

UVOD U JEDAN DIJALOG ISTORIJE UMETNOSTI I FILOZOFIJE

Autor ove knjige je istoričar umetnosti. Kao takva, ona sadrži mnoštvo pojmova, termina, koncepata, fraza koje se mogu naći i u drugim istorijskoumetničkim knjigama, studijama, pregledima, kritikama, monografijama, predgovorima umetničkih kataloga; nazovimo ovu frazeologiju tehničkim terminima istorije umetnosti. Reč je o pojmovima kao što su: modernizam, visoki modernizam, postmodernizam, apstraktni ekspresionizam, postslikarska apstrakcija, slikarstvo tvrdih ivica, minimalizam, neoavangarda, konceptualizam, pop-art, instalacija... Navedeni termini sagledavani su, tumačeni, interpretirani paralelno sa terminima, pojmovima, frazama, leksemama koje ne dolaze iz istorije umetnosti već iz filozofije. Reč je o terminima kao što su: skepticizam, metafizika, ontologija, konstrukcionizam, jezičke igre, forme života, subjekt, kriterijumi, idealni jezik, obični jezik, privatni jezik, sud ukusa, intencija... Na taj način, autor nastupa sa uverenjem da je pojmove i termine istorije umetnosti nemoguće pravilno razumeti, tumačiti i interpretirati bez pozivanja na određene filozofske koncepte. Kao takva, ova studija nije nužno ni nova ni originalna – ona je još jedan primer potrebe istorije umetnosti za filozofiranjem, odnosno neophodnosti da istorija umetnosti, kroz filozofiju na bolji način razume sopstveni predmet (umetnost), sopstvene metode, ograničenja, ali i sopstvenu relevantnost. Ova potreba je, čini se, utkana u same osnove istorije umetnosti kao discipline koja nužno počiva na interdisciplinarnosti (mada obrnut stav u istoriji umetnosti takođe nije redak: svaki student istorije umetnosti koji se susreo sa gomilom činjenica, imena, godina, naziva dela, a koje nije znao kako da interpretira – a interpretacija materijalnih činjenica jeste posao filozofije, verovatno zna o čemu govorimo). Uostalom, kako razumeti Mikelandelovo ili Ticianovo slikarstvo bez poznavanja neoplatonističke filozofije? Kako istinski razumeti barok bez makar površne upućenosti u Dekartovu misao? Ili neoklasično i romantičarsko slikarstvo bez razumevanja Kantove i Hegelove estetike?

Kako pisati o realizmu bez pozivanja na Marksa ili Lukača, ili o ekspresionizmu bez Adornove negativne dijalektike? Da li ijedan istoričar umetnosti može da kaže da razume konceptualnu umetnost, a da nije čitao Vitgenštajna ili postmodernizam, a da nije prošao kroz Deridinu dekonstrukciju? Knjiga je, dakle, pisana sa uverenjem u neophodnost dijaloga između istorije umetnosti i filozofije, štaviše, sa uverenjem da istorija umetnosti bez ovog dijaloga i bez filozofije nije moguća.

Dijalog kojim se ova studija bavi otpočeo je jednog vrlo konkretnog dana, u jesen 1962. godine na univerzitetu Kembridž, u američkoj državi Masačusets, da bi bio nastavljen u jednom dugom vremenskom periodu koji traje, maltene, do danas. Reč je o susretu i kasnije prijateljstvu između jednog istoričara umetnosti – Majkla Frida i jednog filozofa – Stenlija Kavela. Frid (1939) se te godine vratio u Sjedinjene Države nakon boravka u Velikoj Britaniji. Osnovne studije istorije umetnosti završio je na Univerzitetu Princeton na kome je ostvario blizak odnos sa jednim od centralnih imena na američkoj umetničkoj sceni šezdesetih – slikarom Frenkom Stelom (Sl. 1, 2), kao i sa književnim kritičarem R. P. Blekmorem, odnosno, sa likovnim kritičarem Klementom Grinbergom sa kime će sve do danas (smatramo pogrešno) biti poistovećivan u teorijskom smislu. Dve godine je proveo studirajući na Oksfordu da bi svoju karijeru likovnog kritičara započeo za vreme studija u Londonu (gde je dve godine slušao filozofiju kod Stjuarta Hempšajera i Ričarda Volhajma) – ključni trenutak jeste poznanstvo sa britanskim skulptorom Entonijem Karoom (Sl. 4, 5) i saradnja sa časopisima *ARTS* i *Art International*, a u drugoj polovini šezdesetih i časopisom *Artforum*. Tokom čitavog ovog perioda Frid će, paralelno sa likovnom kritikom, objavljivati i poeziju. Stenli Kavel (1926) je u tom periodu završavao svoju doktorsku disertaciju koju će objaviti sa značajnim izmenama dvadesetak godina kasnije pod naslovom *The Claim of Reason*. Pre toga Kavel je prošao kroz niz individualnih transformacija i kriza. Pre odluke da se posveti filozofiji, studirao je muziku: najpre na Berkliju, na Univerzitetu Kalifornija, da bi potom nastavio studije kompozicije na Džulijardu u Njujorku. Ove studije nije završio i to zahvaljujući dramatičnoj odluci da svoj život posveti bavljenju filozofijom – tih pedesetih godina u Americi to je značilo bavljenje analitičkom filozofijom. Zbog toga Kavelov sledeći značajni preokret jeste bila odluka da napusti analitički 'kanon' i da se posveti onome što se danas, pomalo nejasno naziva filozofija običnog jezika – ključni, formativni trenutak (kako navodi Kavel u više svojih autobiografskih tekstova) bilo je gostovanje britanskog filozofa Džona Ostina na Univerzitetu Harvard 1955. godine.

Na susret te 1962. godine će, na više mesta, referirati i Kavel i Frid (obojski je, inače, blizak autobiografski način izražavanja) – na primer, Kavel o susretu

piše u svojoj autobiografiji *Little Did I Know*, (Cavell, 2010: 406–407) a Frid u uvodu svoje zbirke eseja *Art and Objecthood* (Fried, 1998: 10). Ovde je dovoljno citirati Fridov vrlo lični esej koji je pod nazivom „Meeting Stanley Cavell” objavljen 2011. godine:

U svakom slučaju, mora da je bio neki petak ili subota večer poznog septembra ili ranog oktobra kada je napravljena žurka u nečijem stanu nedaleko od kampusa (bilo je to definitivno pre Kubanske raketne krize, odlučujućeg događaja te jeseni); bio sam pozvan i otišao sam, tu su bili moji nekadašnji prijatelji sa studija, a najvažnije bio je tu i Maršal¹ – nije bila bukvalno njegova žurka ali kao i da jeste. Ubrzo mi je postalo dosadno (kao prvo, oduvek sam bio očajno loš kad je u pitanju neformalna komunikacija; kao drugo, imao sam nešto za šta niko nije znao: u Londonu je živela Engleskinja po imenu Rut Lis sa kojom sam bio u vezi od kraja moje godine u Londonu, a koju sam iz pisma u pismo pokušavao da ubedim da dođe u Ameriku i uda se za mene) tako da sam pronašao Maršala i rekao mu da se spremam da krenem nazad u stan i da imam nešto važno da čitam (ono što sam zapravo nameravao je da pišem Rut). „Nemoj još da ideš”, rekao je Maršal pomalo navaljujući, „ostani, dolazi lik koji će ti se svideti.” Zvučalo je obećavajuće i ostao sam; lik je, naravno bio Stenli Kavel. (Godinama kasnije podsetio sam Maršala kako je dragocen bio. „Da”, Maršal je odgovorio, „ali nikada nisam pretpostavio da će ti se svideti *toliko*.”)

Najzad, Stenli je stigao, Maršal nas je upoznao, i desio se susret koji Stenli tako živopisno opisuje u svojoj knjizi. Za minut ili dva sve ostalo što se dešavalo je jednostavno postalo nebitno; bili smo sami u svom uglu (Stenli se seća radijatora koji je emitovao toplotu, ali ja to nisam registrovao), u svakom slučaju, razgovarali smo satima intenzivno, tako da se niko nije usuđivao da nam priđe i sa konstantnim osećanjem neverovatne uzajamnosti, pokrivajući što je moguće više tema u sferi filozofije, umetnosti, književnosti, kritike, o savremenima kojima smo se divili i onim kojima nismo, razrađujući ekstravagantne obećavajuće planove za budućnost od kojih većinu nikada nismo realizovali. Ostavljam detalje Stenliju, ali sve u svemu, kako kaže u svojoj knjizi, bio je to susret kakav se ne dešava često u životu (Fried, 2011: 937–942).

Iz ovog susreta izrodiće se, dakle, plodni dijalog o problemima moderne umetnosti, te o odnosu umetnosti i filozofije: Frid će referirati na Kavelove teze o običnom jeziku skoro u svakoj od svojih knjiga, dok će Kavel pod Fridovim uticajem razraditi svoju celokupnu filozofiju modernizma. U opusu i jednog i drugog autora naći će se koncepti koje je nemoguće do kraja razumeti bez poznavanja međusobnih teorijskih veza – reč je o konceptima kao što su

¹ Maršal Koen, američki filozof – prim. N. D.

skepticizam [engl. *skepticism*], teatar [engl. *theatre*], teatralnost [engl. *theatricality*], priznanje [engl. *acknowledgment*], predmetnost [engl. *objecthood*], prezentnost [engl. *presentness*] i naravno – modernizam [engl. *modernism*].

Naša osnovna teza jeste da i Kavel i Frid mapiraju modernizam u okviru jedne krajnje specifične istorijske, makrokulturološke situacije, odnosno, društvene konstelacije koja se formira raspadom velikih teološko-religioznih metanarativa evropskih feudalnih društava. Sa raspadom apsolutističkog sistema evropskih monarhija i fiksnih društvenih pozicija koje su ove podrazumevale dolazi do situacije u kojoj mesto subjekta nije moguće *a priori* strukturno odrediti; u takvim uslovima, društveni odnosi prestaju da budu neposredno očigledni, ne mogu se unapred ustanoviti i, iz same društvene strukture, se ne mogu odrediti: u tako postavljenom kontekstu, modernost se ukazuje kao stanje kada ljudski subjekt počinje da shvata da njegova egzistencija nije unapred zadata, da nema sigurnih *kriterijuma* na osnovu kojih će pojedinac uspostaviti svoj odnos sa svetom i drugim ljudima. Ovo iskustvo bazično obeleženo osećanjem krize, neutemeljenosti, rasredištenosti, Kavel interpretira iz pozicije filozofske analize skepticizma, dok Frid, pozivajući se na analizu pre svega francuske umetnosti poznog 18. i čitavog 19. veka, artikuliše tezu o teatralnosti. Veza između Kavelove koncepcije skepticizma i Fridove koncepcije teatralnosti jeste predmet ove knjige.

Do čitanja moderne kao makrokulturološke formacije, odnosno modernističke umetnosti, Kavel dolazi donekle indirektno, preko svoje filozofije jezika koju još od šezdesetih godina, kroz čitanje poznog Vitgenštajna, odnosno Ostina, konstituiše kao unutrašnju reviziju, kritiku i dekonstrukciju velike tradicije unutar angloameričke misli, a koju i danas prepoznavamo kao pozitivizam i kao analitičku filozofiju. Dva problema su ovde ključna: problem kriterijuma jezika i problem skepticizma. Pod kriterijumima se podrazumeva instanca jezika preko koje sa relativnom izvesnošću identifikujemo predmete, bića, stvari, svet kao takav (instanca identiteta) i preko kojih pridajemo određenu vrednost tim predmetima i bićima (instanca vrednovanja). Pod skepticizmom se pak podrazumeva sumnja u izvesnost ili mogućnost ove identifikacije, odnosno, sumnja u ljudski kapacitet za spoznavanje sveta. Za Kavela, skepticizam nije samo logičko ili čisto filozofsko pitanje (kao za zagovornike analitičke filozofije) već mnogo više egzistencijalni i istorijsko-kulturološki problem i kao takvo ovo pitanje jeste produkt moderne. Tipičan primer ovoga jeste već Rene Dekart koji u svojim *Meditacijama* preispituje izvesnost čula pred empirijski datim svetom i izdvaja telo kao izvor ove skeptičke sumnje (Descartes, 1998). U svom monumentalnom delu posvećenom problemu modernog skepticizma, *The Claim of Reason*, Kavel ovu vrstu sumnje označava

kao skepticizam u pogledu postojanja spoljnog sveta (Cavell, 1999). Na njega se nadovezuje ono što takođe obeležava neizvesnost, rasredištenost, odnosno *ne-celovitost* (moderne) subjektivnosti, a to je sumnja u mogućnost uspostavljanja odnosa sa drugima – drugim ljudima i zajednicom u celini. Ovu vrstu sumnje Kavel označava kao skepticizam u pogledu postojanja tuđih svesti. Izvor skepticizma Kavel, pozivajući se na postavke poznog Vitgenštajna i njegovu tezu o gramatici (a ne logici koja je prevladavala u Vitgenštajnovoj ranoj fazi), odnosno običnom (a ne idealnom) jeziku, pronalazi u nemogućnosti uspostavljanja *a priori* kriterijuma koji bi bili osnova jezika kao intersocijalne kategorije. Kriterijumi za promišljanje našeg odnosa sa drugim ljudima nisu zagaranтовani nekom spoljašnjom, dakle *a priori* instancom (logika, logičke univerzalije, npr.) već su ovi kriterijumi gramatički fundirani i kao takvi u neprekidnom procesu revizije i pregovaranja. Samim tim, kriterijumi na kojima počiva intersocijalna priroda jezika jesu istorijski, oni su otvoreni za promene i to u onoj meri u kojoj su promenljivi širi obrasci ljudskog življenja i ponašanja, istorijski oblici ljudske svakodnevice, tzv. forme života. Analogno ovome, modernost jeste stanje kada Dekartovo rešenje za skeptičku sumnju (da li pojavne fenomene zaista vidim ili sanjam), odnosno solipsizam privatnog jezika – a to je eshatološki argument Boga, postaje neodrživo. Modernost jeste trenutak kada na mesto eshatološkog razloga nastupa kriza kriterijuma uzrokovana modernom, liberalnom koncepcijom društvenog ugovora. Osećanje da nam svet izmiče, da smo odvojeni od drugih ljudi, od zajednice, da ne kontrolišemo uslove sopstvenog življenja, da ne znamo svoje mesto u svetu, da ne uspevamo da kažemo ono što mislimo ili želimo, da naše reči promašuju, da nas jezik izneverava – jesu elementi stanja skeptičke sumnje u kome se nalazi moderni subjekt.

Moderna umetnost odražava, reflektuje ovaj raspad *a priori* kriterijuma; za razliku od nekih starijih oblika umetničkog izražavanja (tradicionalna, klasična, predmoderna evropska umetnost, na primer) modernizam pokazuje da su *a priori* kriterijumi za određivanje izvesnog čina, gesta ili predmeta kao umetničkih, definitivno nestali. Umetnik se ne može pozvati na neki spoljašnji, *a priori* kanon, sistem pravila, dvorski ili crkveni autoritet u procedurama slikanja, vayanja ili komponovanja, „i ovo znači da nije jasno *a priori* šta se računa ili će se računati kao slikarstvo, ili skulptura, ili muzička kompozicija [...] Dakle, nemamo jasne kriterijume za određenje da li dati objekat jeste ili nije slika, skulptura...” (Cavell, 1998: 219). Modernističko stanje umetnosti podrazumeva da više nema opštih i univerzalnih struktura umetničkog dela – medij, odnosno konvencije određene umetnosti moraju se stalno pronalaziti iznova. Centralni zadatak modernističkog umetnika jeste da ponovo pronade praktično ni

iz čega, 'od nule', kroz postupak samoinvencije umetničkog medija, kriterijume (u smislu Vitgenštajnovih gramatičkih kriterijuma jezika) umetnosti kojom se bavi, a time i kriterijume za odnos sa drugim subjektima unutar procesa intersocijalne (estetske) komunikacije (sa svojom publikom, na primer). Samim tim stvaranje umetnosti jeste proces neprekidnog prevladavanja skepticizma. To status modernizma, unutar moderne kao makrokulturološke formacije, čini kontradiktornim: umetnost reflektuje skeptičko stanje onoga što Kavel, pozivajući se na Vitgenštajnovu terminologiju, označava kao *metafizičku izolaciju* modernog subjekta (za Vitgenštajna ova izolacija zapravo predstavlja zatvorenost subjekta u sopstveni 'privatni jezik', odnosno, izuzeće jezika od strane skeptika iz procesa intersocijalne razmene, u slučaju umetnosti reč je o potpunoj nekomunikatibilnosti umetničkog rada) (Vitgenštajn, 1980), ali umetnost jeste i mesto utopijskog prevladavanja ove izolacije. Kavelova filozofija umetnosti stoga počiva na analizi ovog složenog odnosa jezika, modernizma i skepticizma. Njegov glavni cilj jeste razotkriti, učiniti vidljivim specifičnosti medija pojedinačnih umetnosti (filma, muzike, slikarstva), kako bi iz ove rasprave mapirao načine, prakse putem kojih umetnost predstavlja mesto prevazilaženja stanja skeptičke zatvorenosti u privatni jezik. Njegova osnovna teza je da umetnička dela percipiramo na bazično drugačiji način nego što percipiramo obične predmete, odnosno da estetski sudovi imaju bazično drugačiji status u odnosu na empirijske sudove: umetnička dela nisu *stvari* već smisleni i intencionalni ljudski činovi. Upravo zbog toga, umetničko delo je ono za šta se ljudi na određeni način interesuju i pridaju mu vrednost koju inače pridaju samo drugim ljudima; umetnička dela nam nešto znače, ne samo na način na koji nam znače izjave već i na način na koji nam znače ljudi – o njima govorimo u kontekstu emocija i ljubavi, prezira i gađenja; takođe, osećamo da ih je neko izradio i zato u njihovom opisivanju koristimo kategorije ličnog stila, osećanja, neiskrenosti, autoriteta, inventivnosti, dubine i bezvrednosti (Malhol, 2013: 163–166). Drugim rečima, estetska komunikacija, kao i komunikacija u domenu običnog jezika generalno, ne počiva na strogim logičkim ili empirijskim propozicijama (znanje, odnosno *knowledge*) već na specifičnoj vrsti afektivnosti (usaglašenost u željama, emocijama, privučenosti) koje Kavel označava kao priznanje [*acknowledgment*].²

² Citat koji smo naveli u *Uvodu*, a u kome Frid opisuje svoj susret sa Kavelom, nije slučajno odabran – on u pročišćenom obliku ilustruje koncept priznanja [*acknowledgment*]: reč je o sporazumevanju koje počiva, ne na usaglašenosti u konceptima, već na usaglašenosti u namerama, interesovanjima, obećanjima, na međusobnoj privučenosti, emaptiji, naklonosti, nazovimo to usaglašenošću u domenu želje; naša teza je da se ovakav vid komunikacije koja ne počiva na znanju već na želji javlja u sublimisanom obliku u našem doživljaju umetničkih dela – umetnička dela nam znače, privlače nas na određeni način: ova privučenost je stvarna tačno u onoj meri u kojoj je stvarno naše razočaranje pred delom koje ne uspeva, koje zakazuje, koje nas ne privlači, niti aktivira našu želju.

Fridova teoretizacija modernizma počiva na sličnim osnovama što znači da Frid, poput Kavela modernizam sagledava kao makrokulturološku formaciju permanentne, hronične krize: klasična, pred-moderna evropska umetnost (ono što francuski filozof Žak Ransijer označava kao 'mimetički režim umetnosti' [Ransijer, 2013]) počivala je na striktnom sistemu pravila koja su dolazila iz veze slikarstva sa književnošću i retorikom: slika, da bi bila prihvaćena kao slika slikarstva, mora da ima temu, a ta tema mora biti obrađena na jasan i razumljiv način i mora se ticati hijerarhijskog poretka koji reflektuje *raison d'état* evropskih apsolutističkih vladara. Ovakva slika je mimetička, ne zato što kopira vidljivi svet (kako se uobičajeno misli), već zato što reprezentuje hijerarhijski poredak feudalne monarhije, zatim hijerarhijski sistem umetničkih žanrova (istorijsko slikarstvo naspram manje vrednih žanrova kao što su mrtva priroda i pejzaž), te načelo *ut pictura poesis*. Do formiranja nove paradigme dolazi od sredine 18. veka, sa atmosferom koju najvaljuje Francuska buržoaska revolucija – eshatološki razlog, te *raison d'état* prosvetljenog apsolutizma dolaze do svog kraja kada se javlja nova, liberalna koncepcija slobodne individue i novi oblik društvenih odnosa koji više ne bivaju posredovani velikim metanarativima religije, Boga ili vladarskog autoriteta. Reč je o pojavi nove istorijske paradigme koja počiva na ideologiji društvenog ugovora. Sa rađanjem nove individue koja se nosi sa opasnošću alijenacije, te otuđenosti od drugih članova zajednice (Vitgenštajn bi rekao – sa opasnošću privatnog jezika, a Kavel – skepticizma) javlja se i nova koncepcija umetničkog dela – reč je o delu koje više ne počiva na *a priori* kriterijumima, odnosno pravilima, ili konvencijama po kojima treba slikati ili vajati: glavni cilj umetničkog rada stoga više nije slaviti vladara, Boga ili nekog istorijskog događaja iz daleke prošlosti već načiniti objekat koji će se radikalno razlikovati od svih drugih objekata na svetu, od svih poznatih predmeta i stvari i to sredstvima koja su inherentna mediju slikarstva ili skulpture, odnosno sredstvima koja ne počivaju na univerzalnom kanonu. Pitanje za umetnika modernog doba stoga jeste kako to postići? Istorija umetnosti uobičajeno koristi kategoriju ekspresije – umetnik kroz svoj rad izražava svoje unutrašnje vizije, misli, osećanja i od svog dela čini autentični, individualni gest. Majkl Frid pak koristi jedan drugi termin – teatar, odnosno teatralnost. Pojam teatra je prvi upotrebio francuski filozof prosvetiteljstva Deni Didro u svojim umetničkim kritikama iz pedesetih godina 18. veka i to u naglašeno pežorativnom smislu – termin se odnosi na izveštačenost, loš manir, prenaglašenost, *teatralnost*, do tada dominantnog rokoko slikarstva. Glavni cilj umetnika jeste da načini autentičnu, jedinstvenu, neponovljivu, dakle neteatralnu sliku. Zajedno sa ovim terminom rođena je moderna potreba da se markira striktna distinkcija između umetničkog dela i običnih predmeta, stvari.

Umetnički objekat jeste umetnički samo u meri u kojoj uspeva da transcendirna stanje predmetnosti [*objecthood*] čime naš doživljaj tog dela biva suštinski drugačiji od načina na koji percipiramo i doživljavamo obične predmete.

Ipak, na isti način na koji je gorepomenuta distinkcija nastala u tačno određenom istorijskom trenutku, možemo reći i da je nestala sa istorijske scene, takođe u tačno određenom periodu. Ovaj nestanak desio se u 20. veku, pri čemu su dva događaja ključna – prvi je pojava Marsela Dišana koji je 1917. godine uzeo pisoar na kakav se inače nailazi u javnim toaletima i izlozima radnji sa sanitarnom opremom, potpisao ga sa „R. Mutt” i poslao na kolektivnu godišnju izložbu američkog Društva nezavisnih umetnika. Doduše, ovaj njegov čin je u tom trenutku i dalje bio usamljeni eksces, provokacija jednog ekscentrika. Tek od šezdesetih godina dolazi do pojave jednog novog fenomena koji će Dišanov čin uzeti za osnovu umetničkog rada – reč je o pojavi minimalizma čiji će zaokret Majkl Frid opisati u svom čuvenom i za njegov metod konstitutivnom eseju, jednom od najcitiranijih eseja o umetnosti druge polovine 20. veka – tekstu „Art and Objecthood” (Fried, 1998). Ovaj esej je osnova knjige koju čitalac upravo drži u rukama i njime ćemo se detaljno baviti na stranicama koje slede; na ovom mestu dovoljno je izvući suštinu Fridovog argumenta: pitanje za umetnost koja nastaje nakon modernizma i sa pojavom minimalizma (ovu umetnost možemo označiti kao režim ili žanr savremene umetnosti) više nije da li je neka slika uspela ili ne, da li je autentična (neteatralna) ili nije, već da li je uopšte slika. Za minimaliste i umetnike koji dolaze nakon minimalizma odgovor je nedvosmislen – rad u umetnosti jeste rad sa običnim predmetima; ovi predmeti ne razlikuju se od predmeta iz svakodnevnog života kao što su stolovi, stolice i (zašto da ne?) – pisoari. Umetnost je u svom razvoju načinila zaokret od stvaranja slika i skulptura (modernizam) ka konstruisanju instalacija (savremena umetnost).

Ova knjiga, dakle počiva na dve ravni analize. Prva pripada domenu istorije umetnosti: distinkcija delo-predmet istorijski je uslovljena, ona je nastala sa modernom umetnošću čije početke nalazimo već kod Denija Didroa (prelaz sa mimetičkog na estetski, odnosno na režim moderne umetnosti), kao što je i nestala sa pojavom minimalizma (koji je obeležio promenu paradigme, te prelaz sa modernog na režim savremene umetnosti); s tim u vezi, glavni problem istorijskoumetničke interpretacije jeste analiza načina na koji moderna umetnost tretira problem teatra i teatralnosti (prevazilaženje teatralnosti jeste način uspostavljanja distinkcije između umetničkog dela i običnog predmeta), te analiza razloga i načina na koji je ova problematika napuštena pojavom savremene umetnosti. Drugi nivo analize pripada domenu filozofije: estetska komunikacija kakvu su artikulisali moderna umetnost i modernizam

reflektuje problem skepticizma tuđe svesti, a to je pitanje koje je centralno kako za modernu filozofiju (pre svega onu Vitgenštajnovog tipa) tako i za modernu umetnost (ali ne i druge vrste ili žanrove iz istorije zapadne umetnosti kao što je klasična ili savremena umetnost). Ova knjiga se bavi vezom između filozofskog koncepta skepticizma i istorijskoumetničkog koncepta teatralnosti pri čemu se oba koncepta tiču moderne kao doba epohalne, strukturalne krize. Ovu problematiku, iz svojih domena bavljenja analiziraju Majkl Frid kao istoričar umetnosti, sa jedne strane i Stenli Kavel, kao filozof, sa druge. Ova studija stoga jeste metateorijska diskusija o Fridovoj istoriji umetnosti kroz prizmu Kavelove filozofije jezika, i obrnuto: knjiga daje uvid u Kavelovu filozofiju jezika kroz postavke Fridovog istorijskoumetničkog metoda.

Ove teze usloville su strukturu knjige koja je organizovana u tri celine. U prvom delu („Kavel, modernizam i skepticizam”) najpre je iscrtan teorijski kontekst iz kog nastupa Stenli Kavel. Objašnjen je odnos Kavela prema angloameričkoj filozofskoj tradiciji koja se uglavnom označava kao analitička filozofija, te je markirana pozicija Kavela kao filozofa koji sprovodi unutrašnju kritiku i reviziju ove tradicije. Osnova Kavelove revizije jeste filozofija poznog Ludviga Vitgenštajna koji je za Kavela bio baza za promišljanje ne samo jezika kao takvog, već i moderne kao makrokulturološke formacije (skeptizam ne samo kao logički već i kulturno-istorijski problem). Kavel je time realizovao neku vrstu promene paradigme kada je u pitanju čitanje i razumevanje pozne Vitgenštajnovе filozofije: unutar njegovog teorijskog aparata Vitgenštajn nije samo filozof jezika kao nekakve apstraktne i aistorijske strukture, već svojevrtni filozof kulture. U drugom poglavlju analiziran je odnos Kavela prema filozofiji običnog jezika (koja nastaje kao neka vrsta ‘derivata’ postavki koje je Vitgenštajn razradio u svojim *Filosofskim istraživanjima*); potencira se da je Kavelov zahvat neka vrsta proširenja procedura ove teorijske škole unutar angloameričke filozofske tradicije i to u smislu da je Kavel, pod velikim uticajem Majkla Frida razradio teoretizaciju umetnosti koja nije bila predmet bavljenja drugih filozofa običnog jezika (poput Ostina, Rajla, i drugih).

Drugi deo knjige („Frid, modernizam i teatralnost”) bavi se kontekstom iz koga dolazi Majkl Frid – najpre je istaknut njegov ambivalentan odnos prema Klementu Grinbergu (dekonstrukcija Grinbergovog esencijalizma kroz pozivanje na Vitgenštajna i Kavela), a zatim strukturalna bliskost između Fridovog koncepta teatra i Kavelovog koncepta skepticizma. Paralela između Frida i Kavela uspostavljena je preko njihovog čitanja Ludviga Vitgenštajna koji je centralna referenca za oba autora. Razrađena je egzegeza Fridove istorije umetnosti sa akcentom na međusobni uticaj Frida i Kavela, te na njihove veze i preklapanja. Obrađeni su pojmovi kao što su predmetnost, prezentnost,

estetski sudovi, intencija, obrađena je problematika umetničkog medija, umetničkih režima (ili žanrova), te odnos Frida i Kavela prema konkretnim istorijskoumetničkim fenomenima kao što su neoavangarda, visoki modernizam, apstraktni ekspresionizam, postslikarska apstrakcija, i sl. Osnovu argumentacije čini teza da je za Frida i Kavela značenje umetničkog dela inherentno samom delu, odnosno da je ono ontološki fundirano; za umetnost koja nastaje unutar neoavangardne paradigme, odnosno za umetnost nakon minimalizma, značenje dela je eskterno u odnosu na samo delo. Izvodi se zaključak da značenje rada nije u materijalnoj pojavnosti umetničkog objekta i njegovoj ontološko-morfološkoj karakterizaciji (koja počiva na artikulisanju gore pomenute distinkcije između dela i običnog predmeta) već u suodnosu tog dela i drugih objekata i reči, tj. konteksta (Dantoov koncept 'sveta umetnosti').

U poslednjem, trećem delu knjige („Nakon modernizma“), analiziran je odnos najpre Frida, a potom i Kavela prema umetničkim i filozofskim tokovima nakon kraja modernističke paradigme – Fridov odnos prema savremenoj umetnosti, te Kavelov odnos prema poststrukturalizmu (konkretno Deridinoj dekonstrukciji) i postmodernizmu. Osnovna teza jeste da i savremena umetnost i poststrukturalizam artikulišu jednu karakterističnu aksiologiju za mišljenje umetnosti našeg vremena (tj. umetnosti koja nastaje nakon zaokreta minimalizma šezdesetih godina 20. veka), a koja više ne počiva na estetskoj vrednosti (kao u doba modernizma) već na transgresiji. U tom kontekstu, Fridove i Kavelove postavke posmatrane su kao specifična modernistička kritika načela transgresivnosti i potencirana je razlika između njihovih stavova i stavova koje su razrađivali američki zagovornici poststrukturalističke teorije (autori/autorke okupljeni oko časopisa *October* kao što su Rosalind Kraus ili Anet Majklson). Suprotno aksiološkim kriterijumima savremene umetnosti, za Frida i Kavela umetnost jeste vrednost: (moderno) umetničko delo produkuje vrednost, ono, kapacitetom da transcendirata teatralnost, odnosno skepticizam, ostvaruje vrednost, i tu vrednost čini neponovljivom. Drugim rečima, umetnička dela, barem u svom modernom obličju, odnosno, u okviru Fridove i Kavelove teoretizacije moderne umetnosti, nisu predmeti – ona su jedinstveni i neponovljivi intencionalni ljudski gestovi.

Kada je u pitanju Kavelova filozofija, obrađen je samo manji segment njegove misli – svoje stavove o modernizmu Kavel je artikulisao pre svega u svojim ranim tekstovima s kraja šezdesetih i iz sedamdesetih godina. Najznačajnija mesta jesu pre svega njegova knjiga *Must we mean what we say?* (Cavell, 1998) i u njoj objavljeni eseji: „Aesthetic Problems of Modern Philosophy“, „Music Discomposed“ i „A Matter of Meaning It“, a potom i poglavlja 14–17 u njegovoj prvoj studiji o filmu *The World Viewed: Reflections on the Ontology of*