost.[6] Za Weitza je namreč umetnost odprt pojem,[7]

[5] Kajti po njegovem ta ne razloži, zakaj naj bi bil prav tisti določeni pisoar (Duchampova *Fontana*) tako impresivno deležen povišanja, medtem ko bi drugi enaki pisoarji ostali v ontološko degradirani kategoriji. Na ta način pa vprašanje o razliki med dvema med seboj zaznavno nerazlikujočima se dvojnikoma, od katerih je le eden umetniško delo, še vedno ostaja odprto. (Glej Danto, 1981: 5–6)

[6] Vsakršno definiranje umetnosti – na primer kot izraza, kot značilne forme, kot posnemanja ipd. – se, kot je razložil Weitz, izkaže kot nemogoč poskus, saj je vsakršna teorija umetnosti bodisi presplošna, pomanjkljiva ali krožna. Zato pa definiranje umetnosti v smislu določitve njenih esencialnih značilnosti ni mogoče. Po Weitzovem mnenju lahko govorimo le o razrednih podobnostih (kot sklepa iz Wittgensteinove filozofije). Posamično estetsko teorijo v skladu s tem lahko vzamemo predvsem kot resno priporočilo za vrednotenje vsakršnega domnevnega člana razreda, pri čemer pa se moramo zavedati, da je umetnost odprt pojem.

[7] Estetiki so tisti, ki lahko postavljajo pogoje podobnosti, vendar nikoli nujnih in zadostnih pogojev za pravilno uporabo pojma, saj morajo pojmi, kot so roman, tragedija ipd. ostati odprti, da dopuščajo možnost novih pogojev. Pojmi, ki jih uporabljamo za določena umetniška dela, se namreč razširjajo; nekemu razredu lahko prištejmo tudi popolnoma novo delo, ki ima sicer niz štren, podobnih drugim delom, dejansko pa tudi celo vrsto novih lastnosti. Podobno Danto leta 1964 ugotavlja, da so umetniškim delom skupni določeni predikati, da pa se dogajajo preboji v umetnosti z uvajanjem novih predikatov.

podobno pa Danto ugotavlja, da se preboj v umetnosti zgodi, kadar neko umetniško delo povsem nove vrste, kot je to zanj Warholova *Brillo škatla*, zahteva uvedbo novega predikata. Ta potem obogati razumevanje umetnosti tudi retroaktivno in lahko celo povsem spremeni pogled na neko preteklo umetniško delo.

V šestdesetih letih se poglobi zavest o tem, da je definiranje umetnosti v zvezi z estetskimi lastnostmi umetniških del kot notranjimi oziroma nerelacijskimi značilnostmi, ki bi jih lahko percepcijsko zaznali v skladu z okusom, nemogoče. Dantojevo analitično spraševanje o razliki med dvema po vseh svojih pojavnostih nerazlikujočima se dvojnikoma, od katerih je le eden umetniško delo, se pravzaprav pojavlja kot odziv na to spoznanje. Prek vprašanja, kdaj je nekaj umetnost (s tem pa posredno tudi, kaj je umetnost), ki je v njem vsebovano, implicira ravno možnost nove definicije umetnosti. Danto tako na podlagi tega spraševanja razvije kompleksno teorijo umetnosti, ki jo predstavi v *The Transfiguration of the Commonplace*[8] prek razstave primerov nerazlikujočih se dvojnikov, ob katerih pojasnjuje, kaj je tisto, kar nekaj napravi za umetnost; oziroma razmišlja o pogojih (razlogih), ki nekaj vzpostavljajo kot umetnost. Kot kasneje to še bolj poudarja, so ti družbeno-kulturni in zgodovinski.[9] Da definirajoče lastnosti ne morejo biti percepcijsko zaznane, pokaže že Weitz, da pa so to lahko relacijske lastnosti, je spoznanje, ki se razvije zlasti prek Dantoja, pa tudi s pomočjo institucionalne teorije. Če je Dickiejeva teorija umetnosti preprostejša in pokaže, da je pravzaprav določitev nekega artefakta za umetnost odvisna od konvencije stroke, pa je Dantojeva razlaga umetnosti kompleksnejša. Danto namreč opisuje celo vrsto pogojev, ki jih mora izpolnjevati umetniško delo – ena pomembnejših je umetnikova intenca (da naredi umetniško delo),

[8] V predgovoru k *The Transfiguration of the Commonplace* Danto zapiše, da razume »transfigurations of the commonplace« kot »banalities made art«, torej kot banalnosti, ki »so narejene« za umetnost. Vendar pa lat. transfigurare pomeni spremembo oblike; beseda je tvorjena iz lat. trans- (prek, čez) in lat. figurare (oblikovati) oziroma lat. figura (oblika). Transfiguracija v krščanskem nauku pomeni spremembo Kristusove pojave pred njegovimi učenci. Ker transfiguracija tako pomeni tudi vizualno spremembo, pomembna pa je predvsem sprememba, ki se dogaja na nivoju substance, bi bil morda ustreznejši izraz transsubstanciacija. Vendar pa je pri Dantoju pomembna konotacija religioznosti; predmeti se namreč ne preobražajo v nekaj po statusu zgolj ontološko višjega, temveč dobivajo neke vrste metafizični status. Na ta način gre za religiozno-metafizično doživetje, ki je tudi za gledalca neke vrste občutje sublimnega. S tega vidika je Danto metafizik in predstavnik katoliško-religiozne zahodne tradicije (kot verjame Richard Schusterman).

[9] Tu velja pripomniti, da Dickie sam poudari, da ga zanima definiranje umetniškega dela predvsem v klasifikacijskem smislu, ki je zanj prvotni smisel umetniškega dela (poleg tega, pravi, obstajata vsaj še dva – drugotni ali izpeljani smisel ter vrednostni smisel) – za Dickieja je torej pomembno predvsem vprašanje, ali nekaj sodi v kategorijo umetnosti (klasifikacija torej ne govori tudi o vrednotenju umetniških del), pri tem pa klasifikacija nečesa kot umetniškega dela ni odvisna od kulturno-zgodovinskih pogojev. Dantojeva teorija umetnosti pa upošteva kompleksne družbeno-kulturne in zgodovinske pogoje za povzdignjenje [*transfiguration*] nečesa v umetnost. Svet umetnosti je zanj »diskurz razlogov, ki so institucionalizirani« [*the discourse of reasons institutionalized*]. Član sveta umetnosti je v skladu s tem tisti, ki se nauči sodelovati v takšnem diskurzu razumevanja, ki pripada neki kulturi. Na nek način je institucionaliziran diskurz razlogov za dano kulturo kot neke vrste jezikovna igra, ki ji vladajo pravila igre in njim vzporedna razumevanja, ki veljajo v okviru te igre. Igra zajema igralce, vključuje pa tudi zmage in poraze. Z drugimi besedami to pomeni, da je umetnost le tam, kjer je svet umetnosti. (Danto, 1992: 46)

vezana na zgodovinsko in teoretsko poznavanje umetnosti. Tako je njegova teorija poskus definiranja umetnosti v njenih nepercepcijskih pogojih (pri čemer Danto vendar daje velik pomen metaforičnosti in ekspresivnosti), v katere se zdaj pomembno vpiše tudi zgodovinska in teoretska kontekstualizacija – lahko pa se vprašamo, ali ni Dantojeva teorija umetnosti esencialistična.[10] Poudarek, ki ga k razumevanju umetnosti v tistem času (in okolju) pravzaprav kot novost vpelje prav Danto, je predvsem zgodovinska refleksivnost umetnosti.

Dantova (zgodnja) teorija umetnosti

Danto je prepričan, da filozofija na splošno izhaja iz problemov percepcijske nerazlikujočnosti [*perceptual indiscernibility*]. Z obsežnim iskanjem razlike med dvojniki, ki jih Danto razstavi v svoji filozofski galeriji (umetniško delo in zgolj navadna stvar, dve nerazlikujoči se umetniški deli, zgolj reprezentacija in od te nerazlikujoča se reprezentacija, ki je umetniško delo), se dokoplje do spoznanja, da pri izbranih primerih nerazlikujočih se parov med dvojniki obstaja ontološka razlika, ki bi jo lahko začrtali. Pri Dantoju je tako naloga filozofije ta, da proizvaja teorije, ki bodo razvrščale percepcijsko nerazlikujoče se stvari (ki bodo takšne še vedno ostale) v ustrezne kategorije. Na ta način bo filozofska estetika med drugim odkrivala ontološko ločnico med umetniškimi deli in navadnimi stvarmi. Ker pa se ti fenomeni kategorično sicer razlikujejo, a se po percepcijskih značilnostih ne, zato pri tem ni nevarnosti, da bi Dantojeva teorija lahko podlegla kritiki neowittgensteinovskih svarilcev, ki verjamejo, da filozofi ne morejo razlikovati domnevnih konceptualnih meja na osnovi očitnih oziroma percepcijskih lastnosti, kajti tudi pri Dantoju takšne opazne lastnosti niso relevantne.

Pa vendar Danto postavlja določene zahteve glede umetniških del. Nekaj (*x*) je umetniško delo, če in samo če (a) ima (*x*) temo (to je, če je (*x*) o nečem), (b) do katere projicira neko držo ali stališče (to bi se lahko opisalo tudi v smislu, da ima (*x*) stil) (c) s sredstvi retorične elipse (običajno metaforične elipse), (d) ki na drugi strani pritegne sodelovanje občinstva, ki dopolni manjkajoče (operacija, ki jo lahko imenujemo tudi interpretacija), (e) pri čemer pa tako delo kot njegova interpretacija zahtevata umetnostno-zgodovinski kontekst (prav ta kontekst je tisti, na osnovi katerega se Dantojevo teorijo razume kot zgodovinsko situirano).[11]

Po Dantojevem mnenju so retorika, stil in ekspresija trije koncepti, ki nas lahko pripeljejo bližje k definiciji umetnosti (Danto, 1981: 165–208). Od teh je koncept ekspresije najbolj primeren za koncept umetnosti, kajti umetniška dela, četudi reprezentirajo, izražajo nekaj o svojih temah. Tako nekaj ne bi bilo umetniško delo, če ne bi nečesa izražalo (bilo ekspresivno). Carroll celo dokazuje, da je Dantojeva filozofija umetnosti varianta ekspresionizma (Carroll, 1993). Dantoju se zdi možno, da imata stil in retorika, čeprav sta v teorijah umetnosti

[10] Tako je namreč prepričan Noël Carroll (Glej Carroll, 1993).
[11] Tako Dantojevo teorijo povzema Noël Carroll (Glej Carroll, 1993: 80; glej tudi Davies, 2001: 175).

manj cenjena, določene skupne poteze s konceptom ekspresije. Tako je pri umetniških delih po njegovem mnenju zaznati retoriko, ki vključuje retorično strategijo. Ta ne pomeni zgolj zagotavljanja dejstev, dejstva pa tudi niso le sugerirana, temveč so prilagojena načinu, kako jih publika sprejema. Če je pri številnih neumetniških diskurzih glavni namen zgolj obveščati, pa je pri umetniških delih zaznati tudi namen povzročitve naravnanosti pri sprejemniku.[12] Če se retorika tiče odnosa med reprezentacijo in občinstvom, je stil odnos med reprezentacijo in tistim, ki jo ustvarja. Stil je instrument reprezentacije, ki govori o »kako«. S kvalitetami reprezentacije, ki se tičejo stila, umetnik, poleg tega, da reprezentira svet (in tako nudi vpogled v določeno kulturo), izraža tudi svoj odnos do vsebine reprezentacije.

Danto verjame v pravilno interpretacijo – ta je tista, ki se sklada z umetnikovo intenco. Z določenega vidika so meje interpretacije meje našega znanja, pravi Danto (Danto, 1981: 127). Oziroma so po drugi strani možne interpretacije zamejene z umetnikovo pozicijo v svetu, s tem, kdaj in kje je živel, kakšne izkušnje je lahko imel (Danto, 1986: 23–46).

Jerry Fodor dokazuje, da je Dantojeva vpeljava relacijskosti in intencionalnosti temeljno vezana na kartezijanstvo, kot je tudi Wittgensteinova primera, saj imamo opraviti z intencionalno/vzročno zgodovino dela (Fodor, 1993). Če se Wittgenstein vpraša, v čem je razlika med tem, da dvignem svojo roko, in tem, da se moja roka dvigne, je Dantojevo spraševanje o razliki med dvojnikoma, ki sta identična po vseh pojavnostih, sorodno. V tem, da mora, če obstaja razlika (in ta nedvomno obstaja), biti ta razlika med dvema sicer (percepcijsko) nerazlikujočima se stvarema nekaj »skritega« (kar je očem nevidno), je očiten namig, da gre za neko relacijsko lastnost. Fodor glede kontekstualnosti dokazuje temeljno Dantojevo navezavo na Wittgensteina. V Wittgensteinovem primeru z gibom in zgolj premikom roke je potrebno razumeti gib kot dejanje za razliko od zgolj dogodka, to pa pomeni, da ga moramo razumeti kot kontekstualiziranega na določen način, in sicer je tisto, kar naredi premik za dejanje, bistveno vezano na to, da je premik povzročen; in to na pravi način, z intenco osebe, ki roko premakne. Opraviti imamo torej z intenco, da naj se roka dvigne. Podobno je v Dantojevem primeru – pri umetniškem delu je ključna umetnikova intenca, da bo naredil umetniško delo. Ta teorija nam pove, da je umetniško delo etiološki (vzročni) koncept. Intencionalno-etiološka zgodba se zdi Fodorju povsem kartezijanska. Dantojev primer je zelo podoben Wittgensteinovemu, le da Danto poudari zgodovinski kontekst namesto biografskega. Kartezijanski vidik pri vprašanju razlike med dvema (percepcijsko) nerazlikujočima se dvojnikoma, med katerima je le eden umetniško delo, je po mnenju Fodorja v tem, da umetniško delo konstituira njegova intencionalna etiologija. (Fodor, 1993: 46) Bistveni je torej namen (intenca), da nekaj postane umetniško delo – če te intence ni, stvar ne more biti umetnost.

Interpretacija si v tem smislu prizadeva obnoviti, rekonstruirati prvotni smisel oziroma s tem razumeti avtorja, ki je položil prvotni smisel v delo. Tako pa

[12] Danto to pokaže z razlago razlike med Lichtensteinovim *Portretom gospe Cézanne* in Loranovim diagramom (Glej Danto, 1981: 165–166).

lahko govorimo o romantični hermenevtični teoriji, po kateri je, kot pravi Gadamer, »razumevanje mišljeno kot reprodukcija izvorne produkcije« (Gadamer, 2001: 246). Schleiermacher govori o tej nalogi kot o »enačenju s prvotnim bralcem«. Gadamer pa pravi, da gre za »operacijo istovetnosti«, za akt razumevanja, ki pa dejansko ni enačenje s prvotnim bralcem, temveč enačenje z avtorjem. Gre torej za »enačenje, v katerem se besedilo odpre kot svojevrstna življenjska manifestacija svojega avtorja« (Gadamer, 2001: 163). Tisto, kar nas po Fodorjevem mnenju po Dantojevi razlagi zanima, ni umetniško delo, temveč interpretabilni artefakt. Kartezijanski vidik je tukaj v tem, da je del pogoja za uspeh umetniškega dela v tem, da bo občinstvo prepoznalo intenco in bo torej v skladu s tem prišlo do hotenih učinkov.

Podobno kritiko razvija Noël Carroll. Tudi on razlaga, kako interpretacija pri Dantoju pomeni odmotanje semantične komponente dela; pomeni zgrabiti tisto, o čemer je; doumeti tisto, kar označuje. Tako bo ustrezno vrednotenje dela vključevalo opažanje teme, saj razumevanje umetniškega dela pomeni zgrabiti metaforo, ki je vedno tam. Semantična komponenta umetniškega dela je spodaj ležeča metafora ali niz metafor (Carroll, 1993). S tega vidika bi lahko to značilnost v Dantojevi teoriji še naprej analizirali in zaprtost, ki se v teh kritikah opaža, bi lahko kritično obravnavali s poststrukturalističnim pogledom.[13]

V skladu z romantično hermenevtično teorijo je po Gadamerjevem mnenju to razumevanje moč »spraviti pod geslo, da je treba avtorja razumeti bolje, kot je razumel sam sebe« (Gadamer, 2001: 246). Na ta način pa je poznejše razumevanje načeloma superiorno glede na izvorno produkcijo in se ga zato formulira kot boljše razumevanje. O tem problemu bi lahko govorili tudi v zvezi z zapostavljajočim [*disenfranchising*] odnosom med filozofijo umetnosti in umetnostjo, ki ga nenazadnje kljub kritiki ponovi tudi sam Danto (ki se na nek način sam postavi v nadrejeno vlogo, saj sodi o umetnosti in je sam celo tisti, ki jo dokončno pokonča). Vendar pa po Gadamerjevem mnenju takšno prepričanje le

[13] Dantojeva teorija se namreč sklada z razumevanjem, da se da delo dešifrirati, da se ga da razvozlati in pokazati na končnega označenca. Pri tem ima pomembno vlogo avtor. Avtor, kot ga predpostavlja Danto, je soroden avtorju, ki ga Roland Barthes imenuje Avtor-Bog – to je tradicionalni avtor (Barthes ga veže zlasti na realistični roman devetnajstega stoletja), ki v delo (kot nekakšen bog) kodira sporočilo, ki ga bo bralec lahko razbral – to je dekodiral ob branju. (Barthes avtorja te vrste piše z veliko začetnico (Glej Barthes, 1995; glej tudi Barthes, 1977). Prvi Barthesov esej na to temo je bil spisan že leta 1968, drugi pa leta 1971.) Za »delo«, ki ga napiše avtor, je značilna zaprta struktura. To ni mreža, na kateri se zbirajo kulturne in zgodovinske usedline, temveč je tukaj avtor stvaritelj in s tem pravzaprav prevzema status boga. Nasprotno pa sodobni »pisar« piše »tekst«, za katerega je značilna procesualnost oziroma dejstvo samega nastajanja. V takšno »odprto delo«, ki zdaj nastaja, vdirajo informacije iz »tisoč različnih žarišč kulture«, kot se izrazi sam Barthes, zato je tekst »tkivo citatov«. »Tekst« pa je odprt tudi zaradi branja, ki postane ključnega pomena. Takšno »delo« je torej tekst, ki je namenjen branju. Za tekst je značilna interaktivnost, centralno vlogo igra bralec, ki šele prvi predstavlja enotnost teksta (naprej bi se lahko vprašali o enovitosti bralca, kajti bralec je pravzaprav z vsakim branjem drug in zato zanj tudi tekst – že Heraklit ugotovi, da nihče ne more dvakrat stopiti v isto reko). Koncept stvariteljstva se torej umakne bralnim procesom. Številni označevalci, ki so zbrani v tekstu, pa nimajo svojih dokončnih označencev, temveč prihaja do »neskončnega zdrsa«. Poststrukturalizem tako uvede koncept »zdrsa označevalcev« oziroma »neskončne označevalne verige«, ki pomembno osvetli dejstvo, da »dela« oziroma konotacij in implikacij, ki jih prinaša, ne moremo nikoli zares in povsem zgrabiti, temveč vsak označenec predstavlja spet nekega označevalca, ki ima svojega označenca, proces pa se na ta način lahko izvaja v neskončnost.

»opisuje neodpravljivo razliko med interpretom in ustvarjalcem, ki je dana z zgodovinskim odmikom. Vsaka doba bo morala v izročilu preneseno besedilo razumeti po svoje, kajti spada v celoto izročila, glede katerega ima ta doba stvarni interes in v katerem se skuša sama razumeti« (Gadamer, 2001).

Umetnost in/kot filozofija

Monografija *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (1986), v kateri se Danto prvič obsežneje ukvarja z vprašanjem konca umetnosti, z naslovom pomenljivo odgovarja na »The Artistic Enfranchisement of Real Objects: The Artworld«. Z »artistic enfranchisement« in »philosophical disenfranchisement« Danto pripoveduje tako o pojavu »poviševanja statusa« [*enfranchisement*], do katerega prihaja s pomočjo sveta umetnosti, ko navadni predmeti pridobijo status umetniških del, kot tudi o razmerju med umetnostjo in filozofijo, pri katerem je umetnost tista, ki je zapostavljena [*disenfranchised*]. Če je v prvem primeru svet umetnosti tisti, ki, metaforično rečeno, podeljuje nekakšne posebne pravice ali umetniško koncesijo navadnim predmetom, ki s tem postanejo umetnost, pa je v drugem primeru umetnost tista, ki so ji pravice odvzete s strani filozofije.

Umetnost je po Dantojevem opažanju skozi zgodovino stalno v usodnem razmerju s filozofijo, in sicer je postavljena v manjvreden, podrejen oziroma zapostavljen položaj [*is disenfranchised*]: bodisi se jo obravnava kot namenjeno zgolj užitku ali pa se jo vidi kot odtujeno obliko filozofije. V skladu z drugim razumevanjem je potreben »tako rekoč odrešitveni poljub, da bi spoznali, da je bila umetnost v resnici vseskozi filozofija, le da je bila uročena« (Danto, 2006: 19–20). Umetniška dela sama s tem, ko postanejo percepcijsko nerazlikujoča se od navadnih predmetov, kot se to zgodi v primeru *ready-mades*, pomembno opozorijo na to, da je potrebno razliko med dvema predmetoma z enako pojavnostjo in drugačnim statusom iskati v nečem drugem, in ne v tistem, kar je vidno očem. Na ta način pa umetniška dela še zlasti v dvajsetem stoletju vedno jasneje kažejo tendenco k temu, da bi bila predvsem teoretska dela. Pri tem je teorija v tovrstnih umetniških delih usmerjena v preizpraševanje teorij umetnosti in lastne narave ter statusa. Avantgardna dela, kot so *ready-mades*, še zlasti pa Warholova *Brillo škatla*, preizprašujejo lastno ontologijo in pravzaprav sama izvajajo filozofijo umetnosti.

Že v Dantojevem zgodnjem poudarjanju zgodovinske in teoretske kontekstualizacije je moč prepoznati Heglove vplive, razmislek o razmerju med umetnostjo in filozofijo (ki ga Danto navezuje na zgodovino) ter s tem povezano opažanje stanja v sočasni umetnosti pa Danto izrazito navezuje na Hegla, saj pravi: »Umetnost dejansko ponazarja Heglov nauk o zgodovini, po katerem je cilj potovanja duha to, da se zave samega sebe« (Danto, 1981: 56). Umetnost je uprizorila ta spekulativni potek zgodovine s tem, da se je obrnila k samozavedanju, k zavedanju, da je umetnost umetnost na refleksivni način, ki je primerljiv s filozofijo, ki je zase zavedna filozofije. Danto celo zapiše: če je kaj ponazorilo takšen koncept vednosti, kot ga je opisal Hegel v svoji *Fenomenologiji duha* – kjer v zaključku pravi, da subjekt sebe naposled popolnoma ve; ve, kaj on je –, potem je to storila umetnost tega časa. Kajti objekt, ki tvori

umetniško delo, tako močno izžareva teoretsko zavednost, da je ločitev med objektom in subjektom povsem premagana, in skoraj ni razlike, če rečemo, da je umetnost filozofija v dejanju ali pa je filozofija umetnost v misli (Danto, 1981: 33).

Ker umetnost tako sama postane filozofija,[14] se s tem emancipira in razreši zapostavljajoč odnos, v katerega jo je zlasti na osnovi Platonove misli postavila filozofija.[15] Ta dosežek umetnosti pa napoveduje vrsto izpeljav, ki so v Dantojevih spisih sčasoma vse jasneje izražene in se vse nanašajo na sklep o koncu umetnosti. Če umetnost sama postane filozofija umetnosti, iz tega sledi, da (1) se umetnost kot ustvarjanje lepega očitno končuje, saj se iz čutno-zaznavno lepega razvija v teoretsko osnovano disciplino, tako pa nehuje biti umetnost in postaja filozofija. Umetnost, kot smo jo poznali, se zato konča. (2) Estetika na ta način izgubi smisel, saj izgubi svoj objekt (ki je objekt umetnosti), ki preneha biti določljiv v estetskih kategorijah. Tudi estetika se zato konča. (3) Teorija umetnosti ni več relevantna, zato pa nastopi čas umetniške kritike. Posredno pa se izpeljujejo še druga spoznanja: (4) očitno gre za večjo spremembo in se končuje nekaj večjega, zato se je potrebno ozreti po zgodovini. Ko bo Danto storil tudi ta korak, bo spoznal, da (5) za umetnost nastopijo novi časi – umetnost po koncu umetnosti je postzgodovinska. (6) Konec zgodovine umetnosti se nanaša na kompleksnejši družbeno-politični diskurz, česar se sčasoma zave tudi Danto, zato v devetdesetih svojo obravnavo konca umetnosti nekoliko globlje družbeno-zgodovinsko-politično kontekstualizira.

Dantojev obrat k Heglu in konec umetnosti

Monografija *The Transfiguration of the Commonplace* (1981) že nakazuje Dantojevo usodno opažanje, da se je narava umetnosti bistveno spremenila – kar se očitno kaže v situaciji sredi šestdesetih let (zlasti v ameriškem prostoru). Da bi

[14] Danto sicer na drugih mestih meni, da se umetnost lahko preobrazi v filozofijo, ne pa tudi obratno, s čimer ugovarja Derridaju. Prav tako pa se mu zdi v osemdesetih letih (tako v *The Transfuguration of the Commonplace* kot v *The Philosophical Disenfranchisement of Art*) pomembno vprašanje, ki ostaja po tem, ko umetnost postane neke vrste filozofija, namreč: kaj pravzaprav razlikuje umetnost od njene lastne filozofije. Na ta način se lahko podobno kot o razliki med umetniškim delom in zgolj navadno stvarjo vprašamo tudi, kaj razlikuje njegovo knjigo, ki je opravljanje filozofije umetnosti, od tega, da bi bila umetniško delo glede na to, da so se umetnine preobrazile v opravljanje filozofije umetnosti. Vendar pa ga v devetdesetih ta problem ne zanima več, pač pa vse bolj poudarja, da se sam po objavi teze o koncu umetnosti ukvarja le še z umetniško kritiko.

[15] Eden od Dantojevih namenov z monografijo *The Philosophical Disenfranchisement of Art* je ponovno »ovrednotiti« umetnost, in sicer prek vnovične vzpostavitve delitve na filozofijo in umetnost. Danto sicer razmišlja o približevanju umetnosti filozofiji in o njenem koncu, ki nastopi z njeno preobrazbo v filozofijo, vendar pa je tak cilj nedosegljiv – umetnost postane neke vrste filozofija v akciji, a obenem ne. V filozofijo preobražena umetnost ni prava filozofija, saj mora biti naloga zdaj predana filozofom, da dokončajo posel, ki ga umetnost ravno zato, ker je umetnost, ne more dokončati sama, četudi gre za v filozofijo preobraženo umetnost. Umetnost in filozofija se po Dantojevem prepričanju esencialno razlikujeta. Če je za umetniško delo sicer bistvena vsebinskost oziroma konceptualnost (umetniško delo se pravzaprav bere), celo filozofskost, pa je umetnost za razliko od filozofije po svoji naravi le bistveno retorično-metaforična. Zares se lahko vprašamo, kakšna naj bi bila v skladu z Dantojevo filozofijo umetniška dela po koncu umetnosti. Če namreč tudi ta kot umetniška dela ustrezajo Dantojevi teoriji umetnosti, potem se zastavlja vprašanje, ali se je s koncem umetnosti sploh kaj spremenilo.

Danto pojasnil, kaj pomeni ta preobrat v širšem smislu, poseže tudi po zgodovinski kontekstualizaciji teorij umetnosti, pri čemer se temeljno nasloni na Heglovo filozofijo umetnosti, kar ga naposled pripelje do spoznanja, da sprememba pravzaprav končuje večstoletno zgodbo o umetnosti, s tem pa hkrati umetnost nasploh. Dantojeva filozofija umetnosti sredi osemdesetih doseže višek v tezi o koncu umetnosti iz spoja (1) Dantojeve filozofije umetnosti, ki se sprašuje o tem, kdaj je nekaj umetnost, (2) filozofije zgodovine umetnosti, v okviru katere Danto razvije zgodovinske modele umetnosti, (3) iz branja Heglove filozofije, v kateri Danto najde tudi tezo o koncu umetnosti, (4) pa tudi na osnovi krize, v katero je zašel modernizem. Obenem pa je njegova teza o koncu umetnosti tudi (5) izraz duha časa in zahodnega prostora, v katerem se sluti končevanje modernosti. V devetdesetih letih Danto z raznih vidikov dodatno pojasnjuje svojo tezo in se ukvarja z umetniško kritiko.

Leta 1986 Danto v monografiji *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, kjer je drugič objavljen njegov esej o koncu umetnosti, zapiše, da je bila teza o koncu umetnosti, ki jo je izoblikoval sam, odziv na turobno [*dismal*] stanje umetniškega sveta, za katerega je in še vedno išče pojasnitev (Danto, 1986: 81). V predgovoru k slovenski izdaji te knjige (2006) pa pravi: »V svoji razpravi žKonec umetnosti' sem si prizadeval pojasniti, da je bilo skoraj vse, kar smo si predstavljali, da pripada pojmu umetnosti, zavrženo, ostal pa je samo boren preostanek nujnih pogojev, ki bi morali pripadati po definiciji. To je dejansko pomenilo, da je večina tega, zaradi česar je bila umetnost pomembna za človeško življenje, moralo biti žrtvovano za doseganje filozofske jasnosti« (Danto, 2006: 10).

Danto v svoji filozofiji umetnosti pravzaprav izvede presenetljiv zasuk – od analitične filozofije k Heglu, s čimer pa se ne usmeri le k filozofiji umetnostne zgodovine, temveč izoblikuje tudi tezo o koncu umetnosti. Ta je tako rezultat spoja njegove zgodnje filozofije s filozofijo umetnostne zgodovine, kot je tudi kulminacija njegove filozofije, ki se ukvarja z usodnim razmerjem med umetnostjo in filozofijo, saj se teza o koncu umetnosti dejansko napoveduje že s samim iskanjem razlike med percepcijsko nerazlikujočima se dvojnikoma, od katerih je le eden umetniško delo. Ko tako Danto v osemdesetih letih dvajsetega stoletja razburi svet umetnosti s tezo o koncu umetnosti (1984), je pri tem po eni strani novoheglovski, saj se neposredno opira na Hegla, ko piše o tem, da se umetnost konča s prehodom v filozofijo na način samozavedanja, ki pomeni nastop absolutne vednosti (kar po njegovem najbolje ponazori *Brillo škatla* Andya Warhola, 1964), kot je »novoheglovski« oziroma levoheglovski tudi v prepričanju, da se končuje zgodovina.[16]

[16] Tako Hegel kot Danto govorita o tem, da lahko umetniki izbirajo katerakoli sredstva, da izrazijo katerokoli vsebino v katerikoli formi – a Hegel ima pri tem v mislih romantično formo umetnosti (njegovega časa), za Dantoja, ki pa konec umetnosti dejansko izreče in točno locira s pojavom poparta v šestdesetih letih, pa je to značilno za umetnost po koncu umetnosti – to je za postzgodovinsko umetnost, ki jo označuje pluralizem kot oblika svobode, kajti prav z nastopom pluralizma nobena usmeritev ni več zapovedana in nobena definicija umetnosti več obvezujoča. Po drugi strani pa Danto ravno v poenostavljenosti svojega »hegeljanskega konca umetnosti«, ki se zdaj pojavlja skoraj kot parola, ne sledi toliko Heglu kot njegovim radikalnim učencem (sam omenja Marxa).

Ena od Heglovih misli, ki inspirirajo Danta, je, da je z umetnostjo v smislu zgodovinskega momenta, vsaj v njeni najvišji vpoklicanosti, konec. A to vendar ne pomeni, da bi Hegel tudi verjel, da umetniška dela ne bodo več nastajala. Pač pa se zdi Dantoju izjemna misel, da obstaja neka doba umetnosti (Danto, 1984: 7) – podobno o dobi umetnosti sočasno razmišlja tudi Hans Belting.

Za svet umetnosti Danto v osemdesetih letih opaža, da je verjetno izgubil vsako zgodovinsko usmeritev (Danto, 1984). V devetdesetih pa pojasnjuje, da je takšen pogled na umetnost izviral predvsem iz stanja v ameriški umetnosti. Nedvomno je izhajal tudi iz spoznanj ameriške analitične estetike o neuspešnosti umetniških definicij, pa tudi iz dejstva, da se je koncept umetniškega gibanja ali smeri naenkrat zazdel nesmiseln, kar je bil očiten znak, da se končuje modernizem.

Danto v osemdesetih predpostavi, da je vse prišlo do svojega konca, da se je dosegla točka, ko prihaja do sprememb tako, da te ne pomenijo več napredovanja. Zamisli si, da ni več razvoja, da ni več zgodovinske možnosti, da bi nas umetnost še naprej osupnjevala, ker je doba umetnosti notranje iztrošena (Danto, 1884: 8). Je mogoče s tega vidika razumeti čas modernizma, za katerega je bila značilna silovita živahnost sveta umetnosti, kot poslednji vzkip umetnosti?

Umetnost se je, kot opaža Danto, zelo spremenila; ne le, da je postala bolj konceptualna, s čimer so se zabrisale meje med filozofijo (o umetnosti) in umetnostjo, tudi meje med slikarstvom in drugimi umetnostmi (poezijo, performansom, glasbo in plesom) so postale radikalno nestabilne. Prav tako se v šestdesetih letih zabrisujejo meje med umetnikom in publiko ter med umetnostjo in življenjem – še zlasti s pojavom happeningov.

Zgodovino umetnosti Danto razloži s tremi modeli. Prvi je vezan na mimetično umetnost (na slikarstvo, kiparstvo in film), drugi na umetnost kot ekspresijo, tretji model pa je pravzaprav tisti, ki kaže, da se je umetnost končala, in sicer s tem, da se je preobrazila [*transmute*] v filozofijo.

Danto sicer verjame v kontinuirano zgodovinsko napredovanje umetnosti, a po njegovi razlagi modernizem ni sledil romantiki, saj je z modernizmom prišlo do velikih sprememb v načinu, kako je slika predstavljala svet – te so se razvile iz predhodne umetnosti in kot reakcija nanjo. Modernizem zato po njegovem prej predstavlja vzpon na novi nivo zavesti. Slika se obrne od mimetičnih k nemimetičnim značilnostim. Glede tega pa je bil znan ameriški modernistični kritik Clement Greenberg, veliki pripovednik modernizma, verjame Danto, saj naj bi njegova pripoved nadomestila pripoved tradicionalne reprezentacijske slike, ki jo je definiral Giorgio Vasari na sredini šestnajstega stoletja. V zadnjem poglavju umetnosti tako po Dantojevi razlagi umetnost napreduje v refleksivnem vzpenjanju k samozavedanju, s čimer zori filozofsko vprašanje narave umetnosti. Pri tem se pojmuje, da je narava umetnosti nekaj, kar lahko odkrijemo, v čemer se kaže kartezijanski aspekt Dantojeve filozofije. Tako reprezentacijski kot modernistični projekt pri Dantoju težita k odkritju nečesa, kar je dosegljivo po epistemološkem kriteriju, oba razvojno-zgodovinsko gravitirata k tarči in se končata, ko tarčo zadeneta; mi pa tudi vemo, ali je bila tarča zadeta. Oba sta podobna znanosti v tem, da se napredujoče približujeta k temu, kar iščeta. Na

ta način pa predpostavljata, da je možno ugledati luč na koncu predora, kot pravi Carroll (Carroll, 1993: 92).

Po Dantojevi razlagi umetniki pritiskajo na vedno nove meje, dokler končno ne ugotovijo, da so meje popustile. Naposled umetniško delo postavi filozofsko vprašanje: zakaj sem jaz umetniško delo. Notranja intenca zgodovine umetnosti, ki je bila ta, da umetnost pride do filozofske koncepcije same sebe, je tako dosežena, s tem pa se umetnost konča. Umetnost sicer izpolni svojo usodo s tem, da postane filozofija, a ker to izvede vselej le delno, je govoriti o smrti umetnosti pretiravanje (Danto, 1986: 81). Umetnost še naprej nastaja po koncu umetnosti in še vedno obstaja interes zanjo. Še več, umetnost je zdaj končno zares svobodna. A prav zato to ni več zgodovinska umetnost, saj nobena smer in nobeno določilo nista več obvezna. Pa tudi govoriti o smeri in napredku ni več relevantno. Naša umetnost je zato postzgodovinska.[17]

Ker se umetnost šele z modernostjo zares pojmuje kot umetnost v avtonomnem smislu, se v diskurzu o koncu umetnosti ali koncu umetnostne zgodovine razmišlja tudi o koncu dobe umetnosti (Belting, Danto). A če na eni strani lahko sledimo tendenci umetnosti k avtonomnosti, pri čemer se umetnost na ta način vse bolj zapira v sfero »čiste« umetnosti (z visokim modernizmom to zapiranje doseže vrhunec), pa se v pričetku dvajsetega stoletja srečamo s pojavom tako imenovanih umetniških zgodovinskih avantgard (Peter Bürger), ki napadejo v prvi vrsti umetniško avtonomijo. Te umetniško-politične avantgarde prisegajo na izbris meja med umetnostjo in življenjem, s svojim utopičnim programom pa so pravzaprav neuspešne. Če se strinjamo z Dantojem, se šele s popartom preseže moderna hierarhija med »visoko« in »nizko« kulturo– podobno opaža tudi Fredric Jameson, ko piše o postmodernizmu.

Kontekstualizacije Dantove teze o koncu umetnosti

Dantojevo razumevanje konca umetnosti pravzaprav lahko razdelimo na dve obdobji; prvo se na nanaša na osemdeseta, drugo pa na devetdeseta leta. V devetdesetih letih Danto svojo tezo o koncu umetnosti bistveno bolj kontekstualizira in nekoliko predrugači. Njegov pogled nazaj iz devetdesetih je zaznamovan z nekoliko oddaljenim pogledom na modernizem, še zlasti na v ameriškem prostoru posebej močno Greenbergovo paradigmo in abstraktni ekspresionizem.[18] V devetdesetih se Danto veliko ukvarja z dogodkom konca modernizma in z vlogo, ki jo pri tem odigra popart. A konec modernizma zanj ni le eden izmed koncev umetniških stilov, pomeni tudi konec umetnosti. Popart nastopi v zadnjem poglavju in pokaže na osvobajanje umetnosti. Ne le, da umet-

[17] Danto uporablja tudi izraz sodobna umetnost, medtem ko zanj postmodernistična umetnost ni prava postzgodovinska umetnost, temveč le še en stil v vrsti zgodovinskih stilov. Šele postzgodovinska umetnost je zares svobodna, kajti ni več zavezana nobenemu določilu ali obvezi, razen principu pluralizma.

[18] Pri tem je ključen vir monografija *After the End of Art* (1997), kjer se Danto še posebej posveti Greenbergovi paradigmi in (slikarskemu) modernizmu, z ozirom na katerega obravnava sodobno umetnost kot postzgodovinsko. Razmerje med popartom in abstraktnim ekspresionizmom pa obravnava predvsem v monografiji *Beyond the Brillo Box* (1992).

nost ni več tako visoka, saj se spoji s tako imenovano nizko kulturo, zares tudi razbije spone zapostavljajočih odnosov in vzvišene avtonomnosti, ki so umetnost vse bolj dušile, in na nek način objame svet. Popart je še več, je znak osvobajajočega se sveta, ki končno prelamljala z okovji zgodovine in je na tem, da zadiha svobodo. Konec umetnosti ima tako pri Dantoju dejansko globlji pomen – je znak doseganja vsesplošne svobode.

V tem smislu njegovo razumevanje konca umetnosti sovpada z optimističnimi vidiki, o katerih se razpravlja v zvezi z nastopom postmoderne kulture ali kulture postmodernizma (Jameson), ki se pojavi s postindustrijsko (Daniel Bell) oziroma potrošniško, medijsko, informacijsko družbo, družbo elektronike in visoke tehnologije ipd. Če se na eni strani srečujemo s številnimi kritičnimi opazovanji te kulture, pa je namreč z odmevnega Lyotardovega stališča postmoderno stanje (ki pa ga sam sicer opredeli za širše časovno razdobje, ne le za čas od konca petdesetih let dalje) pozitiven obet v razvoju zahodne civilizacije, saj pomeni konec utopične vere v velike zgodbe razsvetljenstva o emancipaciji duha in dokončni uresničitvi razuma, svobode ter zgodovinskega smisla. Namesto tega je postmoderna zaznamovana z liberalizmom, s pluralnostjo diskurzov, kultur, jezikov in smislov. V tej kulturi tudi ni več razrednega boja, manjšine pridobijo legitimnost, nekdaj zapostavljene družbene skupine dosežejo enakopravnost.

Razprave o koncu umetnosti so bile v polnem razmahu v osemdesetih letih in so sovpadale s pojavom diskurza o postmodernizmu oziroma z razpravami o koncu modernizma, koncu modernosti in moderne, koncu romantike, koncu metafizike ipd. Konec umetnosti, kot se o njem razpravlja konec dvajsetega stoletja, je zato potrebno misliti v navezavi na modernost in z njo povezanimi vsebinami. Moment konca umetnosti sovpada s kulturnim, političnim in intelektualnim vrenjem s konca šestdesetih let. Ozračje, v katerem se pojavi tudi Dantojeva teza o koncu umetnosti (1984), je vsekakor nabito z občutki velikih in temeljitih civilizacijskih sprememb (okrepljenimi s približevanjem konca tisočletja), ki vplivajo na vse pogostejše razpravljanje o tem – bodisi z optimističnega ali pesimističnega vidika, kar ne nazadnje kaže diskusija o postmoderni in postmodernizmu. V tem času se srečamo tudi z nekaterimi drugimi sorodnimi obravnavami: Hans Belting objavi tezo o koncu zgodovine (*Das Ende der Kunstgeschichte?*, 1983), Gianni Vattimo pa tezo o koncu moderne (*La Fine della Modernita*, 1985). Večji prelom, ki ga tedaj opaža zahodna družba, med drugim tudi pomeni, da se je končala umetnost, kot jo je poznala moderna doba. Po drugi strani pa je konec umetnosti tema, ki esencialno pripada modernosti, saj je vezana še zlasti na progresivistično določilo modernosti. V novejšem času se pogled na zgodovino bistveno spremeni. V zvezi z zgodovinopisjem se razvije zavest o konstruiranju zgodovinskih pripovedi, pa tudi zavest o odprtem zgodovinskem razgovoru (pri sodobni hermenevtiki, Gadamer). Če je modernost v stalnem razmerju do resnice, pa se zdaj prej verjame, da ni absolutne poti do resnice in ni univerzalne vednosti. Nasprotno pa je moderna misel »močna misel« (Vattimo) – je samocentralizirana in dominirajoča; implicira nasilno prizadevanje po homogenizaciji in univerzalizaciji. Modernost je pravzaprav tako zavezana principu totalitete, da lahko rečemo, da

se postmodernost prične tam, kjer se konča totaliteta (Welsch, 1988: 25).

Diskurz konca bistveno obstaja v sklopu diskurza o modernosti in koncu moderne, kot se obenem tudi proizvaja iz samih paradigem modernosti – tako pa je tudi del samega diskurza modernosti. Sam razmislek o koncu (zgodovine ali umetnosti) je torej v jedru moderen. Predpostavlja zgodovinsko kontinuiteto in teleološki princip razvoja. Iz tega pa izhaja tudi nujna univerzalizacija zgodovine. Konec ob tem markira veliko spremembo samega bistva, v toku zgodovine pa predstavlja izreden moment diskontinuitete, ki ga ob siceršnji kontinuiranosti lahko razumemo kot prelom. Če namreč zgodovino razumemo kot polje diskontinuitet, kjer ne vlada zakon napredka, potem vprašanje konca preprosto izgine.

Kritika Dantojeve filozofije umetnosti in zgodovine

Kot analitični filozof Danto razmišlja o zgodovini in pravi, da »kar izberemo za pričetek pripovedi, je določeno s koncem« (Danto, 1968a: 248). Ta perspektiva predpostavlja, da je končna točka dane pripovedi poznana in je tako že preteklost. V tem smislu Danto že v svoji zgodnji fazi pravzaprav napoveduje tezo o koncu – v tem primeru zgodovine. Solomon in Higginsova pa se vprašata, ali je sploh katera zgodba kdaj zares končana (Solomon, Higgins, 1993: 114).

Naloga zgodovine naj bi bila po Dantoju ta, da »pove zgodbo o tem, kaj točno se je zgodilo« (Danto, 1968a: 254–256). Po mnenju Solomona in Higginsove je pri tem težava s spraševanjem o tem, »kaj«, še zlasti pa s »točno«. Na ta način se dotaknemo problema konstruiranja zgodovine. Po mnenju Solomona in Higginsove se v Dantojevem iskanju tega, kaj točno se je zgodilo, kaže Dantojev atomizem zgodnje faze, ki temelji na ideji preprostih posamičnosti, posamičnih dejstvih, ki so neodvisna od konteksta ali zgodbe, v katero so vključena. Zato je Dantojeva analitična filozofija zasnovana daleč od heglovske perspektive. Dantojevo obravnavanje izoliranih zgodovinskih izjav, ki so lahko potrjene s sredstvi logike, je nasprotno kontekstualizmu. Vendar pa se, še pravita Solomon in Higginsova, Danto kmalu prične odmikati od atomizma in ponovno oceni Heglov zgodovinski pogled. Njegov obrat k Heglu se katalizira s parom Brillo škatel. Solomon in Higginsova torej ocenita, da se je Dantojeva heglovska transformacija in zavrnitev atomizma sprožila z Warholovo *Brillo škatlo*, ko Danto spozna, da razlika med umetniškimi deli in navadnimi stvarmi ne more biti razrešena skozi analizo razlik. Nenadoma se tako Danto prične preobražati v novoheglovca, holista, za katerega sta zgodovina in kontekst bistvenega pomena (Solomon, Higgins, 1993: 108).

Zastavlja se vprašanje, ali se druga faza Dantojeve filozofije sklada s prvo, ali lahko Dantojevo filozofijo jemljemo kot celoto (David Carrier), in ali njegova filozofija umetnostne zgodovine podpira njegovo filozofijo umetnosti. Carroll ugotavlja, da je Danto moral razviti svojo filozofijo umetnostne zgodovine, če je hotel zaščititi svojo filozofijo umetnosti (Carroll, 1993; glej tudi Carroll, 1997). Če se namreč hoče esencialistična teorija umetnosti (kot Carroll razume Dantojevo) zaščititi, je najboljše jamstvo to, da dokaže, da se v prihodnosti ne

bodo pojavljali protiprimeri, ki bi jo lahko spodbijali (Carroll, 1993: 91, 98). Če hočemo ugotoviti, ali je Dantojeva filozofija umetnosti sprejemljiva, moramo o tem razmisliti ločeno od zgodovinskih premišljevanj, meni Carroll, ki ugotavlja, da njegova filozofija zgodovine umetnosti ne zdrži kot obramba njegove filozofije umetnosti, ki obravnava esencialno naravo umetnosti (Carroll, 1993: 99, 80).

Carrier je skeptičen do poudarjenega preobrata med obema fazama Dantojeve filozofije: zgodnje analitične faze in faze poznejšega historicizma (Carrier, 1993). Danto po njegovem izoblikuje celosten filozofski sistem. Zato pa se Carrier vpraša, ali njegova teza o koncu umetnosti res zamaje celoten okvir njegovega sistema, kajti esej o koncu umetnosti se, gledano nazaj, zdi kot nujno dopolnilo *The Transfiguration of the Commonplace*. Zato pa ni nujno, da tezo o koncu umetnosti razumemo kot prelom v Dantojevi filozofiji. Po drugi strani pa Carrier meni isto kot Carroll – da kakšnih zelo inovativnih del, ki bi šele prišla, njegova definicija umetnosti morda ne bi pokrivala, zato pa Danto mora najaviti, da se je zgodovina umetnosti končala, saj tako v prihodnosti ne more biti več protiprimerov njegovi (esencialistični) teoriji.

Danto ponavljajoče pooseblja Descartesa kot vzorčnega filozofa, ugotavlja Carrier, ki loči tri načine, na kakršne je lahko mišljena zgodovina filozofije: descartovski, hegeljanski in derridajevski način. S kartezijanskega vidika filozofski problemi obstajajo in čakajo, da bodo odkriti. Takšen način je vezan na Platona in Kanta, Descartes pa je tisti, ki zares utrdi takšno pojmovanje. Drugi način zgodovine filozofije je, kot razlaga Carrier, zgodovina refleksij. Pri tem je nemogoče ločiti med tem, kako filozof razume problem in kako ga opiše. Tako ne moremo legitimirati problemov kot takih, torej neodvisno od navezave na določena imena filozofov, ki se z njimi ukvarjajo, kajti za heglovske zgodovinarje niso vse stvari možne ob vseh časih. Z derridajevskega stališča pa ne gre le za to, da so se načini razmišljanja o zadevah spremenili, temveč je pomembno spoznanje, da niti ne moremo opisati zgodnejših pozicij z našim besednjakom. Tako se Descartes, Hume in Wittgenstein ne morejo ukvarjati z istimi problemi, sklepa Carrier, kajti takšna domneva je iluzorna. Ko z našim jezikom opisujemo Descartesovo delo, neizogibno stvari narobe sprejemamo, ker moramo njegovo razlago mentalne reprezentacije prevesti v naš jezik. Glede na vse tri načine mišljenja zgodovine, ki jih predstavlja Carrier, torej Danto po njegovi presoji sodi v kategorijo kartezijanskega filozofa.

Danto zgodovino, ki jo predstavlja, konstruira na način naracije. Pri tem pa je pomembno, da se zgodba o umetnosti napiše po tem, ko je bila ta narejena – ta filozofija je torej možna šele po koncu umetnosti (Carrier, 1993: 17). Danto tako zahteva časovni odmik, s katerim zahteva zgodovino kot totaliteto, pozicijo opazovanja pa kot zunanjo in ločeno od same vsebine. Vendar pa se moramo pri tem zavedati tega, kar opozarja že Gadamer, namreč »da je tisti, ki želi razumeti, povezan s stvarjo, ki prihaja do besede z izročilom, in da je v stiku oziroma si pridobi stik s tradicijo, iz katere izročilo govori« (Gadamer, 2001: 245). Na ta način pa krog ni formalne narave in ni »ne subjektiven ne objektiven, temveč opisuje razumevanje kot prepletanje gibanja izročila in gibanja interpreta« (Gadamer, 2001: 244).

Gadamer se leta 1960 zaveda, da »to, kar je v njem [pesniškem govoru] povedano, ni ločljivo od načina, kako je povedano« (Gadamer, 2001: 160). Čeprav je spoznanje o prepletenosti forme in vsebine značilno mogoče zaznati pri modernističnih umetniških delih (že z začetka dvajsetega stoletja, npr. pri kubizmu), pravzaprav pa se prične ta zavest razvijati še prej – v sedemdesetih letih devetnajstega stoletja se npr. v poeziji nakazuje pri Mallarméju, v likovni umetnosti pri impresionizmu, pa se na področju filozofije, hermenevtike in zgodovinopisja, pa tudi sodobnih družbenih ved (npr. kulturologije, semiotike in komunikologije) uveljavlja v dvajsetem stoletju, izrazito pa zlasti v šestdesetih letih – po Gadamerju in francoskih strukturalistih (Lévi-Strauss) ter še posebej s poststrukturalisti (Derrida, Foucault idr.) in nastopa predvsem v zvezi s tako imenovanim jezikovnim obratom.[19] A za Dantoja je v osemdesetih letih zgodovinska naracija, ki jo podaja sam, nekaj, kar je bilo dejansko živeto, kar je bilo realizirano v in kot zgodovina. Zanj je to dejanska zgodovina, ne pa le način, kako zgodovinar organizira dogodke (Danto, 1992: 11). Vendar pa Danto vidi samo zgodovino umetnosti s strukturo zgodbe, ki je takšna, kot da jo nekdo pripoveduje, kar mu očita tudi Joseph Margolis (Margolis, 1997). Dantojevo oblikovanje zgodovine umetnosti je tesno povezano s težnjo, da mora ta osmisliti njen konec – sam predpostavi zahtevo, da »ima umetnost takšno zgodovino, znotraj katere ima vprašanje njenega prihajanja h koncu nek smisel« (Danto, 2006: 145). Prav zato pa je njegova zgodovina umetnosti podana kot naracija, saj mora kot naracija prispeti do zaključka in se končati. Vsaka naracija je namreč nujno izoblikovana konstrukcija; začetki in konci pa pripadajo prej sami naraciji kot pa živeti zgodovini.

Jonathan Gilmore meni, da le prek razumevanja ideje konca lahko razumemo, kaj je začetek in le z identificiranjem konca s specifičnim zgodovinskim razvojem lahko vemo, kako naj identificiramo njegov začetek (Gilmore, 2000: 38). Konec je bil vsebovan že v samem začetku. Tako pa gre prej za to, da je konec kot meja vgrajen v sam sistem (Gilmore, 2000: 65). To razumevanje je pravzaprav heglovsko. Za Hegla sta začetek in konec bistveno povezana, saj »pomikanje naprej pomeni hkrati *vračanje v temelj*, k *izvornemu* in *resničnemu*« (Hegel, 2001: 63). To pa tudi pomeni, da je »v rezultatu bistveno vsebovano tisto, iz česar rezultira« (Hegel, 2001: 45). Na koncu celota (npr. svet) vsebuje vse tisto, kar je bilo vsebovano v razvoju, ki je predhodil rezultatu. Vse skupaj, vključno z začetkom, pa je odvisno od rezultata kot principa. Zato pa je po

[19] Jezikovni obrat prinaša spoznanje, da jezik ni transparenten medij misli, skozi katerega se zgolj ugledajo neke izven njega obstoječe vsebine. Zlasti v sedemdesetih letih se spozna jezik kot tistega, ki je ključen pri konstruiranju pomenjanja. Pomen tako ni nekaj, kar bi si vsi povsod intuitivno delili in bi bilo zgolj artikulirano prek različnih jezikov in pisav: kakšen pomen lahko zartikuliraš, je najprej odvisno od tega, katero in kakšno pisavo oziroma govor si deliš z drugimi (tukaj zato najdemo semena za družbeno in zgodovinsko teorijo pomena). Resničnost ni preprosto nekaj »tam zunaj«, nek nespremenljiv red stvari, ki bi ga jezik preprosto odražal – na tej osnovi se je nekoč predpostavljala naravna vez med besedo in stvarjo (med označevalcem in referentom – ki jo preseže Saussure). Resničnost tako ni odražena z jezikom, temveč je z njim šele proizvedena. V Franciji je po mnenju Rolanda Barthesa Mallarmé »prvi videl in predvidel nujnost vstopa samega jezika v vseh njegovih razsežnostih, in sicer na mesto tistega, ki je dotlej veljal za njegovega lastnika« (Barthes, 1995: 20), to je avtorja, ki zdaj postane »moderni pisar«, ki v procesu proizvaja pisljiv tekst.

Heglovem mnenju nujno, da se rezultat, do katerega vodi gibanje, obravnava kot temelj. Pri takšni totaliteti, kot misli Hegel o znanosti (katere osnova je vednost), je bistveno, da je »njena celota sama v sebi krogotok, v katerem postane prvo tudi zadnje in zadnje tudi prvo« (Hegel, 2001: 63).

Povsem drugačno stališče pa s tega vidika zagovarjajo poststrukturalistične refleksije (s koncepti intertekstualnosti, odprte dinamične mrežne strukture teksta, s poudarjanjem procesualnosti, interaktivnosti, z zanikanjem avtorja in poudarjanjem bralca itd.) in Foucaultovo razumevanje enotnosti. Slednji pravi, da robovi (neke knjige) niso nikoli niti jasni niti strogo zamejeni (Foucault, 2001: 26).

Sklep

S svojo filozofijo umetnosti je Danto vsekakor močno zaznamoval ne le ameriški, temveč tudi svetovni estetski prostor. Kot avtor teze o koncu umetnosti je značilen glasnik zahodnega filozofsko-sociološkega diskurza iz osemdesetih let, ki se ukvarja z modernostjo in različnimi vprašanji konca tega ali onega. Postmodernistični diskurz lahko razumemo kot znak stanja prebolevanja[20] metafizike in moderne, o katerem govori Vattimo, v katerem se tako zavedamo, da smo ju že nekako zapustili, hkrati pa smo še vedno usodno določeni z njima. Vattimo meni, da ju prebolevamo tako, da smo do njiju v odnosu na način gadamerjevske hermenevtične odprtosti do tradicije, v kateri interpret prakticira metodološko šibkost – zato gre torej za »šibko« misel. Čeprav tudi Danto svojo misel »šibi« z zagovarjanjem postmodernističnih načel glede postzgodovinske umetnosti in kulture ter glede sodobne misli o umetnosti, ki v skladu s tem ni več filozofija umetnosti, temveč umetniška kritika, Dantojeva zgodnja filozofija, pa tudi kasnejša, kadar je ta usmerjena v motrenje preteklosti, vendar s številnih aspektov prej sodi v nasprotno kategorijo »močne« misli, ki je značilna za modernost. Danto namreč verjame v zgodovinsko kontinuiteto in napredovanje ter v njeno teleološkost, totaliteto in univerzalnost. Njegova filozofija umetnosti ne upošteva sodobnih hermenevtičnih spoznanj, temveč sodi prej v romantično hermenevtično tradicijo, v skladu s katero akt razumevanja (teksta) pomeni predvsem enačenje z avtorjem. Razumevanje umetniških del je tako pri njem naslonjeno predvsem na intencionalno etiologijo. Njegova filozofija je v številnih aspektih kartezijanska. Danto tudi predpostavlja ločenost med disciplinami in pravzaprav zagovarja njihovo čistost (in avtonomnost): tako si tudi prizadeva umetnost ločiti od filozofije – na tej predpostavki vendar temelji njegova teza o koncu umetnosti. Svojo filozofijo Danto gradi na dualizmu – ob opažanju, da se v sodobnem času ta vsesplošno presega

[20] Gianni Vattimo uporablja izraz *die Verwindung*, ki ga razume kot prebolevanje, okrevanje, pa tudi v navezavi na biti odposlan. Predlagan izraz ima drugačen pomen od *die Überwindung*, ki pomeni preseganje (sprevržene uresničitve absolutnega duha). V dobi konca metafizike (ki jo prerokuje Hegel, živi Nietzsche in opisuje Heidegger) je mišljenje v razmerju do metafizike v stanju *die Verwindung*: metafizike ne pustimo kot rabljene obleke, ker nas ta usodno določa, pač pa ji zaupamo, jo prebolevamo, odposlana je (Glej Vattimo, 1997: 49-50.)

in je prej značilen princip hibridizacije, se Danto odloči za opustitev filozofije (pa tudi umetnosti določi konec). V tem smislu je Danto kot filozof le značilen moderni mislec – v njegovi filozofiji se kaže zavezanost mnogim paradigmam modernosti, ki jih je sodobna evropska filozofija v približno istem času postavila pod vprašaj.

Philosophy of art, art history and the »thesis of the end of art« in Arthur C. Danto

The thesis of »the end of art« is one of the central modern theses in philosophy of art which was particularly revived and extensively analyzed by one of the most significant contemporary American philosophers Arthur C. Danto (1924–) in the second half of the twentieth century, particularly in the eighties. Danto was heir of American analytical aesthetics but he took over the thesis of the end of art from G. W. F. Hegel. With the consideration on the end of art Danto at the same time diagnoses wider and more global phenomena which is not related only to (western) art. This thesis namely appears in the eighties as one of the theses that tempt to conceptualize the shifts in social, political, cultural and intellectual fields of the western world – therefore it coincides with numerous discussions on the end (of modernity, the history of art, theory of art, history etc.) and on the break between modernity and postmodernity.

Searching for the difference between art and philosophy is of a great importance for Danto when he is conceptualizing the thesis on the end of art as well as is also his observation that art in the twentieth century is becoming more and more philosophically based discipline therefore ceasing to be art as we knew it. Art is becoming self-referential – it is becoming a kind of philosophy (in action). When a work of art conceptualizes the question about its nature in a philosophical way this amounts to the end of art and similarly also to the end of philosophy (of art). Another aspect of the end of art for Danto is the fact that especially in the sixties art radically changed – the boundaries (between art and philosophy, art and life, between art disciplines etc.) are becoming indiscernible. Art after the end of art is posthistorical, for no direction and no definition are obligatory for it anymore. The posthistorical era is also no longer convenient for philosophy, but for art critic.

At the beginning of the eighties Danto developed his own theory of art, afterwards he leaned on Hegel and offered his explanation of the history of art. He constructs the history of art as a story (narration) about art, which has an end (with Pop Art, eventually). In the nineties Danto renders to »the end of art«, however, his thesis is now more socially-politically and spaciously-historically contextualized. But in spite of his observation of the changes, which are marked by the discourse on the break between modernity and postmodernity of that time, Danto with his philosophy of art and history, as well as with these related thesis on the end of art, in numerous aspects remains a modern thinker.

Key words: end of art, Arthur C. Danto, philosophy of art, history of art, modernity.

Literatura

Barthes, R. (1977). »From Work to Text«. *Image, Music, Text*. New York: Hill and Wang, str. 155–164.

Barthes, R. (1995). »Smrt Avtorja«. V Pogačnik, A. (ur.), *Sodobna literarna teorija: zbornik*, Ljubljana: Krtina, str. 19–24.

Bender, J. W., Blocker, H. G. (ur.) (1992). *Contemporary Philosophy of Art: Readings in Analytic Aesthetics*. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall.

Bell, D. (1976). *The Coming of Post-Industrial Society*: *a Venture in a Social Forecasting*. Basic Books.

Belting, H. (1983). *Das Ende der Kunstgeschichte?* München: Deutscher Kunstverlag.

Belting, H. (1987). *The End of the History of Art?* Chicago: University of Chicago Press.

Belting, H. (2003). *Art History after Modernism*. Chicago: University of Chicago Press.

Boehm, G., Steel, G. (ur.) (2006). *End of Art – Endings in Art*. Basel: Schwabe Verlag.

Burgin, V. (1986). *The End of Art Theory*. Atlantic Highlands: Humanities Press International.

Burgin, V. (2005). »Konec teorije umetnosti«. *Likovne besede, TP*, št. 73–74.

Bürger, P. (1974). *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Calinescu, M. (1987). *Five Faces of Modernitiy*. Durham: Duke University Press.

Carrier, D. (1993). »Danto as Systematic Philosopher or comme on lit Danto en français«. V Rollins, M. (ur.), *Danto and His Critics*, Cambridge: Basil Blackwell Ltd., str. 13–27.

Carroll, N. (1993). »Essence, Expression, and History: Arthur Danto's Philosophy of Art«. V Rollins, M. (ur.), *Danto and His Critics*. Cambridge: Basil Blackwell Ltd., str. 79–106.

Carroll, N. (1997). »Danto, Art, and History«. V Haapala, A., Levinson, J., Rantala, V. (ur.), *The End of Art and Beyond: Essays after Danto*, Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press International Inc., str. 30–45.

Danto, A. C. (1964). »The Artistic Enfranchisement of Real Objects: The Artworld«. *The Journal of Philosophy*, št. 61.

Danto, A. C. (1968a). *Analytical Philosophy of History*. Cambridge University Press.

Danto, A. C. (1968b). *Analitical Philosophy of Knowledge*. Cambridge University Press.

Danto, A. C. (1973a). *Analytical Philosophy of Action*. Cambridge University Press.

Danto, A. C. (1973b). »Artworks and Real Things«. *Theoria*, št. 39.

Danto, A. C. (1974). »The Transfiguration of the Commonplace«. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, št. 33.

Danto, A. C. (1981). *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Cambridge: Harvard University Press.

Danto, A. C. (1984). »The End of Art«. V Lang, B. (ur.), *The Death of Art*, New York: Haven Publications, str. 5–38.

Danto, A. C. (1986). *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press.

Danto, A. C. (1990). *Encounters & Reflections : Art in the Historical Present*. Berkeley. Los Angeles, London: University of California Press.

Danto, A. C. (1992). *Beyond the Brillo Box*. London, Berkeley, Los Angeles: University of California Press, Ltd.

Danto, A. C. (1997a). *After the End of Art*. Princeton: Princeton University Press.

Danto, A. C. (1997b). *Connections to the World: the Basic Concepts of Philosophy*. Berkeley: University of California press.

Danto, A. C.; Horowitz, G., Huhn, T. (ur.), (1998). *The Wake of Art : Criticism, Philosophy, and the Ends of Taste*. Amsterdam: Overseas Publishers Association.

Danto, A. C. (1999). *Philosophizing Art : Selected Essays*. Berkeley in Los Angeles: University of California Press.

Danto, A. C. (2000a). »Podeljevanje umetniškega statusa realnim predmetom: svet umetnosti«. *Analiza*, št. 3–4.

Danto, A. C. (2000b). »Umetnost po koncu umetnosti«. FNM, 21.

Danto, A. C. (2001). *The Madonna od the Futur*e. Berkeley and Los Angeles: Univesity of California Press.

Danto, A. C. (2006). *Filozofsko razvrednotenje umetnosti*. Študentska založba Ljubljana: zbirka Koda.

Davies, S., »Definitions of Art« (2001). V Gaut, B., Lopes, D. M. (ur.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, London, New York: Routledge, str. 2001: 169–179.

Descartes, D. (2004). *Meditacije o prvi filozofiji, v katerih je dokazano bivanje božje in različnost človeške duše in telesa*. Ljubljana: Slovenska matica.

Dickie, G. (1974). *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Dickie, G. (2000). »Kaj je umetnost? Institucionalna analiza«, *Analiza*, 3–4.

Erjavec, A. (2004). *Ljubezen na zadnji pogled: avantgarda, estetika in konec umetnosti*. Ljubljana: ZRC SAZU.

Fodor, J. (1993). »*Déjà vu* All Over Again: How Danto's Aesthetics Recapitulates the Philosophy of Mind«. V Rollins, M. (ur.), *Danto and His Critics*. Cambridge: Basil Blackwell Ltd., str. 41–54.

Foucault, F. (2001), *Arheologija vednosti*. Ljubljana: Studia humanitatis.

Fukuyama, F. (1990). »Konec zgodovine?«. *Nova revija*, 101–102, Ljubljana: CZ.

Gadamer, H.-G. (2001). *Resnica in metoda*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

Geulen, E. (2006). *The End of Art: Readings in a Rumor after Hegel*. Stanford: Stanford University Press.

Gaut, B., Lopes, D. M. (ur.) (2001). *The Routledge Companion to Aesthetics*. London, New York: Routledge.

Gilmore, J. (2000). *The Life of a Style: Beginnings and Endings in the Narrative History of Art*. Ithaca, London: Cornell University Press.

Greenberg, C. (1961). *Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Beacon Press.

Greenberg, C. (1986–1993). *The Collected Essays and Criticism*. 4. zv. Chicago, London: The University of Chicago Press.

Greenberg, C. (1999). »Avantgarda in kič. *Likovne besede*, 47–48, Ljubljana: ZDSLU.

Greenberg, C. (2000). »Modernistično slikarstvo«. *FNM*, 21.

Haapala, A., Levinson, J., Rantala, V. (ur.) (1997). *The End of Art and Beyond : Essays after Danto*. Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press International Inc.

Hegel, G. W. F. (1952). *Phänomenologie des Geistes*. Hamburg: F. Meiner.

Hegel, G. W. F. (1955). *Ästhetik*, Berlin: Aufbau Verlag.

Hegel, G. W. F. (1967). *Filozofija zgodovine: izbrana poglavja*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Hegel, G. W. F. (1998). *Fenomenologija duha*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

Hegel, G. W. F. (1999). *Um v zgodovini, Filozofija svetovne zgodovine: predavanja, uvod*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, zbirka Analecta.

Hegel, G. W. F. (2001). *Znanost logike 1, 2*. Ljubljana, Društvo za teoretsko psihoanalizo.

Hegel, G. W. F. (2003). *Predavanja o estetiki: uvod*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, zbirka Analecta.

Hein, H. (1997). »The News of Art's Death Has Been Greatly Exaggerated«. V Haapala, A., Levinson, J., Rantala, V. (ur.), *The End of Art and Beyond: Essays after Danto*, Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press International Inc., str. 46–60.

Jameson, F. (1998). *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern: 1983–1998*. London, New York: Verso.

Jameson, F. (1999). *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London, New York: Verso.

Jameson, F. (2001). *Postmodernizem*, Ljubljana: Analecta.

Joachimides, C. M., Rosenthal, N. (ur.) (1997). *The Age of Modernism – Art in the 20th Century*. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje.

Kante, B. (2000). »Oko, realni predmet in svet umetnosti. 1. Del, O tistem, česar oko ne more izslediti«. Analiza, 3–4, str. 42–54.

Krukowski, L. (1997). »The End of Modernism«. V Haapala, A., Levinson, J., Rantala, V. (ur.), *The End of Art and Beyond: Essays after Danto*, Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press International Inc., str. 97–107.

Lang, B. (ur.) (1984). *The Death of Art*. New York: Haven Publications.

Lyotard, J.-F. (2002). *Postmoderno stanje*. Ljubljana: Analecta.

Margolis, J. (1997). »The Endless Future of Art«. V Haapala, A., Levinson, J., Rantala, V. (ur.), *The End of Art and Beyond: Essays after Danto*, Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press International Inc., str. 2–26.

Rollins, M. (ur.) (1993). *Danto and His Critics*. Cambridge: Basil Blackwell Ltd.

Rosenberg, H. (1965). *The Tradition of the New*. New York: McGraw-Hill.

Seubold, G. (2005). *Das Ende der Kunst und der Paradigmenwechsel in der Ästhetik: Philosophische Untersuchungen zu Adorno, Heidegger und Gehlen in systematischer Absicht*. Bonn: DenkMal Verlag.

Schusterman, R. (2007). »Art and Religion«. XII. Mednarodni kongres za estetiko, Ankara.

Solomon, R. C., Higgins, K. M. (1993), »Atomism, Art, and Arthur: Danto's Hegelian Turn«. V Rollins, M. (ur.), *Danto and His Critics*. Cambridge: Basil Blackwell Ltd., str. 107 –126.

Šuvaković, M. (1995). *Prolegomena za analitičku estetiku*. Novi Sad: Četvrti atlas.

Tratnik, P. (2007). »Hegel's Conception of the End of Art: Some Remarks«. Imaginacija, čutnost in umetnost. Ljubljana: Slovensko društvo za estetiko, str. 214–218.

Tratnik, P. (2007). *Razumevanje konca umetnosti – od Hegla do Danta*: doktorska disertacija. Koper.

Vattimo, G. (1997). *Konec moderne*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

Weitz, M. (1999). »Vloga teorije v estetiki«. *Analiza*, 2–3.

Welsch, W. (1988). »Modernité et postmodernité«. *Les cahiers de Philosophie*, 6.

Wittgenstein, L. (1975). *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.