

Priroda umjetnosti i njeno definiranje

Benčić, Antonia

Master's thesis / Diplomski rad

2021

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:186:217075>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-18**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET U RIJECI
ODSJEK ZA FILOZOFIJU

Antonia Benčić

PRIRODA UMJETNOSTI I NJENO
DEFINIRANJE

DIPLOMSKI RAD

Rijeka, 2021.

SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET U RIJECI
ODSJEK ZA FILOZOFIJU

Antonia Benčić

PRIRODA UMJETNOSTI I NJENO
DEFINIRANJE

DIPLOMSKI RAD

Mentor:

Doc. dr. sc. Ana Gavran Miloš

Rijeka, 2021.

IZJAVA O AUTORSTVU DIPLOMSKOG RADA

Ovime potvrđujem da sam osobno napisao/la rad pod naslovom *priroda umjetnosti i njeno definiranje* te da sam njegova autorica. Svi dijelovi rada, nalazi i ideje koje su u radu citirane ili se temelje na drugim izvorima (mrežnim izvorima, literaturi i drugom) u radu su jasno označeni kao takvi te adekvatno navedene u popisu literature.

Ime i prezime studentice: Antonia Benčić

Datum: 20.09.2021.

Vlastoručni potpis: _____

SADRŽAJ

SAŽETAK	1
1. UVOD.....	2
2. ESTETIKA I FILOZOFIJA UMJETNOSTI.....	4
2.1 ESTETSKO ISKUSTVO	5
3. UMJETNOST I REPREZENTACIJA	13
3.1. UMJETNOST KAO IMITACIJA	14
3.1.1. PROBLEM UMJETNOSTI KAO IMITACIJE	15
3.2. UMJETNOST KAO REPREZENTACIJA	18
3.3. NEOREPREZENTACIONALIZAM.....	22
3.3.1. PROBLEM NEOREPREZENTACIONALIZMA	24
4. UMJETNOST KAO EKSPRESIJA.....	26
4. 1. PROBLEM UMJETNOSTI KAO EKSPRESIJE	34
5. UMJETNOST KAO FORMA.....	37
5.1. PROBLEM TEORIJE FORMALIZMA.....	42
6. UMJETNOST KAO TEORIJA OTVORENOG POJMA.....	47
ZAKLJUČAK	51
BIBLIOGRAFIJA	53
POPIS SLIKOVNIH PRILOGA:.....	56

SAŽETAK

Antika je umjetnost definirala kao sposobnost stvaranja koja je uključivala određeni skup znanja ili vještina. Ta definicija je svojevremeno bila jasna i široka; nije obuhvaćala samo kipare ili arhitekta, već i stolare, krojače, staklare itd. U moderno doba pojam *umjetnost* sačuvan je, ali je doživio tolike promjene da se danas ne bi mogao opisati antičkom definicijom. Umjetnost danas razvila se u zamršen i fleksibilan pojam koji obuhvaća širok spektar medija - ples, glazbu, vizualne umjetnosti, borilačke vještine i mnoge druge. Zato se pitamo *što je umjetnost?* Ovaj diplomski rad, pomoću primjera iz likovne umjetnosti, upravo istražuje ovo pitanje. Točnije, pokušava pronaći kriterije koji neki objekt čine, odnosno ne čine umjetničkim djelom. Standardni način odgovora na ovo pitanje jest tražiti potrebne i nužne uvjete da nešto bude umjetnost. Umjetnost se može zato okarakterizirati u smislu mimezisa, ekspresije, forme i drugih kvaliteta. Ti kriteriji predstavljeni su u nekoliko teorija, poput mimetičke, reprezentacijske, ekspresivističke, formalističke i one otvorenog pojma. Kroz ove teorije koje istražuju prirodu umjetnosti, vidjet ćemo da je, usprkos njenim povijesnim i društvenim promjenama, opći opis umjetnosti ostao usredotočen na ideju maštovite ili tehničke vještine koja proizlazi iz volje za stvaranjem.

Ključni pojmovi: priroda umjetnosti, likovna umjetnost, mimezis, reprezentacija, ekspresija, forma, otvoreni pojam

1. UVOD

Tema ovog diplomskog rada bavi se prirodom umjetnosti i pokušajem njene definicije s naglaskom na nekoliko teorija umjetnosti. Povjesničari umjetnosti i filozofi umjetnosti već dugo vode klasifikacijske sporove o umjetnosti u pogledu treba li se određeni kulturni oblik ili djelo klasificirati kao umjetnost. Sporovi o onome što se smatra ili ne smatra umjetnošću nastavljaju se događati i danas. Možemo zato reći da je pokušaj definicije onoga *što je umjetnost* nije lagano. Estetičari i filozofi umjetnosti oni su koji se bave raspravama o tome kako definirati umjetnost. Pitanje *što je umjetnost* je zapravo zajednički nazivnik mnogim pitanjima kojima se oni bave. Što je umjetnost zapravo je kategorija koja otvara nova pitanja, poput, *što je umjetničko djelo?*, *zašto nešto smatramo umjetničkim djelom?* itd.

Prema svojoj najširoj definiciji, umjetnost (od latinskog izraza *ars*) je proizvod ili proces učinkovite primjene znanja, najčešće koristeći skup vještina. Međutim, u suvremenoj uporabi riječi, koja je dobila posebno istaknuti položaj sredinom 18. stoljeća, *umjetnost* se počinje shvaćati kao vještina koja se koristi za proizvodnju koja daje određeni estetski rezultat.¹ Međutim, problem definiranja toga *što je umjetnost* danas je predmet mnogih prepirki. Razloga je više zašto je tome tako, no smatram da je raspravama ponajviše pridonijela promjena u umjetnosti, posebice ona u 19. stoljeću. Promjene od 18. stoljeća do 19. stoljeća bile su dramatične, prelazeći s povijenih djela *starih* majstora do najave novih umjetničkih stilova modernizma. Dok su se prijašnjih stoljeća umjetnički stilovi sporo i ustaljeno razvijali, neki tokom čak i nekoliko stoljeća, period 19., 20. a sada i 21. stoljeća obilježen je dinamičnom izmjeničnom novih, modernih i brojnih umjetničkih stilova. Ova dinamika doprinijela je odbacivanju starih praksi prijašnjih stilova i inovativnošću i osobnom pristupu u novim stilovima.² Sve ove okolnosti dovele su do rasta popularnosti i širenja novih, modernih pravaca, što je dovelo i do promjene u shvaćanju prirode umjetnosti. Umjetnost postaje nepredvidljiva, zamršena, neobična i ponajviše teška za definirati.

¹ Paul O. Kristeller, *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics*, *Journal of the History of Ideas* 12, br. 4 (listopad 1951), 498.

² Daniel M. Fox, *Artist in the Modern State: The Nineteenth-Century Background*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 12, br. 2 (zima 1963.), 135-136.

Upravo zato, pitanje kojim ću se u ovom radu baviti nije samo *što je umjetnosti?*, već prvenstveno *je li moguće definirati što jest a što nije umjetnost*. S obzirom na to da smatram da je umjetnost danas kompleksna, i da će s vremenom postati sve zamršenija, moja pretpostavka je da odgovor na postavljena pitanja neće biti moguće dati. Uzmemo li u obzir činjenicu da je umjetnost sastavnica svake kulture od kada čovjek hoda ovom zemljom, i da se njena uloga mijenja s vremenom i kulturama, smatram da ne postoji definicija (točnije, teorija) s nužnim uvjetima koja bi mogla obuhvatiti sve ono što mi smatramo umjetničkim djelima. Smatram da unutar svakog povijesnog ili kulturološkog konteksta možemo razlikovati neke paradigme na kojima se temelji davanje statusa umjetničkog djela nekom objektu, ali isto tako smatram da ne postoji univerzalan pojam umjetnosti, odnosno umjetničkog djela. Cilj ovog rada jest predstaviti nekoliko teorija koje nude rješenja i uvjete za definiciju umjetničkih djela, te iste opovrgnuti kako bih dokazala svoju pretpostavku - da je umjetnost danas previše kompleksna da bi postojala jedna teorija koja bi nam mogla ponuditi dovoljno nužnih uvjeta za ono što jest, odnosno ono što nije umjetnost. Smatram da će umjetnost i umjetnički objekti uvijek ostati otvoreni za interpretaciju i da, za sada, ne postoji konsenzus koji bi ih mogao definirati. Budući da umjetnost obuhvaća široki spektar radnji i medija – ples, glazbu, arhitekturu, borilačke vještine – za potrebe ovoga rada i mog područja interesa odlučila sam predstaviti teorije i probleme popratnim likovnim (vizualnim) primjerima.

U prvom dijelu svoga rada dotaknut ću se razlike između estetike i filozofije umjetnosti. I dok fokus prve leži na recepciji, fokus druge pak leži na objektu. Ipak, cilj obje grane jest objasniti koje su karakteristike estetskog iskustva, koje nam pomaže u diferencijaciji onoga u čemu uživamo i onoga što nam je odbojno. U drugom dijelu svoga rada govorit ću o umjetnosti i reprezentaciji, odnosno, predstaviti argumente za i protiv svake od ponuđenih teorija. Ovaj dio prvo će se fokusirati se na najstariju, imitacijsku teoriju, koju je prvu formulirao Platon. Druga teorija bit će klasična reprezentacijska teorija čija definicija proširuje imitacijsku. Treća od navedenih jest najsuvremenija i najšira po definiciji, a to je neoreprezentacijska. Treći dio obuhvaća recentniju teoriju umjetnosti, a to je teorija ekspresije. Ova teorija javlja se pojavom novih umjetničkih pravaca spomenutog 19., tj. 20. stoljeća i zato nudi drugačija rješenja. Uočiti ćemo i njene nedostatke. Četvrti dio ovoga rada bavi se teorijom formalizma. Ova teorija odudara se od prijašnjih, pošto fokus u potpunosti pada na formu umjetničkih djela. Iako možda najobuhvatnija od prethodnih, uočiti ćemo i određene probleme i ove teorije. U posljednjem,

petom dijelu rada pokazat ću da ove rasprave zaista nemaju dovoljno nužnih uvjeta za definiciju umjetnosti pomoću teorije otvorenog koncepta. Ova teorija ne nudi zatvorenu definiciju onoga što bi umjetnost trebala biti (kao prošle), već je prva koja pitanje umjetnosti ostavlja otvorenim.

2. ESTETIKA I FILOZOFIJA UMJETNOSTI

U svom djelu, *The art question*, Nigela Warburtona zanima pitanje *Što je umjetnosti*. Isto to pitanje može se postaviti kao istraživačko ovog diplomskog. Pitanje je, nadodaje Warburton, jednako važno za estetiku 20. stoljeća kao i za umjetnike i njihovu umjetnost. U svom uvodu, napominje da je pitanje umjetnosti više domena filozofije nego što je domena umjetnosti.³ Zbog ovakvog referiranja na pitanje umjetnosti, ali i nebrojeno mnogo ostalih knjiga, članaka i radova, može se zaključiti da se čini kako je definiranje umjetnosti teško, ako ne i nemoguće. U prilog tome stoji i ovaj rad kojeg ne bi pisala da je umjetnosti jasno definirana i neupitna. Problem definiranja toga *što je umjetnost* javlja se prvenstveno zbog dramatičnog razvoja umjetnosti tijekom 20. stoljeća. Ovoj promjeni u paradigmi, nagloj promjeni u umjetnosti, prethodit će nekoliko stvari, ali za sada ćemo spomenuti jednu, a to je pojava estetike kao zasebne filozofske discipline.

Pojava estetike, koja je omogućila postavljanje temelja za pojavu kritičkih i teorijskih diskursa o umjetnosti, dogodila se u 18. stoljeću. Filozofska disciplina estetike tako svoje ime dobiva tek oko 1735. godine, kada ju je Aleksandar Baumgarten upotrijebio za proučavanje onoga što se opaža i zamišlja.⁴ Njegovi prethodnici, prvi teoretičari, pa čak i filozofi (primjerice Platon), daleko prije njega su pisali i raspravljali o tome što je umjetnosti i što ju čini lijepom iako nikada nisu upotrebljavali izraz *estetika* kakvim ga je opisao Baumgarten. Ipak, Baumgarten nam je značajan jer je disciplinu estetike definirao kao znanost o ljepoti koja je podređena našom osjetilnom percepcijom, unutar koje pripada diskurs o lijepome i analiza o prirodi umjetnosti.⁵

Budući da je estetika disciplina koja se bavi iskustvom ljepote, ona nam time nalaže da nije samo potrebno uživati u ljepoti nekog umjetničkog djela, već i potencijalno shvatiti što ono prikazuje i predstavlja. Iako termin *estetika* u širem smislu može biti ekvivalentna *filozofiji umjetnosti*, ova

³ Nigela Warburton, *The art question* (London: Routledge, 2003), 1-2.

⁴ Danko Grlić, *Estetika II* (Zagreb: Naprijed, 1983), 49.

⁵ Christopher S. Nwodo, Philosophy of art versus aesthetics, *The British Journal of Aesthetics* 24, br. 3(ožujak 1984): 195-196.

dva termina ipak je bitno odvojiti i razlikovati. Baumgartenov termin estetike opisan je kao *kritika ukusa*, odnosno činjenicu da sva umjetnička djela, kako tvrdi Baumgarten, mi doživljavamo osjetilnom spoznajom, koju zatim rasuđujemo našim kognitivnim aparatom. Dakle, u baumgartenovskom kontekstu, kada filozofi raspravljaju o estetici u širem smislu, ovdje to označava zanimanje za interakciju između publike i umjetničkog djela, jer upravo ta spoznajna spona je ono što veže osobu i subjekt njezina promatranja.⁶ Iz tog razloga možemo objasniti zašto možemo imati estetsko iskustvo zalaska sunca, neke zgrade ili čak komercijalne bočice vode. Dakle, ovime se želi naglasiti razlika između dva ranije spomenuta pojma, estetike i filozofije umjetnosti. Estetika se tako od filozofije umjetnosti razlikuje u načinu odnošenja prema umjetničkom stvaralaštvu. Teško je možda diferencirati između ova dva, ali primarni fokus filozofije umjetnosti nije, kao kod estetike, na estetskoj percepciji umjetničkog djela, već na možda objektivnijem opsegu onoga što umjetničko djelo može dati promatraču.⁷ Kako navodi Carroll: "filozofija umjetnosti je orijentirana prema objektu, estetika je orijentirana prema recepciji."⁸

Međutim, budući da je filozofija umjetnosti podgrana estetike, možemo reći da one ipak imaju dodirne točke. Cilj filozofa u oba ova područja jest objasniti i ilustrirati koje su karakteristike estetskog iskustva i što ga točno odvaja od ostalih. Točnije, što točno odvaja estetsko iskustvo zalaska sunca od iskustva o nekom predmetu iz našeg svakodnevnog života? Štoviše, važno je definirati ta estetska svojstva, koja odvajaju raznovrsna iskustva, jer upravo su oni neizostavan dio sveukupnog estetskog iskustva.

2.1 ESTETSKO ISKUSTVO

Većina ljudi svojeg vremena posvećuje estetskom vrednovanju; užitku kojeg dobivaju iz osjetilnog iskustva i osjetilnih emocija. To uključuje, primjerice, slušanje glazbe u autu, lijepljenje postera na zid, uživanje u prvom zalogaju omiljenog obroka, emocionalnu vezanost za likove u seriji itd. Sva ova iskustva primjeri su estetskog vrednovanja. Estetičari su upravo ovdje filozofi koji razmišljaju o tome kako i zašto nas estetski predmeti toliko drže i koju vrijednost imaju u našem životu. Između ostalog, pokušavaju naći onu granicu između svakodnevnih stvari

⁶ Noel Carroll, *Philosophy of art: A contemporary Introduction* (London: Routledge, 2010), 156-157.

⁷ Noel Carroll, op. cit. (bilj. 6), 158.

⁸ Ibid., 159.

i stvari koje u nama bude tzv. estetsko vrednovanje, odnosno estetsko iskustvo. Kendall Walton je u svom članku *How Marvelous! Toward a Theory of Aesthetic Value* pružio prikaz estetskih koncepata uključujući estetski užitak, estetsko uvažavanje i estetsku vrijednost. Za potrebe ovoga rada, definirat ćemo estetsko vrednovanje.⁹ Walton ju definira kao "uživanje u prosuđivanju [bilo čega] da je dobro."¹⁰

Jedan od načina daljnjeg pojašnjavanja estetskog vrednovanja jest taj da se započne s predmetima kojima se estetski divimo. Predmet estetskog iskustva definiran je kao nešto što u nama potiče vrijedne estetske emocije. Razlog tomu je pretpostavka da nam se čini se da nas određeni objekti posebno privlače. Možemo se složiti da svaka kultura na svijetu pokazuje neki oblik ponašanja koji se može nazvati *umjetnošću* te u većini tih kultura ta umjetnost igra bitnu ulogu u društvenom životu zajednica. Automobile, namještaj, cipele, mobitele i drugo ne biramo samo, a ponekad i uopće, na temelju funkcije, već i ljepote.

Filozof Frances Hutcheson je, poput Baumgartena, vjerovao da imamo poseban osjet koji reagira na lijepo, skladno i proporcionalno. Tvrdio je da je upravo taj estetski senzibilitet ono što u gledatelju stvara osjećaj zadovoljstva i sreće. Zato možemo zaključiti da su lijepi predmeti povezani sa zadovoljstvom.¹¹ To je odnos čovjeka i slike, odnosno što čovjek, kao promatrač, uspostavlja spram slike. Čini nam se da možda postoji neki ne fizički element (poput ljepote ili divljenja) koji čini nešto vrijedno nazvati umjetnošću. Mnogi ljudi zato misle da je "ljepota u oku promatrača."¹² Drugim riječima, estetsko uvažavanje, ispada, nije vrsta stvari u kojoj se može pogriješiti jer je sve samo stvar ukusa. Međutim, ako zaista mislimo da je ljepota u oku promatrača, tada nitko ne može pogriješiti u vezi svojih estetskih uvjerenja. Ako je to slučaj, onda o tome zapravo ne možemo raspravljati jer ispada da smo svi mi ultimativno arbitri estetskih sudova.

⁹ U literaturi na engleskom: *aesthetic appreciation*.

¹⁰ Kendall L. Walton, *How Marvelous! Toward a Theory of Aesthetic Value*, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51, br. 3 (ljetno 1993): 504.

¹¹ Anjan Chatterjee, *The aesthetic Brain: How we evolved to desire beauty and enjoy art* (Oxford: Oxford University Press, 2013), 177.

¹² Izvorna izreka na engleskom je ' *beauty is in the eye of the beholder* ', popularizirana iz romana *Molly Bawn* spisateljice Margarete Wolfe Hungerford.

Postoje filozofi koji su shvatili oprečnost naših intuicija da je sva ljepota u umjetnosti subjektivna. David Hume na početku svog eseja *O mjerilu ukusa* priznaje kako se mišljenja ljudi, po pitanju onoga što je ružno ili lijepo, drastično razlikuju:

"Ljepota nije svojstvo samih stvari: ona postoji samo u umu koji ih razmatra; a svaki um zamjećuje drugačiju ljepotu. Neka osoba čak može zamijetiti rugobu tamo gdje je druga osjetila ljepotu; i svaki se pojedinac treba pomiriti sa svojim vlastitim čuvstvom, ne težeći upravljati tuđim."¹³

Da bi se ovakva subjektivnost izbjegla, ovaj škotski filozof škotski 18. stoljeća razvio je *standard ukusa*, "pravilo pomoću kojeg bi se različita ljudska čuvstva mogla podmiriti."¹⁴ Mjerilo ukusa bazirao je na premisi da je procjena umjetnosti naučena vještina. Hume smatra da mi ne možemo biti u krivu ili u pravu kada kažemo za umjetnost da nam se sviđa, jer je to subjektivno. Međutim, bilo bi nemoguće dopustiti da je bilo čije sviđanje mjerilo ukusa. Hume zato razlikuje dvije vrste sudova. Činjenični sudovi izražavaju objektivna svojstva nekog predmeta na koje se odnose. Zbog svoje objektivnosti, oni u sebi nose istinosnu vrijednost, koja može biti lažna ili istinita. Njihova istinosna vrijednost može biti provjerljiva – primjerice, kada kažemo da se ispred nas nalazi žlica meda, istinosna vrijednost tog iskaza ovisi o tome je li ta žlica zaista ispred nas ili nije. Ako jest, istinosna vrijednost tog suda jest istinita, i zbog toga što smo mogli provjeriti naš iskaz, to ju čini činjeničnim sudom. Nasuprot činjeničnim stoje estetski sudovi. Ovi sudovi u sebi sadrže element subjektivnosti i njegov temelj jest sviđanje, odnosno osjećaj ugone, neugode, zadovoljstva itd. U tome se razlikuju od činjeničnih sudova, pošto su estetski sudovi nepovjerljivi. Ako kažemo da med u žlici ima dobar okus, mi to ne možemo s ničim usporediti. Okus nije svojstvo meda, već svojstvo interakcije naše percepcije, našeg kognitivnog aparata, s tim predmetom (medom). Iako nepovjerljivi, osnova ovih sudova jest ugoda i to ih čini subjektivnima, no bilo koji od tih sudova nije jednako vrijedan jer nije svačije sviđanje jednako vrijedno. Tako da, u jednu ruku, ukus može biti subjektivna stvar – jer neko umjetničko djelo može nam se sviđati ili ne. Mjerilo ukusa bi, baš iz tog razloga, trebalo dati razloge odbacivanja jednog, a prihvaćanja drugog estetskog suda (a ne na temelju njihove istinosne vrijednosti).

¹³Vanda Božičević, David Hume/O mjerilu ukusa, u: Vanda Božičević (priređivačica sveska), *Filozofija britanskog empirizma*, (Zagreb: Školska knjiga, 1996), 465-466.

¹⁴Vanda Božičević, op. cit. (bilj. 13), 465.

Naime, razmislimo samo o nečemu što volimo, nogometnu utakmicu, određenu knjigu ili glazbeni instrument. Kada radimo ili gledamo te stvari koje za nas predstavljaju nešto bitno, možemo uočiti stvari koje bi možda drugima promakle. Doduše, Hume je prihvaćao da pojedinci imaju jedinstvene sklonosti prema ukusu, odnosno, da neki imaju prirodno istančan osjećaj za estetski ukus. Primjerice, određeni ljudi imaju veće zadovoljstvo, možemo reći, estetsko vrednovanje (iako ga Hume tako nije nazvao) gledajući osminu finala nogometne utakmice između Hrvatske i Španjolska od drugih. Ipak, Hume je "naglašavao obrazovanje i iskustvo: osobe istančanog ukusa stječu određene sposobnosti koje vode do sporazuma o tome koji su autori i umjetnička djela najbolji."¹⁵ Ako nemamo taj prirodno istančani ukus, on se može naučiti tijekom vremena. Ukus se može njegovati pažljivim promatranjem i pojaviti obrazovanjem. Dakle, bio je uvjeren da će ljudi postići neki opći konsenzus oko toga što to dobra umjetnost. Ono što je Hume ovdje htio postići jest razlika između pitanja sviđa li se nama neko umjetničko djelo (subjektivno) ili je ono dobro (objektivno), iako se zasniva na osjećaju sviđanja. Iz tog razloga za Humea je standard ukusa "pravilo pomoću kojega bi se različita ljudska čuvstva mogla podmiriti; ili barem, polučenu odluku koja bi potvrđivala jedno čuvstvo, a odbacila drugo".¹⁶

Za Humea je funkcija *standard ukusa*, shvaćenog kao kanon dobre umjetnosti, usmjeravanje prema estetskom uvažavanju. Taj standard ukusa, kojeg su s vremenom prepoznali i formirali kvalificirani i obrazovani kritičari, usmjeravaju ostatak publike na umjetnička djela u kojima bi trebali uživati. On u svom spomenutom eseju nudi nekoliko sredstava koja bi nam trebala pomoći u unaprijeđenu ukusa. Najprije, bitno je da osoba ima zdrav organ ukusa. Pošto se osobi koja nije zdravog stanja percepcija često može izobličiti (primjerice, boja na svjetlosti nije ista osobi zdravih očiju i osobi koja ima očnu mrežu), bitno je da osoba posjeduje zdravo stanje organa. Posljedično, potreban je konsenzus oko podudarnosti čuvstva ljudi zdravog organa jer "odatle možemo izvesti ideju savršene ljepote".¹⁷ Nadalje, većina ljudi nema dovoljno istančan ukus za procijeniti što je točno ljepota, a što *rugoba*. Ukus za umjetnost može se istančati jedino obrazovanjem i praksom. Na stranu obrazovanja, bitno je naglasiti da nisu svi jednako sposobni na prvu primijetiti neke važne stvari koje pridodaju cjelokupnom iskustvu. Tako treće sredstvo,

¹⁵ Cynthia Freeland, *But is it art?: An introduction to art theory* (Oxford: Oxford University Press, 2001), 9.

¹⁶ Vanda Božičević, op. cit. (bilj. 13), 465.

¹⁷ Vanda Božičević, op. cit. (bilj. 13), 468.

kao neizostavni element unaprjeđenja ukusa, jest pregledavanje djela više puta. Pregledavanje djela više puta, u različitim uvjetima i na različite načine, omogućuje nam otkrivanje podobnije otkrivanje djela.¹⁸ To nadalje vodi do međusobnog uspoređivanja djela koje je neophodno kako bi osoba mogla vidjeti odnose i stupnjeve između različitih vrsta ljepota. Kako bi se sva ova sredstva bila sposobna provesti, potrebna je osoba, sada već kritičar, koji je sposoban "svoj duh osloboditi od svake predrasude".¹⁹ Pošto različite kulture koriste različite običaje pri rukovanju istim umjetničkim medijima, potreban je dobar kritičar koji bi mogao prevladati kulturne (i druge) predrasude.

Iz navedenih sredstva, Hume mora objasniti zašto je onda procjena jedne osobe bolja u odnosu na procjenu druge osobe. Ovo je objašnjenje popraćeno proširenjem spomenute definicije standarda ukusa, kojoj Hume nadodaje da je ona "udružena odluka istinskih sudaca."²⁰ Pod istinskim sucima podrazumijeva kritičare koji imaju razvijenija osjetila nego obični ljudi. Iz ovoga ne slijedi da će isti skup kritičara poslužiti kao standard za sva umjetnička djela. Neki kritičari mogu biti bolji od drugih kritičara, ali to ne znači da čak i najbolji kritičari mogu doći do univerzalnog sporazuma kada je riječ o nekom umjetničkom djelu. Stoga je Humeov odgovor da ne možemo sa sigurnošću znati što je dobro umjetničko djelo, ali se tom odgovoru možemo prilično približiti slušajući stručnjake.

Kant je, s druge strane, bio usmjeren prema osjetilnom, a ne ukusu, kada su u pitanju predmeti koje mi doživljavamo. On je smatrao da je ljepota, a ne ukus, ono što može dovesti do dobrog estetskog suda koji nam može objektivno pomoći razaznati umjetnost od ne-umjetnosti.²¹ Godine 1790. objavio je *Kritiku moći suđenja*, izuzetno utjecajnu knjigu koja se pokušavala približiti što je više moguće shvaćanju kako doživljavamo svijet oko sebe. U njoj, između ostaloga, tvrdi da je ukus u osnovi subjektivan. Kada osjetimo zadovoljstvo ili bol gledajući nešto, to nema nikakve veze s tim predmetom. Ono se odvija u našem vlastitom umu, suštini subjektivnosti.²² Kant je tvrdio da je sviđanje i doživljaj lijepog utemeljen na *bezinteresantnom* sviđanju umjetničkog djela. On je smatrao da je lijepo ono što se svima bez interesa nameće kao takvo. Primjerice,

¹⁸ Vanda Božičević, op. cit. (bilj. 13), 471.

¹⁹ Vanda Božičević, op. cit. (bilj. 13), 472.

²⁰ Vanda Božičević, op. cit. (bilj. 13), 474.

²¹ Cynthia Freeland, op. cit. (bilj. 15), 8-10.

²² Imanuel Kant, *Kritika moći suđenja*, preveo Nikola Popović (Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1975), 93-95.

kada mi vidimo nešto *lijepo*, zapravo osjećamo da imamo dobar razlog za vjerovati da svi to vide na isti način. Vjerujemo da je to prava kvaliteta predmeta. Ovaj fenomen je ono što Kant naziva *subjektivnom univerzalnošću*. Kant koristi ovu frazu kako bi pokazao kako mi ne možemo dokazati da smo u pravu oko toga je li nešto lijepo, već je ovdje bitno da imamo dobar razlog vjerovati da se i drugi ljudi slažu s nama. Taj princip je svima nama zajednički te obuhvaća ideju općeg osjeta.²³

Ipak, postoji još jedna distinkcija, na koju je Kant upozoravao, a to je razlika između lijepog i dobrog. Stvari koje su dobre, kod Kanta, imaju određenu svrhu i možemo objektivno zaključiti jesu li dobre u postizanju te svrhe ili ne. Kada prepoznamo bijelu, keramičku, okruglu stvar, mi ju kategoriziramo kao tanjur čije svrha je držati hranu koju onda jedemo. Stvar u svezi lijepih stvari je ta da, iako one ne služe u praktične svrhe, mi osjećamo kao da ipak postižu neku svrhu. Kada kažemo da je cvijet lijep, ne govorimo o njegovoj praktičnoj svrsi u kojoj služi kao reproduktivni organ biljke. Ono što je lijepo kod cvijeta je to što osjećamo kao da je *dizajniran* da udovolji, iako to nije njegova svrha. Iako je ovaj osjećaj potaknut subjektivnom svijesti (osjećajem zadovoljstva), možemo reći da ima objektivnu primjenu na svijet. Kao što je spomenuto ranije, vjerujemo da je i drugim ljudima cvijet lijep ne zbog biološke svrhe, već boje, teksture, oblika itd.²⁴

Umjetničko djelo je ipak malo drugačije prirode budući da se neprestano raspravlja o tome koja je svrha umjetničkog djela. Slika ili film ne služe praktičnoj funkciji. Čak i ako autor stvara za određenu funkciju, umjetnost često teži vlastitom životu i može pokrenuti i ispuniti mnoštvo nepredviđenih funkcija. Ako umjetnost ovisi o promatraču, onda je on odgovoran za svrhu onoga što gleda; je li to zabava, prenošenje poruke, poticanje emocija ili čak ništa. Kantov, Humeov i pogled ostalih filozofa i teoretičara doživio je udar u 20. stoljeću kada na scenu stupaju novi umjetnici koji su počeli postavljati nove izazove u interpretaciji umjetnosti i što bio ona mogla biti.

Razmotrit ćemo zato jedan recentan primjer kojega daje Danto.²⁵ U konferencijskom centru Arden House, lociranom na Sveučilištu u Kolumbiji, nalazi se brončani kip mačke. Kip je smješten na podiju, na vrhu stubišta koje vodi do zajedničke blagovaone. Skulptura nema neku

²³ Ibid., 99-101.

²⁴ Cynthia Freeland, op. cit. (bilj. 15), 10-14.

²⁵ Arthur Danto, Aesthetic responses and works of art, *Philosophic Exchange* 12, br. 1 (ljetno 1981), 11-12.

visoku materijalnu ili estetsku vrijednost poput skulpturalnih radova Michelangela, Rodina ili Berninija, ali ipak se može reći da ona nosi neku važnost ili vrijednost bilo kojeg oblika. Budući da studenti mogu biti nestašni i buntovni, administracija fakulteta odlučila je omotati lanac oko vrata kipa, tako ga pričvrstivši za podij kako ga nitko ne bi mogao ukrasti i odnijeti doma nakon ludog izlaska u petak navečer. Kip, kakvim ga je stvorio njegov umjetnik, nije bio okovan lancem. Međutim, kako je kip pričvršćen lancem neko vrijeme, generacije učenika su kip prozvale *okovanom mačkom*. Sada se postavlja škakljivo pitanje; je li lanac dio umjetničkog djela? Je li umjetničko djelo *okovana mačka* ili je umjetničko djelo skulptura mačke koja je, igrom slučaja, omotana lancem?

Iz primjera je vidljivo da pitanje koje 20. stoljeće postavlja nije više koncentrirano na to je li neka umjetnost lijepa ili dobra, već na pitanje gdje uopće umjetnost, odnosno umjetnički predmet, započinje i gdje točno završava. Problem dolazi kada započinjemo raspravu o estetskim sudovima kada nismo sigurni što je točno umjetničko djelo, a što nije. Do 18. stoljeća promjene u umjetnosti nisu bile drastične. Od početka povijesti (i umjetnosti), pa sve do 15. stoljeća, umjetnost je bila podložna religioznom ili ritualnom, strogo kanonskim, slikarstvu, kiparstvu i arhitekturi. Renesansna umjetnost, a kasnije i barok, bila su dva razdoblja koja su omogućila ekspanziju svih društvenih djelatnosti. Barbarska vremena srednjovjekovlja polako su bila stvar prošlosti, a ova dva razdoblja omogućila su prosvjetljenje i do tada najveći korak u čovječanstvu – naglu urbanizaciju, poboljšanje standarda života, znanstvene iskorake. Ovo vrijeme, koje danas možemo nazvati vremenom *tradicionalnih umjetnosti*, činilo se jednostavnim. Ovo razdoblje, ujedno razdoblje djelovanja Humea i Kanta, bilo je neplodno tlo za rasprave o prirodi umjetničkih djela. Usprkos razvoju znanosti, religije, politike i gradova, umjetnost je i dalje bila podređena mecenama i naručiteljima. Sve do kasnije pojave modernih stilova, bilo je u ovom razdoblju neupitno razlučiti što je umjetničko djelo, što artefakt, a što prirodni predmet, i koji od tih može izazvati estetsku reakciju. Nakon 18. stoljeća započelo je doba moderne umjetnosti. Antička, *tradicionalna* umjetnost prikazivala je do tada povijest i način života ljudi nižih ili viših klasa. Moderna umjetnost dovodi u pitanje taj način prikazivanja – umjesto toga, ona prikazuje promjenu vremena, postavlja pitanja i otvorena je za eksperimentiranje. Ove promjene koje su se dogodile kasnije bitno su zaoštrile stvar i interese na području prirode umjetnosti. Granica između prirodnih predmeta i umjetničkih djela je blijedila i kao temeljno pitanje se nametnulo pitanje o prirodi umjetničkih djela: *što je uopće umjetničko djelo?* Kako možemo uopće govoriti

o standardu ukusa, odnosno vrednovati umjetnička djela, ako ne znamo što su umjetnička djela koja trebamo estetski vrednovati. Kako se mogu (i mogu li se uopće) postaviti objektivni kriteriji za umjetničko djelo kada umjetnost ne služi konačno opisivoj svrsi? Iz tog razloga i mnogih pitanja koja nam se postavljaju, razmotrit ćemo prvu najutjecajnijiu teoriju u filozofiji umjetnosti, a ona je reprezentacijska teorija umjetnosti.

3. UMJETNOST I REPREZENTACIJA

Reprezentacija se u teoriji umjetnosti može shvatiti kao kišobran termin za umjetnost koja na neki (jasan ili manje jasan) način predstavlja neki aspekt stvarnosti. Puno je takvih primjera u umjetnosti za koje možemo reći da su o nečemu, da imaju sadržaj koji nam je jasan i čitljiv. Međutim, problem je to što za mnoge objekte ne možemo započeti umjetničku analizu jer prvo moramo znati jesu li uopće, ili nisu, to umjetnička djela ili svakodnevni objekti. Zato je potrebno da znamo razliku između onoga što jest umjetničko djelo, a što nije. Nelson Goodman se, primjerice u svojim teorijskim djelima bavi upravo tim pitanjem:

"Estetička literatura prepuna je očajničkih pokušaja da se odgovori na pitanje: 'Što je umjetnost?' To pitanje, koje se često beznadno brka s pitanjem: 'Što je dobra umjetnost?', akutno je u slučaju nađene umjetnosti – kamena izvađenog iz dvorišnoga prilaza garaži i izloženog u muzeju – a dodatno ga zaoštava promicanje tako zvane ekološke i konceptualne umjetnosti. Je li razbijeni branik automobila, izložen u umjetničkoj galeriji, umjetničko djelo? Što je pak s nečim što čak nije ni predmet i nije izloženo ni u kakvoj galeriji ili muzeju – primjerice, iskopavanje i zatrpavanje rupe u Central Parku kao što je predložio Oldenburg? Ako to jesu umjetnička djela, jesu li onda umjetnička djela i svi kameni u dvorišnom prilazu, svi predmeti i svi događaji? Ako nisu, što razlikuje ono što jest umjetničko djelo od onoga što nije? To što ga neki umjetnik takvim naziva? Što je izloženo u muzeju ili galeriji? Nijedan od ovih odgovora nije nimalo uvjerljiv."²⁶

Jasno je da problem pitanja *Što je umjetnost* nije odgovoriti na to pitanje, već više stvoriti granicu između onoga što nešto čini umjetničkim djelo, a što ne. Danas u teoriji umjetnosti i reprezentaciji možemo kronološki razlikovati tri teorije. Prva, najstarija, jest teorija imitacije poznatih grčkih filozofa, Platona i njegovog učenika Aristotela. Druga, klasična, nasljednica Platonove teorije, jest reprezentacijska teorija, koja ne uključuje samo imitaciju, već ju proširuje i na reprezentacije u širem smislu. Najrecentnija od tri, suvremena neoreprezentacijska teorija, obuhvaća sve one reprezentacije koje imaju sadržaj, koji je nadalje podložan interpretaciji.

²⁶ Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking* (Indiana: Hackett Publishing Company, 1978), 66.

3.1. UMJETNOST KAO IMITACIJA

Krenemo li kronološkim redom, jedan od prvih filozofa koji otvaraju estetska pitanja jest Platon, a malo kasnije njegov učenik Aristotel. Ono što moramo uzeti u obzir jest njihovo shvaćanje termina *umjetnost*. Starogrčki termin *techne*, ekvivalentan latinskom terminu *ars*, ne označava umjetnost kakvom ju danas razumijemo; izraz je označavao obrt ili specijalizirani oblik vještine, poput tesarstva ili kovača. Termin *techne* je tada sugerirao sposobnost stvaranja željenog rezultata iz pažljivo isplaniranih koraka ili metoda.²⁷ Tijekom srednjeg vijeka termin *umjetnost* i *obrt* često su bile istoznačnice, sve do 1563. godine, kada se pod utjecajem Vasarija slikarstvo, skulptura i arhitektura prvi put odvajaju od obrta.²⁸

U Platonovom djelu, *Država*, umjetnost je predstavljena kao oponašanje, imitiranje (grč. *mimesis*) lijepih stvari.

“Onda je svaka umjetnost koja oponaša daleko od istine i to je, kako se čini, sve što ona može da izrazi, jer od svake stvari obuhvaća samo jedan mali dio i to samo njen izgled (sliku)... ako je slikar dobar, on će stolarevom slikom, koju izdaleka pokazuje, moći prevariti djecu i nerazumne ljude, pa će kod njih stvoriti vjerovanje da je to zaista stolar.”²⁹

Platon umjetnost shvaća kao oponašanje (grč. *mimesis*) lijepih stvari, a njih kao kopije ideja. Umjetnička djela bi trebala što vjernije oponašati realne predmete, a realni predmeti su već kopija ideje. Time zaključuje da je umjetnost kopija, ili *treća od istine*, čime ona samo emitira ideju kao predmete koji već postoje objektivno i samostalno.

U navedenom citatu on daje primjer s krevetima i stolovima. Ideje o tim predmetima su univerzalne. Iz ideje obrtnik izrađuje predmete, stolove i krevete. Umjetnik je tek treći po redu koji sve to emitira. Forme, tj. ideje, postoje samo kao pojedinačni, univerzalni uzori. Ideje su ono što jest i što uvijek postoji, one su vječne te nisu podložne promjenama, za razliku od predmeta koji su rezultat ideja. Prema Platonu stol je vrjedniji od slike stola kojega oponaša, jer slikar (umjetnik) samo oponaša tu ideju, koja je već sama po sebi iluzija.

²⁷ Paul O. Kristeller, op. cit. (bilj. 1), 498.

²⁸ Ibid., 514.

²⁹ Platon, *Država*, preveli Albin Vilhar i Branko Pavlović (Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 2002), 299.

Budući da je, prema njemu, umjetnost kopija kopije, Platon ju smatra obmanom. U 10. knjizi također vidimo Platonovo ukazivanje na problem mimezisa, nazivajući oponašatelja *čudotvorcem*, odnosno prevarantom.³⁰ Umjetnici predstavljaju problem jer rade iluziju svijeta koji već jest iluzija ideja. Što je umjetnik precizniji i bolji, time je iluzija veća. Platon je smatrao da umjetnost također pobuđuje osjećaje kod publike, a budući da je vjerovao da emocionalna reakcija prevladava čovjekovu racionalnost, bio je sumnjičav prema vrijednosti koju umjetnost može u sebi sadržavati. Njegova sumnjičavost polazila je od pretpostavke da takva emocionalna reakcija u građanima kvari dušu jer dovodio do iracionalnosti.³¹

Za razliku od Platona, Aristotel prihvaća mimezis, iako ne u negativnoj konotaciji poput njegova učitelja. Aristotel je na oponašanje gledao kako na kopiju stvarnosti, tako i kopiju događaja. On je smatrao da ljudi mogu učiti iz oponašanja, posebice iz tragedija iz kojeg promatrači mogu dobiti najveći užitak. Aristotel tako odbacuje Platonov negativan pogled na vrijednosti koje umjetnost može nositi. Kako navodi u svojoj *Poetici* (ili *O pjesničkom umijeću*), umjetnost ima i kognitivnu vrijednost jer kroz nju razvijamo svoju moralnu spoznaju. Umjetnost može navesti ljude da razmišljaju i reflektiraju se na mnoge aspekte vlastitog života, što ultimativno dovodi toga da ona ima odgojni učinak.³² Do toga dovodi to da se "raduje(mo) svakom oponašanju"³³

Kako navodi Carroll, i Platon i Aristotel polaze od iste definicije umjetnosti:

"x je umjetničko djelo samo ako je imitacija."³⁴

Ipak, Platon i Aristotel prihvaćaju da priroda umjetnosti jest takva da oponaša svijet koji nas okružuje. Samo ono što je mimezis može biti nazvano *umjetnošću*. Ono što ne imitira prirodu, čovjeka, radnju, mjesto ili čak boga, ne može se prema njima smatrati umjetnošću.

3.1.1.PROBLEM UMJETNOSTI KAO IMITACIJE

Stilovi koji se javljaju kasnije u umjetnosti su općenito opovrgnuli ideju da je jedina svrha umjetnosti mimezis. Renesansna umjetnost, barok, kasnije realizam dosegli su vrhunac

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid., 307-308.

³² Aristotel, *Poetika*, preveo Zdeslav Dukat (Zagreb: Školska knjiga, 2005), 4.

³³ Ibid.

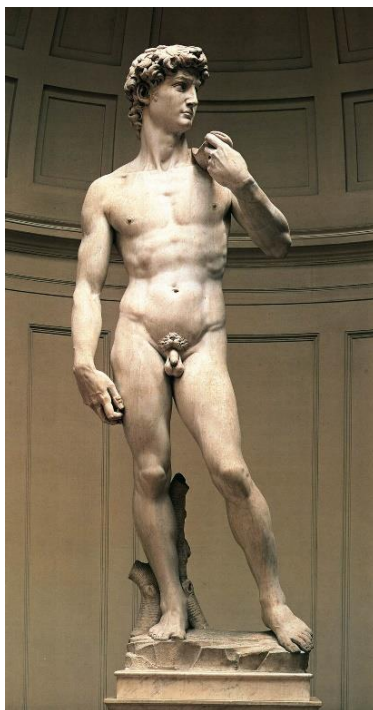
³⁴ Noel Carroll, op. cit. (bilj. 6), 21.

umjetnosti kao mimezisa, u kojem ja status najcjenjenije umjetnosti nosilo umjetničko djelo koje prikazuje krajolik, osobu ili povijesni događaj.

Michelangelo, primjerice, jest autor djela koje u potpunosti utjelovljuje ideale mimetičke teorije u umjetnosti. *David*, remek-djelo renesanse, nastalo je u 16. stoljeću i jedno je od neprepoznatljivijih kiparskih djela na svijetu (*Slika 1.*). Renesansa, doba u kojem Michelangelo ostavlja svoj utisak, povijesno-umjetničko je razdoblje u kojem se umjetnici vraćaju uzorima antike, odnosno, idealu i ljepoti. Michelangelo tako u svom Davidu utjelovljuje lika kralja Davida u trenutku borbe s divom Golijatom. Iako se iz ovog djela može iščitati simbolika ili atribuiranje, skulptura sama po sebi zaista oponaša realan svijet. Za uživanje u Davidu ne treba nam dodati kontekst o njegovom potencijalnom prenesenom značenju. David zaista jest mimesis čovjeka, odnosno nagog mladića u svojoj punoj snazi. Kiparsko djelo zaista oponaša svijet u kojem je umjetnik bivao.³⁵

³⁵ Horst Waldemar Janson id r., *Povijest umjetnosti*, uredio Radovan Ivančević (Varaždin: Stanek, 2003), 461.

Slika 1. Michelangelo Buonarroti, *David*, 1504, Galleria dell'Accademia, Firenca



Ova teorija mogla je biti prihvaćena da nije došlo do nagle promjene u umjetnosti početkom 20. stoljeća, kada teorija imitacije gubi svoj kredibilitet. Vizualna umjetnost odstupa od cilja kopiranja kako stvari zaista izgledaju.

Uzmimo ovdje za primjer Jacksona Pollocka, umjetnika apstraktnog ekspresionizma 20. stoljeća. Njegovo djelo *Full Fanthom Five* nastalo je 1947. te je jedno od najranijih Pollockovih *dripping* slika (*Slika 2.*). Podloga je napravljena od boje nanese špahtlom i četkicom, čime slika dobiva na reljefu, dok je gornji sloj nastao silovitim izljevom kapi boje. Detaljniji susret s umjetninom otkriva niz predmeta koji su dio površine; opušci, novci, nokti.³⁶

³⁶ <https://www.moma.org/collection/works/79070> (posjećeno 12.7.2021.)

Slika 2. Jackson Pollock, *Full Fathom Five*, 1947, MoMA, New York



Ovaj primjer ukazuje najveći nedostatak mimetičke teorije, a taj je da neka umjetnost ne *imitira* ništa. Netko bi mogao tvrditi da su apstraktno slikarstvo ili kiparstvo možda imitacije osjećaja na određeni način. Pollock je u svojom *Full Fathom Five* inspiriran scenom iz Shakespeareove drame *Oluja* u kojoj lik Ariel opisuje smrt u brodolomu. Međutim, ako prihvatimo da je *x umjetničko djelo samo ako je imitacija nečeg* i primijenimo to na ovaj primjer, evidentno je da Pollock u svom djelu nema to strogo definirano imitiranje (u smislu, primjerice, da zaista slika nečije lice). Djela Pollocka, Rothka, Kleina, Mondriana (da spomenemo neke) i mnogih drugih ne mogu se gledati kroz mimetičku teoriju. Ona u potpunosti odbacuje da su njihova djela zaista umjetnička djela, iako ih kao društveni konsenzus mi kao takva prihvaćamo - nalaze se u muzejima, cijenjena su, imaju estetsku vrijednost... Definicija umjetnosti kakvom su je postavili Platon i Aristotel je *preuska* jer izostavlja mnoge predmete koje mi danas smatramo umjetnošću.³⁷

3.2. UMJETNOST KAO REPREZENTACIJA

Uzmemo li u obzir da su Platon i Aristotel živjeli u drugačijem svijetu od nas, ne možemo ih kriviti oko pogreške koju nisu mogli ni predvidjeti. U antičko doba njihova teorija bi bila održiva. Do promjene koja svoj vrhunac doživljava u 20. stoljeću zapravo dolazi u 19. stoljeću.

³⁷ Noel Carroll, op. cit. (bilj. 6), 21.

To stoljeće bilo je razdoblje kada su Europa i svijet doživjeli brze i velike promjene u svim područjima. Politički i geografsko, Europa je bila u stalnom razdoblju slomova, revolucija i rasta. Ovo razdoblje bilo je i vrijeme velikih društvenih promjena, potaknut rađanjem znanosti kao profesije te dvjema industrijskim revolucijama, što je omogućilo utjecanje na svaku razinu ljudskoga života i življenja.³⁸

U likovnoj umjetnosti, ovo 19. stoljeće početak je doba koje danas poznajemo kao moderna umjetnost, heterogenog naziva koji obuhvaća umjetničko stvaralaštvo do sredine 20. stoljeća. Ova promjena bila je potaknuta od do tada ustaljenim likovnim praksama. Umjetnički pravac realizma te izum fotografije bili su svojevremeno revolucionarni, ali polovicom 19. stoljeća, ova dva načina izražavanja omogućila su pojavu novog pravca-impresionizam. Impresionisti su se odmicali od tradicionalnog načina akademskog slikanja, te su težili novom načinu identifikacije u svijetu umjetnika. Umjetnici tog pravca otvorili su vrata kompleksnijim umjetničkim pravcima (zbog kojih se kasnije i rodila ideja o raspravi umjetnosti) kao što su fovizam, kubizam, ekspresionizam itd.

Ideja da umjetnost oponaša svijet oko nas možda se činila vjerojatnom u doba Lizipa i Praksitela koji su izrađivali realne, ali visoko idealizirane skulpture ljudskog tijela, čija praksa se prenijela na visoku renesansu kada su naslikane Djevice Rafaela i Leonarda pratile forme ženskoga tijela.

Raniji primjer Pollocka, ali i društveno-povijesne okolnosti prije opisane samo su kratka objašnjenja zašto je jasno da teorija imitacije, kakvom su je postavili Platon i Aristotel, danas nije održiva i bilo bi smiješno pokušati ju obraniti. Ipak, teorija imitacije nije u potpunosti odbačena, već je došlo do pokušaja redefiniranja i uvođenja novog pojma-representacija.

Preformulacije prijašnje definicije u kontekstu reprezentacije glasila bi:

X reprezentira Y (a Y predstavlja (stoji za) objekte, osobe, događaje i radnje) akko (1) X namjerno predstavlja (stoji za) Y i (2) publika prepoznaje da X predstavlja (stoji za) Y.³⁹

Reprezentacija je širi pojam od imitacije u smislu da obuhvaća i premete koji su doslovno imitacija, kao i one koji predstavljaju stvarnost no ne u doslovnom smislu. Reprezentativna

³⁸ Jadranka Damjanov, *Likovna umjetnost II dio* (Zagreb: Školska knjiga, 2007), 277.

³⁹ Noel Carroll, op. cit. (bilj. 6), 25.

umjetnost je ona koja nešto predstavlja, što znači da sadržaj ima identitet te da gledatelj prepoznaje ono što predstavlja.

Primjer radi, uzimamo rad Pabla Picassa nastao u njegovoj *ružičastoj fazi*. Djelo *Portret Gertrude Stein* iz 1906. godine odstupa od onoga kakvim zamišljamo (*Slika 3.*). Picassov rad. Portret prikazuje realističnu žensku figuru, na čijem licu se jedino može iščitati znatiželja. Boje su prigušene, a oblikovanje realno. Iako neki stručnjaci smatraju da se u oblikovanju tijela može nagovijestiti njegov kubizam, ova slika predstavlja upravo ono što je i Picasso htio-portret američke spisateljica.⁴⁰

Slika 3. Pablo Picasso, *Portret Gertrude Stein*, Metropolitan Museum of Art, New York



Teorija imitacije i teorija reprezentacije slažu oko toga da je navedeni primjer zaista umjetničko djelo. Zato se može povući sličnost između ove dvije. Pod imitacijom se misli da ovo umjetničko djelo imitira stvarnost, odnosno da imitira Gertrudu Stein. Pod reprezentacijom se ovdje misli na ono što reprezentira nešto drugo, ali ta reprezentacija mora biti prepoznata od strane promatrača. Promatrač mora znati da je ono naslikano stvarna reprezentacija nečega u svijetu (objekt, osoba,

⁴⁰ <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/488221> (posjećeno: 15.7.2021.)

dogadađ ili radnja). "Portret Gertrude Stein" jest reprezentacija američke spisateljice i Picassove prijateljice, Gertrude Stein (čime taj portret stoji umjesto nje) te promatrač koji gleda umjetničko djelo dolazi do tog istog zaključka. Ipak, postoje određena odstupanja u odnosu na teoriju imitacije.

Radi konzistentnosti, drugi primjer također je rad Pabla Picassa. Djelo *Guernica* iz 1937. godine njegov je najpoznatiji rad uopće (*Slika 4.*). Djelo je smješteno u kontekstu Španjolskog građanskog rata, u trenutku bombardiranja grada Guernice. Prigušeni tonovi, neproporcionalne figure te dinamična kompozicija pokušavaju prikazati tragediju i užas rata. Ovdje Picasso napušta realizam koji smo vidjeli u prethodnom primjeru, te potpuno utjelovljuje svoj poznati (sintetički) kubizam.⁴¹

Slika 4. Pablo Picasso, *Guernica*, 1937., Museo Nacional Centro de Arte Reuba Sofia, Madrid



Postoji razlika između reprezentiranja nečega i prikazivanja nečijeg izgleda. Uloga slikara ovdje je da stvara uvjerljiv dojam da je vidio ili doživio neku osobu, radnju, objekt ili nešto četvrto. Ova dva Picassova primjera pokazuju da je stvaranje sličnosti u svom djelu samo jedan svrha reprezentacije. *Guernica* ne izgleda poput prikaza ratnog bombardiranja kojeg bismo inače mogli vidjeti. Od naslikanog sukoba očekivali bismo vojnike, krv, tenkove i slične scene pokolja u ratu. Umjesto toga, Picasso radi prikaz pomoću izobličениh figura s uznemirujućim izrazima lica. Umjetnik skreće pozornost ne na pokolj, već na neke druge određene karakteristike. Međutim, njegova *Guernica* je i dalje reprezentacijska. To nam pokazuje da reprezentacijska teorija može imati i drugu svrhu osim stvaranja sličnosti, odnosno da ona osim doslovnih imitacija uključuje i

⁴¹ Horst Waldemar Janson, op. cit. (bilj. 35.), 802.

one u kojima nemamo doslovne prikaze.⁴² Umjetnost kao imitacija ne bi mogla objasniti povezanost onoga što je naslikano i onoga o čemu je slika. Ovdje dolazi do spomenutog odstupanja. Umjetnost kao reprezentacija udaljava se od doslovno prikaza stvarnosti te postaje fleksibilnija. Ona dopušta da se stvarnost prikazuje bez doslovnog zrcaljenja svijeta kakav je. Zato Picassova *Guernica* zaista jest reprezentacija Guernice, iako u slikovnom izrazu ne vidimo ono što bi inače očekivali od ratnog prikaza.

Međutim, problem reprezentacijske teorije bilo bi to da isključuje neke umjetnosti. Ponajprije, iz sfere umjetnosti isključuje arhitekturu. Crkve i katedrale nisu samo reprezentacije Boga, već one zaista jesu utjelovljenje Boga. One, za vjernike, zaista jesu Božji dom.⁴³

3.3. NEOREPREZENTACIONALIZAM

Umjetnost 19. i 20. stoljeća otvorila je vrata pitanjima kako definirati umjetnost i što točno ona jest. Razlog tomu je što se povremeno nađe neko umjetničko djelo zbog kojeg se zapitamo jesu li svi oko nas izgubili razum ili nama ipak nedostaje kulturnog obrazovanja.

Čovjek imenom Marcel Duchamp, danas prepoznatljiv francuski umjetnik, uzeo je niz stvari koje je pronašao u stvarnom svijetu koji ga je okruživao- stalak za boce, stolicu, kotač- i preselio ih u umjetničku galeriju. Smatrao je da promjenom načina na koji vidimo predmete možemo napraviti prijelaz s običnog, svakodnevnog predmeta na predmet valoriziran kao umjetničko djelo. Njegovo djelo *Fontana* 1917. godine šokiralo je kulturnu elitu (*Slika 5.*). Djelo je Duchamp, pod potpisom *R. Mutt*, anonimno predao na veliku grupnu izložbu u New Yorku. Američko *Društvo nezavisnih umjetnika*, čiji član je bio i sam Duchamp, kasnije je odlučilo da izložena *Fontana* ne može biti umjetničko djelo te su njegovu submisiju prvotno odbili. Skoro 100 godina kasnije, 2004. godine u Velikoj Britaniji, *Fontana* je izabrana za najutjecajnije umjetničko djelo u modernoj umjetnosti.⁴⁴

⁴² Morris Weitz i dr., *Philosophy of the Arts: An Introduction to Aesthetics* (London: Routledge, 2005), 90.

⁴³ Noel Carroll, op. cit. (bilj. 6), 26.

⁴⁴ Hjørvardur Harvart Arnason., *Povijest moderne umjetnosti*, revidirao Petar Kalb (Varaždin: Stanek, 2009), 248.

Slika 5. Marcel Duchamp, *Fontana*, replika iz 1964-original iz 1917., Tate Modern, London



Klasična reprezentacijska teorija ne može objasniti zašto je Duchampova Fontana umjetničko djelo. Prema reprezentacijskoj teoriji, *Fontana* reprezentira uobičajeni pisoar, međutim, mi običan pisoar ne kategoriziramo kao umjetničko djelo. Što je onda ono što *Fontanu* odjeljuje i karakterizira ju kao svjetski prepoznato umjetničko djelo?

Noel Carroll sugerira da neoreprezentacionalizam pomaže u rješavanju takvih problema. On navodi da neoreprezentacijska teorija umjetnosti tvrdi da je umjetničko djelo ono djelo koje je o nečemu, odnosno ono djelo koje ima neku temu ili predmet o kojem se izražava. Stoga bi formulacija glasila da je "X umjetničko djelo samo ako ima predmet o kojem iznosi neki komentar (o kojem nešto govori ili izražava)."⁴⁵

To bi moglo objasniti zašto se Duchampova *Fontana* razlikuje od običnog pisoara. Duchampovo djelo posjeduje semantičku vrijednost, da je *o nečemu*. Svako djelo koje je umjetničko djelo mora posjedovati to da je *o nečemu*. Za daljnje pojašnjavanje Duchampove *Fontane* da je *o nečemu*, potreban nam je kontekst, koji nam omogućava interpretacije. Neoreprezentacionalisti zbog toga uvode argument kojim tvrde da sva umjetnička djela zahtijevaju nekakav oblik tumačenja:

P 1 Sva umjetnička djela zahtijevaju interpretaciju.

⁴⁵ Noel Carroll, op. cit. (bilj. 6), 26.

P2 Ako bilo što zahtijeva interpretaciju onda mora biti o nečemu.

K Dakle, sva umjetnička djela su o nečemu.⁴⁶

Vratimo li se predstavljenom primjeru, primijetit ćemo da Duchamp nije slučajno i bez razloga predstavio pisoar kao umjetničko djelo. Ono bi se moglo promatrati kao komentar da umjetnička djela ne moraju ovisiti o ručnom radu umjetnika, već da ono može nastati samo dodjeljivanjem nekih svojstva koje umjetnik želi (Duchamp je u ovom slučaju pisoaru dodijelio status umjetničkog djela smještajući ga u umjetnički prostor; galeriju). Druga interpretacija, iščitavajući povijesno-društveni kontekst vremena kada je djelo nastalo, jest ta da je Duchamp poslao svoje djelo na izložbu na kojoj je obećano da će sva poslana djela (uz plaćenu submisiju) biti izložena. Umjetnik je zapravo htio testirati predanost *Društva nezavisnih umjetnika* na slobodu izražavanja i toleranciju prema novim umjetničkim konceptima. Ironično, samo njegovo djelo bilo je odbačeno jer ga odbor nije smatrao umjetničkim djelom (iako je, kako znamo, ono kasnije priznato kao takvo).⁴⁷ Dakle, da bismo mogli interpretirati umjetničko djelo, ono mora biti *o nečemu*, odnosno mora imati neki sadržaj kojeg interpretiramo.

Teorija neoreprezentacionalizma nije uska poput ostalih i njena definicija prirode umjetnosti je prikladnija suvremenoj umjetnosti u kojoj često sadržaj ne zrcali stvarnost u kojoj se nalazimo, već obuhvaća i poznavanje šireg konteksta interpretacije i komentara samoga djela.

3.3.1. PROBLEM NEOREPREZENTACIONALIZMA

Iako teorija neoreprezentacionalizma može opravdati neke nedostatke reprezentacionalizma, ona svejedno nailazi na određene probleme. Naime, mnoga umjetnička djela zapravo nisu o ničemu. Primjerice, orkestralna glazba je često okarakterizirana kao nešto što u nama izaziva neki osjećaj. Glazba često zvuči onako kako bi mogli okarakterizirati ljudska stanja i osjećaje. Primjerice, Beethovenova *Eroica* je nam izaziva osjećaj tuge. Međutim, o čemu ona jest? Moglo bi se pokušati ustvrditi da neko određeno glazbeno djelo govori o tuzi, ali čini nam se da je to pogrešno. Glazbeno djelo može izraziti tugu, to može biti njeno svojstvo, ali u njoj nije riječ o

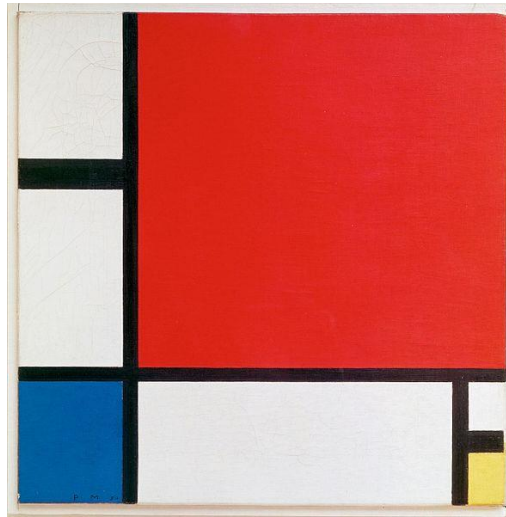
⁴⁶ Noel Carroll, op. cit. (bilj. 6), 29.

⁴⁷ <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573> (posjećeno: 23.7.2021.)

tuzi. Glazba koja ostavlja neki emotivni utisak zapravo djeluje na naše receptivne senzore, ali to ne znači da je to njeno semantičko svojstvo.⁴⁸

Ova teorija ograničava čak i likovnu umjetnost. Ponekad umjetnici nemaju naum da njihovo djelo reprezentira nešto. Primjerice, Piet Mondrian prepoznatljiv je po svojoj *Kompoziciji s crvenom, žutom i plavom bojom* iz 1930. godine (Slika 6.).

Slika 6. Piet Mondrian, *Kompozicija s crvenom, žutom i plavom bojom*, 1930., Kunsthaus Zurich, Zurich



Njegova slika ne prikazuje ništa više od onoga što promatrač vidi, radi se samo o kvadratima crvene, plave i žute boja. Djelo i ne treba smatrati reprezentacijskim. Čak je i sam Mondrian izjavio da njegova Kompozicija ne sadrži u sebi nikakvo simboličko značenje.⁴⁹ Ipak, iako možda ne reprezentira ništa, možemo se složiti da, kao i dekorativna umjetnost, ima svoju ulogu u svijetu umjetnosti. Da bi se divili ovom Mondrianovom djelu, nije nam potrebna dublja interpretacija kada se prvi puta susretnemo s njime. Ipak, uzmemo li u obzir da je Mondrian zaista imenovao kompoziciju *Kompozicijom s crvenom, plavom i žutom bojom*, onda bi se mogli složiti da bi djelo trebalo reprezentirati te boje. Čini se da je linija koja razdvaja reprezentativnu umjetnost od ne reprezentacijske i dalje mutna. Problemi s jasnim određenjem reprezentacije kao univerzalnog svojstva umjetničkog djela dovela je do odbacivanja reprezentacije i pokušaja traženja drugih esencijalnih svojstva. Jedno od njih, ekspresija, postaje dominantno u razdoblju s kraja 19. stoljeća, te ćemo zato u nastavku razmotriti ekspresivističku teoriju.

⁴⁸ Noel Carroll, op. cit. (bilj. 6), 31.

⁴⁹ Hjørvardur Harvart Arnason, op. cit. (bilj. 44), 359.

4. UMJETNOST KAO EKSPRESIJA

Posljednje godine 19. stoljeća u Europi i dalje su obilježene reprezentacijskim slikarstvom, bez obzira na rastuću popularnost impresionizma. Njegovi predstavnici, poput Edgara Degasa, Claudea Moneta ili Pierre-Augusta Renoira i dalje su se isticali svojim vještinama crtanja, primjene boje i slaganja kompozicije. Međutim, pojava Van Gogha na Europskoj sceni 1880.-ih donijela je sa sobom najavu novoga stila. Njegovi dramatični potezi kistom najavili su stil ekspresionizma kojeg nadalje u potpunosti razvija Edvard Munch na razmeđu 19. i 20. stoljeća. Iako se rani ekspresionizam i dalje držao (uglavnom) reprezentacijskog pristupa, nove odlike odisale su postepenim odbacivanjem dotadašnjih ustaljenih slikovnih praksi preferirajući subjektivniji pristup umjetnosti. Nasljednici ovoga pravca, poput Vasilija Kandinskog, Paula Kleea ili Oskara Kokoschke (da nabrojimo neke od glavnih), zajedno s političkim događajima početka 20. stoljeća, doveli su do rasta popularnosti i širenja ovoga pravca, što je dovelo i do promjene u shvaćanju prirode umjetnosti.⁵⁰

Iako Paris nije bio toliko ekspresionistički popularan kao Njemački gradovi, kolijevka ekspresionističkoga stila, mnogi slikari 20. stoljeća svejedno su povezani s ovim gradom. Jedan od onih koji su tamo djelovali bio je Pablo Picasso. Njegov takozvani *plavi period*, razvijen vjerojatno upravo u Parizu, možda je najemocionalnije razdoblje Picassovog života, ne samo zbog događaja koji su mu prethodili (kao što je, primjerice, samoubojstvo prijatelja), već i zbog posebne majstorske tehnike u kojoj umjetnik svoje teško emocionalno stanje prelijeva u psihološke teme ljudskog siromaštva i patnje pod dominacijom plave boje. Na ogednoj slici toga razdoblja, *Stari gitarist* iz 1903., Picasso svojim majstorstvom izaziva sažaljenje u promatraču (*Slika 7.*).

⁵⁰ <http://www.visual-arts-cork.com/representational-art.htm> (posjećeno: 28.7.2021.)

Slika 7. Pablo Picasso, *Stari gitarist*, 1903., Art Institute of Chicago, Chicago



Gitarista je starac sijede kose. Činjenica da sjedi na podu sugerira Picassovu tipičnu temu toga razdoblja, slikanja prosjaka. Starčevo emocionalno stanje, poderana odjeća i potišteno držanje ukazuju na siromaštvo i popraćenu depresiju. Međutim, Picassov gitarista nije naturalistički, ne prikazuje starog gitarista onako kakvim bi na njega naletjeli u stvarnom životu. Ovdje umjetnik namjerno iskrivljuje i izobličuje aspekte scene kako bi dodatno pojačao dojam emotivnog stanja i scene u kojoj se lik nalazi. Cijela scena napravljena je u tonovima plave boje, karakteristične za period u kojem djelo nastaje, što je očito nerealno, ali čija simbolika melankolije pojačava tužnu atmosferu.⁵¹

Kada usporedimo Picassovu sliku sa sličnom temom umjetnika Ernesta Meissoniera, *Vojnik koji svira theorbo* iz 1865., možemo uočiti ta strateška iskrivljenja (*Slika 8.*).

⁵¹ Horst Waldemar Janson, op. cit. (bilj. 35.), 763-764.

Slika 8. Ernest Meissonier, *Vpjenik koji svira theorbo*, 1865., The Metropolitan Museum of Art, New York



Picassov gitarist smješten je u neugodnom položaju koja ga smješta u skućeni prostor kadra, odnosno platna. Izgleda klaustrofobično i zatvoreno, dok je Meissonierov vojenik u dinamičnijoj pozi s prostorom za kretanje unutar kadra u koji je smješten. Također, tamo gdje oblik Meissonierovog vojenika organski, sa zaobljenim krivuljama, Picasso se okreće svom kockasto-kubističkom oblikovanju zbog čega je njegov gitarist oblikovan tvrdim i ostrim prijelazima linija.⁵²

Ova dva djela ilustriraju razliku između naturalizma, to jest reprezentacije svijeta kakav on zaista jest, te ekspresionizma kao umjetničkog cilja naslikanog djela. Jedan od Meissonierovih primarnih ciljeva jest bio prikazati veselog vojenika koji svira theorbo, žičani instrument popularan u doba procvata barokne glazbe. Vojenik je prikazan u potpunosti naturalistički, s točnim proporcijama i oblikovanjem tijela koje ne odudara od standarda. Što se tiče osjećaj prema njemu, vjerojatno je da u promatraču ovaj vojenik može izazvati veselje koje obično povezujemo sa sviračima koji se smiju dok izvode neko djelo. Međutim, utisak na promatrača u

⁵² <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/hendrick-ter-bruggen-a-man-playing-a-lute> (posjećeno: 28.7.2021.)

ovom djelu pada u drugi plan. Picasso, nasuprot tome, slika svog gitarista na ekspresionistički način, usmjeravajući naše osjećaje kroz njegov stilski izražaj. Picasso odbacuje naturalizam u svrhu ostavljanja snažnog emocionalnog dojma i upravo to je ono što čini ovo djelo Pabla Picassa uzornim djelom ekspresionizma.

Neki smatraju da je svrha stvaranja umjetnosti izražavanje unutarnjeg stanja, drugi da je ona izraz vanjskih, kolektivnih osjećaja (poput, primjerice, domoljublja), treći smatraju da ona nije nužno ograničena na osjećaje, već da se umjetnošću mogu izraziti i neke ideje. Upravo ovo je razdjelnica ekspresionističke i reprezentacijske teorije umjetnosti. Reprezentacijska teorija i teorije ekspresije slažu se oko toga da bilo koja vrsta umjetnosti na neki način komunicira, ali putevi im se razilaze kada je pitanje *o čemu* one komuniciraju. Razlika je u tome da je teorija ekspresije naglašava emocije, a ne ideje ili misli. Dakle, iz ovoga slijedi da ekspresionistička teorija omogućuje umjetniku da izrazi svoje emocije. Izražavanje je nešto što umjetnik onda radi. Međutim, postavlja se pitanje subjektivna i da ovisi o emocijama umjetnika ili promatrača. Međutim, postavlja se pitanje dalje jest *što je točno što umjetnik radi kada izražava?*

Teoretičari ove teorije, uključujući R. G. Collingwooda i Johna Deweya, zalagali su se za ekspresiju, inzistirajući na tome da je umjetnički izraz kognitivna aktivnost koja rasvjetljava i artikulira emocije. U *Načelima umjetnosti*, R. G. Collingwood tvrdi da je umjetnost maštoviti izraz emocija umjetnika. Kako navodi, kada osoba osjeća neku emociju, to je proces u glavi koji vodi od zbunjenosti do jasnoće:

"Isprva, on je svjestan toga da ima emociju, ali nije svjestan koja to emocija točno jest. Svega čega je svjestan je uznemirenost ili uzbuđenje, za koje osjeća da se događa u njemu, ali čiju prirodu još ne shvaća. Dok je u ovom stanju, sve što može reći o svojim emocijama jest: 'Osjećam... ne znam što osjećam.' Iz ovog bespomoćnog i potlačenog stanja izvlači se radeći ono što mi nazivamo samoizražavanjem.⁵³Ovo je aktivnost koja ima veze s (...) jezikom: on se izražava govorom. Također ima veze sa sviješću: izražena emocija je emocija čije prirode osoba koja je osjeća više nije nesvjesna. To također ima veze s načinom na koji [osoba] osjeća emocije. Kao neizražene, osjeća ih na bespomoćan

⁵³ U literaturi na engleskom: *expressing himself*.

i potlačen način; kao izražene, osjeća ih na način na koji je osjećaj opresije nestao. Um je tada nekako olakšan i ublažen."⁵⁴

Ekspresija omogućava osobi da postane svjesna emocije koja se nalazi u njoj. Osoba je prije poduzimanja nekog načina izbacivanja svoje emocije van često nje nesvjesna, te tek nakon određene aktivnosti priroda emocije se osobi otvara. Tek nakon poduzimanja neke kreativne radnje poput slikanja, pisanja ili plesanja, umjetnik izbacuje svoju emociju na površinu te njegov um, prije kaotičan, sada postaje bistriji.

Drugi teoretičar koji je smatrao da je ekspresija sastavnica svakog umjetničkog djela jest John Dewey. To potvrđuje kada kaže da je "faktično umjetničko djelo ono je što proizvod radi s i u iskustvu [osobe]"⁵⁵ Ono što Dewey želi reći jest da skulptura sama po sebi, kao produkt umjetničkog stvaralaštva, koja stoji u galeriji nije zapravo umjetničko djelo. Ona je djelo kada ljudi uđu u galeriju te imaju postojanu reakciju s tom skulpturom-obilaze je, proučavaju, pričaju o njoj, budu pod dojmom. Želio je naglasiti važnost posjedovanja *iskustva* u svakodnevnom životu.

Bitno je naglasiti da se glavna premisa u ovoj teoriji vrti oko emocija, kojima umjetnik ili izražava kroz neki medij ili izražava nekome. Može se primijetiti da ova dva teoretičara, bitna dva predstavnika ekspresionističke teorije, prate definiciju umjetnosti kao ekspresije prema Carrollu, koja glasi:

X je umjetničko djelo ukoliko je (1) namjerno (2) prenošenje do publike (3) jednakog (identičnog tipa) (4) individualiziranog (5) emocionalnog stanje (emocije) (6) kojeg umjetnik osjeća i (7) pojašnjava (8) koristeći se crtama, oblicima, bojama, zvukovima, radnjama i/ili riječima.⁵⁶

Ova verzija definicije ekspresionističke teorije obično se naziva transmisijskom teorijom jer emocije su medij kojim se prenosi unutarnje stanje umjetnika, koje dalje komunicira s publikom. Prema Tolstoju, predstavniku transmisijske teorije, umjetnost se ne definira u smislu njene sposobnosti izražavanja oblika i ljepote, već se definira u smislu sposobnosti komuniciranja i prenošenja njene poruke:

⁵⁴ Robin George Collingwood, *The principles of art* (Oxford: Oxford University Press, 1958), 109, osobni prijevod.

⁵⁵ John Dewey, *Art as experience* (New York: G. P. Putnam's Sons, 1934), 3.

⁵⁶ Noel Carroll, op. cit. (bilj. 6), 65.

"Umjetnost nije [...] manifestacija neke tajanstvene ljepote ili Boga; ona nije [...] igra u kojoj čovjek oslobađa višak uskladištene energije; ona nije izražavanje emocija vanjskim znakovima; on nije produkt ugodnih predmet; i iznad svega, ona nije zadovoljstvo; ali jest sredstvo sjedinjenja među ljudima, povezujući ih u istim osjećajima i prijeko potreba za život i napredak prema dobrobiti pojedinca i cjelokupnog čovječanstva."⁵⁷

Cilj umjetnosti nije samo proizvesti ljepotu ili pružiti užitak, zabavu ili puko uživanje. Za njega, "umjetnost počinje kada čovjek, sa svrhom da drugim ljudima prenese osjećaj koji je jednom doživio, ponovno u sebi zazove [taj osjećaj] i izrazi određenim vanjskim znakovima"⁵⁸ Lav Tolstoj je umjetnost shvaćao prvenstveno u smislu umjetnika, kao izraz neizrecivih emocija osobe koje su tu emociju stvorile. S te točke gledišta, umjetnik stvara način prenošenja osjećaja drugim ljudima. Često, ti osjećaji su oni koji se ne mogu izraziti pukim riječima, već pokretnom nogu u plesu, glasom u glazbi ili rukama u umjetnosti. Umjetnost je izraz osjećaja na takav način da publika kojoj je ona upućena može podijeliti taj osjećaj. Zato je bitno da ona ne pripada niti jednoj posebnoj klasi društva, jer ograničiti ju bi značilo poricati da ona može biti važna za cjelokupno čovječanstvo.⁵⁹

Međutim, u procesu prenošenja emocija umjetnika ka publici, bitno nam je nekoliko stavki. Pogledamo li Carrollovu definiciju umjetnosti predstavljenu ranije, jasno nam je da smo dokazali nekoliko njih-istina je, očigledno, da priroda umjetnosti nije upitna ako umjetničko djelo zaista u sebi nosi emocionalno stanje umjetnika, koje se putem tog djela prenosi na publiku. Primjerice, iako Munchov *Vrisak* iz 1910. godine uključuje izražajan lik u prvom planu slike, emocionalni naboj koje nam umjetničko djelo prenosi ne nalazi se toliko u njemu koliko u izobličenjima cjelokupnog djela (*Slika 9*).⁶⁰

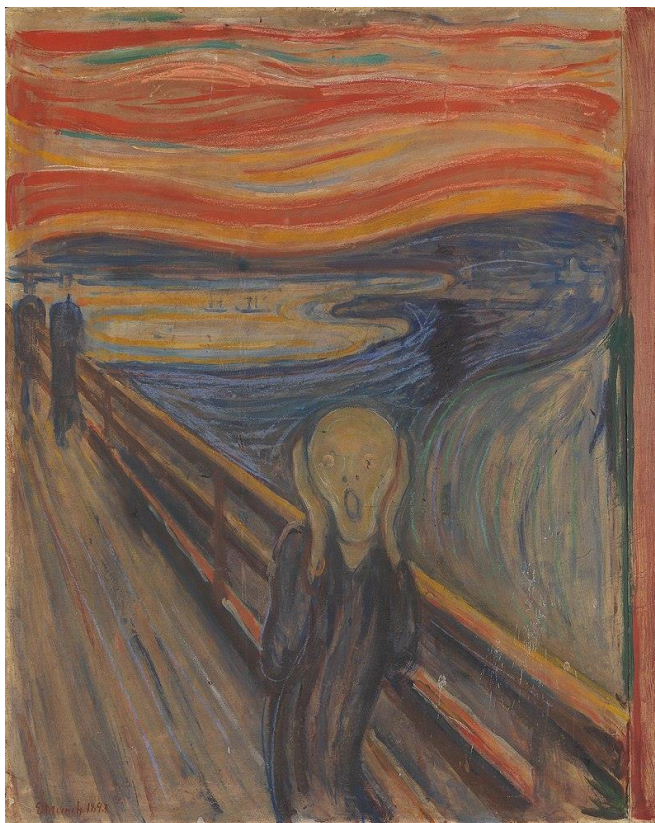
⁵⁷ Lav Tolstoj, *What is art?* (London: Penguin books, 1995), 62, osobni prijevod.

⁵⁸ Ibid., 61.

⁵⁹ Ibid., 80-81.

⁶⁰ Horst Waldemar Janson, op. cit. (bilj. 35.), 92.

Slika 9. Edvard Munch, *Vrisak*, 1910., National Gallery, Oslo



Prvo što primjećujemo i na što reagiramo su oštre boje i *valovita* kompozicija cjelokupnog djela od koje nam se čini da se prizor topi u nerazjašnjive mrlje u daljini. Ovo djelo je u potpunosti nadišlo naturalistički način prikazivanja, što mu uspijeva u prenošenju neke mučne poruke od koje nam se gotovo pa vrti u glavi. Traumatiziran svojim životnim tragedijama, Muncha je često pogađala depresija, što je vidljivo u mnogim njegovim radovima. Iz toga se da zaključiti da je umjetnik uspješno uspio prenijeti svoje mračno mentalno stanje u svoje djelo, a njime na široku publiku.⁶¹

Ipak, vodimo li se Tolstojevom idejom da je cilj umjetničkog djela prenošenje neke emocije, te da je, ako ta emocija dođe do publike, to djelo uspješno, dolazimo do problema. Postoje mnogi artefakti koji bi, po tom vođenju, mogli biti okarakterizirani kao umjetničko djelo. Uzmemo li primjer čestitaka, shvatit ćemo da Tolstojeva definicija jednostavno preširoka. Pretpostavimo da se bavimo pisanjem čestitaka koje izražavaju saučešće ili pak sreću za rođendane. Iako takve čestitke mogu izražavati emociju, mi se obično kao njeni kreatori ne smatramo umjetnicima.

⁶¹ Horst Waldemar Janson, op. cit. (bilj. 35.), 91.

Iako izražavaju emocije sreće, zdravlja, ljubavi, pa čak i tuge, te emocije često su u slučaju pisanja čestitki generalne. Produkte pisanja čestitki teško da možemo nazvati umjetničkim djelom. Emocije koje one prenose su preopćenite, a ono što je bitno u umjetnosti kada ju gledamo s pozicije teoretičara ekspresije upravo jest individualnost. Vrijednost artikulacije individualnog iskustva puno je bitnije nego ne individualno emocionalno iskustvo koje čestitke često prenose. Carroll zato *ispravlja* Tolstojevu predviđenu grešku te na listu svojih neophodnih uvjeta za umjetničko djelo stavlja da je ono namjeravano prenošenje individualnih emocija publici koje je umjetnik doživio.⁶²

Što onda točno Carrollovi kriteriji postižu?

1. kriterij isključuje mogućnost slučajnih umjetničkih djela, ili onih koja su mogla nastati nenamjerno (primjerice, prolijemo li kavu po praznom listu papiru, teško da ćemo taj komad papira zamrljan kavom smatrati umjetničkim djelom.
2. kriterij obavezuje umjetničko djelo kao sredstvo komunikacije između umjetnika i promatrača.
3. kriterij omogućava "pravu" komunikaciju, zahtijevajući da emocija koju je umjetnik namjeravao prenijeti na publiku putem svoga djela bude prava, odnosno ista.
4. kriterij omogućava originalnost, da emocija koja se prenosi bude personalna, a ne generička, kako je pokazano u primjeru s čestitkama.
5. kriterij obavezuje umjetnika da zaista ima određenu emociju dok stvara.
6. kriterij obavezuje umjetnika da je zaista doživio emociju dok stvara.
7. kriterij obavezuje umjetnika da emocija koju prenosi bude jasna i lako uočljiva.
8. kriterij sugerira da umjetnik mora imati određenu vještinu za izražavanje onoga što želi postići svojim djelom.⁶³

Dalje, poslužimo li se ranijim primjerom Picassovog *Gitarista*, lakše je uočiti Carrollove kriterije. Djelo je napravljeno, kao što je spomenuto ranije, (1) 1903. u njegovom *plavom razdoblju*. Monokromatska shema boja stvara ravne, dvodimenzionalne oblike koji odvajaju gitaristu od vremena i mjesta. Sveukupno (3) (5) prigušena plava paleta tonove naglašava melankoliju i šalje poruku tragičnoga kraj. Korištenje (8) ulja na dasci je ono što Picassu

⁶² Noel Carroll, op. cit. (bilj. 6), 62.

⁶³ http://web.mnstate.edu/gracyk/courses/web%20publishing/Carroll_2.htm (posjećeno: 3.8.2021.)

omogućava mračniji ugođaj. Ovu sliku možemo shvatiti kao (6) alegoriju Picassovog života u Barceloni dok je on bio umjetnik u usponu. Ona je komentar (4) na osamljeni život umjetnika i borbe koja dolazi s odabirom te karijere. Stoga, glazba (odnosno, umjetnosti), postaju teret koja umjetnika izolira od svijeta. Unatoč izolaciji, gitarist (umjetnik) ovisi o ostatku društva za preživljavanje. Sve te emocije odražavaju Picassovu situaciju u to vrijeme i njegovu kritiku sveukupnoga društva. Namjera djela bila je (7) da u promatraču ostave dubok, težak utisak. Bez postojanja publike (2), ne bi bilo nikoga da shvati poantu djela, koje tjera promatrača na pitanja poput zašto oni kojima je pomoć bila najpotrebnija i dalje hrle u siromaštvo. Koristeći plavu boju u svome radu, Picasso je uspio prenijeti elemente ranjivosti u svom radu.⁶⁴

Čini nam se da je ekspresivna teorija umjetnosti superiornija nad (neo)reprezentacijskom teorijom umjetnosti, jer nam govori puno više o prirodi umjetničko djela. Teoretičari ekspresionizma govore nam da je za prirodu umjetničko djela bitan faktor emocije i upravo zato su nam djela bitna, odnosno zato ostavljaju određeni utjecaj na nas. Kako je zaključio Tolstoj, svrha umjetnosti je "potaknuti u sebi osjećaj koji smo doživjeli [...], a zatim pokretima, linijama, bojama, zvukovima ili oblicima izraženim u riječima, prenijeti taj osjećaj da i drugi mogu doživjeti taj isti osjećaj."⁶⁵

4. 1. PROBLEM UMJETNOSTI KAO EKSPRESIJE

Središnji motiv ekspresionističkog pokreta u umjetnosti (otprilike od 1900. do 1950. godine) bio je prenijeti svoje osjećaje, putem različitih medija, na druge. Cilj nije bio točno reproducirati nešto, već je bio izraziti nešto. U ovom pokretu, forma je bila ta koja je slijedila funkciju; ako su tehnika ili medij uspjeli prenijeti umjetnikov osjećaj, onda su oni bili opravdani. Međutim, otprilike 1945. godine na umjetničku scenu stupa pokret apstraktnog ekspresionizma koji je pokazao kako se radnja i apstraktni odnosi mogu izraziti.⁶⁶ I stvarno, povijest umjetnosti puna je djela koja prenose ideje, učenja, priče, a ne samo osjećaje. To je jedan od glavnih, općih problema ekspresionističke teorije. Čak i ako prihvatimo da umjetničko djelo mora izražavati nešto publici, zašto bi to trebale biti samo emocije? Mnoga umjetnička djela promatraju se kao

⁶⁴ <https://publicdelivery.org/pablo-picasso-the-old-guitarist/> (posjećeno: 4.8.2021.)

⁶⁵ Lav Tolstoj, op. cit. (bilj. 57), 62.

⁶⁶ Hjørvardur Harvart Arnason, op. cit. (bilj. 44), 322.

prijenosnici nekih ideja ili koncepata, kao što smo to mogli primijetiti kod Duchampove *Fontane*, gdje su emocije imale sporednu ulogu u odnosu na umjetnikovu namjeru.

Vratimo li se Carrolllovoj definiciji, možemo uočiti i nekoliko problema s njegovim kriterijima. Prvi kriterij nalaže da *slučajno* nastala djela ne mogu biti umjetnička djela. Čini nam se da je ovaj kriterij *preuzak*; zašto bi takvi predmeti trebali biti diskvalificirani kao umjetnička djela samo zato što su slučajno ili nenamjerno stvoreni? Možemo argumentirati da mnogi drevni artefakti, poput vjerskih simbola ili prahistorijskog oruđa, nisu napravljeni s namjerom da budu cijenjeni kao umjetnička djela. Usprkos tomu, mi takve određene predmete estetski cijenimo. Najraniji dokazi o umjetnosti u paleontološkom zapisu ovise o onome što je netko spreman nazvati umjetnošću. Ipak, povjesničari umjetnosti sa sigurnošću danas mogu određenim uporabnim predmetima dati i estetsku vrijednost. *Homo erectus* bio je prvi hominid koji je mogao precizno raditi specijalizirani alat – kameno oruđe. Bademasti, simetrični oblici zahtijevali su i do 60 udaraca da dobiju svoj prepoznatljivi oblik. Razvojem mozga *Homo erectusa* došlo je do razvoja mentalnih sposobnosti i poimanja apstrakcije, vizualizacije oblika i predviđanja stvari u prostoru. Sve to sugerira da je vrsta imala razvijeni estetski senzibilitet. I zaista, otkriveni su dokazi da je *Homo erectus* imao interes ne samo za praktičnost, već i izgled pri izradi svog specifičnog kamenog oruđa. Danas, pri posjeti muzeja, možemo se složiti da takvi artefakti zaista zaslužuju biti u tom prostoru te da čak i u nama izazivaju osjećaje estetske vrijednosti (ljepote, divljenja, čuđenja...). I tako, možemo zaključiti da u ovom slučaju takav oblik kamenog oruđa može biti umjetničko djelo, iako njegova svrha nije bila takva da ono bude umjetničko djelo, već samo obično oruđe.⁶⁷

Slični *preuski* problemi mogu se postaviti i za ostale kriterije. Zašto bi u trećem kriteriju morala postojati ista emocija koju autor prenosi na publiku putem svoga djela? Čak i ako umjetnik želi komunicirati nešto svojoj publici, nije potrebno (za dobar prijenos emocije) da za vrijeme slikanja ili izrade umjetnik osjeća tu emociju, kako se implicira u petom kriteriju. Isto tako, reći da bi publika trebala imati iste emocije koje im je autor htio prenijeti jednostavno je krivo. Naravno, slušajući glazbu ili čitajući lirske pjesme, mi možemo osjetiti emociju iste vrste koju je osjetio i umjetnik⁶⁸ Primjerice, pjesma *Nitko kao majka* pjevačice Hanke Paldum pjesma je koja

⁶⁷ Ellen Dissanayake, *What is art for?* (Seattle: University of Washington Press, 1988): 53-54.

⁶⁸ John Hospers, The concept of artistic expression, *Proceedings of the Aristotellan Society* 55, br. 1(lipanj 1955): 336.

se često čuje na vjenčanjima. Hanka Paldum ju je posvetila svojoj majci nakon njezine smrti. Pjesma tako na vjenčanjima označava prijelaz mlade djevojke u ženu, te je mnoge uplakane majke upravo na vjenčanjima posvećuju svojim kćerkama, odnosno tom trenu odrastanja i odlaska iz doma.

Međutim, u mnogim slučajevima to nije tako. Čak i kada osjetimo emociju kao odgovor na promatrano umjetničko djelo, često ta emocija nije prava kao ona koju je možda imao umjetnik. Ako je autor izrazio ljutnju, mi kao promatrači njegova djela se nećemo osjećati ljuto; ta emocija više će se na nas reflektirati kao užas ili odbojnost. Ako je Picasso, recimo, u trenutku slikanja svog Gitarista bio tužan, emocija koju ćemo mi osjetiti gledajući to djelo može varirati od ravnodušnosti do sažaljenja, ali vrlo vjerojatno ne i tuge.⁶⁹

Ne smijemo ni podcijeniti jedan cijeli spektar umjetnosti koji je buknuo u 21. stoljeću. Porast umjetne inteligencije znači da strojevi postaju sve sposobniji obavljati složene zadatke koji su nekada bili rezervirani primarno za ljude. Čini se da ova teorija tako isključuje svu računalno generiranu umjetnost, budući da čovjek nije uključen u stvarnu izradu ovakvih djela, a time i nedostatak umjetnika koji svojim djelom prenosi emocije. Znači li to da onda umjetno inteligentna umjetnost nije umjetnost? Ipak, mi danas kolektivno priznajemo da neka od tih umjetno generiranih djela jesu umjetnička djela, i ne samo to, već nam ona pružaju cijeli neistraženi spektar novog medija stvaranja umjetnosti. Ako prihvaćamo da to jesu umjetnička djela, kako onda objasniti umjetnost koju mogu stvoriti životinje? Slonovi u zatočeništvu obučeni su za slikanje kao oblik obogaćivanja njihovih aktivnosti u zoološkim vrtovima.

Teško je slikanje računala i životinja povezati s ekspresionističkom teorijom, jer za sada nam je, u dometima naše znanosti, nepoznato da računala ili životinje mogu slikanjem prenijeti svoje emocije. Kako onda objasniti nedostatke ove teorije, pa čak i umjetnost napravljenu od strane računala ili pak životinja?

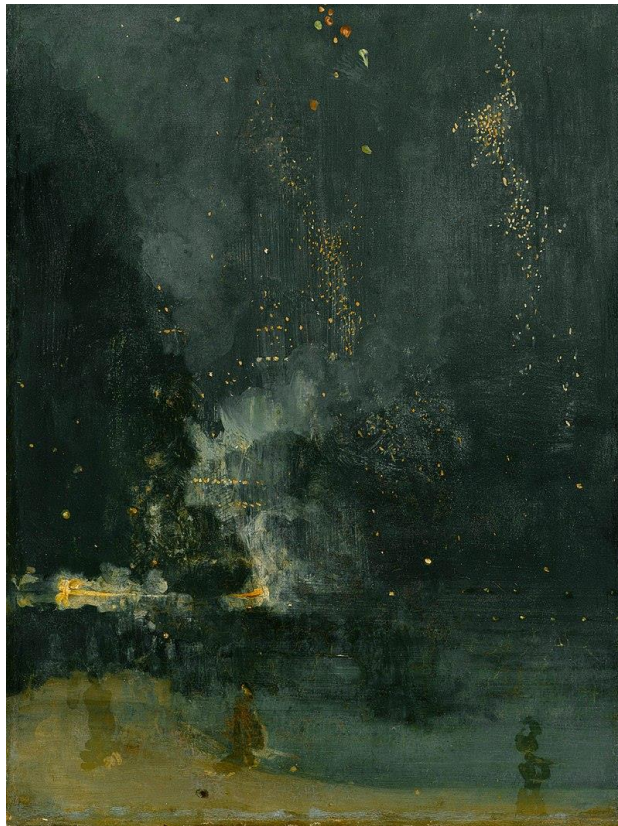
⁶⁹ John Hospers, op. cit. (bilj. 68), 337.

5. UMJETNOST KAO FORMA

Carroll poglavlje o formalizmu otvara time da se ova teorija javlja kao reakcija na reprezentacijsku teoriju, jednako kao i ekspresionistička teorija. Za razliku od ekspresionizma, formalistička teorije ne fokusira se na umjetnika ili publiku, već na formu i strukturu umjetničkog djela. Ono što je dovelo do javljanja nove teorije jest naravno pojava novih umjetničkih pravaca i djela čija se priroda ne može objasniti prijašnjim teorijama.

James McNeill Whistler 1877. godine prvi put je izložio svoje djelo *Nokturno u crnom i zlatnom: padajuća raketa* (Slika 10.). Niti jedan francuski umjetnik do tada nije naslikao tako *apstraktnu sliku*, koja, gledajući ju, nam teško govori o čemu se na njoj radi.

Slika 10. James McNeill Whistler, *Nokturno u crnom i zlatnom: padajuća raketa*, 1875., Detroit Institute of Arts, Detroit



To je zato rezultiralo brojnim kritikama, jedna od kojih je došla od istaknutog umjetničkog kritičara, Johna Ruskina, koji je optužio McNeilla da "baca boju gledateljstvu u lice".⁷⁰ Whistler je zatim tužio Ruskina zbog klevete, gdje je Whistler ponudio obrazloženje svojih slikarskih ciljeva:

"Ja sam možda namjeravao u svom djelu prije upozoriti na samu umjetničku sklonost, lišavajući sliku svake vrste vanjske pobude... to je, kao prvo, razmještaj crta, oblika i boje i ja sam iskoristio svaki njihov slučajni razmještaj koji će dati simetričan učinak."⁷¹

Posljednja rečenica artikulira obranu njegovog djela, koja je danas poznata moderna teorija - *formalizam*. Whistlerova obrana jest da umjetnost zaista jest o ljepoti, ali ne o ljepoti određenih oblika već je to ljepota određenih kombinacija boja i linija – tzv. *formalna ljepota*. Ono što je umjetnik htio da ovdje cijenimo nije ljepota određenih oblika (u ovom slučaju, vatromet iznad rijeke), već asimetričnost kompozicije i uporaba narančastih mrlja koje svjetlucaju na tamnoj pozadini.

Osoba odgovorna za formuliranje ove teorije jest engleski kritičar Clive Bell, koji je 1914. godine u svojoj knjizi *Art* iznio osnovne ideje formalizma. U knjizi, Bell ne negira ekspresionistički pogled da umjetnička djela u nama mogu izazvati širok spektar emocija. U stvari, formalisti općenito ne poriču da bi umjetnička djela mogla imati ekspresionistički ili reprezentativni sadržaj, ali negiraju da su ta svojstva relevantna za naše razumijevanje umjetnosti.⁷² Tvrdio je da svrha umjetnosti - slike, arhitekture, skulpture - izazvati određeno vrstu osjećaja, koju on naziva *estetska emocija*⁷³. Taj osjećaj ne uzrokuje subjekt, već oblik umjetničkog djela:

"Kuju kvalitetu dijele svi predmeti koji izazivaju naše estetske emocije? Koja kvaliteta je zajednička Sv. Sofiji i prozorima u Chartresu, meksičkoj skulpturi, perzijskoj zdjeli, kineskim tepisima, Giottovim freskama u Padovi i remek-djelima Poussina, Piera della Francesca i Cezannea? Čini se da je moguć samo jedan odgovor-značajna forma. U

⁷⁰ Horst Waldemar Janson, op. cit. (bilj. 35.), 731.

⁷¹ Hjørvardur Harvart Arnason, op. cit. (bilj. 44), 732.

⁷² Clive Bell, *Art* (New York: Frederick A. Stokes, 1914.), 13, osobni prijevod.

⁷³ U literaturi na engleskom: *aesthetic emotion*.

svakom [umjetničkom djelu] linije i boje kombinirane na poseban način, određene forme i njihovi odnosi, pobuđuju naše estetske emocije."⁷⁴

Upravo ta značajna forma jest kvaliteta koja bi, prema Bellu, trebala biti zajednička svim umjetničkim djelima. Bolje rečeno, kvaliteta koju bi trebali dijeliti svi objekti koji izazivaju naše estetske emocije. Ta forma nije ništa drugo doli osnovnih oblika od kojih se umjetničko djelo sastoji, kao što su linije, boje, oblici, te njihovi međusobni odnosi, koji pak u nama pobuđuju spomenute *estetske emocije*. Bell je značajnom formom htio obuhvatiti ideju da oblici unutar bilo kojeg umjetničkog djela mogu biti izražajni (izazivaju u nama *estetske emocije*), čak i ako su u potpunosti (ili nisu) odvojeni od prepoznatljive stvarnosti.

Bell također ima drugačiju kategorizaciju od onoga što jest i što nije umjetnost. Na slici poput *Željeznički kolodvor* iz 1862., autora Williama Powella Fritha, cilj je točno prikazati subjekt (željeznicu) onakva kakva jest (*Slika 11.*).

Slika 11. William Powell Frith, *Željeznički kolodvor*, 1862., Royal Holloway College, London



Njena uloga je čisto reprezentativna. Pogledamo li bolje u detalj, moguće je reći da određene scene naslikane sukladno sa željeznicom u nama mogu izazvati i određene emocije, poput nježnosti u prikazu majke koja grli dijete ili empatije čovjeka koji brine o svojim psima, ali to su sve svakodnevne emocije, a ne estetske. Kako navodi Bell: "ovoj klasi pripada ono što ja nazivam 'opisno slikarstvo'- to je slikarstvo u kojem se oblici ne koriste kao objekti emocija, već

⁷⁴ Clive Bell, op. cit. (bilj. 72), 8, *osobni prijevod*.

kao sredstva sugestije emocija ili prenošenje informacija."⁷⁵ Detalji u ovom djelu u nama mogu pobuditi naše divljenje umjetnikovoj vještini, ali za Bella je ta vještina krivo usmjerena. Prema njemu, pravi umjetnici posvećeni su izazivanju estetskih emocija kroz formu.⁷⁶

Jedno od bitnih obilježja ove teorije jest ideja da umjetničko djelo treba doživjeti samo po sebi, a ne u odnosu na nekoga ili nešto drugo. Ovdje se referira na reprezentacionalizam, odnosno, naglašava se to da ne bismo trebali uspoređivati djelo s prirodom kako bismo procijenili njegovu istinitost s njome. Za formalizam, razlika između skulpture Augusta iz Primaporte, fasade sv. Marka u Veneciji ili apstraktnih slika Joana Miróa je nebitna. Formalizam ne ispituje društveni i povijesni kontekst umjetnosti. Sve što trebamo znati o umjetničkom djelu nalazi se u njemu samome. Kako je napisao Bell:

"Reprezentativni elementi u umjetničkom djelu mogu, ali i ne moraju biti štetni: oni su nebitni. Jer, da bismo cijenili umjetničko djelo, ne moramo sa sobom ponijeti ništa iz života, nikakvo znanje njegovih ideja, nikakvo znanje o njegovim emocijama. Umjetnost nas transportira iz svijeta čovjekovog djelovanja u svijet estetske egzistencije."⁷⁷

Ono što Bell želi naglasiti jest da formalisti nisu tvrdili da formalizam omogućava razumijevanje samo novih promjena u umjetničkim djelima, već su tvrdili da se i ranija umjetnost može objasniti svojom formom. Kako je navedeno ranije, Bell smatra da reprezentacijska priroda umjetničkih djela treba samo pasti u drugi plan (kao kod ranijeg primjera *Željezničkog kolodvora*) te da prednost promatranju umjetničkog djela trebamo dati njegovoj značajnoj formi.

Kasniji razvoj formalizma okreće se prema materijalima. Formalističko načelo okretanja prema materijalima preuzeli su početkom 20. stoljeća umjetnički pokreti poput konstruktivizma i Bauhauusa. Primjer za to je konstruktivistička skulptura Vladimira Tatlina iz 1913., nazvanom *Kontrareljef (Slika 12.)*.

⁷⁵ Clive Bell, op. cit. (bilj. 72), 7.

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ Clive Bell, op. cit. (bilj. 72), 25, osobni prijevod.

Slika 12. Vladimir Tatlin, *Kontrareljef*, 1913., State Tretyakov Gallery, Moskva



Ovdje se pozornost skreće na teksturu površine, s metalnim i kožnim dodacima različitih oblika i veličina pričvršćenih na hrapavi, istrošeni drveni okvir. Svaki od materijala manipuliran je na način koji pokazuje i naglašava njihova svojstva: koža je napeta, bakreni lim izrezan i savijen, a drvo istrošeno. Ovo djelo ne možemo gledati u reprezentacijskom niti ekspresionističkom pogledu; ono ne nosi nikakvu moralnu poruku. Djelo je napravljeno kao uzorak materijala prikazan na način koji pokazuje njihova svojstva.⁷⁸

Da rezimiramo, u formalizmu oblik slike (tj. umjetničkog djela) čine njeni osnovni oblici: boja, linija, kompozicija i tekstura. Ranije smo se susreli s problemom Mondrianove *Kompozicije s crvenom, žutom i plavom bojom*. Mondrian je ovaj stil nazvao *neoplasticizam*, stilom koji teži ka apstrakciji i svođenju na osnovne forme i boje. Stoljećima su europski slikari pokušavali stvoriti trodimenzionalne oblike u stvarnim prostorima stvarajući tako iluziju stvarnosti. Primjerice, Masaccio je 1427. godine počeo rad na fresci *Sveto Trojstvo s Djevicom. sv. Ivanom i donatorskim parom*. Postala je poznata po svojoj inovaciji u prikazu arhitektonskih elementa i potpuno novoj viziji perspektive. Masaccio se ovdje služio matematičkim zakonima linearne perspektive i arhitektonskim okvirima kojima se stvara iluzija prostora koji se smanjuje u jednu

⁷⁸ <https://www.theartstory.org/artist/tatlin-vladimir/artworks/> (posjećeno:15. 8. 2021.)

točku koja nije vidljiva na fresko osliku.⁷⁹ U visokoj renesansi ovakav način iluzionističkog prikaza dubine u prostoru postao je sve popularniji - njime su se koristili Pietro Perugino, Paolo Uccello, Leonardo da Vinci i mnogi drugi. Perspektiva je u renesansi rođena te je postala neizostavan dio bilo kojeg djela.

Nasuprot tome, Mondrian i drugi modernisti htjeli su pomaknuti slikarstvo izvan naturalističkog okvira. Umjesto toga, usredotočili su se na svojstva boje i njenu sposobnost izražavanja ideja koristeći čiste, formalne elemente. Procjena vrijednosti umjetničkog djela počela se temeljiti na sposobnosti da umjetnik postigne ravnotežu i koheziju u svojoj kompoziciji. U ovoj *Kompoziciji s crvenom, žutom i plavom bojom*, Mondrianova uravnotežena upotreba linija, boja i geometrijskih oblika daje osjećaj ravnoteže i sklada.

Carroll predstavlja formalističku definiciju na sljedeći način:

X je umjetničko djelo akko je napravljeno da bi primarno posjedovalo i prikazivalo značajnu formu.⁸⁰

Reprezentacijska i ekspresionistička teorija nemaju dovoljno uvjeta da obuhvate sva ona djela koja mi danas možemo nazvati umjetničkim. S druge strane, formalizam se čini uspješno sveobuhvatnom teorijom. U ovoj definiciji, kriterij *primarno posjedovanje* trebalo bi eliminirati sve one objekte koji nisu umjetnička djela, ali ipak posjeduju neki raspored svojih dijelova (primjerice, matematičke jednadžbe). Također, kriterij *napravljeno* trebao bi spriječiti da se slučajno nastali predmeti nazivaju umjetničkim djelom. S druge strane, ova teorija dopušta druga umjetnička djela, ona koja nisu napravljena rukom, da se definiraju takvima (raniji primjer slona koji slika u zoološkom vrtu i slično).

5.1. PROBLEM TEORIJE FORMALIZMA

Vidjeli smo da formalizam ima prednost u odnosu na druge dvije teorije – reprezentacijsku i ekspresionističku. Prema formalizmu, da bi se predmet smatrao umjetničkim djelom, objektu je potrebna samo značajna forma, odnosno međusobni odnos i raspored njenih dijelova.

⁷⁹ Horst Waldemar Janson, op. cit. (bilj. 35.), 423.

⁸⁰ Noel Carroll, op. cit. (bilj. 6), 115.

Međutim, Carroll smatra da formalizam zapravo ne ide u prilog povijesti umjetnosti. Neki predmeti koje smatramo umjetničkim djelima, poput neolitskih Venera koje su služile u religijske svrhe, nisu *napravljene primarno* da pokažu značajnu formu. Takva djela *primarno* su napravljena da bi veličala određeni kult ili glorificirala neku višu figuru. Čak i ako formalisti odustanu od kriterija *primarno posjedovanje*, čini se da definicija postaje preširoka i da svi objekti koji posjeduju određenu strukturu mogu biti kvalificirani kao umjetničko djelo.⁸¹ Teorija koja dopušta da se toliko objekata računa kao umjetničko djelo upada u velike probleme, jer jasno nam je da postoji neka razlika (estetika, umjetnička, formalna ili neka četvrta) između računa iz dućana i Homerove *Ilijade*.

Možda najproblematičniji dio formalističke pozicije jest značajna forma. Što to jest *značajna forma* točno? Jasno nam je da svi objekti imaju neku vrstu oblika, ali što čini te objekte *značajnim formama*? Koju i kakvu strukturu složenosti objekt mora posjedovati da bi se kvalificirao da ima značajnu formu i u kojoj mjeri bi ju morao posjedovati? Formalisti ovdje nude nekoliko rješenja, definirajući značajnu formu kao zatvorenost, ili pak formu koja u promatraču izaziva posebno unutarnje strane. Međutim, njihove odgovore možemo produbiti i pitati o kakvim zatvorenim formama ili unutarnjim stanjima se točno radi.⁸² Pogledajmo za primjer rad umjetnice Tracy Emin nazvane *Krevet (Slika 13.)*. Sastoji se od njezinog kreveta s predmetima u svakakvom stanju. Ideja za ovo djelo inspirirana je depresivnom fazom u njezinom životu. Oko nepospremljenog kreveta nalazi se pepeljara puna cigareta, prazna boca žestokog pića, kontracepcijske pilule, prljave gaćice itd.⁸³

⁸¹ Noel Carroll, op. cit. (bilj. 6), 116.

⁸² Ibid., 119.

⁸³ Hjørvardur Harvard Arnason, op. cit. (bilj. 44), 7734-735.

Slika 13. Tracey Emin, *Krevet*, 1998., Tate Gallery, London



Ovaj rad svakako se smatra umjetničkim djelom, ali suprotno formalizmu, čini nam se da je ovdje teško pronaći ono što bi formalisti mogli nazvati formom - simetrija, jedinstvo, linije i slične elemente forme. Ako pak formalisti ipak proglase da ovo umjetničko djelo ima značajnu forma, onda je se ova teorija nalazi u neugodnoj poziciji da se svim neurednim, prljavim i razbacanim krevetima daje status umjetničkog djela

Nadalje, za svoje zagovornike, formalistička teorija ima prednost uzdižući umjetnost iznad svakodnevnih društvenih i socijalnih zbivanja. Odnosno, ono što umjetničko djelo (i njezini dijelovi) reprezentiraju ili označavaju je u suštini nevažno za *značajnu formu*. Formalisti tako smatraju da je sadržaj slike (ono o čemu ona *govori* ili ono što ona predstavlja) nije važan za analizu i kvalifikaciju objekta za umjetničko djelo. Ovdje su formalisti u prednosti u odnosu na prethodne dvije teorije (onu reprezentacijsku i ekspresionističku) jer formalistička teorija baš zato može opravdati modernu, tj. apstraktnu umjetnost. Neke slike Pollocka ili Mondriana prema kriterijima formalizma zaista jesu umjetnička djela (s čime su se prošle dvije teorije borile) baš zato što ne predstavljaju ništa, u smislu da nemaju niti reprezentacijska niti ekspresivistička svojstva. Međutim, čini se da je uvjerenje da je sadržaj umjetničkog djela irelevantan pogrešan. Estetska ili umjetnička vrijednost umjetničkih djela uvelike ovisi o razumijevanju njezinog

konteksta. Primjerice, kako navodi Carroll, cijela estetska namjera slike Pietera Bruegela iz 1560. godine, koja prikazuje *Ikarov pad*, ovisi o tome da promatrač prepozna u noge u vodi kao Ikarove noge, a ne samo da to ovisi o promatranju nogu kao značajne forme (određenog oblika, boje, linija...) (Slika 14.).⁸⁴

Slika 14. Pieter Bruegel Stariji, *Ikarov pad*, 1560., Royal Museum of Fine Arts of Belgium, Bruxelles



Naravno, za formaliste ovo djelo zaista posjeduje značajne elemente, ali ono ih posjeduje podređeno njenim reprezentativnim elementima, koji ipak odjeljuju *Ikarov pad* od običnog prikaza ustaljenog, seljačkog života (i za tu razliku nam je potrebno poznavanje sadržaja djela, a ne samo njegove forme). Dakle, za protivnike formalizma, umjetnost je ipak oduvijek bila dio života, a apstrahiranje umjetnosti iz njenog konteksta i života osiromašuje njezino bogatstvo i umanjuje njenu bitnu društvenu ulogu.

Međutim, najveći izazov formalizmu donio je postmodernizam i konceptualna umjetnost. Djela spomenutog Marcel Duchampa i Andyja Warhola dovela su koncept pitanja prirode umjetnosti na svjetlo, a malo tko je mogao predvidjeti da će 1960.-ima zavladatai upravo ovaj stil, stil pobune protiv dotadašnjih ideja i vrijednosti modernizma. Postmodernizam je bio značajan jer je u svijet umjetnosti uveo svoje unutarnje djelovanje, rušeći do tada sve velike narative i tražeći univerzalnu istinu. I dok su moderni umjetnici eksperimentirali s oblikom, tehnikom i procesima

⁸⁴ Noel Carroll, op. cit. (bilj. 6), 123.

stvaranja, postmodernisti su se usredotočili na teme, rađajući skepticizam i sumnju u razum u svijetu umjetnosti. Budući da su postmodernisti opet počeli rušiti do tada ustaljena pravila u stilu, uveli su novu eru slobode i osjećaja kreativnosti.⁸⁵

Ovo za formaliste stvara veliki problem, jer oni ne dopuštaju dosezanje vrijednosti koje su jedinstvene za forme umjetnosti – književnost, film, slikarstvo – jer polaze od univerzalnih pretpostavki, koje Noel Carroll naziva *formalističkim pristupom zajedničkog nazivnika*.⁸⁶ Formalisti tvrde da je potrebno sezati za univerzalnim kriterijima za vrednovanje svih oblika umjetnosti. I dakle, formalistima je svakako pasao modernizam, pravac čiji je fokus bio na striktnom istraživanju forme i što se njome može postići. Postmodernisti odbijaju priznati autoritet bilo kojeg stila ili definiciju onoga što bi umjetnost trebala biti. On postaje otvoren, rušeći razliku između umjetnosti i svakodnevnog života. Postmodernizam je opet onaj preokret koji se događa svako toliko u umjetnosti, zbog kojeg formalistička teorija postaje preslaba, zastarjela, da bi mogla zadržati zahtjeve novih stilova, jednako kao što su to ranije postale i reprezentacijska i ekspresionistička teorija. Čini se da je umjetnosti ponovno potrebna nova teorija koja bi omogućila slobodu novim pojmovima i stilovima u umjetnosti. Tu nadu 1950.-ih oživljava teorija koncepta otvorenog pojma, koja zbog navedenih promjena u umjetnosti svoj vrh popularnosti doživljava 1960.-ih godina.

⁸⁵ <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/postmodernism> (zadnje posjećeno: 17. 8. 2021.)

⁸⁶ Bohdan Dziemidok, Artistic Formalism: Its Achievements and Weaknesses, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51, br. 2 (proljeće 1993): 192

6. UMJETNOST KAO TEORIJA OTVORENOG POJMA

Jedan od glavnih problema, kako ovog rada, tako i estetike uopće, jest kako formulirati dosljednu teoriju umjetnosti, onu koja će svojim svojstvima obuhvatiti raznolikost umjetničkih djela. Pošto smo vidjeli da predstavljene teorije u ovom radu nisu ponudile dosljednu definiciju i nužne uvjete za razlikovanje objekata koji jesu ili nisu umjetnička djela, u ovom poglavlju nudim teoriju otvorenog koncepta, koja, smatram, jest rješenje problema prirode umjetnosti.

Razlog težine pronalaska teorije koja bi omogućila nalaženje te *prave* teorije jest to što je umjetnost je sastavnica svake kulture od kada čovjek hoda ovom zemljom. Znamo da ona služi za prenošenje ideja i vrijednosti svojstvene svakoj od tih kultura te u svom dizajnu sadrži vitalne ekonomske i društvene aspekte. U tome upravo jest problem – njena uloga mijenja se s vremenom, stječući više estetskih i društvenih komponenata kako vrijeme i progres čovječanstva napreduje. Odnosno, problem je, kako je sumirao Morris Weitz 1956. godine, taj da "čak i danas, gotovo svi koji su zainteresirani za estetska pitanja još uvijek se duboko nadaju da tek točna teorija dolazi."⁸⁷

Problem dolaska do *točne* teorije jesu nove pojave u plesu, borilačkim vještinama, skulpturi, glazbi, slikarstvu. I dok se stoljećima umjetnost razvijala postepeno i polagano, do 20. stoljeća ona je postala zbunjujuća. Ona je postala toliko nejasna da je zaista bilo potrebno naći granicu između onoga što jest i što nije umjetnost. Kao primjer zašto je važno povući ovu crtu, Carroll daje primjer Brancusijeve skulpture *Ptica u letu*. Problem ove skulpture javio se kada je skulptura trebala biti prebačena avionom iz Pariza u New York za izložbu u galeriji Brummer. Iako je američki zakon dopuštao umjetničkim djelima da uđu u SAD bez plaćanja carine, kada je stigla *Ptica u letu*, dužnosnici su ju isprva odbili pustiti u državu pod deklaracijom da je ona umjetničko djelo. Djelo je na kraju ipak uvezeno bez plaćanja carine, ali pod kategorijom *kuhinjski pribor i bolnička oprema*.⁸⁸ Ovim primjerom želi se pokazati da se čini da nam ipak jest bitno klasificirati je li nešto umjetničko djelo ili ne. Naravno, ne samo zbog zakonskih obaveza, već je i ključno za utvrđivanje kako bismo mi trebali reagirati na ono što se nalazi pred nama. Trebamo li cijeniti taj objekt, naći njegova estetska svojstva ili ga samo pokušati

⁸⁷ Morris Weitz, The Role of Theory in Aesthetics, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15, br. 1 (rujan 1956): 27.

⁸⁸ Noel Carroll, op. cit. (bilj. 6), 207.

interpretirati? Ako počnemo odgovarati na ponuđena pitanja, onda smo mi to djelo već klasificirali kao umjetničko, a ne kao objekt koji ima svakodnevnu, uporabnu funkciju.

Filozofija 20. stoljeća odražava ovu situaciju. Kako je pitanje identificiranja onoga što je umjetnost postalo sve zbunjujuće, jedino rješenje je bilo pronaći zajednički element svim umjetničkim djelima. Međutim, koji je to točno element kojega dijele, primjerice, simfonijska pjesma *Vltava* skladatelja Smetana i prijašnji primjer *Ptica u letu* umjetnika Brancusija? Mi znamo da to *jesu* umjetnička djela, ali kako kada se prijašnje, predstavljene teorije nisu pokazale adekvatnima za pronalazak tog elementa kojega bi ova dva umjetnička djela dijelila?

Čini se da je to zato što je umjetnost danas gotovo nemoguće definirati. Taj stav zastupa neo-wittgensteinova teorija, teorija uvelike temeljena na stavovima velikog austrijskog filozofa Ludwiga Wittgensteina, odnosno njegovim *Filozofskim istraživanjima*. Zastupnici ove teorije smatrali su da greška dotadašnjih teorija leži u stvaranju zatvorenog skupa umjetničkih djela, odnosno traženja zajedničkog, nužnog uvjeta svim umjetničkim djelima. S druge strane, neo-wittgensteinovci su se slagali da postoji neki način za prepoznavanje umjetnosti, ali nisu smatrali da je to stvaranje homogenog skupa u kojem bi sva djela dijelila barem jedan uvjet.

Morris Weitz, predstavnik neo-wittgensteinizma, pak u potpunosti odbacuje problem definiranja umjetnosti. Napor da bi se formulirala bilo koja teorija umjetnosti, odnosno da se sva umjetnička djela mogu staviti u isti skup u kojem imaju barem jedan zajednički uvjet, po njemu je beznadan jer smatra da skup takvih uvjeta ne postoji.⁸⁹ Ova ideja polazi od Wittgensteinovog pristupa u *Filozofskim istraživanjima*, u kojima ukazuje da umjetnost možemo promatrati konceptom *obiteljske sličnosti*, koji ne može definirati umjetnost u smislu nužnih, zajedničkih uvjeta. Da bi bolje razumjeli što Wittgenstein tvrdi, Weitz u svom članku *The Role of Theory in Aesthetics* iznosi njegov primjer s igrama. Wittgenstein se pita *što je igra?* Logično nam je zaključiti da nam treba barem jedno zajedničko svojstvo svim igrama koje znamo. Što točno dijele Olimpijske igre, društvene igre, igre kartama? Čini nam se da su sve igre nekako slične. Možda nam se čini da su sve igre zabavne, ili da u svakoj igri postoji mogućnost pobjede ili gubitka. Međutim, nije uvijek tome tako. Postoje vide igre koje nam dosade ili pak igre koje možemo igrati sami, bez konkurencije. I kako dalje analiziramo i tražimo što je zajedničko svim igrama, čini se da ne

⁸⁹ Morris Weitz, op. cit. (bilj. 87.), 28.

možemo naći jedno zajedničko svojstvo, već možemo naći samo "kompliciranu mrežu sličnosti koje se preklapaju i križaju."⁹⁰ Upravo to je razlog zašto Wittgenstein svoj koncept temelji na *obiteljskoj sličnosti*. Ne možemo dati definiciju članova, ali ukazujući na neke od njih (odnosno, njihovih svojstva, poput nosa, visine, očiju), možemo naučiti kako ih prepoznati i utvrditi sličnosti među članovima.

Weitz smatra da isto vrijedi i za prirodu umjetnosti. Ne možemo pronaći niti jedno zajedničko svojstvo svoj umjetnosti, ali zato možemo ukazati na sličnosti između njih. Primjerice, možemo promatrati umjetničko djelo koje dijeli sličnost s onim što smo definirali kao ekspresivistička svojstva. To isto djelo može dijeliti sličnosti s formalističkim svojstvima. Dakle, najčešće ne postoji neki zatvoreni skup relacija među djelima i svojstvima koja oni dijele.⁹¹ Ovaj koncept ima jednu ključnu značajku, koju Weitz naziva *otvorenom*. Kako navodi:

„Umjetnost je otvoren pojam. Novi uvjeti i slučajevi stalno se javljaju i stalno će se javljati; nove umjetničke forme, rodit će se novi pokreti, koji će zahtijevati odluku od onih koji su uključeni u procese o tome treba li se pojam umjetnosti proširiti ili ne, a to su najčešće umjetnički kritičari. Estetičari mogu ponuditi uvjete, ali nikada nužne i dovoljne za ispravnu primjenu pojma. Broj uvjeta za primjenu pojma umjetnost nikada ne može biti iscrpljen, jer umjetnici stvaraju uvijek nove slučajeve. Ono što tvrdim jest da izuzetno ekspanzivna, pustolovna priroda umjetnosti, njezine sve-prisutne promjene i svježije kreacije čine logički nemogućim osigurati bilo kakav set definirajućih svojstava.“⁹²

Dakle, Weitz, kao i ostali neo-wittgensteinovci, prvenstveno zastupa da je umjetnost otvoreni koncept jer je nemoguće dati esencijalnu definiciju u kontekstu nužnih i dovoljnih uvjeta. Prethodne teorije umjetnosti smatrale su da je moguće dati popis svih uvjeta koje objekt mora ispuniti da bi se kvalificirao kao umjetničko djelo, ali povijest umjetnosti dokazala je da je umjetnost podložna promjenama, kako u stilu, tako i u njejoj definiciji.⁹³ Neo-wittgensteinovci pak smatraju da ne postoji jedinstveno svojstvo koje je zajedničko svim umjetničkim djelima, već postoji složen niz preklapajućih svojstava i sličnosti. Razlog tomu je konstantno mijenjanje

⁹⁰ Ibid, 31.

⁹¹ Noel Carroll, op. cit. (bilj. 6), 214.

⁹² Morris Weitz, op. cit. (bilj. 87.), 32.

⁹³ Noel Carroll, op. cit. (bilj. 6), 211.

umjetničke praske, ili, bolje rečeno, fleksibilnost i podložnost umjetnosti tim promjenama. I baš zato "koncept umjetnosti ne može se zatvoriti (nužnim i dovoljnim uvjetima); on mora ostati otvorenim konceptom (ne koncept vezan uz uvjete) kako bi bio dosljedan s trajnom mogućnošću inovativnog umjetničkog stvaralaštva."⁹⁴

Dakako, ni ova teorija nije izbjegla kritike. Ovaj koncept je, čini se, ipak preširok, jer dopušta nizu objekata da se kvalificiraju kao umjetničko djelo. Budući da smo utvrdili da definicija umjetnosti nije ostala fiksna kroz povijesno umjetnička razdoblja, čini se da te promjene u njenoj definiciji mogu dopustiti bilo kojem objektu da bude prepoznato kao umjetničko djelo. Ovdje se možemo referirati i na teoriju *obiteljske sličnosti*. Primjerice, uzmemo li dva umjetnička djela, Duchampovu *Fontanu* i simfonijska pjesma *Vltava* skladatelja Smetana, primijetit ćemo da, vođeni teorijom *obiteljske sličnosti*, Duchampova *Fontana* više podsjeća na ostale pisoare nego na Smetanovu *Vtavu* (iako su oba umjetnička djela). Problem je u tome da, ako de facto uzmemo da je Fontana umjetničko djelo, onda se čini da su svi pisoari umjetnička djela. Ukratko, definirati umjetničko djelo zbirkom svojstva ili sličnosti, a ne jednim, jedinstvenim svojstvom, otvara vrata mnogim ne-umjetničkim objektima da se kvalificiraju kao umjetnička djela.⁹⁵

Usprkos opravdanim argumentima protiv teorije otvorenog pojma, smatram da su Wittgenstein, Weitz i ostali zastupnici ove teorije omogućili umjetnosti prvi otvoreni koncept, koji joj je bio nužan. Doista, proučavajući povijest umjetnosti, možemo vidjeti da se umjetnost zaista širila na načine na koje Weitz ukazuje. Ako je 1950.-ih umjetnost bila u tolikoj ekspanziji da je jedina plauzibilna, održiva teorija umjetnosti bila upravo ova, otvorenog pojma, onda je neupitno tvrditi da u umjetnosti 21. stoljeća postoji samo jedna teorija koja će jednom definicijom obuhvatiti sva umjetnička djela. Smatram da je bolje umjetnost ostaviti otvorenom za interpretaciju i propitkivanje, nego je ograničavati okvirima nekakvih nužnih uvjeta. Veća je šansa da će teorija otvorenog pojma prepoznati, s pravom, neki objekt kao umjetnički, nego što bi ga prepoznala bilo koja od prije navedenih teorija.

⁹⁴ Ibid., 211.

⁹⁵ Noel Carroll, op. cit. (bilj. 6), 220-222.

ZAKLJUČAK

Povijest umjetnosti zamršena je različitim estetskim doživljajima umjetničkih djela. Rasprava o onome što je lijepo i zašto je lijepo jest uglavnom vezana za određena povijesna razdoblja i njima paralelne umjetničke stilove. Početak diskursa o analizi prirode umjetnosti započeo je Baumgarten u 18. stoljeću uvođenjem termina *estetika* koji omogućuje stvaranje novih interesa oko definiranja umjetnosti. Ipak, rasprava koju je on začeo zapravo se stvarala u dužem periodu, a tome nam svjedoči i Platon koji već u 5. stoljeću prije nove ere raspravlja o umjetnosti u svojoj *Državi*. Ipak, Baumgarten jest omogućio oblikovanje estetske svijesti i osjećaja koji su se afirmirali u konceptu kritike ukusa, činjenice da smo ipak mi, promatrači, oni koji svojim kognitivnim aparatom oblikujemo subjektivne sudove o onome što nam se sviđa, a što ne.

U svom radu krenula sam od pitanja *što je umjetnost*, koje sam zatim proširila na *je li moguće definirati što jest a što nije umjetnost?* Mnogi tvrde da se umjetnost ne može definirati, a od slične pretpostavke sam krenula i ja. Smatram da je umjetnost previše kompleksna i fleksibilna da bi ju mogla definirati u točno ovom trenutku. Tvrdila bih da se sa mnom slažu i predstavljene teorije. Svaka od navedenih dala je neko novo rješenje, međutim, ovaj rad išao bi u potpuno drugačijem smjeru da definicija onoga što jest umjetnost zaista i je pronađena. Svaka od teorija jednostavno nema dovoljno sveobuhvatnu definiciju za sve one radnje i medije koji danas čine umjetnost. Iako jedna od teorija može biti u potpunosti sveobuhvatna za slikarstvo, ne znači da će moći definicijom obuhvatiti, primjerice, glazbenu umjetnost.

Smatram da granice umjetnosti nikada nećemo uspjeti povući. Umjetnost je sastavnica svake kulture od kada čovjek hoda ovom zemljom. Služi za prenošenje ideja i vrijednosti svojstvene svakoj od tih kultura te u svom dizajnu sadrži vitalne ekonomske i društvene aspekte. U tome upravo jest problem – njena uloga mijenja se s vremenom, stječući više estetskih i društvenih komponenata kako vrijeme i progres čovječanstva napreduje. Teško je naći definiciju umjetnost ako znamo da svijet neće biti isti za sto, pa čak i deset godina. Naše znanje o tehnologiji, medicini, čak i životinjskom svijetu onemogućuje nam dati danas definiciju umjetnosti ako znamo da će nastati novi umjetnički stilovi i pravci koji će nam biti inovativni i nepredvidivi. Smatram da se može tvrditi da očekujemo skok u umjetnosti koji se, primjerice, dogodio

usporedimo li 14. i 20. stoljeće. To 20. stoljeće (doba modernizma i postmodernizma) bila je prekretnica u našem poimanju umjetnosti kada umjetnici često posežu za novim pojmovima, prekidima tradicije i odbacivanju klasičnih pojmova ljepote. Umjetnik danas više se pokušava odraziti stvarnost, već pokušava izraziti vlastiti unutarnji svijet i prenijeti poruku.

Estetika i filozofija umjetnosti ovdje mogu biti korisni alati koji bi promatraču pomogli shvatiti koncepte i razlike između *stare* i *nove* umjetnosti. Zdravorazumski nam jest prije cijeniti djela Michelangela ili Da Vincija prije apstraktnih djela Pollocka ili Maljeviča, i često ne znamo zašto je tomu tako. Moderna i suvremena umjetnost jest drugačija od onih *tradicionalnijih*, i upravo zato je bitno poznavati povijesni kontekst, umjetnikove namjere, pa čak i promjenu u shvaćanju ljepote u trenutku nastanka tog djela.

Naravno, sve što sam sada izložila ima elemente istine u sebi, ali također je samo moje mišljenje. Smatram da će definicija umjetnosti, kao i do sada, ostati otvorena, subjektivna i diskutabilna. Među povjesničarima umjetnosti, umjetnicima i filozofima nema konsenzusa, i baš zato nam ostaje toliko različitih definicija umjetnosti koje nam ostavljaju više otvorenih pitanja i problema nego što nam se nude odgovori. Smatram da upravo to jest jedina, nepromjenjiva istina u ovoj raspravi – koncept umjetnosti mijenjao se kroz stoljeća i nikada neće prestati.

BIBLIOGRAFIJA

Knjige i članci:

1. Aristotel. *Poetika*. preveo Zdeslav Dukat. Zagreb: Školska knjiga, 2005.
2. Arnason, H. *Povijest moderne umjetnosti*. revidirao Petar Kalb. Varaždin: Stanek, 2009.
3. Bell, Clive. *Art*. New York: Frederick A. Stokes, 1914.
4. Božićević, Vanda. *Filozofija britanskog empirizma: David Hume/O mjerilu ukusa*. Zagreb: Školska knjiga, 1996.
5. Cahnterjee, Anjan. *The aesthetic brain: How we evolved to desire beauty and enjoy art*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
6. Carroll, Noel. *Philosophy of art: A contemporary Introduction*. London: Routledge, 2010.
7. Collingwood, Robin G. *The principles of art*. Oxford: Oxford University Press: 1958.
8. Damjanov, Jadranka. *Likovna umjetnost II dio*. Zagreb: Školska knjiga, 2007.
9. Danto A. Aesthetic responses and works of art. *Philosophic Exchange* 12, br. 1 (ljetno 1981): 3-21.

https://digitalcommons.brockport.edu/phil_ex/vol12/iss1/5/ (Pristupljeno: 30. 6. 2021.)

10. Dewey, John. *Art as experience*. New York: G. P. Putnam's Sons, 1934.
11. Dissanayake, Ellen. *What is art for?* Seattle: University of Washington Press, 1988.
12. Dziemidok, Bohdan. Artistic Formalism: Its Achievements and Weaknesses. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51, br. 2 (proljeće 1993): 185-193.

<https://www.jstor.org/stable/431384> (Pristupljeno: 20. 8. 2021.)

13. Freeland, Cynthia. *But is it art?: An introduction to art theory*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
14. Fox, Daniel M. Artists in the Modern State: The Nineteenth-Century Background. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 12, br. 2 (zima 1963.): 135-148.

<https://www.jstor.org/stable/427746> (Pristupljeno: 29. 6. 2021.)

15. Grlić, Danko. *Estetika II*. Zagreb: Naprijed, 1983.
16. Goodman, Nelson. *Ways of Worldmaking*. Indiana: Hackett Publishing Company, 1978.

17. Hospers, John. The concept of artistic expression. *Proceedings of the Aristotelian Society* 55, br. 1 (lipanj 1955): 313-344.

<https://academic.oup.com/aristotelian/article/55/1/313/1802126> (Pristupljeno: 4. 8. 2021.)

18. Janson, Waldemar H., Anthony Janson F. *Povijest umjetnosti..* uredio Radovan Ivančević. Varaždin: Stanek, 2003.

19. Kant, Imanuel. *Kritika moći suđenja.* preveo Nikola Popović. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 2002.

20. Kristeller, Paul O.. *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics.* *Journal of the History of Ideas* 12, br. 4 (listopad 1951): 496-527.

<https://www.jstor.org/stable/2707484> (Pristupljeno: 29. 6. 2021.)

21. Nwodo, Christopher S. Philosophy of art versus aesthetics. *The British Journal of Aesthetics* 24, br. 3(ožujak 1984): 195-205.

<https://philpapers.org/rec/NWOPOA> (Pristupljeno: 2.7. 2021.)

22. Platon. *Država.* preveli Albin Vilhar i Branko Pavlović. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 2002.

23. Tolstoj, Lav. *What is art?.* London: Penguin books, 1995.

24. Walton Kendall L. How Marvelous! Toward a Theory of Aesthetic Value. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51, br. 3 (ljetno 1993): 499-510.

<https://philpapers.org/rec/WALHMT> (Pristupljeno: 30. 6. 2021.)

25. Warburton, Nigel. *The art question.* London: Routledge, 2003.

Weitz, Morris. Gordon Graham. *Philosophy of the Arts: An introduction to Aesthetics.* London: Routledge, 2005.

<https://ug1lib.org/book/773563/cd1b45?id=773563&secret=cd1b45> (Pristupljeno: 13. 7. 2021.)

26. Weitz Morris. The Role of Theory in Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism.* 15, br. 1 (rujan 1956): 27-35.

<https://www.jstor.org/stable/427491> (Pristupljeno: 14. 9. 2021.)

Internetski izvori:

1. <https://www.theartstory.org/artist/tatlin-vladimir/artworks/> (Pristupljeno:15. 8. 2021.)
2. <https://www.moma.org/collection/works/79070> (Pristupljeno:12. 7. 2021.)
3. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/488221> (Pristupljeno:15. 7. 2021.)
4. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573> (Pristupljeno: 23.7.2021.)
5. <http://www.visual-arts-cork.com/representational-art.htm> (Pristupljeno: 28.7.2021.)
6. <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/hendrick-ter-brugghen-a-man-playing-a-lute> (Pristupljeno: 28.7.2021.)
7. http://web.mnstate.edu/gracyk/courses/web%20publishing/Carroll_2.htm(Pristupljeno: 3.8.2021.)
8. <https://publicdelivery.org/pablo-picasso-the-old-guitarist/> (Pristupljeno: 4.8.2021.)
9. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/postmodernism> (Pristupljeno: 17.8.2021.)

POPIS SLIKOVNIH PRILOGA:

1. Slika 2. Michelangelo Buonarroti, David, 1504, Galleria dell'Accademia, Firenca

izvor: <https://de.artsdot.com/ADC/Art.nsf/Buy-PrintTextured?Open&RA=8XZRJF>

2. Slika 2. Jackson Pollock, Full Fathom Five, 1947, MoMA, New York

izvor: <https://www.greenorc.com/2021/02/famous-modern-art-paintings/>

3. Slika 3. Pablo Picasso, Portret Gertrude Stein, Metropolitan Museum of Art, New York

izvor: <https://news.psu.edu/story/514387/2018/04/05/public-events/facility-modern-art-theory-discussion>

4. Slika 4. Pablo Picasso, Guernica, 1937., Museo Nacional Centro de Arte Reuba Sofia, Madrid

izvor: <https://elcapitalino.mx/cultura/el-guernica-para-apreciarse-cuadro-por-cuadro/>

5. Slika 5. Marcel Duchamp, Fontana, replika iz 1964-original iz 1917., Tate Modern, London

izvor: <https://www.24heures.ch/culture/urinoir-marcel-duchamp-fete-100-ans-cully/story/12230091>

6. Slika 6. Piet Mondrian, Kompozicija s crvenom, žutom i plavom bojom, 1930., Kunsthaus Zurich, Zurich

izvor: <https://www.chegg.com/flashcards/arh-206-final-images-345a326f-2b75-45c9-8fea-7d29f04ce550/deck>

7. Slika 7. Pablo Picasso, Stari gitarist, 1903., Art Institute of Chicago, Chicago

izvor: <https://www.behance.net/gallery/64991719/The-old-Gutarist-animation-film>

8. Slika 8. Ernest Meissonier, Vpjenik koji svira theorbo, 1865., The Metropolitan Museum of Art, New York

izvor: <https://fomasovetnik.livejournal.com/1121523.html>

9. Slika 9. Edvard Munch, Vrisak, 1910., National Gallery, Oslo

izvor: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edvard Munch - The Scream - NG.M.00939 - National Museum of Art, Architecture and Design.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edvard_Munch_-_The_Scream_-_NG.M.00939_-_National_Museum_of_Art,_Architecture_and_Design.jpg)

10. Slika 10. James McNeill Whistler, Nokturno u crnom i zlatnom: padajuća raketa, 1975., Detroit Institute of Arts, Detroit

izvor: <https://replicarte.com.br/es/products/noturno-em-preto-e-dourado-o-foguete-caindo-james-abbott-mcneill-whistler-2485>

11. Slika 11. William Powell Frith, Željeznički kolodvor, 1862., Royal Holloway College, London

izvor: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:William Powell Frith The Railway Station .jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:William_Powell_Frith_The_Railway_Station.jpg)

12. Slika 12. Vladimir Tatlin, Kontrareljef, 1913., State Tretyakov Gallery, Moskva

izvor: <https://wikioo.org/ko/paintings.php?refarticle=8XZ6JZ&titlepainting=Relief&artistname=Vladimir%20Tatlin>

13. Slika 13. Tracey Emin, Krevet, 1998., Tate Gallery, London

izvor: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/emin-my-bed-l03662>

14. Slika 14. Pieter Bruegel Stariji, Ikarov pad, 1560., Royal Museum of Fine Arts of Belgium, Bruxelles

izvor: https://en.wikipedia.org/wiki/Landscape_with_the_Fall_of_Icarus

