

IDENTITET UMETNIČKOG DELA

Apstrakt: Članak nastoji da utvrdi identitet umetničkog dela u slikarstvu, muzici i književnosti. Rasprava je po svom karakteru ontološka. Posebna pažnja posvećena je problemu falsifikata umetničkog dela u različitim umetnostima. Tu razlikujemo dve vrste falsifikata: fake i forgery. Prva vrsta falsifikata postoji isključivo u umetnostima u kojima je umetničko delo singularan fizički objekat, takozvanim autografskim umetnostima, dok se druga vrsta falsifikata može pojaviti i u drugim, alografskim, umetnostima, iako mnogo ređe. Sa problemom falsifikovanja umetničkog dela usko je povezano pitanje mogućnosti redukovanja umetničkog dela na formalni simbolički sistem, koji bi predstavljao svojevrsnu definiciju umetničkog dela. Rasprava pokazuje da konzistentna analiza ontološkog statusa umetničkog dela u različitim formama umetnosti, daje naizgled neintuitivne i iznenađujuće rezultate.

Cljučne reči: umetničko delo, fake i forgery, autografska i alografska umetnost, estetska svojstva objekta, notacija, tip i token.

Raspravu o identitetu umetničkog dela počecemo pitanjem koje je karakteristično za ontologiju umetnosti: Kakav je predmet umetnički predmet i gde se on nalazi? Počnimo od slikarstva. To je i u skladu s praksom jer filozofija umetnosti najčešće upravo koristi primere iz slikarstva. Zbog toga nam se može učiniti da je slika, odnosno ulje na platnu, najreprezentativniji oblik umetnosti. Istina je, međutim, da je kod ulja na platnu najlakše utvrditi identitet umetničkog dela. Ulje na platnu je jedinstven i singularan medij u smislu da postoji jedno i samo jedno Pikasovo (Picasso) ulje na platnu pod nazivom „Tri muzičara“ i da je stoga lako utvrditi njegov ne samo ontološki, već i fizički identitet. Umetničko delo se nalazi u singularnom i jedinstvenom objektu – ulju na platnu, veličine 200.7 × 222.9 cm, naslikanom 1921. godine, koje možete videti ako posetite Muzej moderne umetnosti (MoMA) u Njujorku. Ali nije neophodno da otputujete čak do Njujorka. Dovoljno je da otvorite bilo koju knjigu o modernoj umetnosti ili da ukucate ime slike na svom Internet pretraživaču. Time ne želim da tvrdim ništa više do da bi bilo neopravdano, zapravo uobraženo, kad bismo diskvalifikovali nečije mišljenje samo

zato što taj nije bio u prilici da poseti Muzej moderne umetnosti u Njujorku. To, opet, ne znači da reprodukcija može da zameni originalno umetničko delo.

Originalno delo može da poseduje svojstva koja reprodukciji nedostaju. Tako, na primer, originalno delo može da ostavi na nas izvestan utisak „monumentalnosti“ koji nedostaje štampanoj reprodukciji ili monitoru dijagonale 15 inča. U tom smislu postoji kvalitativna razlika između originalnog dela i njegove reprodukcije. Ali ova razlika se može progresivno smanjivati. Na primer, mi možemo znati da je Pikaso na početku svoje karijere imao „plavu“ i „ružičastu fazu“, ali ćemo teško moći da ih razlikujemo ako smo reprodukcije gledali na crno belom ekranu monitora. U tom smislu će kupovina kolor monitora svakako predstavljati kvalitativni pomak.

Ipak, većina nas će prednost dati štampanoj reprodukciji. Takva reprodukcija će biti bolja ili lošija u zavisnosti od kvaliteta štampe i papira. Sledeći stepen bi bio kad bismo zamolili nekog mladog umetnika da naslika reprodukciju Pikasova „Tri muzičara“. Verodostojnost reprodukcije će ovde zavisiti od talenta umetnika. Razlika se može progresivno smanjivati do stepena kad je reprodukciju nemoguće vizuelno razlikovati od originala. Tu nastaje problem, jer ako reprodukciju ne možemo vizuelno da razlikujemo od originala, zar onda ne možemo da kažemo da i ne postoji razlika između njih?

Problem utvrđivanja autentičnosti umetničkog dela u slikarstvu oduvek je zadavao velike glavobolje istoričarima umetnosti, kolekcionarima, aukcijskim kućama, trgovcima umetninama i galeristima. Reprodukcija može ponekad biti do te mere vešta da je neophodno pribеći metodama koje nemaju mnogo veze s umetnošću. Uporednom gama zračenju radioaktivnim česticama nedostaje izvestan „estetski senzibilitet“ koji bi se očekivao od procesa kojim se utvrđuje autentičnost umetničkog dela. Falsifikovanje umetničkih slika je akutan problem slikarstva, s kojim se ne susreću druge forme umetnosti, što objašnjava zašto je slikarstvo interesantno za ontološka razmatranja. Koja je razlika između originalnog dela i njegovog falsifikata ako je vizuelno nemoguće utvrditi razliku? Ako original ne možemo vizuelno da razlikujemo od njegovog falsifikata onda umetničko delo ne konstituišu njegova estetska svojstva, već nešto drugo.

Najpre, postoje dve vrste falsifikata. Prva je kad falsifikujemo pojedinačno umetničko delo. U engleskom jeziku se za tu vrstu

falsifikata koristi reč *fake*. Drugi tip falsifikata, mnogo češći, je kad nastojimo da falsifikujemo stil nekog priznatog umetnika i da njegovom opusu pridodamo novo delo. Engleska reč za ovaj tip falsifikata je *forgery*. Ovaj drugi tip falsifikata je mnogo češći iz praktičnih razloga. Naime, koliko god da smo vešti, niko neće našu kopiju Pikasova „Tri muzičara“ zameniti s originalom sve dok se original nalazi u muzeju. Naravno, nije svaka kopija umetničkog dela falsifikat. Potrebno je da je kopija naslikana s intencijom da zavarava.

Istorija umetnosti poznaje mnoge uspešne obmane. Falsifikati holandskog slikara i portretiste, Hana van Megerena (Han van Meegeren), bili su do te mere vešti da niko nije dovodio u pitanje njihovu autentičnost i pitanje je da li bi oni ikad bili otkriveni da van Megeren nije sam priznao da je falsifikovao holandske majstore sedamnaestog veka, kako bi se odbranio od optužbi za kolaboraciju s nacistima. Naime, jedan od van Megerenovih falsifikata Vermera (Johannes Vermeer) je po završetku Drugog Svetskog rata pronađen u kolekciji nacističkog rajhmaršala Hermana Geringa (Hermann Göring) dugo smatran najzreljim i najboljim Vermerovim delom. Mnogi mu ni nakon priznanja da je slika falsifikat nisu poverovali, pa je van Megeren bio prinuđen da na sudu pokaže svoju veštinu.

Za ontologiju umetnosti su veoma interesantni motivi koji su ga naveli da falsifikuje velike holandske majstore šesnaestog veka. Hans van Megeren je imao sasvim uobičajen početak umetničke karijere. Vremenom je izgradio reputaciju talentovanog portretiste i dobrog poznavaoca umetnosti velikih holandskih slikara „Zlatnog doba“: Johanesa Vermera, Petera de Huka (Pieter de Hooch) i Fransa Halsu (Frans Hals). Međutim, kako je stvarao u vreme kad je slikarstvo prolazilo kroz velike promene kritika mu nije bila naklonjena. Hans van Megeren, rezigniran, želeo je da pokaže kako nije ništa lošiji slikar od svojih uzora i kako ga kritičari neopravdano potceњуju. U izvesnom smislu u tome i uspeo. Ne samo da nije bio lošiji slikar od Vermera već je, ako je suditi po slici „Večera kod Emausa“, bio i bolji.

Interesantno da je danas stručnjacima koji procenjuju autentičnost umetničkih dela neshvatljivo kako njihove kolege nisu mogle da razlikuju van Megerenove falsifikate. Za njih su danas razlike očigledne. To pokazuje da to što sada ne razlikujemo original od falsifikata, ne isključuje mogućnost da ćemo u budućnosti moći da ih

razlikujemo. Objašnjenje je, zapravo, prilično jednostavno. Prvi put kad je prihvaćen van Megerenov falsifikat kao originalno Vermerovo delo, klasa Vermerovih dela je proširena, i sve naredne slike koje su imala svojstva van Megerenovog falsifikata uključena su u Vermerov opus. Kad je ustanovljeno da su to zapravo falsifikati formirana je zasebna klasa van Megerenovih falsifikata. Tada je razlika između njih postala očigledna.

Kod druge vrste falsifikata, falsifikata pojedinačnog dela (na primer van Klopove „Posrnule Madone“ iz humorističke serije „Alo, alo“), takođe vremenom možemo da naučimo da prepoznamo razlike za koje nam je sada neophodna pomoć sofisticiranih tehnologija. Niko neće negirati da razlike postoje, makar na mikro nivou, pitanje je da li su te razlike relevantne za naš estetski doživljaj umetničkog dela? Ali, kao što kaže Nelson Gudmen (Nelson Goodman) u knjizi *Languages of Art*: „Obično nećemo zabraniti nekome ko ne može da razlikuje umetničku sliku od nilskog konja da koristi naočare. Ali šta je sa lupom? Ili mikroskopom? Gde je ta granica koja određuje kad dva predmeta ne mogu vizuelno da se razlikuju?“¹ (Goodman 1999: 100)

Problem s ovom argumentacijom je što, iako legitimna, skreće raspravu na pogrešan i ontološki banalan kolosek. Mnogo plodnije tle za raspravu o identitetu umetničkog dela pronaći ćemo u primeru koji daje Artur Danto (Arthur C. Danto) u knjizi „Preobražaj svakidašnjeg“. Tamo Danto opisuje fiktivnu izložbu osam identičnih crvenih kvadrata. Prvi kvadrat na ovoj bizarnoj izložbi koju opisuje Danto je delo pod nazivom „Prelazak Izraelaca preko Crvenog mora“. „To delo nije ono što bi čovek očekivao od slike sa takvim naslovom. Nema gomile ljudi koji beže u panici, niti moćne egipatske konjice u pozadini“, piše Danto. Umesto toga, pred posmatračem se nalazi crveni kvadrat, koga umetnik objašnjava rečima: „Izraelci su već prešli more, dok su se Egipćani udavili“. Ovakvu sliku je Kjerkegor (Søren Kierkegaard) u sebi svojstvenom raspoloženju opisao kao ishod svog života. Stoga drugi crveni kvadrat na izložbi nosi naslov „Kjerkegorovo raspoloženje“. Naspram ova dva platna nalazi se treći vizuelno identičan crveni kvadrat koji nosi naziv „Crveni trg“², inte-

¹ Slobodan prevod.

² Igra reči, *Red Square* na engleskom znači i (moskovski) Crveni trg i crveni kvadrat

ligentan isečak moskovskog pejzaža. Sledeća slika predstavlja minimalističko delo geometrijske umetnosti odgovarajućeg naslova – „Crveni kvadrat“. Pored njega se nalazi „Nirvana“, metafizička slika utemeljena na autorovoj spoznaji da su ciklusi Nirvane i Samsare isti i da se svet Samsare pogrdno naziva „crvena prašina“. Šesti crveni kvadrat predstavlja mrtvu prirodu koju je naslikao ogorčeni Matisov (Henri Matisse) učenik i nazvao je „Crveni stolnjak“.

Najkontroverzniji eksponat ove izložbe je Đordoneovo (Giorgione) nedovršeno remek-delo *Conversazione Sacra*. Iako je ovaj crveni kvadrat delo najrenomiranijeg umetnika u ovoj grupi, Danto odbija da mu prida status umetničkog dela, s obzirom na to da je to tek sloj boje koju je Đordone naneo neposredno pre svoje smrti na platno koje je, po svemu sudeći, trebalo da predstavlja remek-delo renesansne umetnosti. Poslednji crveni kvadrat „Bez naslova“, delo je mrzovoljnog mladog umetnika J-a za koga se Danto dvoumio da li da ga uvrsti u izložbu. „Njegovo je delo prilično prazno kad se uporedi sa narativnim bogatstvom „Prelaska Izraelaca preko Crvenog mora“ ili sa impresivnom metafizičkom dubinom „Nirvane“, objašnjava Danto. I pored toga, ono nije prazno na način na koji je prazno nedovršeno Đordoneovo remek-delo ili uzorak boje.

Svaki od ovih crvenih kvadrata je autonomno umetničko delo. Iako vizuelno identični, svi crveni kvadrati koji su prikazani na ovoj izložbi su, i pored toga što ih je nemoguće vizuelno razlikovati, ipak sasvim različita umetnička dela, kako po svom umetničkom senzibilitetu, tako i po žanru.

Identitet umetničkog dela se u slikarstvu nalazi u pojedinačnom fizičkom objektu – slici. Ali to ne znači da je umetnički objekat – stvar. Točak bicikla obično nije umetničko delo. Marsel Dišan (Marcel Duchamp) nije mislio tako kad je odlučio da izloži jedan serijski proizveden točak bicikla. Umetnički svet je prihvatio Dišanova redimejda i taj točak se danas nalazi u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku³.

³ Još kontroverzniji je verovatno najpoznatiji Dišanov redimejd, „Fountain“, eksponat pisoara, zapravo replika originalnog pisoara koji je izgubljen. Kasnije su u još dva navrata poručene replike u serijama od dve i osam replika koje se danas nalaze u posedu različitih umetničkih kolekcija. Još jedna zanimljivost je da je na originalnoj replici izvršeno nekoliko naknadnih „intervencija“. „Autor“ ovih „intervencija“ je italijanski umetnik Pjer Pinočeli (Pierre Pinoncelli) koji je 1993. godine, za vreme gostujuće izložbe u Nimsu, uhapšen nakon što je urinirao u eksponat pisoara. Pinočeli je

Primer pokazuje da estetska, a samim tim i fizička svojstva objekta, ne mogu objasniti razliku između umetničkog predmeta i fizičke stvari. Odnosno, u objašnjenje umetničkog dela ne ulaze samo njegova estetska (intristična) svojstva. Umetničko delo je nosilac značenja na način na koji to ne mogu biti „puke fizičke stvari“, iako im vizuelno mogu potpuno nalikovati. Ovo predstavlja snažan argument u prilog kontekstualizacije umetničkog dela. Kontekstualizaciju u ovom smislu ne treba mešati s interpretacijom umetničkog dela koja je nezavistan problem. Iako možemo znati da je crveni kvadrat proizvod mrzovoljnog mladog umetnika J, niko nam ne može zabraniti da delu pripišemo duboko metafizičko značenje. To objašnjava zašto van Megeren nikad nije stekao reputaciju svog uzora. Pokušaj da pokaže umeće ravno Vermerovom od početka je bio osuđen na propast.

Grafika je, s druge strane, mnogo sličnija romanu. Medij grafike je otisak ali nijedan otisak nema privilegovan ontološki status. Isto je i sa romanom ili bilo kojom drugom književnom formom. Nijedan primerak Muzilovog (Robert Musil) romana *Čovek bez kvaliteta* ne smatra se falsifikatom originalnog romana. Promerci se mogu razlikovati po fontu slova, formatu, broju strana, papiru, mastilu, svejedno, ova svojstva kopije neće ući u objašnjenje umetničkog dela. Roman nema vizuelna svojstva na način na koji ih ima umetnička slika. Umetnički identitet književnog dela je u domenu značenja. Originalni rukopis *Čoveka bez kvaliteta* Roberta Muzila, nema privilegovan ontološki status, iako neki kolekcionar može da izdvoji za njega pozamašnu sumu novca. Ali njegovi motivi neće biti umetnički. Književno delo nije singularno, jer su estetska svojstva ta koja izdvajaju pojedinačan objekat i omogućuju mu privilegovan ontološki status. Međutim, slika je ponekad sličnija romanu, u smislu da „egzistira“ u domenu značenja i to često proizvodi nesporazume. Zbog toga nezavisna estetska razmatranja ne mogu da pretenduju da zadovoljavajuće objasne poreklo umetničkog dela.

Treće forma umetnosti koju ću ovde razmatrati je muzika. Kako stvari stoje s njom? Čini se da se ona nalazi negde na pola puta između slikarstva i književnosti. U muzici razlikujemo originalno

tvrdio da je izvodio performans u duhu dadaizma. Isti „umetnik“ je 2006. godine po drugi put uhapšen nakon što je pokušao da pisoar razbije čekićem na izložbi u Parizu. Tom prilikom je eksponat trajno oštećen. Ovaj primer dovodi u pitanje singularnost umetničkog dela. Dišanov pisoar je pre tip nego pojedinačan objekat.

delo, na primer, *Faustovu uvertiru* Riharda Vagnera (Richard Wagner) i izvođenje. Mi možemo s pravom reći da volimo Vagnerovu *Faustovu uvertiru*, ali da nam se ne dopada izvođenje Londonskog simfonijskog orkestra. Umetničko delo u muzici je u tom smislu bivalentno, što nije slučaj s preostale dve forme umetnosti koje sam razmatrao.

Nelson Gudman se u svojoj knjizi *Languages of Art* među prvima ozbiljno pozabavio problemom identiteta umetničkog dela u različitim formama umetnosti. Gudman je tamo napravio razliku između formi umetnosti koje se mogu falsifikovati i onih koje ne mogu biti falsifikovane i iz tih razmatranja izveo dalekosežne zaključke o karakteru umetničkog dela.

Izvođenja mogu varirati u tačnosti i kvalitetu pa čak i u „autentičnosti“ u jednom ezoteričnom smislu; ali sva tačna izvođenja jednako su originalne instance muzičkog dela. Nasuprot tome, čak i najveštije kopije Rembrantovih slika naprosto su imitacije ili falsifikati, a ne nove instance umetničkog dela.

(Goodman 1999: 113)⁴

Teško je zamisliti kako bismo mogli da falsifikujemo roman Skota Fidžeralda (Scott Fitzgerald) *Veliki Getsbi*. Možemo, na primer, otići u kopirnicu i iskopirati jednu po jednu stranicu romana. Izdavač bi nas u tom slučaju mogao optužiti za pirateriju i neovlašćeno umnožavanje, ali ne i da smo pokušali da falsifikujemo Fidžeraldov roman. Isto važi i za muziku. Umnožavanjem partiture ne falsifikujemo delo, kao što to ne činimo ni njegovim javnim izvođenjem. Gudman prvu grupu umetnosti, koja se može falsifikovati, naziva *autografskim* umetnostima, a drugu *alografskim* umetnostima. Slikarstvo pripada prvoj grupi, a muzika i književnost drugoj.

Dok književnost zajedno s muzikom pripada kategoriji alografskih umetnosti, s slikarstvom joj je zajedničko to da ne postoji međuinstanta koja podleže nezavisnom estetskom sudu. Ne možemo reći da nam se dopada Fidžeraldov roman „Veliki Getsbi“, ali da nam se nije dopala kopija izdavača, dok je to sasvim uobičajeno reći za Vagnerovu *Faustovu uvertiru* i za izvođenje Londonskog simfonijskog orkestra. Sve što možemo reći je da je izdanje „Velikog Getsbija“ koje imamo pred sobom bogato opremljeno, da ima tvrde korice ili da je format prikladan za putovanja, ali to neće uticati na

⁴ Slobodan prevod.

umetničku vrednost književnog dela. Međuinstanca se pojavljuje kod prevoda. Ako smo čitali „Velikog Getsbija“ na engleskom jeziku, srpski prevod nam se može činiti neadekvatan, ili, čak, loš. Prevod ovde, da tako kažem, preuzima ulogu Londonske filharmonije. Ipak, to ne utiče na naša ontološka razmatranja. Nije nužno svaki prevod instancia originalnog dela. Prevod mora da zadovolji određene uslove da bi mogao da se smatra instancom dela. Ovi uslovi neće biti sintaktički, već isključivo semantički, zato što mi ne prevodimo reč za reč, ili barem ne bi trebalo to da činimo, već nastojimo da uhvatimo svojevrstan „duh“ dela. Ponekad je to rima, ponekad atmosfera dela. To posebno važi za poeziju. Zbog toga mnogi smatraju da samo pesnici mogu da prevode poeziju.

S druge strane, književnost je s muzikom slična utoliko što ne može da se falsifikuje, odnosno, da upotrebim Gudmenov termin, što pripada kategoriji alografskih umetnosti. Ipak, kada govorimo o nemogućnosti da muzičko i književno delo budu falsifikovani treba biti oprezan. Tačno je da ne možemo falsifikovati roman „Veliki Getsbi“ ili Šenbergovu (Arnold Schoenberg) kompoziciju „Kamer-na simfonija broj 2“ tako što ćemo ih odneti u kopirnicu i kopirati jednu po jednu stranu romana, odnosno partiture, ali to je samo jedna forma falsifikata; falsifikat pojedinačnog dela. Nasuprot tome, sasvim je moguće falsifikovati nečiji stil, na način na koji je van Mege-ren falsifikovao stil Vermera. Nedavno je, na primer, utvrđeno da je izvestan broj kompozicija pogrešno pripisivan „ocu simfonije“ Jozefu Hajdnu (Joseph Haydn), baš kao što je „Lukrecija“ dugo smatrana originalnim Rembrantovim (Rembrandt) delom. Iako je u oba slučaja u pitanju greška, a ne namera da se neko „prevari“, primer pokazuje da je muzika jednako podložna falsifikovanju kao i slikarstvo, u smislu u kome se za to u engleskom jeziku koristi reč *forgery*. Jedini razlog zbog čega falsifikati u muzici nisu tako česti kao u slikarstvu je što falsifikator nema lične koristi od falsifikovanja Hajdnovih kompozicija. S druge strane, nije teško zamisliti beskrupuloznog izdavača koji bi bio spreman da zbog veće zarade reklamira roman nepoznatog pisca kao neobjavljeno remek delo DŽ. D. Selindžera (Jerome David Salinger).

U utvrđivanju identiteta umetničkog dela veliku pomoć može da nam pruži *notacija*, odnosno ispitivanje mogućnosti da li umetničko delo može da bude predstavljeno formalnim simboličkim siste-

mom. Nelson Gudmen notaciju određuje kao bilo koju simboličku šemu ili sistem sačinjen od *karaktera* zajedno s pravilima njihovog međusobnog kombinovanja, pri čemu karakteri predstavljaju bilo koju klasu simbola ili znakova. Notacija je svojevrсна definicija umetničkog dela. Ona definiše delo utoliko što nedvosmisleno utvrđuje klasu njegovih instanci. Ja ovde neću ulaziti u složene semantičke i sintaktičke uslove koje jedan formalan sistem mora da zadovolji da bi mogao da se smatra notacijom, već ću se zadovoljiti time da postavim uslov da jedan simbolički sistem može da se smatra notacijom ako, i samo ako, nedvosmisleno određuje klasu instanci tog dela. S obzirom na to da ćemo se ovde baviti definicijom umetničkog dela, od ovih razmatranja možemo da očekujemo odgovor na pitanje gde se nalazi umetničko delo u slikarstvu, muzici i književnosti.

Kandidat za notacioni sistem u muzici je partitura, u slikarstvu skica i u književnosti tekst. Ispitajmo kako stvari stoje s njima. Počnimo ponovo od slikarstva. Poznato je da je Pikaso, spremajući se da naslika svoju čuvenu sliku „Gospođice iz Avinjona“, napravio više od stotinu različitih skica i crteža. Sasvim sigurno da te skice nisu bile beskorisne i da su neke od njih sadržale rešenja i ideje koje je Pikaso kasnije iskoristio za svoje „Gospođice iz Avinjona“. Ali sasvim sigurno nijedna od ovih radnih skica ne može nedvosmisleno da utvrdi klasu svojih instanci. Neki drugi umetnik je, gledajući Pikasove skice, mogao da naslika sasvim drugačije delo. Skica nije sintaktički i semantički diferenciran formalni sistem s strogim pravilima koja nedvosmisleno određuju uslove koje klasa instanci umetničkog dela mora da zadovolji. Skica je autonomno umetničko delo koje, u najboljem slučaju, može da posluži kao pomoć i inspiracija umetniku. Zbog toga je umetničko delo u slikarstvu singularno i, za razliku od muzike i književnosti, nije ponovljivo (engl. *repeatable*).

Nasuprot skici, partitura, odnosno notni zapis, predstavlja semantički i sintaktički diferenciran notacioni sistem. Partitura nedvosmisleno određuje klasu svojih instanci. Svako izvođenje kompozicije Vintona Marsalisa (Wynton Marsalis) „In This House, On This Morning“ predstavlja instancu tog dela. Istovremeno, nijedno izvođenje „In This House, On This Morning“ ne definiše delo. Relacija između kompozicije i izvođenja nije tranzitivna – iako izvođenja mogu biti i jesu različita, delo ostaje nepromenjeno. Kompozicija Vintona Marsalisa „In This House, On This Morning“ mogla je imati

manje ili više izvođenja i taj će se broj još svakako promeniti u budućnosti, ali to neće uticati na delo.

Ovaj odnos između muzičkog dela i izvođenja odgovara logičkom modelu *Tip-token*⁵ teorije koju je formulisao Ričard Volhajn (Richard Wollheim) u svojoj veoma uticajnoj knjizi „Art and its Objects“. Tako bi delo predstavljalo *tip*, a njegovo izvođenje *token*. Prednost ove teorije je što identitet tipa, za razliku od na primer skupa (eng. *set*), nije određen postojećim tokenima, već uslovima koji token mora da zadovolji da bi mogao da se smatra instancom određenog tipa. Tip, za razliku od skupa nije ekstenzivno definisan. Svako izvođenje dela u skladu s uslovima koji su postavljeni partiturorom, predstavljaju instancu tog dela, odnosno njegov token. Nasuprot tome, ono što čini skup skupom je što skup ima upravo te, a ne neke druge članove. Token (izvođenje) stoji umesto tipa (muzičkog dela), omogućavajući slušaocu da, slušajući izvođenje dela, ujedno dopre do samog dela, jer razume odnos *stajanja-za* koji karakteriše odnos tipa i tokena, na isti način na koji razume i reč „kompozicija“ kad je pročitana. To objašnjava zašto razumemo smisao iskaza kojim tvrdimo da volimo Vagnerovu „Faustovu uvertiru“, ali da nam se nije svidelo izvođenje Londonskog simfonijskog orkestra⁶.

Ovaj model objašnjava zašto ne možemo da identifikujemo kompoziciju „In This House, On This Morning“ sa njenim izvođenjima. Prvo, takva definicija bi ostala otvorena, jer će se kompozicija još nebrojeno puta izvoditi i neće imati previše „obzira“ prema našoj definiciji. Drugo, tvrdeći identitet dela kroz njegova izvođenja

⁵ *Token* označava instancu ili primerak. Ipak, pošto u srpskom jeziku ne postoji odgovarajuća reč, ja ga neću prevoditi.

⁶ Ovaj odnos je teže odrediti kod obrada koje su naročito česte u pop muzici. Da li Marlijevo (Bob Marley) izvođenje Dilanove (Bob Dylan) pesme „Like a Rolling Stone“ predstavlja klasu instanci koje bi se mogle odrediti kao „*obrada pesme 'Like a Rolling Stone' Boba Marlija*“ ili se ona, zajedno s obradom Rolingstonsa (the Rollingstones) i još mnogih drugih muzičara, može svrstati u klasu instanci originalne pesme Boba Dilana, kao što svako izvođenje Betovenove (Ludwig van Beethoven) „Devete simfonije“ predstavlja instancu Betovenovog dela. (Uzgred, da li je verovati da je Bob Dilan inspiraciju za svoju pesmu pronašao u „kotrljajućem kameanu“? Toliko o tome da je prevod instanca originalnog dela. Sasvim sigurno ne, ako se prevodi na ovakav način.) Da li koncertno izvođenje Rolingstonsa predstavlja instancu originalne Dilanove pesme ili instancu njihove studijske obrade? Takođe, mnogi teoretičari muzike smatraju da su džez izvođenja po svom karakteru pre autografska nego alografska. U tu grupu bi se mogle svrstati i pojedine koncertne rok grupe poput Grejful deda (Grateful Dead), Braće Alman (Allman Brothers) i Fiša (Phish).

bili bismo prinuđeni da negiramo da se izvođenja međusobno razlikuju. Isto tako, ne možemo privilegovati neko izvođenje samo zato što je to, na primer, prvo izvođenje kompozicije ili zato što su ga izveli vrhunski muzičari. Nijedno izvođenje nema u tom smislu privilegovan ontološki status.

Istovremeno treba da se čuvamo da ne upadnemo u zamku da muzičko delo izjednačimo s partiturom. Postoje brojni razlozi koji nam to ne dozvoljavaju. Najpre, neke kompozicije nemaju partiture ali se, bez obzira na to, izvode. Notni zapis je proizvod evropske muzičke tradicije dok u civilizacijama poput kineske ili indijske ne postoje alternativni sistemi notiranja. Uprkos tome, mnoga klasična muzička dela ovih tradicija zadržala su se do danas. Drugo, muzička dela mogu da „nadžive“ partiture. Kada bi sve partiture Betovene „Devete simfonije“ bile uništene, delo bi se i dalje izvodilo. Ovu tvrdnju potvrđuje prethodni primer. Napokon, muzička dela imaju svojstva koje partiture nemaju; najvažnije, muzička dela mogu da se slušaju. Zbog svega toga bilo bi pogrešno izjednačiti muzičko delo s partiturom.

Muzika je „performance art“; dela se komponuju da bi ih publika slušala, bilo da je publika u koncertnoj dvorani, ili da sluša snimak koncerta s gramofona. Identifikovati delo s partiturom znači ne razumeti svrhu muzike i počiniti istu grešku kao kad bismo identifikovali predstavu s dramom ili skulpturu s autorovom skicom.

(Dodd 2000: 21)⁷

To ne znači da je odnos partiture i muzičkog dela površan. Partitura nije autonomno umetničko delo kao što je to skica, a odnos partitura – muzičko delo nije analogan odnosu koji postoji u slikarstvu. Partitura, za razliku od skice, određuje klasu instanci muzičkog dela. Slušajući izvođenje Marsalisove kompozicije „In This House, On This Morning“ mi ujedno slušamo i kompoziciju, dok skice „Gospođica iz Avinjona“ nemaju tu vrstu transparentnosti. One nemaju svojstvo *stajati-za* i sasvim sigurno ne određuju klasu instanci umetničkog dela. Kad bi nas neko na koncertu Beogradske filharmonije pitao da li nam se dopala Vagnerova „Faustova uvertira“ koja je upravo izvedena, bilo bi neprimereno odgovoriti da ne znamo kakva je kompozicija, ali da nam se dopalo izvođenje. Nasuprot tome, da li bismo mogli da

⁷ Slobodan prevod.

kažemo da nam se dopadaju Pikasove „Gospođice iz Avinjona“ zato što nam se dopadaju skice koje smo imali prilike da vidimo?

Do sad smo analizirali identitet umetničkog dela u slikarstvu i muzici, ali gde se nalazi umetničko delo u književnosti? Očigledan odgovor bi bio – u tekstu. Ako primenimo prethodni test na književno delo pitanje bi glasilo: Da li bismo mogli da kažemo da nam se dopada Hemingvejeva (Ernest Hemingway) novela „Starac i more“ ali da nam se ne dopada njen tekst? Našem šokiranom sagovorniku bismo mogli da objasnimo da je novela „Starac i more“ izvanredna ali da je tekst pomalo dosadan i da je Hemingvej trebalo da koristi tekst „Mobi Dika“. Šta bi sagovornik mogao da zaključi iz našeg odgovora? Verovatno jedino to da želimo da ga izbegnemo. Ovakav odgovor je, naravno, potpuna besmislica.

Ranije u ovom radu govorio sam o tome kako književno delo ne može da se falsifikuje, odnosno kako književnost pripada alografskim umetnostima. Kopiranje knjige „Mobi Dik“ u kopirnici ne predstavlja falsifikovanje umetničkog dela, već krivično delo neovlašćenog umnožavanja. Ali šta kad bismo iskopirali roman „Mobi Dik“ i odneli ga izdavaču, tvrdeći da nikad nismo čuli za Hermana Melvila (Herman Melville) i da smo ga sami napisali. Iako bi nas izdavač najverovatnije optužio za plagijat i izbacio iz kancelarije, ovaj primer svejedno postavlja ozbiljan ontološki problem.

Pjera Menara, francuskog pesnika, loši izgledi nisu obeshrabrili kad je odlučio da objavi svoje remek delo „Don Kihot“⁸. Ontološki problem identiteta književnog dela je problem odnosa književnog dela, u ovom slučaju „Don Kihota“, i njegovih kopija. Uzmimo odličan primer vladinih letaka o uzgoju pilića: „Možeš zapaliti svaki od tih prokletih letaka, može reći neki seljak iz Vermona, ali ne možeš spaliti sam izveštaj!“ (Danto 1997: 54).

Ali slučaj Menarovog Don Kihota je drugačiji. Kopije Menarovog i Servantesovog „Don Kihota“ bile bi kopije različitih dela, mada ne bi bilo ništa lakše nego pobrkati kopiju Servantesovog (Miguel de Cervantes) „Don Kihota“ sa Menarovim remek delom. Ta dva dela su u potpunosti identična, a opet, kako nam Borhes (Jorge Luis Borges) kaže, Menarov Don Kihot je beskrajno suptilniji od

⁸ U pitanju je poznata i, naravno, fiktivna priča Horhea Luisa Borhesa: „Pjer Menar – autor Don Kihota“, prvi put objavljena u argentinskom časopisu „Sur“ 1939. godine.

Servantesovog i pored toga što svaku reč možemo pronaći na istom mestu kao i kod Servantesa. Servantes viteškim romanima suprotstavlja šarenu provincijsku stvarnost svoje zemlje, dok Menar, s druge strane, opisuje zemlju Karmen u veku Lepanta i Lopea de Vege (Lope de Vega). To su, naravno, opisi istog mesta i vremena, ali način na koji se na njih referira pripada različitim istorijskim razdobljima: Servantes ne može da referira na Karmen, jer je ona književni lik iz XIX veka poznat Menaru. A „šarena provincijska stvarnost njegove zemlje“ pogrešna je karakterizacija Menarovog romana jer je on bio Francuz. Bilo bi iluzorno da Menar ismeva viteške romane kad je to već davno pre njega učinio Servantes.

Time se želi reći da su djela dijelom konstituirana svojim mjestom u povijesti književnosti, kao i svojim odnosom prema autorima, što često zanemaruju kritičari koji nas nagone da obratimo pozornost na samo djelo...spomenuti se činioci ne mogu izdvojiti iz djela jer oni prožimaju bit djela...

(Danto 1997: 26)

Menarov roman nije čudo podudarnosti, Servantesov roman ulazi u objašnjenje Menarovog Don Kihota, dok, kopija, sa druge strane, samo zamenjuje original, nasleđujući njegovu strukturu i odnos prema stvarnosti. Nedostatak interpretativnih modela, da citiram Birgerovu (Peter Birger) knjigu „Teorija avangarde“ je što se:

...zasnivaju na fikciji da pojedinačno delo deluje kao pojedinačno. A to nije tako; delo deluje u okviru institucije umetnosti... Pojam institucije umetnosti, ono što smo mi nazvali funkcijom... zavisi od još jednog faktora, naime, od statusa koji umetnost, izdvojena iz životne prakse, zadobija u građanskom društvu. Taj status (institucija umetnosti) predstavlja okvirne uslove unutar kojih se pojedinačna dela proizvode i percipiraju.

(Birger 1998: 19)

Institucija umetnosti je posrednik između pojedinačnog umetničkog dela i njegove stvarne društvene funkcije. Takođe, institucija umetnosti je ono što konstituiše jedan čin kao umetnički čin, kao što institucija venčanja konstituiše neutralan čin kao čin venčanja⁹.

⁹ Pogledati knjigu „Govorni činovi“ Džona Serla (John Searle) i njegovu analizu performativa. Performativi su jezički iskazi u kojima je izricanje iskaza ujedno i

Možda nas ovo neće ubediti da je Menarov „Don Kihot“ različito delo od Servantesovog i da je ovakvo tumačenje „nategnuto“ i neintuitivno. Na kraju krajeva, ako nam neko zatraži kopiju Menarovog romana mi nećemo mnogo pogrešiti ako mu umesto toga damo kopiju Servantesovog „Don Kihota“. Pa kako onda to mogu biti dva različita dela? Ali ako smo prihvatili kontekstualnu interpretaciju umetničkog dela u slikarstvu, nekonzistentno bi bilo kad ne bismo dozvolili da i roman može da se tumači kontekstualno. Čini mi se da su pred nama dve mogućnosti. Prva je da tvrdimo da postoji samo jedan tekst i da stoga ne mogu postojati dva romana „Don Kihot“. Kada iznosimo ovakav stav mi ujedno tvrdimo da umetničko delo konstituišu njegova intristična svojstva – u književnosti to je tekst, a u slikarstvu estetska svojstva objekta. Čini se da je to ispravno tumačenje u slučaju književnosti: jedan tekst – jedno delo. Ali šta ćemo s slikarstvom? Ako umetničko delo konstituišu isključivo njegova intristična svojstva, onda ne može postojati razlika između originalnog dela i reprodukcije sve dok nismo u stanju da ih vizuelno razlikujemo. S druge strane, ako umetničko delo ne konstituišu samo njegova intristična svojstva, već i mesto unutar „institucije umetnosti“, da upotrebim izraz Pitera Birgera, onda se i Menarov roman mora posve razlikovati od Servantesovog „Don Kihota“, iako ćemo ih veoma lako „pobrkat“. U tom kontekstu je tek moguće razumeti „konceptualnu umetnost“ Dišanovih „redimejda“ ili Vorholovih „Brilo kutija“. Njihov umetnički „status“ moguć je zahvaljujući radikalnom diksontinuitetu moderne umetnosti s tradicijom i „lepom umetnošću“. Vorholove (Andy Warhol) „Brilo kutije“ nisu estetski relevantne za modernu umetnost; u suprotnom bi proslavile svog autora mnogo pre Vorhola i pop arta. One nisu izložene da bismo se divili njihovoj lepoti, već da bi isprovocirale publiku da postavi neka suštinska pitanja o karakteru moderne umetnosti i popularne kulture, pitanja koja jedino možemo razumeti ako razumemo pojam „institucije umetnosti“.

Primljeno: 6. maj 2010.

Prihvaćeno: 1. jul 2010.

vršenje radnje. Vežanost za uslove izjavljivanja ceo okvir analize performativa bitno razlikuje od uobičajenih semantičkih analiza.

Literatura

- Birger, Peter (1998), *Teorija avangarde*, Beograd: Narodna knjiga.
- Caplan, Ben i Matheson, Carl (2004), „Can a Musical Work Be Created?“, *British Journal of Aesthetics* 44: 113–34.
- Carroll, Noel (2009), *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*, New York: Routledge.
- Currie, Gregory (2004), *Arts and Minds*, Oxford: Oxford University Press.
- Danto, A.C. (1995), *After the End of the Art: Contemporary Art and the Pale of History*, New Jersey: Pricetown University Press.
- Danto, A.C. (1997), *Preobražaj svakidašnjeg*, Zagreb: Kruzak. Prevela Vanda Božičković.
- Davies, David (2004), *Art as Performance*, Oxford: Blackwell.
- Dickie, George (2001), *Art and Value*, Oxford: Blackwell.
- Dodd, Julian (2000), „Musical Works as Eternal Types“, *British Journal of Aesthetics* 40: 424–40.
- Goodman, Nelson (1999), *Languages of Art*. 2nd Ed. Indianapolis/Cambridge: Hackett.
- Kivy, Peter (2006), *The Performance of Reading: An Essay in the Philosophy of Literature*, Oxford: Willey–Blackwell.
- Levinson, Jerrold (1980), „What a Musical Work Is“, *Journal of Philosophy* 77: 5–28.
- Rohrbaugh, Guy (2005), „I Could Have Done That“, *British Journal of Aesthetics* 45: 209–28.
- Serl, Džon (1991), *Govorni činovi*, Beograd: Nolit. Prevela Mirjana Đukić.
- Stalnaker, Nan (2001), „Fakes and Forgeries“, u: B. Gaut i D.M. Lopes (prir.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, London: Routledge.
- Thomasson, Amie (2004), „The Ontology of Art“, u: P. Kivy (prir.), *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Oxford: Blackwell.
- Wollheim, Richard (1998), *Art and its Objects*. 2nd Ed. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge.

Stefan Ristić

IDENTITY OF THE WORK OF ART

Summary

The paper intends to determine the identity of the work of art in visual arts, music and literature. The discussion is of ontological nature. Particular attention is given to the problem of imitation of works of art in different arts, making a distinction between two types of imitation: fakes and forgeries. The first type is found only within the arts where the work of art is a singular physical object, i.e. with the so called autographic arts, whereas the second type can also be found in other, allographic arts, although less commonly. The problem of the imitation of works of art is closely related with the issue concerning the possibility of reducing the work of art to a formal symbolic system which would serve as a definition of the work of art. The discussion shows that a consistent analysis of the ontological status of the work of art in different art forms provides results that may seem at the first glance unintuitive and surprising.

Keywords: work of art, fake and forgery, autographic and allographic arts, aesthetic features of the object, notation, type and token.