

Problem definiranja umjetnosti

Ivanković, Tonka

Undergraduate thesis / Završni rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:232118>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-24**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET

Tonka Ivanković

Problem definiranja umjetnosti

(ZAVRŠNI RAD)

Rijeka, 2020.

SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET
Odsjek za filozofiju

Tonka Ivanković
Matični broj: 0066257753

Problem definiranja umjetnosti

(ZAVRŠNI RAD)

Preddiplomski studij: filozofija i talijanistika

Mentorica: doc. dr.sc. Iris Vidmar Jovanović

Rijeka, 2020.

SADRŽAJ

1. UVOD	1
2. ZNAČENJE TERMINA „UMJETNOST“ KROZ POVIJEST	3
3. FUNKCIONALISTIČKE TEORIJE	4
3.1. IMITACIJA.....	4
3.1.1. Kritika imitacijske teorije	5
4. REPREZENTACIONALIZAM	6
4.1. Kritike reprezentacijskih teorija.....	6
4.2. NEOREPREZENTACIONALIZAM.....	8
4.2.1. Kritike neoreprezentacionalizma	8
4.3. Reprezentacija kroz umjetnost	9
5. EKSPRESIONIZAM	11
5.1. Transmisijska teorija.....	11
5.1.1. Kritike transmisijske teorije.....	12
5.2. Teorija same ekspresije.....	14
5.2.1. Kritike teorije same ekspresije	15
5.3. Kritika ekspresivističkih teorija	15
6. FORMALIZAM	16
6.1. Kritike formalističke teorije	17
7. PROCEDURALNA TEORIJA.....	19
7.1. INSTITUCIONALIZAM.....	19
7.1.1. Kritike institucionalizma	22
8. ZAKLJUČAK.....	24
9. BIBLIOGRAFIJA	25

1. UVOD

Tema ovog završnog rada jest „Problem definiranja umjetnosti“. Umjetnost se nalazi svuda oko nas. Možemo ju pronaći unutar različitih društava, u različitim religijama, u različitim kulturama i civilizacijama stoga već od samih filozofskih početaka filozofi pridaju određenu pažnju umjetnosti te im se intuitivno nameće ideja da umjetnost sadrži neka konceptualna svojstva koja su relevantna za stvaranje filozofije.¹ No kada postavimo pitanje što je točno umjetnost čini mi se da je teško pronaći odgovor. Glazba, ples, književnost, film, slikarstvo, kiparstvo, arhitektura samo su neke od sfera koje sačinjavaju umjetnost. Pitanje što je točno umjetnost povlači i neka ostala pitanja poput: „Što je umjetničko djelo?“, „Koja je narav umjetničkog djela?“, „Koja je svrha umjetnosti?“, „Ima li umjetnost neku vrijednost?“. Potraga za odgovorima na ovakva pitanja obilježila je čitavu povijest filozofije umjetnosti. Kroz razna razdoblja javljaju se mnoge teorije koje nude definicije na temelju kojih bismo trebali pronaći konkretan i konačan odgovor na pitanje što je to umjetnost. Stoga, pitanje koje mi se nametnulo i koje bih i odabrala kao svoju početnu tezu jest „Je li moguće definirati umjetnost?“. S obzirom da smatram da je umjetnost prekompleksna, uključuje previše polja i postoji previše nejasnoća kojem djelu dodijeliti umjetnički status, a kojem ne, kroz svoj rad nastojati ću dokazati da nije moguće definirati umjetnost.

U svojem radu izložiti ću pet esencijalističkih teorija umjetnosti.² Unutar teorija koje ću predstaviti javljaju se i neke varijante teorije. Na temelju njihovog tumačenja umjetnosti možemo ih podijeliti u dvije skupine – funkcionalne i proceduralne teorije. Umjetničke teorije imitaciju, reprezentacionalizam, ekspresionizam i formalizam možemo svrstati u skupinu funkcionalnih teorija jer sve navedene teorije dijele zajedničku ideju da umjetnost mora imati neku funkciju. Ove tri teorije generalno se i smatraju tradicionalnim teorijama. Suvremeniji pristup predstavlja nam institucionalna teorija umjetnosti koja pripada skupini proceduralnih teorija.

U prvom poglavlju ukratko ću se dotaknuti značenja riječi umjetnost koje se tokom različitih razdoblja mijenjalo.

¹ The American Society for Aesthetics, (2005), „The Transfiguration of the Commonplace by A.Danto“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol.33., No. 2, str. 139-148

² Radi se o teorijama kod kojih umjetnost ima neku esenciju, bit.

U drugom poglavlju, krenuti ću sa teorijama koje pokušavaju dati definiciju umjetnosti, od kojih je prva imitacijska teorija. Prije same teorije imitacije objasniti ću što je funkcionalni pristup tumačenju umjetnosti. Što se tiče imitacije kao teorija koja seže u daleku antičku prošlost, izložena od strane Platona i Aristotela, bila bi prihvatljivija da živimo u tom dobu. Danas, s obzirom na veliku raznolikost umjetničkih djela, smatram ju neprihvatljivom.

U trećem poglavlju govoriti ću o reprezentacijskoj teoriji umjetnosti. Izložiti ću dvije reprezentacionalističke teorije: teoriju sličnosti i teoriju iluzije te njihove kritike. Dio poglavlja posvetiti ću neorepresentacionalizmu, teoriji koja se javlja kao jedna od varijanti reprezentacionalizma. Poglavlje ću zaključiti prikazom reprezentacije kroz umjetnost, odnosno izlaganjem četiri vrste reprezentacije da bismo vidjeli kako reprezentacija može biti prisutna u različitim umjetničkim djelima te u različite načine.

U idućem, četvrtom poglavlju, dotaknuti ću se još jedne funkcionalističke teorije, ekspresionizma. Izložiti ću dvije glavne ekspresivne teorije: transmisijsku teoriju i teoriju same ekspresije, njihove kritike, a na samom kraju poglavlja i generalnu kritiku ekspresivnih teorija.

U petom poglavlju, govoriti ću o formalizmu kao posljednjoj teoriji koja je primjer funkcionalističke teorije te njezinim kritikama.

Šesto poglavlje kreće sa proceduralnim teorijama gdje ću na početku ukratko objasniti što je to proceduralna teorija, a zatim ću izložiti teoriju institucionalizma, točnije Dickievu verziju institucijske teorije te kritike upućene takvoj teoriji.

2. ZNAČENJE TERMINA „UMJETNOST“ KROZ POVIJEST

Da bismo raščistili sve nejasnoće ili neodređenost riječi umjetnost moramo potražiti korijene riječi u povijesti. Prema Collingwoodu termin umjetnosti dobiva svoj estetski smisao relativno nedavno. Riječ umjetnost pojavljuje se još kod drevnih Grka i Rimljana („ars“) međutim ima neko sasvim drugo značenje od onog što se danas smatra umjetnošću. U antičkoj Grčkoj umjetnost je predstavljala neku vrstu vještine i ljudi nisu imali koncepciju onog što nazivamo danas umjetnošću kao nešto što je drugačije od same vještine. Ljudi su pristupali nekom umjetničkom stvaralaštvu na različite načine, ali sasvim drugačije od današnjeg modernog pristupanja. Kod Rimljana umjetnost je označavala formu učenja koja se nije razlikovala od gramatike, logike ili npr. astrologije. Kroz srednjovjekovno doba vrijedi isto gledište. Tek u vrijeme renesanse, prvo u Italiji, a onda u ostatku Europe, umjetnici su se smatrali majstorima (izvođačima posebne vještine) jednako kao što su u prošlosti to smatrali Grci. Sve do 17. stoljeća estetski problemi i koncepciju nisu se razlikovali od vještine ili filozofije vještina. U posljednjim desetljećima 18. stoljeća dolazi do razlikovanja lijepe i korisne umjetnosti. U 19. stoljeću gubi se epitet lijepa i ostaje samo umjetnost. (Collingwood, 1938)

3. FUNKCIONALISTIČKE TEORIJE

Članak autorice Catherine Abell „*Art: What it Is and Why it Matters*“ u ovom radu poslužiti će mi kako bih ukratko prikazala razlikovanje funkcionalnih i proceduralnih teorija u umjetnosti.

Najčešći pristup definiranju umjetnosti je funkcionalni pristup. U svojoj najjednostavnijoj formi, funkcionalne teorije tvrde da nekom umjetničkom djelu možemo dodijeliti umjetnički status ako ima određenu funkciju. Funkciju mogu predstavljati estetska vrijednost, formalne karakteristike, iskazivanje osjećaja i slično. Generalno funkcionalne teorije zastupaju ideju da je vrijednost umjetnosti sadržana u iskazivanju funkcije koju neko umjetničko djelo sadrži.³

Kada govorimo o funkcionalnim teorijama radi se zapravo o teorijama koje se u filozofskim raspravama o umjetnosti nazivaju tradicionalne teorije.⁴ To su imitacija, reprezentacijska teorija, ekspresivna teorija i formalizam. Svako od navedenih teorija u ostatku svog rada posvetiti ću određeno poglavlje da bih pokušala pronaći odgovor na pitanje od kojeg sam krenula - „Je li moguće definirati umjetnost?“.

3.1. IMITACIJA

Prve umjetničke teorije unutar zapadne filozofije izložili su Platon i Aristotel. Ono što prije svega moramo uzeti u obzir je da se njihovo korištenje riječi „umjetnost“ razlikuje od suvremenog korištenja koje je puno opširnije. U njihovom razdoblju umjetnost je bila bilo koja praksa koja zahtjeva vještinu. Tako bi npr. medicina ili vojno služenje također bila umjetnost što nam je danas nepojmljivo kada u sferu umjetnosti uključujemo polja poput slikarstva, kiparstva, glazbe, filma itd. (Carroll, 1999, 22)

Umjetnička forma na koju su bili fokusirani bila je drama. Platon u svojem poznatom djelu „*Država*“ opisuje kako bi trebala izgledati idealna država. Unutar svojih opisa idealne države

³ Abell, C. 2012. „*Art: What it is and why matters*“. *Philosophy and Phenomenological Research*. Vol.85, No. 3, pp. 671-691 <https://www.jstor.org/stable/41721256?seq=1>

⁴ Prema tradicionalnim teorijama glavna obilježja umjetničkih djela su glavna obilježja reprezentativna, ekspresivna i formalna svojstva. (Adajian, 2018)

dotaknuo se i pjesnika za koje smatra da trebaju biti izbačeni iz društva. Razlozi zbog kojih Platon želi izbaciti pjesnike vezani su uz prirodu drame. Platon tvrdi da je drama imitacija odnosno simulacija prikaza.⁵ U „Državi“ spominje tragediju i dramu kao dramske forme, a što se tiče pjesništva govori kako pjesnike treba nadzirati upravo zbog toga što imitiraju druge, a to je za njega loše.⁶

Platonu je bilo bitno načelo specijalizacije za stvaranje idealne države. Prema načelu specijalizacije svaki čovjek je sposoban za obavljanje samo jednog posla. Platon bi dopustio imitaciju kada bih poticala specijalne vrline koje želi da publika ima, ali tvrdi da publika zbog oponašanja odnosno imitacije ne može razlučiti što je dobro. Imitaciju zamišlja kao uživanje u različite uloge i to je loše jer se na taj način krši načelo specijalizacije.⁷

Aristotel imitaciju u svojem djelu „O pjesničkom umijeću“ opisuje kao „*mimesis*“ odnosno oponašanje.⁸ On, za razliku od Platona, nije bio toliko rigorozan. Smatrao je da ljudi mogu naučiti iz imitacije te da znanje koje se dobije iz imitacije je najveći užitek kojeg publika može dobiti iz drame. Aristotel je smatrao da publika ili čitatelji mogu mnogo toga naučiti o ljudskim odnosima. Za obojicu imitacija je nužan uvjet za umjetnost. Djelo ne može imati umjetnički status ako nije imitacija nečega.

3.1.1. Kritika imitacijske teorije

Ova teorija mi se čini neprihvatljivom iz razloga što smatram da ne mora sve nužno biti imitacija. Možda bih ova teorija bila primjerena sa kazališne ili scenske nastupe kada glumci imitacijom nekog pokušavaju što bolje dočarati tu osobu. Ovakvoj teoriji u korist ide i stand-up komedija koja može predstavljati neku vrstu imitacije u situaciji kada komičar glumi neku drugu osobu. Ali ako se okrenem nekim drugim umjetničkim vrstama smatram da teorija nije prihvatljiva. Kao najbolji primjer istaknula bih avangardno i apstraktno slikarstvo ili kiparstvo. Ako pogledamo apstraktne slike Mark Rothka i Yves Kleina koje se danas smatraju jednim od najvećih umjetničkih djela i prikazuju obojena polja ne razumijem što bi točno te

⁵ latinski simulatio: pretvaranje, prijevara; enciklopedija.hr (stranica posjećena: 10. rujna 2020.)

⁶ Vilhar, A. et al. 2002. *Platon: Država*, Peto izdanje. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, str. 52

⁷ Vilhar, A. et al. 2002. *Platon: Država*, Peto izdanje. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, str. 60-102

⁸ Dukat, Z. 2005. *Aristotel: O pjesničkom umijeću*. Zagreb: Školska knjiga, str. 11

slike trebale imitirati. Na ovakvom primjeru možemo zaključiti da teorija imitacije ne može obuhvatiti sve ono što se danas prihvaćeno kao umjetnost. (Carroll, 1999, 17)

4. REPRESENTACIONALIZAM

Iduća teorija o kojoj ću govoriti jest reprezentacionalizam odnosno reprezentacijska teorija. Tvrdnja od koje reprezentacionalisti polaze glasi: x predstavlja y (y može biti objekt, osoba, radnja ili događaj) ako i samo ako x predstavlja y i ako publika shvaća da je bit x -a da reprezentira y .

Najčešće ćemo reprezentaciju povezati sa vizualnom umjetnosti stoga ću u ostatku poglavlja konkretizirati reprezentaciju kao slikovnu reprezentaciju. Ovakva teorija bi intuitivno najviše bila u korist slikarstva. Fotografija, film ili video mogu poslužiti kao primjer slikovne reprezentacije. Prema Carrollu postoje dva tradicionalna pristupa objašnjenju slikovne reprezentacije, a to su teorija sličnosti i iluzionistička teorija.

Prema teoriji sličnosti x predstavlja y samo ako je x sličan y . Dakle, sličnost je nužan uvjet za reprezentaciju. Npr. fotografija Georgea Washingtona predstavlja Georgea Washingtona jer slika vizualno slična onome kakav je George Washington u realnom svijetu. Iluzionistička teorija tvrdi da x predstavlja y samo ako je x iluzija y -a pa tako npr. film u kojem su prikazane scene borbe reprezentira te iste scene zato što publika ima impresiju da se borba odvija ispred njih. (Carroll, 1999, 48)

4.1. Kritike reprezentacijskih teorija

Kod teorije sličnosti sličnost je dovoljan uvjet za reprezentaciju, ali to izgleda nemoguće. Ako uzmemo primjer sa dva automobila koja su iste boje, iste marke, voze istom cestom i maksimalno su slični jedan drugom ne znači da oni reprezentiraju jedan drugog isto kao i ako uzmemo primjer sa blizancima ne znači da reprezentiraju jedan drugog već samo imaju slična svojstva i izgled. Sličnosti mogu biti ekvivalentne, ali reprezentacije ne mogu biti refleksivne.

Stoga vidimo da sličnost nije dovoljan uvjet za reprezentaciju, a ako promislimo je li nužan uvjet shvatit ćemo da nije ni nužan uvjet. Ako govorimo da jedan objekt reprezentira drugi objekt onda bi prvi objekt bio simbol za drugi objekt.

Protuprimjer ovim dvjema teorijama bila bi konvencionalistička teorija. Konvencionalisti se također bave pitanjem reprezentacije u umjetnosti te tvrde da postoji nekoliko različitih slikovnih sistema. Da bismo razumjeli sliku koja pripada nekoj kulturi različitoj od vlastite trebamo biti upoznati sa konvencijama relevantnog slikovnog sistema zato što kroz različite povijesne etape postojali su različiti pristupi slikanju i reprezentiranju. Konvencionalisti tvrde da postoji evidentan dokaz da postoji međukulturalno neslaganje u razumijevanju onog što nam je reprezentirano. Jedan od prigovora konvencionalističkoj teoriji bi bio da ne uspijeva dokazati zašto neke reprezentacije odnosno slike doživljavamo više realnijima od drugih. Npr. zašto nam se neka fotografija prikazana u poznatom časopisu čini realnija od tradicionalnog egipatskog prikazivanja likova. Na takav prigovor konvencionalisti odgovaraju tako što tvrde da su nam one reprezentacije koje smatramo realnijima bliže od onih koje nam ne izgledaju toliko realno jer kada se priviknemo na neki način reprezentiranja normalno je da će nam biti prirodniji od ostalih. Nadalje, društva u svijetu se međusobno miješaju i počinju shvaćati jedni druge bez nužnog učenja kulture koja je različita od vlastite. Npr. zapadna kinematografija nije „zatvorena“ za društva koja žive na Zapadu. S druge strane svijeta, ljudi u Indiji shvaćaju i prihvaćaju holivudske filmove bez dodatnog učenja i obuke oko zapadne kinematografije. Kao jedan od primjera mogu poslužiti i djeca koja, ako su u mogućnosti prepoznati neke objekte iz prirode kao što su npr. mačke ili psi, mogu prepoznati te iste objekte na slikama bez dodatnog učenja o slikovnom odnosu reprezentativnom sustavu njihovog društva. (Carroll, 1999)

Ako kao primjer uzmemo arhitekturu većina ljudi će smatrati da i ona ulazi u sferu umjetnosti. Međutim, pretpostavljam da bit mnogih građevina koje danas smatramo umjetničkim djelima, poput katedrale Sv. Petra u Rimu nije samo reprezentacija. Konkretno, katedrala predstavlja Božju kuću, mjesto gdje se okupljaju vjernici, a ne reprezentaciju Božje kuće.

4.2. NEOREPREZENTACIONALIZAM

Neoreprezentacionalizam je teorija koja se razvila iz reprezentacijske teorije. Prema ovoj teoriji djelo može imati umjetnički status samo ako nužno posjeduje semantički sadržaj tj. ako ima neki subjekt koji je izložen u djelu. Teorija tvrdi sljedeće: x je umjetničko djelo samo ako x ima neki subjekt o kojem nešto može reći, dati komentar ili izraziti neku primjedbu. (Carroll, 1999, 33)

Neoreprezentacionalisti tvrde da sva umjetnička djela zahtijevaju interpretaciju. Argument neoreprezentacionalista bi izgledao ovako:

1. Sva umjetnička djela zahtijevaju interpretaciju.
2. Ako bilo što zahtijeva interpretaciju onda mora biti o nečemu.
3. Dakle, sva umjetnička djela su o nečemu.

Ako je njihov nužan uvjet da djelo ima neki semantički sadržaj ne čini se plauzibilnim i uvjet da zahtijeva interpretaciju.⁹ Da bismo mogli nešto interpretirati svakako moramo imati nešto, neki sadržaj, na temelju kojeg ćemo izvršiti interpretaciju. Npr. film „Dvanaest godina ropstva“ govori o ropstvu, ali nije stvoren s ciljem da reprezentira ropstvo. S obzirom da ima sadržaj, ropstvo, moguće je interpretirati ga.

Teorija neoreprezentacionalista ide u prilog suvremenoj umjetnosti jer veliki dio modernih umjetničkih djela govori o prirodi umjetnosti što zadovoljava uvjet da umjetničko djelo mora biti o nečemu.

4.2.1. Kritike neoreprezentacionalizma

Kao jedan od protuprimjera neoreprezentacijskoj teoriji Noel Carroll navodi „*Fontanu*“ Marcela Duchampa. Pisoar kojeg Duchamp potpisuje kao umjetničko djelo za neke stvarno predstavlja umjetnost dok je za druge običan pisoar napravljen u tvornici za određenu svrhu.

⁹ Tumačenje, objašnjenje, shvaćanje; misaoni postupak, odnosno izlaganje, izjava kojom se utvrđuje smisao ili značenje neke pojave, teksta, zakona i dr.; enciklopedija.hr

Postavlja se pitanje ako je stvarno umjetničko djelo zašto ne bismo i svim ostalim pisoarima dodijelili umjetnički status. Neoreprezentacionalisti brane svoju poziciju govoreći da pisoar „govori o nečemu“ – insinuira da umjetničko djelo ne mora nužno biti slika ili skulptura, a može biti i parodija na ono što je općeprihvaćeno kao umjetnost. Svoju poziciju upotpunjuju argumentom da sva umjetnička djela zahtijevaju interpretaciju. Ako zahtijevaju interpretaciju onda i moraju biti o nečemu, dakle moraju imati neki semantički kontekst što predstavlja polazište neoreprezentacionalista.

Ako za primjer uzmemo orkestralnu glazbu, često možemo čuti da će netko glazbeno djelo koje izvodi orkestar okarakterizirati kao tužno. Tada nam se nameće pitanje o čemu točno govori to glazbeno djelo? Njegovo svojstvo je tuga, ali je li to zaista ono o čemu to djelo govori? Moguće je da je tema djela u potpunosti drugačija od onog što izgleda publici.

Protuprimjer ovoj teoriji bi bila i dekorativna umjetnost. Neoreprezentacionalisti tvrde da nam se neke stvari se doimaju dekorativne zbog kulturalnog konteksta unutar kojeg imaju neko simboličko, religiozno ili ritualno značenje što bi značilo da su takva dekorativna djela o nečemu. Međutim, pitanje je smatraju li se ta djela dekorativnim djelima zbog navedenih neoreprezentacionalističkih tvrdnji ili zbog toga što u oku promatrača izazivaju ugodnost zbog svojeg izgleda ili dizajna. Sigurno je da neka djela postaju privlačna publici jer su lijepa i nije bitno kako ih interpretiramo. (Carroll, 1999, 40)

4.3. Reprezentacija kroz umjetnost

Reprezentacija može biti prisutna u umjetnosti na različite načine stoga ću izložiti četiri vrste reprezentacije prisutne u različitim umjetničkim djelima.

Prvi tip reprezentacije je bezuvjetna reprezentacija. Radi se o tipu reprezentacije prema kojem publika ima urođene kapacitete prepoznavanja. Konkretnije, na primjeru poznate „Mona Lise“ Leonarda Da Vincija publika odnosno promatrač prepoznati će da Mona Lisa jednostavno referira na ženu koja stoji na slici. Ako prepoznamo ženu u realnom svijetu onda ćemo ju također prepoznati i na slici jer koristimo iste perceptivne procese da bismo došli do zaključka da je na slici prikazana žena. Isto vrijedi i kod izvedbe nekog dramskog djela npr. gdje glumac ili glumica na sceni oponašaju hranjenje. Gledajući kako on ili ona

pomiču žlicu i otvaraju usta znamo da se radi o hrani i nije nam potrebno nikakvo posebno znanje da bismo došli do zaključka što se odvija na sceni.

Drugi tip reprezentacije je leksička reprezentacija kojoj su osobito naklonjeni konvencionalisti. Leksička reprezentacija uvjetovana je nekim kodeksom. Promatrač/publika treba poznavati relevantan sustav odnosno kodeks da bi shvatio što je prikazano u nekom umjetničkom djelu. Npr. u određenoj vrsti baleta, kada balerina „nacrtá“ krug oko glave to predstavlja ideju „Ja sam lijepa“. To bi značilo da onaj tko promatra balet mora poznavati geste koje se izvode da bi shvatio bit umjetničkog djela.

Treći tip reprezentacije je uvjetovana specifična reprezentacija prema kojoj glavni uvjet prepoznavanja neke reprezentacije jest da nam je već otprije poznato ono što nam je prikazano tj. reprezentirano. Ovakav tip reprezentacije uključuje kompleksnu međusobnu povezanost kognitivnih mogućnosti i urođenih mogućnosti prepoznavanja. Uvjetovana specifična reprezentacija u potpunosti se razlikuje od posljednjeg tipa reprezentacije.

Četvrti tip reprezentacije je uvjetovana općenita reprezentacija. Kod ovakvog tipa reprezentacije onaj koji promatra npr. određeni akt mora prepoznati što se reprezentira pod uvjetom da zna da se nešto reprezentira. Ako osoba pomiče ruke tako da pomicanjem ruku imitira valove druga osoba koja promatra mora znati da prvi pokušava nešto reprezentirati. Nije nužno da znamo što se pokušava reprezentirati, ali naše urođene sposobnosti prepoznavanja, naša jezična sposobnost i poznavanje određenih općeprihvaćenih kodova i slični faktori vode nas do toga da shvatimo reprezentaciju.

Različite vrste umjetničkih formi – slikarstvo, teatar, ples, književnost, fotografija, film, glazba – mogu sadržavati sva četiri tipa reprezentacije ili njihove korelacije. (Carroll, 1999)

5. EKSPRESIONIZAM

Krajem 18. stoljeća te početkom 19. stoljeća pod utjecajem romantizma kao novog pravca u umjetničkom stvaranju razvija se svijest o važnosti osjećaja u umjetnosti. Filozofi se fokusiraju na umjetničku praksu i pokušavaju izložiti ekspresivne teorije umjetnosti. Glavna ideja ekspresivne teorije jest da je sva umjetnost zapravo iskazivanje odnosno ekspresija osjećaja. Riječ ekspresija proizlazi iz latinskog jezika i znači „potiskivanje prema van“. Carroll predstavlja sljedeću definiciju ekspresije:

Koncept ekspresije koji interesira filozofe umjetnosti prelazi granice ljudskih kvaliteta kao što su emotivne kvalitete ili karakterne kvalitete. Ekspresija je manifestacija, izložba, utjelovljenje, projekcija, ili pokazivanje ljudskih kvaliteta odnosno antropomorfnih svojstava.“ (Carroll, 1999, 101)

Za teoretičare ekspresije vrijedi da postoji ideja koja je svojstvena svakom umjetniku, a to je da predstavi svoje emocije kroz djelo. (Collingwood, 1938)

U potpunosti prihvaćam da umjetnost može biti iskazivanje emocija. Npr. književnik može prezentirati svoj autobiografski roman i u njemu govoriti o svojim osjećajima. Ali nisam sigurna je li baš sva umjetnost kako ekspresionisti tvrde iskazivanje emocija. Npr. ako na slici vidim uplakanu ženu rekla bih da je cilj bio prikazati osjećaje. Ali što ako vidim apstraktnu sliku ili skulpturu? U tom slučaju bih zasigurno odbacila ovu teoriju jer mi se čini da to nije nužno cilj takvih umjetničkih djela.

Da bih pokušala shvatiti argumentaciju ekspresionista, u nastavku ću izložiti dvije teorije vezane uz ekspresionizam, a to su transmisijska teorija i teorija same ekspresije.

5.1. Transmisijska teorija

Glavni predstavnik transmisijske teorije je Tolstoj. Za Tolstoja je umjetnost ljudska aktivnost sadržana u tome osoba svjesno na temelju nekih eksternalnih znakova prenosi drugima osjećaje koje je proživjela, a pritom su osobe kojima su osjećaji prenesi također u stanju proživjeti ih.¹⁰

¹⁰ Maude. A. 1905. *What is art by Leo Tolstoy*. New York: Funk & Wagnalls Company

Tolstoju ekspresija predstavlja formu komunikacije. Ono što karakterizira umjetnost jest da je primarno fokusirana na ekspresiju i komunikaciju osjećaja. S umjetnošću, unutarnje emocionalno stanje postaje eksternalizirano. (Carroll, 1999, 62)

Umjetničko stvaralaštvo bazira se na činjenici da čovjek putem svojih osjetila može iskusiti ekspresiju osjećaja onog tko ih je izložio. Na najjednostavnijem primjeru, ako vidim da se netko smije i u meni će se probuditi emocija da se nasmijem. Svako umjetničko djelo uzrokuje da umjetnik koji ga izlaže stvara određenu vrstu povezanosti samim sobom, ali i sa publikom koja prihvaća umjetnikovu impresiju. (Tolstoj, 1905)

Glavna ideja transmisijske teorije je koncept prijenosa. Ono što se prenosi su emocije. Ono što je bitno je da sam umjetnik koji stvara umjetničko djelo osjeti neki osjećaj da bi ga mogao prenijeti publici. Prema Carrollu x je umjetnost / umjetničko djelo ako i samo ako je x individualizirana emocija/stanje koje je autor odnosno umjetnik osobno iskusio, proživio proces klarifikacije odnosno pročišćenja i to djelo je namijenjeno da se prenese publici. Dakle, nužni uvjeti da bismo nešto prihvatili kao umjetnost su umjetnik, publika i osjećaj. Tolstoj objašnjava da ako je umjetnik u stanju osvijestiti svoje osjećaje i želi ih prenijeti drugima, ne ni zbog novca ni zbog slave ili nekog sasvim drugog razloga, nego samo zato što osjeća da ih mora podijeliti to će biti moguće tek kada pronađe pročišćen način ekspresije.¹¹

Carroll tvrdi da bismo neko umjetničko djelo prihvatili umjetničkim djelom ostali nužni uvjeti su uvjet identiteta i uvjet iskustva. Umjetnik mora proživjeti određenu emociju (uvjet iskustva) i onda ju prenijeti drugima (uvjet identiteta).

Umjetničko djelo ne možemo smatrati umjetničkim djelom ako to djelo nije prenijelo umjetniku svojstvene emocije na publiku jer u tom slučaju nije nešto individualno ili ako nije proizašlo iz autorove unutrašnje potrebe za iskazivanjem emocija. (Tolstoj, 1905)

5.1.1. Kritike transmisijske teorije

Kao jedan od prigovora transmisijskoj teoriji navela bih uvjete identiteta i iskustva. Čini mi se da se uvjet identiteta ne može aplicirati univerzalno na različite vrste umjetnosti. Npr. u glumi, glumac mora biti na istoj razini kao i publika te ako glumi nekog zlobnog lika mora

¹¹ Maude. A. 1905. *What is art by Leo Tolstoy*. New York: Funk & Wagnalls Company

jasno razlučiti granicu između glume i realnosti odnosno mora jasno razdvojiti sebe od samog lika. Čini mi se da upravo u glumi glumci često moraju dobro razdvojiti sebe i lika i ne dopustiti da njihovi osjećaji o onome što trebaju glumiti prevladaju nad onime što zapravo trebaju iskazati publici. Drugi uvjet koji je naveden kao nužan jest uvjet iskustva. Prema uvjetu iskustva umjetnik ne mora nužno iskusiti iste osjećaje kao i publika. Tako npr. redatelj može stvoriti ratni film samo s ciljem da zaradi, da uopće ne razmišlja o tematici filma, a publika film može doživjeti u potpunosti drugačije.

Kritičari ove teorije tvrde da teorija ne nudi jasnu granicu između ekspresije emocija umjetnika i osobe koju ne smatramo umjetnikom. Na takav prigovor oni koji zastupaju ovu teoriju tvrde da postoji razlika između umjetničke ekspresije emocija i uobičajene ekspresije emocija. Umjetnik pri stvaranju umjetničkog djela proživljava svoje emocije pa tako npr. pjesnik pomno bira riječi koje će iskoristiti kako bi što slikovitije prikazao svoje osjećaje. Teoretičari tvrde da pri nastanku umjetničkog djela sam autor odnosno umjetnik proživljava proces klarifikacije odnosno pročišćenja osjećaja. (Carroll, 1999, 66) Umjetnik u granicama sebe samoga proživljava pročišćenje emocija jednako kao što svaki individualac koji sačinjava publiku proživljava svoje emocije unutar okoline u kojoj živi. Nužan uvjet transmisijske teorije je pročišćenje emocija. Teoretičari tvrde da je nemoguće da neko umjetničko djelo bude stvoreno bez osjećaja jer je jednostavno u ljudskoj prirodi da imamo osjećaje. Ljudi su uvijek u nekom emocionalnom stanju i zbog toga je nemoguće da postoji bezosjećajan autor odnosno umjetnik. U potpunosti bih prihvatila ovakvo opravdanje onih koji zagovaraju ovu teoriju, ali čini mi se da problem predstavlja pročišćenje emocija. Npr. u glazbi, glazbenika veseli što je stvorio dobru pjesmu, ali istovremeno da čini nervoznim tehnički dio stvaranja te iste pjesme stoga je moguće da on neće doći do pročišćenja svojih emocija u takvoj situaciji.

Za tvrdnju da je uvjet pročišćenja emocija nužan pri stvaranju umjetničkog djela problem predstavlja simbolizam. Umjetnost simbolizma karakteriziraju nejasna i mračna stanja i fokus nije na pročišćenju emocija već samo na predlaganju različitih emocionalnih stanja pa onda nije potrebna publika da bi se ostvarilo emocionalno pročišćenje.

Idući prigovor predstavlja surealizam. Jedna od kompozicijskih tehnika karakteristična za surealizam je „Exquisite Corpse“ (izvrstan kadar).¹² Prema toj tehnici više autora stvara

¹² Ova vrsta stvaralaštva pripada aleatoričkoj umjetnosti, a takve tehnike koriste se da bi se istaknuo utjecaj na umjetnikovo emocionalno iskustvo. (Carroll, 1999)

umjetničko djelo tako da slažu niz riječi, slika i slično. Npr. u književnosti, jedan autor započne poemu, a zatim ju prepušta drugom autoru koji nastavlja pisanje. Kako svi autori mogu imati jednake emocije? Ovaj primjer mi se čini kao jako dobar prigovor transmisivskoj teoriji jer prihvaćam da je apsolutno nemoguće da svi autori dijele isto emocionalno stanje. Na koncu onda nije moguće ni pročišćenje emocija koje teoretičari ove teorije zahtijevaju.

5.2. Teorija same ekspresije

Druga teorija unutar ekspresionizma jest teorija same ekspresije čiji je glavni predstavnik R.G. Collingwood. Ova se teorija razlikuje od transmisivske teorije tako što tvrdi da komunikacija sa publikom nije nužan uvjet da bi neko umjetničko djelo proglasili umjetničkim djelom. Iskazivanje osjećaja kroz umjetničko djelo može biti predstavljeno publici, ali nije nužno da postoji intencija da se isti iskazani osjećaj probudi u publici. Intencija je da publika razumije kako se umjetnik osjeća. Umjetnik i publika nisu na istoj razini. Umjetnik jasno iskazuje svoje emocije publici, ali jednako čini i samome sebi. Iz toga slijedi da ekspresija nije ciljano usredotočena samo na određenu publiku. Određena je prvenstveno onome koji ju iskazuje i svima onima koji ju mogu razumjeti. (Collingwood, 1938, 111)

Collingwood tvrdi da iskazivanje emocije nije jednako opisivanju emocije. Kada ja kažem „Ljuta sam.“ opisujem svoju emociju, ali ju ne iskazujem. Collingwood kao primjer navodi korištenje epiteta u poeziji u slučaju da pjesnik želi postići strašan efekt. Smatra da dobar pjesnik nikada ne mora navoditi emocije koje iskazuje. Korištenjem nekih epiteta poput „strašno“, „grozno“, „loše“ ne dolazi do efekta kojeg možda želi postići. U tom slučaju samo opisuje emocije te radi grešku jer nas opisivanje emocija vodi do nekog općenitog ili generalnog stanja i gubi se uloga autora. Autor postoji da bi jasno iskazao svoje emocije.

Oni koji zastupaju ovu teoriju smatraju da umjetnik mora stvoriti djelo shvatljivo publici jer umjetnost zahtijeva barem minimalnu razumljivost. Ako umjetnik stvara djelo koje je u potpunosti neshvatljivo publici najvjerojatnije takvo djelo nećemo prihvatiti kao neko vrijedno umjetničko djelo zbog uvjeta da umjetnost zahtijeva barem minimalnu razumljivost. Na primjeru književnosti, ako neki književnik stvara svoje djelo na svojem privatnom jeziku

postavlja se pitanje je li to djelo uopće i samom književniku razumljivo. Pretpostavljamo da takvo djelo publici neće biti razumljivo. (Carroll, 1999, 91)

5.2.1. Kritike teorije same ekspresije

Teoretičari smatraju da autor može stvoriti umjetničko djelo bez cilja da ga želi podijeliti s drugima odnosno publikom. Takav argument nam može zvučati valjan, ali nailazi na prigovor. Ako kao primjer uzmemo književnika koji ne želi objaviti svoje djelo odnosno ne namjenjuje ga publici, ali piše gramatički točne i smislene rečenice, kod njega postoji intencija da komunicira sa publikom. Upravo zbog korištenja jezika prihvatljivog publici možemo smatrati da je stvorio umjetničko djelo koje će namijenjeno publici. Ovakvo objašnjenje, kod kojeg je na neki način intencionalnost predstavlja prikriveni uvjet stvaranja umjetničkog djela, ide u prilog transmisivskoj teoriji. Za teoretičare same ekspresije ovakav argument nije uvjerljiv. Oni izlažu prigovor te postavljaju pitanje što ako umjetnik, konkretno na primjeru književnosti, koristi neki svoj jezik koji nije razumljiv publici ili što ako slikar ili glazbenik koriste neke dotad nepoznate vrste ili tehnike ostatku publike.

Prihvatila bih ideju da publika nije nužna da bismo neko djelo proglasili umjetničkim djelom. Ako sagledam uvjet minimalne razumljivosti kojeg teoretičari izlažu nije mi jasno što to točno predstavlja minimalna razumljivost. Na primjeru „Brillo kutija“ Andya Warhola je li to što vidim kutiju i isto tako ju percipiram kao kutiju minimalna razumljivost tog predmeta odnosno umjetničkog djela? Intuitivno bih rekla da jest, ali njihov argument mi nije razjasnio.

5.3. Kritika ekspresivističkih teorija

Generalno gledajući obje teorije zagovaraju prisutnost emocija te iskazivanje istih i u pravilu se sve vrti oko emocije, bilo da se radi o emociji autora ili emociji publike. Prigovor koji se može uputiti teorijama ekspresionizma jest da nije sva umjetnost stvorena s ciljem prenošenja emocija. Cilj nekih vrsta umjetničkih djela je izlaganje ili komuniciranje ideja.

U knjizi Noëla Carrola „*The Philosophy of Art*“ pronašla sam protuprimjere ekspresionističkoj teoriji koji mi se čine opravdani. Moderno slikarstvo 20. stoljeća uglavnom je stvarano s ciljem izlaganja ili komuniciranja ideja. Većina neodadaističkih eksperimenata umjetnika Andya Warhola potiče filozofsko pitanje kako razlikovati umjetnička djela od realnih stvari. M.C.Escher predstavlja perceptualne puzzle i tako potiče publiku na razmišljanje o našem vizualnom sustavu što bi bilo povezano više sa slikovnom reprezentacijom nego emocijama.

Postmodernistički koreografi šezdesetih godina prošlog stoljeća, Yvonne Rainer i Steve Paxton, bili su fokusirani na pitanje „Što je ples?“. Cilj njihovih koreografija je bio potaknuti publiku da misli, a ne da osjeća. Dakle, cilj takvih djela je kognitivna refleksija, a ne emocije. Teoretičari ekspresionizma na takve prigovore odgovaraju da svako umjetničko djelo uključuje iskazivanje emocija, iako su možda sami autori umjetničkih djela nesvjesni toga, zato što svako ljudsko ponašanje iskazuje neku vrstu emocije. Svemu čemu pristupamo pristupamo s određenim stavom, u određenom stanju i s određenim osjećajima i to ne možemo nikako isključiti pri stvaranju bilo čega.

6. FORMALIZAM

Razvoj moderne umjetnosti odnosno modernizma kojeg karakteriziraju kubizam, minimalizam, impresionizam, apstrakcija, razvoj slikarstva, skulpture i fotografije utjecao je na ideju da se pronađe nova teorija koja bi obuhvatila sve ono što prijašnje teorije nisu mogle obuhvatiti. (Pećnjak, Bartulin, 2013, 376) Formalisti tvrde da je značajna forma funkcija oko koje mogu izgraditi definiciju umjetnosti.

Jedan od najpoznatijih formalista zasigurno je bio Clive Bell koji je o formalizmu govorio prvenstveno u pogledu vizualne umjetnosti. Prema Bellu značajna forma je jedna kvaliteta koja je zajednička svim djelima vizualne umjetnosti. (Bell, 1914, 8) Kada spominje značajnu formu, Bell smatra da se radi o kombinaciji linija, boja, oblika, dizajna, volumena i slično koji potiču razvoj njegove estetske emocije. Bell tvrdi kako nema razlike između boje i forme. Ne možemo percipirati liniju ili prostor bez boje isto kao što ne možemo reći da relacija između boja nema neku formu. (Bell, 1914, 12) Za Bella estetska teorija umjetnosti mora biti bazirana na estetskoj procjeni, a estetska procjena mora biti stvar osobnog izbora.

Formalisti ne isključuju mogućnost postojanja još nekih svojstava osim forme. Ne odbacuju u potpunosti reprezentaciju. Oni tvrde da reprezentacija može biti slučajno svojstvo, ali ne i ono što je ključno da bismo nekom djelu dali status umjetničkog djela. Reprezentacijski sadržaj umjetničkog djela striktno je irelevantan za status umjetničkog djela jer ono što je najbitnije jest forma. (Carroll, 1999)

Argument u korist formalizma naziva se argument značajnog nazivnika („common denominator argument“).¹³ Prema tom argumentu, forma je značajni nazivnik svih umjetničkih djela, svojstvo koja sva djela dijele bilo da se radi o slikarstvu, skulpturi, drami, fotografiji, filmu, glazbi, plesu, arhitekturi itd. Argument predlaže da je forma najbolji kandidat, u odnosu na ekspresiju i reprezentaciju, koji nam može poslužiti kao nužan uvjet za status umjetničkog djela. U idućem poglavlju izložiti ću kritike kako bismo vidjeli da forma nije najbolji odgovor.

6.1. Kritike formalističke teorije

Kao i prethodne teorije, i formalizam nailazi na razne prigovore. Jedan od protuprimjera formalizmu može biti tradicionalna umjetnost. Mnoga umjetnička djela koja svrstavamo u tradicionalnu umjetnost bila su religioznog ili političkog karaktera, stvorena prvenstveno da bi se štovali bogovi i sveci, vojne pobjede, krunidbe kraljeva i slično. Velik dio takve umjetnosti stvaran je s ciljem da se opišu važni povijesni trenutci. Npr., Trijumf pobjede u Parizu bio je primarno dizajniran da se proslavi pobjeda. Nije stvoren s primarnom intencijom da se promatra njegova forma i njegov izgled. Izlaganje značajne forme ovom slučaju ne bi bio nužan uvjet za status umjetničkog djela. (Carroll, 1999, 137)

„Common denominator argument“ nam na temelju značajne forme ne daje mogućnost jasno razlučiti što je, a što nije umjetničko djelo. Kao protuprimjer mogu poslužiti matematički teoremi koji također imaju formu, ali ih ne smatramo umjetničkim djelima. Stoga nije dovoljno da neko umjetničko djelo ima samo formu već mora imati i funkciju. Zbog toga sljedeći argument kojeg formalisti izlažu je funkcijski argument. Prema funkcijskom argumentu dovoljan uvjet da bismo neko djelo smatrali umjetničkim djelom jest da se radi o

¹³ Carroll, N. 1999. *The philosophy of art: A Contemporary introduction*. London: Routledge.

nečemu što je osmišljeno sa primarnom funkcijom izlaganja značajne forme. (Carroll, 1999, 134)

Za kritičare formalizma jedna od radikalnijih formalističkih tvrdnji jest da se reprezentacija, kada je prisutna kod umjetničkog djela, uvijek smatra irelevantnom za status umjetničkog djela. Ovakva ideja formalista kritizirana je kao politički netočna i neosjetljiva. Formalisti gledaju na film „Trijumf volje“ kao umjetničko djelo zato što izlaže određene formalne značajke bitne u kinematografiji. S druge strane, mnogi političari smatraju da „Trijumf volje“ nije umjetničko djelo jer je nepristojno i bludno. Ideja da je reprezentacija irelevantna je pogrešna zato što velik broj umjetničkih djela posjeduje i izlaže značajnu formu samo zato što ima neki reprezentacijski sadržaj. Npr. značajna forma u književnosti generalno je neshvatljiva bez reprezentacije jer kako netko može shvatiti tragičnu strukturu dramskog djela bez onog što je reprezentirano. (Carroll, 1999, 129)

Teoretičari postavljaju pitanje što je to uopće značajna forma jer posjedovanje značajne forme može biti otvoren i generaliziran pojam. Možemo reći da sve stvari posjeduju neku formu pa tako, ako npr. uzmemo šalicu kao primjer, možemo reći da i šalica kao i ostale stvari ima neku svoju formu. Formalisti bi na navođenje takvog primjera negirali tezu da je njihova teorija preobuhvatna. Ako bolje pogledamo definiciju formalizma, zaključujemo da definicija tvrdi da je namjera da djelo prvotno ima i iskazuje značajnu formu. Stoga, primarna svrha šalice nije da iskazuje određenu formu, ona je napravljena tako da ju koristimo za ispijanje pića. Kada je takav predmet specifično dizajniran, tada je prvenstvena namjera ujedno i namjera forme koju dobiva odnosno dizajna, a ne da se izrazi značajna forma zbog same forme. (Pećnjak, Bartulin, 2013, 385).

Idući prigovor upućen formalistima kaže da definicija i značenje značajne forme nisu jasni i ne znamo kako ih prepoznati. Formalisti tvrde da jednostavno možemo reći da nema potrebe za traženjem definicije. Svima nam je intuitivno da znamo što je to točno značajna forma. (Bell, 1914, 10)

Osobno bih formu prihvatila kao bitnu funkciju ili obilježje umjetničkog djela, no samo u sferi slikarstva. Čini mi se da u slikarstvu najjasnije možemo uočiti formu. Navedene kritike pokazuju mi da ne ova teorija ne može pronaći definiciju koja bi odgovarala svim umjetničkim poljima.

7. PROCEDURALNA TEORIJA

U ovom poglavlju fokusirati ću se na proceduralnu teoriju umjetnosti. Da bismo odredili je li neko djelo umjetničko ili nije prema proceduralnom tumačenju ono što je bitno jest procedura/proces kojim je djelo nastalo. Što se tiče funkcije umjetničkog djela, o kojoj se govorilo u prethodnim poglavljima, proceduralisti tvrde da ona djela koja su nastala jednom procedurom ne moraju dijeliti nikakvu zajedničku funkciju. ¹⁴Davies je općenito zastupao proceduralnu teoriju. U svojoj knjizi „*The Definitions of Art*“ tvrdi da procedure razvijene da bi se stvorilo djelo s određenom funkcijom postoje i u trenutku kada djelo prestaje imati funkciju. Kada se tako nešto dogodi, kada djela prestaju imati svoju funkciju, ostaju ujedinjena procedurom kojom su nastala. (Davies, 1991, 23) Dakle, najbitnija značajka za proceduralno tumačenje jest procedura.

7.1. INSTITUCIONALIZAM

Radikalan preokret u umjetnosti javlja se krajem 19. te početkom 20. stoljeća. Pojava novih umjetničkih pravaca i metoda ruši prethodne predodžbe o umjetnosti te dotadašnje definicije umjetnosti. (Paraščić, 2008) Pojava avangardnog i apstraktnog slikarstva, kubizma, dadaizma, umjetničkih performansa i konceptualne umjetnosti, *ready-made* ¹⁵ djela itd. predstavlja problem za tradicionalnu sliku umjetnosti i umjetnika. Umjetnička djela poput *ready-madea* „*Fontane*“ Marcela Duchampa ili „*Brillo kutije*“ Andy Warhola, metalna skulptura „*Ptica u prostoru*“ Constantina Brancusija, monokromatske slike Yvesa Kleina samo su neki od poznatijih primjera moderne umjetnosti koje možemo smjestiti u gore navedeno razdoblje. Navedena umjetnička djela predstavljaju protuprimjer svim prethodno navedenim tradicionalnim teorijama te se ponovno javlja potreba za pronalaskom sveobuhvatne definicije umjetnosti.

¹⁴ Abell, C. 2012. „Art: What it is and why matter“s. *Philosophy and Phenomenological Research*. Vol.85, No. 3, pp. 671-691, (<https://www.jstor.org/stable/41721256?seq=1>)

¹⁵ naziv za gotov industrijski proizvod svakodnevne uporabe koji se izlaže kao umjetnički predmet. Izraz je 1913. skovao M. Duchamp, koji je uporabom *ready-madea* (kotač bicikla, školjka za zahod) kao izložka potaknuo raspravu o biti same umjetnosti, a svojim je estetskim nihilizmom snažno utjecao na suvremenu umjetnost (pop-art, novi realizam i konceptualnu umjetnost), enciklopedija.hr (stranica posjećena: 10. rujna 2020.)

Kao jednu od modernijih teorija predstaviti ću institucionalizam. Institucionalizam predstavlja primjer proceduralne teorije te se pojavljuje kao jedna od teorija koja pokušava dati sveobuhvatnu definiciju umjetnosti. Najpoznatiju verziju institucionalne teorije predstavio je George Dickie. Za njega institucionalno tumačenje prije svega predstavlja ideju da umjetničko djelo ima umjetnički status zbog svoje pozicije unutar nekog institucionalnog konteksta. (Davies, 1991) Intuitivno mi se nameće ideja da institucijska teorija ima prednost pred ostalima iz razloga što smatram da u klasificiranju umjetnosti i dodjeljivanju statusa umjetničkim djelima svakako treba postojati institucija koja razumije umjetnost. Međutim, nameće mi se i pitanje kakva bi to trebala biti institucija koja može govoriti o umjetnosti i tko točno sačinjava takvu instituciju. Radi li se o samim autorima umjetničkih djela, kritičarima, filozofima ili nekim drugim osobama. Odgovore sam pokušala potražiti u argumentima koje Dickie izlaže u korist institucijske teorije.

Unutar Carrollove knjige „*The Theories of art*“ nalazi se Dickiev članak u kojem on brani svoju institucijsku teoriju. Tijekom godina Dickie je izložio četiri verzije svoje teorije od kojih prve tri naziva ranijim verzijama institucionalne teorije, a posljednju kasna verzija institucionalne teorije. (Carroll, 1991, 93) U nastavku ću izložiti Dickievu argumentaciju u korist teorije.

U prvoj verziji svoje teorije Dickie unutar članka „*Defining Art*“ izlaže sljedeću definiciju:

Umjetničko djelo u klasifikacijskom smislu jest 1) artefakt¹⁶ kojemu 2) društvo ili neka društvena podgrupa pripisuje status kandidata za vrednovanje.

Dickie je nakon izložene prve definicije shvatio kako bi govoreći o društvu ili podgrupi društva kojemu je pripisan status kandidata za vrednovanje mogao ostaviti suprotan dojam od onog što je zapravo htio reći. U svim verzijama svoje teorije Dickie govori što se događa kada se umjetnost stvara od strane umjetnika bilo da se radi npr. o pojedinoj osobi koja slika sliku ili o skupini koja snima film. Da bi izbjegao neshvaćanja, Dickie nudi drugu verziju te kaže:

Umjetničko djelo u klasifikacijskom smislu je 1) artefakt kojemu se 2) status kandidata za vrednovanje pripisuje od strane neke osobe ili više osoba koje djeluju u okviru određene društvene institucije (umjetničkog svijeta¹⁷).

¹⁶ umjetna tvorevina; proizvod ljudske djelatnosti, za razliku od predmeta koji je nastao djelovanjem prirodnih sila; enciklopedija.hr (stranica posjećena: 12. rujna 2020.)

Treća verzija formulirana je gotovo jednako kao i druga.

Umjetničko djelo u klasifikacijskom smislu jest 1) artefakt čijem se 2) nizu aspekata pripisuje status kandidata za vrednovanje od strane osoba ili osoba koje djeluju u ime određene društvene institucije (umjetničkog svijeta).

Dickie objašnjava kako koristeći pojmove „osobe ili više osoba“ odnosno autor ili više autora želi izbjeći shvaćanje da cijelo društvo sudjeluje u stvaranju umjetnosti tj. umjetničkog djela. Određeni broj osoba potreban je da bi se stvorila društvena institucija umjetničkog svijeta, ali samo jedna osoba je potrebna da bi kao predstavnik umjetničkog svijeta mogla dodijeliti status kandidata za vrednovanje umjetničkom djelu. Kada govori o grupi Dickie ne aludira na cijeli umjetnički svijet ili grupu osoba koje su predstavnici tog istog svijeta već na grupu osoba koje stvaraju film, kazališnu predstavu i slično. (Carroll, 1999, 93)

Finalna verzija teorije koju je Dickie izložio (radi se o posljednjoj verziji stvorenoj s ciljem da se prethodne verzije, koje je i sam Dickie zbog određenih kritika kojima ću posvetiti pozornost u idućem poglavlju o kritikama institucijske teorije, naposljetku smatrao nezadovoljavajućima) sastoji se od sljedećih pet definicija:

1. Umjetnik je osoba koja s razumijevanjem sudjeluje u stvaranju umjetničkog djela.
2. Umjetničko djelo jest artefakt kreiran da se predstavi publici koja čini umjetnički svijet.
3. Publika je niz osoba koje su u nekom stupnju pripremljene da razumiju objekt koji im se prezentira.
4. Umjetnički svijet jest totalitet svih sustava umjetničkog svijeta.
5. Sustav umjetničkog svijeta je okvir za prezentiranje umjetničkih djela publici od strane umjetnika. (Carroll, 1999, 98)

U odnosu na prethodne tri verzije posljednja verzija uvodi novi uvjet, a to je da umjetničko djelo dobiva svoj status kada je prezentirano publici koja čini umjetnički svijet.

¹⁷ U literaturi koja se bavi filozofiju umjetnosti pojam „Artworld“, ili prevedeno umjetnički svijet, uvodi Arthur Danto. Pod ovim pojmom Danto misli na „atmosfera teorije umjetnosti“. (Adajian, 2018)

7.1.1. Kritike institucionalizma

Iako je teorija stvorena s ciljem da bi se mogla obuhvatiti tradicionalna i moderna umjetnost, iskoristiti ću usporedbu jednog od već spomenutih primjera moderne umjetnosti, „*Fontanu*“ Marcela Duchampa i vodoinstalatera koji proizvodi pisoare, kako bih za početak pokazala da me Dickieva teorija nije uvjerila u svoju ispravnost. Ako je uvjet da bi neko umjetničko djelo dobilo taj status da bude artefakt, odnosno proizveden od strane autora, zašto je Duchampov pisoar dobio status umjetničkog djela, a bilo koji drugi proizveden od strane vodoinstalatera nije? Dickie se opravdava kako je sve stvar institucionalnog okruženja. Duchamp je poznat u umjetničkim krugovima, ali vodoinstalater nije upućen u umjetnost i stoga on ni ne može sačinjavati umjetnički svijet. Čini mi se da su nema jasno povučene granice između autora i običnog čovjeka.

Što se tiče posljednje verzije Dickieve teorije prvu točku definicije bih prihvatila kao valjanu jer mi se intuitivno nameće ideja da bih onaj tko stvara neko djelo trebao razumjeti to što radi u bilo kojem smislu pa tako i u smislu umjetnosti. No već druga čini mi se problematičnom i zbog nje bih odbacila Dickievu argumentaciju. Prema drugoj točki umjetničko djelo je kreirano da se predstavi publici i to je jedan od uvjeta za dobivanje statusa umjetničkog djela. No što s umjetničkim djelima koje autori ne žele predstaviti publici? Postoje osobe koje smatramo velikim umjetnicima, a oni u suštini nisu htjeli svoja djela izložiti publici. Npr. poznati književnik Franz Kafka prije svoje smrti naredio je prijatelju da spali većinu njegovih rukopisa i djela. On na koncu to nije učinio, ali što bismo rekli o tim djelima da su uništena i nikad prikazana publici? U tom slučaju to ne bi bila umjetnička djela. Dickie se po tom pitanju opravdava tvrdeći da kod takvih primjera postoji dvostruka namjena odnosno namjena da se djelo stvori za umjetnički svijet, ali istovremeno namjena da se ne prezentira iz nekih određenih razloga. Čini mi se da Dickie s ovakvim opravdanjem griješi jer je moguće da umjetnik stvara umjetničko djelo samo iz svoje potrebe, želje, volje ili nekog drugog razloga, a ne nužno (ili prema Dickiu nesvjesno) zbog publike. Možda književnik piše djelo samo zbog sebe jer iz nekih privatnih razloga smatra da bi sam sebi na taj način olakšao razriješiti npr. svoje misli ili osjećaje.

Nadalje, ono što bih također predstavila kao kritiku jest cirkularnost argumenta.¹⁸ Ono od čega smo krenuli nas dovodi na kraju do istog. Od autora/umjetnika koji stvara umjetničko

¹⁸ Cirkularni argument se u logici smatra logičkom pogreškom.

djelo i prezentira ga umjetničkoj publici dolazimo do umjetničkog svijeta sačinjenog od istog – dakle autora, djela i publike. Noel Carroll također zamjera Dickieu cirkularnost te tvrdi da argument ne govori ništa specifično o umjetnosti niti nudi „pravu definiciju“. Ono što se izložio jest samo potreban okvir koordiniranih, komunikacijskih praksi koje imaju određenu razinu kompleksnosti. Dakle, imamo autora kao umjetnika, artefakt kao njegovo umjetničko djelo i umjetničku publiku koji zajedno koordinirano stvaraju umjetnički svijet i ovise jedno o drugom. (Carroll, 1999, 103)

Kao jedan od kritičara Dickieve teorije ističe se i Stephen Davies koji ne negira institucionalno tumačenje, ali odbacuje sve verzije Dickieve teorije jer ih smatra nezadovoljavajućima. Ono što im nedostaje jest objašnjenje „dodjeljivanja umjetničkog statusa“. Davies kaže sljedeće:

Dickie radije često diskutira o dodjeljivanju umjetničkog statusa kao da se radi o nekoj uobičajenoj radnji, npr. brijanju, nego o socijalno definiranim ulogama onih koji imaju autoritet dodijeliti status što rezultira time da ne može ponuditi korisno obrazloženje tko i kada može dodijeliti umjetnički status. (Davies, 1991, 84)

Za Daviesa umjetnik je netko tko je stekao određenu vrstu autoriteta da bih mogao nekom umjetničkom djelu dodijeliti umjetnički status. Takav autoritet umjetnik može steći kroz sudjelovanje u aktivnostima umjetničkog svijeta u smislu da koristi ono što je uloženo u njegovu ulogu umjetnika, a ne u smislu da predstavlja sve članove umjetničkog svijeta. (Davies, 1991,87)

8. ZAKLJUČAK

U svom radu krenula sam od teze „Je li moguće definirati umjetnost?“. Krećući od ideje da je umjetnost previše kompleksna i da bi filozofi umjetnosti trebali odustati od traženja definicije, čitajući različite autore odlučila sam izložiti nekoliko teorija o kojima sam govorila u radu i pokušala doći do zaključka da je problematično definirati umjetnost.

Svaka od teorija ima nešto privlačno, ali kada se uđe u dublju analizu, vidimo da postoji previše protuprimjera koji ne idu u korist teorijama. Od svih teorija o kojima sam govorila imitacijsku teoriju bih u potpunosti odbacila. Možda bi takva teorija bila ispravna u području glume ili slikarstva, ali u području arhitekture ili glazbe ne bih nikako opravdala njezino tumačenje. Tradicionalne teorije reprezentacije, ekspresije i formalizma također mi nisu dale odgovor. Možda dobro odgovaraju tradicionalnim umjetničkim djelima, ali sva moderna umjetnost nikako ne može biti definirana ovim teorijama.

Institucionalizam mi se činio kao najprihvatljivija definicija jer uključuje i moderna umjetnička djela, ali nejasno određivanje umjetnika, umjetničkog djela i publika na kraju me nije dovelo do ideje da bi institucionalna definicija bila u potpunosti prihvatljiva.

Odbacujući sve teorije, potvrdila sam svoju početnu ideju – problematično je definirati umjetnost.

9. BIBLIOGRAFIJA

1. Vilhar, A. et al. 2002. *Platon: Država*, Peto izdanje. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod
2. Dukat, Z. 2005. *Aristotel: O pjesničkom umijeću*. Zagreb: Školska knjiga
3. Maude. A. 1905. *What is art by Leo Tolstoy*. New York: Funk & Wagnalls Company
4. Bell. C. 1914. *Art*. New York: Frederick A. Stokes Company
5. Collingwood, R.G. 1938. *The principles of art*. London: Oxford at the Clarendon Press
6. Carroll, N. 1999. *The philosophy of art: A Contemporary introduction*. London: Routledge.
7. Carroll, N. 1999. *Theories of art today*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press
8. Davies, S. 1991. *The definitions of art*. Ithaca and London: Cornell University Press.

Članci:

9. Abell, C. 2012. „Art: What it is and why matters“. *Philosophy and Phenomenological Research*. Vol.85, No. 3, pp. 671-691

(<https://www.jstor.org/stable/41721256?seq=1>)

10. Adajian, T. 2018. „The Definition of Art“. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*

(<https://plato.stanford.edu/entries/art-definition/>)

11. Pećnjak, D., Bartulin, D. 2013. „Definicija umjetnosti i formalizam“. *Bogoslovska smotra*. Vol. 83, No. 2, str. 375-390

(<https://hrcak.srce.hr/105335>)

12. Paraščić, I. 2008. „O institucijskoj teoriji umjetnosti“. *Prolegomena: časopis za filozofiju*. Vol. 7, No. 2, str. 181-203

(<https://hrcak.srce.hr/29220>)

13. The American Society for Aesthetics. 2005. „The Transfiguration of the Commonplace by A.Danto, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol.33., No. 2, str. 139-148