

Umjetnost, društvo i vrijednosti

Krstulović, Ida

Master's thesis / Diplomski rad

2022

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:186:245424>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-28**



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

Ida Krstulović

UMJETNOST, DRUŠTVO I VRIJEDNOSTI

DIPLOMSKI RAD

Mentorica: Doc. dr. sc. Iris Vidmar Jovanović

Rijeka, 2022.

IZJAVA O AUTORSTVU DIPLOMSKOG RADA

Ovime potvrđujem da sam osobno napisala rad pod naslovom *Umjetnost, društvo i vrijednosti* 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 navedeni u popisu literature.

Ime i prezime studentice: Ida Krstulović

Datum: 22.09.2022.

Vlastoručni potpis: _____

Sadržaj

Sažetak.....	4
1. Uvod.....	5
2. Uvod u problem: zašto je umjetnost prestala biti lijepa?	8
3. Zašto nam se čini da umjetnost stagnira?	13
3.1. Teorije o kraju umjetnosti	13
3.2. Nemoguće je predvidjeti budućnost umjetnosti	17
3.3. Razvoj umjetnosti ovisi o znanstvenom razvoju	19
3.4. Normativne teorije o suvremenoj umjetnosti pogrešan su pristup	21
3.5. Je li kraj stilskog razvoja isto što i kraj umjetnosti?	22
4. Granice 'visoke' i 'niske' umjetnosti	24
4.1. Je li masovna umjetnost umjetnost?	24
4.2. Disjunkcija 'visoke' i 'niske' umjetnosti	27
4.3. Lažna dilema viših i nižih užitaka	28
4.4. Gdje onda postaviti granice umjetnosti, ako igdje?.....	29
4. Intelektualni su oblici umjetnosti otuđujući	30
4.1. Zašto ljudi ne vole konceptualnu umjetnost?	30
4.2. Ljudi ne vole konceptualnu umjetnost jer je ne razumiju	31
4.3. Ljudi ne vole konceptualnu umjetnost jer se s njom ne mogu povezati	33
4.4. Može li umjetnost koju ne volimo biti dobra?.....	35
5. Zaključak.....	37
Popis literature	39
Popis reprodukcija.....	42

Sažetak

Recentnija istraživanja o umjetnosti često se susreću s činjenicom da je ulogu umjetnosti u suvremenom društvu teško definirati, iz čega proizlazi cijeli niz problema. Umjetničke kritike i analize, kao i filozofske rasprave o vrijednosti umjetnosti, ovise o ideji da umjetnost ima neku svrhu koju ispunjava. No ako ne znamo što bi umjetnost trebala raditi, kako možemo prosuditi koja umjetnost je dobra? Ako uloga umjetnosti u suvremenom društvu nije jasna, kako možemo znati koja umjetnička djela je uspješno ispunjavaju? Ovaj rad istražuje kako je do ovog problema došlo, analizirajući tri potencijalna uzroka. Prvi je taj da umjetnost više nema jedinstven cilj kao što je to imala u prošlosti. Drugi je taj da sve veće širenje masovne i popularne umjetnosti komplicira pitanje što je dobra umjetnost. Treći je taj da postoje slučajevi u kojima je moguće da je neka umjetnost uspješna, a da ju brojni ljudi istovremeno ne vole.

Ključne riječi: umjetnost, povijest umjetnosti, kraj umjetnosti, masovna umjetnost, konceptualna umjetnost

1. Uvod

U ovom radu tvrdi se da je istraživanje umjetnosti danas kompleksniji zadatak nego što je to bio kroz povijest. To se događa iz razloga što je sam odnos umjetnosti i društva postao zamršen. Kako je ovaj rad pisan iz perspektive povjesničara umjetnosti, on govori o problemima s kojima se suvremeni povjesničar umjetnosti može susretati u istraživanju, ali to radi postavljajući filozofska pitanja. Kao takav, smatra se da će filozofskoj raspravi doprinijeti širi pogled na problem i perspektivu koja je bliža umjetničkom svijetu. Valja napomenuti i da se govori isključivo o zapadnjačkoj umjetnosti, a pretežice o vizualnim oblicima umjetnosti. Iako su teze izložene u ovom radu primjenjive i na oblike umjetnosti kao što su književnost ili glazba, oni će u njemu biti manje zastupljeni.

Kada se u ovom radu spominje odnos suvremenog društva i suvremene umjetnosti, ne misli se na funkcije koje umjetnost ima za svakog pojedinca, već na kulturnu ulogu koju igra. Misli se na odnos u kojem umjetnost odražava želje i potrebe društva i pitanje radi li to dobro u posljednje vrijeme. Iz kulturološkog stajališta, jasno je da društvo nije homogeno, te da će u suvremenom, pluralističkom društvu umjetnost također biti pluralistička. Međutim, istraživanja o umjetnosti teško je ostvariti bez ikakvih generalizacija o istoj. Kako bi analiza stanja umjetnosti u suvremenom društvu imala smisla, potrebno je pretpostaviti da umjetnost *u cijelosti* govori nešto o društvu u kojem nastaje *u cijelosti*. Jasno je da će umjetnost za svakog pojedinca vršiti razne, a često i različite, funkcije, no ovaj rad postavlja drugačije pitanje. Zašto se čini kao da današnja umjetnost, u svojoj cijelosti, nema jasno usmjerenje? Umjetnost je u prošlosti, barem u nekoj mjeri, uvijek odražavala duh svoga vremena te je ispunjavala određene ciljeve i funkcije. Stotinama godina, na zapadnjačku likovnu umjetnost se gledalo kao na zanat, a njena je teorija bila faktografska. Umjetnici su stvarali u skladu s narudžbama, a teoretičari o njoj pisali deskriptivno, sudeći njenu kvalitetu objektivnim kriterijima kao što je ljepota. Danas je znatno teže tvrditi da je ljepota apsolutno, objektivno svojstvo koje se može svesti na točne proporcije, ugodan kolorit ili dinamični *chiaroscuro*,¹ ali u starom i ranom novom vijeku tvrdilo se upravo to. U antičkoj su se umjetnosti cijenile proporcija i sklad, u srednjovjekovnoj svjetlo i boja, a u renesansi vrsno oponašanje prirode.² Sve dok su umjetnici uspješno rukovali tim karakteristikama, njihova su djela bila lijepa, a time i uspješna. Takvo je shvaćanje umjetnosti prvi put ugroženo u 19. stoljeću, s dolaskom moderne umjetnosti. U trenutku kada

¹ Naravno, neki će to i dalje tvrditi. Vidi: Waugh, J. 2015. *Pulchritudo: Championing Beauty as The Purpose of Art*. Carphopage Press

² Eco, U. 2004. *Povijest ljepote*. HENA COM

umjetnost prestaje biti realistična i postepeno postaje isključivo misaoni čin, nešto daleko više od samog zanata, nije ju više moguće suditi mjerilima kao što su proporcije, kompozicija ili odnos svjetla i sjene. Sadržaj umjetnosti više nije u samom predmetu, već u njegovoj interpretaciji. Čak i taj pomak u onome što društvo može očekivati od umjetnosti nešto je s čime su se teoretičari uspješno nosili, mijenjajući formalnu analizu s onom ikonološkom, koja u obzir uzima cjelokupni kontekst u kojem neko djelo nastaje. Međutim, danas živimo u vremenu kada su i moderna i postmoderna umjetnost već postale dijelovi povijesti. Umjetnost danas može se pokušati obuhvatiti pojmom 'post-postmodernizam', ali sve je teže razabrati što ona jest i zašto je cijenimo. Kao rezultat toga, više nije jasno što publika može i želi očekivati od umjetnosti, u kojem smjeru bi se umjetnički svijet trebao kretati, niti što možemo nazvati vrijednom umjetnošću. S akademskog stajališta, više nije potpuno jasno ni kako joj pristupiti u analizi. Valja se stoga zapitati je li problem u samoj umjetnosti ili u društvu koje ne zna što od nje želi, odnosno treba.

Neki će upravo iz navedenih razloga reći da umjetnost nije jednako važna za kulturni razvoj kao što je to nekad bila. Visoku kulturu nazvat će plitkom i senzacionalističkom igračkom dominantne društvene klase.³ Modernu i postmoderanu umjetnost osuđivat će jer ne inspirira i ne povezuje ljude na način na koji to radi tradicionalna umjetnost.⁴ Umjetničke će kritičare koji cijene bespredmetne oblike umjetnosti osuđivati jer potiču krive aspekte umjetnosti.⁵ Prije nego što se takve kritike usmjerene prema suvremenoj umjetnosti mogu odbaciti, valja pomnije razmotriti razloge zašto je to tako. Ako se prihvati teza da je uloga umjetnosti u suvremenom društvu nejasna u usporedbi s ulogama koje je imala kroz povijest, te da to otežava akademska istraživanja o suvremenoj umjetnosti, ovaj će rad nadalje izložiti tri problema koja tome mogu biti uzrok. Njihova će rješenja imati potencijal bolje usmjeriti filozofe, povjesničare, teoretičare i kritičare suvremene umjetnosti. Ti su problemi sljedeći:

1. U umjetnosti više nema jasnog, linearnog napretka, pa se čini da ona stagnira. Kao što je već spomenuto, tradicionalna je umjetnost imala smjer u kojem se kretala i cilj kojeg je ispunjavala. Činjenica da suvremena umjetnost takve usmjerenosti nema nije nova ideja. Tvrdnju da je u umjetnosti već učinjeno sve što je moglo biti značajno za njenu povijest Arthur Danto razvija već u drugoj polovici prošlog stoljeća. Zašto onda, pola stoljeća kasnije, i dalje nije vidljiv značajan stilski pomak u umjetnosti?

³ Bourdieu, P. 1979. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Harvard University Press

⁴ Wolff, T. F. 1989. „Has Today's Art Lost Its Value?“ u *The Christian Science Monitor*.

<https://www.csmonitor.com/1989/0412/1val.html> (posjećeno 20.09.2022.)

⁵ Wolfe, T. 1975. *The Painted Word*. Farrar, Straus & Giroux

2. Granice su vrijedne umjetnosti sve manje jasne s vremenom. Jesu li masovno proizvedeni filmovi, knjige i glazba umjetnost na isti način na koji je to naprimjer *Mona Lisa*? Ako i jesu, jesu li jednako vrijedni? Nekada jasno određene granice umjetnosti, koje su istu definirale kao zanat koji je imao cilj ukrasiti i obrazovati svijet, danas ne postoje. Možda je sva, pa čak i ona najbanalnija umjetnost koja nas okružuje jednako bitna za naše svakodnevne živote. Možda je upravo to razlog zašto ju ne znamo precizno vrednovati.
3. Vrhunac moderne umjetnosti, konceptualna umjetnost, ugrozila je odnos šire publike s umjetnošću. Ovaj filozofski oblik umjetnosti označio je prekid s vizualnošću u inače vizualnim tehnikama kao su slikarstvo ili kiparstvo. Moderna i suvremena umjetnost kulminirala je samosvjesnim, meta oblikom filozofije o samoj sebi, ali to je oblik umjetnosti koji je privlačan puno užoj publici od realistične, likovne umjetnosti. Konceptualna umjetnost namjerno je bespredmetna, dosadna i lišena ljepote. Stoga nije iznenađujuće da će promatračima koji u umjetnosti traže ljepotu ona biti odbojna. Iako je ta reakcija upravo ono što su konceptualni umjetnici htjeli, brojni će kritičari konceptualne umjetnosti i danas inzistirati da je ona nešto 'što bi svatko mogao napraviti'.

Ti će se problemi izložiti sljedećim redoslijedom. Drugo poglavlje ovog rada uvod je u problem. Ono detaljnije govori o trenutku kada je umjetnost prestala biti lijepa, odnosno o trenutku kada se njena uloga u društvu počela mijenjati. Iduća tri poglavlja redom se dotiču gorespomenutih razloga zašto se njena funkcija u ljudskim životima još uvijek čini nejasnom. Treće će poglavlje govoriti o problemu stagnacije u umjetnosti i razmotriti tezu da je ideja linearnog napretka u umjetnosti nešto što nije niti važno niti potrebno u suvremenoj umjetničkoj analizi. U četvrtom poglavlju bit će predstavljeno stajalište prema kojem su neke granice umjetnosti izgrađene nauštrb same umjetnosti, nepotrebno umanjujući vrijednost masovne umjetnosti koja čini velik dio ljudskih života. Peto poglavlje dublje će se suočiti s pitanjem zašto se čini da veliki broj ljudi pokazuje otpor prema konceptualnim oblicima umjetnosti i može li se taj odnos popraviti.

2. Uvod u problem: zašto je umjetnost prestala biti lijepa?

Čest je pogled na umjetnost, kako od strane laika, tako i od strane stručnjaka, onaj prema kojem je najbolja umjetnost ona lijepa. Naposljetku, idealistički prikazati čari svijeta oko nas bio je glavni cilj umjetnosti stotinama godina. Giorgio Vasari, firentinski umjetnik kojeg se smatra prvim povjesničarem umjetnosti, smatrao je da konačni cilj umjetnosti mora biti taj da savršeno oponaša stvarnost jer upravo u realističnim, iako često idealiziranim prikazima leži prava ljepota.⁶ To je misao koja se zadržava u spisima mnogih istraživača umjetnosti sve do modernog doba: nema ljepše umjetnosti od one koja prikazuje stvarnost u najboljem mogućem svjetlu.⁷ No ni ta misao nije trajala vječno.

Razdoblje modernizma započinje krajem 19. stoljeća kao posljedica industrijskih i političkih revolucija koje su to stoljeće obilježile. Industrijska revolucija sa sobom je donijela novi pogled na svijet, ali i izume kao što su fotografija i film, izume koji su preuzeli dokumentarističku ulogu koju je umjetnost nekada imala. Političke revolucije, kao što su Američka i Francuska revolucija, svojim su borbama za slobodu i demokraciju utjecale na gubitak potrebe za nacionalizmom i naglašenim prikazima religije u umjetnosti.⁸ Umjetnost je prestala biti puko pokazivanje vještina u stvaranju lijepih stvari i po prvi put imala priliku otvoreno postati eksperimentalna, egzistencijalna, a često i mračna. Ikonički primjer iskaza tih emocija može se naći u slavnom *Kriku* Edvarda Muncha (*Slika 1.*). Iako se na prvi pogled naziv djela može interpretirati kao da se odnosi na krik kojeg ispušta naslikani lik, ako se pročita autorov popratni tekst jasnije je da se radi o beskrajnom kriku prirode koja ga okružuje.⁹ Munchov lik ne vrišti, već čepi uši od tjeskobe. Za ovog umjetnika stvarnost nije bila lijepa. Ona je bila jeziv raspad cijelog svijeta oko njega, a ovakve je slike stvarao kako bi formom i sadržajem to oponašao.

Ipak, čak i kada su se umjetnici odmakli od realističnih prikaza i nastojali svojim impresionističkim slikama uhvatiti prolazne trenutke ili svojim ekspresionističkim radovima izazvati razna turbulentna raspoloženja, promatrač je u tome jasno mogao vidjeti ljepotu i doživjeti značajna estetska iskustva. Ljepota je svojstvo koje je još uvijek lako naći u Monetovim impresionističkim platnima ili u postimpresionističkim pejzažima Van Gogha. Spomenuti ekspresionistički pokret s kraja 19. stoljeća također još uvijek sadrži dozu ljepote.

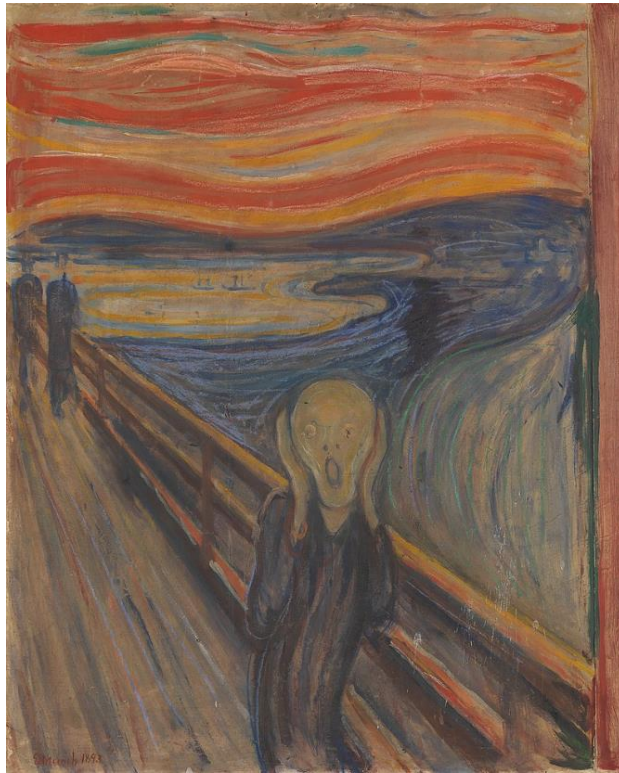
⁶ Vasari, G. 1550. *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*

⁷ Minor, V. H. 2001. *Art History's History*. Prentice Hall

⁸ Janson, H. W., Davies, P. J. E. 2013. *Jansonova povijest umjetnosti: zapadna tradicija*. 7. izdanje. Staneck

⁹ Prideaux, S. 2012. *Edvard Munch: Behind the Scream*. Yale University Press. str 164-168

Munch svoj egzistencijalni strah izražava ritmom valovitih linija i uravnoteženim kontrastom boja. Posjetitelji Narodnog muzeja u Oslu vjerojatno će, kada vide ovu sliku uživo, naći nešto lijepo u dugim potezima kista, u snažnim bojama i u emocijama nemira koje je umjetnik nastojao prenijeti.



Slika 1. Edvard Munch, *Krik*, 1893. Norveški nacionalni muzej, Oslo

Odnos promatrača i umjetnosti drastično se promijenio tek u razdoblju koje je uslijedilo, kada je estetska privlačnost u cijelosti prestala biti važno svojstvo za umjetnost. Prostori galerija i muzeja postepeno se pune djelima koja ne samo da prestaju biti lijepa, već često i izazivaju gađenje. Piero Manzoni 1961. godine izlaže zloglasno djelo *Merda d'artista*, seriju konzervi navodno punih umjetnikovog izmeta. Andres Serrano se 1987. proslavio fotografijom raspela uronjenog u vlastitu mokraću. Marina Abramović deset godina kasnije na Venecijanskom bijenalu danima čisti hrpu kravljih kostiju u prostoriji ispunjenoj smradom trulog mesa za svoj performans *Balkanski barok* (Slika 2.). Umjetnost dvadesetog stoljeća je *odvratna*, a ono što će mnoge još više isfrustrirati je činjenica da je umjetnost uz to postala i *dosadna*. Kazimir Maljevič je početkom dvadesetog stoljeća čak četiri puta slikao crni kvadrat na bijeloj pozadini, motiv koji će brojni kritičari bespredmetne umjetnosti navesti kao primjer slike koju bi bilo tko mogao naslikati. John Cage je 1952. skladao *4'33''*, skladbu koja se sastoji

od preko četiri minute potpune tišine. Film *Empire* kojeg desetak godina kasnije stvara Andy Warhol je usporena snimka nepomičnog kadra Empire State Buildinga koja traje preko osam sati. Zašto su umjetnici počeli stvarati umjetnost koja je namjerno ružna, banalna ili dosadna?¹⁰



Slika 2. Marina Abramović, *Balkanski Barok*, 1997. Venecijanski bijenale

To rade namjerno, nastavljajući redukcionizam koji je započet izbacivanjem realističnih prikaza iz umjetnosti. Kao što Stephen R. C. Hicks ukazuje u svom eseju *Why Art Became Ugly*, moderna umjetnost postepeno počinje istraživati *nedostatak umjetnosti*. Više nije bitno što je na slici, već što je s nje oduzeto. Vizualni umjetnici nastoje pronaći srž svoje discipline tako što od nje oduzimaju sav višak sve do točke u kojoj ono što stvore više ne možemo nazvati umjetnošću.¹¹ Jackson Pollock svojim apstraktnim lijevanjem boja po platnu slikarstvu oduzima kompoziciju. Kazimir Maljevič bijelim kvadratom na bijelom pozadini iz umjetnosti izbacuje boju. Andy Warhol masovnim tiskanjem svakodnevnih motiva odbacuje ideju originalnosti autora. Kao vrhunac modernističkog redukcionizma, konceptualna umjetnost eliminira i percepciju i vizualnost - iz slikarstva izbacuje sliku.¹² S tim pokretom umjetnost postaje filozofska aktivnost više nego umjetnička. Na *meta*, konceptualni način preispituje što ona jest i koje su njene granice. Reakcije i rasprave o djelima konceptualne umjetnosti stoga su često zanimljivije od samih djela. Sama djela nisu lijepa niti zanimljiva te

¹⁰ Elpidorou, A., Gibson, J. 2021. "Really Boring Art" u *Ergo: An Open-Access Journal of Philosophy* 8 (2022). Michigan Publishing Services

¹¹ Hicks, S. R. C. 2004. "Why Art Became Ugly" u *Navigator* 6, br. 10 (2004). The Atlas Society

¹² Ibid.

njihova estetska vrijednost više nije razlog zašto ih stavljamo u muzeje i galerije. Ona su važna zbog svog povijesnog, kulturnog i filozofskog značaja. Kao što Dominic McIver Lopes uočava, primamljivo je tražiti estetsku vrijednost u sjajnom porculanu Duchampove *Fontane* (Slika 3.), ali to nije svrha tog umjetničkog djela.¹³ Duchampov pisoar nije bitan jer je lijep, već zato što ispituje granice umjetnosti. Sam umjetnik je kritizirao besmisleni potragu za ljepotom u njegovom stvaralaštvu kada je rekao “bacio sam im sušilo za boce i pisoar u lica kao izazov, a sada se dive njihovoj estetskoj ljepoti”.¹⁴ Moderna umjetnost se ne trudi biti lijepa jer je preokupirana traženjem svoje granice. Kada promatrač u galeriji vidi umjetninu poput Duchampove *Fontane* i zapita se zašto je to umjetnost ili pomisli da bi takvo nešto svatko mogao učiniti, to je upravo reakcija koja se od njega očekuje.



Slika 3. Marcel Duchamp, *Fontana*, 1917. (replika iz 1964.) Tate, London

Postmodernizam, za čiji se početak uzimaju sedamdesete godine prošlog stoljeća, više je nastavak na modernizam nego reakcija na njega. Mnoge umjetnine nastavljaju biti bespredmetne, a one koje ponovno uvode sadržaj to rade na eklektičan, citatni ili ironičan način. Stilove se miješaju, a umjetnost je često samo-destruktivna. Teme su kritički pogledi na društvo, odnosno na marginalizaciju određenih rasa, klasa ili rodova. Ideja nastavlja biti važnija od estetskog iskustva promatrača, pa je postmodernistička umjetnost rijetko lijepa. Štoviše, ako

¹³ McIver Lopes, D. 2007. “Conceptual Art Is Not What It Seems” u Goldie, P., Schellekens, E. ur. *Philosophy and Conceptual Art*. Oxford University Press. str. 242

¹⁴ Citirano iz Hicks, S. R. C. 2004 (bilj. 11). Prijevod: Ida Krstulović

je modernizam predstavljao nedostatak estetike u umjetnosti, postmodernizam se na estetski spektar vraća sa suprotne strane. Umjetnost je često namjerno ružna i stvorena na način da izaziva gađenje. Umjetnici koriste materijale kao što su krv, dlake ili urin. Istražuju se *tabu* seksualni fetiši kao što su pedofilija ili zoofilija.¹⁵ Neki primjeri odvratne umjetnosti već su ranije navedeni. Serrano sa svojom fotografijom *Immersion (Piss Christ)* na naizgled bogohulnički način kritizira pretjeranu komercijalizaciju i banalizaciju kršćanske simbolike u suvremenoj kulturi. *Balkanski barok* Marine Abramović ceremonijalni je oblik tugovanja za posljedicama Domovinskog rata na Balkanu. To su postmodernističke teme koje su neslučajno naglašene šokantnim izborima materijala od strane umjetnika, u ovom slučaju urina i životinjskih ostataka.

Kao zaključak može se reći da vizualni umjetnici prestaju stvarati lijepu i realističnu umjetnost jer to jednostavno nije više potrebno. Estetski privlačan, mimetički prikaz svijeta oko nas lako se može postići i fotografijom. Savršeno oponašanje ljepote prirode u 20. stoljeću više nije značio nikakav napredak u umjetnosti jer je, ako ćemo vjerovati Vasariju, to nešto što je postignuto već 400 godina ranije. Empirijsko ispitivanje granica umjetnosti koje se javilo kao potreba u modernizmu moguće je samo punjenjem umjetničkih prostora predmetima koji su svakodnevni, ružni i dosadni. Umjetnost je prestala biti lijepa jer je našla novi cilj u svojoj filozofiji.

Danas, kada je i postmodernizam već postao dio povijesti umjetnosti, znatno je teže razabrati ikakav cilj u umjetnosti. Postavlja se ozbiljno pitanje 'kuda dalje?'. Ima li promatrač dojam da je sve već vidio? Je li još uvijek moguće imati svjež pogled na svijet i na povijest umjetnosti? Je li to uopće još uvijek bitno?

¹⁵ Primjere fetišističkih prikaza u umjetnosti između ostalog daje Hicks u *Why Art Became Ugly* (2004). Neki od radova koje spominje su *Mjesečar* Erica Fischla, slika koja prikazuje adolescenta koji masturbira te *Kulturalna Gotika* Paula McCarthyja, skulptura čiji su likovi pozicionirani na način koji implicira da dječak spolno opći s kozom dok ga otac drži za ramena.

3. Zašto nam se čini da umjetnost stagnira?

Razmišljajući o utjecaju suvremene¹⁶ umjetnosti na svoju povijest, lako je pomisliti da se ništa osobito važno za umjetnost nije dogodilo već desetljećima. Udžbenici povijesti umjetnosti, koji često i dalje slijede klasični model Johanna Winckelmana, koriste se pojmovima stilskih razdoblja i tako dočarati ideju da umjetnost kroz povijest ima jasan, linearan napredak. Pojam napretka vrijednosno je obilježen pojam koji implicira kretanje od lošijeg na bolje ili težnju za višim stupnjem razvoja.¹⁷ Moderni i suvremeni će autori odbaciti ideju da ona umjetnost koja je novija nužno mora biti i *bolja*, ali će zadržati ideju da se umjetnost mora kretati. U modernizmu više nije moguće govoriti o kronološkom slijedu, ali se i dalje razabiru pokreti poput impresionizma, kubizma, fovizma i mnogih drugih –*izama*.¹⁸ S nastupom postmodernizma postaje jasno da živimo u doba koje se ne može obuhvatiti lentom vremena. Umjetnici postižu razinu slobode i eksperimentacije koja čini tradicionalno poimanje povijesti umjetnosti nemogućim. Reagirajući na taj fenomen, povjesničari i filozofi umjetnosti kao što su Hans Belting ili Arthur Danto pitaju se znači li to da je povijest umjetnosti gotova. Naime, povijest umjetnosti u svojoj suštini bavi se razvojem umjetničkog stvaralaštva i stilskim promjenama. Ako toga više nema, ima li uopće povijesti umjetnosti?

Ako se ne želi prihvatiti ideja da umjetnost danas nastaje izvan svoje povijesti, pitanje koje valja postaviti je sljedeće: je li za dojam da u ovoj disciplini više nema značajnog pomaka zaslužna sama umjetnost ili pogrešan pristup istoj pod utjecajem tradicije? Drugim riječima, valja razmotriti mogućnost da je u umjetnosti zbilja već učinjeno sve što je moglo biti važno za njenu povijest, ali ne treba zanemariti ni mogućnost da griješimo kada na umjetnost i dalje gledamo kao na uredan niz stilova i pokreta.

3.1. Teorije o kraju umjetnosti

Hans Belting 1987. piše knjigu eseja *Kraj povijesti umjetnosti?* u kojoj postavlja pitanje nastaje li suvremena umjetnost izvan svoje povijesti. Kao povjesničar umjetnosti, Belting je znao da oblici stvaranja umjetnosti koji ne omogućavaju historicistički pristup predstavljaju problem za njegovu disciplinu. Nije poricao da je umjetnost njegovog vremena svjesna svoje

¹⁶ U ovom slučaju termin 'suvremena umjetnost' koristi se doslovno, referirajući na stanje umjetnosti danas. Ne govori se o periodu postmoderne umjetnosti koji se javlja u drugoj polovici 20. stoljeća i za kojeg se često koristi isti termin

¹⁷ *Napredak*, Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=42936> (posjećeno 20.09.2022.)

¹⁸ O ovome između ostalog govori i Jansonova povijest umjetnosti (bilj. 8), koja je također formulirana na sličan način

povijesti, ali se bojava da ju ne nastavlja. Svoju refleksiju započinje anegdotom o slikaru Hervéu Fischeru koji je 1979. performansom u Parizu proglasio umjetnost mrtvom (*Slika 4.*). Fischer u Centre Pompidou svojevremeno pred publikom reže dugačku nit provučenu kroz prostoriju i tvrdi da je to zadnji čin povijesti umjetnosti. Njegovo metaforičko prekidanje tradicionalne lente vremena bio je oblik teorije o kraju umjetnosti, teorije prema kojoj živimo u doba 'postpovijesne' umjetnosti.¹⁹



Slika 4. Hervé Fischer, *Povijest umjetnosti je završila*, 1979. Centre Pompidou, Pariz

Autor s kojim se pojam kraja umjetnosti najviše povezuje filozof je i kritičar Arthur Danto. Danto je bio osoba koja je imala privilegiju svjedočiti velikim promjenama u svijetu umjetnosti koje su nastupile u 20. stoljeću, a okidač za njegovu teoriju bila je Warholova serija *Brillo* kutija. Naime, Andy je Warhol 1964. izložio seriju kutija koje savršeno imitiraju američko pakiranje spužvica za ribanje posuđa marke *Brillo* (*Slika 5.*). *Readymade* skulptura, oblik stvaralaštva u kojem se svakodnevni predmeti prenamjenjuju u umjetnička djela, tada nije bila ništa neviđeno. Marcel Duchamp je već pola stoljeća ranije u prostore muzeja i galerija stavljao kotač bicikle, sušilo za boce i pisoar. Ipak, kada je Danto u izložbenom prostoru vidio ovaj predmet koji se ni po čemu ne razlikuje od onoga kojeg može naći u vlastitoj kući, to ga je potaklo da promijeni svoj pogled na umjetnost općenito. Umjetnost više nije bila umjetnost, ona je postala filozofija.²⁰

¹⁹ Belting, H. 1987. *The End of the History of Art?* Chicago: The University of Chicago Press. str. 3-5

²⁰ Danto, A. C. 1998. *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective.* University of California Press



Slika 5. Andy Warhol, *Brillo kutije*, 1964. Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania

Ideju da umjetnost staje tamo gdje filozofija o umjetnosti počinje Danto preuzima od Hegela koji u 19. stoljeću nudi alternativu ranije spomenutom Vasarijevom gledištu koje tada još uvijek dominira umjetničkim institucijama.²¹ Vasari je također vjerovao da umjetnost ima svojevrsan kraj, odnosno da postoji problem kojeg umjetnost mora riješiti. Za njega je taj problem bio postići potpuni mimezis, a umjetnost je prema tome došla kraju već nakon nenadmašnih postignuća Michelangela. Hegel, a nakon njega i Danto, reći će da je konačni cilj umjetnosti filozofija. Jednom kada je umjetnost uspješno počela postavljati pitanja o vlastitoj definiciji, njen cilj je ispunjen i ona dolazi kraju. To naravno ne znači da se umjetnost više neće proizvoditi niti da se o njoj više neće pisati. Umjetnosti zasigurno ima više nego ikada, a moguće interpretacije pojedinačnih djela su nebrojive. Međutim, Danto će reći da težnja za postepenim dostizanjem određenog cilja koja je prije bila vidljiva više ne postoji te da je u umjetnosti već učinjeno sve što je moglo biti značajno za njenu povijest.²² Dantovim riječima, “sve dok taj oblik pitanja nije proizašao iz umjetnosti, filozofija nije imala moć da ih postavi, a jednom kada su postavljena, umjetnost nema moć da ih riješi”.²³

Uistinu, tradicionalna umjetnost, od prapovijesti do dvadesetog stoljeća, može se promatrati kao povezan slijed događaja. Za umjetničke stilove često će se reći da nastaju kao

²¹ Ibid.

²² Danto, A. C. 1986. “The End of Art” u *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. Columbia University Press

²³ Danto, A. C. 1998. (bilj. 20) str 8. Prijevod: Ida Krstulović

reakcija na ono što im je prethodilo, a umjetnički pokreti su revolucionarni upravo zato što tjeraju publiku da uvijek isponova gleda na svijet na drugačiji način. Renesansa je promijenila tijek događaja u povijesti umjetnosti jer nakon deset stoljeća srednjovjekovne stilizirane i simboličke umjetnosti vraća potpuni realizam. Nakon realističkog pokreta u drugoj polovici 18. stoljeća, s druge strane, javlja se impresionizam, mijenjajući stvaran svijet treperavim, šarenim utiscima trenutka.²⁴ Apstrakcija dvadesetog stoljeća u modernizmu je bila nužna jer je ispunjavala neki narativ u povijesti umjetnosti, u njenom slučaju ranije spomenuti narativ oduzimanja svih prepoznatljivih svojstva iz slike sve dok ništa nije ostalo.²⁵ U suvremeno doba, ono koje će Danto nazvati post-povijesnim, realizam, impresionizam ili apstrakcija samo su mogućnosti. Umjetnici mogu slobodno koristiti i miješati te stilove, ali ne postoji jedan sveobuhvatni stil ili pokret koji može obilježiti vrijeme u kojem živimo. Stoga će teoretičari koji prihvaćaju tezu kraja umjetnosti argumentirati da živimo u vremenu izvan linearne, narativne povijesti umjetnosti koju je nekada bilo lako svesti na povezani niz stilskih oblika.

Danto na kraj umjetnosti nije gledao pesimistično. Štoviše, razmatrao je mogućnost da je filozofija o umjetnosti moguća tek kad je njen linearni napredak gotov. Kraj umjetnosti za njega je bio oslobađajuć, on je prvi trenutak u kojem je umjetnost potpuno slobodna. U svojoj knjizi *Beyond the Brillo Box* daje primjer dadaizma koji je trebao biti oblik umjetničke slobode, no danas i na njega gledamo kao na samo još jedno stilsko razdoblje.²⁶ Umjetnici mogu slobodno eksperimentirati, ako je vjerovati Dantou, tek kada se potpuno oslobode povijesti umjetnosti.

Unatoč Dantovim optimističnim zaključcima, njegovu je teoriju teško prihvatiti u njenoj cijelosti. Je li zbilja moguće da u umjetnosti već učinjeno sve što je moglo biti značajno za njenu povijest, i to još pred šezdesetak godina kada Andy Warhol izlaže svoje *readymade* skulpture? Unatoč filozofskom značaju teze o kraju umjetnosti, moguće je uočiti i neke njene nedostatke. U ovom će radu biti predložene tri kritike: prva se odnosi na činjenicu da je budućnosti umjetnosti, kao i mnoge druge budućnosti, zapravo nemoguće predvidjeti; druga je kritika ta da razvoj umjetnosti ovisi i o razvoju tehnologije, pa je moguće govoriti o umjetničkom razvoju sve dok ima znanstvenog razvoja; posljednja je kritika ona prema kojoj ljudi griješe kada primjenjuju normativne teorije umjetnosti, one koje inzistiraju da umjetnost ima jedinstven cilj, na suvremeno stvaralaštvo.

²⁴ Janson, H. W., Davies, P. J. E. 2013. (bilj. 8)

²⁵ Danto, A. C. 1986. (bilj. 22)

²⁶ Danto, A. C. 1998. (bilj. 20)

3.2. Nemoguće je predvidjeti budućnost umjetnosti

Hegel, Danto i Belting donose mnoge zaključke o budućnosti umjetnosti o kojima se zapravo ne može suditi iz subjektivne perspektive suvremenog čovjeka. Nemoguće je sa sigurnošću znati hoće li današnja umjetnost biti u knjigama o povijesti umjetnosti iz budućnosti, niti hoće li ikada ponovo nastupiti vrijeme velikih umjetničkih pokreta koji će objediniti cijelu disciplinu. Moguće je uočiti da pojam umjetničkog napretka danas nema jednaku metafizičku težinu kao što je to nekada imao, međutim smjerovi u kojima će se umjetnost kretati u budućnosti nisu nešto što se može predvidjeti indukcijskim zaključivanjem. Naravno, Danto nije bio u krivu kada je primijetio da na obzoru nema znakova značajnog stilskog razvoja u umjetnosti, ali to nije dovoljan razlog za odbaciti pojam razvoja općenito. Značaj kojeg će trenutni događaji imati u budućnosti bit će vidljiv tek nakon što se dogode. Čak i kada bi bila istina da umjetnost i njena povijest nemaju budućnost, ta bi istina bila nedostižna suvremenom čovjeku kojem pogled ne seže izvan paradigme u kojoj živi.

Pojam paradigme, odnosno značenje tog termina koje se danas najčešće koristi, vezuje se uz teoriju znanosti Thomasa Kuhna. Kuhn o paradigmi govori kao o okviru u kojem se neka teorija razvija. To je sustav pretpostavki ili vjerovanja koje imamo, određen način gledanja na svijet koji utječe na svaku našu interpretaciju tog svijeta. Promjena paradigme je promjena svjetonazora, promjena u interpretaciji činjenica koje poznajemo.²⁷ Kuhnova se teorija odnosi na znanost, ali pojam paradigme primjenjiv je na kulturu općenito. Svako povijesno razdoblje ima svoj svjetonazor. Sva teorijska istraživanja ovise o vremenu i mjestu u kojem nastaju, o znanju, obrazovanju i ekonomskom statusu svog društva. Ništa u umjetnosti nije moguće interpretirati izvan ikakvog konteksta. Dobar primjer promjene paradigme u umjetnosti je upravo pojava moderne umjetnosti. Ona nosi nove oblike, nove metode i tehnike te nove vrijednosti koje mijenjaju pogled na cijelu povijest umjetnosti i šire definicije. Tradicionalna umjetnost bila je narativna, težila je realizmu i važno svojstvo za nju bila je ljepota. U modernom razdoblju umjetnici se okreću apstrakciji i teoriji, a ljepota gubi svoju vrijednost. To ne znači da je ljepota nestala ili da su se standardi ljepote drastično promijenili, ona je samo stavljena u drugi plan dok su druge vrijednosti kao što je intelektualni aspekt umjetnosti postale bitnije. Promjenom paradigme umjetnost postaje više konceptualna i bliži se filozofiji. Bilo je potrebno gledati na nju na potpuno nov način jer više nije bila ono što su teoretičari očekivali. Teorija se morala promijeniti i proširiti kako bi obuhvatila promjenu koja se u umjetnosti

²⁷ Kuhn, T. 1962. *The Structure of Scientific Revolutions*. University of Chicago Press

dogodila.²⁸ Međutim, ono što je bitno uočiti je da je takva kulturalna revolucija vidljiva tek nakon promjene paradigme. O modernoj i postmodernoj umjetnosti danas možemo objektivno govoriti zbog činjenice da su to pogledi na svijet koje više ne dijelimo. Parafrazirajući gledište koje je Thomas Kuhn imao na znanost, napredak u nekom području postaje očit tek nakon što se dogodi.²⁹

Stoga nije nemoguće odbaciti ideju da je povijest umjetnosti već sredinom prošlog stoljeća došla kraju. Maarten Doorman smatra da Danto, kada proglašava vizualnu umjetnost mrtvom, samo nastavlja dugu tradiciju filozofskog pesimizma prema umjetnosti. Od Platona, preko Hegela, pa sve do danas, filozofi osporavaju pravo umjetnosti da se razvija i ograničavaju njene mogućnosti. To je neprekidna interpretacija umjetnosti kao oblika filozofije koji nema smisla jer će filozofija ionako bolje odraditi taj posao. Takav redukcionistički pogled na umjetnost trudi se svesti ju na nešto drugo (u ovom slučaju filozofiju), a kada se uspješno na to svede nju se proglasi nebitnom. Doorman zaključuje da *arti philosophia lupus*: filozofija je umjetnosti vuk.³⁰ Tu oštru kritiku nudi jer smatra da je Dantov kraj umjetnosti oblik samoispunjavajućeg proročanstva. Kada ljudi ne vjeruju u napredak, neće se truditi postići ga, pa ga posljedično zbilja neće ni biti. Vjera u progresivni razvoj umjetnosti ono je što će motivirati umjetnike da potaknu novu promjenu paradigme, ako je to uopće moguće. Naravno, to neće biti monumentalni, univerzalni napredak kao onaj koji se u umjetnosti dogodio u 19. i 20. stoljeću, ali za teoretičare kao što je Doorman to je i dalje bolja opcija od teze da je umjetnosti već davno došao kraj.³¹ Ovakvom stajalištu moglo bi se prigovoriti da Danto nikada nije na gubitak napretka gledao kao na lošu stvar. Štoviše, post-povijesno je doba smatrao vremenom neograničenih mogućnosti za umjetnike. Ipak, sam koncept post-povijesnog doba nešto je što neće svatko prihvatiti. Doormanovo gledište na problem pomalo je ekstremno, ali pokazuje da vjera u umjetnički napredak ipak ostaje mogućnost.

Noël Carroll, u eseju *The End of Art?*, također ne razumije zašto je Danto toliko siguran da se definicija umjetnosti ne može proširiti dalje od konceptualne umjetnosti. Proširila je svoju definiciju toliko puta dosad, i to često u inat ljudima koji su smatrali da je nemoguće stvoriti išta inovativno, pa nema razloga vjerovati da to neće učiniti opet.³² Hegel je još pred dva

²⁸ Lah, N. et al. 2020. *Nove kritike slike*. Redak. str. 11-18

²⁹ Kuhn, T. 1965. "Reflections on my critics" u: Lakatos, I. Musgrave, A. ur. *Criticism and the growth of knowledge: proceedings of the international colloquium in the philosophy of science*. London: Cambridge University Press. str. 245

³⁰ Doorman, M. 2003. *Art in Progress: A Philosophical Response to the End of the Avant-Garde*. Amsterdam University Press. str. 126

³¹ Ibid., str. 145

³² Carroll, N. 1998. "The End of Art?" u *History and Theory* 37, br. 4 (1998). University of Wisconsin Press

stoljeća u svojim predavanjima tvrdio da je umjetnost u svom najvišem obliku stvar prošlosti.³³ Znači li to da je 'prava' umjetnost zbilja iscrpljena još prije impresionizma, kubizma ili secesije? Teško da će itko reći da su postignuća Moneta, Picassa ili Gaudíja nebitna za umjetnost u cijelosti. Stoga, unatoč osmrtnicama umjetnosti koje autori poput Hegela i Dantoa uporno objavljuju, samo vrijeme može pokazati hoće li se njena smrt zbilja ostvariti.

3.3. Razvoj umjetnosti ovisi o znanstvenom razvoju

Dantova teorija o kraju umjetnosti pretpostavlja da je umjetnost iscrpljena već u trenutku kada Andy Warhol izlaže svoje *readymade Brillo* kutije. No svakako ne možemo reći da se umjetnost do šezdesetih godina dvadesetog stoljeća dotakla svih mogućih tema, jer brojna društvena i tehnološka pitanja koja danas muče umjetnike tada nisu bila ni zamisliva.

Cécile B. Evans 2014. stvara *Hyperlinks or it Didn't Happen*, video instalaciju u kojoj računalno generirana slika pokojnog glumca Philipa Seymoura Hoffmana vodi promatrača kroz potragu za značenjem postojanja jednog digitalnog bića (Slika 6.). Ideja iza ovog rada je ta da je razvoj računalne tehnologije entitetima kao što su CGI slike, hologrami ili *botovi* (samostalni računalni programi) dao nešto vrlo slično životu. Umjetnica postavlja pitanja o tome što to znači biti materijalno biće i imati svijest u doba umjetne inteligencije koja sve bolje i bolje oponaša stvarnost.³⁴



Slika 6. Cécile B. Evans, *Hyperlinks or it Didn't Happen* (isječak iz videa), 2014.

³³ Hegel, G. W. F. *Predavanja iz estetike (1. svezak)*. Prijevod Nadežda Čačinović (Demetra, 2011.)

³⁴ Evans, C. B. 2014 *Hyperlinks or It Didn't Happen*. <https://artlead.net/journal/cecile-b-evans-hyperlinks-or-it-didnt-happen-2014/> (posjećeno 24.08.2022.)

Sidsel Meineche Hansen 2016. u Londonu osmišlja izložbu *Second Sex War*, u čije središte stavlja pornografsku 3D animaciju ženskog lika s kojim promatrač može ući u interakciju koristeći VR naočale (Slika 7.). Tim likom, kojeg naziva *Eva v3.0*, Hansen ukazuje na etičke i društvene posljedice virtualne pornografije, pitajući se pomiču li se granice morala kada utječemo na virtualno tijelo umjesto na fizičko. Zašto interakcija s hiperseksualiziranim, realističnim ženskim likom u virtualnoj stvarnosti u promatraču ne izaziva jednaku nelagodu kao interakcija sa stvarnom osobom? Koje su posljedice činjenice da je u današnjem društvu sve lakše stvoriti seksualnog roba sasvim nalik stvarnoj osobi, ali bez moralnih obveza koje dugujemo živom biću?³⁵



Slika 7. Sidsel Meineche Hansen, *Second Sex War*, 2016. Fotografije instalacije: Andy Keate

Ta pitanja, kao i brojna druga koja će proizaći iz buduće tehnologije, otvaraju rasprave koje uopće ne bi imale smisla u doba kada je Danto stvarao svoju sliku o umjetnosti koja je već gotova. Nisu li ta pitanja nešto što je novo u umjetnosti? Zašto odbaciti ideju da je kritički pogled na razvoj računalne tehnologije važan novi oblik umjetnosti? Svakako nije nemoguće zamisliti da će ovakvi primjeri jednog dana biti u udžbenicima povijesti umjetnosti kao oblici umjetnosti značajni za svoju povijest.

Suzi Gablik jedna je od teoretičarki koja nudi kognitivni pristup vizualnih umjetnosti kao model napretka. Prema njoj, umjetnost je zapravo odraz ljudske intelektualne aktivnosti općenito. Način na koji čovjek u nekom vremenu promatra, osjeća i razmišlja nužno će utjecati na način na koji će on stvarati umjetnost, pa svaki intelektualni razvoj sa sobom nosi umjetnički razvoj.³⁶ Iz te perspektive, povijest umjetnosti zasigurno nije gotova jer se ljudi kao kognitivna

³⁵ Hoyle, S. 2016. *On and Off Our Backs*. <https://www.x-traonline.org/article/on-and-off-our-backs> (posjećeno 24.08.2022.)

³⁶ Doorman, M. 2003. (bilj. 30), str. 135-137

bića uvijek nastavljaju razvijati. Umjetnost se razvija simultano sa znanjem općenito, ona znanje odražava i stvara. Iako umjetnost ne mora u potpunosti biti kognitivni fenomen, iz teorije koju nudi Gablik jasno je da postoje alternative Dantovom narativnom modelu.

3.4. Normativne teorije o suvremenoj umjetnosti pogrešan su pristup

Ideja da umjetnost ima kraj karakteristična je za svaku normativnu teoriju koja u umjetnosti vidi težnju za ispunjenjem nekog cilja i prema tome odlučuje kakva ona *treba* biti. Napredak je ideja da se nešto poboljšava s vremenom, a za to je potrebno imati jasno usmjerenje. Vasari je vjerovao da je cilj umjetnosti mimezis, da je dobra umjetnost ona koja taj cilj ostvaruje, te da je umjetnost gotova kada je taj cilj uspješno ispunjen. Danto se od njega razlikuje po tome što kao konačni cilj umjetnosti ne vidi mimezis, već prijelaz u filozofiju, ali na sličan način određuje što umjetnost treba ili ne treba raditi kako bi se nastavila kretati.

Kao što je već spomenuto, suvremeni teoretičari kao što je Danto neće tvrditi da je umjetnost bolja što je novija, no ipak će od nje očekivati stalne promjene i stalnu potragu za novom svrhom. To je također normativna teorija umjetnosti, jer pretpostavlja da normativna umjetnost treba ispunjavati neki cilj kako bi bila vrijedna za svoju povijest. Ipak, kao što Joseph Agassi uočava, ni stilski razvoj umjetnosti koji ne pretpostavlja napredak ne može biti univerzalan i neproblematičan. On se ne može mjeriti u cijelosti, već jedino relativno sa svojim ciljem.³⁷ Ako je mimezis kriterij po kojem treba suditi umjetnosti, to je kriterij kojeg moderna umjetnost zasigurno neće ispuniti. Ako pak sudimo renesansnu umjetnost prema njenoj konceptualnoj i filozofskoj moći, ona se neće moći usporediti s velikanima dvadesetog stoljeća. Ciljevi umjetnosti ne samo da se mijenjaju, već se isprepliću i često naizmjenično ponavljaju.³⁸ Normativne su teorije umjetnosti nedostatne jer se potrebe u umjetnosti stalno mijenjaju, a norma je po svojoj definiciji statična.³⁹

Većina povjesničara umjetnosti, prema Jansonu, gleda na umjetnost kao na linearni slijed “u kojem jedna faza slijedi drugu jednako neizbježno kao što noć slijedi dan”.⁴⁰ To rade s razlogom, jer o davnoj povijesti ne postoji dovoljno informacija da se savršeno rekonstruira

³⁷ Agassi, J. 2003. “Progress in Science and in Art” u *Science and Culture*. Kluwer Academic Publishers

³⁸ Jedan vidljiv ciklus u tradicionalnoj umjetnosti je prijelaz iz religijske tematike u svjetovnu i obrnuto. Dok je antička umjetnost bila usmjerena prema čovjeku, srednji se vijek okreće prema bogu, a Renesansa koja slijedi opet se slavi zbog svoje humanističke struje. Još jedna izmjena koja se javlja je ona između realistične i ekspresionističke umjetnosti. Realnu renesansu slijedi dramatični barok, nakon čega se redom javljaju neoklasicizam, romantizam, realizam, itd.

³⁹ Belting, H. 1987. (bilj.19), str. 68

⁴⁰ Janson, H. W., Davies, P. J. E. 2013. (bilj. 8), str. 651

prikaz cijele umjetnosti, već se ona analizira koristeći općenitije kategorije stilova.⁴¹ Narativni model, barem kada ga primijenimo na umjetnost koja nastaje prije devetnaestog stoljeća, dobro funkcionira. No to ne znači da ono što je stvoreno kasnije mora biti uspješnije, niti da ono što je stvoreno ranije gore ispunjava neki konačni cilj umjetnosti. Pokušaj primjenjivanja objektivnog i vječnog kriterija toga što je (dobra) umjetnost može samo škoditi prividu umjetničkom razvoju. Doorman u svojoj knjizi *Art in Progress* uočava da se ono što smatramo napretkom također mijenja kako se standardi mijenjaju. Štoviše, iako smatra da u umjetnosti postoji napredak, reći će da se pojam napretka u današnje doba čini zastarjelim. On nije dobar kriterij za ono što umjetnost jest, a inzistiranje na napredovanju samo će dovesti do krize u umjetnosti. Ono što time želi reći je da traženje poveznica u cijeloj povijesti umjetnosti vodi do potrebe za predviđanjem idućeg koraka umjetnosti, a kada se on ne može predvidjeti umjetnici ostaju nesretni, a ljubitelji umjetnosti nemirni.⁴² Nije li to upravo sudbina koja je snašla i Dantoa? Nije u budućnosti mogao naći red i dosljednost koje su bile vidljive u prošlosti, pa je zbog nedostatka usmjerenja u svojoj sadašnjosti umjetnost proglasio mrtvom.

Dakle, moguće je argumentirati da se umjetnost u nekom smjeru kreće, da ona stagnira ili da je ona gotova za sva vremena, ali ono što sva ta tri pristupa imaju zajedničko je činjenica da ne utječu nužno na povijest umjetnosti. Možda je iluzija usmjerenog kretanja umjetnosti društveni konstrukt koji ne postoji izvan Kuhnovske paradigme i koji se nikako ne može primijeniti na cijelu povijest i budućnost ljudskog stvaralaštva. Nije produktivno toliko se grčevito držati za ideju razvoja ako ona umjetničkom svijetu nosi više štete nego koristi.

3.5. Je li kraj stilskeg razvoja isto što i kraj umjetnosti?

Posljednji od navedenih argumenata može se svesti na ideju da stilski razvoj u suvremeno vrijeme ne bi trebao biti kriterij za povijesno vrijednu umjetnost. To je različito od ideje da napredak ne bi trebao biti kriterij za dobru umjetnost. S ovom drugom tezom složio bi se i Danto. Kada se kritičar Clement Greenberg žalio da se u umjetnosti ništa novo ne događa, Danto je rekao da griješi jer traži napredak gdje ga više nema.⁴³ Stanje umjetnosti u vremenu u kojem je živio uspoređivao je s babilonskom kulom: doba pluralizma je doba nespojivih umjetničkih jezika, doba otvorene disjunkcije tehnika i ciljeva u umjetnosti koja onemogućuje progresivnu, narativnu povijest umjetnosti.⁴⁴ Kao umjetnički kritičar, Danto je prepoznavao da

⁴¹ Ibid.

⁴² Doorman, M. 2003. (bilj. 30)

⁴³ Danto, A. C. 1997. "Painting, Politics and Post-Historical Art" u *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton University Press. str. 135

⁴⁴ Ibid., str. 147-148

mnoštvo stilova zahtijeva mnoštvo interpretacija te pristup umjetničkim djelima kao individualnim entitetima, a ne dijelovima jedne veće narativne cjeline. Kao filozof, prihvaćao je da cijeli pojam napretka danas treba odbaciti.

Kako je onda ideja da umjetnost ne mora imati jasan smjer kretanja uskladiva s idejom da danas i dalje nastaje umjetnost koja je značajna za svoju povijest? Tako što kraj razvoja povezanih umjetničkih modusa stvaralaštva za sobom ne povlači nužno i kraj povijesti umjetnosti. Kraj je vidljivog razvoja pomirenje s činjenicom da živimo u doba u kojem su subjektivizam i pluralizam važniji od kakve univerzalne svrhe umjetnosti. Ako ne postoji jedinstvena istina i jasan cilj kojem težimo u umjetnosti, očito je da nećemo vidjeti pomak prema toj nepostojećoj točki. U suvremenoj umjetnosti nema vidljivog cilja jer se ona ne kreće prema ničemu.⁴⁵ No to ne znači da umjetnost koja nastaje danas nije značajna za svoju povijest. Neki oblik umjetnosti može biti revolucionaran i sasvim promijeniti način na koji publika gleda na svijet bez da on predstavlja značajni pomak od nekog ranijeg oblika umjetnosti. Tradicionalna umjetnička djela drže isti kulturni značaj sve do danas, ali sva ona djela koja su pod utjecajem njih nastala nije potrebno s njima kvalitativno uspoređivati.⁴⁶ Samo zato što je impresionizam bio drugačiji od realizma koji mu je prethodio, to ne znači da on predstavlja korak unaprijed u narativu povijesti umjetnosti. Ako išta, on predstavlja promjenu u *zeitgeistu*. U zaključku, umjetnička djela, pokreti i stilovi mogu imati povijesni značaj u kontekstu kulture vremena i mjesta u kojem nastaju, a ne samo u usporedbi s drugim djelima, pokretima i stilovima. Uostalom, tko zna, možda je doba pluralizma stilova novi veliki umjetnički pokret na kojeg će se jednog dana gledati onako kako se danas gleda na renesansu.

⁴⁵ Fenner, D. E. W. 2005. "Why Was There So Much Ugly Art in the Twentieth Century?" u *The Journal of Aesthetic Education* 39, br. 2 (2005). University of Illinois Press

⁴⁶ Naravno, treba ih komparirati jer uzročno-posljedične veze pomažu u kontekstualizaciji umjetnosti, ali ne treba ih suprotstavljati kako bi se sudilo o tome koje djelo je naprednije.

4. Granice 'visoke' i 'niske' umjetnosti

Prethodno poglavlje započelo je raspravu o granicama umjetnosti. U moderno i postmodernu vrijeme definicija umjetnosti sve se više širi kako bi mogla obuhvatiti sve nove oblike stvaralaštva. Ako je vjerovati Dantou, ona je to radila sve do dolaska *readymade* i konceptualne umjetnosti. U tom trenutku je na pitanje 'što je umjetnost?' postmodernizam odgovorio svojim načelom '*anything goes*' (sve može proći). No što je s onom svakodnevnom umjetnošću kojom se okružujemo: serijama koje pratimo na televiziji, lako čitljivim šundom kojeg nosimo sa sobom na plažu, *pop* glazbom koju slušamo na radiju? Može li i to proći? Je li to usporedivo s 'pravom' umjetnošću?

Uistinu, zdravorazumska intuicija koju imamo o umjetnosti je ta da postoji 'prava' umjetnost, ona izložena u velikim svjetskim muzejima i galerijama i 'niži' oblik umjetnosti, ona svakodnevna, popularistička umjetnost koju možemo naći u beletristici ili pop-glazbi. No teško je opravdati zašto radimo tu distinkciju i gdje bi točno granica između te dvije kategorije bila. U svakom slučaju, prije no što se uopće govori o razlici između niže i više umjetnosti, treba se zapitati je li ona niža uopće umjetnost ili je nešto drugo.

4.1. Je li masovna umjetnost umjetnost?

Masovna je umjetnost popularna s razlogom.⁴⁷ Većina će ljudi puno više konzumirati filmove, beletristiku, pop glazbu, stripove, amaterske fotografije i druge, svakodnevne oblike umjetnosti nego ono što nazivamo visokom kulturom.⁴⁸ Pa ipak, mnogi će reći da je masovno proizvedena umjetnost neoriginalna, prejednostavna, da je ona primjer dekadencije u umjetničkom svijetu i da je njena jedina svrha da bude bezlična, potrošna roba za mase.⁴⁹ Taj se mentalitet, u malo blažem obliku, može vidjeti i u svakodnevnim sudovima o masovnoj umjetnosti. Unatoč činjenici da i jednostavniji oblici umjetnosti mogu ostaviti jak dojam na promatrača, češće ćemo se hvaliti što uživamo u 'višim' oblicima umjetnosti nego time što uživamo i u onim manje osobnim, popularističkim oblicima. Štoviše, epizodu svoje omiljene

⁴⁷ U ovom se radu termin 'popularna umjetnost' usko povezuje s terminom 'masovna umjetnost' jer se govori o umjetničkim djelima koja spadaju u obje kategorije. Termin 'popularno' u ovom se slučaju ne odnosi na svaku stvar u kojoj uživaju mnogi, već specifično na stvari koje su namjerno stvorene u što većem broju za što širu publiku, kao što je to masovna umjetnost.

⁴⁸ Hrvatsko strukovno nazivlje visoku kulturu definira kao "kulturne proizvode koji se smatraju iznimno vrijednim umjetničkim ostvarenjima", a za umjetnička djela visoke kulture ističe da "postavljaju nova pitanja i složena su izraza, što ih upućuje na malobrojne krugove obrazovane elite". Izvor: <http://struna.ihjj.hr/naziv/visoka-kultura/24991/> (posjećeno 24.08.2022.)

⁴⁹ MacDonald, D. 1953. „A Theory of Mass Culture“ u *Diogenes* 1, br. 3 (1953). Sage Publications

humoristične serije nećemo svrstati u istu kategoriju kao naprimjer *Građanina Kanea*, iako obje proizlaze iz istog medija narativne umjetnosti. Uistinu, ova je distinkcija utoliko više kontradiktorna kada se sjetimo da iz masovne umjetnosti isto mogu proizaći remek djela koja ćemo smatrati vrhuncima naše kulture. Zamislimo scenu tuširanja iz Hitchcockovog *Psiha* (Slika 8.). Nije li to ikonička slika koja je uzrokovala kulturnu revoluciju i koja je zaslužna za razvoj cijelog jednog novog žanra u filmskom stvaralaštvu?⁵⁰ To je sigurno umjetničko djelo, i to jedno koje je nedvojbeno vrijedno u društvu i kulturi, a očito je da je nastalo s ciljem da bude popularno, masovno proizvedeno i da se što bolje prodaje. Granice niske i visoke kulture u nekim su područjima jako nejasne. Ako su granice između popularne umjetnosti i ‘prave’, vrijedne umjetnosti toliko nejasne da jedno djelo može spadati u obje kategorije, ima li smisla da tu podjelu i dalje radimo?



Slika 8. Alfred Hitchcock, *Psiho*, 1960. (isječak iz filma)

Unatoč svemu tome, neki će reći da masovna umjetnost uopće nije umjetnost. To je danas pomalo zastarjelo stajalište, ali je u bliskoj prošlosti bilo ono prevladavajuće. Kao što Noël Carroll prepoznaje u svojoj knjizi *A Philosophy of Mass Art*, umjetnički kritičari su u dvadesetom stoljeću nastojali naći razne razloge za odbaciti masovnu umjetnost u potpunosti. Dwight MacDonald inzistirao je da nešto što je masivno proizvedeno i masivno konzumirano ne može biti osobno niti ekspresivno jer u industrijskoj manufakturi, čiji je cilj profit, jednostavno nema umjetničke vizije. Prema njemu, masovna kultura je nešto sasvim

⁵⁰ Većina filmskih stručnjaka vjeruje da je *Psiho* bio okidač za cijeli pokret tzv. ‘*slasher*’ horora. Neke od knjiga koje istražuju taj fenomen su: Robbins, D.L. 2010. *The Moment of Psycho: How Alfred Hitchcock Taught America to Love Murder* i Clover, C. J. 1992. *Men, Women and Chainsaws*

fabricirano i lažno, nešto čime se kulturne potrebe ljudi iskorištavaju kako bi se zaradilo. Također je tvrdio da se s masovnom umjetnošću, zato što se ona mora svidjeti što većem broju ljudi, razina ukusa i inteligencije u kulturi mora spustiti na razinu onih koji imaju najmanje ukusa ili su najmanje inteligentni.⁵¹ Clement Greenberg imao je sličnu teoriju, ali je masovnoj umjetnosti najviše prigovarao to što uklanja duboku, promišljenu refleksiju koju velika umjetnička djela izazivaju u promatraču. Masovna umjetnost, koju on naziva kičem, za njega je loša jer promatrača čini pasivnim. U njoj se može uživati bez truda i bez aktivnog sudjelovanja, a vrijednost umjetnosti bi trebala biti upravo u reakciji koju ona izaziva.⁵²

Naravno, ovakve argumente lako je pobiti. Dovoljno je podsjetiti se na popularne velikane filmske i glazbene industrije kako bi postalo jasno da popularna umjetnost može biti ekspresionistička i zahtijevati aktivno sudjelovanje. Quentin Tarantino, Tim Burton, Beatlesi ili Pink Floyd sigurno unose sebe u svoja djela i očekuju promišljenu reakciju od publike. Također je lako odbaciti ideju da umjetnost mora zahtijevati puno truda od strane publike, jer laka dostupnost ne umanjuje vrijednost umjetnosti. Tradicionalna umjetnost je često vrlo jednostavna i laka za razumjeti, pa ju i dalje jako cijesimo. Jesu li Rafaelove *Madonne* kompleksna djela koja zahtijevaju visoke intelektualne sposobnosti interpretacije? Ne, one prikazuju realistične, prepoznatljive motive u čijoj ljepoti svatko može vrlo lako uživati bez puno razmišljanja.

Argumenti protiv masovne umjetnosti nastali su u vrijeme kada je avangarda bila ugrožena sve većim širenjem jednostavnijim, lakše dostupnim i pristupačnijim oblicima umjetnosti. Teoretičari koji ne smatraju masovnu umjetnost umjetnošću žele ju odbaciti jer ona stvara prijetnju tradicionalnoj umjetnosti, onim uzvišenim, intelektualnim oblicima umjetnosti za čije se razumijevanje treba potruditi. Međutim, strah od dekadencije u umjetnosti nije dovoljan razlog za oduzeti status umjetničkog djela masovno proizvedenim filmovima, knjigama ili pjesmama. Čak i kad bi širenje popularne umjetnosti uzrokovalo propast one tradicionalne, to ne bi promijenilo činjenicu da su obje legitimne vrste umjetnosti.

Ipak, moguće je prihvatiti da je masovna umjetnost uistinu umjetnost, a istovremeno argumentirati da je ona *loša* umjetnost, ili barem da je gora vrsta umjetnosti od svjetski poznatih slika, skulptura i građevina o kojima nas povijest umjetnosti uči. Pitanje tada više nije je li masovna umjetnost uopće umjetnost, već je li ona jednako vrijedna kao druge vrste umjetnosti.

⁵¹ MacDonald, D. 1953. (bilj. 49)

⁵² Carroll, N. 1998. *A Philosophy of Mass Art*. Clarendon Press

4.2. Disjunkcija ‘visoke’ i ‘niske’ umjetnosti

Umjetnost je moguće podijeliti na razne kategorije. Može se govoriti o razlici između vizualne i ne-vizualne umjetnosti, tradicionalne i suvremene umjetnosti ili između fizičkih umjetničkih djela i onih digitalnih. Stoga nije čudno ni kada netko odvaja takozvanu ‘lijepu umjetnost’, pri čemu se misli na skupe, teško dostupne, vrhunske primjere likovne umjetnosti od umjetnosti koja je masovno proizvedena, popularna i pristupačna. Sama podjela umjetnosti na onu koju možemo vidjeti izloženu u muzejima i galerijama te onu koju s lakoćom možemo konzumirati iz privatnosti vlastitog doma ne uzrokuje previše štete. Ono što će škoditi odnosu umjetnosti i društva je interpretacija te disjunkcije kao razlike u kvaliteti, odnosno pretpostavka da je ova prva nužno bolja, a ova druga nužno gora umjetnost. Problem se javlja jer binarna opozicija ‘više’ i ‘niže’ umjetnosti implicira razliku u vrijednosti.

Ova podjela zadržava se iz vremena modernizma iz istog razloga kao i ranije spomenuti argumenti protiv legitimizacije masovne umjetnosti. Široko prošireni, jednostavni i popularni oblici umjetnosti predstavljali su prijetnju ekskluzivnoj i intelektualnoj avangardi. Umjetnost, koja je nekada bila skupa razonoda za elitno društvo, u moderno doba postaje dostupna svima i prilagođena svačijem ukusu. Takva demokratizacija umjetnosti kroz pluralizam značila je veliku promjenu za ulogu umjetnosti u modernom društvu, pa se javlja distinkcija koja sadrži vrijednosni sud, i to onaj koji ide u prilog ‘ozbiljnoj’, a šteti popularnoj umjetnosti.⁵³

To, naravno, utječe na način na koji ljudi pristupaju umjetnosti. Ako netko vjeruje da je ‘visoka’ umjetnost dobra, dok je ‘niska’ loša, onda će niže oblike umjetnosti izbjegavati ili ograničavati. Slušat će popularnu glazbu na radiju na putu do posla, ali će čak i lošu klasičnu skladbu smatrati boljim oblikom umjetnosti od dobre *pop* pjesme. Smatrat će da visoka umjetnost ima obrazovnu funkciju, dok niža služi samo za razonodu. Kada bismo samo mogli usmjeriti mase prema muzejima i koncertnim dvoranama, reći će, moć visoke umjetnosti uzdići će njihov ukus i intelekt.⁵⁴

Kakve koristi imamo od takve binarizacije umjetnosti, osim što se možemo osjećati obrazovanije i kulturnije kada konzumiramo samo ‘visoku’ umjetnost? Čini se da si samo škodimo kada gradimo takve zidove između ‘pametnije’ i ‘gluplje’ umjetnosti. David će Novitz reći, u svojoj knjizi *The Boundaries of Art*, da kao društvo stvaramo izmišljene, arbitrarne granice koje odvajaju umjetnost od života i ‘visoku’ umjetnost od one popularističke, ali od

⁵³ Jukić, N. 2010. *Popularna glazba i postmodernizam: analiza postmodernističkih elemenata u stvaralaštvu Radioheada*, web izdanje: <https://postmodradiohead.wordpress.com/> (posjećeno 01.09.2022.)

⁵⁴ Plescher, M. 2013. *High and Low Art*. web izdanje: <https://www.therapidian.org/high-and-low-art> (posjećeno 01.09.2022.)

toga ne dobivamo ništa. Ako išta, te su nas granice odvratile od stvarne uloge koju umjetnost ima u našim životima. Naime, umjetnost je duboko ukorijenjena u naše živote i neodvojiva od svakodnevice. Stvarnost oko nas duboko utječe na umjetnost, kao što i umjetnost utječe na naše živote.⁵⁵ Stoga trebamo prestati stavljati određena umjetnička djela na pijedestal koji će ih samo udaljiti od nas, dok druga odbacujemo. Što više granica stvorimo između sebe i ‘visoke’ umjetnosti, to ćemo više osjećati otuđenost u njenom prisustvu. ‘Visoku’ i ‘nisku’ umjetnost treba prestati suprotstavljati kao da je nemoguće uživati u obje.

4.3. Lažna dilema viših i nižih užitaka

Lažna dilema logička je pogreška prema kojoj se čini da moramo birati između dvije stvari koje su najčešće suprotne krajnosti, usprkos činjenici da postoje i druge opcije.⁵⁶ U ovom slučaju greška je reći da moramo birati između viših i nižih oblika umjetnosti, jer je sasvim prihvatljivo uživati u obje stvari podjednako. Ta prividna binarnost podsjeća na suprotstavljanje viših i nižih užitaka u etici Johna Stuarta Milla. Mill u svojoj slavnoj utilitarističkoj teoriji tvrdi da je bolje biti tužan Sokrat nego sretna svinja jer više, intelektualne užitke treba prioritzirati pred onim nižim, životinjskim.⁵⁷ No je li zbilja bitno jesu li naši užici spiritualni ili tjelesni, intelektualni ili glupi? Postoje istraživanja iz neuroznanosti koja pokazuju da se u mozgu događaju slične stvari, neovisno o izvoru užitka, pa nema dokaza da postoje mentalna stanja iza osjećaja ugone koja su različita za njegove više i niže oblike.⁵⁸ Jedina razlika između te dvije krajnosti je društveni konstrukt, i to jedan koji naizgled nosi više štete nego koristi.

Kao što Julian Baggini uočava, razlika između nižih i viših užitaka ne bi trebala biti u tome *što* je predmet užitka, već u tome *kako* nešto činimo. Iz viših oblika umjetnosti ne možemo dobiti viši osjećaj užitka ako ih jednostavno ne razumijemo, a jednostavnije oblike umjetnosti s lakoćom možemo promatrati na kompleksniji, intelektualniji način. Intelektualni užitak u umjetnosti ne proizlazi iz samog djela, već i iz nas, odnosno načina na koji to djelo percipiramo.⁵⁹ To znači da netko tko posjećuje operu samo kako bi bio viđen u svojoj novoj odjeći neće iskusiti viši užitak glazbe, a netko tko lingvistički interpretira slikovnice može više

⁵⁵ Novitz, D. 2001. *The Boundaries of Art: A Philosophical Inquiry into the Place of Art in Everyday Life*. Cybereditions

⁵⁶ Van Vleet, J. E. 2011. *Informal Logical Fallacies: A Brief Guide*. University Press of America, str. 8

⁵⁷ Crisp, R. 1997. *Routledge Philosophy GuideBook to Mill on Utilitarianism*. Routledge. str. 25-43

⁵⁸ Crisp, R., Kringelbach, M. 2018. “Higher and Lower Pleasures Revisited: Evidence from Neuroscience” u *Neuroethics* 11 (2018).

⁵⁹ Baggini, J. 2018. “Is there any real distinction between ‘high’ and ‘low’ pleasures?”, *Aeon*. <https://aeon.co/ideas/is-there-any-real-distinction-between-high-and-low-pleasures> (posjećeno 25.08.2022.)

dobiti od tog iskustva od nekoga tko čita najveće klasike bez razumijevanja. Mill je možda u pravu kada kaže da postoje užici koji su bitniji i oni koji su manje bitni, ali griješi kada tvrdi da *a priori* možemo znati koji su koji. Viši i niži užici nisu dvije odvojene kategorije, već kontinuum.⁶⁰

U zaključku, masovna proizvodnja i pristupačnost popularne umjetnosti nisu dovoljan razlog da se njena vrijednost stavi u pitanje. Štoviše, popularna umjetnost vrlo je važan dio ljudskih života i sadrži važan društveni aspekt. Ljudi uživaju u tome što mogu dijeliti umjetnost s velikim brojem drugih ljudi. Vole vidjeti, čitati i slušati iste stvari kao i drugi, a zatim o tome raspravljati u društvu. Često se trude referencirati svoja najdraža djela masovne umjetnosti u govoru, ili aluzijama na njih krasiti svoj osobni prostor. Važno im je da njihovi prijatelji prepoznaju iste pjesme, filmove i serije uz koje su i sami odrasli. Masovna umjetnost ogroman je dio kulture kakvu danas poznajemo.⁶¹ Svaki razlog za ju odbaciti čini se kao oblik elitizma i snobizma.

4.4. Gdje onda postaviti granice umjetnosti, ako igdje?

Nakon argumentiranja u prilog ideji da je masovna umjetnost legitimni oblik umjetnosti te ideji da je uživanje u njoj jednako vrijedno kao uživanje u najvećim remek djelima povijesti umjetnosti, valja se vratiti na pitanje ‘gdje je onda granica?’. Treba li u potpunosti odbaciti disjunkciju ‘visoke’ i ‘niske’ umjetnosti? Ne nužno, ali svakako je treba jako pažljivo koristiti. Moguće je prepoznati da je neko umjetničko djelo bitno za umjetnost, a da se istovremeno nekome ne sviđa. Moguće je i duboko se povezati s umjetničkim djelom, a da je istovremeno jasno da to djelo nema veliki kulturni, povijesni ili estetski značaj. Ono što je važno je da se na te kategorije ne gleda kao na suprotnosti, pretpostavljajući da masovna umjetnost nikada ne može biti jednako vrijedna kao viši oblici umjetnosti. Svakodnevna estetska iskustva koja proizlaze iz ‘nižih’ oblika umjetnosti društvu su jednako važna. Viši i niži oblici umjetnosti nisu suprotnosti, već spektar koji se isprepliće, a to je nešto što treba imati na umu i kada analiziramo umjetnička djela. Naposljetku, takve granice umjetnosti koje postavljamo arbitrarne su granice koje ovise o kulturi i paradigmi u kojoj živimo. Međutim, valja se ograničiti na građenje onih granica koje će doprinijeti načinu na koji razumijemo umjetnost, ili u najmanju ruku na one koje neće tome škoditi.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Carroll, N. 1998. (bilj. 52), str 13

4. Intelektualni su oblici umjetnosti otuđujući

U drugom i trećem poglavlju objašnjen je povijesni proces koji je vodio do nastanka konceptualne umjetnosti, intelektualnog oblika umjetnosti kojeg će Danto prozvati krajem cijele discipline. S dolaskom tog novog oblika umjetnosti, javile su se i negativne reakcije od strane ljubitelja lijepe umjetnosti.⁶² Uistinu, moderna umjetnost, a pogotovo ona konceptualna, nije za svakoga. Brojni će ljudi favorizirati lijepu, tradicionalnu umjetnost, a odbaciti apstraktnije, filozofske oblike stvaralaštva. Kada se u izložbenim prostorima susretne s umjetnošću koja nema prepoznatljive motive i nije lijepa, mnogi će biti frustrirani što više nisu izloženi istim estetskim iskustvima. Međutim, za tu umjetnost koja mnogima nije draga, u umjetničkom se svijetu i dalje prihvaća da je ona dobra kao umjetnost. Povijest ju umjetnosti izučava kao svaki drugi oblik umjetnosti, inzistirajući da ona nosi povijesnu vrijednost. Zašto bi itko cijenio te radove ‘koje bi svatko mogao stvoriti’?⁶³ Što nam konceptualna umjetnost ima za ponuditi, ako ne jednostavan estetski užitak? Je li moguće da je ona uspješan oblik umjetnosti unatoč brojnim ljudima u publici koji prema njoj osjećaju odbojnost?

4.1. Zašto ljudi ne vole konceptualnu umjetnost?

Kako bi se ilustrirale negativne emocije koje ljudi osjećaju prema konceptualnoj umjetnosti, najbolje je prepričati nekoliko reakcija društva na njeno izlaganje u javnim prostorima. Sedamdesetih godina prošlog stoljeća, na vrhuncu pokreta konceptualne umjetnosti, Britanske su se novine rugale muzeju Tate jer je svojem fundusu dodao skulpturu *Equivalent VIII* Carla Andrea koja se sastoji od 120 cigli posloženih u pravokutnik (*Slika 9*). Ista je skulptura nedugo nakon vandalizirana kada ju je posjetitelj muzeja prolio plavom bojom, ljut jer su porezi britanskog naroda potrošeni na “hrpu cigli”.⁶⁴ Kada su 2002. godine u Velikoj Britaniji finalisti za prestižnu umjetničku nagradu Turner bili konceptualni umjetnici, tadašnji ministar kulture njihove je radove nazvao “konceptualnim sranjem”.⁶⁵ *Guardionova* televizijska kritičarka Lucy Mangan negativno je recenzirala BBC-jev dokumentarac *Who’s Afraid of Conceptual Art?* iz 2016. godine stereotipičnim komentaram “ako to bilo tko može

⁶² Primjerice Wolfe, T. 1975. *The Painted Word*. Farrar, Straus & Giroux

⁶³ Mangan, L. 2016. “Who’s Afraid of Conceptual Art? review – a daft idea is not art” <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2016/sep/20/whos-afraid-conceptual-art-review-daft-idea-not-art> (posjećeno 04.09.2022.)

⁶⁴ Rachman, T. 2013. “Passion, Principle or Both? Deciphering Art Vandalism” <https://www.nytimes.com/2013/10/01/arts/design/art-under-attack-at-tate-britain-explores-motives.html> (posjećeno 04.09.2022.)

⁶⁵ Watt, N. 2002. “Bottom marks for Turner prize as culture minister vents his spleen” <https://www.theguardian.com/uk/2002/oct/31/arts.turnerprize2002> (posjećeno 04.09.2022.)

učiniti, onda to nije umjetnost”.⁶⁶ Ono što je posebno bitno kod ovih primjera je što ove negativne emocije prema filozofskim i meta oblicima umjetnosti ne dolaze od laika, već iz svijeta umjetnosti. Incidenti u kojima su poznata djela nepredmetne umjetnosti oštećena u činovima mržnje češće će biti djelo osobe koja poznaje umjetnost nego neupoznatog puka. Zašto je to tako?



Slika 9. Carl Andre, *Equivalent VIII*, 1966. Tate, London

Postoje dvije mogućnosti. Prva je ta da ljudi, pogotovo oni manje upućeni u umjetnost, ne vole konceptualnu umjetnost jer je ne razumiju. Konceptualnoj umjetnosti vrlo je lako krivo pristupiti, očekujući od nje estetsko iskustvo nalik vizualnoj umjetnosti, ali ona to nije. Moguće je da bi neki ljudi zavoljeli takvu umjetnost kada bi je samo pokušali malo bolje razumjeti. Druga je mogućnost ta da ljudi ne vole konceptualnu umjetnost jer se s njom ne mogu emocionalno povezati na istoj razini na kojoj se povezuju s likovnom umjetnošću. Naime, to je logička, intelektualna umjetnost koja apelira na ljudski um, a ne na srce. Ono što konceptualna umjetnost nudi promatraču nije ljepota, već misaoni angažman. Možda to jednostavno nije nešto što ljudi preferiraju u umjetnosti.

4.2. Ljudi ne vole konceptualnu umjetnost jer je ne razumiju

Kao što je već spomenuto, konceptualna umjetnost drastično mijenja definiciju umjetnosti. No to nije dovoljan razlog za činjenicu da je neprihvaćena u društvu. Ako išta, to je razlog zašto je vole oni koji je vole. Konceptualna umjetnost također mijenja ontologiju

⁶⁶ Mangan, L. 2016. (bilj. 63)

umjetnosti, jer u izložbene prostore uvodi nove vrste predmeta, odnosno entiteta. Slike možemo gledati, glazbu slušati, a što ćemo s konceptima? Možda je upravo u tome problem. To je upravo ono što će reći Davies kada tvrdi da mržnja usmjerena prema modernoj umjetnosti proizlazi iz nesigurnosti publike oko toga što uopće treba učiniti kako bi je se moglo cijeniti.⁶⁷ Ipak, kao što Lopes uočava, ni to nije dovoljno objašnjenje za neuspjeh publike da cijeni konceptualnu umjetnost (ono što će on nazvati ‘appreciative failure’). Naime, ljudi mogu u potpunosti shvaćati široku ontologiju umjetnosti, a i dalje odbacivati konceptualna djela. Mnogi koji se profesionalno bave teorijom umjetnosti mogu bez problema pojmiti različite oblike umjetnosti i njihov značaj, a da i dalje ne vole ovaj jedan oblik.⁶⁸

Stoga će McIver Lopes zaključiti da je ono što ljude ljuti kod konceptualne umjetnosti činjenica da ona nije ono što od nje očekujemo. Ono što percipiramo nije ono što je važno. Percipiramo sliku, a ono što trebamo cijeniti je koncept. Svoju hipotezu ovaj autor naziva hipotezom umjetničkog oblika, jer smatra da konceptualna umjetnost nije istog oblika kao tradicionalna umjetnička djela. Ljudi ne cijene takvu umjetnost jer joj pristupaju na isti način na koji će pristupiti tradicionalnim umjetničkim predmetima, a ljuti ih kada od samih tih predmeta ne dobiju ništa.⁶⁹

Uistinu, ako umjetninu pogrešno kategoriziramo, krivo ćemo je i estetski procijeniti. Ako skladbu sudimo kao skulpturu ili obrnuto, vjerojatno je da nam se neće svidjeti. Razlog zašto ljudi možda miješaju konceptualnu umjetnost s plastičnom umjetnošću kao što su slike ili skulpture je taj što ona upravo tako izgleda. Ona se na isti način postavlja u muzeje, kritički analizira i zatim stavlja u udžbenike iz povijesti umjetnosti. No konceptualna umjetnost nije nalik ničemu što joj je prethodilo. Njen je cilj bio izaći iz okvira vizualne umjetnosti i ući u domenu filozofije, tako mijenjajući pogled na umjetnost općenito. Ona može dijeliti tehnike i materijale plastične umjetnosti, ali ono što je na kraju dana bitno jest koncept.

Konceptualna umjetnost odmakla se od tradicionalne, ali nije nam objašnjeno kako i zašto. Na nama je da to sami pokušamo razumjeti. Upravo to je razlog, reći će Lopes, zašto ju je teže i cijeniti. “Pravila su se promijenila,” uočava, “ali nisu nam rečena nova pravila; štoviše, rečeno nam je da igramo po onim starima”.⁷⁰ Rješenje bi, prema tome, bilo proširiti svijest o tome da na konceptualnu umjetnost treba gledati kao na sasvim novi umjetnički oblik, a ne

⁶⁷ McIver Lopes, D. 2007. (bilj. 13) str. 244

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ McIver Lopes, D. 2007. (bilj. 13) str. 253. Prijevod: Ida Krstulović

samo kao na slike ili skulpture. Uostalom, proširiti pogled publike na umjetnost bio je točno ono što su konceptualni umjetnici i htjeli.⁷¹

Lopesov argument sigurno se može primijeniti na neke slučajeve. U široj publici koja je izložena konceptualnoj umjetnosti zasigurno ima ljudi koji na nju gledaju kao da se radi o običnim slikama, skulpturama ili fotografijama te razočarano odustaju od nje kada zakluče da ima mnogo boljih slika, skulptura i fotografija. Međutim, Lopes u svom radu ne ostavlja mjesta za činjenicu da ljudi mogu u potpunosti shvatiti konceptualno umjetničko djelo, a da im se i dalje ne dopada. Ovaj filozof uočava da ljudi bez problema mogu proširiti definiciju i ontologiju umjetnosti kako bi obuhvatili onu konceptualnu, ali zatim tvrdi da isti ti ljudi ne shvaćaju da je konceptualna umjetnost sasvim novi umjetnički oblik. Nije li tako da se i shvaćanje umjetničkog oblika može proširiti, a da se konceptualna umjetnost i dalje ne zavoli? Čak i ako prihvatimo hipotezu umjetničkog oblika, iz toga ne slijedi da će ikome konceptualnu umjetnost biti draža jednom kada je razumiju. Prisjetimo se primjera negativnih reakcija na takvu umjetnost od strane stručnjaka. Njima je zasigurno koncept iza umjetničkih djela bio jasan, ali se s takvom umjetnošću ipak nisu mogli *povezati*. To ovu raspravu vodi do drugog mogućeg razloga iz kojeg ljudi osjećaju odbojnost prema ovoj vrsti umjetnosti.

4.3. Ljudi ne vole konceptualnu umjetnost jer se s njom ne mogu povezati

Da bismo mogli cijeniti neko umjetničko djelo, kao što je rečeno, moramo znati koji je to oblik umjetnosti. Sliku ne možemo suditi kao skulpturu, niti skulpturu kao performans. Ako ne znamo u koju kategoriju smjestiti konceptualnu umjetnost, naravno da nam se neće svidjeti. No je li tradicionalni pogled na umjetničke oblike zbilja jedini razlog zašto ljudi ne prihvaćaju konceptualnu umjetnost? Sasvim je moguće zamisliti da netko prihvati ideju da krivo gleda na konceptualnu umjetnost i ispravi svoj pogled na nju, a da mu se ona nakon toga i dalje ne sviđa. Jedan razlog za to može biti činjenica da u konceptualnoj umjetnosti ima umjetnosti, ali nema estetike. Što konceptualna umjetnost može ponuditi promatraču, ako mu ne nudi estetski užitak?

Konceptualna umjetnost ne odbacuje samo ljepotu, već ideju estetike u potpunosti, izbjegavajući tako ikakvu mogućnost estetskog suda u njenoj prisutnosti. Konceptualni su umjetnici svojim manifestima htjeli objasniti da estetiku ne izbjegavaju slučajno, već da je to svojstvo umjetnosti koje osuđuju, smatrajući da je najbolji oblik umjetnosti onaj koji se estetike oslobodi. Konceptualna umjetnost *namjerno* se nalazi izvan estetike, tvrdeći da estetska

⁷¹ McIver Lopes, D. 2007. (bilj. 13)

vrijednost nije ni nužan ni dovoljan uvjet da bi neko umjetničko djelo bilo dobro. Ovo će gledište Goldie i Schellekens nazvati 'kontra-estetikom' jer se njime ne tvrdi samo da umjetnost može postojati i bez estetike, već da estetika samo odvraća pažnju od onoga što je zbilja bitno u svakoj umjetnosti, a to je ideja.⁷² Već će time konceptualna umjetnost izgubiti poštovanje onih koji smatraju da se umjetnost koja nije lijepa udaljava od jedinog pravog cilja umjetničkog djelovanja.⁷³ No možda još veći problem za konceptualnu umjetnost je taj da u njoj nedostaje *emocionalne* povezanosti promatrača s djelom, onih istih dubokih emocija prema umjetnosti koje su inspirirale cijeli ovaj rad. Da, konceptualna umjetnost ima kognitivnu vrijednost i često postavlja zanimljiva filozofska pitanja, ali je li to nešto za što ćemo se vezati? Intelektualna vrijednost koju konceptualna umjetnost ima čini je legitimnim oblikom umjetnosti, ali čini se da nije dovoljna da bi je ljudi *voljeli*.



Slika 10. Joseph Kosuth, *Jedna i tri stolice*, 1965. MoMA, New York

Veliki razlog zašto volimo umjetnost je taj što ona u nama potiče jake emocije, no konceptualna umjetnost na mjesto emocija stavlja ideje, filozofiju i intelektualni užitek. Ovaj je oblik umjetnosti gotovo uvijek duboko filozofski, a to nije nešto što će svatko htjeti od umjetnosti. Goldie i Schellekens također uočavaju ovaj problem: ako netko ne razumije filozofiju iza konceptualne umjetnosti, propušta li on išta? S jedne je strane moguće reći da da, jer u razumijevanju te filozofije leži sav intelektualni užitek kojeg možemo dobiti iz takvog

⁷² Goldie, P., Schellekens, E. 2010. *Who's Afraid of Conceptual Art?* Routledge. str. 89-93

⁷³ Waugh, J. 2015. (bilj. 1)

djela. Kosuthov rad *Jedna i tri stolice (Slika 10)*, primjerice, sigurno je zanimljiv rad za filozofa kojeg će zabaviti pitanje ‘što od ovih entiteta je zapravo stolica?’, ali što je sa širom publikom? Je li pošteno od njih tražiti da imaju pozadinsko znanje iz filozofije kako bi cijenili takvu umjetnost? Ako nekoga filozofija ne zanima, onda to možda jednostavno nije umjetnost za njega te ništa ne propušta time što ju ne razumije.⁷⁴

Stoga, moguće je zaključiti da mnogi ne vole konceptualnu umjetnost jer je kao oblik umjetnosti mnogima otuđujuća. Većina tradicionalne umjetnosti svidjet će se većem broju ljudi iz jednostavnog razloga što se dotiče univerzalnih tema. Kada umjetnici prikazuju realistične prizore ljudskih emocija, svatko tko je proživio takve emocije s time se može poistovjetiti. S druge strane, filozofija nije zanimljiva svima i svakako nije nešto s čime će se svatko poistovjetiti.⁷⁵ Otpor kojeg šira publika osjeća prema konceptualnoj umjetnosti stoga je legitimna reakcija na ono što konceptualna umjetnost jest.

4.4. Može li umjetnost koju ne volimo biti dobra?

U ovom radu izložena je teza da je umjetnost, kada se počela razvijati u filozofskom smjeru, ugrozila svoj odnos sa širom publikom jer za mnoge promatrače to nije ono što žele od umjetnosti. Ipak, u zaključku treba reći da činjenica da konceptualna umjetnost nije po svačijem ukusu ne bi trebala biti dovoljan razlog da ju ljudi odbace kao da je *loša* umjetnost. Naime, razlikovanje umjetnosti koju smatramo dobrom i umjetnosti koja nam je draga nešto je što često radimo u jeziku. Kada ljudi govore o umjetnosti, često rade distinkciju između umjetnosti koja je 'najbolja' i one koja im je 'najdraža'. Prvi termin primijenit će na prestižnu, uglednu umjetnost koja se ističe svojom dobrom reputacijom te objektivnim kriterijima kao što je povijesna ili kulturalna važnost. Drugi će termin primijeniti na umjetnost koja im daje najveći užitek, odnosno onu s kojom se najviše povezuju i poistovjećuju.⁷⁶ Ako se ta disjunkcija uzme u obzir, konceptualna umjetnost može biti primjer zanimljivog fenomena: ona je dobra umjetnost koju mnogi ne vole.

Što ju onda čini dobrom? Ovaj vrijednosno nabijeni termin ne odnosi se na moralnu dobrotu, niti na kvalitetu izrade umjetničkih djela, već na uspjeh koji se njima postigao. Konceptualna je umjetnost ironični, samokritički oblik umjetnosti i kao takva je uspješno ispunila narativni slijed moderne umjetnosti u prošlom stoljeću. Kao što je spomenuto u ranijim

⁷⁴ Goldie, P., Schellekens, E. 2010. (bilj. 72)

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ English, J. F. 2016. “Prestige, Pleasure, and the Data of Cultural Preference: “Quality Signals” in the Age of Superabundance” u *Western Humanities Review* 70, br. 3 (2016).
<http://www.westernhumanitiesreview.com/fall-2016-70-3/> (posjećeno 17.09.2022.)

poglavljima, umjetnost dvadesetog stoljeća imala je svojevrstu misiju, a to je istražiti što se sve može izbaciti iz vizualne umjetnosti, a da se to i dalje može nazvati umjetnošću. Konceptualna umjetnost bila je vrhunac tog istraživanja, izbacujući iz umjetnosti sve osim same ideje koja iza nje stoji. Kao takva, ona ima važno mjesto u povijesti umjetnosti: označuje potpuni odmak od tradicionalističkog pogledom na umjetnost.

Sa stajališta povjesničara umjetnosti, tezu da nije dobra ona umjetnost koja je od strane institucija prihvaćena kao značajna vrsta umjetnosti koja predstavlja prekid s tradicijom i novi pogled na disciplinu teško je obraniti. Sa stajališta filozofa, nije lako argumentirati ni da nije dobra ona umjetnost koja je u svojoj srži duboko filozofska i to *zato što* je duboko filozofska. Stoga se u ovom radu zaključuje da se konceptualna umjetnost neće svakome svidjeti, ali to što prekida stoljetnu tradiciju estetike u vizualnoj umjetnosti svakako jest dojmljivo. To što se nekim ljudima ne sviđa, uostalom, nije ni iznenađujuće. Tradicionalnu umjetnost, onu koja prikazuje univerzalne ljudske emocije, puno je lakše voljeti. Konceptualna umjetnost zahtjeva malo više truda.

5. Zaključak

U ovom su radu predstavljene tri potpuno različite teme, no ono što ih povezuje je činjenica da sva tri mogu otežati umjetničku analizu. U svojoj srži, ovaj rad je potaknut osobnim iskustvom studentice povijesti umjetnosti u istraživanju umjetnosti i problemima s kojima se u istraživanjima može susresti. Studenti se povijesti umjetnosti bez problema snalaze u analizama umjetnosti koja se tiču radova nastalih sve do kraja prošlog stoljeća, no kada se radi o umjetnosti koja nastaje danas, zadatak naizgled postaje puno teži. Javlja se pitanje je li uopće i dalje moguće objektivno vrednovati umjetnost. Je li dobra ona umjetnost koja uspješno izvršava neki cilj, ona koju institucije prihvaćaju kao vrhunske primjerke svojeg medija, ili pak ona s kojom se publika najviše povezuje? Stoga je ovaj rad nastao kao pokušaj povjesničara umjetnosti da se nosi s uzrocima tih pitanja te da se približi njihovom rješenju. Za kraj, ovdje će se naglasiti što zaključci ovog rada doprinose akademskim istraživanjima o umjetnosti općenito.

U poglavlju o kraju umjetnosti zaključuje se da ne postoji dovoljno dobar razlog za vjerovati da umjetnost koja nastaje danas, kao ni ona koja će nastati u budućnosti, nije važna za disciplinu povijesti umjetnosti. Taj zaključak, ako se prihvati, trebao bi umiriti one koji se brinu da istraživanje nove umjetnosti nije jednako bitno kao istraživanje one tradicionalne. Povijest umjetnosti još uvijek se piše i ne pokazuje tako jasne znakove da se približava svom kraju kao što će neki tvrditi.

Poglavlje o masovnoj umjetnosti brani tezu da umjetnost može biti vrijedna neovisno o načinu proizvodnje i namjeri. To što neka umjetnička djela nastaju kako bi bila popularna, što više proširena i što bolje promovirana ne umanjuje nužno njihovu umjetničku vrijednost. Ovaj argument za sobom povlači i činjenicu da umjetničke analize masovne umjetnosti mogu biti jednako vrijedne kao analize velikih remek djela povijesti umjetnosti. U ovom se dijelu rada spominje ideja da nije važno u čemu uživamo, već kako uživamo. Na isti način, nije važno o čemu pišemo, već kako pišemo.

Dio rada koji se tiče konceptualne umjetnosti istražuje zanimljiv fenomen: postoje stilovi i pokreti u povijesti umjetnosti koje ćemo prihvatiti kao legitimne stilove i pokrete koji nose određen povijesni značaj, ali koji široj publici jednostavno nisu dragi. To se na prvi pogled čini gotovo kontradiktorno. Kako neki umjetnički oblik može biti dobar ili uspješan, a istovremeno kritiziran u velikoj mjeri? Na primjeru konceptualne umjetnosti pokazalo se da je uistinu moguće neka djela smatrati velikim, prestižnim djelima povijesti umjetnosti, a da se s njima osobno ne povezujemo. Ikonološke analize takvih oblika umjetnosti svakako ne trebaju

zanemariti reakciju publike na djela, ali ne trebaju ni zbog negativnih reakcija zaključiti da se zasigurno radi o *lošoj* umjetnosti. Umjetnost, naposljetku, ima više funkcija od te da se ljudima sviđa.

Ovaj rad zasigurno nije riješio sve filozofske probleme s kojima se netko može susresti u istraživanju umjetnosti, ali se možda približio rješenju nekih. Uloga umjetnosti u suvremenom društvu nastavit će biti nejasna, ali to možda više nije ni bitno za umjetničku analizu. Vrijedna umjetnost više nije ograničena samo na onu koja dobro ispunjava svoju svrhu, drži visoki status ili je univerzalno pristupačna. Ako smo svjesni toga kada o njoj pišemo, posao je znatno lakši.

Popis literature

- Agassi, J. 2003. "Progress in Science and in Art" u *Science and Culture*. Kluwer Academic Publishers
- Baggini, J. 2018. "Is there any real distinction between 'high' and 'low' pleasures?", *Aeon*. <https://aeon.co/ideas/is-there-any-real-distinction-between-high-and-low-pleasures> (posjećeno 25.08.2022.)
- Belting, H. 1987. *The End of the History of Art?* Chicago: The University of Chicago Press. str. 3-5
- Bourdieu, P. 1979. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Harvard University Press
- Carroll, N. 1998. *A Philosophy of Mass Art*. Clarendon Press
- Carroll, N. 1998. "The End of Art?" u *History and Theory* 37, br. 4 (1998). University of Wisconsin Press
- Clover, C. J. 1992. *Men, Women and Chainsaws*. Princeton University Press
- Crisp, R. 1997. *Routledge Philosophy GuideBook to Mill on Utilitarianism*. Routledge.
- Crisp, R., Kringelbach, M. 2018. "Higher and Lower Pleasures Revisited: Evidence from Neuroscience" u *Neuroethics* 11 (2018).
- Danto, A. C. 1986. "The End of Art" u *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. Columbia University Press
- Danto, A. C. 1997. "Painting, Politics and Post-Historical Art" u *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton University Press
- Danto, A. C. 1998. *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*. University of California Press
- Doorman, M. 2003. *Art in Progress: A Philosophical Response to the End of the Avant-Garde*. Amsterdam University Press.
- Eco, U. 2004. *Povijest ljepote*. HENA COM
- Elpidorou, A., Gibson, J. 2021. "Really Boring Art" u *Ergo: An Open-Access Journal of Philosophy* 8 (2022). Michigan Publishing Services
- English, J. F. 2016. "Prestige, Pleasure, and the Data of Cultural Preference: "Quality Signals" in the Age of Superabundance" u *Western Humanities Review* 70, br. 3 (2016). <http://www.westernhumanitiesreview.com/fall-2016-70-3/> (posjećeno 17.09.2022.)

- Evans, C. B. 2014 *Hyperlinks or It Didn't Happen*. <https://artlead.net/journal/cecile-b-evans-hyperlinks-or-it-didnt-happen-2014/> (posjećeno 24.08.2022.)
- Fenner, D. E. W. 2005. "Why Was There So Much Ugly Art in the Twentieth Century?" u *The Journal of Aesthetic Education* 39, br. 2 (2005). University of Illinois Press
- Hegel, G. W. F. *Predavanja iz estetike (1. svezak)*. Prijevod Nadežda Čačinović (2011). Demetra
- Hicks, S. R. C. 2004. "Why Art Became Ugly" u *Navigator* 6, br. 10 (2004). The Atlas Society
- Hoyle, S. 2016. *On and Off Our Backs*. <https://www.x-traonline.org/article/on-and-off-our-backs> (posjećeno 24.08.2022.)
- Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. <https://www.enciklopedija.hr/> (posjećeno 20.09.2022.)
- Hrvatsko strukovno nazivlje. <http://struna.ihjj.hr/> (posjećeno 24.08.2022.)
- Janson, H. W., Davies, P. J. E. 2013. *Jansonova povijest umjetnosti: zapadna tradicija*. 7. izdanje. Stanek
- Jukić, N. 2010. *Popularna glazba i postmodernizam: analiza postmodernističkih elemenata u stvaralaštvu Radioheada*, web izdanje: <https://postmodradiohead.wordpress.com/> (posjećeno 01.09.2022.)
- Kuhn, T. 1962. *The Structure of Scientific Revolutions*. University of Chicago Press
- Kuhn, T. 1965. "Reflections on my critics" u: Lakatos, I. Musgrave, A. ur. *Criticism and the growth of knowledge: proceedings of the international colloquium in the philosophy of science*. London: Cambridge University Press.
- Lah, N. et al. 2020. *Nove kritike slike*. Redak.
- MacDonald, D. 1953. „A Theory of Mass Culture“ u *Diogenes* 1, br. 3 (1953). Sage Publications
- Mangan, L. 2016. "Who's Afraid of Conceptual Art? review – a daft idea is not art" <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2016/sep/20/whos-afraid-conceptual-art-review-daft-idea-not-art> (posjećeno 04.09.2022.)
- Minor, V. H. 2001. *Art History's History*. Prentice Hall
- McIver Lopes, D. 2007. "Conceptual Art Is Not What It Seems" u Goldie, P., Schellekens, E. ur. *Philosophy and Conceptual Art*. Oxford University Press.
- Novitz, D. 2001. *The Boundaries of Art: A Philosophical Inquiry into the Place of Art in Everyday Life*. Cybereditions

- Plescher, M. 2013. *High and Low Art*. web izdanje: <https://www.therapidian.org/high-and-low-art> (posjećeno 01.09.2022.)
- Prideaux, S. 2012. *Edvard Munch: Behind the Scream*. Yale University Press.
- Rachman, T. 2013. "Passion, Principle or Both? Deciphering Art Vandalism" <https://www.nytimes.com/2013/10/01/arts/design/art-under-attack-at-tate-britain-explores-motives.html> (posjećeno 04.09.2022.)
- Robbins, D.L. 2010. *The Moment of Psycho: How Alfred Hitchcock Taught America to Love Murder*. Basic Books
- Van Vleet, J. E. 2011. *Informal Logical Fallacies: A Brief Guide*. University Press of America
- Vasari, G. 1550. *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*. Letteratura italiana Einaudi
- Watt, N. 2002. "Bottom marks for Turner prize as culture minister vents his spleen" <https://www.theguardian.com/uk/2002/oct/31/arts.turnerprize2002> (posjećeno 04.09.2022.)
- Waugh, J. 2015. *Pulchritude: Championing Beauty as The Purpose of Art*. Carphopage Press
- Wolfe, T. 1975. *The Painted Word*. Farrar, Straus & Giroux
- Wolff, T. F. 1989. „Has Today's Art Lost Its Value?“ u *The Christian Science Monitor*. <https://www.csmonitor.com/1989/0412/lval.html> (posjećeno 20.09.2022.)

Popis reprodukcija

1. Edvard Munch, *Krik*, 1893. Norveški nacionalni muzej, Oslo. Izvor: <https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.M.00939> (posjećeno 21.09.2022.)
2. Marina Abramović, *Balkanski Barok*, 1997. Venecijanski bijenale. Izvor: https://arthive.com/sl/artists/92199~Marina_Abramovi/works/635192~Balkanski_barok (posjećeno 21.09.2022.)
3. Marcel Duchamp, *Fontana*, 1917. (replika iz 1964.) Tate muzej, London. Izvor: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573> (posjećeno 21.09.2022.)
4. Hervé Fischer, *Povijest umjetnosti je završila*, 1979. Centre Pompidou, Pariz. Izvor: <https://avenirdelart.blogspot.com/2011/05/lhistoire-de-lart-est-terminee.html> (posjećeno 21.09.2022.)
5. Andy Warhol, *Brillo kutije*, 1964. Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania. Izvor: <https://philamuseum.org/collection/object/89204> (posjećeno 21.09.2022.)
6. Cécile B. Evans, *Hyperlinks or it Didn't Happen* (isječak iz videa), 2014. Izvor: <https://artlead.net/journal/cecile-b-evans-hyperlinks-or-it-didnt-happen-2014/> (posjećeno 24.08.2022.)
7. Sidsel Meineche Hansen, *Second Sex War*, 2016. Fotografije instalacije: Andy Keate. Izvor: <https://www.gasworks.org.uk/exhibitions/sidsel-meineche-hansen-second-sex-war-2016-03-03/> (posjećeno 21.09.2022.)
8. Alfred Hitchcock, *Psiho*, 1960. (isječak iz filma). Izvor: <https://www.bbc.com/culture/article/20171018-is-psychos-shower-scene-the-greatest-in-cinema-history> (posjećeno 21.09.2022.)
9. Carl Andre, *Equivalent VIII*, 1966. Tate, London. Izvor: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/andre-equivalent-viii-t01534> (posjećeno 21.09.2022.)
10. Joseph Kosuth, *Jedna i tri stolice*, 1965. MoMA, New York. Izvor: <https://www.moma.org/collection/works/81435> (posjećeno 21.09.2022.)