

Vrijednosni opisi umjetnosti

Lah, Nataša

Source / Izvornik: **Ars Adriatica, 2016, 6, 253 - 264**

Journal article, Published version

Rad u časopisu, Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:186:775303>

Rights / Prava: [Attribution 4.0 International](#)/[Imenovanje 4.0 međunarodna](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-25**



Repository / Repozitorij:

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



Nataša Lah

Vrijednosni opisi umjetnosti

Nataša Lah
Odsjek za povijest umjetnosti
Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci
Sveučilišna avenija 4
HR - 51 000 Rijeka

Izvorni znanstveni rad
Original scientific paper
Primljen / Received: 20. 1. 2016.
Prihvaćen / Accepted: 16. 7. 2016.
UDK: 7.01
7.01:161.225.23

The notion of value is considered in this paper through various forms, methods, and modes of historical evaluation in the field of visual arts, with the presumption that all types of preference with regard to a particular artwork or artworks, as compared to others in a similar group, are specific procedures of evaluation. The most frequent among these are value assessment, attribution, institutionalization, and setting of priorities in terms of exhibition, conservation, acquisition, or restoration. As such, they are a practical consequence of the system of defining and establishing hierarchies, as well as of normatively defined dispositions or value-relativized concepts. Using a historical overview of cultural paradigms, especially those that are clearly discernible against the art-historical matrix of major stylistic periods, the author has identified their characteristic value-related characteristics. The formal features of artworks appear to indicate best the sources of preferences or the institutionalized criteria of the commissioner, and subsequently the opposed evaluation criteria of an artist or a critic – an intermediary since the late 18th century. The period of early Romanticism marks the borderline between the traditional and modern patterns of evaluation, or rather articulates the idea of evaluative pluralism, closely related to a change in the understanding of the nature of the visual medium. The conclusion shows that the modern evaluation conflicts are largely a consequence of an irreversible and entropic state of culture in the 21st century. We should therefore aim at a revision, not so much of the hitherto accepted and standardized values, but rather of the present systems of evaluation and the ensuing evaluative descriptions of art.

Keywords: *evaluation of art, value norms, conceptual attribution of meaning, instrumentalization of evaluation, evaluation conflicts, preferential descriptions*

Razmatrajući pitanje je li nešto „dobra”, „lijepa”¹ ili „značajna” umjetnost, naš je interes usmjeren ne toliko na sam objekt vrijednosne procjene, koliko na složeni proces vrednovanja koji prethodi svakoj procjeni. Kvalitete „dobra”, „lijepa” ili „značajna” umjetnost, pripisane nekom konkretnom umjetničkom djelu ili srodnoj skupini djela, izdvojena su, apstraktna i naknadno pripisana svojstva, čemu je prethodio proces složenih deskripcija i interpretacija što su se tijekom povijesti temeljile na različitim pretpostavkama. Drugim riječima, različite funkcije vrednovanja prethodile su artikuliranju različitih vrijednosnih normi, generalizacija ili općeprihvaćenih važenja. Usvajanje tih normi stvaralo je, ili barem značajno utjecalo na stvaranje dispozicija, preferencija i vrijednosnih izbora. Drugim riječima, da bismo kao subjekti koji nešto vrednuju zauzeli stvarne² ili poželjne³ vrijednosne stavove, našim izborima uvijek prethodi složen postupak vrednovanja, odnosno koncept označava-

nja podložan promjeni. Naslijeđeni hijerarhijski sustavi vrednovanja odražavaju vrijednosne stavove relevantne za razumijevanje onoga što je neki subjekt, grupa ljudi ili institucija definirala kao vrijednost.

Recentna istraživanja percepcije na području neuroznanosti⁴ upućuju na to da se percepcija vanjskog svijeta i pridavanje značenja tim percepcijama odvija istovremeno, te da se ti postupci ne mogu odvijati jedan bez drugoga. Uzmemo li u skladu s takvim otkrićima da se doživljaji stvari razlikuju, premda su objekti doživljavanja isti, postupak vrednovanja nužno se povezuje s pripisivanjem značenja, ili s konceptima označavanja gdje je vrijednost samo visoko rangiran sadržaj, pripisan perceptivnom doživljaju na način da ga definira i identificira, odnosno razlikuje ga od drugih, u srodnim grupama vrednovanih predmeta i pripisanih im sadržaja. Razumno je pretpostaviti da su pripisani sadržaji odraz različitih tipova znanja i iskustava među vrednovateljima, te da se standardi

grupiranja i hijerarhiziranja pripisanih sadržaja u velikoj mjeri razlikuju ovisno o kulturnoj paradigmi koja determinira održivost vrednovateljeva suda.

S obzirom na to da je teorija vrijednosti⁵ ili opća aksiologija upućena na djelovanje, odnosno na dispoziciju subjekta prema objektu koji se vrednuje, specifičnost vrednovanja vizualne umjetnosti ne temeljimo toliko na općoj vrijednosnoj hijerarhiji određene grupe umjetničkih djela, koliko na različitim metodama vrednovanja i načinima grupiranja srodnih pojava tijekom prošlosti sve do danas. Upućeni smo time na razloge zbog kojih su neka djela tijekom povijesti smatrana „vrijednima motrenja” (ἀξιοθέατος / čit. aksiotheatos)⁶, čuvanja ili teorije, a neka ne. Takva su djela očito, temeljem nekih sasvim posebnih značajki, reprezentirala paradigmatički obrazac vrijednosti, sliku koja je opet i sasvim izvjesno mijenjala svoja identitetna svojstva od epohe do epohe.

Problem vrijednosti u ovom se radu razmatra kroz oblike vrednovanja na polju vizualne umjetnosti, što se temelji na pretpostavci da su svi oblici preferencija određenoga umjetničkog djela u odnosu na druga u srodnoj skupini, specifični postupci vrednovanja. Najčešći oblici preferencija kao što su procjenjivanje umjetnine, atribucija, institucionalizacija, određivanje prioriteta u izložbenoj djelatnosti, zaštiti, otkupu ili restauraciji, u pravilu su specifični sustavi označavanja i stvaranja hijerarhija, odnosno normirani su i normirajući, ili pak „otvoreni” koncepti vrednovanja.

Cilj nam je u tako postavljenu zadatak razlučiti na koji se način postupak vrednovanja umjetničkih djela uklapa u osnovnu aksiološku matricu,⁷ odnosno koliko nam može pomoći primjena aksiološke matrice u razumijevanju promjena koje su se tijekom povijesti očitovale kao paradigmatički razlučivi sustavi i prakse vrednovanja umjetničkih djela.

Temeljem ranijih istraživanja na području povijesti europskih povijesnoumjetničkih ideja,⁸ može se pretpostaviti da sve do kasnog 18. stoljeća govorimo o jasnim normativnim obrascima kada je u pitanju vrednovanje umjetničkih djela, što od pojave ranog romantizma nije više bilo moguće činiti na do tada poznat način. Do navedenog razdoblja vizualna se umjetnost oblikovala (bez obzira na određene stilske odstupnice individualnih autorskih rukopisa) i dijelila po razgraničenim predmetnim područjima⁹ i funkcijama¹⁰, što je omogućavalo i nesmetana razgraničenja velikih stilskih razdoblja, stvarajući dojam razvojnog procesa bez obzira na vrijednosne kvalifikacije postojećih razvojnih promjena.

Imajući u vidu da su indeksirane teme u prikazivanju tijekom povijesti imale prednost nad umjetnikovim slobodnim izborom motiva unutar kojeg će određena

tema biti situirana, drugu pretpostavku temeljimo na zapažanju da je upravo formalna struktura djela jedina nedvosmisleno upućivala na vidljive aspekte onoga što se smatralo vrijednim. Pojam „lijepo djelo” u tom se kontekstu može u potpunosti zamijeniti pojmom „djelo vrijedno motrenja”. No tijekom povijesti na različite se načine razumjela kvaliteta lijepog kada su u pitanju naročito istaknuta svojstva pojavnih oblika. Pokazuje se, shvaćanje ljepote i vrijednosti umjetničkog djela podupiralo je i zrcalilo ne toliko različite ukuse epoha, koliko različite svjetonazorske koncepte. Preciznije, svjetonazori su formirali ukuse. Način formalnog oblikovanja, da bi bio pozitivno vrednovan, trebao je tipologijom svoje pojavnosti podražavati načela dominantnog nazora na svijet.

Povijesna instrumentalizacija vrednovanja

„Zahvaljujući broju sve izgleda lijepo”, zapisao je Aristotel u *Metafizici*¹¹ (4. st. pr. n. e.), definirajući time u najkraćim crtama vrijednost, a time i ljepotu prikazanoga kakva je dominirala svijetom antičke vizualnosti u dugom periodu od Pitagorine, matematičke škole koja je obliku dala primat nad materijom (6. st. st. pr. n. e.) pa sve do promjene koju uvodi Plotin (3. st. n. e.) naznačivši kraj dominantno znanstvenog i početak mističko-religioznog svjetonazora, što se u prvom redu odnosi na učenje o emanaciji (istjecanju svega iz jedinog izvora) i o nedjeljivosti Jednoga. Do Plotina, dakle, forma je kao cjelovito očitovanje matematičkog reda (τάξις / čit. taksis) u klasičnom razdoblju antike zastupala izvore lijepoga u razmjerno sastavljenim, proporcionalnim dijelovima razgrađive, ali čvrsto povezane cjeline što se očituje kroz fizički oblik (μορφή / čit. morfe). Tako je idealan razmjer portika dorskog hrama morao odgovarati omjeru interkolumnija i širine stuba u brojčanim odnosima 5 : 8, idealan razmjer glave kod kipova i ljudi omjeru čela i lica u brojčanim odnosima 1 : 3, a idealan razmjer figure omjeru glave i tijela u brojčanim odnosima 1 : 8. Ideju kanona, kao stroga, obvezujućeg i normativnog pravila koje ishodi iz matematičkih principa, resila je značajka predvidivih odnosa među dijelovima u formalnome, izvedbenom i u metodološkome smislu te u glazbi i vizualnoj umjetnosti jednako.

Antički su vrijednosni uzusi svoje obrade doživjeli i u kasnijim epohama. Najprije tijekom renesanse i klasicizma, koliko u primjeni vitruvijanske¹² ideje preslikavanja proporcija ljudskoga tijela na arhitektonske forme, toliko i u težnji prema izvedbenoj izvrsnosti koja rezultira dojmom harmonije i uzvišenosti. Druga se velika obrada u većoj mjeri temeljila na populističkoj kulturi antičkog

Rima, preslikavajući monumentalizam na modernu arhitekturu nacionalsocijalizma¹³ i socijalističkog realizma¹⁴. Ova obrada, treba razlučiti, u znatno većoj mjeri ishodi iz koncepta pomirenja vlasti, državne moći i masa koje se identificiraju da bi služile političkim idejama. Estetiku velikih vojskovođa i retoričara rimskoga doba, u tom nam kontekstu valja razlikovati od scijentističke estetike reda i klasičnog oblikovanja pod utjecajem grčkih mislilaca i filozofa. Drugim riječima, grčka harmonija reda i oblika ustuknula je pred retoričkom snagom proporcija, pa se u prividno sličnu razumijevanju forme potkrala bitna razlika u poimanju vrijednosti i praksi vrednovanja lijepog.

U mističkom obratu, koji uvodi u srednjovjekovnu misao, razmjeri simetrije i kontrasta da bi bili vrijedni motrenja, odnosno lijepi (ὁμορφή – čit. omorfe) ili znameniti (ρόλοι – čit. roloi), morali su biti povezani u nedjeljivo jedinstvo (μόνας / čit. monas) i ostvareni, odnosno dovršeni po božanskoj svrsi (za što su skolastici preuzeli i prilagodili Aristotelov pojam ἐντελέχεια / čit. entelehija). Idejni začetnik tako shvaćene ideje nedjeljivosti vidljivog bio je već spomenuti Plotin. U njegovu se misticizmu očituju začeci monoteističke kršćanske misli i najavljuje se teorijska razgradnja koncepta koji se temeljio na strukturnim zakonitostima ili na vrijednosti odnosa među dijelovima strukturiranih oblika. Plotin je tako zapazio da su sunce i svjetlost nedjeljivi pa ipak govorimo o njihovoj ljepoti, a k tomu je isticao da ljepotu ne možemo tražiti u samim stvarima jer je ona u duši onoga koji promatra.¹⁵ Zbog toga duša promatrača, a ne predmet koji se promatra, treba postati lijepa da bi uopće mogla prepoznati ljepotu koja se ne pokazuje u fizičkim svojstvima, posebno ne u onima fizičkog nalikovanja pojedinačnom predmetu. Jedno, cjelovito i nedjeljivo, kao simbol najveće vrijednosti i ljepote mistički se obznanilo u Božjem trojedinstvu, gdje se Otac, Sin i Duh Sveti ne mogu odvojiti niti poimati odvojeno. Sav vizualni svijet srednjega vijeka na tom je tragu sublimnog objedinjenja ljepote koja dolazi od Boga, pa se ne zrcali u nalikovanju na pojedinačne stvari. Stvari se zbog toga prikazuju plošno i stilizirano. Jedino arhitektura ostaje na neki način sljednica ideje o pravilno sastavljenim dijelovima, simetriji i proporcijama; međutim, ona treba djelovati monolitno i, kako se Sveti Augustin (4. – 5. st.) zalagao, na način da svi dijelovi zdanja budu slični i izvjesnom vezom dovedeni u jedinstvenu harmoniju.¹⁶ U visokoj skolastici Sveti Toma Akvinski (13. st.) formu božanske emanacije vidi u svjetlosti i sjaju, pa je ljepota za njega upravo taj „saj” reda i istine.¹⁷ Na tragu Plotinova izbora i izvora nedjeljivosti, svjetlost i sjaj javljaju se u zruci svjetlosti koja simbolizira navještenje, u zlatnim aureolama svetaca, u plemenitim metalima i dragom kamenju

od kojih su bile načinjene korice evanđelja, svetojarišta ili relikvijari. No takvu će sudbinu simboličnih aspekata vidljivog – vrijednu samo kada i samo ako je vidljivo oblik „teksta”, „knjige”, „zakona” ili „poslanja” – u cijelosti promijeniti novovjekovna paradigma tjelesnog doživljaja slike, odnosno teatralizacija i sceničnost vizualnosti. Ako je antička vrijednost počivala na očevitosti i na spoznajno-činjeničnoj vizualnosti, a srednjovjekovna na duševnoj spremnosti, zrelosti ili vjeri štovanja Božje nedjeljivosti, novi vijek je od slike učinio prizorište. Uvođeci promatrača u iluziju tjelesne prisutnosti, renesansno se doba okreće vrijednostima tjelesnog iskustva prizora, što će nekoliko stoljeća poslije, izumom fotografije, filma i računalnih tehnologija simulirane stvarnosti (VR) biti dovedeno do krajnosti.

Rani je novi vijek afirmirao vrijednost inscenacije neprisutnog u punoj snazi iluzije realiteta, pa je vještima podražavanjem doživljaja putem opažaja (perceptio) promatraču pružen osjećaj užitka prisutnosti u prizoru i djelu. Giorgio Vasari 1550. napisao je „Živote slavnih slikara, kipara i arhitekata”,¹⁸ artikulirajući time vrijednosne opise firentinskog slikarstva 13. – 16. stoljeća. Iz njegovih su se deskripcija ekstrahirala jasna svojstva vrijednosti, konkretno iluzija tjelesnosti i geometrijski perspektivizam u službi dočaravanja „nadnaravne ljepote”. Navedene kvalitete djela pretočile su se u vrijednosne norme podčinjene ideji razvojne i komparativne povijesti umjetnosti, nakon čega su se primjenjivale i u analizi mnogih drugih razdoblja o kojima Vasari nikada nije ni pisao. I, premda će 1960. Svetlana Leontief Alpers¹⁹ protumačiti Vasarijev proces vrednovanja kao instrumentalni oblik pripisivanja značenja percepcijama umjetničkih djela, problem takva načina vrednovanja trajno nas je obvezao. Jer i danas, govoreći o firentinskom kroničaru Vasariju, ostaje nerazjašnjeno zašto smo i jesmo li uopće doveli u pitanje njegovu procjenu da je Raphaelovo djelo vrednije naše motrilačke pažnje od, recimo, Cimabueova.

Alpersova u članku naziva „Ekfrazu i estetski stavovi o Vasarijevima životima”²⁰, pozivajući se i na Gombricheva harvardska predavanja,²¹ ističe: „Vasarijev je pristup umjetnosti instrumentaliziran kršćanskim shvaćanjem umjetnosti koja služi da bi gledatelju dojmljivo i uvjerljivo predočila svete likove i događaje, te da bi on postao svjedokom djelâ i patnji svetaca ili antičkih junaka. U tom smislu dojam tjelesnosti, ovladavanje perspektivom i svjetlom, sposobnost uprizorenja ‘nadnaravne ljepote’ nisu sami sebi svrhom, već su u službi funkcije koju je kršćanska kultura dala slikarstvu i plastici. Raphael tako omogućuje nazočnost presudnom događaju, dok se bizantinizirajući mozaik može shvatiti kao vrsta slikovnog pisma.” Vasariju se u tom smislu može predbaciti, po ri-

ječima Alpersove, da je bio nesposoban ili nije htio razumjeti svrhu srednjovjekovnog, simboličkog poimanja slike, koje se razlikuje od renesansnoga, racionalnog poimanja. No oba pristupa, čini se, instrumentaliziraju našu percepciju djela. Srednjovjekovna slika to čini semantičkim upisom (simbolizacijom), a renesansna mimetičkom iluzijom (doživljajno). Instrumentaliziranje kulturnih paradigmi putem umjetnosti dugo je i s razlogom poticalo normirane i normirajuće strukture aksioloških matrica. U tom kontekstu svaki pluralizam vrijednosti bio je unaprijed onemogućen centraliziranim sustavima financiranja umjetničke produkcije, pa je utoliko prividno suglasje ranijih epoha oko pitanja što je lijepo ili što je vrijedno, bilo najuže povezano s političkom ekonomijom kulturalne produkcije određenog društva.²²

Klasicizam je bio zadnji veliki pokušaj da se izvedena izvrsnost harmonične i uravnotežene cjeline metodološki i normativno disciplinira u korist dojma bezvremenosti, koji će se u istom periodu utkati u prosvjetiteljski kanon racionalizma (države, enciklopedije, znanosti itd.), ali i u samu definiciju likovne umjetnosti. Sličan problem koji smo prije sreli u Vasarijevu primjeru, nalazimo i kod Joachima J. Winckelmanna kojem struka pripisuje naslov prvog povjesničara umjetnosti.²³ Upravo je Winckelmann pišući 1764. godine usustavio prvu sustavnu povijesnoumjetničku periodizaciju u djelu „Povijest antičke umjetnosti”²⁴ usidrivši pojam stila u vremensku dimenziju, odakle i baštinitimo ideju stilske periodizacije na lenti povijesnoumjetničkog vremena. Otvorio je vrata klasicizmu, istovremeno ih zatvorivši recepciji ideja ranog romantizma, omogućivši tako prvu povijesnu razdjelnicu u shvaćanju vrijednosti vizualne umjetnosti. Paralelno, dakle, s rađanjem teorijske ideje o „stilovima epoha” romantičari su, opirući se normativnim zakonima „duha vremena” u kojem su se zatekli, ne samo utrli put modernizmu već su time i onemogućili primjenu novonastale stilističke metodologije kulturnog kodificiranja stila kakvim ga je Winckelmann zamislio. Novonastala kriza, isprovocirana posve različitim stajalištima „klasičara” i „romantičara”, kulminirala je tek stoljeće poslije, preciznije 1862. godine, raskolom Pariškog salona i pojavom čitava niza novih pravaca, heterogenih koncepcija i avangardi, sve u vrlo malenu vremenskom okviru. Koncept „stila epohe” posrnuo je pred izazovima 20. stoljeća, koje u širokom kontekstu karakteriziraju institucionalni srazovi i međusobna potiranja različitih i u različitim društvenim grupama priznatih svjetonazora. No tradicionalno je shvaćena povijest umjetnosti ostala vjerna „klasičarima”, čemu su pripomogli neki značajni mislioci 18. i 19. stoljeća. Tako je Gotthold Ephraim Lessing 1776. godine Winckelmannu dao veliku potporu

pišući djelo *Laokoon ili o granicama slikarstva i pjesništva*,²⁵ odgovorivši na pitanje zašto je Winckelmann opisujući helenističku skulpturu „Laookona sa sinovima”²⁶ kao posebnu vrijednost istaknuo „smirenu uzvišenost” prizora, s obzirom na to da se radi o nimalo smirenu i nimalo uzvišenu trenutku Laookonove strašne borbe za vlastiti i život svojih sinova. Lessing je u komparaciji postavio literarnu inačicu Vergilijeva Laookona²⁷ nasuprot oblikovnoj inačici već spomenute helenističke skulpture. Vergilijev Laokoon, pisao je Lessing, smije vikati jer to odgovara zakonima pjesništva kao vremenite umjetnosti, dok se u likovnom prikazu radi o zaustavljenom vremenu i prostornom tumačenju prizora. Otada lijepa je umjetnost preimenovana u likovnu, oblikovnu, odnosno bezvremenu umjetnost prostora.

Funkcionalno i nomološko nasuprot ostenzivnom i strukturalnom vrednovanju

Na zapažanja Denisa Diderota²⁸ što ih je zapisivao u esejima o slikarstvu između 1761. i 1765. godine (a, podsjetimo se, Winckelmann je „Povijest antičke umjetnosti” objavio u istom razdoblju) kao da su se svi oglasili. Diderot se protivio skladu koji remeti opći dojam, zastupao je slobodu umjetnika ako treba i na štetu općih principa umjetnosti, isticao da cijeni završena djela, ali jednako tako poštuje i nezavršenost, apostrofirao je među ostalim i posebnu vrijednost Rembrandtove umjetnosti, unatoč reputaciji koju mu je priskrbio Joachim von Sandrart²⁹ u biografiji iz 1675. godine. Sandrart je Rembrandta opisao kao mlinarova sina, koji samo donekle vlada nizozemskim jezikom, kao osobu bez razumna akademskog obrazovanja ‘toliko potrebnog našoj profesiji’, koji samo zbog bespoštedna truda i vježbe uspijeva zadržati postojanost. Važno je napomenuti da se novo vrednovanje Rembrandta, bez obzira na prethodne Diderotove pokušaje, dogodilo tek šezdesetih godina 20. stoljeća, kada je Eugène Fromentin³⁰ napisao „Prvi programski rad u kritici” narugavši se „Vasariju sjevera”. Nagli prodor kritike u normirane i normirajuće sustave povijesti umjetnosti i estetike od strane ranih romantičara, osobito onih što su se oglasili iz književnih krugova, omogućio je urušavanje vrijednosnih standarda kakve su podupirali veliki pokrovitelji i mecene umjetnosti (bez obzira na to jesu li oni predstavljali instituciju crkve, države ili bogatog građanstva) jer je kritika pokroviteljstvu suprotstavila posredničku ulogu različitih tipova društvenog mišljenja.³¹

Svojstva vrijednosti do pojave ranog romantizma bila su posljedica normiranog procesa vrednovanja i determinirala su poželjne izbore promatrača. S druge strane,

bila su funkcionalna (strogo zadana) i nomološka (definirana striktno po određenim oblikovnim zakonitostima) te naposljetku i ekstrinzična. Sadržaji su bili indeksirani, što znači da je bilo važnije kako je djelo imenovano negoli što ono uistinu predstavlja. Svakom je skrivenom motivu, dakle, alibi mogla biti dopuštena tema. Temeljni vrijednosni obrazac, ukratko, bio je odraz dominantne kulturne paradigme i što je djelo bilo bliže njezinu standardu, time je bilo i vrednije.

Dobar primjer za razumijevanje kako su se koncepti označavanja tijekom povijesti prihvaćali kao vrijednosne i, uvođenjem u cjelinu narativa, vrednovane kvalitete, a bez propitivanja procesa vrednovanja, upotreba je takozvane ikonološke perspektive. Ikonološku ili vrijednosnu perspektivu u primjeni, kao i u prihvaćanju koncepta vrednovanja, kreiraju i umjetnici i konzumenti umjetničkog djela jednako. Jedni i drugi na isti način mogu prilikom primjene novog ili prihvaćanja postojećeg koncepta označavanja rabiti inferencijalna znanja (*personal knowledge*) izravno spoznata bez posrednika, ili mogu rabiti neinferencijalna, posredna, neizravno stečena znanja (*knowledge by description*)³² koja se sastoje od prihvaćenih i naučenih opisa. U povijesti umjetnosti semantička ili aksiološka perspektiva³³ uglavnom se primjenjivala ili prihvaćala kao potonje, neinferencijalno znanje o opisima značenja. U kasnijim razdobljima za slične umjetničke pojave nije se više upotrebljavala oznaka semantičke ili aksiološke perspektive, ali ne zbog toga što je kao takva nestala, već zbog toga što u nerazmjernom odnosu veličina među prikazanim likovima, u slučaju moderne umjetnosti naprimjer, nije bilo sadržano znanje o značenju tih nerazmjera, već je u pravilu ostajala otvorena mogućnost različitih konceptualnih pripisivanja značenja.

Konkretno, na slici Paola Venezina „Krunidba Djevice s pričama Krista i Svetog Franje” (iz 1350. god.) nerazmjerna veličina među likovima ima posve drukčiju funkciju od perspektivističke, jer označava statusnu važnost nerazmjerno velikih likova, to jest upućuje na poredbeno manju važnost malih likova, odnosno označava se status njihove religijske hijerarhije. Dakle, na Venezianovoj slici radi se o funkcionalno-nomološkom objašnjenju, gdje je razlog nerazmjera među likovima „zakonit” ili striktno propisan. Ovdje, dakle, govorimo o normiranu vrijednosnom sustavu koji se usvaja na prosto učenjem opisa.

S druge strane, kako bi se odgovorilo na pitanje o čemu je riječ u slučaju nerazmjera u veličini među likovima na Chagallovoj slici „Tri akrobata” (iz 1926. god.), nije moguće nomološki ili funkcionalno pripisati značenje toj pojavi, jer se nerazmjeri javljaju ostenzivno i struktural-



1. Paolo Veneziano, središnja kompozicija / detalj oltarne pale/poliptiha *Krunidba Djevice s pričama Krista i Svetog Franje*, c. 1350., tempera i pozlata na drvu, 167 x 285 cm, Gallerie dell'Accademia, Venecija (izvor: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/89/Paolo_Veneziano_002.jpg)

Paolo Veneziano, central composition/detail of the altarpiece polyptych Coronation of the Virgin with Stories from the Lives of Christ and St Francis, ca. 1350, tempera and gilding on wood, 167 x 285 cm, Galleria dell'Accademia, Venice

no (pokazujući se, ali ne i objašnjavajući se) pa smo od pripisanog značenja/vrednovanja upućeni k razotkrivanju identiteta i identitetnih svojstava prikazanoga.

Drugi je primjer složeniji jer se odnosi na primjenu aksioloških termina u raspravi o konkretnim djelima vizualne umjetnosti. I kao što Goodman u „Putevima svjetotvorstva”³⁴ ističe kako se beznadno brkaju pitanja ‘Što je umjetnost’ i ‘Što je dobra umjetnost’, može se pretpostaviti da ih povezuju odnosi unutar procesa vrednovanja pojedinačnih umjetničkih djela. Naime, aksiologija razlikuje vrijednosti (dobra umjetnost) od njihovih svojstava, izbora i opisa (status umjetničkog djela). Ali, kako se disciplina povijesti umjetnosti poziva na utemeljenost u kontinuitetu i u normativiziranoj valjanosti prosudbe o djelima, pitanje preciznih aksioloških distinkcija ostalo je kao „nijemi svjedok” u rukama njezinih „glasnogovornika”.



2. Marc Chagall, *Tri akrobata*, 1926. god., ulje na platnu, 117 x 89 cm, privatna kolekcija (izvor: INGO F. WALTHER, RAINER METZGER, *Chagall*, Köln, 2007., 50)

Marc Chagall, *Three Acrobats*, 1926, oil on canvas, 117 x 89 cm, private collection

U pokušajima da se aksiologija umjetnosti usustavi u posteesteskoj epohi, krajem šezdesetih godina prošlog stoljeća poseban je doprinos dao poljski filozof, fenomenolog Roman Ingarden. Znakovito je da se objavljivanje njegovih djela „Doživljaj, umjetničko djelo i vrijednost”³⁵ dogodilo 1968. godine, upravo nakon što se teorija umjetnosti, za razliku od tradicionalno shvaćene povijesti umjetnosti, naglom afirmacijom popularne kulture (šezdesetih godina 20. stoljeća) i pojavom postmodernizma, morala oprostiti od strogo normiranih propozicija vrednovanja. Ingarden se, sasvim očekivano, bavio problemima što su nastali u okrilju navedene paradigmatičke promjene, usmjerivši se prema relativnim aspektima vrijednosti, čime su se, i ne samo u njegovu teorijskom doprinosu, minorizirali svi pokušaji jednoznačnog vrednovanja. Osnovne pretpostavke Ingardenove teorije vrijednosti bile su da je vrijednost subjektivna, promjenjiva, da je izvan djela, da je nejednako dostupna različitim subjektima te da subjekti koji vrednuju, afirmiraju određene, ali ne uvijek iste vrijednosne aspekte djela.

Vrijednost je utoliko subjektivna jer nije suštinska, već pripisana kvaliteta. Promjenjiva je jer nije konstantna, već ovisna o okolnostima u kojima je djelo nastalo i u kojima se nalazi dok ga vrednujemo. Vrijednost nije u djelu, već je izvan njega, jer kao opće svojstvo vrijednost nije primjenjiva na pojedinačne činjenice, a k tomu je i nejednako dostupna pojedinačnim subjektima, s obzirom na to da oni imaju nejednaku pristupačnost vrijednostima. Jedni su naime visoko kvalificirani za procjenu vrijednosti ili su pak posebno osjetljivi, emocionalni i duhovno izgrađeni, što čini skup različitih i nejednakih preduvjeta za poimanje i vrednovanje umjetnosti. Na tragu Ingardenova razlikovanja kvalificiranih odnekvalificiranih subjekata, u teorijskom se prostoru kasnih šezdesetih artikulirao prijedlog institucionalne teorije umjetnosti, sve u dosluhu s produkcijskom sintagmom vremena koju poznajemo kao „*anything goes*”. Dakle, gotovo istovremeno kada i Ingardenova knjiga, objavljena je i prva verzija tumačenja institucionalne teorije umjetnosti u članku Georgea Dickiea, naslova „*Defining Art*”,³⁶ gdje se razrađuje ideja kompetencije imenovanja nekog djela umjetničkim kao vrijednosna arbitraža od strane „institucije” imenovatelja. Podlogu tako shvaćenu okviru relativizma omogućila je pretpostavka da je stručna suglasnost u vrednovanju moguća, s obzirom na to da relativna vrijednost u jednom ne mora biti nužno relativna i u svakome drugom smislu.

Rasprava o relativizmu vrijednosti i pojava institucionalne teorije jasno su markirale vrijeme velikih promjena kojem se gdjekad pripisuje uloga razgraničenja od tradicionalno shvaćena statusa umjetničkog djela, pa i pitanja o kraju umjetnosti. No pitati se je li došao kraj umjetnosti, vjerujemo, vrijednosno je pitanje.³⁷ Padom velikih povijesnih narativa stabilan se status zadane, vanjske vrijednosti promijenio. Naša je pretpostavka da su tako definiranoj, velikoj povijesnoj promjeni prvi temelji postavljeni na tlu europske kulturne scene krajem XVIII. stoljeća, uvođenjem ideje Gesamtkunstwerka (u najširem smislu), ponajprije kao „totalnog”, a potom i djela koje potiče na širok spektar sinestetičkih dojmova. Uvođenje novih medija u umjetničku produkciju ubrzalo je tada započete procese promjene, a shodno tomu promijenjen je i način shvaćanja standardnoga metodološkog obrasca vrednovanja.

Uzmemo li za primjer dva ženska akta, Giorgioneovo ulje na platnu „*Drezdenska Venera*” (iz 1510. god.) i fotografiju Vlaste Delimar kojom se dokumentira njezin performans posvećen izraelskom umjetniku Efiyu Ben Davidu (iz 2010. god.), premda oba djela na vrlo sličan način prikazuju ženski akt, vrednovanje otežava reprezentacija različitih aspekata dvaju prizora. Uglavnom i



3. Giorgione, *Drezdenska (usnula) Venera*, 1510., ulje/platno, 108.5 x 175 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden (izvor: https://en.wikipedia.org/wiki/Sleeping_Venus_%28Giorgione%29#/media/File:Giorgione_-_Sleeping_Venus_-_Google_Art_Project_2.jpg)

Giorgione, Venus of Dresden (The Sleeping Venus), 1510, oil on canvas, 108.5 x 175 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden

najčešće, recipijenti ne mogu artikulirati zašto i na koji način različito vrednuju djela nastala u razmaku od točno 500 godina. Međutim, „Drezdenska Venera”, kao i fotografija Vlaste Delimar u svjetlu Ingardenove pretpostavke, predstavljaju jedna u odnosu na drugu sasvim relativne vrijednosti, ali njihova pojedinačna vrijednost ne mora biti relativna u okviru sebi srodnih koncepata vrednovanja, koji se mogu, umjesto kao stilovi i mediji, gledati kao paradigmatički iskazi ili, umjesto da ih gledamo kao različite umjetničke vrste, možemo ih gledati kao kulturne proizvode vremena u kontekstu vrijednosnih sustava istih.

Proces tako zamišljena, kulturnog vrednovanja temelji se na konceptualnom pripisivanju značenja percepcijama djela, iz čega slijede deskripcije koje se ponašaju kao ‘vrijednosni opisi’, a radi se o različitim teorijskim interpretacijama i tumačenjima pripisanog značenja. Na taj način Arthur Danto tumači kulturni koncept kojim je pripisao značenje percepciji Warholova djela, a Clement Greenberg tumači formalni koncept kojim je pripisao značenje percepciji Polockova djela. Navedeni (ili bilo koji drugi koncepti) podliježu različiti-

tim diskurzivnim cjelinama teorijskog teksta; u prvom slučaju radi se o diskursu teorijskog djela, u drugom o diskursu autonomije umjetničkog djela. Iz teorijskih deskripcija nadalje izlučuju se svojstva vrijednosti, kao teorijske apstrakcije koje naknadnom upotrebom postaju opći teorijski pojmovi, ali ne i vrijednosne kategorije, premda formiraju važeća mjerila ocjenjivanja, pretočena u općeprihvaćene generalizacije. Jednako tako, jedan se postmoderni teorijski tekst bitno ne odriče vrijednosne matrice unatoč odricanju od disciplinarnosti ili povijesnosti. Naime, postmodernizam je u pravilu stvarao nova mjerila vrijednosti, svojevrsne okvire bez okvira, ili okvire unutar okvira, ili, rečeno riječima Linde Hutcheon, svoju je ekscentričnu poziciju artikulirao kao novi centar.³⁸ I ono što smo razumjeli kao stilski jezik forme artefakata u djelima prethodnih epoha, neuhvatljivom se multiplikacijom na svim razinama društvenog života pojavilo kao jezik reprodukcija, replika, transfera, kopija, simulakruma... i postavilo u odnos trajne distancije spram ‘originala’ (izvornika) pa se umjesto djela u kontekstu, sam kontekst pokazuje kao djelo, uvijek iznova strukturiran po nekom od



4. Vlasta Delimar, *To Efi Ben David*, kolor-fotografija, 2010., 140 x 100 cm, privatno vlasništvo (izvor: MARTINA MUNIVRANA (ur.), *Vlasta Delimar, retrospektivna izložba 1979.-2014*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2014, 369)
Vlasta Delimar, To Efi Ben David, colour photograph, 2010, 140 x 100 cm, private property

mogućih načela teorijskog izbora. Sažeto, norme vrednovanja zamijenjene su teorijama preferencija, zadana i zakonita svojstva vrijednosti smijenili su ostenzivni dijelovi široke i rastuće strukture značenja, kodifikacijski su se postupci ograničili na klasifikacijske, a poželjni ili stvarni izbori vrijednosno su se neutralizirali podizanjem na sveobuhvatnu razinu mogućih.³⁹ No govorimo li još uvijek o vrijednostima i vrednovanju umjetničke produkcije danas?

Doživljajno vrednovanje – od Gesamtkunstwerka do ideastezije

Na prvi pogled čini se da izbjegavamo pojmove vrijednosti i vrednovanja jer, kako bilježi Nelson Goodman u „Jezicima umjetnosti”: „...procjenjivanje izvrsnosti umjetničkih djela ili dobrote ljudi nisu najbolji način njihova razumijevanja..., odnosno umjetnička djela nisu trkaći konji i proglašavanje pobjednika nije prvenstveni cilj.”⁴⁰ No mi živimo u svijetu visoke kompetitiv-

nosti gdje sudbina umjetnika i njegova djela u prvom redu ovise o statusu koji će steći unutar svijeta umjetnosti i kulture, a definiranje toga statusa opet počiva na ovome ili onome, ali uvijek nekom od principa izvrsnosti, najčešće o „značaju” kao najizvrsnijem među svojstvima. Povijesni doprinos relativizma ni najmanje nije zaustavio proces permanentne procjene. Doduše, Goodman to ne isključuje pa u nastavku istoga teksta kaže: „Sudovi o pojedinim značajkama nisu toliko sredstva u cilju konačnog vrednovanja, koliko su sudovi o estetskoj vrijednosti često sredstva otkrivanja takvih značajki.” Otkrivanje „značajki” tako je postalo drugo ime za vrednovanje. A da se ipak o vrednovanju radi, razotkriva se u drugim pitanjima što ih u istoj knjizi Goodman konfrontira, a to su simbolizacija i realitet. Oni stoje, rame uz rame, poput dviju entropički⁴¹ nespojivih relacija u odnosu na isti objekt vrednovanja, a to su predmeti koje (simbolički) vrednujemo kao da su im pripisane vrijednosti nedvojbeno realistične. Jer, s jedne strane: „...ništa samo po sebi ne predstavlja reprezentaciju; status reprezentacije relativan je u odnosu prema simboličkom

sustavu”;⁴² dok s druge znamo da je i sama realističnost relativna i „...određena sustavom reprezentiranja koji je standardan za danu kulturu ili osobu u dano vrijeme. Noviji, stariji ili strani sustavi tumače se kao neprirodni i nespretni (...) Ta je relativnost prikriivena našom sklonošću da izostavimo navođenje referentnog okvira tamo gdje se radi o našem vlastitom.”⁴³ Možemo li onda pretpostaviti da se na taj način, izmicanjem povijesnom, dijakronijskom okviru tumačenja vrijednosti pogodovao situaciji krajnjeg relativizma i „konfliktu vrijednosti” u cjelini. Intelektualni otpor prema vrednovanju svakako ima opravdane izvore u povijesnoj drami odbacivanja svega što „ne vrijedi” (od indikativne društvene isključenosti⁴⁴ do poziva na lič, smrt i stradanje umjetnika⁴⁵), a čemu je princip nagrađivanja samo naličje, ako govorimo o nedvosmislenim svojstvima neke vrijednosti. No možemo li pobjeći od doživljaja umjetničkog djela, od potrebe za umjetnošću i od preferencija koje nas uvode u proces proizvodnje i(li) konzumacije umjetnosti? Sudeći po svemu, ne možemo.

Već spomenuti članak Danka Nikolića „Ideastezija i umjetnost” u cijelosti je posvećen temi razumijevanja i kreiranja umjetničkog djela i najuže je vezan za sustav stvaranja preferencija. Teorija ideastezije, koju je formulirao Nikolić, podrazumijeva povezivanje senzacije (ili osjetilnosti) s konceptualnim pripisivanjem značenja istovremeno. Teorija se razvila iz sinestezije, za koju se smatralo da je zasnovana na doživljajima koji kod sinesteta stvaraju dojam da je, naprimjer, oblik nekog grafema određene boje. No tijekom istraživanja zapaženo je da kod sinesteta izostaje takav doživljaj kada su u pitanju znakovi koje ne prepoznaju. Temeljem takvih zapažanja uviđeno je da je doživljaju određene boje za određeni grafem prethodio koncept koji ispitanici vežu uz taj grafem, a tek potom im se „palio” osjećaj za boju.

Pokazalo se, nadalje, kako različiti koncepti među sobom imaju vrlo čvrst odnos koji se predstavlja kao srodan, zajednički ili sličan kod različitih ispitanika. Um je dakle rezultat hijerarhija iz kojih se razvijaju brzi procesi neuralne adaptacije, a iz ovih opet konzistentne asocijacije. Ono što u kulturnoj povijesti ideje romantizma poznajemo kao teorijski koncept „Gesamtkunstwerka”⁴⁶ u velikoj je mjeri anticipiralo ideastezijsku prirodu doživljaja umjetnosti, inzistiranjem na objedinjenju i uključivanju medijski i funkcionalno „izolirana djela” u širok koncept „totalnog doživljaja”. Semantička se time, asocijativna veza među iskustvima različitih umjetničkih izričaja nastojala približiti autentičnoj prirodi ideastezijskog iskustva umjetnosti. Radi se, drugim riječima rečeno, o spajanju smisla i iskustva, o povezivanju različitih silnica perceptivnog učinka, odnosno o približavanju doživljaja umjetničkog djela doživljaju svih životnih iskustava u

nerazgradivu cjelinu.⁴⁷ Pritom svaka osoba svojim znanjima i iskustvima proširuje asocijativnu mrežu koncepta i među njima stvara sve slojevitiju hijerarhiju. Što više znanja, tim širi hijerarhijski spektar. Vrijednost umjetnosti, u svemu tome, predstavlja se kao dugotrajan efekt semantičke strukture i kao ideastezijski balansirano čuvstvo istovremeno. Vrijednost utoliko ostaje sasvim relacijska i relativna, premda postupak vrednovanja, hijerarhiziranje i zastupanje oduvijek definiraju prirodu svakoga perceptivnog iskustva. Ekspandirajući konflikti vrednovanja, kao posljedica ireverzibilne, entropijske, neinteragirajuće⁴⁸ funkcije kulturnog stanja epohe u 21. stoljeću zazivaju reviziju svih do sada poznatih sustava vrednovanja. Umjesto traganja za odgonetkom što je vrijednost, postavljeni smo pred zagonetku procesa vrednovanja. „Gesamtkunstwerk” je kao povijesna ideja izbacio vizualnu umjetnost iz uskih okvira prostornosti, kao što je teorija ideastezije otvorila novu temu o ravnopravnosti i povezanosti konceptualnog i čulnog refleksa. Stari nam se etimon (Ἀξιοθέατος / čit. aksioteatos) kao oznaka da je nešto vrijedno motrenja, čuvanja ili teorije, čini preciznijom i širom odrednicom same preferencije, prije negoli nedvojbenom oznakom za jednu, jedinstvenu i nedvosmisleni vrijednost. Iz preferencija, naime, generiraju nebrojene mogućnosti opisivanja i upisivanja vrijednosti. Njihovu mnogostruku opstojnost možemo usporediti s „načinima postojanja svijeta”. Tako, recimo, širok konsenzus oko neke upisane vrijednosti, kao što je, na primjer, opća suglasnost oko vrijednosnog suda da je Michelangelova složena fresko slikarska kompozicija „Postanak svijeta” na stropu Sikstine remek-djelo, pribrajamo onim „opisima svijeta” koji su postigli visok stupanj suglasnosti s opisanom stvarnošću. Ili, Goodmanovim riječima rečeno „...svijet postoji na onoliko načina na koliko ga možemo istinito opisati, vidjeti, oslikati...”⁴⁹

Bilješke

- ¹ Premda se uobičajeno prihvaća da je vrijednosni pojam „lijepe” umjetnosti relikat tradicionalne estetike, treba uzeti u obzir studije koje se bave naročitim statusom problema ljepote u interaktivnom odnosu kulture i umjetnosti kao što su: YVES MICHAUD, *Umjetnost u plinovitom stanju. Esej o trijumfu estetike*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2004.; ili ARTHUR C. DANTO, *Nasilje nad ljepotom*, Zagreb, MSU, 2007.
- ² Stvarni izbori podrazumijevaju želje i interese subjekta koji vrednuje.
- ³ Poželjni izbori podrazumijevaju socijalno, znanstveno ili kulturno artikulirane interese koje subjekt usvaja i u odlučivanju primjenjuje.
- ⁴ DANKO NIKOLIĆ, *Ideasthesia and art*, u: Digital Synesthesia. A Model for the Aesthetics of Digital Art. (ur. Katharina Gsöllpointner), Berlin – Boston, 2016. (in press).
- ⁵ RALPH BARTON PERRY, *General theory of Value. Its Meaning and Basic Principles Construed in Terms of Interest*, Harvard University Press, 1967.
- ⁶ Grčki izvornici prema: STJEPAN SENC (prir.), *Grčko-hrvatski rječnik*, Zagreb, 1988.
- ⁷ Pojam „matrica” ovdje se koristi za standardiziran oblik metodološkog obrasca vrednovanja po kojem proces vrednovanja objedinjuje: vrijednosne opise (deskripcije), svojstva vrednovanja (apstrakcije ili ekstrahirane kvalitete iz deskripcija) vrijednosne norme (generalizacije ili važenja) i vrijednosne stavove (dispozicije, odnosno stvarne i poželjne preferencije).
- ⁸ NATAŠA LAH, How Style Became Famous and Irrelevant at the Same Time, *Ars & Humanitas*, 9 (2015), 215-230.
- ⁹ Slikarstvo, kiparstvo, arhitektura, primijenjena umjetnost itd.
- ¹⁰ Stilskim, formalnim, kontekstualnim, značenjskim (sadržajnim) itd.
- ¹¹ JONATHAN BARNES (ur.), *Complete Works of Aristotle*, Volume 2, Princeton NJ, 1984., 1078, a36.
- ¹² Vidjeti: 1) LEONARDO DA VINCI, Vitruvijanski čovjek, cca 1487., tuš i pero, 34.4 x 25.5 cm, Galerija Akademije, Venecija; 2) Ilustracije iz knjige markiza BERARDA GALIANIJA: Arhitektura Marka Vitruvija Poliona, koja prikazuju ljudske proporcije, u odnosu na dijelove zidova i krovova (reprint napuljskog izdanja iz 1790. god., u izdanju Knjižnica Dedalo, Rim, 2005.).
- ¹³ Vidjeti: Kuća njemačke umjetnosti u Münchenu, Prinzregentenstraße, otvorena 17. srpnja 1937.
- ¹⁴ Vidjeti: Kazalište Crvene armije (1929.) / Sovjetske vojske (od 1951.), Suvorov trg u Moskvi.
- ¹⁵ PLOTIN, *Eneade*, Beograd, Književne novine, 1984.
- ¹⁶ PHILIP SCHAFF (ur.), *The Complete Works of Saint Augustine*, Kindle Edition, [1649] Cic. Tusc. Quaest. i. 27.
- ¹⁷ ST. THOMAS AQUINAS, *The Summa Theologica*, Christian Classics, 1981.
- ¹⁸ GIORGIO VASARI, *The Lives of the Artists*, New York, 2008.
- ¹⁹ Svetlana Leontief Alpers (1936.) jedna je od najutjecajnijih američkih povjesničara umjetnosti svoje generacije. Harvardska profesorica, spisateljica i kritičarka specijalizirala se za nizozemsko slikarstvo zlatnog doba, a 1983. godine objavila zapaženu knjigu „The Art of Describing”.
- ²⁰ SVETLANA LEONTIEF ALPERS, Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 23 (1960), 190-215.
- ²¹ Vidjeti: ERNST H. GOMBRICH, Psihoanaliza i povijest umjetnosti, *Plastički znak*, N. Mišević, M. Zinaić (ur.), Rijeka, 1982., 165-190.
- ²² O utjecaju političke ekonomije na prirodu umjetnosti vidjeti: MARK BLAUG, *The Economics of the Arts*, London: Martin Robertson, 1976.
- ²³ Formalist bečke škole povijesti umjetnosti Alois Riegl razloge zbog kojih Winckelmannu treba smatrati prvim povjesničarom umjetnosti, vidjeti će u njegovu, kako kaže – izrazitom nastojanju oko određivanja i isticanja zajedničkih crta pod koje se podvode manje bitni pojedinačni primjeri, odnosno zbog sposobnosti stvaranja veza među istovrsnom skupinom djela, odnosno ‘pojmovnih cjelina’. Vidjeti: ALOIS RIEGL, Jedna nova povijest umjetnosti, u: *Bečka škola povijesti umjetnosti* (ur. Snješka Knežević), Zagreb, 1999., 73-74.
- ²⁴ JOHANN JOACHIM WINCKELMANN, *History of the Art of Antiquity*, Los Angeles, 2006.
- ²⁵ GOTTHOLD EPHRAIM LESSING, *Laokoon ili O granicama slikarstva i poezije*, Beograd, 1954.
- ²⁶ Radi se o mramornoj skulpturi što je otkrivena u Rimu 1506. god. (koju su, prema zapisu Plinija Starijeg, izradili kipari s Rodosa Hagesandros, Athanodoros i Polydoros), poznatij pod nazivima *Laokoonova skupina*, *Smrt Laokona ili Laokoon i sinovi*. Različiti su prijedlozi datacije izvornika (od 200. god. pr. n. e. do 70. god. n. e. veličina skulpture je 208 x 163 x 112 cm, a smještena je u vatikanskome muzeju Pio-Clementine).
- ²⁷ *U to se rukama on iz uzlova trga i trga / Oblit po trcima pjenom i otrovom crnim, a k tome / Grozna vika ga stoji, k zvijezdama dopire ona; / Takva je rika vola, kad zasječen on od oltara / Bježi i sjekiru zlo zabodenu iz vrata strese*. Izvor: PUBLIJE VERGILIJE MARON, *Eneida*, eLektire.skole.hr, Knjiga druga, Pjevanje drugo, stih 220, str. 31.
- ²⁸ DENIS DIDEROT, *Salons: Salon de 1761, 1765. Essai sur la peinture*, Charleston, 2010.
- ²⁹ JOACHIM VON SANDRART, *Life of Rembrandt*, Nürnberg, 1675.
- ³⁰ EUGÈNE FROMENTIN, *Oeuvres complètes*, Paris, 1984.
- ³¹ Vidjeti: JANET WOLFF, *The Social Production of Art*, New York, 1993.
- ³² Distinkcija prema: BERTRAND RUSSELL, Knowledge by Acquaintance and Knowledge by Description, *Proceedings of the Aristotelian Society (New Series)* XI. (1910-11), 65-83.
- ³³ Vidjeti: HRVOJE TURKOVIĆ, Radovan Ivančević (1931-2004) – Pojmovni film prema Radovanu Ivančeviću, *Hrvatski filmski*

- Ijetopis*, 39 (2004), 65-83; i HRVOJE TURKOVIĆ, *Razumijevanje perspektive*, Zagreb, 2002.
- ³⁴ NELSON GOODMAN, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett Publishing Company, 1978.
- ³⁵ ROMAN INGARDEN, *Erlebnis, Kunstwerk und Wert*, Tübingen, 1969.
- ³⁶ GEORGE DICKIE, *Defining Art. The American Philosophical Quarterly*, 6 (1969).
- ³⁷ Vidjeti: HANS BELTING, *The End of the History of Art?*, *History and Theory*, 27(2), 1988., 188-199; i ARTHUR C. DANTO, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, Princeton University Press, 1997.
- ³⁸ Vidjeti: LINDA HUTCHEON, *The Politics of Postmodernism*, London & New York Routledge, 1989.
- ³⁹ Striktno se normirana estetika još uvijek nalazi u muzejsko galerijskim artikulacijama postava, najčešće u maniri arhitektonske tradicije funkcionalizma, zbog čega često dolazi do diskrepancije predstavljenog sadržaja i načina na koji se on predstavlja.
- ⁴⁰ NELSON GOODMAN, *Jezici umjetnosti*, Zagreb, 2002., 217.
- ⁴¹ Pojam entropija (grč. ἐντροπή / čit. entropie, znač. obrt prema unutra) uveo je, njemački fizičar, osnivač termodinamike i kinetičke teorije plinova Rudolf Julius Emanuel Klauzijus 1865. godine. Entropija predstavlja termodinamičku veličinu kojom se izražava stupanj degradacije energije nekoga fizikalnog sustava. Što je entropija veća, to je sposobnost sustava za rad manja, odnosno radi se o mjeri za nered nekoga sustava (sustav npr. atoma, molekula, iona neke tvari težit će tomu da postigne ili da zadrži takav raspored pri kojemu je entropija maksimalna, odnosno sposobnost za rad minimalna). Entropija je drugim riječima veličina stanja koja se može promatrati kao mjera za „vezanu” energiju nekog zatvorenoga materijalnog sustava, tj. za energiju koja se, nasuprot „slobodnoj”, više ne može pretvoriti u rad. Suprotan pojam je ektropija. Informatički, entropija označava mjeru za neodređenost informacije. U kontekstu rasprave o vrijednostima i vrednovanju koristi se istoznačno, ali u prenesenom smislu na stanje kulturnih kretanja u društvenoj zajednici.
- ⁴² NELSON GOODMAN, 2002, 190.
- ⁴³ NELSON GOODMAN, 2002, 190, 34.
- ⁴⁴ Za primjer možemo navesti instituciju pariškog Salona koja od 1862. godine uvodi praksu vrijednosne diskvalifikacije određene grupe umjetnika, čime ih društveno isključuje, na način da odbija na godišnjoj smotri izlagati njihove radove.
- ⁴⁵ Za primjer možemo navesti jednu od aktivnosti Njemačke nacističke propagande s Josephom Goebbelsom na čelu, kada je organizirana izložba „Izopačene umjetnosti” u „Kući njemačke umjetnosti” i predstavljena brojnoj publici 19. srpnja 1937. godine, s ciljem da se umjetnička djela Ernsta Ludwiga Kirchnera, Emila Noldea, Georgea Grosza, Edvarda Muncha, Ernsta Barlacha, Ludwiga Meidnera, Franza Marca, Vasilija Kandinskog, Marca Chagalla, Otta Dixea, Paula Kleea i mnogih drugih umjetnika toga vremena, predstave javnosti ne samo kao bezvrijedna i izopačena već i kao društveno opasna.
- ⁴⁶ Prema: KRISZTINA LAJOSI, *Wagner and the (Re)mediation of Art: Gesamtkunstwerk and Nineteenth-Century Theories of Media, Frame. Journal of Literary Studies* (2010), 42-60; izraz Gesamtkunstwerk prvi je put korišten u eseju „Aesthetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst” njemačkog filozofa Karla Friedricha Eusebiusa Trahndorffa (Berlin, 1827.), a potom u esejima njemačkog skladatelja Richarda Wagnera (sabrano u: *Richard Wagner's Prose Works*, Vol. 1., London, 1895.).
- ⁴⁷ Ideja je srodna Wagnerovu isticanju pozitivnih strana Eshilove drame ili Nietzscheovoj sklonosti prema filozofiji predsokratovaca. Jer, kritika Euripida u Wagnerovim esejima, nalik je Nietzscheovoj kritici Sokratove sintagme po kojoj „čula ne vide”. U biti kod obojice se radilo o kritici kulturne paradigme koja semantičku funkciju iskustva umjetničkog djela smatra nadređenom čulnoj.
- ⁴⁸ Interagirati – djelovati jedno na drugo, međusobno, uzajamno djelovati.
- ⁴⁹ NELSON GOODMAN, *The Way the World Is, Review Of Metaphysics*, sv. 14 (1960), 48-56.

Summary

Evaluative Descriptions of Art

Taking into account the fact that, throughout history, certain artworks have been considered as “worth of watching” (according to the Greek etymon ἀξιοθέατος / *aksioteatos*), preservation, or theorizing, while others were not, one is led to investigate the various types of evaluative descriptions. Those artworks that are more valuable than others, or simply valuable in themselves on the basis of rather specific features, have always represented the paradigmatic model for the evaluator, thus revealing the identitary nature of value as different from one epoch to another. Our aim has been to discern, with regard to this starting point, the way in which the process of evaluating artworks fits the general matrix of the universal theory of value, with its clearly distinguished levels of evaluation, beginning with value descriptions, continuing through the features of evaluation or abstract qualities of values extracted from these descriptions, and ending with value norms or systems of accepted generalizations in evaluation. Value standpoints in such an evaluation matrix represent dispositions or preferences in procedures, which reflect the norms or signifying concepts of the time. Corresponding procedures, or applications of the hierarchicized signification of artworks, are manifested in all known forms of artwork assessment: attribution, institutionalization, and setting of priorities in terms of exhibition, conservation, acquisition, restoration, and so on. Research in the history of European art-historical ideas has corroborated the hypothesis that, prior to the late 18th century, clear normative patterns were applied when it came to the evaluation of artworks. However, with the emergence of early Romanticism, this could no longer be done in the traditional way. Before the period in question, visual art was created (regardless of some stylistic discrepancies between individual authors) and classified according to well-defined thematic areas and functions. Such qualifications made it possible to distinguish clearly between major stylistic periods, creating the impression of development regardless

of the later evaluative classifications of individual cycles in historical production thus understood. A comparison between the axiological matrix and the features of individual historical periods has revealed, on the one hand, a stable relationship between the functionally nomological features of artistic productions and the cultural instrumentalizations of art, and on the other a stable relationship between the overtly semantic conceptualizations in the epoch of modernism and the ostensibly structural mode of artistic expression. In the postmodern period, all that was once understood as the stylistic language of form, or the autonomy of the artefact, has been transformed in the evasive media multiplication of the post-industrial epoch into a whole series of reproductive languages, replicas, transfers, copies, or simulacra, and forced into a relationship of permanent detachment with regard to the “original” (source). Thus, instead of an artwork in context, the context itself is now presented as an artwork, structured all over again according to some of the possible principles in the theoretical choice of interpretation. The impossibility of defining precisely the boundaries of the medium, and its increasing dematerialization, have made it more difficult to apply universal evaluative criteria to a particular artwork, which has led to a conflict between cultural evaluation and the subjection of experience to the semantic functions of evaluations. Nevertheless, recent research on perception in the field of neuroscience has indicated that the sensory perception of the external world and the assignation of meaning to those perceptions indeed happen simultaneously, and that these processes cannot take place separated from one another. The conclusion shows that the modern evaluation conflicts are largely a consequence of an irreversible and entropic state of culture in the 21st century. We should therefore aim at a revision, not so much of the hitherto accepted and standardized values, but rather of the present systems of evaluation and the ensuing evaluative descriptions of art.