

Metodološki obrasci analize umjetničkog djela u teoriji umjetnosti 20. stoljeća

Čop, Tomislav

Master's thesis / Diplomski rad

2014

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:186:653757>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-30**



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 povijest umjetnosti

**METODOLOŠKI OBRASCI ANALIZE UMJETNIČKOG
DJELA U TEORIJI UMJETNOSTI 20. STOLJEĆA**

DIPLOMSKI RAD

Mentorica: dr. sc. Nataša Lah

Diplomant: Tomislav Čop
JMBAG: 0009053866

Rijeka, rujan 2014.

*Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind.*¹

Immanuel Kant: „Kritik der reinen Vernunft“ [1781.]

¹ Prema hrvatskom izdanju Kant, I. (1984). *Kritika čistoga uma*. Zagreb: MH.; 49., 50.: „Naša priroda dovodi to tako sa sobom, da *zor* nikada ne može biti drukčiji nego osjetilan, tj. da sadrži samo način kako nas predmeti aficiraju. Naprotiv moć da se predmet osjetilnog zora *pomišlja* jest *razum*. Ni jednom od ovih svojstava ne valja dati prednost ispred drugoga. Bez osjetilnosti ne bi nam bio dan ni jedan predmet, a bez razuma ne bi se ni jedan pomišljao. **Misli bez sadržaja (zora) su prazne, zorovi bez pojmova su slijepi.** Stoga je isto tako nužno, da čovjek svoje pojmove napravi osjetilnima, (tj. da im se u zrenju pridoda predmet,) kao što je potrebno, da sebi svoje zorove učini razumljivima (tj. da ih se svede pod pojmove).“
Napomena: *zor* kod Kanta valja shvatiti kao *opažaj* tj. *opažanje*.

SADRŽAJ

SAŽETAK.....	- 4 -
UVOD	- 5 -
I. TEORIJA UMJETNOSTI U ZNANSTVENO-DISCIPLINARNOM KONTEKSTU	- 8 -
<i>Epoha teorije</i>	- 8 -
<i>Određenje povijest umjetnosti</i>	- 8 -
<i>Estetika, filozofija i teorija umjetnosti</i>	- 9 -
<i>Kraj (teorije) umjetnosti</i>	- 14 -
II. METODOLOŠKE SMJERNICE MEGA-KULTURNIH PARADIGMI	
TEORIJE UMJETNOSTI 20. STOLJEĆA	- 15 -
II.1. POJMOVNE PRETPOSTAVKE.....	- 15 -
<i>Paradigma</i>	- 15 -
<i>Diskurs</i>	- 17 -
<i>Eksternalizam i internalizam u teoriji umjetnosti</i>	- 19 -
<i>Problem statusa umjetničkog djela</i>	- 20 -
II.2. PREDMODERNIZAM I TRADICIONALNI OKVIR DISCIPLINE	- 24 -
<i>Problem stila</i>	- 24 -
<i>Formalna analiza</i>	- 27 -
<i>Ikonološka metoda</i>	- 30 -
II.3. MODERNIZAM I MODERNISTIČKI OKVIR DISCIPLINE.....	- 34 -
<i>Uvod u modernizam</i>	- 34 -
<i>Estetski formalizam Clementa Greenberga</i>	- 39 -
<i>Kritički okvir discipline</i>	- 41 -
II.4. POSTMODERNIZAM I KRAJ TRADICIONALNOG POIMANJA UMJETNOSTI	- 46 -
<i>Uvod u postmodernizam</i>	- 46 -
<i>Estetika recepcije</i>	- 52 -
<i>Kulturalni studiji i Nova povijest umjetnosti</i>	- 57 -
III. PROBLEMI U FOKUSU SUVREMENE TEORIJE UMJETNOSTI:	
SUBJEKT RECEPCIJE I DJELO U KONTEKSTU	- 62 -
<i>Umjetnost i društvo</i>	- 62 -
<i>Hermeneutika i problem interpretacije</i>	- 65 -
<i>Umjetnost i politika</i>	- 67 -
<i>Feministička povijest umjetnosti i LGBTIQ studiji</i>	- 70 -
<i>Umjetnost, psihologija i neuroestetika</i>	- 74 -
<i>Jezik i simbolički kontekst</i>	- 78 -
<i>Kraj umjetnosti i institucionalna teorija umjetnosti</i>	- 80 -
<i>Kraj muzealizacije</i>	- 84 -
ZAKLJUČAK.....	- 87 -
SUMMARY	- 89 -
POPIS LITERATURE:	- 90 -

SAŽETAK

Krizom visokog modernizma u 60-im godinama 20. stoljeća dolazi do razaranja paradigme modernizma kao unificirane teoretske platforme za tumačenje umjetnosti, kulture i društva. To je značilo i promjenu statusa umjetnosti i njezin izlazak iz autonomne domene čiste vizualnosti u područje teorije kulture i svijeta umjetnosti, sve u periodu konstituiranja nove vizualne paradigme koja se odnosila na medijsko širenje polja vizualnosti i na premještanje u druge sfere društvenosti i kulture. Interes se pomiče s pojavnosti umjetničkog djela na pitanje interpretacije prirode umjetnosti, gdje sama djela postaju teorijski artefakti mijenjajući definicije pojma umjetnosti. Susretanje s novim problemima u umjetnosti, koji se nisu mogli objasniti temeljem postojećih teorijskih okvira, značilo je i stvaranje novog diskursa o umjetnosti. Postmodernistička paradigma označila je kraj tradicionalnog poimanja povijesti umjetnosti, a problem recepcije postao je glavno uporište teorijskog istraživanja, potiskujući umjetničko djelo i umjetnika iz fokusa. U ovom radu izlažu se metodološki obrasci analize umjetničkog djela u teoriji umjetnosti 20. stoljeća, s ciljem kronologijskog pregleda najvažnijih teorijskih promjena znanstvene paradigme, kao i niz popratnih pojava u istraživanju povijesti umjetnosti. Nova vizualna paradigma rezultirala je potrebom mijenjanja tradicionalnog pristupa u novim okolnostima discipline uključujući istraživanja kulturalnih uvjeta nastanka umjetničkih djela, kao i nove interpretacije konstituenata povijesnih narativa. U tom kontekstu navode se novi metodološki obrasci analiza, smjerovi istraživanja i širenja domene znanstvenih istraživanja kako bi se osvijetlili razlozi sve veće zastupljenosti teorije umjetnosti u suvremenim istraživanjima struke.

KLJUČNE RIJEČI: *teorija umjetnosti modernizma, teorija umjetnosti postmodernizma, kulturalne paradigme, recepcija umjetnosti, djelo u kontekstu, diskurzivna analiza*

UVOD

U kulturi i umjetnosti 20. stoljeća razlikuju se dvije bitne pojave megakultura, moderne i postmoderne, koje su nastale kao odraz složenih društvenih procesa, institucija, svijeta umjetnosti, oblika ponašanja i političkog organiziranja te značenja i vrijednosti, a koje su odredile civilizacijsku epohu zadnjih stotinjak godina. Pritom je sam odnos moderne i postmoderne kulture, odnosno modernističke i postmodernističke umjetnosti iznimno značajan, složen te višeznačan. On se ne može i ne smije poimati kao pravocrtni slijed i smjena pokreta, već kao preplitanje, sinkronijsko suprotstavljanje i recikliranje različitih modela (oblika prikazivanja, izražavanja i diskurzivnog naddeterminiranja kultura).² S obzirom na to treba imati na umu i kompleksne međudnose različitih intelektualnih tradicija, te intelektualno-znanstvenih promjena u 20. stoljeću, a koje će nepovratno utjecati na razvoj suvremene teorije i struke povijesti umjetnosti. U tom smislu srpski estetičar i teoretičar umjetnosti Miško Šuvaković (r. 1954.) u uvodu svog *Pojmovnika suvremene umjetnosti* ističe: *Pisati o umjetnostima i teorijama u 20. stoljeću znači pisati o velikoj makro ili mega kulturi moderne i njenom ubrzanom modelu, često nazvanom modernizam. Povijest umjetnosti i teorije 20. stoljeća je povijest uspona, hegemonija, progresivnih emancipacija, mogućnosti, ali i kriza, padova i poraza modernizma.*³

Krizom visokog modernizma u 60-im godinama 20. stoljeća dolazi do razaranja paradigme modernizma kao unificirane teoretske platforme za tumačenje umjetnosti, kulture i društva. Tada dekonstruiranjem opće (znanstvene) slike svijeta dolazi do konstituiranja zasebnih domena fragmentiranog znanja, a u kontekstu razvoja poststrukturalističkih teorija kasnih 60-ih, 70-ih i 80-ih godina. To je značilo relativiziranje i dekonstrukciju tradicionalnih akademsko-znanstvenih vrijednosti, što će zauvijek promijeniti status Teorije/a kao promišljenog i uopćenog znanja o Svijetu. U tom kontekstu poimanje povijesti umjetnosti te njenih metodološko-teorijskih utemeljenja 80-ih i 90-ih godina doživljava ekspanziju, kada tradicionalna ishodišta struke mijenjaju interes usmjeravajući se prema proučavanju kulturalnih uvjeta i interpretacija, kao konstituenata (od tada relativiziranih) povijesnih narativa.⁴ Razaranje paradigme modernizma 60-ih značilo je i promjenu statusa umjetnosti. Krahom modernističke utopije umjetnosti kao autonomne domene čiste estetičke vizualnosti, u vremenu sve ubrzanije kulturalne rekonfiguracije, zbiva se konstituiranje nove vizualne paradigme. Ona se odnosi na medijsko proširenje polja vizualnosti, kao i na premještanje značenja u druge sfere (društvenosti i kulture). Dešava se pomak od osjetilnosti prema mišljenju o umjetnosti, odnosno, pomak od fokusa na pojavnost djela prema pitanjima njegove interpretacije i prirode same

² Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 30., 365.

³ Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 29.

⁴ Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 171., 172., 333., 501., 661.

umjetnosti. Umjetnička djela u tom procesu i sama počinju pružati nove definicije pojma umjetnosti. U konačnici, umjetnička djela postaju teorijska s kulminacijom takve pojave u konceptualnoj umjetnosti 70-ih. Tako se s krizom visokog modernizma i pojavom nove epohe postmodernizma prepoznaje potreba za novim poimanjem umjetnosti, kao i njene teorije.⁵ Susretanje s takvom situacijom doprinijelo je uzmicanju iz tradicionalno utemeljenih teorijskih diskursa i stvaranju novog i posve drugačijeg. Time se i povijest umjetnosti okreće poliperspektivnim strategijama u kojima kombinira i umrežava različite, kroz povijest nerijetko dispartne znanstvene metode. Novostvoreni diskurs struke osim što je uputio oštre kritike arhaičnosti postojećih interpretativnih modela, ukazao je i na nužnu političnost i politizaciju umjetničke produkcije.

Bez obzira na korjenite razlike u povijesnim razdobljima, teorija umjetnosti se kao autonomna znanstvena disciplina najopćenitije određuje kao skup metajezičnih diskursa o jeziku umjetnosti, ili o jeziku svijeta umjetnosti. Počevši s razdobljem romantizma, a čiji će trend kroz 20. stoljeće sve više kulminirati, umjetnička djela zbog svoje izuzetnosti, originalnosti, novina i naglašene subjektivnosti, postaju najčešće nerazumljiva široj publici. Potreba za posebnim, pratećim objašnjenjima i interpretacijama time postaje sve izraženija, pa se teorija umjetnosti shvaća kao posrednik između same umjetnosti i kulture. Nastanak teorije umjetnosti od 19. stoljeća predstavlja spoznaju o prestanku postojanja jedinstvene i opće platforme tumačenja i interpretiranja umjetnosti. Vezano uz to, ne može se govoriti o jednoj konzistentnoj i unificiranoj teoriji umjetnosti, jer njena struktura postaje hibridna i nehijerarhijska, odnosno, postaje strukturom odnosećih ali ne i podređujućih diskursa.⁶

Relativna apstraktnost ovoga rada, dijelom to duguje metajezičnim svojstvima *govora o govoru* o umjetnosti. Ako se umjetničko djelo i oblici umjetničkog izražavanja odrede u terminima (*vizualnog*) jezika, onda diskursi povijesti i teorije umjetnosti predstavljaju njegov *metajezik*; *jezik o jeziku*.⁷ Rad je podijeljen na tri tematske cjeline. Prva predstavlja opće određenje teorije umjetnosti u širem znanstveno-disciplinarnom kontekstu, u kojem je se definira s obzirom na sličnosti i razlike sa srodnima joj povijesti umjetnosti, estetikom te filozofijom umjetnosti. Druga cjelina se odnosi na određenje metodoloških smjernica megakulturnih paradigmi teorije umjetnosti 20. stoljeća te predstavlja središnji dio samog rada. Cjelina je podijeljena na četiri poglavlja. U prvom se uvode ključni teorijski pojmovi za razumijevanje onoga što prethodi tumačenju navedenih paradigmatičkih sustava. Među njima je od središnje važnosti pojam (*znanstvene*) *paradigme* budući je metodologija

⁵ Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 322.; Briski-Uzelac, S. (2008). *Vizualni tekst; studije iz teorije umjetnosti*. Zagreb: Centar za vizualne studije.; 27.

⁶ Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 622., 623.; Šuvaković, M. (2010). *Diskurzivna analiza: prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, esteticu, teoriji i studijama umjetnosti i kulture*. Beograd: Orion art.; 305.-307.

⁷ Iz toga slijedi da se ovaj rad, koji je usredotočen na govor o povijesti i teoriji umjetnosti, može odrediti kao meta-meta jezična analiza i rasprava; on progovara jezikom koji je po sebi metajezik određenog metajezika.

znanstvenih istraživanja teorije i povijesti umjetnosti podložna *strukturnim revolucijama* kao i svaka znanost. Drugim riječima, promjena znanstvene paradigme znači i promjenu metodologija znanstvenog istraživanja. U drugom poglavlju se ekspliciraju tradicionalni okviri discipline povijesti umjetnosti u smislu ishodišnih mjesta metodoloških obrazaca analize umjetničkih djela. Treće poglavlje predstavlja prvu megakulturu 20. stoljeća, odnosno modernizam, kao i društvenu teoriju koja ga prati, a poznajemo je kao kritički okvir discipline. Taj okvir će za modernističku teoriju umjetnosti predstavljati svojevrsnu apologiju, a od koje je najprominentniji primjer estetski formalizam američkog teoretičara i likovnog kritičara Clementa Greenberga (1909.-1994.). Estetski formalizam označava kulminaciju tradicionalnih ishodišta struke, gdje se pri teorijskoj analizi umjetničko djelo kao vizualni artefakt još uvijek nalazi u njenom centru. U četvrtom poglavlju predstavljena je druga megakultura 20. stoljeća koju poznajemo kao postmodernizam, a koja označava kraj tradicionalnog poimanja povijesti umjetnosti. Tada problem recepcije umjetnosti postaje središnje mjesto teorijskog istraživanja. Tradicionalno usmjerenje na umjetničko djelo i umjetnika time biva zamijenjeno s pojmovima kulture, društva, jezika, ideologije i slično, a koji uvjetuju potpuno novu interpretaciju umjetničkog djela. Treća cjelina se bavi problemima i područjima istraživanja suvremene teorije umjetnosti. Osim oprimjerenja teze o sve većoj zastupljenosti teorije umjetnosti u suvremenim istraživanjima struke, cjelina ima za cilj svjedočiti promjeni spomenute znanstvene paradigme, kao i prikazati nove metodološke obrasce analize, smjerove istraživanja te teorijske probleme s kojima je u konačnici rezultirala.

Ovaj rad je nastao temeljeći se na dvjema osnovnim premisama:

i) dok se za umjetnost starijih razdoblja (prije modernizma i njegovih zametaka u 19. stoljeću) tradicionalni okviri struke (s njihovim suvremenim metodološkim usavršenjima) pokazuju adekvatnima, oni nedopustivo podbacuju kad je riječ o djelima moderne te posebno suvremene umjetnosti. Konstituiranje nove vizualne paradigme u prostoru krize visokog modernizma zahtijevalo je stvaranje teorijskog diskursa koji će se uspješno suočiti s novim problemima u umjetnosti.

*ii) unatoč spomenutoj adekvatnosti tradicionalnih okvira struke za umjetnost starijih razdoblja, riječima Miška Šuvakovića, *konceptualna, paradigmatička i diskurzivna analiza umjetnosti i teorija 20. stoljeća izvodi teorijske modele kojima se mogu proučavati različite povijesne i geografske formacije kulturalnih pojava koje možemo nazvati 'umjetnošću'* (što se proteže od antičko grčke klasične skulpture do južnoameričkih piramida; od renesansnog firentinskog slikarstva do suvremene ulične umjetnosti New Yorka)⁸. Poistovjetivši promjenu paradigme s promjenom perspektive, odnosno kuta gledanja, može se kazati kako promjenom paradigme ne mijenjamo interpretaciju činjenica po sebi, nego gledište s kojeg nam se činjenice koje motrimo čine *drugačijima*.*

⁸ Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 29.

I. Teorija umjetnosti u znanstveno-disciplinarnom kontekstu

Epoha teorije

Početak Drugog svjetskog rata označava i početak nove umjetničke epohe; razdoblja *visokog modernizma* kada umjetnici emigriraju u Francusku i Englesku te najbitnije, SAD čime modernistička umjetnost postaje internacionalnom, a New York nova prijestolnica svjetske umjetnosti. Nakon što u 60-ima dolazi do *krize visokog modernizma* - razaranja paradigme modernizma kao unificirane teoretske platforme za tumačenje umjetnosti, kulture i društva putem relativiziranja i dekonstrukcije dotadašnje slike svijeta nastale na njoj, novo razdoblje koje će tom krizom biti označeno prepoznaje se kao **epoha teorije**. Kriza otpočinje dekonstruiranjem metadiskursa filozofije i estetike čije je nastojanje bilo supsumirati *autonomna znanja, iskustva ili rješenja pojedinačnih umjetničkih disciplina* pod opću sliku svijeta temeljenu na općim dotadašnjim znanjima naše kulture. Konstituiranje zasebnih domena fragmentiranog znanja (čija se potreba tad osjeća) u vidu teorije (o) književnosti, teorije vizualnih umjetnosti, rodnih identiteta, moći, ideologija te izvedbenih umjetnosti događa se u kontekstu razvoja poststrukturalističkih teorija kasnih 60-ih, 70-ih i 80-ih godina. To je značilo relativiziranje i dekonstrukciju tradicionalnih akademsko-znanstvenih vrijednosti s posljedicom destabilizacije statusa humanističkih i društvenih znanosti koji su one do tad uživale, a koje su prema poststrukturalističkim teoretičarima postavljale iluzorni cilj potpunog objašnjenja ljudske složenosti. Takva fragmentacija i napuštanje težnje za unifikacijom znanstvene slike svijeta (iz aspekta društveno-humanističkih znanosti) će se kasnije tijekom 80-ih i ranih 90-ih primjerice razvijati kroz postmodernističke teorije ili kulturalne studije što će zauvijek promijeniti status Teorije/a kao promišljenog i uopćenog znanja o Svijetu.⁹

Određenje povijest umjetnosti

Osim poimanja kao ukupnosti prošlih činjenica; prošle stvarnosti u (o) umjetnosti, **povijest umjetnosti** općenito možemo odrediti kao povijest likovnih umjetnosti i njezinih teorija odnosno kao znanstvenu disciplinu koja se bavi umjetnošću i njezinom poviješću.

Ovdje valja istaknuti opasnost od nerijetkog miješanja dva različita pojma. Na primjer, pojam *autoportret u povijesti umjetnosti* sadrži dva različita pitanja; pitanje o autoportretu u povijesti umjetničkog stvaranja i s druge strane, pitanje o tome kako se povijest umjetnosti kao znanost bavila autoportretom. Razlikovanje višeznačnosti pojma *povijest umjetnosti* - između struke i njezina neposredna predmeta treba imati na umu u teoretskom diskursu povijesti umjetnosti što čini se, nije

⁹ Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 171., 172., 333., 661.

uvijek tako lak zadatak. Pojam povijest umjetnosti kao znanost uvodi njemački povjesničar i povjesničar umjetnosti Johann Joachim Winckelmann (1717.-1768.) u 18. st.¹⁰

Od teorija povijesti umjetnosti za početak valja navesti: povijest umjetničkih djela, povijest umjetnosti, filozofiju povijesti umjetnosti, estetiku, stilistiku, kritiku, teoriju umjetnosti, znanost o umjetnosti, ikonografiju, semiologiju, sociologiju umjetnosti te psihologiju umjetnosti.

Od temeljnih teorijskih pristupa koji određuju povijest umjetnosti najčešće razlikujemo sljedeća tri: *i) povijesni* koji umjetničke činjenice određuje kao povijesne artefakte ili određene povijesnim relacijama, *ii) stilski* koji umjetničke činjenice određuje kontekstom neke povijesno identificirane porodice sličnih umjetničkih djela ili praksi te *iii) ahistorijski* koji umjetničke činjenice istražuje bez njihovog nužnog određenja svojom poviješću.¹¹

Opisano poimanje povijesti umjetnosti 80-ih i 90-ih doživljava ekspanziju kada tradicionalna ishodišta struke; otkrivanje, opisivanje, tumačenje i verifikacija povijesnih činjenica o umjetnosti mijenja interes za proučavanjem kulturalnih uvjeta i interpretacija kao konstituentata povijesnih narativa a baziran na diskursima koji u društveno-humanističke znanosti ulaze u epohi teorije. S druge strane, sama povijest umjetnosti kao struka doživljava radikalne metodološke i dekonstruktivne analize čime se pokušavaju identificirati problemi društvene proizvodnje povijesnih identiteta, gledišta i vrijednosti uopće. Time se stvara nova, kulturološki orijentirana povijest umjetnosti koja danas nadilazi tradicionalne okvire analize u struci poput poznavalaštva, formalizma ili ikonografije.¹²

Estetika, filozofija i teorija umjetnosti

Estetikom nazivamo filozofsku disciplinu čiji su predmet proučavanja *i) osjetilna spoznaja*; osjetilni podaci dobiveni iz vanjskoga svijeta putem percepcije odnosno misli o mogućoj percepciji osjetilnih podataka; *ii) prirodno i artificiozno lijepo* i *iii) umjetnost*. Estetiku kao filozofsku disciplinu možemo poimati kao *filozofsku estetiku* koja se bavi problemima opisanima u *i) i ii)* te umjetnošću u općenitom smislu temeljem opisa u *i) i ii)* ili kao *filozofiju umjetnosti* čiji je glavni predmet proučavanja sama umjetnost.¹³ Estetika se kao filozofska disciplina u određenom smislu osamostaljuje tek u prvoj polovici 18. stoljeća kada je njemački filozof Alexander Baumgarten (1714.-1762.) prvi uvodi kao pojam. On ju je definirao kao nauku o spoznaji osjetilnog, referirajući na posebnu vrstu osjetilnog opažanja i osjetilnog iskustva čime ljepotu ustanovljuje kao *savršenstvo osjetilne spoznaje*. Unatoč tome, estetika u širem smislu riječi kao filozofska disciplina koja se bavi pitanjima ljepote, umjetnosti i njene vrijednosti ili umjetničkom stvaralaštvu u filozofiji zapada postoji

¹⁰ Bächtmann, O. (2004). *Uvod u povijesnoumjetničku hermenutiku : Interpretacija slika*. Zagreb: Scarabeus.; 13.

¹¹ Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 497.

¹² Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 501.

¹³ Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 181.

još od njena početka (na primjer reprezentacijska teorija umjetnosti koja se razvija još u antici).¹⁴ Pravim utemeljiteljem estetike smatra se njemački filozof Immanuel Kant (1724.-1804.) koji je pokušao utemeljiti teoriju pristupa i interpretacija autonomnog pojma *lijepo* i *umjetnost*. Prema američkom filozofu i likovnom kritičaru Arthuru Dantou (1924.-2013.) *estetička teorija* ili filozofija umjetnosti za svoj predmet ima istraživanje pojmova umjetničkog djela, *svijeta umjetnosti* te povijesti umjetnosti kroz metateorijski diskurs.¹⁵

Ovdje je prvo potrebno razlikovati poimanje estetike u njena dva značenja. U širem smislu, estetika u filozofiji znači isto što i filozofija umjetnosti. U užem smislu, estetika svoje izvorno značenje ima iz vremena uvođenja tog pojma u 18. st. u teoriju umjetnosti i filozofiju gdje je označavala posebnu vrstu osjetilnog opažanja i osjetilnog iskustva. U tom smislu predstavlja najuzvišeniju vrstu osjetilnog opažanja u kojem je objekti iskustva ljepota. Ovdje je važno istaknuti kako je naglasak prvenstveno na subjektivnom iskustvu umjetničkog predmeta; riječ je o interakciji publike s djelom. Estetika se u ovom smislu usmjerava na recipijenta kao subjekta; estetsko iskustvo postaje ključan pojam teorije.¹⁶ Estetska definicija umjetnosti tvrdi kako je svako razmatranje prirode umjetničkih predmeta ujedno i razmatranje estetskog iskustva; ona time nužno veže recipijenta umjetnosti i samu umjetnost. Prema toj teoriji umjetnost i umjetnički predmet mogu biti definirani samo u terminima estetskog iskustva. Teoretičari ove teorije pretpostavljaju kako umjetnička djela u nama izazivaju posebnu vrstu iskustva koju nemamo dok promatramo drugu vrstu predmeta. Glavna značajka tog iskustva je uživanje u njemu samom, a pažnja recipijenta pritom ostaje usmjerena i na samo iskustvo. Uživanje u umjetničkim predmetima stoga postaje nešto vrijedno, jer se taj tip kontemplativnog iskustva može dobiti samo u interakciji s umjetničkim djelima.¹⁷

U užem smislu estetiku možemo poimati kao filozofski aksiološki sustav ili filozofiju vrijednosti koja putem definiranog skupa pravila, oblika izražavanja, normi upotrebe umjetničkih medija te vrijednosti i ciljeva izražavanja i stvaranja utemeljuje okvire općeg pojma vrijednosti i vrednovanja, poimanja manifestacije, funkcije i efekata vrijednosti u umjetnosti i kulturi te općenito pitanje mogućnosti bavljenja vrijednošću u domeni estetike, filozofije i teorijama umjetnosti. S obzirom na to kao tradicionalne estetičke probleme prepoznajemo definiranje pojmova lijepog, umjetnosti, ukusa, estetskog doživljaja i iskustva, forme, stvaralaštva ili pitanje prosudbe vrijednosti umjetničkog dijela.¹⁸

Za razdoblje nakon 1950. te razvoj umjetnosti visokog modernizma karakteristične su sljedeće estetičke škole koje valja istaknuti: egzistencijalistička, marksistička, fenomenološka,

¹⁴ *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (04.02.2014.). Vidi: The Concept of the Aesthetic.; web stranica: <http://plato.stanford.edu/entries/aesthetic-concept/#ConAes>

¹⁵ Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 181.

¹⁶ Carroll, N. (2002). *Philosophy od art; a contemporary introduction*. Routledge UP.; 156.-159.

¹⁷ Carroll, N. (2002). *Philosophy od art; a contemporary introduction*. Routledge UP.; 161., 162.

¹⁸ Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 181.-183.

hermeneutička, analitička, estetika teorije informacija, semiotička, semiološka, formalistička, neomarksistička te psihoanalitička a od kojih svaka pojedina u estetički diskurs uvodi neku od specifičnih teorija opće znanosti prema kojoj se određuje. Kriza visokog modernizma te dovršenje modernističkog koncepta autonomije umjetnosti označava i kraj same estetike kao općeg interpretativnog i aksiološkog sustava filozofije da bi njeni problemi u postmoderni preživjeli u relativističkim, dekonstrukcijskim teoretskim metadiskursima koji estetiku kao teorijsku sistemsku filozofiju zauvijek razaraju.¹⁹

Teoriju možemo općenito definirati kao apstraktno, promišljeno i uopćeno znanje o nekoj pojavi ili o više pojava zasnovano na njihovim bitnim zakonitostima a koje je rezultat traganja za istinom. Odrediti neki diskurs kao teoriju o nečemu znači odrediti postojanje formuliranog, konzistentnog diskursa u domeni znanosti kao metajezika koji identificira, specificira, opisuje, objašnjava, tumači, interpretira i raspravlja određeni problem. Susretanje s novim problemima u umjetnosti koji se nisu mogli objasniti temeljem postojećih teoretskih diskursa značilo je stvaranje novog diskursa o umjetnosti. U tom kontekstu valjda interpretirati i *estetiku kao teoriju*. Sukladno Dantoovoj definiciji svijeta umjetnosti, pomak od umjetničkog artefakta po sebi kao (isključivo) dostupnog osjetilima na njegovu konceptualnu predočivost znači konstitutivni čin teorije u umjetnosti - čime diskurs nije ograničen samo svojom deskriptivnom funkcijom nego u svojoj biti on postaje produktivan. Estetika kao teorija time označava definirani diskurs zahvaljujući kojem, između ostalog, umjetnički artefakti postaju umjetničkim djelima budući van teorijskog diskursa (primjerice estetike kao teorije) ne postoji po sebi pojam *umjetničkog predmeta*.²⁰ Uzevši radikalni primjer toga, *Brillo* kutije postaju *Brillo kutije* zahvaljujući (estetici kao) teoriji koja kao jezik posjeduje generativne sposobnosti. Osiromašena za njih a temeljena samo na svojoj deskriptivnoj funkciji, *Brillo* kutiju bi mogla opisivati isključivo samo kao *Brillo* kutiju.

Inspiriran analitičkom filozofijom jezika austrijskog filozofa Ludwiga Wittgensteina (1889.-1951.), američki estetičar i teoretičar književnosti Morris Weitz (1917.-1981.) estetiku je kao teoriju pokušao ograničiti kao skup partikularnih rješenja pojedinačnih problema čiji su diskursi necjeloviti i koje je nemoguće uopćiti u veliku sistemsku teoriju zvanu Estetikom. Dok su estetike 19. i prve polovine 20. stoljeća pokušavale doći do općeg pojma umjetnosti (najčešće ga izvodeći iz jedne umjetničke discipline i kasnije ga primjenjujući na sve umjetnosti svih povijesnih razdoblja), u jeku postmodernih teorija stvara se relativistička slika estetike koja ju određuje kao skup mikrodiskursa gdje novi problemi u umjetnosti konstituiraju pojedine teorije primjenjive samo za taj pojedini problem a čiji je pokušaj univerzalizacije na umjetnosti svih povijesnih razdoblja besmislen. Naime, tada se tvrdi kako ne postoji neki kriterij na temelju kojeg bi uopće mogli odrediti skup nužnih i

¹⁹ Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 183., 184.

²⁰ Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 184., 185.

dovoljnih uvjeta za skup predmeta koji nazivamo *umjetnička djela*.²¹ Teoretičari poput Weitzza su tvrdili kako je u početku počinje pogreška s pretpostavkom da su umjetnički predmeti nešto poput predmeta *pas*; takvi da predstavljaju zatvoreni skup predmeta, odnosno, logički homogen skup u kojem se načelo homogenosti može i naći. Upravo suprotno, umjetnički predmeti predstavljaju logički otvoreni skup stvari jer se u tom skupu mogu naći predmeti koji ne dijele nikakve zajedničke karakteristike. Naime, skup umjetničkih predmeta se nepredvidljivo stalno mijenja i kao takav mora ostati otvoren - skup uvijek mora omogućavati ulazak u potpunosti drukčijih predmeta (kao što je bio slučaj s *Brillo* kutijama).²² To je središnja teza *teorije otvorenog pojma* koja je bila dominantna '50-tih i '60-tih godina a kojoj je Weitz jedan od najutjecajnijih teoretičara. Kao ilustracija njegove tvrdnje, definiranje *značajne (dobre) forme* kao temeljnog svojstva umjetnosti, kao je to zastupao britanski likovni kritičar i teoretičar Clive Bell (1881.-1964.), postaje besmisleno ako se ono pokušava primijeniti na ekspresionistička djela (ili smo tvrdeći suprotno prisiljeni isključiti neka od remek-djela ekspresionizma kao umjetnička). Ono možemo isključivo kontekstualizirati kao adekvatan diskurs za interpretaciju primjerice djela formalizma i kao takvo specifično rješenje (po definiciji ne-poopćivo) problema što umjetnost jest. Teoretičari postmoderne će radikalizirajući Weitzov argument zastupati nepostojanje dominantnog, legitimnog i sveobuhvatnog metajezika a time i nepostojanje jedinstvene estetike i filozofije umjetnosti. Međutim, to ne znači negiranje postojanje metajezika kao jezika i mogućnost uspostave (estetske) teorije umjetnosti. Postmodernistički teoretičari su naprosto pokušavali istaknuti kako je nemoguće konstituirati jedinstvenu teoriju kao zatvorenu cjelinu koja bi bila nadređena u svojoj legitimnosti ostalima te tako tvorila hijerarhiju metateorija. Imajući to na umu estetiku valja interpretirati kao teoriju umjetnosti koja konstituira umjetničku praksu unutar specifične kulture čime je sama teorija određena kao sveobuhvatnost diskursa specifičnih kultura.²³

²¹ Prema Carroll, N. (2002). *Philosophy of art; a contemporary introduction*. Routledge UP.; 7.-9.: Određenje nužnih i dovoljnih uvjeta koji moraju biti zadovoljeni da bi neki entitet potpadao pod određeni pojam obično se poimlje kao *definiranje* tog pojma. Ono predstavlja ključan aspekt *konceptualne* ili *pojmovne analize* kao tradicionalne metoda istraživanja u analitičkoj filozofiji. Identificiranje nekog predmeta kao umjetničkog djela znači tvrdnju da on ispunjava sve uvjete koji su postavljeni (prema određenoj teoriji) za kategoriju umjetničkih djela. Kad želimo znati *što je nešto*, mi želimo znati skup svojstava koji zadovoljava svaki član dotične kategorije, ali i svojstva koja članove dotične kategorije razlikuje od predmeta koji u nju ne potpadaju. Prva svojstva nazivamo *nužnima*. Oni predstavljaju uvjete koje neki predmet mora zadovoljavati pa bi potpadao pod određenu kategoriju ili pojam. Druga nazivamo *dovoljnim* svojstvima. Oni predstavljaju uvjete koji, ako ih neki predmet zadovoljava, nužno upućuju da on potpada pod određenu kategoriju ili pojam. Nužan uvjet se formalno može definirati na način (x je nužan uvjet za y): nešto može biti y *samo ako* je x (drugim riječima, *ako* je nešto y, onda je x). S druge strane, dovoljan uvjet određuje se na način (x je dovoljan uvjet za y): y ne mora imati niti jedno svojstvo više (osim x-a) da bude y (drugim riječima, nešto je y *ako* je x). Na primjer netko može biti majka samo ako je žena (ako netko nije žena, ne može biti ni majka). Biti ženom je nužan uvjet da se bude majka ali nije i dovoljan (postoje žene koje nisu majke ali ne postoje majke koje nisu žene). No da bi netko bio majka, uz to što mora biti žena, mora i roditi dijete (što je drugi nužni uvjet). Biti ženom i roditi dijete su, svaki posebno, nužni uvjeti, dok zajedno čine dovoljne uvjete da se bude majkom. Drugim riječima, ako je y žena i ako je y rodila, y je majka. S druge strane, ako je y majka, onda je y žena i y je rodila. Formalno to možemo iskazati na način: y je majka ako i samo ako 1) y je žena i 2) y je rodila. Drukčije rečeno, **y je x ako i samo ako** (vrijedi svojstvo/a) **P**. Ovdje izraz *ako i samo ako* označava nužne (*samo ako*) i dovoljne uvjete (*ako*). Ovaj oblik analize često se naziva i realističkom ili esencijalističkom definicijom budući govorimo o bitnim, esencijalnim svojstvima neke stvari; svojstvima koje je određuju kao takvu (realno; tako doista jest).

²² Carroll, N. (2002). *Philosophy of art; a contemporary introduction*. Routledge UP.; 206.-212.

²³ Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 185., 186.

Dok se estetika odnosi na doživljaj i iskustvo promatrača, **filozofija umjetnosti** se primarno odnosi na sam umjetnički artefakt i njegovo određenje. Iz toga slijedi da dok se estetika može baviti širim područjem od svijeta umjetnosti (na primjer prirodna ljepota koja također može izazivati estetski doživljaj kod promatrača), filozofija umjetnosti se usmjerava na ontološki status umjetničkog djela, istraživanje kojeg može biti neovisno od pitanja njegova estetskog iskustva i doživljaja što ga izaziva kod promatrača. Prema tome, filozofija umjetnosti u svojem istraživanju generalno isključuje pojam osjetilne spoznaje (lijepog) te pitanje publike i njihova iskustva same umjetnosti. U odnosu na teoriju umjetnosti, filozofija umjetnosti kao filozofska disciplina zadržava filozofski diskurs i filozofsku metodologiju znanstvenog istraživanja. Ipak, pojmovi *estetika* i *filozofija umjetnosti* se često upotrebljavaju kao sinonimi dok filozofija umjetnosti s teorijom umjetnosti dijeli srodne metode te neke od ciljeva i rezultata istraživanja (što omogućuje međusobni interdisciplinarni dijalog tih dvaju domena znanosti). U odnosu na ovako definiranu opću filozofiju umjetnosti valja istaknuti i postojanje filozofije posebnih umjetnosti (filozofija glazbe, filozofija slikarstva, filozofija književnosti, filozofija popularne umjetnosti ili filozofija recepcije). Također, prema općim svojstvima filozofije, filozofija umjetnosti u određenom diskursu može postati metajezikom povijesti umjetnosti, likovne kritike ili teorije umjetnosti.²⁴

Ovdje je naposljetku, nakon (višeznačja) pojma estetike i filozofije umjetnosti ukratko odrediti i **teoriju umjetnosti**. Predmet istraživanja teorije umjetnosti jest umjetnost. S obzirom na njeno predmetno područje, možemo je definirati kao: *i) skup specijalističkih disciplina društveno-humanističkih i formalnih znanosti; povijesti umjetnosti, kritike, psihologije i sociologije umjetnosti, semiotike i semiologije umjetnosti, filozofije umjetnosti te estetike, ii) autonomnu znanstvenu disciplinu specifičnih metoda, vrijednosti i ciljeva istraživanja te istraživanja i rasprave likovnih i vizualnih umjetnosti* te kao *iii) skup metajezičnih diskursa koji se proteže od esejističkog pisanja do filozofske rasprave o umjetnosti*. Teorija umjetnosti svakako se može odrediti kao sustav metajezika različite razine koji svijet umjetnosti povezuje s drugim svjetovima kulture i društva a koji jezici se odnose na pojedinačne jezike umjetnosti, jezik o jeziku, diskurse svijeta umjetnosti te njegovih institucija, umjetničkih pokreta i škola, pojedinaca i slično. Teorija umjetnosti kao jezični sustav nadilazi svoju komunikacijsku funkciju - ona u odnosu na umjetničku produkciju stoji u simetričnoj relaciji; osim što postaje okvir za umjetničku produkciju, ona sama može biti mijenjana te stvarana temeljem umjetničke produkcije. Uz to, teorija umjetnosti po sebi posjeduje produktivnu snagu kao i sama umjetnička produkcija. Ona svojom strukturom posjeduje metajezička svojstva koja je i konstituiraju kao teoriju putem definiranja vlastite funkcije i samog statusa. S obzirom na njen produktivni karakter, ti mehanizmi autorefleksije i konstituiranje svog diskursa o umjetnosti kao

²⁴ Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 224., 225.

teoriji uključuju: i) *usmjerenost ka spoznajnom i pojmovnom istraživanju i objašnjavanju umjetnosti* te ii) *usmjerenost ka prevođenju, iščitavanju i stvaranju značenjskog okvira umjetničkog djela i umjetnosti kao povijesne ili paradigmatičke situacije.*²⁵ Sam detaljni razvojni kontekst teorije umjetnosti biti će predstavljen u narednim poglavljima.

Kraj (teorije) umjetnosti

Kriza visokog modernizma i kraj epohe modernizma koji slijedi nakon nje u teoriji umjetnosti znače radikalno mnogo više no kraj jedne epohe. Teorija taj trenutak prepoznaje kao kraj umjetnosti te kao kraj teorije same.

Nadahnut poststrukturalističkim teorijama, britanski konceptualni umjetnik i teoretičar umjetnosti Victor Burgin (r. 1941.) iznosi sljedeću tezu. Teorija umjetnosti u svojoj suštini nastaje prirodno u doba prosvjetiteljstva u 18. stoljeću za vrijeme intenzivnog formiranja znanstvenih disciplina a povezivanjem metoda povijesti umjetnosti s estetskom teorijom te likovnom kritikom. Prema njemu ona svoj vrhunac doživljava u visokom modernizmu 60-ih da bi nakon njegove krize te nastankom epohe teorije i razdoblja postmoderne ona završila. Za razliku od modernističke koncepcije umjetnosti kao zasebnog svijeta autonomnih značenja, Burgin ističe kako umjetnost nužno ovisi o drugim simboličkim sustavima poput jezika, ideologije i seksualnosti pa zasnovana na novonastalim teorijama feminizma, marksizma, seksualnosti i semiotike, teorija umjetnosti za njega mora biti integrirana primjerice s teorijama mode, seksualnosti ili masovne kulture kako bi tvorila teorije koje bi temeljem suvremenih potreba objašnjavale i interpretirale *prikazivanje, stvaranje i prevođenje vizualnih značenja u suvremenoj kulturi.*²⁶

Ono što Burgin dijagnosticira kao neostvarivu modernističku ideju umjetnosti kao zasebnog svijeta autonomnih značenja očituje se već u avangardama samog modernizma. Naime, određenje umjetnosti kao sredstva klasne borbe u buržoaskom društvu te kao kritika buržoaskog poimanja autonomije modernističke umjetnosti putem anarhističkih obrazaca širenja umjetnosti u životne aktivnosti, stvara pomak s medija osjetilnosti na mišljenje o/kroz umjetnost. Pomak u postmoderni s interesa umjetnosti u pojavnosti predmeta na pitanje interpretacije prirode umjetnosti, gdje sama djela počinju pružati nove definicije pojma umjetnosti, prema teoretičaru Arthuru Dantou znači konačni kraj umjetnosti. Pošto kulminacijom u konceptualnoj umjetnosti 70-ih umjetnička djela u prvom redu postaju teorijska, za Dantou je zapadna umjetnost uopće postala svojom teorijom a što znači kraj jednog oblika; dugog tradicionalnog poimanja umjetnosti. Umjetnost postaje njena teorija, a kao što opisani pojam kraja umjetnosti doista ne znači kraj (postojanja) umjetnosti, ne znači ni

²⁵ Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 622., 623.

²⁶ Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 321., 322.

pojam kraja teorije umjetnosti. Krizom visokog modernizma i pojavom nove epohe postmodernizma naprosto se prepoznaje potreba o novom poimanju same umjetnosti, kao i njene teorije.²⁷

II. Metodološke smjernice mega-kulturnih paradigmi teorije umjetnosti 20. stoljeća

II.1. Pojmovne pretpostavke

Paradigma

Prilikom promišljanja različitih metodologija znanstvenih istraživanja na području povijesti i teorije umjetnosti te specifičnije, pojedinih metodoloških obrazaca analize umjetničkog djela u teoriji umjetnosti 20. stoljeća - razumijevanja njihove pluralnosti i različitosti, pojam **paradigme** i njegovo razumijevanje postaje nezaobilazno.

Premda se javlja u nešto specifičnijem određenju već u antičkoj filozofiji, svojom etimologijom *parádeigma* (grč. παράδειγμα) dolazi od riječi *parà* (grč. παρὰ); *pored* i *deiknymi* (grč. δεικνύμι); *pokazati*, *učini razumljivim* čime u svojoj osnovi znači *obrazac*; *primjer*; *uzor* s ciljem otkrivanja ili reprezentiranja (stvarnosti).²⁸

Pojam *paradigma* u metateorijski diskurs o znanosti²⁹ - *znanosti o znanosti* početkom 60-ih uvodi jedan od najutjecajnijih intelektualaca 20. stoljeća, američki filozof znanosti Thomas Kuhn (1922.-1996.) a koji je sustavno promišljen u njegovom djelu *Struktura znanstvenih revolucija*; nezaobilaznom klasiku u području teorije znanosti te iznimno utjecajnoj knjizi na širu intelektualnu javnost uopće. Kuhn sam pojam razmatra u kontekstu povijesti znanosti kao znanstvene paradigme te njihovog međuodnosa i međusobne smjene. Općenito govoreći, on paradigmu određuje kao cjelokupnu mrežu teorija, vjerovanja, vrijednosti, metoda, znanja, značenja, konvencija, postupaka te oblika izražavanja zajedničkih pripadnicima znanstvene i šire zajednice u određenom vremenu, a koji time karakterizira određenu znanost tj. disciplinu ili specifičnije, neki teorijski pristup.³⁰

Premda je Kuhnovo određenje paradigme vrlo kompleksno te je u svojim teorijskim razmatranjima definira kroz različita značenja, da bi se taj koncept pojasnio prikladno je primijeniti

²⁷ Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 322.

²⁸ Hrvatski jezični portal (17.02.2014.). Vidi: paradigma.; web stranica: <http://hjp.novi-liber.hr/>

²⁹ Vidi iduće poglavlje: *diskurs i metajezik*

³⁰ Psillos, S. (2007). *Philosophy of science A-Z*, Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.; 174.; Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 440

sljedeću opću definiciju pojma: *Paradigma je najopćenitiji oblik ili struktura koja omogućuje tvorbu različitih teorija, ili ona je teorija 'drugog stupnja' (metateorija) koja u nekom razdoblju omogućuje razumijevanje istraživanja, tj. generalne pretpostavke neke istraživačke prakse (...). Paradigma se postupno mijenja do granica kad se pomoću nje više ne mogu objasniti neke pojave u teorijama prvog stupnja. Tada nastupa razdoblje znanstvene revolucije. Njom se antikvira jedna paradigma i razvija neka druga.*³¹ *Riječju, paradigma zakazuje kad izgubi svoju funkciju prenošenja, pohranjivanja i proizvodnje informacija, tj. kada se pod pritiskom novih spoznaja na razini primarnih istraživanja počne 'nenormalno' ponašati. Paradigma nije teorija nego 'struktura' ili programsko pismo koje omogućuje razumijevanje neke istraživačke hipoteze ili radne teorije.*³²

Iz prethodnog citata je uočiti kako pojmove paradigme i teorije ne možemo poistovjetiti.³³ Ovako shvaćeni, pojmovi paradigme i teorije mogu se činiti previše relativističkim konceptima. Naime, legitimno je postaviti pitanja *kako prepoznati najispravniju paradigmu ili teoriju?* Ili u najmanju ruku, *kako prepoznati ispravniju paradigmu tj. teoriju - koje su interpretacije pojedinih teorija legitimnije od drugih?* Odgovori na ova pitanja predstavljaju iznimno složeni projekt (te po sebi ne mogu biti jednoznačna), a čija razmatranja se protežu kroz različite aspekte narednih poglavlja. Što se tiče pitanja različitih mogućih teorijskih stavova koje različite teorije nameću (a koje se nekad mogu činiti čak isključujućima), a onda i problema relativizma zbog njihova pluraliteta te pitanja u kojoj mjeri možemo čvrsto zagovarati određeni stav, ovdje je spomenuti promišljanje još jednog filozofa znanosti, austrijskog filozofa Karla Poppera (1902.-1994.) koji je ustvrdio: *Dogmatsko stanovište vezivanja za jednu teoriju dokle god je to moguće, od velikog je značaja. Bez njega ne bismo nikada mogli da pronademo što je sve sadržano u jednoj teoriji – napustili bismo tu teoriju prije nego što bismo stvarno imali priliku da ustanovimo njenu snagu; sukladno tome, nikakva teorija ne bi*

³¹ Za razumijevanje modela smjene paradigmi i njihovog međuodnosa vidi u: Kuhn, T. S. (2002). *Struktura znanstvenih revolucija*. Zagreb: Jesenski i Turk.; 301. : - *Pošto se nove paradigme rađaju iz starih one obično uključuju mnogo od onog rječnika i aparata, kako konceptualnog tako manipulativnog, koje je ranije koristila tradicionalna paradigma. Ali, nove paradigma rijetko koriste ove pozajmljene elemente na onaj sasvim tradicionalan način. U okviru nove paradigme stari termini, pojmovi i eksperimenti ulaze u nove međusobne odnose... Radeći u različitim svjetovima dvije grupe znanstvenika vide različite stvari i onda kada s iste točke gledaju u istom pravcu. To opet ne znači da one mogu da vide što god im se sviđa. Obje grupe gledaju na dati svijet, a ono što gledaju nije se promijenilo. Ali, u nekim oblastima one vide različite stvari i vide ih u različitim međusobnim odnosima.*

³² Rodin, D. (2001, 17.02.2014.). Glosar novijeg društveno-znanstvenog pojmovlja. *Politička misao*. Vol. 37, No. 4; web stranica: [http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=42538.](http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=42538;); 135., 136.

³³ Za daljnju eksplikaciju njihove međusobne relacije vidi u: Kuhn, T. S. (2002). *Struktura znanstvenih revolucija*. Zagreb: Jesenski i Turk.; 151.: - *Postoje, u principu, samo tri vrste pojava o kojima se može razviti nova teorija. Prva se sastoji od pojava koje su već dobro objašnjene postojećim paradigmatama i one rijetko kada pružaju motiv ili polaznu točku za izgradnju teorije. (...) Druga klasa pojava sastoji se od onih čija je priroda naznačena postojećim paradigmatama, ali čiji se detalji mogu razumjeti samo kroz daljnju artikulaciju teorije. To su one pojave prema kojima znanstvenici dobar dio vremena usmjeravaju svoje istraživanje, mada to istraživanje ima za cilj artikulaciju postojećih paradigmi prije negoli smišljanje novih. Samo onda kada svi pokušaji artikulacije propadnu znanstvenici se sreću s trećom vrstom pojava, s priznatim nepravilnostima čija je karakteristična crta tvrdoglavo odbijanje da budu obuhvaćene postojećim paradigmatama. Samo ova vrsta daje povoda nastanku novih teorija. Paradigme pružaju svim pojavama, izuzev nepravilnostima, njihovo teorijski određeno mjesto u znanstvenikovom vidnom polju.*

nikada bila u stanju da odigra svoju ulogu unošenja reda u svijet, našeg pripremanja za buduće događaje, privlačenje naše pažnje na događaje koje inače ne bismo nikada primijetili.³⁴

Neformalno govoreći, Kuhnov pojam paradigme možemo poistovjetiti s pojmom perspektive. Promjenu paradigme možemo shvatiti kao promjenu perspektive odnosno kuta gledanja.³⁵ Znameniti Kuhnov citat ilustrativno opisuje njegovu teoriju: *Znanstvenik koji je prihvatio novu paradigmu više nalikuje na čovjeka koji nosi naočale s lećama što izvrću vid, nego li na nekog interpretatora.*³⁶ Kuhn pritom ne smatra da znanstvenici imaju iskrivljenju sliku svijeta nego ono samo predstavlja Kuhnovo suprotstavljanje tradicionalnom poimanju kako su nam činjenice o svijetu dane te kako se problematika sastoji u načinu njihove interpretacije. Kuhn smatra kako činjenica onako kako je opažena već sama po sebi u određenom smislu uvjetuje određeno gledište. Drugim riječima, smatra kako ne postoji činjenica neutralna od paradigme. Promjenom paradigme ne mijenjamo interpretaciju činjenica po sebi nego gledište s kojeg nam se onda činjenice koje motrimo čine drukčijima.

Diskurs

Promišljajući o značenju pojma **diskurs**, osim prve, semantičke interpretacije tog pojma kao razgovora i izlaganja misli, analizu pojma *diskurs* ovdje valja istaknuti u kontekstu bogatih intelektualnih tradicija koje su se između ostalog bavile i fenomenom odnosa između jezika i društvenih struktura te ljudske djelatnosti. Primjeri takvih tradicija su znanosti poput sociologije, antropologije, kulturalnih studija, feminističkih studija, teorije književnosti ili filozofije znanosti. Budući su diskursi tekstualni korpusi čija je funkcija komunikacija određenih podataka, uočiti je kako diskurs nikad ne postoji kao izdvojena jedinica *per se* nego on nužno stoji u relaciji s ostalim (određenim) diskursima. Premda različite tradicije i mnogi teoretičari različito definiraju diskurs s obzirom na područja istraživanja i specifične teoretske pristupe, za početak je korisno izdvojiti opću definiciju diskursa koju daje francuski lingvist François Rastier (r. 1945.): *diskurs je kodificirani skup jezičnih praksi vezan uz specifične vrste društvenih praksi i djelatnosti. Na primjer pravni diskurs,*

³⁴ Popper, K. (1962). *Conjectures and Refutations*. New York: Basis Books.; 284.

³⁵ Poznati primjer Ludwiga Wittgensteina o patkozecu ilustrira ovu tezu. Naime, pitanje vidimo li na slici patku ili zeca ne ovisi samo o onome što je na slici prikazano već i o našoj poziciji i pristupu motrenja (paradigmi). Ako se prilikom motrenja fiksiramo na sliku patke, teško ćemo moći vidjeti sliku zeca i obrnuto. Slika zeca nam se ukazuje tek prestankom fiksacija na patku. Promjena paradigme želi zadržati u sebi i prethodnu paradigmu koliko god je to moguće. Epistemološke prednosti tog pristupa su jasne, prestankom motrenja patke i viđenjem zeca i dalje želimo zadržati mogućnost viđenja patke kad to poželimo. U najmanju ruku želimo biti svjesni činjenice da čak i ako vidimo zeca, da je na dvosmislenom prikazu moguće vidjeti i patku. U znanosti je poznati primjer promjene paradigme rješenje problema val-čestica iz kvantne fizike; zamjenom Newtonovske paradigme Einsteinovom u kojoj Newtonovska ne znači pogrešnu teoriju nego tek uži pristup motrenju svijeta samo je jedan aspekt nove, cjelovitije paradigme.

³⁶ Kuhn, T. S. (1996). *The structure of scientific Revolutions*. Chicago and London: The University of Chicago Press.; 122.

*medicinski diskurs, religijski diskurs, književni diskurs...*³⁷ Za strukturalizam i poststrukturalizam diskurs označava povezivanje mišljenja i jezika u smislen i značenjski kontekst teksta kojim se komunicira. S druge strane, analitička filozofija jezika i hermeneutika diskurs određuju kao govor i pismo višega reda ili razine - *metajezik*; jezik o govoru i pismu (prvoga reda) specijalističkih disciplina poput umjetničke kritike, književnosti i religije.³⁸

Metajezik možemo općenito odrediti kao *jezik o jeziku* - jezik više razine koji je nadređen jeziku niže razine i koji ga opisuje te o njemu govori. S obzirom na tu definiciju, jezike općenito možemo klasificirati prema razinama; jezici prve, najniže razine su na primjer *prirodni jezici*; jezici kojima ljudi komuniciraju u općenitom smislu u svakodnevnom životu (hrvatski jezik, engleski jezik, francuski jezik...). Jezici druge razine su jezici kojima se govori o jezicima prve razine.³⁹ Jezici treće razine su metajezici koji govore o jezicima druge razine i tako dalje. Za teoriju umjetnosti je relevantno istaknuti kako je ona sama primjer jednog (ili više) metajezika. Naime, jezik umjetnosti - umjetničko djelo i oblici umjetničkog izražavanja jest također jezik prve razine (koji može govoriti o *svijetu* kao što to čine prirodni jezici).⁴⁰ Jezik likovne kritike koja opisuje, evaluira i nerijetko sudjeluje u nastanku umjetnosti je metajezik - jezik druge razine koji govori o umjetnosti. Diskursi povijesti umjetnosti i teorije umjetnosti su metajezici treće razine koji govore o umjetničkim djelima i likovnoj kritici ili jezici četvrte razine (kad metajezici govore o sebi samima). Diskursi estetike i filozofije umjetnosti su jezici najviše razine koji osim što govore o likovnoj kritici i teoriji umjetnosti, razmatraju i opću strukturu jezika (o) umjetnosti te opće filozofska pitanja mišljenja i govorenja o umjetnosti.⁴¹

S obzirom na svoje funkcije deskripcije, eksplanacije te interpretacije, u govoru odnosno govorima o umjetnosti valja razlikovati diskurs svijeta umjetnosti, diskurs umjetničkog čina te diskurs umjetničkog djela. Diskurs svjetova umjetnosti je metajezik kojim pojedini svjetovi umjetnosti i pripadajuće im institucije, kustosi, profesori i znanstvenici te teoretičari pojedinih umjetničkih praksi (na primjer dadaisti, modernisti te konceptualni umjetnici) komuniciraju svoje stavove u odnosu na umjetnost, povijest umjetnosti, kulturu i društvo. Diskurs umjetničkog djela je sinonim za *vizualni metajezik* koji vizualnošću neposredno komunicira umjetnikove stavove, vrijednosti ili njegovu pripadnost određenim kontekstima. Diskurs umjetničkog čina o istim ili sličnim stvarima neposredno progovara putem ponašanja, načina života te načinu i procesu stvaranja umjetničkog djela.⁴²

³⁷ Canon-Roger, F. (2006, 15.02.2014.). *Littérature et linguistique 1, Diversité des langues. Texto!*. Vol. 11, No. 1; web stranica: <http://www.revue-texto.net/Reperes/Themes/Canon-Roger/Canon-Roger1.html>.

³⁸ Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 145.

³⁹ Prilikom poučavanja Engleza hrvatskom jeziku na engleskom, engleski jezik postaje metajezik, odnosno metajezik za hrvatski. Uočavamo time kako jezik može biti i sam svoj metajezik kada se na primjer na hrvatskom jeziku govori o njegovoj gramatici, pismu i drugim značajkama njegove tvorbene strukture.

⁴⁰ S obzirom na prirodne jezike, jezici umjetnosti su jezici drugog stupnja. Na primjer kad promatramo portret osobe X ne kažemo 'Vidim osobu X.' nego 'Vidim portret osobe X.'

⁴¹ Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 368.

⁴² Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 145., 146.

Eksternalizam i internalizam u teoriji umjetnosti

Eksternalizam i **internalizam** su pojmovi iz filozofske tradicije koji predstavljaju dva suprotstavljena pristupa u objašnjavanju različitih fenomena iz nekoliko područja i disciplina filozofije. Premda s obzirom na domenu pitanja imaju različita značenja, internalizam obično referira na vjerovanje da objašnjenje nekog fenomena može biti dano u terminima svojstava koja su unutrašnja razmatranom fenomenu. S druge strane, eksternalistička pozicija smatra kako da bismo pojmlili neki fenomen, njegovo objašnjenje mora biti određeno terminima svojstava koja su izvanjska razmatranom fenomenu (i koja na njega utječu) odnosno svojstvima koja ne sadrži sam fenomen nego koja se nalaze u svijetu oko njega.

S obzirom na navedenu distinkciju, teorije umjetnosti koje objašnjavaju pojavnost, značenja i funkcije umjetničkog djela također možemo podijeliti na eksternalističke i internalističke. Eksternalističke teorije se u objašnjavanju navedenih aspekata umjetničkog djela usredotočuju na fenomene izvan umjetničkog djela. Na primjer tumačenje djela na temelju kontekstualnih, povijesnih i kulturoloških činjenica (koje su izvanjske umjetničkom djelu) predstavlja eksternalistički pristup analizi djela. Nadalje, sama umjetnička djela po svojoj prirodi možemo odrediti kao eksternalistička ako *značenja i smisao ostvaruju vizualnom i prostorno vremenskom pojavnosću i izgledom* poput djela minimalne umjetnosti (čija su svojstva nužno ovisna o svijetu koji ih okružuje - prostorno-vremenske relacije i određenost; dok djela koja izražavaju unutarnja stanja umjetnika poput ekspresionističke umjetnosti ili koja prikazuju mentalne strukture poput konceptualne umjetnosti to nisu).⁴³ S druge strane, internalističke teorije umjetnosti se u objašnjavanju navedenih aspekata umjetničkog djela usredotočuju na unutarne fenomene inherentne umjetničkim djelima. Njih možemo razlikovati na inherentne aspekte samih djela koji ih konstituiraju te na unutarnja psihološka i duševna stanja njihovih autora. Objašnjenja prve vrste internalističkog pristupa su formalistička. Njega karakterizira usredotočenje na samo djelo te isključenje pitanja poput intencionalnosti autora ili relacije s ostalim djelima iz povijesti umjetnosti. Pritom se usmjeravamo na materijalna svojstva djela; njihove relacije koje strukturiraju djelo te na pitanje njihove pojavnosti u oku promatrača. Objašnjenja druge vrste internalističkog pristupa se usredotočuju na određenost umjetničkog djela kao produkt ljudskog djelovanja te time određenost intencionalnim stanjima poput zamisli, uvjerenja, emocija i vizije umjetnika. Radilo se o djelu realizma, ekspresionizma ili suprematizma, polazi se od ideje kako je ono produkt ljudskog mišljenja, emocija, intuicija ili imaginacije te otjelotvorenje umjetnikovih mentalnih predodžbi.⁴⁴

⁴³ Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 166.

⁴⁴ Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 280.

Problem statusa umjetničkog djela

Sljedeći relevantan teorijski pojam koji je ovdje uvesti jest pojam **statusa umjetničkog djela**. Njega određujemo kao *značenjsku i vrijednosnu odrednicu umjetničkog produkta u svijetu umjetnosti i kulturi* a odnosi se na to kako je djelo napravljeno, teorijski određeno te vrednovano i interpretirano. Za njegovo definiranje je u teorijama modernizma istaknuti dva moguća polazišta: *i)* umjetničko djelo kao artefakt prethodi pojmu i teoriji umjetničkog djela i umjetnosti, što pretpostavlja interpretaciju umjetnosti nakon recepcije djela (slučaj je to za ekspresionizam i visoki modernizam a njega teorijski razrađuje Clement Greenberg između 40-ih i 60-ih godina) te *ii)* pojam i teorija umjetničkog djela prethode nastanku umjetničkog djela i uvjetuju njegov nastanak (što je slučaj za kritičku liniju modernizma, avangardu, neoavangardu i postavangardu a njega teorijski razrađuje britanski povjesničar i teoretičar umjetnosti Charles Harrison (1942.-2009.), suradnik grupe *Art&Language*⁴⁵).⁴⁶

U razdoblju modernizma i postmodernizma nailazimo na sljedeće znamenite pokušaje određenja statusa umjetničkog djela.

i) Ontološke definicije. Preduvjet za identifikaciju umjetničkog djela jest njegova ontološka i morfološka utemeljenost kao materijalnog predmeta (na primjer skulptura) ili kao fizičkog fenomena (na primjer performans). Kod njih možemo razlikovati tri različita moguća zahtjeva koji moraju biti ispunjeni da bi neki predmet bio prihvaćen kao umjetničko djelo; *a)* djelo kao prikaz mora stajati u relaciji korespondencije s onim što prikazuje (na primjer *reprezentacijska definicija umjetnosti*⁴⁷), *b)* djelo mora otkrivati emocije, intuicije, namjeru i imaginaciju umjetnika (na primjer *ekspresivistička definicija umjetnosti*⁴⁸) i *c)* materijalne, objektne, oblikovne i prostorne kvalitete djela, neovisno o uvjetima recepcije, stavovima i vrijednosti promatrača su osnova za identifikaciju nekog predmeta kao umjetničkog djela (na primjer *konkretizam, neokonstruktivizam i minimalna umjetnost*).⁴⁹

ii) Kvaziontološka definicija. Suprotstavljena ontološkim definicijama, ističe kako pojam umjetničkog djela nadilazi materijalne i morfološke odrednice djela. Da bi neki predmet bio prihvaćen

⁴⁵ Za detaljnije o grupi *Art&Language* vidi u: Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 78., 79.: Grupa umjetnika i teoretičara osnovana u Velikoj Britaniji 1968., a koja djeluje i danas, predstavlja jedne od prvih konceptualnih umjetnika. Suprotstavljanjem greenbergovskom visokom modernizmu u svijet umjetnosti uvode njegovu teoriju. Točnije, za cilj si postavljaju opisivanje i interpretaciju *jezika umjetnosti* kojim se služe dionici svijeta umjetnosti. Također u njega uvode i elemente ideoloških sustava (grupiranih oko marksizma) djelujući u političkoj umjetnosti i aktivizmu uopće.

⁴⁶ Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 586.

⁴⁷ Odredivo prema Carroll, N. (2002). *Philosophy od art; a contemporary introduction*. Routledge UP.; 24.-26.: - *X je umjetničko djelo samo ako je o nečemu; o Y-u (a Y predstavlja (stoji za) objekte, osobe, mjesta, događaje i radnje) tj. samo ako reprezentira Y, a X reprezentira Y ako i samo ako (1) X namjerno predstavlja (stoji za) Y i (2) publika prepoznaje da X predstavlja (stoji za) Y.*

⁴⁸ Odredivo prema Carroll, N. (2002). *Philosophy od art; a contemporary introduction*. Routledge UP.; 65., 66.: - *X je umjetničko djelo ukoliko je (1) namjerno (2) prenošenje do publike (3) jednakog (identičnog tipa) (4) individualiziranog (5) emocionalnog stanja (emocije) (6) kojeg umjetnik osjeća i (7) pojašnjava (8) koristeći se crtama, oblicima, bojama, zvukovima, radnjama i/ili riječima.*

⁴⁹ Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 586.

kao umjetničko djelo dovoljna je njegova konceptualna definicija kao umjetničkog djela gdje se ona može otjelotvoriti kroz različite medije (tekst, fotografija, performans, film) kao što su to činili dadaisti, fluksus, konceptualni umjetnici ili postmodernisti. Prema tom se određenju bit umjetničkog djela očituje u konceptima umjetnosti, jeziku umjetnosti i konceptualizaciji djela kao značenjskog produkta. Posljedica toga je mogućnost da umjetnička djela nemaju nužno zamjedbeno usporediva svojstva (poput Monetove *Impresije* iz 1872. i Duchampove *Fontane* iz 1917.).⁵⁰

iii) *Formalističke definicije*⁵¹. Kao reakcija na reprezentacijsku i ekspresivističku, formalistička teorija tvrdi kako su formalni aspekti djela ono što ga određuje kao umjetničko. Jedan od zastupnika ove definicije, teoretičar Clive Bell uvodi pojam značajne forme koja je prema njemu svojstvo kojeg trebaju imati sva umjetnička djela, a koja je sačinjena od određenog rasporeda crta, boja, oblika, volumena i prostora. Za sva umjetnička djela se generalizira kako je značajna forma ono što čini bit umjetničkog djela i što predstavlja njegovo esencijalno svojstvo a koja je određena izuzetnim estetski vrijednim odnosom. Umjetnička forma je ono što djeluje omogućava da ostvari svoju funkciju (što pretpostavlja da je djelo i ima) gdje funkcija može biti shvaćena u veoma širokom kontekstu; kao primjerice prenošenje nekog emotivnog stanja ili izražavanje neke ideje.⁵²

iv) *Intencionalne definicije*. Kao kritika ontološke i kvaziontološke definicije, intencionalne definicije ističu kako ontološki uvjeti nisu dovoljno da bi neko djelo bilo umjetničko. Britanski filozof i estetičar Richard Wollheim (1923.-2003.) ističe kako je svim umjetničkim predmetima osim njihove materijalnosti ujedno zajednička i namjera umjetnika da stvori djelo. Stvoreno s namjernom da reprezentira nešto ili da prenosi umjetnikova unutarnja stanja ili nešto treće, ključno mjesto ove definicije jest usmjerenje na aspekt da je djelo stvoreno s namjerom.⁵³

v) *Otvoreno umjetničko djelo (ili Estetska definicija umjetnosti)*⁵⁴. Usmjeren na recipijenta kao subjekta i s pojmom *estetsko iskustvo* kao ključnim u definiciji, estetska definicija umjetnosti tvrdi kako je svako razmatranje prirode umjetničkih predmeta ujedno i razmatranje estetskog iskustva; ona time nužno veže subjekta odnosno recipijenta umjetnosti i samu umjetnost. Prema toj definiciji umjetnost i umjetnički predmet mogu biti definirani samo u terminima estetskog iskustva. Teoretičari ove teorije pretpostavljaju kako umjetnička djela u nama izazivaju posebnu vrstu iskustva koju nemamo dok promatramo drugu vrstu predmeta. Glavna značajka tog iskustva je uživanje u njemu

⁵⁰ Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 586., 587.

⁵¹ Odredivo prema Carroll, N. (2002). *Philosophy od art; a contemporary introduction*. Routledge UP.; 125. - 131.: - X je umjetničko djelo ako i samo ako (1) X ima sadržaj, (2) X ima formu i (3) sadržaj i forma X-a su povezani na zadovoljavajuće prikladan način. „Zadovoljavajuće prikladan način“ može značiti da formalne karakteristike djela pojašnjavaju i služe u funkciji boljeg prenošenja sadržaja samog djela; forma odgovara značenju djela te nam njihov sklad predstavlja zadovoljstvo u promatranju i promišljanju samog djela.

⁵² Carroll, N. (2002). *Philosophy od art; a contemporary introduction*. Routledge UP.; 108., 109., 126. - 131., 142.

⁵³ Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 587.

⁵⁴ Odredivo prema Carroll, N. (2002). *Philosophy od art; a contemporary introduction*. Routledge UP.; 161., 162.: - X je umjetničko djelo ako i samo ako (1) je napravljeno s namjerom posjedovanja posebne sposobnosti, (2) sposobnosti pružanja estetskog iskustva.

samom, a pažnja recipijenta pritom ostaje usmjerena i na samo iskustvo. Uživanje u umjetničkim predmetima stoga postaje nešto vrijedno, jer se taj tip kontemplativnog iskustva može dobiti samo u interakciji s umjetničkim djelima. Uočiti je kako namjera izazivanja estetskog iskustva nije jedina koja može biti prisutna u umjetničkom djelu. Premda namjera za izazivanjem estetskog iskustva može biti i sasvim sporedna u djelu, prema ovoj teoriji ona mora nužno biti prisutna. Vrijednost umjetnosti se ovdje izvodi iz vrijednosti estetskog iskustva. Kod otvorenog umjetničkog djela pažnja se s objekta premješta na situaciju koja nastaje recepcijom objekta a otvoreno umjetničko djelo može zahtijevati od recipijenta da bude i sudionik koji će fizički intervenirati na djelu (na primjer mobil) ili u djelu (na primjer hapening).⁵⁵

vi) *Svijet umjetnosti*. Jedan od najvažnijih analitičkih filozofa umjetnosti druge polovice 20. stoljeća, Arthur Coleman Danto, potaknut na teorijska promišljanja susretom s pop-artom, postavlja pitanje što dva vizualno istovjetna predmeta čini različitim u pogledu njihova statusa kao umjetničkih djela (ili uporabnih predmeta dostupnih na policama supermarketa). Kriterij za razlikovanje pronalazi u pojmu svijeta umjetnosti kojeg definira kao određenu povijesnu situaciju; kontekst umjetničke teorije u kojoj djela nastaju i u odnosu na koju se konstituiraju kao umjetnost. Prema njemu je umjetničko djelo uvjetovano načinom na koji se shvaća umjetnička aktivnost u doba njegova nastanka, pa ga treba i tumačiti u odnosu prema tim teorijsko-povijesnim odrednicama. Napuštajući ideju o mogućnosti definiranja djela temeljem njegovih intrinzičnih estetskih karakteristika (odnosno djela kao materijalnog predmeta ili vizualnog fenomena), on konstituira pojam interpretacije kao ključan za razumijevanje nekog djela kao umjetničkog - za ispravno zahvaćanje njegovog prvotnog smisla.⁵⁶ Nakon što su postala opazajno nerazlučiva od običnih artefakata, umjetnička djela u prvom redu za Dantoa postaju teorijska. Teorija kojom su protkana navodi na propitivanje njihova statusa ali i na teorije umjetnosti same. Time takva avangardna djela konstituiraju filozofiju umjetnosti čime se umjetnost kao stvaranje lijepog prema Dantou hegelovski završava te se razvija u teorijski zasnovanu disciplinu.⁵⁷

vii) *Institucionalna teorija umjetnosti*⁵⁸. Uvodi je američki filozof i estetičar George Dickie (r. 1926.) koji će pojam svijeta umjetnosti interpretirati kao socijalnu praksu odnosno instituciju koja status umjetničkog djela dodjeljuje artefaktima temeljem ustanovljenih praksi i pravila a koja je

⁵⁵ Carroll, N. (2002). *Philosophy of art; a contemporary introduction*. Routledge UP.; 161. - 170., Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 587.

⁵⁶ Šuvaković, M., Erjavec, A. (ur.). (2009). *Figure u pokretu; Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umjetnosti*. Beograd: Atoča.; 532., 533., 536.

⁵⁷ Šuvaković, M., Erjavec, A. (ur.). (2009). *Figure u pokretu; Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umjetnosti*. Beograd: Atoča.; 538.

⁵⁸ Ostavljajući likovne, metafizičke i estetske vrijednosti djela u drugom planu, definiciju ove teorije možemo odrediti prema Carroll, N. (2002). *Philosophy of art; a contemporary introduction*. Routledge UP.; 227.: - X je umjetnički predmet ako i samo ako (1) x je artefakt, (2) kojem netko u ime određene institucije (umjetničkog svijeta) dodjeljuje status kandidata za vrednovanje.

primjerice sastavljena od stručnjaka poput umjetnika, kustosa te likovnih kritičara.⁵⁹ Institucionalisti općenito smatraju da se bit umjetničkog djela da shvatiti kao društveni kontekst, budući su umjetnička djela društveni proizvod; rezultat zajedničke aktivnosti umjetnika i publike koja je vođena određenim društvenim pravilima. Stoga je umjetničko djelo rezultat određenih društvenih relacija između članova umjetničkog svijeta, kao društvenog konteksta kojeg čine publika i autor. Upravo povezanost nekog predmeta ili osobe s tim pravilima i procedurama čini taj predmet ili osobu dijelom neke institucije. Jednako tako predmet ili osoba na osnovi relacija s umjetničkim svijetom kao institucijom dobivaju status umjetničkog predmeta. Institucionalisti tvrde da su navedene osobe opravdani autoriteti, budući to čine temeljem svog znanja, razumijevanja i iskustva u umjetničkom svijetu. Zbog ovog je uvjeta institucijska teorija često kritizirana kao nedemokratska i elitistička.⁶⁰

viii) *Konceptualna umjetnost*. U konceptualnoj umjetnosti dolazi do zamjene umjetničkog djela reprezentiranjem mišljenja i ponašanja samog umjetnika odnosno do dematerijalizacije djela bavljenjem prirodnim fenomenima, idejama, konceptima i dokumentiranim, a ne stvaralačkim postupcima likovnog izražavanja te u konačnici do razvijanja teorijskog rada umjetnika. Time se iskazuje moć umjetnosti da društvene aktivnosti preoblikuje u umjetnost i autorefleksivno ih redefinira.⁶¹

ix) *Tekstualna definicija*. Svojevrsna poststrukturalističkim teorijama, pretpostavlja kako svako umjetničko djelo proizvodi ili prenosi značenja, kako su ona analogna jezičkim značenjima a da je idealni model za takvu proizvodnju i prenošenje tekst. Time se umjetnost objašnjava kao specifična vrsta tekstualne prakse dok se napušta njeno poimanje kao po prirodi morfološki i ontološki specifične vrste entiteta. Značenja koja ona proizvodi bitno su karakterizirana kao značenja drugoga reda u odnosu na prirodni govor.⁶²

Navedena određenja predstavljaju ujedno i najznamenitije (estetske) teorije umjetnosti od razdoblja antike do danas (čija se forma mijenjala kroz vrijeme), a koje su pokušale ponuditi različita određenja umjetničkog djela. Svaka od njih je zbog određenog konteksta u kom se javlja različito pokušala zahvatiti bit umjetničkog djela usredotočivši se na jedan ili nekoliko aspekata umjetnosti. Bitno je naglasiti kako pojavu ovih teorija prvenstveno treba shvatiti u vremenskom periodu njihova nastanka budući su se uvijek javljale s obzirom na tadašnju umjetnost; umjetničku praksu, teoretsku pozadinu stručnjaka i sl. Pojava nove vrsta umjetnosti utjecala je i na formiranje teorija što u razmatranju istih; njihovih temeljnih pretpostavki ali i problema, ne smije biti zanemareno. One se u svojim temeljnim pretpostavkama dotiču nekih od najznačajnijih pojmova teorije umjetnosti danas,

⁵⁹ Prema Carroll, N. (2002). *Philosophy of art; a contemporary introduction*. Routledge UP.; 227.-230.; Danto nikad nije pristao na ovakvu interpretaciju središnjeg pojma svoje filozofije umjetnosti.

⁶⁰ Carroll, N. (2002). *Philosophy of art; a contemporary introduction*. Routledge UP.; 227. - 230.

⁶¹ Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 588.

⁶² Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 588.

poput pojma: reprezentacije, emocije, forme, estetskog iskustva, recepcije, relacijskih svojstava, institucije ili umjetničkog svijeta. Dakako, svaka od navedenih teorija ima određenih nezanemarivih problema te se one kao takve ne mogu uzeti kao jedine i apsolutno važeće. Ipak, na umu treba imati njihovu vrijednost i disciplinarnu važnost; svaka od njih se prilagođava novim umjetničkim praksama te se usredotočuje na neki od temeljnih pojmova teorije umjetnosti, a koji do tad nije bio ozbiljnije razmatran u disciplinama proučavanja (vizualnih) umjetnosti. U tom smislu, u razmatranjima određenja umjetničkog djela i umjetnosti uopće, na umu valja imati istovremeno svaku od njih.

II.2. Predmodernizam i tradicionalni okvir discipline

Problem stila

Uz švicarskog povjesničara umjetnosti Heinricha Wölfflina (1831.-1903.) te njemačkog povjesničara umjetnosti Erwina Panofskog (1892.-1968.), austrijski povjesničar umjetnosti Alois Riegl (1858.-1905.) se smatra jednim od utemeljitelja povijesti umjetnosti kao discipline. Sva trojica su stasala na tradiciji filozofije njemačkog idealizma proizašle iz rada Immanuela Kanta te drugog njemačkog filozofa, Georga W. F. Hegela (1770.-1831.) te su time bili pod utjecajem hegelijanske filozofije u poimanju povijesti kao kontinuiranom razvoju kroz smjenu povijesnih razdoblja, što će uvelike utjecati na daljnji razvoj same povijesti umjetnosti.⁶³ Uz to, Riegl je i jedan od najznačajnijih predstavnika prve generacije Bečke škole povijesti umjetnosti, intelektualne tradicije koja se javlja na Sveučilištu u Beču paralelno u vrijeme Wölfflinova djelovanja. Nju karakterizira namjera da se povijest umjetnosti utemelji na znanstvenim osnovama te osamostali od estetike i pitanja estetskih preferenci i sudova ukusa putem razvoja dobro definiranih metoda analize kojima će se sva djela povijesti umjetnosti moći opisati i razumjeti. Te metode danas predstavljaju ishodište suvremene povijesti umjetnosti premda je njihova apsolutna valjanost odbačena.⁶⁴

Paradigma historiografije 19. stoljeća o razvoju povijesti i o logično uvjetovanoj smjeni povijesnih razdoblja a koja u povijesti umjetnosti ostaje utjecajna gotovo cijelo 20. stoljeće često se povezuje uz pojam *duh vremena* (njem. *zeitgeist*). Premda je njegova invencija krivo atribuirana Hegelu, a koji se u intelektualnom diskursu javlja i mnogo ranije, može se poistovjetiti s njegovim

⁶³ U svom filozofijskom razmatranju povijesti Hegel navodi: *Jedina misao koju filozofija donosi sa sobom jest jednostavna misao uma, da um vlada svijetom, dakle da je i u svjetskoj povijesti zbivanje bilo umno. Drugim riječima, ljudski um je proizvod kolektivnog djelovanja i neprestano se razvija prema krajnjem razumijevanju svoje vlastite svjesnosti čime on dostiže slobodu. Za Hegela svjetska povijest ostvaruje svoj (nužni) kontinuirani razvoj u napredovanju u svijesti o slobodi: od orijentalnog svijeta preko antike do kršćansko-germanskog svijeta gdje prema njemu povijest završava budući su tek germanske nacije u kršćanstvu došle do svijesti da je čovjek kao čovjek slobodan.*

Izvor: Jelkić, V. (2008, 09.03.2014.). *Kraj povijesti ili nova epoha?. Metodički ogledi*; web stranica: http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=57576, 80.; Murray, C. (ur.). (2005). *Key Writers on Art: From Antiquity to the Nineteenth Century*. Routledge: Taylor & Francis e-Library.; 212.

⁶⁴ Šuvaković, M., Erjavec, A. (ur.). (2009). *Figure u pokretu; Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*. Beograd: Atoča.; 759.-763.

pojmom *der Geist seiner Zeit* (duh svoga vremena) kada Hegel govori kako čovjek ne može nadići vlastito vrijeme budući je duh svog vremena ujedno i njegov vlastiti duh. Duhom vremena se općenito označava prevladavajuća uvjerenja, ideje i poglede na život određenog razdoblja a koji određuju njegovu kulturološku i intelektualnu sliku. U tom je kontekstu još Hegel tvrdio i kako svako povijesno razdoblje posjeduje svoj specifični **stil**.⁶⁵ Kontekst koji je u struci determinirao taj pojam kao jedan od središnjih a koji se prema njegovoj tradicionalnoj definiciji danas zapravo shvaća kao mit.⁶⁶ U počecima povijesti umjetnosti kao struke, posebice njemačkog govornog područja, stvaranje velikih shema stilskih perioda bilo je jedno od središnjih interesa teoretičara 19. i prve polovice 20. stoljeća. Ta je rasprava između ostalog bila usredotočena na objašnjenje transmisije stilskih elemenata kroz prostor i vrijeme. Jedan od prvih a ujedno i najznačajnijih teoretičara u tom polju istraživanja bio je Riegl. Premda pod utjecajem hegelijanskih ideja i ustrajanju (uz Wölfflina) u pokušaju utvrđivanja objektivnih povijesnih zakona koji utječu i određuju razvoj umjetnosti kao jednom od za njega primarnih zadataka povijesti umjetnosti, Riegl je zakonitosti koje utječu na tu mijenu pokušavao pronaći u samoj logici razvoja umjetničke forme, nevezanu uz apstraktnu Hegelovu metafiziku razvoja povijesti. Skloniji modelu talijanskog umjetnika i pisca Giorgia Vasarija (1511.-1574.), tvrdio je kako je povijest umjetnosti skup povezanih rješenja čiji je smjer i razvoj unaprijed determiniran i nužan, ali koji može biti mijenjan promjenama u društvenoj ili kulturalnoj *Volji*.⁶⁷ Naime, Riegl je smatrao kako umjetnički stil ne može biti reduciran na kauzalna objašnjenja determinirana razvojem tehnologije nego da je on s druge strane i izraz aktualnih pogleda na svijet te stavova onih koji stvaraju umjetnost. Time se suprotstavio postojećim materijalističkim stavovima njemačkog arhitekta i teoretičara historicizma Gottfrieda Sempera (1803.-1879.) i njegovih istomišljenika u poimanju stila kao puke konjunkcije materijala koji se u danom trenu upotrebljavaju u umjetničkoj proizvodnji te samih tehnika proizvodnje umjetničkih predmeta. Riegl stvara koncept *Kunstwollen; umjetničko htijenje* za proizvodnjom umjetnosti u određenom stilu - čovjekove intuitivne želje za stvaranjem - koja s jedne strane transcendiraju nužnosti koje su nametnute

⁶⁵ Preziosi, D. (ur.). (2009). *The Art of Art History: A Critical Anthology*. New York: Oxford University Press Inc.; 115.-117.; Magee, G. A. (2011)., *The Hegel Dictionary*, Continuum International Publishing Group; 262.

⁶⁶ Za povijesno-stručnu recepciju pojma vidi u: Nelson, R. S.; Schiff, R. (2003). *Critical terms for art history*. Chicago and London: The University of Chicago Press.; 99.-101. te Preziosi, D. (ur.). (2009). *The Art of Art History: A Critical Anthology*. New York: Oxford University Press Inc.; 131.: Kroz metodu komparativne analize i grupiranja skupa predmeta temeljem vizualne analize, a u odnosu na njihove razlike s drugim skupovima predmeta, pojam stila je u diskurz povijesti umjetnosti ušao već u 16. stoljeću kroz teoretske radove autora poput Raffaella Sanzia ili Giorgia Vasarija. Utemeljen kao stručni pojam povijesti umjetnosti posebno u djelu Johanna Winckelmana *Povijest umjetnosti staroga vijeka* iz 18. stoljeća, pojam je od početka u struci imao normativan karakter. Označavao je ili (poželjno) oslanjanje na klasične ideale ili (kritizirane) devijacije od istih. Na primjer originalno poimanje gotike kao barbarskog stila, razarača Rimskoga Carstva, manirizma kao iskrivljenja renesansne čistoće ili baroka kao nečeg bizarnog ili apsurdnog.

⁶⁷ Prema Preziosi, D. (ur.). (2009). *The Art of Art History: A Critical Anthology*. New York: Oxford University Press Inc.; 152.: Suprotstavljen ideji kako je povijest umjetnosti skup genealogija velikih umjetničkih individua, model pretpostavlja kako su individualnost i originalnost pojedinca tek dio velikih kolektivnih pokreta ili stilskih promjena sastavljenih od manjih i uglavnom anonimnih ostvarenja i rješenja. Prema tome, pojedini umjetnici su u jednakoj mjeri sami produkt razvijajućeg sustava formalnih izbora, rješenja te umjetničkih i tehničkih ograničenja kao što su pokretači ili nosioci pojedinih stilova.

funkcionalnošću, dostupnim materijalima ili tehnologijama proizvodnje, a s druge strane, subjektivnu volju pojedinca; *Kunstwollen* jest duhovno načelo; nadindividualno htijenje svoga vremena. Promjenu umjetničke forme kroz vrijeme objašnjava promjenama u svjetonazorima ljudi.⁶⁸

Važnost njegovih istraživanja leži i u suprotstavljanju postojećim tradicionalnim idejama o razvoju umjetnosti u terminima njena napredovanja ili propadanja gdje je primjerice negirao viđenja o kasnoantičkoj i ranokršćanskoj umjetnosti kao o umjetnosti kasnog klasicizma u propadanju a koje je objašnjavao kao produkt razvoja novih formalnih tehnika i izričaja; novog načina poimanja prostora ili simetrije te ih je odbijao klasificirati kao inferiorne ili superiorne razdobljima koja su im prethodila.⁶⁹

Slično Rieglovim interesima, Heinrich Wölfflin (1864.–1945.), švicarski teoretičar i povjesničar umjetnosti; jedan od začetnika formalno analitičke metode interpretacije umjetnosti, *uvodeći temeljne pojmove povijesti umjetnosti kao egzaktni pojmovni aparat*, htio je *podignuti proučavanje umjetnosti kao proučavanje povijesnih stilova (stupnjeva u razvoju prikazivanja) na znanstvenu razinu*. S pet morfoloških pojmova i njihovih suprotnosti, (linearno i slikovito; plošno i dubinsko; zatvorena i otvorena forma; mnoštvo i jedinstvo; jasno i nejasno), usmjeren na znanstveno istraživanje umjetničkog djela ne samo putem poznavanja povijesnih činjenica o njemu nego i temeljem poznavanja optičkih mogućnosti određenog prostorno-vremenskog konteksta, Wölfflin u Hegelijanskoj tradiciji konstatira linearan razvoj umjetnosti i stilova kroz njima inherentno sadržanu determiniranu nužnost. Ipak, za razliku od Hegela tvrdi kako taj razvoj nije uvjetovan duhovnim povijesnim razvojem nego svojim vlastitim specifičnim formalnim zakonitostima. Prema njemu *navedeni pojmovni aparat potvrđuje zakonomjernost ili konstantu razvoja gledanja od primitivnih k složenijim sklopovima zrenja i prikazivanja*.⁷⁰ Wölfflin je svojom metodom vizualne analize zasnivane na istaknutom pojmovlju istovremeno utemeljio komparativnu analizu kojom je putem komparacije individualnih djela omogućio ustanovljenje razlike u pojedinim stilovima kao i njihov razvoj kroz vrijeme. Na primjer u svom djelu *Renesansa i barok* prvi je sustavno ukazao na razlike u ova dva stilska perioda.⁷¹ Uz razvoj spomenute profinjene metode analize stilskeg perioda, Wölfflinu je zahvaliti i uvođenje distinkcije između stilskih perioda te njihove međusobne kronološke i kontekstualne povezanosti u odnosu na individualni stil umjetnika. U tradicionalnoj povijesti umjetnosti ovi su se dosezi pokazali od neizmjerne važnosti u procesima datacije i atribucije umjetničkih djela a uz to, pružali su i klasifikacijsku nomenklaturu (poput pojmova *klasično*,

⁶⁸ Murray, C. (ur.). (2005). *Key Writers on Art: From Antiquity to the Nineteenth Century*. Routledge: Taylor & Francis e-Library.; 212.-214.

⁶⁹ Preziosi, D. (ur.). (2009). *The Art of Art History: A Critical Anthology*. New York: Oxford University Press Inc.; 152.

⁷⁰ Rukavina, K. (2009). Istina u umjetnosti. Refleksije o spoznajnim aspektima vizualne umjetnosti. *Filozofska istraživanja*. Vol. 29, No. 3; 577.

⁷¹ Murray, C. (ur.). (2005). *Key Writers on Art: The Twentieth Century*. Routledge: Taylor & Francis e-Library.; 240.-242.

manirističko te barokno) što je omogućilo sustavno, znanstveno izučavanje područja povijesti umjetnosti.⁷²

Općenito govoreći, dok ga u užem smislu možemo definirati kao *deskriptivnu oznaku likovnih razlika i srodnosti umjetničkih djela*, s druge strane označava *skup umjetničkih djela sa zajedničkim ili bar srodnim obilježjima (kolorit, kompozicija, tema, žanr i, ponekad, tehnika) u određenom povijesnom razdoblju*.⁷³ U 20. stoljeću mnogi su povjesničari i teoretičari umjetnosti kritizirali taj pojam od kojih je među prvima bio austrijsko-britanski povjesničar umjetnosti Ernst Gombrich (1909.-2001.) kritizirajući za njega romantičarsku tendenciju poimanja stila kao svjetonazornog sadržaja epoha (i stvaranje besmislenih pojmova poput *istinske biti renesanse*) na kojeg se primjerice nadovezuje njemački povjesničar umjetnosti Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth (1915.-2010.) konstatiravši uslijed iscrpnih analiza kako je *stilsko jedinstvo povijesnih razdoblja prvenstveno romantički postulat, a kada se potanje prouči, ispada da je fikcija*.⁷⁴ Unatoč tome, pojam stila će u povijesti umjetnosti i dalje biti među ključnim, središnjim pojmovima struke, sve do velikih revolucionarnih promjena unutar nje same u 70-ima i 80-ima (o čemu će kasnije biti riječ) nakon čega će se generalno izbjegavati stilske klasifikacije ili će se konstatirati uz eksplicitan relativistički oprez. *Stil* valja poimati kao produkt povijesno-umjetničkog diskursa; kao retorički alat koji služi za definiranje vizualnih praksi povijesnih perioda ili različitih djela određenih pojedinaca te kao takav mora biti podložan kritičkom propitivanju.⁷⁵

Formalna analiza

Forma se u diskursu o umjetnosti općenito poima kao oblik; *za osjetila oblikovana materijalna pojavnost umjetničkog djela ili način na koji djelo postoji*.⁷⁶ Razlikujući tri velika, različita pristupa formi u povijesti umjetnosti, tradicionalni, modernistički i postmodernistički, općenito se može govoriti o sljedećoj teoretskoj distinkciji u njenom poimanju; forma kao *središnji problem svakog umjetničkog čina ili produkcije* te forma kao *posrednik proizvodnje i komunikacije značenja, smisla, vrijednosti, zadovoljstva ili transcendentnog doživljaja*.⁷⁷ Valja uočiti kako iz navedene distinkcije proizlazi tradicionalno razlikovanje forme i sadržaja umjetničkog djela gdje će se u povijesti

⁷² Nelson, R. S.; Shiff, R. (2003). *Critical terms for art history*. Chicago and London: The University of Chicago Press.; 104.

⁷³ Prema: Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 590. te Białostocki, J. (1986). *Povijest umjetnosti i humanističke znanosti*. Zagreb: GZH.; 50. Poljski povjesničar umjetnosti Jan Białostocki (1921.-1988.) eksplicira tri različita značenja pojma *stil*; shvaćen kao *normu ispravnosti ili vrsnoće*, shvaćen kao *znak ili modus izražavanja* te kao *izraz ili simptom (vremena)*.

⁷⁴ Białostocki, J. (1986). *Povijest umjetnosti i humanističke znanosti*. Zagreb: GZH.; 50.-56.

⁷⁵ Nelson, R. S.; Shiff, R. (2003). *Critical terms for art history*. Chicago and London: The University of Chicago Press.; 106.

⁷⁶ Za detaljniju definiciju pojma vidi u: Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 228., 229.: Šuvaković pojam detaljnije definira kao: i) *činjeničnost, prisutnost, izgled i pojavnost umjetničkog djela*, ii) *određeni pojedinačni poredak, pravilo poretka ili efekti poretka koji čini umjetničko djelo* te iii) *specifični konceptualni, medijski, materijalni i perceptivni okvir koji čini mogućim pojavljivanje, postojanje i recepciju djela*.

⁷⁷ Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 228., 229.

umjetnosti **formalna analiza** primjerice usredotočiti na analizu prvog, dok će se ikonografija i ikonologija posvetiti analizi sadržaja djela.

Formalna analiza jedna je od temeljnih metoda povijesti umjetnosti za analizu umjetničkih djela. Bazira se na vizualnoj deskripciji predmeta (što na primjer uključuje opisivanje linija, boja, mase, prostora ili kompozicije) te kao takva služi za razumijevanje vizualnih aspekata djela. Proširenje analize umjetničkog djela od njegovih vizualnih svojstava do njegova sadržaja te povijesnog konteksta predstavlja uobičajen smjer povijesno-umjetničkog istraživanja za razumijevanje djela u njegovoj cijelosti.⁷⁸ Počevši s Bečkom školom povijesti umjetnosti te s Rieglovim i Wölfflinovim djelovanjem povijest umjetnosti postaje ekstremno formalistička gdje se pitanje stila razmatra u terminima promjene forme a ona sama biva određena kao apstrakcija u smislu izdvajanja općih formalno-vizualnih svojstava umjetničkih predmeta; čišćenja forme od predmetnosti i sadržajnosti djela.⁷⁹ Kroz 20. stoljeće će popularnost formalne analize u struci postepeno opadati premda će u primjenama na tada suvremenu umjetničku produkciju doživjeti svoj vrhunac u teoriji vizualnog formalizma i moderne umjetnosti.

Prema tome, vezano uz formalnu analizu kao jednu od metodologija povijesti umjetnosti treba spomenuti i **teoriju formalizma** premda je riječ o bitno različitim pojmovima. Formalističke teorije su specifični pristup umjetničkim djelima prema kojima je relacija između promatrača i fizičkih te vizualnih svojstava djela a ne kontekstualna analiza ili sadržaj djela ključna za razumijevanje samih djela. Drugim riječima, formalističke teorije poimaju analizu forme kao od središnjeg interesa u proučavanju likovnih umjetnosti. Dapače, prema formalistima za direktnu i ispravnu recepciju djela nužno je zanemariti njegov kontekst i sadržaj te se usmjeriti na njegove formalne karakteristike poput linije, oblika, boje, teksture, materijala ili kompozicije.⁸⁰ Udaljavanjem vizualnih umjetnosti od tendencija za vjernim prikazivanjem prirode, kroz kasno 19. i rano 20. stoljeće formalističke ideje se javljaju u modernoj teorijskoj tendenciji *vizualnog formalizma*. Njegovo ishodište između ostalog predstavlja zaokupljenost postimpresionističkih umjetnika slikovnim problemima i formalnim elementima djela poput linije, bolje, oblika ili svjetlosti te njihovo postajanje ciljem umjetničke

⁷⁸ Prema Bauer, H. *Forma, struktura, stil: povijest i metode formalne analize* u: Belting, H. (et al.; ur.). (2007). *Uvod u povijest umjetnosti*. Zagreb: Fraktura.; 143., 145.: Prvi dosljedan primjer formalne analize u povijesti umjetnosti smatra se djelo *Kamenje Venecije* - studija venecijanske arhitekture britanskog likovnog kritičara Johna Ruskina (1819.-1900.). U njoj Ruskin apstrakcijom formalnih likovnih elemenata poput profilacija, vijenaca, kapitela i baza stvara pojam *čiste forme* gdje detaljnom i dobro definiranom metodom deskripcije formalna analiza ulazi u tradiciju izučavanja povijesti umjetnosti.

⁷⁹ Bauer, H. *Forma, struktura, stil: povijest i metode formalne analize* u: Belting, H. (et al.; ur.). (2007). *Uvod u povijest umjetnosti*. Zagreb: Fraktura.; 148.

⁸⁰ Prema: D'Allea, A. (2012). *Methods and theories of art history*. London: Laurence King Publishing.; 16., 17.; Hrvatski jezični portal (17.04.2014.). Vidi: idéja.; web stranica: <http://hjp.novi-liber.hr/>. Korijene formalizma u filozofiji nalazimo još kod Platonove teorije ideja u pojmu εἶδος (eĩdos) i ἰδέα (idéa) - *oblik, lik* te glagolu ἰδεῖν (ideĩn) – *vidjeti*, gdje već *forma* posjeduje senzorni aspekt i vezana je uz pojavnost stvari što će biti okosnica reprezentacijske teorije umjetnosti. Formalističko stajalište branio je i Immanuel Kant govoreći o posebnom statusu estetskog iskustva prilikom promatranja umjetničkog djela a ishodište kojeg je njegova ljepota.

produkcije u odnosu na višestoljetnu tradiciju služenja kao pukog sredstva (prikazivanja vanjskoga svijeta).⁸¹

S pojavom moderne umjetnosti formalizam je u 20. stoljeću zaživio zahvaljujući između ostalog Rogeru Fryju (1866.-1934.), britanskom slikaru i likovnom kritičaru koji je isticao ireducibilnost umjetničkog djela na njegov kontekst. Prepoznajući revolucionarni značaj djelovanja Paula Cézanna, Fry je tvrdio kako mimetička umjetnost po sebi nije u mogućnosti pružanja promatraču autentičnog estetskog iskustva kao što je to s druge strane umjetnost usredotočena na formalne kvalitete kompozicije apstrahirane od realnosti. Njegov stav je moguće interpretirati kao posljedicu snažnog intelektualnog otpora kojeg je osjećao prema tada utjecajnoj teoriji psihoanalize koja je inzistirala na nužnoj vezi između forme i sadržaja te objašnjenju njegove provenijencije. Fry je negirao i povezanost umjetničkih djela s njihovim autorima te kulturi u kojoj ona nastaju.⁸² Bez tendencije da definira unificirajući prirodu umjetnosti, Fry u svojoj teoriji prepoznaje domenu afektivnog (poput emocija i životnog iskustva) premda s druge strane odbacuje ekspresivističke teorije. Za njega je ekspresivna forma koja je vezana uz imaginativan, a ne praktičan život nositelj umjetničkog u umjetnosti. U tom smislu, ishodište umjetničkog umijeća ne prepoznaje u pojmu *lijepog* nego u delikatnom osjećaju za sjedinjenje formalnog i emotivnog. Za njega emotivna ekspresija u umjetnosti nema veze sa svakodnevnim, životnim emocijama nego označava emocije izazvane zahvaćanjem vizualne stvarnosti. Drugim riječima, samo umjetničko djelo i vizualna forma su ti koji u promatraču pobuđuju relevantne emocije (a ne primjerice njegov sadržaj).⁸³

Bliski Fryjev suradnik, britanski likovni kritičar i povjesničar umjetnosti Clive Bell smatra se utemeljiteljem formalističke teorije.⁸⁴ U pokušaju definiranja umjetnosti neovisno o sadržaju i reprezentacijskoj karakteristici djela, emocionalnoj ekspresivnosti ili društvenom kontekstu, Bell uvodi pojam *značajne forme* kao nužnog i dovoljnog svojstva umjetničkih djela. Prema njemu je zahvaćanje značajne forme u gledanju umjetničkog djela izvor estetskog iskustva i vrijednosti a ujedno i jedno od najposebnijih ljudskih zadovoljstava. Pretpostavke na kojima temelji taj pojam jesu teza o postojanju distinktivnog estetskog iskustva te njegova univerzalnost neovisno o vrsti i stilsko-vremenskoj pripadnosti umjetničkog djela. Sva djela koja u promatraču izazivaju to iskustvo dijele zajedničko svojstvo koje je izvor estetske vrijednosti te definirajući aspekt umjetnosti. Drugim riječima, da bi neki predmet bio umjetničko djelo, mora posjedovati značajnu formu. Pod utjecajem Gestalt psihologije, značajnu formu utemeljuje kao sačinjenu od formalnih svojstava poput linije,

⁸¹ Šuvaković, M., Erjavec, A. (ur.). (2009). *Figure u pokretu; Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*. Beograd: Atoča.; 795.

⁸² D'Alleva, A. (2012). *Methods and theories of art history*. London: Laurence King Publishing.; 17.; Šuvaković, M., Erjavec, A. (ur.). (2009). *Figure u pokretu; Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*. Beograd: Atoča.; 795., 796.

⁸³ Murray, C. (ur.). (2005). *Key Writers on Art: The Twentieth Century*. Routledge: Taylor & Francis e-Library.; 109., 110.

⁸⁴ Za razliku od Fryja, filozofski karakter njegove teorije, te ishodišna tradicija u etici i epistemologiji značajnog suvremenog engleskog filozofa Georgea Moorea (1873.-1958.) dodjeljuju mu središnje mjesto na području formalističke misli estetike.

boje, oblika, prostora ili teksture - njihovog određenog međusobnog rasporeda a koja se javlja iz njih kao što se harmonija javlja iz kombinacije glazbenih nota. Za Bella značajna forma nije isto što i ljepota budući su prema njemu naše reakcije na ljepotu uvjetovane našim željama i svakodnevnim emocijama (zbog čega na primjer portret lijepe osobe može biti protkan erotskim nabojem). Bell slično kao i Fry pokušava odvojiti iskustvo značajne forme od domene iskustava svakodnevice.⁸⁵ Pojam značajne forme Clivea Bella u kontekstu formalističke teorije ovdje valja dovesti u vezu s pojmom lijepoga Immanuela Kanta - jednim od začetnika formalističke misli u estetici za kojeg, *lepota jeste forma svrhovitosti jednoga predmeta, ukoliko se ona na njemu opaža bez predstave o nekoj svrsi*.⁸⁶

Ikonološka metoda

Sastavljena od grčkih riječi εἰκών (eikon - slika) i γράφειν (graphein - pisati), etimologija pojma **ikonografija** upućuje na značenje *opisivanje slike*. Formalno definirana, ikonografija je grana povijesti umjetnosti koja se bavi proučavanjem prikazanih tema u likovnoj umjetnosti te njihovim dubljim značenjem ili sadržajem; njihovom identifikacijom i interpretacijom. U tom smislu možemo reći kako se ikonografija zapravo bavi *nelikovnim* elementima likovnih djela - *izvanumjetničkim u umjetničkom*. Kao pomoćna disciplina povijesti umjetnosti, ikonografija olakšava probleme datacije, atribucije ili složenije analize i razumijevanja umjetničkog djela zanemarujući na primjer pitanja o vremenu i mjestu nastanka, autoru ili vrijednosti djela te se usredotočuje na sadržaj samog djela a samo posredno u širem istraživačkom kontekstu proučavajući spomenuta pitanja.⁸⁷

Za razliku od nekih drugih teoretskih pristupa i metoda, ikonografiju su (uz ikonologiju koja se na nju u istraživanju nastavlja) originalno razvili upravo povjesničari umjetnosti.⁸⁸ U 20. stoljeću njemački povjesničar umjetnosti Aby Warburg (1866.-1929.) sa svojim učenicima utemeljuje modernu ikonografsku teoriju kako bi produkciju umjetničkih djela i njihovih tema s domene teološke literature i liturgije na koju su bili usmjereni rani istraživači 19. stoljeća, sagledao u širem kontekstu. Ističući kompleksnu povezanost umjetničke produkcije s religijom, filozofijom, književnošću, znanosti,

⁸⁵ Murray, C. (ur.). (2005). *Key Writers on Art: The Twentieth Century*. Routledge: Taylor & Francis e-Library.; 31.-33.; Carroll, N. (2002). *Philosophy of art; a contemporary introduction*. Routledge UP.; 109., 110.

⁸⁶ Kant, I. (1975). *Kritika moći suđenja*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod; redakcija „Kultura“.; 124.

⁸⁷ Straten, R. (2003). *Uvod u ikonografiju : teoretske i praktične upute*. Zagreb:Institut za povijest umjetnosti.; 9.; Bauer, H. *Forma, struktura, stil: povijest i metode formalne analize u*: Belting, H. (et al.; ur.). (2007). *Uvod u povijest umjetnosti*. Zagreb: Fraktura.; 147.

⁸⁸ Prema: Straten, R. (2003). *Uvod u ikonografiju : teoretske i praktične upute*. Zagreb:Institut za povijest umjetnosti.; 24., 25.; D'Alleve, A. (2012). *Methods and theories of art history*. London: Laurence King Publishing.; 19., 20. U širem smislu interes za ovim područjem istraživanja možemo pratiti još od antike (na primjer kod Filostrata ili Plinija), premda prvo sustavno ikonografsko pisanje nalazimo tek u 16. stoljeću kad se izdaju ikonografski priručnici za umjetnike i poznavaoce umjetnosti. Isti su objašnjavali različite teme i alegorijske personifikacije prikazivane u to vrijeme. Talijanski intelektualac i poznavatelj umjetnosti Giovanni Pietro Bellori (1616.-1690.) proširio je biografski pristup svog prethodnika, Giorgia Vasarija te prvi uveo ikonografsku analizu djela s daljnjim istraživanjem literarnih izvora promišljenih tema. Kroz 17. i 18. stoljeće interes za ikonografijom sve više raste, u prvom redu s arheološkim istraživanjima antike gdje o razvoju modernog, sustavnog pristupa ikonografiji možemo govoriti u radu Johanna Joachima Winckelmannna.

društvenim i političkim životom nekog vremena, Warburg je s nastojanjem ispravne interpretacije umjetničkih djela odbacio odveć formalni pristup poput Wölfflinova te se usmjerio na širu analizu navedenih domena ljudske kulture.⁸⁹ Dok su povjesničari umjetnosti poput Heinricha Wölfflina i Aloisa Riegla pokušavali ustanoviti konstante unutar mijena u povijesti umjetnosti putem zakonitosti koje utječu na razvoj forme u danom vremenu, Warburg je formu smatrao promjenjivim i kontingentnim fenomenom te je uslijed povijesnih promjena u umjetnosti čvrsta uporišta pokušao pronaći u sadržaju i prikazanim temama. Oblikujući ovo polje istraživanja u sustavnu metodu Warburg je naziva *ikonološkom*, a ona nekolicini povjesničara umjetnosti mlađe generacije postaje idealnim modelom za interpretaciju umjetnosti, u prvom redu Warburgovom učeniku, Erwinu Panofskom.⁹⁰ Panofsky koji je do danas zapamćen kao jedan od najvažnijih znanstvenika s područja ikonografije i ikonologije razvio je Warburgove ideje i stvorio teoretski model za ikonografsko-ikonološku interpretaciju koji do danas ostaje bazom ikonološke analize u povijesti umjetnosti. Dok je primjerice stilsko-povijesna analiza kroz 20. stoljeće u povijesti umjetnosti gubila svoju popularnost, ikonologija se u drugoj polovici stoljeća sve više razvija, dodatno ojačana novim teoretskim tradicijama i metodama koje tad ulaze u struku povijesti umjetnosti.⁹¹

Panofsky je svoj model teoretski razradio u tri faze (premda proces interpretacije koji se prema njemu odvija valja poimati kao jedinstveni proces) koje predstavljaju sve iscrpniju i dublju analizu djela. Prvi stupanj, *predikonografski opis* označava vizualno, iskustveno prepoznavanje prikazanih oblika na djelu kao predmeta, biljaka, životinja te ljudi bez pozivanja na vanjske izvore znanja te u određenom smislu predstavlja jednostavni oblik formalne analize.⁹² Prvi stupanj analize djela osim iskustva pretpostavlja i bazično povijesnoumjetničko predznanje kako bismo uspješno prepoznali prikazane oblike kao vizualno ili iskustveno nam poznate. Drugi stupanj, *ikonografska analiza*, označava proces sinteze prepoznatih motiva i identificiranja prikazanog sadržaja kao poznatih nam motiva, likova ili priča iz kulturne tradicije kojoj djelo pripada ili na koju se u prikazivanju originalno poziva. Ovaj stupanj analize pretpostavlja opće poznavanje tema i sadržaja u umjetnosti; literarnih predložaka te ostalih izravnih i neizravnih izvora dostupnih autoru djela. Treći stupanj, *ikonološka analiza* označava proces odgonetanja značenjskih aspekata prikaza, imajući na umu primjerice prostorno-vremenski kontekst nastanka djela, stilsko razdoblje, pokret, školu ili

⁸⁹ Straten, R. (2003). *Uvod u ikonografiju : teoretske i praktične upute*. Zagreb:Institut za povijest umjetnosti.; 24., 25.; D'Allea, A. (2012). *Methods and theories of art history*. London: Laurence King Publishing.; 20.

⁹⁰ Bauer, H. *Forma, struktura, stil: povijest i metode formalne analize* u: Belting, H. (et al.; ur.). (2007). *Uvod u povijest umjetnosti*. Zagreb: Fraktura.; 148.; Eberlein, J. K. *Sadržaj i smisao: ikonografsko-ikonološka metoda* u: Belting, H. (et al.; ur.). (2007). *Uvod u povijest umjetnosti*. Zagreb: Fraktura.; 167.

⁹¹ Straten, R. (2003). *Uvod u ikonografiju : teoretske i praktične upute*. Zagreb:Institut za povijest umjetnosti.; 25.

⁹² Prema: Bauer, H. *Forma, struktura, stil: povijest i metode formalne analize* u: Belting, H. (et al.; ur.). (2007). *Uvod u povijest umjetnosti*. Zagreb: Fraktura.; 147., 148. Panofskog i Warburga svrstavamo među antiformaliste. Forma je za njih tek pred-ikonografska stepenica kao nositelj prvog značenja, što ga nalazimo u iskustvenom svijetu, a koji je temelj za ikonografsko i kasnije ikonološko tumačenje djela.

autorski stil samog umjetnika, pozadinu te želje naručitelja djela.⁹³ Premda sam Panofsky u svojoj shemi nije isticao ovu razliku, za treći stupanj analize valja imati na umu dva pitanja:

- 1) Koja značenja sadrži djelo a koje je umjetnik *namjerno* unio u njega?
- 2) Koja značenja djelo sadrži a da su *nesvjesno* izražena u njemu?

Dok je prvo pitanje povijesnoumjetničko, drugo spada u kulturnopovijesna pitanja; razmatranja zašto je djelo nastalo na određeni način; kako kultura, kako društvena i povijesna pozadina u kojima ono nastaje utječu na konstituiranje i prijenos tih značenja i slično. Uočiti je kako ova domena propitivanja pretpostavlja dobro znanje kulturne povijesti, religije, filozofije, znanosti, politike te poznavanja svakodnevice određenog vremena.⁹⁴

Premda mnogi autori ne prave razliku ili fleksibilno poimaju razliku između pojmova ikonografija i **ikonologija**⁹⁵, u određenom smislu možemo reći kako ikonologija počinje ondje gdje ikonografija staje. Naime, koristeći identifikacije tema i motiva proizišlih iz ikonografske analize, ikonologija se usredotočuje na objašnjavanje kako je i zašto takav prikaz izabran te predložen na određen način u kontekstu šire kulturne, socijalne i povijesne pozadine djela i tema u likovnoj umjetnosti uopće. Jednostavnije rečeno, ikonološka analiza istražuje značenja tema i motiva likovnih djela u njihovom kulturalnom kontekstu, nadilazeći povijesnoumjetničko istraživanje usredotočujući se na razvoj društva i povijest kulture u relevantnom kontekstu. Osnovno pitanje ikonološke metode je na koji način se društveni razvoj očituje u djelima likovne umjetnosti. Nadilazeći struku povijesti umjetnosti i ulazeći u domenu povijesti kulture, ikonologija do danas ne postoji kao zasebna znanstvena disciplina s vlastitim metodama istraživanja.⁹⁶

Temeljem rečenog, zaključiti je kako je **ikonografsko-ikonološka metoda potraga za nekadašnjim smislom nekog umjetničkog djela uz pomoć svih dostupnih slikovnih ili pisanih izvora, koji nam rasvjetljavaju umjetničko djelo. Cilj „povijesnog tumačenja“ jest temeljiti naše današnje razumijevanje djela na onome što je djelu bilo suvremeno**⁹⁷.

⁹³ Straten, R. (2003). *Uvod u ikonografiju : teoretske i praktične upute*. Zagreb:Institut za povijest umjetnosti.; 20., 22., 23.; Eberlein, J. K. *Sadržaj i smisao: ikonografsko-ikonološka metoda* u: Belting, H. (et al.; ur.). (2007). *Uvod u povijest umjetnosti*. Zagreb: Fraktura.; 163.; D'Alleva, A. (2012). *Methods and theories of art history*. London: Laurence King Publishing.; 20.

⁹⁴ Prema: Straten, R. (2003). *Uvod u ikonografiju : teoretske i praktične upute*. Zagreb:Institut za povijest umjetnosti.; 22., 23. Gledajući neku crkvenu palu, kao dominantni motiv slike, možemo prepoznati polunagog mladića zavezanog o deblo i probodenog strelicama nakon čega ćemo ga identificirati kao kršćanskog mučenika, sv. Sebastijana što se javlja kao jedan od najčešće citiranih sakralnih motiva od ranonovovjekovne umjetnosti do 19. stoljeća u zapadnoj kulturi. Potom, možemo nastaviti analizu djela pitajući se o specifičnosti prikaza sv. Sebastijana kao polugolog naočitog mladića u odnosu na druge kršćanske mučenike i svece koji se prikazuju starijima i u pravilu odjevenima, kao što se možemo pitati i o razlozima učestalosti njegova prikazivanja u odnosu na druge svece i slično.

⁹⁵ Prema: Straten, R. (2003). *Uvod u ikonografiju : teoretske i praktične upute*. Zagreb:Institut za povijest umjetnosti.; 22., 23. I sam je Panofsky u nekoliko navrata kroz svoju karijeru revidirao izneseni model analize te mijenjao nazivlje interpretativnih razina što dodatno proizvodi konfuziju.

⁹⁶ Straten, R. (2003). *Uvod u ikonografiju : teoretske i praktične upute*. Zagreb:Institut za povijest umjetnosti.; 17., D'Alleva, A. (2012). *Methods and theories of art history*. London: Laurence King Publishing.; 19., 21., 22.

⁹⁷ Eberlein, J. K. *Sadržaj i smisao: ikonografsko-ikonološka metoda* u: Belting, H. (et al.; ur.). (2007). *Uvod u povijest umjetnosti*. Zagreb: Fraktura.; 161.

Ne ulazeći u društveno-povijesne razloge koji su dijelom utjecali na recepciju ikonografsko-ikonološke metode u struci, ovdje treba spomenuti nekoliko najznačajnijih kritika metode koja je unatoč svojoj popularnosti predmet vrlo čestog propitivanja, pa čak i odbacivanja od nekih povjesničara umjetnosti. Najčešći se prigovor svodi na to kako je ikonologija *promašila „umjetnički karakter“ djela, koji treba tražiti u formi*. Uočeno je kako iz toga slijedi da se *zbog interesa za sadržaj, ikonologija jednako može baviti lošom grafikom kao i slikom vrhunske „kvalitete“*. Premda po sebi plauzibilna, razmatrajući spomenutu kritiku ne valja izgubiti iz vida činjenicu kako je povijesnoumjetničko istraživanje iznimno često usredotočeno i raspolaže velikim brojem djela u kojima *visoki sadržaj i visoka forma* blisko koreliraju. Također, zanemarivanje bi djela *visokog sadržaja a niske forme* predstavljalo elitističko ignoriranje dijela materijalnog povijesnog svjedočanstva što povijest umjetnosti kao povijesna znanost pretendira izbjeći. Uostalom, sam Panofsky u svojem modelu nikad nije pokušavao zaobići ili negirati važnost formalne analize umjetničkih djela.⁹⁸ Druga vrsta kritika isticala je kako je Panofsky svoju metodu razvio analizom renesansne umjetnosti te da širenje tog modela na druga stilska razdoblja predstavlja učitavanje nepostojećih interpretacija u sama djela. Naime, dok je renesansna umjetnost razvila osebujan hermetičan jezik simbola koji se pretvara u intelektualnu zabavu aristokracije kodiran u djelima pristupačnima i bez intelektualnih napora (što često dovodi do zbunjenosti promatrača), srednjovjekovna je umjetnost primjerice bila prikazivačka a čije je razumijevanje trebalo biti dostupno i neobrazovanima.⁹⁹ Prema tome, model razvijen za interpretaciju umjetnosti specifičnih (semantički kodiranih) zakonitosti vizualnog stvaralaštva često može biti neadekvatan u primjeni na umjetnost drugih stilskih razdoblja.¹⁰⁰ Nadalje, postavlja se pitanje u kojoj mjeri je moguće postojanje *nevinog oka* prilikom promatranja djela s obzirom na prvi stupanj ikonografsko-ikonološkog modela.¹⁰¹

Bez obzira na kritike, razvoj ikonografsko-ikonološkog istraživanja kroz 20. stoljeće predstavljao je značajan iskorak struke u pogledu interpretacije i razumijevanja djela likovne umjetnosti od kojih je teoretski na primjer intrigantan problem promjene značenja prikaza kroz

⁹⁸ Eberlein, J. K. *Sadržaj i smisao: ikonografsko-ikonološka metoda* u: Belting, H. (et al.; ur.). (2007). *Uvod u povijest umjetnosti*. Zagreb: Fraktura.; 168.

⁹⁹ Eberlein, J. K. *Sadržaj i smisao: ikonografsko-ikonološka metoda* u: Belting, H. (et al.; ur.). (2007). *Uvod u povijest umjetnosti*. Zagreb: Fraktura.; 166., D'Allea, A. (2012). *Methods and theories of art history*. London: Laurence King Publishing.; 23.

¹⁰⁰ Drugim riječima, prikaz lovora na jednom djelu može referirati na ime naručitelja djela dok na drugom može biti tek puka vrtna dekoracija prikazana isključivo iz formalnih razloga. Problem nastaje prilikom učitavanja imena Lorenzo u drugo djelo bez da je takva intencija prilikom njegova nastanka uopće postojala.

¹⁰¹ Prema: D'Allea, A. (2012). *Methods and theories of art history*. London: Laurence King Publishing.; 21.: Teško je za očekivati da će prva pomisao osobe odgojene u zapadnoj kulturi koja vidi scenu Isusova rođenja biti *vidim muškarca i ženu u staji kako kleče pred novorođenčtom u jaslama okruženim stokom*. Također, teško da će s druge strane osoba bez barem minimalnog poznavanja egipatske umjetnosti promatrajući apstraktne linije na stupovlju egipatskog hrama prepoznati njihov reprezentacijski karakter i pomisliti na lotosov cvijet.

vrijeme¹⁰², a što svjedoči o promjeni interesa struke od tradicionalnih obrazaca analize umjetničkih djela ka novim područjima propitivanja slike, kao i o potencijalnoj aktualnosti koje tradicionalna ishodišta mogu generirati.¹⁰³

II.3. Modernizam i modernistički okvir discipline

Uvod u modernizam

Jürgen Habermas (r. 1929.), njemački sociolog i filozof, povezan s djelovanjem *Frankfurtske škole* te jedan od najznačajnijih intelektualaca 20. stoljeća, u Hegelovoj teoriji prepoznaje prvu jasnu filozofsku razradu koncepta **moderne**. Naime, ističući tri ključna povijesna događaja - reformaciju, prosvjetiteljstvo i francusku revoluciju, Hegel govori o novom dobu - o modernom vremenu čiji je glavni princip **subjektivnost** a koju karakteriziraju *sloboda* i *refleksija*.¹⁰⁴ Nasljeđe prosvjetiteljstva novoga vremena prepoznaje u univerzalizmu vrijednosti i općim društveno-emancipatorskim tendencijama misleći prije svega na racionalizaciju i vrijednosno samozasnivanje društvenog života oslobođenog od tradicionalnih autoriteta (religijskih i političkih) prošlosti. Iz tako poimane subjektivnosti Hegel izvodi njegove četiri konotacije: individualizam, pravo kritike, autonomiju djelovanja i idealističku filozofiju - aspekte koji gotovo da opisuju *duh moderne*. Hegel smatra kako spomenuti princip subjektivnosti određuje sve momente koje je oblikovala moderna kultura; objektivirajuću znanost, pojam morala i modernu umjetnost (uz spomenuti religiozni život, državu i društvo). Pod Hegelovim utjecajem Habermas smatra kako novi građanski ideali i filozofska ideja o samorealizacije subjekta nastali u prosvjetiteljstvu rezultiraju modernom kao stavom spram vremena - novom svijesti o vremenu, odnosno novom započinjanju i *novom dobu*. Refleksivni stav spram sebe sama u vremenu rezultira fiksiranjem na sadašnjost i aktualnost, te otvaranje ka budućnosti. Prema tome ističe kako moderna uzore ne pronalazi u prošlosti nego svoju normativnost utemeljuje u sebi samoj i svojoj refleksivnosti.¹⁰⁵

¹⁰² Na primjer, prijelaz od shvaćanja prikaza lubanje kao moralne poruke do znaka za smrtnu opasnost ili od poimanja sv. Sebastijana kao zaštitnika i uzora vjernicima do gay ikone.

¹⁰³ D'Alleva, A. (2012). *Methods and theories of art history*. London: Laurence King Publishing.; 22.

¹⁰⁴ Za daljnju eksplikaciju vidi u: Habermas, J. (1988). *Filozofski diskurs moderne*. Zagreb: Globus.; xiv, xv, 20.-23.: Hegelovim hermetičkim jezikom rečeno, *Veličina je našeg vremena što je priznata sloboda, vlasništvo duha da je u sebi kod sebe.* Naime, prema Hegelu s Lutherom religijsko vjerovanje postaje refleksivno - za protestantizam vlastiti uvid subjekta smjenjuje autoritet naviještanja i predaje. Nadalje nastavljajući o važnosti borbe francuske revoluciji za slobodu tvrdi: „Pravo i čudorednost promatrali su se utemeljenima u prisutnom tlu čovjekove volje, budući da su prije izvanjski zadavani samo kao zapovijest Božja, zapisani u Starom i Novom zavjetu ili pak u obliku posebnog prava prisutni u starim pergamentima kao privilegije, ili u traktatima.

¹⁰⁵ Habermas, J. (1988). *Filozofski diskurs moderne*. Zagreb: Globus.; xiv, xv, 20.-23.; Ivković, M. (2006, 30.04.2014.).

Fuko versus Habermas; Moderna kao nedovršeni projekat naspram teorije moći – neizbežna suprotstavljenost ili mogućnost komunikacije. *Filozofija i društvo*; web stranica:

http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/fid/XXX/03/html_ser_lat.

Australski Povjesničar umjetnosti Terry Smith (r. 1944.) jezgrovito određuje pojam moderne kao primjenjiv na kulturne prilike u kojima naizgled apsolutna nužnost inovacije postaje primarna činjenica života, rada i mišljenja s napomenom da pojam moderna nadilazi puko stanje bivanja modernim ili suprotnost između starog i novog. Modernu karakteriziraju stalni tehnološki napredak, ubrzani rast potrošnje, neprestana promjena, a vezana je uz prelazak europske kulture iz feudalnog u kapitalistički sustav, industrijsku revoluciju, revolucionarna politička zbivanja, intenzivnu sekularizaciju društva; stvaranje njegovih novih institucija te propitivanje i negiranje tradicionalnih vrijednosti. Kako Smith to iznosi, moderna je akumulirajući utjecaj istaknutih sila modernizacije na individue, zajednice i okolinu; razvoj aktivnih procesa u svim sferama ljudske kulture; temeljna promjena ljudskog iskustva pošto veliki segmenti samog društva prolaze modernizaciju.¹⁰⁶

Generalno govoreći, moderna se može pojmiti kao način življenja i doživljavanja života koji se javljaju uslijed navedenih društvenih promjena. Usko vezan uz pojam moderne, za ovu raspravu je od ključne važnosti pojam **modernizam**.¹⁰⁷ Ako pojmu *moderna* pripišemo *životnu* dimenziju kako je to učinjeno, za *modernizam* možemo u širem smislu te riječi tvrditi da se odnosi na *intelektualnu*. Drugim riječima, modernizam možemo pojmiti kao estetsku i kulturnu reakciju na kasnu modernu i procese modernizacije - svojevrsni (konzistentan i kompleksan) *stav* prema njima, odnosno u širem određenju, **kritiku moderne**.¹⁰⁸ Kritika koja može biti pozitivna jednako kao i negativna. Primjerice, dok su modernistički umjetnici zauzimali negativan stav prema društvenoj homogenizaciji koju su nametali masovni sustavi, objeručke su prihvaćali nove načine proizvodnje i pozitivne posljedice tehnološkog napretka uopće. Tako se može tvrditi kao što to britanski teoretičar književnosti modernizma Peter Childs ističe, da je modernizam uključivao paradoksalni aspekt u sebi s obzirom na revolucionarni i reakcionistički duh moderne - *strah od novoga te oduševljenje nestankom staroga; nihilizam i fanatični entuzijazam, kreativnost i očaj*.¹⁰⁹ Modernizam kao da *istodobno slavi, odupire se, pa i odbacuje modernost. On prodire dublje u nesusjesne slojeve modernosti i suočava je s vlastitim skrivenim tjeskobama*¹¹⁰. Zapravo, može se kazati da su modernistički umjetnici i intelektualci

¹⁰⁶ Smith, T. (2009, 24.04.2014.). *Modernity. Grove Art Online. Oxford Art Online*; web stranica: http://www.moma.org/collection/details.php?theme_id=10123&displayall=1#skipToContent; Barker, C. (2005). *Cultural Studies: Theory and Practice*. London: Sage.; 444.

¹⁰⁷ Prema: Childs, P. (2008). *Modernism*. London and New York: Routledge Taylor&Francis Group.; 16. - 18. Premda su u bliskoj međusobnoj vezi i relativnom odnosu u kojem nam poznavanje jednog omogućuje razumijevanje drugog, određenje njihova značenja te sama upotreba u raznim diskursima iznimno varira do mjere da ih neki intelektualci današnjice uopće izbacuju kao valjane znanstvene termine. Unatoč tome, svojom bogatom intelektualnom tradicijom u izučavanju fenomena koje uključuju, do danas ostaju među ishodišnim pojmovima mnogih znanstvenih diskursa društveno-humanističkih znanosti.

¹⁰⁸ Za drugo značenje pojma *moderne* vidi u: Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 380.: Drugo značenje pojma *moderne* (njem. Die Moderne) referira na skup umjetničkih pojava s kraja 19. stoljeća koje se javljaju kao reakcija na naturalizam i realizam a razvijaju se od simbolizma do secesije i impresionizma. U tom određenju joj je blizak pojam *ranog modernizma*.

¹⁰⁹ Childs, P. (2008). *Modernism*. London and New York: Routledge Taylor&Francis Group.; 18., 19.

¹¹⁰ Rodrigues, C.; Garratt, C. (2004). *Modernizam za početnike*. Zagreb: Jesenski i Turk.; 27., 28.

ukazivali na problematične aspekte (a u konačnici i na krizu) same moderne, a da pritom modernizam postaje diskursom koji dijelom čini i karakterizira modernu samu.¹¹¹

S obzirom na različite intelektualne tradicije i ishodišta, teoretičare i diskurse, nalazimo nekoliko različitih značenja pojma modernizam. U diskursu povijesti umjetnosti korisno je razlikovati tri različite upotrebe tog pojma, a koje se uslijed pojmovne nehidijene ponekad neopravdano miješaju. *i)* U prvom smislu se pojmom najčešće referira na specifičnost zapadne kulture od otprilike polovice 19. do polovice 20. stoljeća. Time se modernizam poistovjećuje s pojmom moderne kao društvenog stanja i tendencije kako je ovdje određena, ili ga se poimlje kao skup stavova prema tom stanju kako je to već navedeno.¹¹² *ii)* U drugom, užem smislu pojma, *modernizam* se ograničava na modernu tradiciju *visoke* ili *visokih umjetnosti* te na njenu distinkciju u odnosu kako na klasične, akademske i konzervativne vrste umjetnosti, tako i na popularne vrste masovne kulture. U tom smislu se modernizam poima kao tendencija u umjetnosti gdje se estetska forma sa svojim vrijednostima postavlja ispred društveno-povijesne relevantnosti njena sadržaja i gdje ona sama postaje kriterijem za vrednovanjem nekog djela kao visoko-umjetničkog. Uz to, važne karakteristike modernističkih djela su originalnost u obradi medija djela, te kritičko propitivanje njega samog. Ovo značenje nam omogućuje razlikovanje između *modernih* i *modernističkih* djela¹¹³ *iii)* Premda se posljednje značenje pojma *modernizam* odnosi na specifično umjetničku domenu, ono ne referira na umjetničku tendenciju nego na samu diskurzivnost tog pojma, odnosno na njegovu upotrebu u likovno-kritičkom i teoretskom diskursu. U tom smislu *modernist* nije umjetnik nego kritičar odnosno teoretičar čiji sudovi odražavaju specifičan skup ideja i vjerovanja o umjetnosti i njenom razvoju. Na jednak način, pod pojmom modernistička djela misli se na tendenciju ili svojstvo koje sva djela okarakterizirana kao modernistička iskazuju, a ne na način njihove proizvodnje ili umjetničke procese. Slijedom toga, dok se poimanje odnosi na umjetničku tendenciju ili praksu, potonje se odnosi na kritiku (kao čin) ili kritičku praksu. U tom smislu nositeljima modernizma shvaćamo teoretičare poput francuskog umjetnika i pisca Mauricea Denisa (1870.-1943.) kao jednog od njegovih preteča, Clivea

¹¹¹ Prema Švaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 90.: Moderna se određuje kao kultura zapadnih društava od sredine 18. stoljeća do danas a modernizam kao umjetnost modernog društva u smislu progresivnog razvoja i osuvremenjivanja umjetničke tradicije kroz projekt modernosti. Modernistička umjetnost je dakle umjetnosti industrijskog društva, visoke profesionalizacije, kulturne, političke i estetske autonomije.

¹¹² Za daljnju eksplikaciju vidi u: Nelson, R. S.; Schiff, R. (2003). *Critical terms for art history*. Chicago and London: The University of Chicago Press.; 189.-190.: S obzirom na to određenje, identificirati Manetovu *Olimpiju* iz 1863. kao modernističko djelo znači usredotočiti se na sadržajni karakter tog djela - Manetovo prikazivanje prostitutke putem citiranja klasičnih Giorgioneovih i Tizianovih kompozicija *Venera* te impliciranje pozicije gledatelja slike kao prostitutkinog klijenta, a u široj interpretaciji, prikaz značenja ljubavi u modernom svijetu - gdje sve, prije ili kasnije postaje roba. Klasična božica ljubavi koju jezik modernizma pretvara u prostitutku. U tom smislu Manetovo djelo možemo razmatrati kao modernističko zbog njegova tematiziranja relevantne problematike suvremenog društvenog života.

¹¹³ Za daljnju eksplikaciju vidi u: Nelson, R. S.; Schiff, R. (2003). *Critical terms for art history*. Chicago and London: The University of Chicago Press.; 191.-193.: S obzirom na to određenje, identificiranje *Olimpije* kao modernističkog djela znači usredotočiti se na formalne elemente tog djela - originalni Manetov plošni pristup slikarstvu koji afirmira specifičnost tog medija; tehnički kritički pristup odnosu iluzionizma slike koja prikazuje trodimenzionalni prostor te dekorirane površine platna djela. Među najpoznatijim zagovarateljima ovakvog shvaćanja modernizma je američki likovni kritičar i teoretičar Clement Greenberg.

Bella, Rogera Fryja, Clementa Greenberga te američkog povjesničara i teoretičara umjetnosti Michaela Frieda (r. 1939.).¹¹⁴

Promišljajući djela Jamesa Joycea, Thomasa Stearnsa Eliota, Arnolda Schönberga, Igora Stravinskog, Le Corbusiera ili primjerice ostvarenja fovizma, kubizma, ekspresionizma, futurizma i dadaizma, nerijetko se navodi kako je svima zajedničko svojstvo *težina* koja se očituje u njihovu razumijevanju ili interpretaciji a koja se obično veže uz pridjeve *ново*, *neobično* ili *drukčije*. Upravo ta svojstva razlikuju djela modernizma od nekih drugih *modernih* ostvarenja toga doba, posebice onih koja slijede glavna modna strujanja masovne kulture.¹¹⁵ Kao što to autori popularnog uvoda u modernizam navode, „Moda nas tjera na razmišljanje o tome što *nije* modernizam, *protiv* čega se buni, što je htio *odmijeniti*.“¹¹⁶ Takvog specifičnog izraza, a kao reakcija na opisana društvena gibanja u razdoblju moderne, korjenite modernističke promjene zbivaju se u likovnim umjetnostima, književnosti i glazbi a nositelji glavnih modernističkih strujanja postaju tadašnje svjetske metropole od europskih prijestolnica do Moskve i New Yorka čime modernizam postaje globalni fenomen. Riječima francuskog marksističkog intelektualca, filozofa i sociologa Henrija Lefèbvrea (1901.-1991.), *apsolutna suverenost modernizma javila se oko 1910. prekidom s klasičnim i tradicijskim rječnikom (...)* Njegova vladavina učvrstila se nakon Prvog svjetskog rata: kubizam, apstraktna umjetnost, pojava Bauhauusa... Vladavina traje sve do 60-ih i 70-ih godina XX. stoljeća: poslije toga dolazi nova vlast.¹¹⁷

Blisko vezan uz sam modernizam ovdje treba spomenuti i pojam **avangarde**.¹¹⁸ On se danas određuje kao dio ili oblik modernizma odnosno, preciznije rečeno, koristi ga se za označavanje skupa (avangardnih) pokreta od početka 20. (ili prema nekim shvaćanjima, sredine 19.) stoljeća do sredine 30-ih godina poput ekspresionizma, dadaizma, futurizma, kubizma, nadrealizma te konstruktivizma. Općenito je možemo definirati kao *radikalni i militantni oblik modernizma gdje se projekt modernosti ostvaruje kroz ekscesne, političke i intermedijalne aktivnosti*. Kako Miško Šuvaković ističe, *avangarda razara autonomiju disciplina modernističke kulture, pokazujući da se umjetnošću može*

¹¹⁴ Za daljnju eksplikaciju vidi u: Nelson, R. S.; Schiff, R. (2003). *Critical terms for art history*. Chicago and London: The University of Chicago Press.; 193., 194.: Ovaj pojam se može odnositi i na same modernističke umjetnike što dodatno otežava distinkciju u odnosu na drugo istaknuto značenje pojma, ali u potonjem smislu se referira na teoretski opus njihova djelovanja.

¹¹⁵ Prema: Rodrigues, C.; Garratt, C. (2004). *Modernizam za početnike*. Zagreb: Jesenski i Turk.; 4.-7., 47.: Uočiti je kako su ta djela koja su svojevremeno označavala raskid s tradicijom i radikalno nov način tumačenja svijeta danas ironično postala dio kanona i utvrđene (nove) umjetničke tradicije.

¹¹⁶ Rodrigues, C.; Garratt, C. (2004). *Modernizam za početnike*. Zagreb: Jesenski i Turk.; 8.

¹¹⁷ Rodrigues, C.; Garratt, C. (2004). *Modernizam za početnike*. Zagreb: Jesenski i Turk.; 12.

¹¹⁸ Za daljnju eksplikaciju vidi u: Wood, P. *Modernism and the Idea of the Avant-Garde* u: Smith, P.; Wilde, C. (ur.). (2002). *A companion to art theory*. Padstow, Cornwall: Blackwell Publishing.; 215., 216.: Termin se od Drugog svjetskog rata upotrebljava kao ekvivalentan pojmu modernizma što i danas u stručnom i znanstvenom diskursu producira mnogobrojne nejasnoće. Krajem modernizma pojam se revidira te se od 1968. zahvaljujući teoretičarima njemačkog govornog područja počinje koristiti u znatno užem značenju.

*revolucionarno preobraziti život, društvo, kultura i umjetnost na internacionalnoj sceni povijesti.*¹¹⁹ S obzirom na njenu kritičko-aktivističku narav, možemo je pojmiti kao *projekt modernizma u njegovu najčišćem i najživljem obliku.*¹²⁰ Možemo je shvatiti kao očitovanje krize moderne i modernizma s pripadajućim joj paradoksalnostima; iskaz najjasnije kritike, provokacije, subverzije ili destrukcije modernističkih kanona ili kao *reakciju na totalizirajuću i kanonsku viziju/verziju modernizma kao dominantne kulture.*¹²¹

Premda je prolazio nekoliko kriza uzrokovanih raznorodnim ekonomsko-političkim i umjetničkim previranjima, krajem modernizma se obično shvaća razdoblje 60-ih i 70-ih godina, period sve veće teorijske kritike modernizma, ali i opća dekonstrukcija modernističke univerzalizirajuće slike svijeta, njegova purizma i esencijalizma, javljanjem i jačanjem postmodernog eklekticizma i relativizma u teorijskom diskursu društveno-humanističkih znanosti i kulture općenito.¹²² Habermas je predstavnik teoretičara koji su se suprotstavljali takvim tada suvremenim tendencijama stvarajući koncept *nedovršenog projekta moderne*. Za njega završavanje projekta moderne znači prihvaćanje razvitka i prednosti koje ona donosi, ali uz kritičko propitivanje i evaluaciju temeljenu na sekularnim humanističkim idealima što, kako ističe, nije lak zadatak budući zahtjeva poticanje društvene modernizacije i u drugim, ne-kapitalističkim smjerovima.¹²³

Prevladan ili ne, modernizam je neosporno ostavio neizbrisiv utjecaj na zapadnu kulturu 20. stoljeća čije utjecaje uočavamo i danas, a u prvom redu u domeni intelektualne misli unutar koje će stasati i sama teorija umjetnosti. U tom smislu, na velike umjetnike, teoretičare i intelektualce moderne i modernizma možemo primijeniti ono što nas je u osvit prosvjetiteljstva podsjetio Isaac Newton (citirajući neoplatonističkog filozofa iz 12. stoljeća, Bernarda iz Chartresa): *Ako sam i vidio dalje od drugih, to je zato što sam stajao na ramenima divova.*

¹¹⁹ Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 381.

¹²⁰ Rodrigues, C.; Garratt, C. (2004). *Modernizam za početnike*. Zagreb: Jesenski i Turk.; 112.

¹²¹ Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 91.

¹²² Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 333.

¹²³ Za Habermasovu obranu projekta moderne i kritiku postmoderne vidi u: Finlayson, J. G. (2005). *Habermas; a very short introduction*. New York: Oxford University Press.; 65.-67.: Stajući u obranu moderne, a karakterizirajući postmoderni kontekstualizam i relativizam iracionalnim, Habermas je naziva projektom jer je poimlje kao kulturni pokret koji se javljao kao odgovor na specifične probleme koje donose procesi modernizacije društva. Jedan od njih je za njega nužno ponovno povezivanje specijaliziranih domena ljudskog znanja sa zdravim razumom i iskustvom svakodnevice u ime doprinosa javnom interesu svih ljudi. S druge strane, Habermas modernu naziva nedovršenom budući problemi koje je prokazala i kojima je bila zaokupljena prema njemu još nisu u potpunosti riješeni. Drugim riječima, moderna je za njega projekt koji nije još iscrpio svoje potencijale na putu emancipacije *ljudskog subjekta*. Uz to, prema njemu postmoderni negiranje ideala moderne znači negiranje humanističkih ideala prosvjetiteljstva i društvenih koristi kojima je tehnološkim i znanstvenim razvojem težio.

Estetski formalizam Clementa Greenberga

Francuski filozof Michel Foucault (1926.-1984.) za formalizam poiman kao znanstvenu, filozofsku i estetičku koncepciju tvrdi da kao jedan od najutjecajnijih teorijskih pravaca 20. stoljeća predstavlja duh vremena moderne epohe. Zaista, njega se često poistovjećuje s pojmom modernizma a neosporivo predstavlja jednu od njegovih najprominentnijih teorijskih tendencija.¹²⁴ Početkom Drugog svjetskog rata i migracijom europskih umjetnika u Francusku, Englesku i SAD uočavamo stvaranje internacionalne naravi modernističke umjetnosti a tu epohu nazivamo **visokim modernizmom**. Razdoblje koje karakterizira prelazak središta svjetske umjetnosti iz Pariza u New York, danas se u teoriji najčešće identificira s radom američkog teoretičara i likovnog kritičara Clementa Greenberga. Njegova teorija modernističkog slikarstva, **Greenbergovski formalizam** smatra se vrhuncem formalističke estetike, a koju on razvija od kraja 40-ih do sredine 60-ih godina 20. stoljeća.¹²⁵ Kako Šuvaković ističe, Greenbergova formalistička teorija slikarstva zasniva se na sljedećim postavkama: *i) umjetnička slika je autonomna u medijskom i semantičkom smislu, apstraktna i dvodimenzionalna pikturalna površina, ii) cilj umjetničkog rada je postizanje čiste pikturalnosti, što se ostvaruje samokritikom metoda i oblika prikazivanja i izražavanja - drugim riječima, traženje i propitivanje posebnosti medija slikarstva u odnosu na ostale umjetničke medije i postizanje čiste (autonomne) forme (plošnog neiluzionističkog osjetilnog poretka), iii) umjetnost je stvar iskustva, a ne principa* (kako umjetnikovog, tako i promatračevog) - drugim riječima, umjetnička produkcija uvijek prethodi teoriji.¹²⁶ Greenberg je isticao kako umjetničkom stvaranju vladaju intuicije, direktni izrazi emocija i direktni sveobuhvatni doživljaj umjetničkog djela. Po njemu je apstraktno slikarstvo najviši praktični i teorijski domet razvoja moderne umjetnosti. Štoviše, razvoj moderne umjetnosti poimao je kao pravilnu smjenu stilova i pokreta; progresivni razvoj kojeg karakterizira sve veći stupanj reduktivnosti i apstrakcije.¹²⁷ Posljedica takvog povijesnog razvoja moderne umjetnosti prema Greenbergu je neposredna posljedica toga što su umjetnici prihvatili značaj esencijalnih svojstava slike (poput ravne površine i oblika) kao svojih središnjih pikturalnih preokupacija. Iz tog razloga, usredotočenjem na formalne kvalitete djela, Greenberg se priklonio esencijalno optičkim svojstvima vizualnog doživljaja.¹²⁸

¹²⁴ Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 229.

¹²⁵ Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 249., 661., 662.

¹²⁶ Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 249., 381.

¹²⁷ Za daljnju eksplikaciju vidi u: Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 250., 381., 382.: U tom smislu teoriju visokog modernizma određujemo historicističkom; zbog interpretacije povijesti moderne umjetnosti kao usmjereni razvoj apstraktno umjetnosti. Time se teorija visokog modernizma značajno razlikuje od opće odrednice modernizma kao ahistorijskog - zbog težnje za prekidom s tradicijom, zalaganja za modernost, usredotočenja na sadašnji trenutak i težnje ka progresu.

¹²⁸ Šuvaković, M., Erjavec, A. (ur.). (2009). *Figure u pokretu; Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*. Beograd: Atoča.; 796.

Pod snažnim utjecajem Kantove estetike i radovima ranijih formalista poput Clivea Bella i Rogera Fryja, kao jedan od najutjecajnijih američkih likovnih kritičara i teoretičara modernizma sredinom 20. stoljeća, Greenberg je afirmirao, pa i institucionalizirao apstraktni ekspresionizam. Istovremeno, zaslužan je za dominaciju američke modernističke umjetnosti u poslijeratnom periodu, kao i na amerikanizaciju modernističkog estetskog identiteta.¹²⁹ Dok su formalisti općenito vjerovali da forma u umjetničkom djelu ima sposobnost pružanja autentičnog vizualnog doživljaja, greenbergovski formalizam značajan je po svojoj bliskosti s modernom umjetnošću i po teorijskim tezama autonomije umjetnosti.¹³⁰ Njegova teorija, osim što je važna reafirmaciji estetskih pojmova poput *estetskog iskustva*, zapamćena je i kao najpoznatija teorija formalizma u povijesti umjetnosti 20. stoljeća.

Blizak stavovima *kritičke teorije Frankfurtske škole*, posebno onima Theodora Adorna, smatrao je da su Hollywoodski filmovi, popularna glazba, časopisi ili marketing *kič*, ali i neizbježni fenomen masovne, moderne kulture, te da modernizam teško može uživati toliku popularnost. Pojavu kiča je objašnjavao kao oblik zadovoljenja želja mase, posebno onih za zabavom i odvlačenjem pažnje, a koji sami po sebi potkopavaju autentičnu kulturu (refleksivnu, kritičnu i zahtjevnu). Time je umjetnost u ime otpora i preživljavanja primorana pribjeći sebi samoj; naglašavanju, istraživanju i propitivanju svoga medija kako bi ostvarila vlastitu autonomiju u odnosu na popularnu kulturu.¹³¹ Prema njemu avangardne metode omogućuju napredak kulture, dok umjetnost mora određivati samoj sebi svojstveno djelovanje kako bi ostvarila formalnu autonomiju. Drugim riječima, isticao je: „*dobra*“ umjetnost je ona koja jasno iskazuje ono nesvodivo i jedinstveno svoje.¹³² Doprinos i ulogu avangarde je vidio u nastavku (po)kretanja kulture usred ideološke konfuzije i nasilja kojim je 20. stoljeće bilo obilježeno. Kao veliki zagovaratelj apstrakcije (neki ga čak karakteriziraju dogmatičnim), u kasnijem periodu svoga rada, tijekom druge polovice 20. stoljeća, unatoč svojoj popularnosti, snažno je napadan zbog kritika i odbacivanja pop i konceptualne umjetnosti a koja je osim iz njegove formalističke teorije proizašla i iz antipatije prema komercijalnoj, popularnoj kulturi, odnosno, bila je i sama produkt zapadnjačkog kapitalizma kao i državnog socijalizma, znamenito etiketiranog kao *kič*. Modernistička teorija je prevladana početkom dominacije (ne-slikarski orijentirane) konceptualne umjetnosti i praksi koje će obilježiti kasne 60-e i 70-e godine 20. stoljeća. U tom kontekstu će i dio modernističke umjetnosti i teorije biti propitano te podložno novim interpretacijama. Tako će se na primjer tehničke inovacije Maneta tumačiti kao reakcija na utjecaje moderne i modernog načina

¹²⁹ Murray, C. (ur.). (2005). *Key Writers on Art: The Twentieth Century*. Routledge: Taylor & Francis e-Library.; 129.

¹³⁰ Šuvaković, M., Erjavec, A. (ur.). (2009). *Figure u pokretu; Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umjetnosti*. Beograd: Atoča.; 796.

¹³¹ Murray, C. (ur.). (2005). *Key Writers on Art: The Twentieth Century*. Routledge: Taylor & Francis e-Library.; 129., 130.; Costello, D.; Vickery, J. (ur.). (2007). *Art; key contemporary thinkers*. Oxford: Berg.; 75., 76.; Pooke, G.; Newall, D. (2008). *Art history; the basics*. London and New York: Routledge Taylor&Francis Group.; 50., 51.

¹³² Rodrigues, C.; Garratt, C. (2004). *Modernizam za početnike*. Zagreb: Jesenski i Turk.; 152.

života. Naime, kao fragmentiranu i kaleidoskopsku sliku te iskustvo urbanog metropolitanskog života (a ne od društvenog konteksta izolirano propitivanje forme odvojene od sadržaja djela).¹³³ Konceptualna umjetnost je narušila modernističko poimanje autonomije umjetnosti, kako samog umjetničkog medija, tako i navodne odvojenosti od društva u kojem nastaje. Nadalje, u minimalnoj umjetnosti dolazi do obrata od statičkog estetskog doživljaja djela do performativnosti njegova doživljaja. Također, neki su teoretičari prepoznavali greenbergovski visoki modernizam kao puki izraz hladnoratovske politike, a koncept autonomne umjetnosti upravo kao manifestaciju kulture kasnog kapitalizma SAD-a.¹³⁴

Ipak, premda je njegova relevantnost zbog odbacivanja suvremenih umjetničkih tendencija i formi od kasnih 60-ih poput pop arta i konceptualne umjetnosti vremenom opadala, Greenbergu je priznati intelektualnu konzistentnost u razradi i obrani svojih intelektualnih stavova, a njegovu teoriju istaknuti kao jednu od teoretski najpromišljenijih modela koji opisuju i objašnjavaju razvoj i narav samog modernizma.¹³⁵

Kritički okvir discipline

Najznačajnijim autorima o razdoblju moderne u prvoj polovici 20. stoljeća općenito se smatraju pripadnici **Kritičke teorije društva**, *Frankfurtske škole* poput Theodora Adorna, Maxa Horkheimera, Herberta Marcusea te Waltera Benjamina.¹³⁶ **Kritičkim teorijama** se naziva skup teorija društva orijentiranih kritici i pokušaju promjene suvremenog društva i kulture kao cjeline, a obično predstavljaju opoziciju tradicionalnim teorijama orijentiranim samo na pokušaj razumijevanja i objašnjavanja društva i njegovih fenomena. Kako Šuvaković navodi, pojmom kritička teorija se nazivaju *skeptičke i interventne teorije zasnovane na analizi, interpretaciji i raspravi društvenih i kulturalnih sistema zastupanja, prikazivanja, moći, vladanja, izjašnjavanja, identifikacije, uređenja društva i kulture, izvođenja identiteta...*¹³⁷ Premda originalno razvijena u grupi intelektualaca koji su djelovali na Sveučilištu u Frankfurtu poput Horkheimera, Adorna, Marcusea te Benjamina, sredinom prve polovice 20. stoljeća, mnoge će se kasnije filozofske i intelektualne tradicije, nastale kao nadogradnja teorije Frankfurtske škole sa sličnim praktičnim ciljevima, nazivati kritičkim teorijama. Neke od njih su strukturalistička kritika humanizma, poststrukturalističke materijalističke teorije,

¹³³ Murray, C. (ur.). (2005). *Key Writers on Art: The Twentieth Century*. Routledge: Taylor & Francis e-Library.; 129., 130.; Costello, D.; Vickery, J. (ur.). (2007). *Art; key contemporary thinkers*. Oxford: Berg.; 75., 76.; Pooke, G.; Newall, D. (2008). *Art history; the basics*. London and New York: Routledge Taylor&Francis Group.; 50., 51., 56., 57.

¹³⁴ Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 250., 662.

¹³⁵ Murray, C. (ur.). (2005). *Key Writers on Art: The Twentieth Century*. Routledge: Taylor & Francis e-Library.; 132.

¹³⁶ Prema: Childs, P. (2008). *Modernism*. London and New York: Routledge Taylor&Francis Group.; 16. Škola je poznata i pod nazivom *Kritička teorija frankfurtskog kruga*.

¹³⁷ Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 323.

teorija i praksa situacionista, feministička teorija, kritička teorija rodnih identiteta te postkolonijalna kritika.¹³⁸

Kritičkom teorijom frankfurtskog kruga se naziva teorijsko djelovanje grupe marksističkih intelektualaca poput navedenih, a okupljenih oko frankfurtskog *Instituta za društvena istraživanja*. Njemački sociolog i filozof, Max Horkheimer (1895.-1973.), začetnik same teorije, poimao ju je kao radikalni, emancipatorski oblik marksističke teorije koja je kritizirala znanstvene modele logičkih pozitivista, kao i ideje ortodoksnog marksizma i komunizma. Kritički element teorije koji je utemeljen vraćanjem na tradiciju Kantove kritičke filozofije te pripadnike njemačkog idealizma poput Hegela, konstituira snažan normativan karakter same teorije. Pojam *kritika* referira na teorijsku metodu istraživanja i rasprave legitimnosti društvenih znanosti te odnos teorije i povijesne prakse društva i kulture. Njemu prema Horkheimeru prethode eksplanatorni i praktični karakter teorije; naime, teorija po njemu mora biti u stanju objasniti što nije u redu s postojećom društvenom stvarnosti, identificirati faktore koji će doprinijeti njenoj promjeni, te u konačnici, osigurati norme za kritizam te ostvarive praktične ciljeve u ime društvene promjene.¹³⁹ Šuvaković je definirajući sažima kao *marksističku socijalno-filozofsku analizu i kritiku modernog građanskog društva koja se razvija iz razumijevanja povijesne krize zapadnog društva, a koja je posljedica njegove ekspanzivne kapitalističke tržišne i potrošačke prirode*. Drugim riječima, kritičku teoriju frankfurtskog kruga možemo pojmiti kao sociološku teoriju (ili skup teorija) modernizma. Primjeri teorijskih pristupa umjetnosti u tradiciji kritičke teorije su već izneseni Habermasov projekt obrane modernosti i kritike postmodernizma, analiza i kritička rasprava aktualne umjetničke prakse i kulture modernizma Waltera Benjamina ili estetička teorija moderne umjetnosti koju stvara Theodor Adorno.¹⁴⁰

Theodor Adorno (1903.-1969.), njemački filozof, sociolog i muzikolog, jedan od najistaknutijih predstavnika *Frankfurtske škole*, u svom je posthumno objavljenom djelu *Estetička teorija*, jednom od najvažnijih djela estetike 20. stoljeća napisao: *postalo je samo po sebi razumljivo da ništa što se tiče umjetnosti, ni u njoj samoj ni u njenom odnosu spram celine nije više samo po sebi razumljivo, pa čak ni njeno pravo na egzistenciju*.¹⁴¹ Naime, upravo je gubljenje samorazumljivosti umjetnosti posljedica necjelovitosti i estetskog negativizma modernizma. U nerazumljivosti moderne umjetnosti Adorno pronalazi novi smisao filozofsko-estetičkog angažmana.¹⁴² Adornovu estetsku teoriju možemo shvatiti kao obnovljenu kantovsku i hegelovsku estetiku iz perspektive moderne umjetnosti. Na početku i kraju svog djela *Estetička teorija* propituje društveni karakter moderne umjetnosti gdje

¹³⁸ Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 323., 324.; *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (14.05.2014.). Vidi: Critical Theory.; web stranica: <http://plato.stanford.edu/entries/critical-theory/>

¹³⁹ *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (14.05.2014.). Vidi: Critical Theory.; web stranica:

<http://plato.stanford.edu/entries/critical-theory/>; Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 324., 325.

¹⁴⁰ Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 324., 325.

¹⁴¹ Uzelac, M. (2003). *Estetika*. Novi Sad: Stylos art.; 18.

¹⁴² Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 325.

postavlja dva relevantna pitanja; prvo, hegelijansko - može li umjetnost preživjeti svijet kasnog kapitalizma te drugo, marksističke naravi, može li umjetnost doprinijeti promjeni suvremenog svijeta.¹⁴³

Smatrao je kako umjetnost odražava istinu društva u društveno-ekonomsko-političko-tehnološkom smislu a takvu materijalističku refleksiju nazivao je istinosnim sadržajem umjetnosti. To znači da primjerice, ako društvo podbacuje, umjetnost će odražavati to podbacivanje; ako društvo napreduje, umjetnost će odražavati taj napredak. Budući je općenito imao negativan stav prema modernim industrijskim društvima, usredotočio se je na umjetnost koja otjelotvoruje takav stav. Budući umjetnost koja odražava društvo ne može biti u potpunosti autonomna od njega, naglašavao je kako je umjetnost determinirana njime ali ipak dovoljno autonomna u odnosu na društvo kako bi imala i kritičku funkciju. Prema njemu umjetnost je iluzija ali iluzija s istinosnim sadržajem - osim što odražava ono što društvo nije, odražava i ono što društvo može i što bi trebalo biti. Tada istinosni sadržaj umjetnosti postaje utopijski ali i kritički nastrojen. Kad istinosni sadržaj postane središnji dio estetike, tada umjetnost odražava privid ljepote; izgublenu ljepotu odnosno ljepotu koja bi jednom ponovno mogla biti obnovljena u društvu. Za Adorna *niska umjetnost* nije u mogućnosti ostvariti istinosni sadržaj. On će i druge estetske pojmove i probleme temeljiti na svom konceptu istinosnog sadržaja djela. Također, vjerovao je da moderna društva sve više otežavaju mogućnost da istinosni sadržaj djela bude izrealiziran ili procijenjen. Budući on po sebi konstituira umjetnost, njena egzistencija je zato dovedena u pitanje kako je u Adornovom citatu već istaknuto. U tom smislu je utopijski karakter umjetnosti posebno važan budući umjetnost ne samo da odražava istinu o društvu nego je i pribježište za njegove buduće mogućnosti. Govoreći o odnosu umjetnosti i estetike kao filozofske discipline, istaknuo je jedan zanimljiv problem. Prema njemu se umjetnost odnosi na domenu partikularnih predmeta koji nadilaze domenu konceptualnog (na primjer prilikom same recepcije umjetnosti) dok se estetika s druge strane oslanja na univerzalne koncepte kako bi mogla pojmiti samu umjetnost. U tom smislu ističe kako se estetiци ne bi smjelo davati primat nad umjetnošću. Zaključuje kako bi filozofi morali cijeliti što će umjetnička djela uvijek ostati ponad koncepata kojima ih pokušavaju razumjeti, što ne znači da u pokušaju razumijevanja umjetnosti te koncepte treba izbjeći. Adorno iz toga izvlači zaključak kako je iluzorno očekivati da filozofija može ponuditi esencijalističku definiciju umjetnosti (u smislu nužnih i dovoljnih uvjeta) te da se mora orijentirati ka povijesno-materijalističkom poimanju umjetnosti odnosno društveno-povijesnom kontekstu djela.¹⁴⁴ Ovaj zaključak je značajan budući proizlazi iz apstraktne filozofske teorije koja po svojoj prirodi nije bliska struci povijesti umjetnosti i njenim teorijama, a čiji zaključci su u ovom

¹⁴³ *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (14.05.2014.). Vidi: Theodor W. Adorno.; web stranica: <http://plato.stanford.edu/entries/adorno/#4>

¹⁴⁴ Costello, D.; Vickery, J. (ur.). (2007). *Art; key contemporary thinkers*. Oxford: Berg.; 99.-101.

slučaju samoj povijesti umjetnosti kao struci bliski (što nažalost nije čest slučaj za estetiku općenito). Tako Adorno kritizira i tradicionalnu estetiku koja iznosi opće normativne sudove o umjetnosti i estetskom iskustvu a bez da ih kontekstualizira na primjeren način. Adorno je s druge strane toga svjestan, budući njegov citat koji je iznesen reflektira stanje u umjetnosti i teoriji kasnih 60-ih godina 20. stoljeća kao i podbacivanje revolucionarno nastrojene moderne umjetnosti ranih godina 20. stoljeća.¹⁴⁵

Ovdje treba spomenuti i značajnu Adornovu kritiku *industrije kulture*. Izraz kojem je on, uz Maxa Horkheimera sukreator, prema njima je izražavao jednu od patologija modernog društva te slučaj u kojem su *instrumentalna sredstva moderne racionalne društvene organizacije upregnuta za suštinski iracionalne ciljeve, za samouništenje prosvjetiteljstva na masovnoj skali* a koji je odraz *mekše, sjevernoameričke verzije suvremenog totalitarizma*. Govoreći o *lakoj te ozbiljnoj (autonomnoj) umjetnosti*, Adorno za pojam kojim mijenja raniji teoretski termin *masovna kultura* govori: *Industrija kulture, nasuprot ozbiljnoj ili lakoj umjetnosti, ove dve spaja jednu sa drugom, slabeći istinosnu vrednost obe: nepomirljivi elementi kulture, umetnost i zabava, podvrgnute su jednom cilju i podvedene pod jednu lažnu formulu: totalitet industrije kulture*.¹⁴⁶

*Fiat ars — pereat mundus*¹⁴⁷ prepoznatljiva je parola futurizma, a ujedno i izraz fašističkog očekivanja od rata *umjetničko zadovoljenje osjetilnog opažanja, koje je tehnika iz temelja izmijenila* prema njemačkom književnom kritičaru i filozofu Walteru Benjaminu (1892.-1940.), jednom od najplodnijih intelektualaca rane Frankfurtske škole.¹⁴⁸ U svom utjecajnom eseju *Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije* iz 1936. Benjamin kontekstualizira poziciju umjetnosti u području masovnih medija, argumentirajući kako su filozofski koncepti, jednako kao i subjektivno iskustvo povijesno determinirani te kako njihova istinitost ovisi o povijesnoj situaciji. Tako je prema njemu industrijalizacija u 19. stoljeću u mnogome utjecala na promjenu ljudskog iskustva; a procesi tehnologizacije i alijenacije u moderni doveli do razaranja starog buržoaskog subjektiviteta što za posljedicu ima i razaranje estetskih kategorija kojima je on opisivao vlastito iskustvo (poput autentičnosti, kreativnosti i ljepote). Tako novim oblicima masovne tehnološke produkcije odgovaraju novi oblici estetske produkcije, posebno fotografija i film, praćeni novim oblicima apercepcije i recepcije¹⁴⁹. Dalje ističe kako razvoj modernih metoda tehničke reprodukcije omogućuje

¹⁴⁵ Murray, C. (ur.). (2005). *Key Writers on Art: The Twentieth Century*. Routledge: Taylor & Francis e-Library.; 2.

¹⁴⁶ Šuvaković, M., Erjavec, A. (ur.). (2009). *Figure u pokretu; Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umjetnosti*. Beograd: Atoča.; 220., 221.

¹⁴⁷ lat. *Neka bude umjetnost, makar propao svijet*.

¹⁴⁸ U dijelu njegova opusa koji uključuje i citirani esej jasno je prepoznatljiv utjecaj marksističke teorije, a na razvoj misli koje je i on neposredno utjecao.

¹⁴⁹ Za eksplikaciju pojmova recepcije i apercepcije vidi u: Hrvatska enciklopedija (Leksikografski zavod Miroslav Krleža; 18.07.2014.). Vidi: recepcija.; web stranica: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=52134>; Hrvatski jezični portal (20.08.2014.). Vidi: apercepcija.; web stranica: <http://hjp.novi-liber.hr/>; Hrvatska enciklopedija (Leksikografski zavod Miroslav Krleža; 20.08.2014.). Vidi: apercepcija.; web stranica: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=3285>.: Recepcija se u ovom kontekstu općenito odnosi na procese primanja, prihvaćanja, preuzimanja i usvajanja (vizualnih)

savršenu preciznost u masovnoj produkciji, gdje reproduciranjem umjetničkih djela nešto biva oduzeto od samih originala promjenom konteksta. On to naziva *aurem djela*, odnosno, njegovim jedinstvenim prisustvom u prostoru i vremenu, što se kroz povijest, sve do pojave modernog kapitalizma očituje u njegovoj ritualnoj funkciji (bila ona religijska ili politička).¹⁵⁰ Nestajanje aure djela odgovara destrukciji dubine subjektivnog iskustva u razdoblju moderne. Odvajanjem umjetničkih slika putem reprodukcija iz njihova izvornog konteksta na ulice, izloge trgovina, i njihovim pretvaranjem time u dekorativne predmete dešava se promjena funkcije slike. Njegovim riječima, *tehnička reprodukcija umjetničkog djela prvi put u svjetskoj povijesti oslobađa djelo njegove parazitske egzistencije u ritualu.(...) Ali u trenutku kad zakaže mjerilo autentičnosti u umjetničkoj proizvodnji, mijenja se i cjelokupna funkcija umjetnosti. Njzino utemeljenje u ritualu nadomješta drukčija praksa: naime, utemeljenje u politici.*¹⁵¹ Slika postaje tek prijenosnik informacija, a u krajnjoj liniji, rekontekstualizacijom i prijenosnik ideologija. Shodno tome, mijenja se i uloga umjetnika u odnosu na društvo a stari koncepti poput estetske autonomije djela nestaju. Bez obzira radi li se o totalitarističkim sustavima ili kapitalističkom svijetu masovne zabave i kupovine, umjetničke slike postaju moćno oružje za manipulaciju masa.¹⁵² To je novo razdoblje estetizacije politike koje se prema Benjaminu može suzbiti vraćanjem umjetnosti njene društvene funkcije; politizacijom umjetnosti. Prema njemu kraj stare buržoaske autonomije umjetnosti rezultira re-evaluacijom estetske prakse kao društvene i političke te ponovnim otkrivanjem didaktične vrijednosti umjetnosti. Benjaminov teoretski rad će utjecati na mnoge intelektualce društveno-humanističkih znanosti kao primjerice na tradiciju kulturalnih studija.¹⁵³

informacija. Pojam apercepcije se odnosi na konačnu, jasnu fazu percepcije u kojoj postoji prepoznavanje, identifikacija i razumijevanje njezina sadržaja; svjesno opažanje, predodžbu i spoznaju. Drugim riječima, apercepcija je razjašnjavanje osjetilnih sadržaja, njihovo uzdizanje do veće jasnoće te razgovijetnosti u svijesti.

¹⁵⁰ Za daljnju eksplikaciju vidi u: Costello, D.; Vickery, J. (ur.). (2007). *Art; key contemporary thinkers*. Oxford: Berg.; 163.: Za Benjaminova djela masovne reprodukcije poput filma i fotografije uopće ne posjeduju *aure*. Istaknuti je kako on zapravo koncept *aure djela* poistovjećuje s konceptom autonomije umjetničkog djela što će primjerice biti jedna od okosnica kritika njegove teorije počevši s Theodorom Adornom.

¹⁵¹ Benjamin, W. (1936, 04.01.2014.). Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije.; web stranica: <http://www.ipu.hr/uploads/documents/1920.pdf>; 24.

¹⁵² Šuvaković, M., Erjavec, A. (ur.). (2009). *Figure u pokretu; Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*. Beograd: Atoča.; 187., 188.; Costello, D.; Vickery, J. (ur.). (2007). *Art; key contemporary thinkers*. Oxford: Berg.; 161., 162.

¹⁵³ Costello, D.; Vickery, J. (ur.). (2007). *Art; key contemporary thinkers*. Oxford: Berg.; 162., 163.

II.4. Postmodernizam i kraj tradicionalnog poimanja umjetnosti

Uvod u postmodernizam

Postmodernom kao terminom za megakulturu 20. stoljeća općenito nazivamo umjetnost i kulturu koju karakterizira kritika i *prevladavanje značenja, vrijednosti, smisla i načina života modernog društva, kulture i umjetnosti*.¹⁵⁴ Postmoderna referira na period koji započinje dovršenjem moderne kulture kojeg prema nekim teoretičarima obilježava bacanje atomske bombe na Hirošimu 1945. godine ili prema uobičajenijim shvaćanjima, slom utopijskih vizija te pobune mladih 1968. ili energetska kriza ranih 70-ih godina. Dok postmoderna referira na prilike ili stanje u društvu nakon razdoblja moderne, **postmodernizam** je intelektualni i umjetnički pravac ili razdoblje s kraja 20. stoljeća kojeg karakterizira otpor ustanovljenim autoritetima avangarde i modernizma, otklon od njih te eklektičko korištenje i citiranje ranijih umjetničkih pravaca; reakcija na modernizam iz postmoderne perspektive. Što se tiče kompleksnog odnosa između modernizma i postmodernizma, u širem smislu gledano, može se reći kako se ne radi o kulturološkim formacijama koje čine pravocrtan povijesni niz nego kako je riječ o paradigmatima koje se tijekom 20. stoljeća u više navrata i na različitim razinama međusobno isprepliću i suprotstavljaju.¹⁵⁵

Jedna od glavnih karakteristika kako postmoderne, tako i postmodernizma je pluralizam. Dok se postmodernizam može okarakterizirati kao mrežu različitih pojava i individualnih stremljenja u isto vrijeme (a od kojih se neka međusobno isključuju), razdoblje postmoderne označava istovremeno globalno postojanje različitih društvenih, političkih i religijskih sustava. Obilježena kao postindustrijska, post hladnoratovska era, postmoderna kraja 80-ih i 90-ih godina globalizacijska je, transnacionalna kultura, mjesto susreta dominantnog i marginalnog a postmodernizam 80-ih postaje ideološka apologija eks-centričnih, tada nedominantnih oblika umjetnosti i kulture, suprotno univerzalizirajućoj slici Svijeta modernizma. Pluralizam u ovom smislu predstavlja ideju o tome kako ne postoji jedan jedini, privilegirani i ispravan način promatranja i poimanja svijeta.¹⁵⁶ Postmodernističkim teorijama i njihovoj *anti-ideološkoj* naravi je uvelike za zahvaliti na bogatoj pojavi ili razvoju raznovrsnih političkih pokreta i tendencija poput feminističkog pokreta, pokreta za rasnu jednakost, borbe za gej prava, anarhističkih pokreta kasnog 20. stoljeća te mirovnog pokreta.¹⁵⁷

Mapu postmodernističkih teorija su oblikovali mnogi znanstvenici društveno-humanističkih znanosti koji su danas prepoznati kao jedni od najznačajnijih intelektualaca 20. stoljeća poput

¹⁵⁴ Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 477.

¹⁵⁵ Za daljnju eksplikaciju vidi u: Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 381., 477., 478., 489.; Hrvatski jezični portal (04.07.2014.). Vidi: postmodernizam.; web stranica: <http://hjp.novi-liber.hr/>.; Općenito govoreći, pojmovi *postmodernizam* i *postmoderna* stoje u sličnoj relaciji kao i pojmovi *modernizam* i *moderna*. Sama upotreba i značenje termina varira i ovisi o različitim intelektualnim tradicijama te individualnim teoretskim diskursima.

¹⁵⁶ Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 479.

¹⁵⁷ D'Alleva, A. (2012). *Methods and theories of art history*. London: Laurence King Publishing.; 146.

Jacquesa Derride, Michela Foucaulta, Jean-François Lyotarda te Rolanda Barthesa, a njihove teorije, premda čak međusobno suprotstavljene, općenito govoreći karakteriziraju tendencije poput izražena relativizma, dekonstrukcije, fragmentiranosti te višeznačnog pisma.¹⁵⁸

U razmatranju modernizma i greenbergovskog formalizma razvidno je kako je modernističku povijest umjetnosti konstituirao totalitarizirajući narativ koji je prema postmodernističkim teoretičarima neopravdano europocentričan i šovinistički orijentiran te kao takav neadekvatan za pretenziju pružanja univerzalne slike povijesti umjetnosti. Postmodernistički povjesničari umjetnosti su taj narativ zamijenili s nekoliko različitih, nezavisnih povijesti umjetnosti gdje s obzirom na duh postmodernističkih teorija, u istraživanje postaje ključno uvesti regionalne i multinacionalne perspektive, kao i pitanje rase, klase, spola i roda, seksualnosti i slično. Tako se počinje govoriti o *modernizmima* umjesto modernizma, širem spektru vizualnih umjetnosti kao i *visokoj* i *niskoj* umjetnosti te sl. U širem smislu, ta tendencija je značila re-evaluaciju same struke povijesti umjetnosti kao i poimanja umjetnosti prošlih razdoblja. Primjer ovakvog zaokreta u struci je analiza *Kraj povijesti umjetnosti?* njemačkog povjesničara umjetnosti Hansa Beltinga (r. 1935.) iz 1983. godine.¹⁵⁹

Linda Hutcheon (r. 1947.), istaknuta kanadska teoretičarka postmodernizma opravdano tvrdi kako je pojam postmodernizam danas među najčešće krivo i kontradiktorno upotrebljavanim terminima u diskursu o suvremenoj kulturi. Ona pojam *postmodernizam* poima kao kulturalni izraz različitih oblika poput arhitekture, književnosti, fotografije, filma, slikarstva, plesa te glazbe. Postmodernu određuje kao društveno i intelektualno razdoblje ili 'stanje'. Opisujući sam postmodernizam kao fenomen koji u svojoj naravi sadrži kontradiktornosti te je neizbježno političan, ističe kako postmodernizam u jednakoj mjeri istovremeno afirmira i ojačava, kao što podriva i izvodi subverziju konvencija i pretpostavki koje propituje i problematizira.¹⁶⁰ Ideologija postmodernizma je paradoksalna, budući da ovisi i crpi svoju snagu iz onog što osporava pa postmodernizam nije niti istinski radikal, niti istinski opozicion. Ali to ne znači da ne posjeduje kritičku snagu.¹⁶¹ Za Hutcheon je važna značajka postmodernizma što pokušava de-naturalizirati neke od glavnih domena našeg života; one entitete koje možda shvaćamo kao 'prirodne', postmodernizam interpretira kao produkte

¹⁵⁸ Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 479.

¹⁵⁹ D'Alleva, A. (2012). *Methods and theories of art history*. London: Laurence King Publishing.; 148., 149.

¹⁶⁰ Za daljnju eksplikaciju vidi u: Hutcheon, L. (2001). *The Politics of Postmodernism*. London & New York: Routledge Taylor&Francis Group.; 1., 2., 15., 24.: Prema Hutcheon, Postmodernizam paradoksalno uspijeva legitimizirati kulturu (visoku kao i masovnu) iako je podriva. (...) Kao proizvođači ili recipijenti postmoderne umjetnosti, svi smo nužno i sami uključeni u legitimizaciju naše kulture. Postmodernu umjetnost otvoreno istražuje kritičke mogućnosti dostupne samoj umjetnosti, bez da negira kako je njena kritika neizbježno upućena u ime svoje vlastite kontradiktorne ideologije. Ta značajka postmodernizma može biti jasnija ako se u obzir uzme napomena francuskog filozofa Jean-François Lyotarda (1924.-1998.) kako postmodernu karakterizira ne jedan veliki totalitarizirajući narativ nego skup manjih i višestrukih narativa (moguće međusobno kontradiktornih) koji općenito ne pretendiraju univerzalizaciji ili legitimizaciji.

¹⁶¹ Hutcheon, L. (2004). *A Poetics of Postmodernism*. London & New York: Routledge Taylor&Francis Group.; 120.

kulture i ljudi; značenjske konstrukte a ne objektivno postojeće stvari (poput kapitalizma, društvenog patrijarhata, liberalnog humanizma, roda i spola).¹⁶²

U shvaćanju postmodernizma prisutna su dva različita načina interpretacije njegove naravi; s jedne strane on se razumije kao prekid i opozicija kulture modernizma, s druge kao njegovo nasljeđe i kontinuitet.¹⁶³ Vrlo rašireno, negativno shvaćanje postmodernizma pripisuje mu tendenciju snižavanja kriterija i standarda kulture, ili ga vidi kao posljedicu institucionalizacije i dekulturnizacije radikalnog potencijala modernizma. U tom kontekstu je važno spomenuti zagovarački karakter postmodernizma Linde Hutcheon i njeno isticanje kritičke naravi postmodernizma. Ona se naime suprotstavlja stavovima poput onih američkog marksističkog političkog teoretičara Fredrica Jamesona (r. 1934.) koji postmodernizam karakterizira kao sistemski oblik kapitalizma - njegovu *kulturalnu logiku* i pojam koji označava kulturne prakse koje legitimiziraju sam kapitalizam i njegove negativne posljedice; općenito nastojanje da se postmodernizam shvati kao opoziciju avangardi moderne i njene predanosti radikalnoj promjeni. Premda postmodernizam ne karakterizira takav moment, Hutcheon naglašava njegov demistificirajući i kritički karakter, koji je između ostalog usmjeren na elitizam modernizma (kojem se pripisivalo i da je nositelj buržoaske kulture) te ponekad gotovo totalizirajuće modele za ostvarenje 'radikalne promjene'. Ističući važnost kritike kao reakcije *kulturalnog postmodernizma na filozofsko-intelektualne i društveno-ekonomske realnosti postmoderne*, Hutcheon u svom radu analizira umjetnička djela raznih medija i načine na koje ona kritički polemiziraju stvarnost. Neke od tih modela dijeli s onima modernizma poput samorefleksivnosti i propitivanja vrijednosti prosvjetiteljstva i kulture 19. stoljeća (čemu se pribraja napredak, znanost, kapitalizam, industrija i slično) Međutim, za nju se upravo u razlici postmodernizma od modernističkog projekta konstituira njegova kritička narav. Ističući paradoks modernizma u inzistiranju na radikalnoj promjeni i progresu, bez prihvaćanja posljedica istog u radikalnom obliku (poput fašizma, futurizma, primitivizma te anarhizma), autorica sumnja u političko-kritički potencijal modernizma kao elitističkog projekta, temeljeći na tim pretpostavkama svoju obranu postmodernizma. Prema Hutcheon je odnos prema masovnoj kulturi jedna od karakteristika koja bazično razlikuje postmodernizam od modernizma. Naime, za razliku od negativnog stava modernizma prema masovnoj kulturi (te njegovom svojevrsnom bijegu i zatvaranju u elitistički i isključiv estetski formalizam i pojam autonomne umjetnosti), djela postmodernizma se ne boje razmotriti različite moguće relacije (interakcije i kritike) između visokih i popularnih oblika kulture.

¹⁶² Hutcheon, L. (2001). *The Politics of Postmodernism*. London & New York: Routledge Taylor&Francis Group.; 2.

¹⁶³ Za daljnju eksplikaciju vidi u: Hutcheon, L. (2001). *The Politics of Postmodernism*. London & New York: Routledge Taylor&Francis Group.; 25.: Habermas je u svojoj obrani projekta moderne, a snažno kritizirajući postmodernu, postmodernu okarakterizirao kao neokonzervativnu dajući joj negativni predznak i shvaćajući je kao dezintegraciju progresivnih ideala za njega revolucionarne moderne. Hutcheon opravdano ističe kako se u kontekstu nacizmom potresene Njemačke u kojem je Habermas djelovao to doista i može činiti takvim, ali upućuje na problematičnost njegove ekstenzije kritike lokalnih anti-modernih tendencija izvan specifičnog njemačkog konteksta koje pokušava primijeniti na postmodernu i postmodernizam u cijelosti.

Kako to ona ističe, postmodernizam je istovremeno i akademski i popularan; elitistički, ali i pristupačan.¹⁶⁴

Uz odnos prema masovnoj kulturi, za Hutcheon je distinktivna karakteristika postmodernizma *parodija*. Uz eksplicitnu paradoksalnost kao jedno od glavnih obilježja postmodernizma, parodija je svojevrsan medij za njeno izražavanje i upravo karakterističan jezik postmodernizma. Za razliku od Jamesona koji parodiju poima simptomom suvremenog doba, Hutcheon je određuje kao sredstvo kritike. Dvostrukim procesima uvođenja (svojevrstne afirmacije) i ironiziranja postojećih reprezentacija iz prošlosti, parodija služi kao ključ za razumijevanje provenijencije novostvorene reprezentacije iz postojećih, ali i razumijevanja ideološki konstituiranih značenja što slijede iz odnosa kontinuiteta i razlikovanja između nove i citirane reprezentacije. Za razliku od teoretskih interpretacija po kojima postmodernizam producira dekorativne i de-historizirane citate iz povijesti (umjetnosti), pročišćene od svih vrijednosti, Hutcheon brani ironičan odnos prema reprezentaciji, žanru i ideologiji, sugerirajući pri tom kako je interpretacija u konačnici uvijek ideološki uvjetovana. Prema njoj u tome leži vrijednost postmodernističkih djela, u njegovu propitivanju svih ideoloških pozicija i svih pretenzija na konačne istine.¹⁶⁵ Ono što postmodernistička parodija pokušava propitati i dekonstruirati jesu neprihvaćene pretpostavke modernizma o zatvorenosti, odvojenosti, umjetničkoj autonomiji i apolitičkoj naravi reprezentacije. Naime, kao što to postmodernistički teoretičar i umjetnik Victor Burgin izražava, ne možemo više neproblematično pretpostavljati da se 'Umjetnost' na neki način nalazi 'izvan' cjeline ostalih reprezentacijskih praksi i institucija koje su joj suvremene, a posebice onih koje konstituiraju ono što danas nazivamo *masmediji*.¹⁶⁶ Upravo je zahvaljujući toj kontradiktornosti prema njoj postmodernizam u stanju pružiti uspješnu kritiku. Primjerice, za postmodernistički film ističe kako on ne negira da je dio kapitalističkih oblika produkcije (jer to niti ne može), koristeći pri tom svoju 'insajdersku' poziciju za ostvarenje subverziju iznutra; te da bi potrošačima kapitalističkog društva, poznatim im jezikom ukazao na realnosti. Hutcheon tvrdi kako taj (naizgled paradoksalni) model subverzije vrijedi za cijeli postmodernizam.¹⁶⁷ Ona ističe kako postmodernizam ne negira da svi diskursi (uključujući i njen) legitimiziraju (neku) moć. Umjesto toga,

¹⁶⁴ Hutcheon, L. (2001). *The Politics of Postmodernism*. London & New York: Routledge Taylor&Francis Group.; 26.-28.; Hutcheon, L. (2004). *A Poetics of Postmodernism*. London & New York: Routledge Taylor&Francis Group.; 44.

¹⁶⁵ Za daljnju eksplikaciju vidi u: Hutcheon, L. (2001). *The Politics of Postmodernism*. London & New York: Routledge Taylor&Francis Group.; 93., 94., 101.: Kako Hutcheon navodi, *Kao oblik ironične reprezentacije, parodija je dvostruko kodirana u političkim terminima: istovremeno legitimizira i podvrgava subverziji ono što parodira. (...) Parodija može biti upotrebljena kao samorefleksivna tehnika koja upućuje na umjetnost kao umjetnost, ali i umjetnost kao neizbježna vezanu uz njenu estetsku i društvenu povijest. Njeno ironično opetovanje također pruža internalizirani znak određene samosvijesti o kulturalnim sredstvima ideološke legitimizacije*. Ukoliko se i samo prisustvo legitimizacije može činiti problematičnim, za Hutcheon je relevantniji i naglašava sam proces subverzije.

¹⁶⁶ Hutcheon, L. (2001). *The Politics of Postmodernism*. London & New York: Routledge Taylor&Francis Group.; 99., 100.

¹⁶⁷ Hutcheon, L. (2001). *The Politics of Postmodernism*. London & New York: Routledge Taylor&Francis Group.; 114.; Hutcheon, L. (2004). *A Poetics of Postmodernism*. London & New York: Routledge Taylor&Francis Group.; 224.

ona se putem samosvjesnog i didaktičnog istraživanja politika produkcije i recepcije umjetnosti pita kako i zašto je tome tako. Naime, osporavati dominantnu ideologiju također je ideologija.¹⁶⁸

Nesumnjivo je da je postmodernizam postao visoko komercijalizirana domena; marksističkim jezikom kazano, gotovo da *liči na čarobnjaka koji više ne može savladati podzemne sile koje je dozvaao*. Njegova je estetika postala modom. No Hutcheon ističe važnu distinkciju između same umjetnosti i sustava marketinga umjetnosti te njegovih posljedica po umjetnost. Kako navodi, čini se da bilo koja estetska i umjetnička praksa može biti asimilirana i neutralizirana tržištem umjetnina kao i kulturom masmedija (pa čak i modernistička). U nastavku postavlja ključno pitanje (iz perspektive obrane postmodernizma); iz kog razloga se na ovom razlikovanju između same umjetnosti i njene komodifikacije ne bi inzistiralo i kod postmodernizma, a ne samo u raspravama o modernizmu.¹⁶⁹

Ovdje treba spomenuti i teoretski rad značajnog francuskog sociologa i filozofa Jeana Baudrillarda (1929.-2007.) čija je kritika suvremenog društva pod značajnim utjecajem Rolanda Barthesa i Waltera Benjamina između ostalih, utemeljena u pojmovima *simulakruma* i *simulacije* postala opće mjesto postmodernizma. Negativno nastrojen prema postmodernizmu i postmodernoj kulturi poput Fredrica Jamesona, Baudrillard tvrdi kako smo u današnjici izgubili sposobnost razlikovanja između stvarnosti i iluzije. U svom djelu *Simulakrumi i simulacija* u kojem istražuje odnos između stvarnosti, simbola, znakova i društva, Baudrillard tvrdi kako je naše društvo zamijenilo stvarnost sa simbolima te kako je naše iskustvo karaktera simulacije stvarnosti; odnosno, da je naša stvarnost zamijenjena reprezentacijom stvarnosti. Takvu reprezentaciju on naziva simulakrumima.¹⁷⁰

U svojoj analizi je usredotočen na period opadanja klasične buržoaske (*moderne*) umjetnosti u razdoblju industrijalizacije, mehanizacije, a u konačnici i virtualizacije, kad vrijednosti autentičnosti i autonomije umjetnosti sve više opadaju usljed naglog razvoja masovne proizvodnje i masmedija. Kad umjetnost prestaje biti stvar elitnih grupa i okarakterizirana *transcendentalnim estetskim ciljem*, tada počinje njena komodifikacija (na primjer Bauhaus). Komodifikacija umjetnosti, a s druge strane i estetizacija robe, imaju neizbrisive posljedice na sam način *konzumacije* svih oblika umjetnosti. Zbog

¹⁶⁸ Hutcheon, L. (2004). *A Poetics of Postmodernism*. London & New York: Routledge Taylor&Francis Group.; 224.

¹⁶⁹ Hutcheon, L. (2004). *A Poetics of Postmodernism*. London & New York: Routledge Taylor&Francis Group.; 230., 231.

¹⁷⁰ Za detaljniju podjelu razina simulakruma prema Baudrillardu vidi u: <http://www.cla.purdue.edu/english/theory/postmodernism/modules/ baudrillardpostmodernity.html>; <http://www.cla.purdue.edu/english/theory/postmodernism/modules/ baudrillardsimulation.html>; Appignanesi, R.; Garratt, C. (2004). *Introducing postmodernism*. Cambridge: Icon Books UK.; 54., 55.; Costello, D.; Vickery, J. (ur.). (2007). *Art; key contemporary thinkers*. Oxford: Berg.; 156.-158.: Promišljajući (reprezentacijske) slike kao znakove, Baudrillard zaključuje kako je zapadna umjetnost od razdoblja renesanse prikazivala stvarni svijet kroz nekoliko *razina simulakruma*. Identificirajući ih s povijesnim periodima, iznosi četiri sukcesivne faze kako slijedi. *i) Slika kao odraz stvarnosti* te *ii) Slika koja prikriva i iskrivljuje stvarnost*. U predmodernom periodu, slika tj. reprezentacija je očita artificijelna oznaka stvarnih entiteta - slika se na ovoj razini prepoznaje kao iluzija. Jedinstvenost predmeta i stanja je ono što osigurava njihovu stvarnost (tj. percepciju njih kao takvih). *iii) Slika koja obilježava odsustvo stvarnosti*. Na trećoj razini koja se veže uz modernu i industrijsku revoluciju, razlika između reprezentacija i stvarnosti se narušava zbog mogućnosti masovne reprodukcije i široke pojave kopija. Takva produkcija skriva i krivo predočuje stvarnost imitirajući je uspješno te joj prijete mogućnošću zamjene. *iv) Slika koja prestaje biti u relaciji u odnosu na stvarnost*. Četvrta razina vezana uz postmodernu i kasni kapitalizam označava razdoblje kad simulakrum nadilazi i određuje original, a razlika između stvarnosti (originala) i njene reprezentacije nestaje. Ono što ostaje jest samo simulakrum a originalnost postaje besmisleni koncept.

prevladavajućih masmedija, naša relacija sa svijetom biva promijenjena na način da svijet više ne može biti doživljen neovisno do svoje reprezentacije. Taj proces se označava terminom *hiperrealnost*. U isto vrijeme se granica između domene estetike i drugih vrijednosnih realnosti slama u procesu *transestetizacije*. Konzumerističko društvo intenzivno konzumira slike te postaje zasićeno estetiziranim svijetom marketinga, mode i slično. Uočiti je kako iz toga slijedi da umjetnosti više ne može biti medij kritike budući on sam postaje modom. Kako Baudrillard iznosi, tada *Svijet biva progutan vlastitom slikom*.¹⁷¹ Drugim riječima, kad razlika između reprezentacije (slike) i stvarnosti; između znakova i onoga što označuju nestaje, ostaje nam svijet simulakruma a stvarnost postaje redundantnom. U lingvističkim terminima kazano, Baudrillard ističe kako u masmedijima ne postoji označitelj koji se odnosi na označenik; ne postoji stvarnost; ne postoji ništa što označenik reprezentira. U tom smislu sam simulakrum odnosno slika postaje stvarnost.¹⁷²

Prema filozofskom podrijetlu u tradiciji platonizma, slika je tijekom dva milenija, shvaćena kao kopija ideja, bila inferiorna stvarnosti na koju se odnosila. Baudrillard tvrdi kako je taj odnos danas u potpunosti izokrenut. Zbog naravi masmedija, simulakrumi su danas svuda oko nas te im se ne možemo izmaknuti. Oni određuju našu stvarnost, naš život i naše ponašanje. Daju nam kodove ili modele koji nam govore što da radimo. Kad slika postaje realnijom od bilo koje druge stvarnosti, kad sve što postoji jesu označenici bez označitelja, samo imitacije bez originala, nalazimo se u svijetu *hiperrealnosti*.¹⁷³ Baudrillardova teorija je do danas bila čestom metom kritika i osporavanja, posebice od manje pesimističnih teoretičara ili intelektualaca stasalih u tradiciji analitičke misli.¹⁷⁴ Ipak, unatoč tome, Baudrillardov model se pokazuje gotovo od neprocjenjivog značaja u smislu pružanja nove perspektive na umjetnost i vizualnost općenito, posebice u suvremenom svijetu virtualizacije i rekonceptualizacije slike - svijetu u kojem vrijednosni orijentiri za recepciju, interpretaciju, razumijevanje i promišljanje slike bivaju značajno narušeni ili izmijenjeni.

¹⁷¹ Costello, D.; Vickery, J. (ur.). (2007). *Art; key contemporary thinkers*. Oxford: Berg.; 156.-159.; Murray, C. (ur.). (2005). *Key Writers on Art: The Twentieth Century*. Routledge: Taylor & Francis e-Library.; 21.-23.

¹⁷² Za daljnju eksplikaciju vidi u: D'Alleva, A. (2012). *Methods and theories of art history*. London: Laurence King Publishing.; 147.; Appignanesi, R.; Garratt, C. (2004). *Introducing postmodernism*. Cambridge: Icon Books UK.; 54., 55.: Ilustrativni primjer Baudrillardove teorije su medijske zvijezde poput Madone. Uzevši u obzir složeni sustav marketinga i PR-a, vizažista, video i fotografske manipulacije, tonskih producenata i slično, postavlja se pitanje tko je ili što je to *Madona*?

¹⁷³ Za daljnju eksplikaciju vidi u: D'Alleva, A. (2012). *Methods and theories of art history*. London: Laurence King Publishing.; 147.: Primjer za to je Disneyland; stvarnost stvorena od stvari koje ne postoje u *stvarnome svijetu*.

¹⁷⁴ Za kritiku Baudrillardove teorije i daljnju eksplikaciju vidi u: Costello, D.; Vickery, J. (ur.). (2007). *Art; key contemporary thinkers*. Oxford: Berg.; 156.-159.; Hutcheon, L. (2004). *A Poetics of Postmodernism*. London & New York: Routledge Taylor&Francis Group.; 223.: Česte kritike koje se upućuje Baudrillardu jesu one o njegovom ograničenom znanju iz povijesti umjetnosti, pitanja o zastarjelosti i prevladanosti njegova modela ili njegova preopćenitost te dvosmislenost i nepreciznost njegova pisanja. Na primjer, Linda Hutcheon inzistira na tome da se postmoderna umjetnost suočava sa *simulakrizacijom* masovne kulture problematiziranjem cijelog koncepta reprezentacije stvarnosti. Za razliku od Baudrillarda, Hutcheon tvrdi kako nije slučaj da su istina i referenca prestale postojati; prema njoj je problematično to što su one prestale biti neproblematičnim temama u današnjici.

Estetika recepcije

Miško Šuvaković **recepciju** definira kao *situaciju i proces percipiranja, čitanja i doživljavanja umjetničkog djela*. Umjetničko djelo se u tom smislu može pojmiti kao izvor vizualnih informacija koje promatrač ili recipijent procesima recepcije prima i obrađuje. U teoriji umjetnosti se mogu locirati tri modela recepcije umjetničkog djela: *i) direktna recepcija* kao direktan odnos određenog djela i promatrača, *ii) kulturološka recepcija* u smislu povijesti primanja i djelovanja određenog djela, autora ili umjetničke tendencije na promatrača te društveno-povijesnu formaciju publike, *iii) produktivna recepcija* kao dio procesa ostvarivanja i dovršavanja umjetničkog djela (na primjer kinetička umjetnost, mobili, hepening, konceptualna umjetnost te ambijentalna umjetnost) U modernističkoj teoriji se razlikuju dva koncepta redoslijeda procesa recepcije. Prema prvom je doživljaj djela sinkron činu vizualne percepcije, a nakon kojih dolazi čitanje tijela. Prema drugom vizualnoj percepciji slijedi proces čitanja djela, a iz razumijevanja koje je posljedica čitanja dolazi doživljavanje djela. Uočiti je kako se za razliku od prvog koncepta, za uspješno doživljavanje umjetničkog djela prema drugoj koncepciji pretpostavlja razumijevanje djela te određena znanja o umjetnosti poput poznavanje povijesti djela te njegova konteksta nastanka.¹⁷⁵

Pitanje **pogleda i viđenja** (odnosno **vizualne percepcije**) postaje relevantnom temom teorijskih, povijesnih i filozofskih rasprava 80-ih i ranih 90-ih godina u kontekstu pojave kritika modernističkog purizma i minimalizma. Zamjenjujući lingvističke i semiološke aspekte percepcije, fenomenologija pogleda postaje jednom od dominantnih tema u teoretskom diskursu, zahvaljujući nastanku nove medijske ili ekranske umjetnosti. Viđenje odnosno percipiranje se definira kao čin opažanja okom a čime optičko postaje neposredno vizualno iskustvo. Razlikujući ta dva pojma, za viđenje možemo reći kako je ono *proces opažanja i prepoznavanja svijeta koji nas okružuje. Gledanje je pak aktivno stvaranje značenja o tom svijetu. Viđenje je nešto što činimo arbitrarno dok proživljavamo naše svakodnevne živote. Gledanje je aktivnost koja uključuje veću razinu svrhovitosti i usmjerenosti. (...) Gledanje je čin izbora. Gledanjem ustanovljujemo društvene odnose i značenja.* Također, poput govorenja, pisanja ili pjevanja, gledanje uključuje sposobnost interpretacije.¹⁷⁶

Kao aspekt recepcije umjetničkih djela, *čitanje* se može odrediti kao *proces lociranja, razlikovanja i dešifriranja podataka dobivenih u procesu vizualne percepcije*. Slično kao pri čitanju pisma prirodnog jezika ili nekog semiotičkog znakovnog sustava, za uspješno čitanje (nesemiotičkih) sustava izražavanja i prikazivanja primjerice slikarstva ili skulpture potrebno je poznavanje (kodificiranih) znakova i pravila prema kojima se oni uređuju i usustavljaju. Za likovne umjetnosti to su oblici; razumijevanje njihovih značenjskih upotreba, pravila prikazivanja svijeta određenog

¹⁷⁵ Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 539.

¹⁷⁶ Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 459., 660.; Sturken, M.; Cartwright, L. (2001). *Practices of Looking*. New York: Oxford University Press.; 10.

razdoblja ili kulture, poznavanje konteksta djela i procesa umjetničkog stvaranja i slično. Kao posljednji aspekt recepcije umjetničkih djela, *doživljaj* se može odrediti kao emocionalno stanje koje umjetničko djelo uzrokuje kod promatrača, ili kao *kompleksno egzistencijalno stanje nastalo vizualnom percepcijom, čitanjem, razumijevanjem i udublivanjem (kontemplativnim uvidom) u djelo*. Osim što je posljedica direktne vizualne percepcije djela, *doživljaj* proizlazi i iz pozadinskih kontekstualnih znanja promatrača o djelu. Pri užem značenju pojma govori se o *doživljaju nevinog oka*, a pri potonjem o *doživljaju sofisticiranog oka*.¹⁷⁷

Premda se u teoriji književnosti duže vrijeme pridavala pažnja ulozi čitatelja u stvaranju značenja i doživljavanja književnog djela, pojam recepcije u suvremenu književnu teoriju uvodi *škola estetike recepcije* (zvana i *teorija recepcije*) iz Konstanza krajem 60-ih godina 20. stoljeća, čiji su predstavnici njemački teoretičari književnosti Hans Robert Jaus (1921.-1997.) te Wolfgang Iser (1926.-2007.). U isto vrijeme se u SAD-u javlja *teorija čitateljske reakcije* (zvana i *teorija čitateljskog odgovora*, eng. *reader-response criticism*) koju zagovaraju među ostalima američki teoretičari književnosti Jonathan Culler (r. 1944.) te Stanley Fish (r. 1938.). Obje tradicije su kao teorije recepcije zaokupljene čitateljem, individualnom i društvenom recepcijom djela, sociologijom ukusa, iskustvenim kontekstom, društvenom funkcijom književnosti...¹⁷⁸ Mnogi povjesničari umjetnosti su kasnije prihvatili i prilagodili teorije recepcije na vizualne umjetnosti shvaćajući vizualne slike kao *tekst*. Teorija recepcije je značila kraj tradicionalnog poimanja estetskog objekta kao središnjeg istraživačkog problema (uz usredotočenje na autora, originalni kontekst te sadržaj i formu djela) te je označila premještanje teoretskog interesa na recipijenta i publiku; na proces njena doživljavanja djela. Odbacujući ideju o jednom jedinom, fiksiranom značenju inherentnom umjetničkim djelima, usredotočuje se na pitanje stvaranja značenja pri samom procesu recepcije te važnosti uloge recipijenta pri tom procesu. Budući svaki recipijent unosi vlastite specifične emocije, iskustva te znanja u proces čitanja djela, tvrdi se kako je svaka interpretacija subjektivna i jedinstvena. Poimanje važnosti recipijenta kao aktivnog djelatnika koji značenje djela dovršava vlastitim procesom interpretacije razotkrilo je mnoge nove važne probleme i shvaćanja umjetnosti u teorijski diskurs, ali s druge strane i presudilo njegovom relativno kasnom ulasku u tradicionalnu i prema nekim teoretičarima prekonzervativnu struku povijesti umjetnosti.¹⁷⁹

Prema teoriji čitateljske reakcije značenje se ostvaruje putem procesa čitanja te ne postoji kao prethodno dano u samom tekstu. Prema toj teoriji čitatelj kao aktivni recipijent stvara poveznice,

¹⁷⁷ Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 539., 540.

¹⁷⁸ Tkalec, G. (2010). Primjenjivost teorije recepcije na medij interneta. *Fluminensia*. Vol. 22, No. 2, 69.-81.; 70.; Hrvatska enciklopedija (Leksikografski zavod Miroslav Krleža;18.07.2014.). Vidi: recepcija.; web stranica: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=52134>

¹⁷⁹ Ann Holly, M. *Reciprocity and Reception Theory* u: Smith, P.; Wilde, C. (ur.). (2002). *A companion to art theory*. Padstow, Cornwall: Blackwell Publishing.; 450.; Smith, K.; Moriarty, S.; Barbatsis, G.; Kenney, K. (2005). *Handbook of visual communication: theory, methods, and media*. London: Lawrence Erlbaum associates, Publishers.; 273., 274.

otkriva strukture, nadograđuje djelo elementima koje ono eksplicitno po sebi ne sadrži te izvlači zaključke i hipoteze iz teksta. Drugim riječima, postojanje teksta ovisi o aktivnom sudjelovanju čitatelja. Time čitatelj u djelo i proces njegove recepcije unosi vlastiti subjektivni kontekst poput prethodnih znanja, vjerovanja ili očekivanja. Teorija čitateljske reakcije standardno ističe postojanje tri međusobno povezana svijeta; svijet autora, svijet samog djela odnosno teksta i svijet čitatelja od kojih svaki može utjecati (promjenama) na druga dva.¹⁸⁰ Ovdje valja istaknuti i teorijski termin kojeg stvara Wolfgang Iser o *implicitiranom čitatelju* - čitatelju koji se profilom može a i ne mora podudarati sa stvarnim čitateljem. Naime, uzevši u obzir specifičnost komunikacije između autora i čitatelja kao neizravne i asimetrične, uočiti je kako se autor i čitatelj ne poznaju; *oni moraju samo misliti na onoga drugoga. Oba pritom apstrahiraju realnu individualnost, koja je prisutna u stvarnom dijalogu. Nadalje, trebalo bi biti jasno da na proces apstrahiranja utječu projekcije te da u njemu sudjeluju i povijesne i društvene idealne predodžbe o funkciji i djelovanju umjetnosti.*¹⁸¹ Premda je nemoguće ostvariti potpuno istovjetno odgovaranje tekstualnih kodova i kodova stvarnog čitatelja, čitatelj koji je upoznat i ima određeno predznanje o tehnikama i postupcima, temama i motivima te izražajnim sredstvima teksta; kodovima koji sačinjavaju tekst i omogućuju njegovo razumijevanje, imati će bogatije i uspješnije razumijevanje i doživljavanje teksta. Ovdje valja razlikovati estetiku recepcije od *psihologije recepcije* odnosno psihologije opažanja. Kako njemački povjesničar umjetnosti Wolfgang Kemp (r. 1946.) ističe, potonja proces koji se odvija između recipijenta i djela shvaća i opisuje u fiziološkim terminima. Premda dijeli pretpostavku estetike recepcije o intencionalnoj koncepciji djela koja predviđa aktivno nadopunjenje od strane recipijenta (čime djelo biva dovršeno), Kemp taj odnos promatra na razini osjetila recipijenta i forme djela. Međutim, kako ističe, *umjetničko djelo i recepcijska situacija mnogo su više od toga i promatraču nude znatno više specifičnoga nego sama forma djela.* Za razliku od psihologije recepcije koja je usmjerena na osobe; stvarnog recipijenta, estetika recepcije je usmjerena prema djelu te potrazi za *implicitnim recipijentom*; za funkcijom recipijenta u samom djelu. Sukladno tome, moguće je izdvojiti tri zadatka estetike recepcije; *i*) otkrivanje znakova i sredstava kojima umjetničko djelo stupa u kontakt s recipijentom, *ii*) njihovo tumačenje s obzirom na njihovu društveno-povijesnu te *iii*) njihovu stvarnu estetsku poruku.¹⁸²

Ovdje je kao radikalni oblik zaokreta ka naglašavanju važnosti recipijenta potrebno istaknuti znamenitu teoriju francuskog književnog teoretičara Rolanda Barthesa (1915.-1980.), jednog od glavnih predstavnika strukturalističke semiologije koji je svoj teoretski rad obilježio prelaskom iz strukturalizma u poststrukturalizam, a kojim je snažno utjecao na mnoge domene humanističkih

¹⁸⁰ D'Alleva, A. (2012). *Methods and theories of art history*. London: Laurence King Publishing.; 110.

¹⁸¹ Kemp, W. *Umjetničko djelo i promatrač: pristup estetike recepcije*. u: Belting, H. (et al.; ur.). (2007). *Uvod u povijest umjetnosti*. Zagreb: Fraktura.; 230.

¹⁸² D'Alleva, A. (2012). *Methods and theories of art history*. London: Laurence King Publishing.; 111.; Kemp, W. *Umjetničko djelo i promatrač: pristup estetike recepcije* u: Belting, H. (et al.; ur.). (2007). *Uvod u povijest umjetnosti*. Zagreb: Fraktura.; 229.

znanosti. Kao zagovornik *francuske nove kritike književnosti* protivio se interpretativnoj identifikaciji umjetničkog djela kao produkta umjetničke individue, te je svojim pojmom *smrt autora* u poststrukturalističkoj maniri rastočio subjekt kako bi djelo konstituirao u formi neovisne značenjske jedinice.¹⁸³ Prema teoriji *nove kritike* Barthes navodi kako teoretičar-interpretator treba *rekonstruirati samo djelo, ali ne na način kao što su to radili kritičari u prošlosti, tj. otkrivanjem autorove namjere i njezina ostvarenja, nego rastvaranjem djela na jedinice i naknadnim sastavljanjem*.¹⁸⁴ On smatra kako izvornu intenciju autora umjetničkog djela nikad nećemo biti u stanju potpuno spoznati, te kako u traženju smisla nekog djela njegov autor ne igra nikakvu funkciju. Za Barthesa je jezik *onaj koji govori, a ne autor; pisati znači, kroz unaprijed pretpostavljenu impersonalnost(...) dosegnuti onu točku gdje samo jezik djeluje*.¹⁸⁵ Kad uklonimo autora, gubi se i želja za odgonetanjem teksta. Tradicionalna kritika upravo želi pronaći autora u djelu, a time objasniti tekst. On će se upravo suprotno, okrenuti čitatelju. Promišljajući o interpretaciji značenja umjetničkog djela, na kraju će ustvrditi da je tekst *sačinjen od mnogostrukih pisanja,(...) no postoji jedno mjesto gdje ta mnogostrukost nalazi svoje žarište, a to mjesto je čitatelj(...) jedinstvo teksta ne leži u njegovu porijeklu nego u njegovu odredištu(...) ako pisanju treba dati budućnost, moramo odbiti mit: rođenje čitatelja mora se dogoditi uz cijenu smrti Autora*.¹⁸⁶ Bio je to značajan iskorak za teoriju recepcije.

Također, važan ali i kontroverzan teorijski termin je *horizont očekivanja* Hansa Jaussa. *Horizont očekivanja* je kontekst kulturalnih značenja unutar kojih je djelo nastalo (i unutar kojih ponovno biva producirano sa svakim novim čitanjem). Sami tekstovi i književne tradicije bivaju aktivno mijenjane sukladno različitim povijesnim horizontima u kojima ih je čitatelj primao. U užem smislu razmatrano, prema Jaussu *novi tekst evocira za čitatelja onaj horizont očekivanja i ona pravila igre koje on poznaje iz ranijih tekstova i koji sada bivaju popravljani, izmijenjeni ili samo reproducirani. Čitatelj može opažati novo djelo kako u užem horizontu svoga književnog očekivanja, tako i u širem horizontu svoga životnog iskustva*. Dok Iser ne posvećuje veliku pažnju društvenim i povijesnim aspektima čitanja, Jauss svojim pojmom *horizont očekivanja* pokušava ostvariti upravo to.¹⁸⁷ Umjetničko djelo se ne može pojmiti kao prostorno-vremenski izolirani entitet koji pruža jednako značenje svakom recipijentu u svakom povijesnom trenutku. Mijenjanjem horizonta očekivanja kroz vrijeme mijenjat će se i recepcija pojedinog djela. Prema teoriji djelo biva u potpunosti ostvareno tek u trenutku njegove recepcije od (neke) publike. Dakako, značenja što ih je djelo dobilo kroz povijest, uvijek će nadilaziti njegovu originalnu *retoriku* ili značenje koje je imalo u

¹⁸³ Šuvaković, M., Erjavec, A. (ur.). (2009). *Figure u pokretu; Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*. Beograd: Atoča.; 433., 434.

¹⁸⁴ Beker, M. (1999). *Suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska.; 44.-45.

¹⁸⁵ Barthes, R. (1967). *Smrt autora*, u Beker, M. (1999). *Suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska.; 198.

¹⁸⁶ Barthes, R. (1967). *Smrt autora*, u Beker, M. (1999). *Suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska.; 200.-201.

¹⁸⁷ D'Allea, A. (2012). *Methods and theories of art history*. London: Laurence King Publishing.; 111.; Tkalec, G. (2010). Primjenjivost teorije recepcije na medij interneta. *Fluminensia*. Vol. 22, No. 2, 69.-81.; 70.

vremenu nastanka. U tom smislu se može kazati kako je tekst početak jednog procesa, a ne njegov kraj.¹⁸⁸

Mnogi povjesničari umjetnosti su prihvatili i prilagodili teorije recepcije na vizualne umjetnosti shvaćajući vizualne slike kao *tekst*. Jedan od njih je Wolfgang Kemp koji je skicirao teoretske i metodološke okvire za povijesnoumjetničku estetiku recepcije. Naglašavajući važnost recepcijskog konteksta (prostorno-vremenski određenog) za bilo koju interpretaciju umjetničkog djela, kao temelj estetike recepcije on ističe pretpostavku prema kojoj je funkcija promatrača predviđena u djelu, očito nadahnut književnom teorijom recepcije time stvara pojam o *impliciranom promatraču*.¹⁸⁹ Na primjer, pod pretpostavkom o predviđenoj funkciji promatrača u djelu, Kemp ističe kako umjetnička djela često pokušavaju pružiti specifično iskustvo gledanja odnosno viđenja njih samih komunicirajući s promatračima i dajući im svojevrsne upute za njihovo iščitavanje.¹⁹⁰ Budući se umjetničko djelo ne može mijenjati, na recipijentu je da se u komunikacijskom procesu s djelom postulira kao aktivni sudionik. Ili, kao što to ističe već spominjani teoretičar recepcije književnosti Iser (vidi str. 49), da bi se komunikacija odvijala uspješno, recipijent je dužan biti spreman na mijenjanje svojih projekcija u odnosu na djelo, a one moraju u određenom smislu biti upravljane i regulirane od samog djela. Iser tvrdi kako djelo ovo uspijeva zahvaljujući svojem strukturalnom uređenjem danih i skrivenih informacija. Čak je i za djela vizualnih umjetnosti slučaj da su informacije koje nam djelo skriva jednako tako značajne kao i one koje nam daje. Dok nas određene informacije uvlače u djelo, upravo one što nedostaju upućuju da sami mentalno *dovršimo* djelo, te da da *praznine* zamijenimo značenjima (poput lica leđima okrenutih likova ili prostora skrivenog zastorom). Time nas u određenom smislu usmjeravaju da kao aktivni recipijenti vodimo dijalog sa samim djelom. Uzevši rečeno u obzir, važno je razlikovati umjetnička djela u svojim materijalnim manifestacijama (poput pigmenata i veziva na platnu koji tvore određenu formu) te djela ostvarena u i putem recipijentova uma.¹⁹¹

¹⁸⁸ Za daljnju eksplikaciju vidi u: Ann Holly, M. *Reciprocity and Reception Theory* u: Smith, P.; Wilde, C. (ur.). (2002). *A companion to art theory*. Padstow, Cornwall: Blackwell Publishing.; 451., 454.: Ovako shvaćena specifična receptivna svojstva i okolnosti mogu se historiografski istraživati bez obzira radilo se o njihovu utemeljenju u klasi, rasi, spolu ili različitim ideologijama, intelektualnim, političkim te religijskim tradicijama.

¹⁸⁹ Kemp posebno kritizira institucionalne oblike izlaganja umjetnosti koji izdvajaju djela iz njihova originalna konteksta u često neadekvatna okruženja poput prijenosa iz crkve u muzej.

¹⁹⁰ Primjeri za to mogu biti likovi u djelu koji svojim pogledom privlače pažnju promatrača i uvlače ga u djelo ili mu gestikulacijom usmjeravaju pažnju na određene segmente djela, perspektiva u djelu koja situira promatrača u odnosu na nj.

¹⁹¹ Smith, K.; Moriarty, S.; Barbatsis, G.; Kenney, K. (2005). *Handbook of visual communication: theory, methods, and media*. London: Laurence Erlbaum associates, Publishers.; 277., 278.; D'Alleva, A. (2012). *Methods and theories of art history*. London: Laurence King Publishing.; 112.; Kemp, W. *Umjetničko djelo i promatrač: pristup estetike recepcije*. u: Belting, H. (et al.; ur.). (2007). *Uvod u povijest umjetnosti*. Zagreb: Fraktura.; 227.

Kulturalni studiji i Nova povijest umjetnosti

Kulturalni studiji označavaju skup interdisciplinarnih teorija kojima su predmet proučavanja posebne povijesne i geografske, etničke, rasne, rodne, generacijske ili profesionalne kulture i njihovi karakteristični problemi poput pitanja tijela, etničkog, rasnog ili rodnog identiteta te svakodnevice. Njihov razvoj koji se javlja početkom druge polovice 20. stoljeća u Velikoj Britaniji, a pod snažnim utjecajem marksističke teorije, širi se 70-ih i 80-ih godina na globalnu razinu. Prema postmodernističkom modelu formuliraju se oko decentriranih, pluralnih, diferenciranih, transgresivnih, horizontalnih i multipliciranih institucionalnih modela, sustava i formacija moći kulture, postajući izrazito interdisciplinarnim, a prema nekim teoretičarima i transdisciplinarnim i antidisciplinarnim teorijskim područjem. Proučavajući prakse kulture i društvene prakse poput politike, ideologije, povijesti, jezika, obrazovnog sustava, religije, pop kulture, umjetnosti, tradicije, svakodnevnog života te masovnih medija, kulturalne studije se ne može odrediti kao analize kulture već kao analize različitih sadržaja razmatranih u kulturi. Drugim riječima, područje proučavanja kulturalnih studija nije sama kultura nego njeni sastavni mikro fenomeni. Vezano uz domenu umjetnosti, kulturalni studiji se također oslanjaju na rekonceptualizaciju modernističkog poimanja autonomije umjetnosti u postmodernistički model umjetnosti u doba kulture. Prema tome, interes kulturalnih studija u proučavanju umjetnosti nisu specifični autonomni problemi umjetnosti kao posebne domene kulture nego *problemi prikazivanja, zastupanja i konstruiranja postupaka kulture u umjetnosti: kulturalnih ponašanja, mehanizama, identiteta itd.* Metajezični diskurs o umjetnosti se mijenja iz povijesne i estetičke perspektive proučavanja umjetničke prakse u razmatranje kulture u umjetničkoj praksi i teoretizaciju umjetničke prakse kao kulturalne prakse. Iz tog obrata će se razviti različiti specifični oblici kulturalnih studija značajni za teoriju umjetnosti poput studija roda, feministički, transkulturalni i postkolonijalni studiji, studiji rase, etniciteta te nacionalnih identiteta.¹⁹²

Ovdje treba istaknuti i disciplinu kulturalnih studija (premda se prema nekim shvaćanjima poimlje puno šire, nadilazeći same kulturalne studije), **vizualnu kulturu**.¹⁹³ Često shvaćena kao kritika tradicionalnih disciplina koje se bave slikom, poput povijesti umjetnosti, vizualna kultura je interdisciplinarno teorijsko područje, koje povezuje teorije umjetnosti (u širem smislu) sa specijalističkim znanostima kojima je predmet proučavanja vizualna pojavnost, poput psihologije opažanja, semiologije vizualnosti, sociologije kulture, psihoanalize te politologije. Njeno su područje proučavanja problemi vizualnosti u konstituiranju i egzistenciji specifičnih povijesnih i geografskih makro i mikro društava, uključujući rodne, rasne, etničke, nacionalne, generacijske i profesionalne

¹⁹² Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 337., 338.

¹⁹³ Drugi često upotrebljavani pojam za vizualnu kulturu kao disciplinu je **vizualni studiji**, a gdje onda vizualna kultura označava njihov predmet izučavanja.

vizualne identitete, kao i odnose individualnog i kolektivnog vizualnog stvaranja i recepcije.¹⁹⁴ Vizualna kultura podrazumijeva širu domenu istraživanja od predmetnog područja povijesti umjetnosti pa istraživanje od *visoke* umjetnosti širi na druga polja vizualnosti poput reklama, mode te komercijalnog filma. Također, za razliku od povijesti umjetnosti, vizualna kultura je u istraživanju usredotočena na subjekte vizualnosti; primjerice procese kojima umjetnička djela i drugi vizualni predmeti prenose i afirmiraju kulturalna značenja i odnose moći recipijentima. U diskursu povijesti umjetnosti pojam *vizualna kultura* se uglavnom upotrebljava u drugom značenju; označujući teorije vida i viđenja, tehnologije proizvodnje slika, ili individualne vizualne sposobnosti u različitim kulturama te povijesnim razdobljima.¹⁹⁵ Premda su mnogi predstavnici tradicionalnih disciplina kritizirali vizualnu kulturu kao narušavanje i dezintegraciju specifičnih kompetencija promatranja i analize slika, vrijednost vizualne kulture kao akademske discipline prepoznajemo u pružanju novih perspektiva i metoda istraživanja u suvremenom svijetu, u kojem smo okruženi slikama i zasićeni vizualnim podacima. Svijetu u kojem se nužno postavlja relevantno pitanje kao što ga formulira američki povjesničar umjetnosti i prominentni teoretičar vizualne kulture William J. T. Mitchell (r. 1942.),; *Gdje se odvijaju granice između društvenih i subjektivnih iskustava slikovnog proizvoda masovne kulture?* Pitanje na koje povijest i teorija umjetnosti ne bi smjele ostati nijeme.¹⁹⁶

Osim stvaranja specijaliziranog područja unutar samih kulturalnih studija, diskursi, discipline i tradicije koje ih oformljuju neminovno će ući i u područje povijesti umjetnosti, radikalno mijenjajući njenu teorijsku strukturu. Taj proces će biti prepoznat kao stvaranje *nove* povijesti umjetnosti..

Francuski strukturalizam i poststrukturalizam¹⁹⁷, anglosaksonska teorija književnosti, kritika hegelijanskog poimanja povijesti te znanstvene spoznaje iz domene semiotike, feminizma i psihoanalize imali su presudnu ulogu u mijenjanju slike suvremene znanosti u drugoj polovici 20. stoljeća. Tendencije koje su se očitovale u skeptičkom propitivanju tradicionalnih pozitivističkih znanstvenih temelja korjenito su promijenile strukturu humanističkih znanosti a što je zahvatilo i

¹⁹⁴ Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 664.

¹⁹⁵ D'Alleva, A. (2012). *Methods and theories of art history*. London: Laurence King Publishing.; 82., 83.

¹⁹⁶ Sachs-Hombach, K. (2006). *Znanost o slici; discipline, teme, metode*. Zagreb: Antibarbarus.; 172., 175.

¹⁹⁷ Za detaljnije o strukturalizmu i poststrukturalizmu vidi u: Hrvatska enciklopedija (Leksikografski zavod Miroslav Krleža; 04.07.2014.). Vidi: strukturalizam.; web stranica: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=58479>; Hrvatska enciklopedija (Leksikografski zavod Miroslav Krleža; 04.07.2014.). Vidi: poststrukturalizam.; web stranica: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=49708>.: **Strukturalizam** je teorija i temeljna pretpostavka znanstvene metodologije, u prvom redu društveno-humanističkih znanosti koja se razvija početkom 20. stoljeća a temelji se na tvrdnji kako svaki predmet proučavanja tvori određenu strukturu čiji sastavni dijelovi nemaju autonomne funkcionalne vrijednosti izvan same strukture tj. izvan odnosa s drugim dijelovima strukture (koji odnosi definiraju narav samih dijelova). Strukturalizam se javlja kao lingvistička teorija Ferdinanda de Saussurea a kasnije se širi u znanosti poput antropologije, filozofije i biologije. **Poststrukturalizam** je intelektualna tradicija francuskih kontinentalnih filozofa i intelektualaca kritičke teorije iz sredine 20. stoljeća koja se javlja kao reakcija i kritika strukturalizma, a koja postaje posebno utjecajna 60-ih i 70-ih godina. Odbijajući univerzalnu ideju postojanja struktura i mogućnosti da one objasne kompleksne fenomene poput ljudske kulture, u znanstvenu sliku svijeta uvode snažne relativističke i nihilističke stavove negirajući pretenzije za mogućnošću objektivne spoznaje te univerzalne znanstvene slike svijeta. Važni intelektualci poststrukturalizma su Jacques Derrida, Michel Foucault, Jacques Lacan, Jean Baudrillard i dr., a teorija je u bliskoj vezi s postmodernizmom čijim se sastavnim dijelom poimlje prema nekim interpretacijama.

područje povijesti umjetnosti (doduše zbog njena izraženo tradicionalnog karaktera, tek nešto kasnije u odnosu na ostale). Osnovne karakteristike te promjene su *unisono odbacivanje ideologije neutralnosti i nezainteresiranosti koja fetišizira empirijske podatke i inzistira na potiskivanju svih manifestacija autorova subjektiviteta, ustrajno promicanje specifičnih oblika razumijevanja i interpretacije umjetničkog djela, detaljno prikazivanje upotrijebljenih metodoloških procedura i nedvosmisleno isticanje političkih ciljeva autora*. Naime, narušavanjem modernističkog koncepta umjetničke autonomije, diskurs povijesti umjetnosti doživljava svojevrsnu politizaciju. Susretom kritičke teorije i poststrukturalizma otpočeo je intenzivan razvoj i produkcija novih interdisciplinarnih teorijskih diskursa i područja istraživanja, a koji ulaženjem i izazivanjem istaknutih promjena u povijesti umjetnosti stvaraju novu, *kritičku povijest umjetnosti*.¹⁹⁸

Pojmom **kritička (nova, radikalna) povijest umjetnosti** određuje se skup različitih teorijskih i metodoloških intervencija u tradicionalnu povijest umjetnosti, a koji se temelji na marksističkim principima povijesne analize, feminističkoj kritici, psihoanalitičkoj analizi slika i interpretaciji njihove uloge u konstrukciji društvenih i spolnih identiteta te semiotičkoj i strukturalističkoj analizi znaka i značenja. Navedene perspektive i pristupi, kao i njima srodni a također nastali i razvijeni unutar domene kulturalnih, postkolonijalnih i *queer* studija, danas su prepoznatljiv dio kritičko-teorijskog segmenta suvremene povijesti umjetnosti koji po svojim predmetnim područjima i utjecajem uvelike nadilaze tradicionalne disciplinarne granice povijesti umjetnosti.¹⁹⁹

Fundamentalno razlikovanje tradicionalne i kritičke povijesti umjetnosti prepoznajemo u njihovim teorijskim, ideološkim i vrijednosnim odrednicama kao i u samom predmetu proučavanja. Ono može dovesti do određenja o dvjema različitim paradigmatima povijesti umjetnosti - *stare* i *nove*. Dok se glavni predmet tradicionalne povijesti umjetnosti još uvijek prepoznaje u domeni *visoke* umjetnosti, područje proučavanja istaknutih kritičkih perspektiva znatno je fleksibilnije jer *obuhvaća vrlo široko područje produkcije vizualnih prikaza iz različitih segmenata kulturalne proizvodnje, te (historijski, politički, ideološki, umjetnički) kontekst u kojem se odvija proces njihova nastanka, recepcije ili evaluacije*.²⁰⁰ Ipak, za razliku od tradicionalne povijesti umjetnosti (čije se spoznaje shvaćaju kao *otkrivene, fiksirane i konačne*), unutar pluralistički nastrojene kritičke povijesti

¹⁹⁸ Za daljnju eksplikaciju vidi u: Kolečnik, Lj. *Kritička povijest umjetnosti. Polazišta, dometi i perspektive* u: Kolečnik, Lj. (ur.). (2005). *Umjetničko djelo kao društvena činjenica*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.; 353.; Kolečnik, L. (2004). Utjecaj kulturalnih teorija na povijest umjetnosti kao znanstvenu disciplinu. u: Pelc, M. (ur.). *Zbornik 1. Kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti*. Zagreb: IPU.; 321., 322.: Neki od tih diskursa tijekom druge polovice 20. stoljeća bivaju oformljeni kao kulturalni, ženski, rodni, *queer* i postkolonijalni studiji. Tadašnje stanje u struci dobro je predočeno sljedećim citatom: *Onog trenutka kad je ideja univerzalne estetske vrijednosti i utemeljenosti povijesnih istraživanja dovedena u pitanje, došlo je do rasapa i gubljenja središta disciplinarnog polja, a istraživači povijesti umjetnosti opravdano se mogu osjećati zbunjenima pitajući - Kako dalje?*

¹⁹⁹ Kolečnik, Lj. *Kritička povijest umjetnosti. Polazišta, dometi i perspektive* u: Kolečnik, Lj. (ur.). (2005). *Umjetničko djelo kao društvena činjenica*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.; 354.

²⁰⁰ Kolečnik, Lj. *Kritička povijest umjetnosti. Polazišta, dometi i perspektive* u: Kolečnik, Lj. (ur.). (2005). *Umjetničko djelo kao društvena činjenica*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.; 355.

umjetnosti same ne postoji konsenzus oko predmetnog područja i metodologije istraživanja. Kao što hrvatska povjesničarka i teoretičarka umjetnosti Ljiljana Kolečnik (r. 1959.) ističe, ne pretendirajući za univerzalističkim spoznajnim modelom, kritička povijest umjetnosti čija se valjanost spoznaja uglavnom određuje primjenom u daljnjim istraživanjima, svoje područje izučavanja prepoznaje u *istraživanju procesa stvaranja značenja, problemima prikazivanja, proučavanju načina proizvodnje, diseminacije i recepcije umjetnosti te kontekstualnoj analizi što se preko granica umjetnosti širi prema utvrđivanju uloge i 'mjestu' vizualnog prikaza u 'stvarnom svijetu'*.²⁰¹ Što se istraživačke metodologije tiče, *kombinirajući tradicionalne akademske pristupe (...) sa socijalnom i političkom kritikom, kritička povijest umjetnosti razvila je niz analitičkih modela i njima pripadajućih interpretativnih strategija čija međusobna različitost čini tezu o 'objektivnosti' i 'znanstvenoj' istinitosti rezultata povijesne analize jednostavno - neodrživom*. Kritička povijest umjetnosti do danas ostaje iznimno heterogena, a prema nekim razmatranjima je i nestabilne strukture, što ju značajno razlikuje od stari(ji)h i tradicionalnijih pristupa povijesti umjetnosti.²⁰²

Socijalna, društvena, i korijenski marksistička povijest umjetnosti s početka 70-ih godina 20. stoljeća, smatra se pionirskim poduhvatom u formuliranju nove metodologije istraživanja što će se definirati kao kritička povijest umjetnosti. Kritikom konzervativne i pozitivističke vizije discipline institucionalizirane djelovanjem Warburgova instituta i inzistiranjem na revidiranju predmeta i metodologije povijesnoumjetničkog istraživanja, stvara se nova, društveno orijentirana povijest umjetnosti čiji je najprominentniji predstavnik britanski povjesničar umjetnosti Timothy James Clark (r. 1943.). Cilj istraživanja društvenih povjesničara umjetnosti bilo je šire razumijevanje političkog, kulturnog i društvenog konteksta određenog povijesnog razdoblja te kontekstualizacija umjetnosti i umjetničkih djela unutar istog. Njihova teza da tradicionalnoj povijesti umjetnosti *nedostaje mogućnost širokog i kompleksnog sagledavanja načina na koji umjetnost funkcionira u 'stvarnom svijetu'* privući će veliki broj autora iz čijeg će rada 70-ih i početkom 80-ih godina stasati platforma kritičkih praksi temeljena na marksističkoj i feminističkoj teoriji, a koja će, revizionistički nastrojena prema struci, oformiti kritičku povijest umjetnosti.²⁰³

Prisvajanje novih dekonstruktivističkih i poststrukturalističkih kritičkih perspektiva tijekom 90-ih godina značilo je širenje metodologije kritičke povijesti umjetnosti u smislu prisvajanja praksi ostalih humanističkih znanosti poput socijalne antropologije, teorije književnosti i lingvistike, kulturalnih, rodnih te postkolonijalnih studija. Uz navedeno, razvoj kritičke povijesti umjetnosti obilježio je i *lingvistički obrat* iz početka 80-ih godina koji kao intertekstualni pristup umjetničkom

²⁰¹ Kolečnik, Lj. *Kritička povijest umjetnosti. Polazišta, dometi i perspektive* u: Kolečnik, Lj. (ur.). (2005). *Umjetničko djelo kao društvena činjenica*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.; 355., 356.

²⁰² Kolečnik, Lj. *Kritička povijest umjetnosti. Polazišta, dometi i perspektive* u: Kolečnik, Lj. (ur.). (2005). *Umjetničko djelo kao društvena činjenica*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.; 354.-356.

²⁰³ Kolečnik, Lj. *Kritička povijest umjetnosti. Polazišta, dometi i perspektive* u: Kolečnik, Lj. (ur.). (2005). *Umjetničko djelo kao društvena činjenica*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.; 358., 359., 369., 370.

djelu u povijest umjetnosti uvodi metodološke obrasce analize iz domene književne kritike i teorije književnosti od kojih je teorije recepcije značajan primjer. Oslobođena od političko-ideološkog predznaka marksističke i feminističke teorije, intertekstualnost će u povijest umjetnosti uvesti vrlo bitno pitanje psiholoških, fizioloških i kulturoloških uvjeta recepcije čime se fokus istraživanja prebacuje na recipijenta i prakse gledanja umjetničkih djela. Također, intertekstualni pristupi su usmjerili kritiku na metodološke i interpretativne prakse drugih perspektiva kritičke povijesti umjetnosti što je značilo njihovu reviziju, a u širem smislu su početkom 90-ih godina u struci potakli i intenzivniji interes za samim problemom teorije (povijesti) umjetnosti. Naime, osim intenzivnih rasprava ideološke i metodološke prirode koje tijekom 80-ih godina postaju od središnjeg interesa struke, pitanje teorije se sve više aktualizira, prepoznajući da tadašnju teorijsku jezgru povijesti umjetnosti čine anakroni teorijski modeli za razliku od drugih društveno-humanističkih znanosti suvremenije strukture. Osim što su takvi modeli onemogućavali noviji interpretativni pristup umjetnosti ranijih razdoblja, pokazali su se i neadekvatnima za analizu dijela korpusa suvremene umjetnosti. Unatoč snažnom otporu velikog broja tradicionalno usmjerenih znanstvenika koji se javlja u struci, posebice u vrijeme njena javljanja, vrijednost kritičke povijesti umjetnosti možemo prepoznati, kako Ljiljana Kolečnik ističe, u prodoru novih interpretativnih strategija čime se *znatno obogatilo područje povijesti umjetnosti te se u njega unio intelektualni i socijalni supstrat suvremenog trenutka koji je tradicionalna povijest umjetnosti konstantno pokušavala obuzdati i zadržati izvan disciplinarnih granica.*²⁰⁴

Ovdje se predlaže kako je kritičku povijest umjetnosti i njezine pluralističke teorijske tendencije pogrešno poimati kao razlikovni skup perspektiva koje iz vlastitog specifičnog stajališta sukladno svojoj ideologiji, pokušavaju baciti novo spoznajno svjetlo na povijest umjetnosti (kako u smislu ukupnosti prošlih činjenica o umjetnosti, tako i u smislu znanstvene discipline). Umjesto toga, njena istinska bit i smisao jest onaj kojeg vrlo precizno i plauzibilno, a k tome i poetično izražava britanska povjesničarka umjetnosti Griselda Pollock (r. 1949.),: *Povijest se ne može reducirati na blokove informacija kojima se može po volji upravljati, moramo je obuhvatiti kao kompleks društvenih procesa i društvenih odnosa. Predlažem stoga da napustimo formulacije kao što su 'umjetnost i društvo' ili 'umjetnost i njezin socijalni kontekst', 'umjetnost i njezina historijska pozadina', 'umjetnost i klasne formacije', 'umjetnost i rodni odnosi'. Sve istinske poteškoće s kojima se dosad nismo suočili talože se u tom vezniku 'i'. Ono s čime se moramo nositi jest suigra višestrukih povijesti - umjetničkih kodova, ideologija svijeta umjetnosti, umjetničkih institucija, oblika proizvodnje, klasa, obitelji, oblika*

²⁰⁴ Kolečnik, Lj. *Kritička povijest umjetnosti. Polazišta, dometi i perspektive* u: Kolečnik, Lj. (ur.). (2005). *Umjetničko djelo kao društvena činjenica*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.; 356., 360.-362.; Kolečnik, L. (2004). *Utjecaj kulturalnih teorija na povijest umjetnosti kao znanstvenu disciplinu*. u: M. Pelc (ur.). *Zbornik 1. Kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti*. Zagreb: IPU.; 322.

spolne dominacije - čija se međusobna uvjetovanost ili neovisnost moraju mapirati zajedno, u precizne i heterogene konfiguracije.²⁰⁵

III. Problemi u fokusu suvremene teorije umjetnosti:

subjekt recepcije i djelo u kontekstu

Umjetnost i društvo

Umjetnost kao oblik društvene svijesti dio je društvene strukture. Može se reći kako umjetnost u vizualnom obliku reproducira i interpretira društvenu stvarnost te da je usko povezana s ostalim društvenim institucijama, na način da je protkana istim idejama koje na sebi svojstven način izražava i komunicira. Taj model dobro eksplicira danski teoretičar kulture Norbert Schneider (r.1945.): *umjetnički stilovi, kao kodovi učinkoviti za komunikaciju i estetski modusi društvenog ponašanja sadrže društveno-psihološke dimenzije koje vrijednosne sustave iz svakodnevnog života pretvaraju u slikovne simbole.*²⁰⁶ Estetska vrijednost djela, njegova forma i sadržaj teško da mogu biti ispravno interpretirani ako se u obzir ne uzmu i ideološki te društveno-psihološki aspekti djela. Čak kad se isprva i ne čini tako, *umjetničko djelo je uvijek odgovor na društvene prilike i probleme.*²⁰⁷ Drugim riječima, društvo je nužan kontekst umjetnosti, bilo da se radilo o njenoj produkciji ili o njenoj recepciji. Kontekst poimamo kao *okvir ili okruženje u kojem se pojavljuje, nastaje, upotrebljava, označuje i razumijeva predmet, situacija, događaj, biće, jezik, umjetničko djelo i njegovo značenje.* Usmjerujući se na kontekst, kontekstualne teorije značenja ističu kako značenje i djelovanja umjetničkog djela nisu određena unutrašnjom strukturom likovnih i semiotičkih aspekata djela nego kontekstom u kojem ono nastaje i funkcionira. Nadalje, interkontekstualnost upućuje da značenja umjetničkog djela pripadaju različitim kontekstima umjetnosti i kulture koja stoje u mnogobrojnim kompleksnim međusobnim odnosima.²⁰⁸

²⁰⁵ Pollock, G. (*Feministička*) *socijalna povijest umjetnosti?* u: Kolečnik, Lj. (ur.). (2005). *Umjetničko djelo kao društvena činjenica*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.; 269.

²⁰⁶ Schneider, N. *Umjetnost i društvo: društveno-povijesni pristup* u: Belting, H. (et al.; ur.). (2007). *Uvod u povijest umjetnosti*. Zagreb: Fraktura.; 254.

²⁰⁷ Schneider, N. *Umjetnost i društvo: društveno-povijesni pristup* u: Belting, H. (et al.; ur.). (2007). *Uvod u povijest umjetnosti*. Zagreb: Fraktura.; 245., 254.

²⁰⁸ Za daljnju eksplikaciju vidi u: Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 318.: Na primjer prikaz Bogorodice je interkontekstualan budući svojim značenjem pripada kontekstu umjetnosti te kontekstu religije. Istaknuti je kako Modernistička umjetnosti u ime stvaranja autonomnog konteksta umjetnosti reducira interkontekstualnost. U avangardi, neoavangardi i postavangardi interkontekstualnost se odnosi na prekoračenje granica umjetničkog djela i svijeta umjetnosti (primjerice promjena konteksta predmeta kod ready-made umjetnosti).

S obzirom na problem interkontekstualnosti umjetnosti, pitanje koje se nameće samo po sebi jest pitanje *ispravnog* načina promatranja umjetnosti kojim ćemo uspjeti zahvatiti kompleksnu značenjsku strukturu umjetničkog djela s cijelim svojim bogatstvom koje ono uključuje a da pritom izbjegnemo semantičku pogrešku učitavanja krivih značenja u djelo. Imajući na umu interkontekstualnost, suprotno prevladanim, premda još uvijek zastupljenim stavovima u struci, zagovaranje nekog ultimativnog načina promatranja umjetnosti je besmisleno. Različite kategorije mnogobrojnih pitanja koje možemo postavljati umjetničkim djelima generiraju različite kategorije odgovora koje možemo klasificirati prema pojedinim metodama i mogućim pristupima interpretacije. Ipak, ovdje treba istaknuti razliku između podataka i metoda pomoću kojih povijest umjetnosti kao znanost do njih dolazi s jedne strane te njihova objašnjavanja i interpretacije s druge strane. Dok kod prvih postoji strogi znanstveni zahtjev za mogućnošću verifikacije, objašnjenja i interpretacije ovise o pristupima i interesima njihova interpretatora a koja mogu generirati nove spoznaje bez da se pobije uvjerljivost dokaza već postojećih tumačenja.²⁰⁹

Pod značajnim utjecajem marksističke teorije, mađarski povjesničari umjetnosti Arnold Hauser (1892.-1978.) i Frederick Antal (1887.-1954.) poznati su po svom radu iz sredine prošlog stoljeća u kojem su inzistirali kako je smještanje umjetničkog djela u pripadajući mu društveno-ekonomski kontekst, preduvjet za njegovo ispravno razumijevanje i analizu. Nastavno na njihov rad, povjesničar umjetnosti Timothy James Clark izvršio je značajan utjecaj na razvoj struke povijesti umjetnosti zagovarajući povratak na tradiciju njemačke povijesti umjetnosti 19. stoljeća koja je intenzivnije promišljala o smještanju umjetničkog djela unutar konteksta njegova nastanka. Time je obnovljena društvena kontekstualizacija umjetnosti i promatranje umjetničkog djela kao društvene činjenice stvorila **društvenu povijest umjetnosti**.²¹⁰ Nju obilježava i proces međusobnog približavanja tradicionalno odvojenih disciplina poput književnosti, povijesti umjetnosti, sociologije te estetike što kulminira razvojem kulturalnih studija.²¹¹

Wölfflinova paradigma povijesti umjetnosti (vidi str. 22) usmjerila je pažnju na vizualne aspekte djela odnosno na njegov formalni značaj ali u objašnjenje fenomena promjene stila uvodi

²⁰⁹ Belting, H. *Djelo u kontekstu* u: Belting, H. (et al.; ur.). (2007). *Uvod u povijest umjetnosti*. Zagreb: Fraktura.; 209.

²¹⁰ Za daljnju eksplikaciju vidi u: Clark, T. J. *O društvenoj povijesti umjetnosti* u: Kolešnik, Lj. (ur.). (2005). Umjetničko djelo kao društvena činjenica. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.; 109., 110., 116.: Težnje društvene povijesti umjetnosti dobro su eksplicirane kod Clarka: *Kad pišemo socijalnu povijest umjetnosti, puno je lakše odrediti metode što ih treba izbjegavati nego predložiti skupinu onih kojima bi se trebalo koristiti (...)* Ne zanima me ideja umjetničkih djela kao 'odraza' ideologija, socijalnih odnosa ili povijesti. Jednako tako ne želim govoriti o povijesti kao o 'pozadini' - kao o nečem što je suštinski odsutno iz umjetničkog djela i njegove proizvodnje, ali se u njemu povremeno pojavi. (...) Želim također odbaciti i ideju da je referentna skupina kojoj se umjetnik kao društveno biće a priori obraća sama umjetnička zajednica. (...) I konačno, ne želim da socijalna povijest umjetnosti ovisi o intuitivnim analogijama između forme i ideološkog sadržaja. (...) Teza je sljedeća: susret s poviješću i njezinim specifičnim determinantama obavlja sam umjetnik. Socijalna povijest umjetnosti ima za cilj otkriti opću prirodu struktura koje on pri tome - htio ili ne - susreće, ali ona također želi locirati i specifične uvjete takvog susreta. Odnosno, pitanja kojima se treba pozabaviti jesu: **Kako to, u određenom slučaju, sadržaj iskustva postaje oblik, događaj, slika?** (isticanje nadodano)

²¹¹ Wolff, J. *Društvena proizvodnja umjetnosti* u: Kolešnik, Lj. (ur.). (2005). *Umjetničko djelo kao društvena činjenica*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.; 13., 14.

pojam promjene sustava percepcije koji je uvjetovan promjenama misaonih i društvenih aspekata utemeljenima u društveno-ekonomskoj stvarnosti.²¹² Vrijednost ponovnog inzistiranja struke na društvenoj kontekstualizaciji umjetnosti valja prepoznati u približavanju pravoj prirodi umjetnosti u smislu demistifikacije ideja na kojima se zasnivaju koncepti autonomije i univerzalne vrijednosti umjetnosti. Pritom se ne radi o pokušaju obezvrjeđivanja umjetničkih djela nego o isticanju izvanestetskih elemenata djela u ime uspješnije spoznaje izvorišta samih djela kao i različitih oblika njegove recepcije. Koncept o umjetniku kao jedinom i jedinstvenom stvaratelju umjetničkog djela koji stvara oslobođen svih društvenih utjecaja i ograničenja mit je kojeg društvena povijest umjetnosti nastoji prevladati. Općenito govoreći, umjetnost je oduvijek bila i ostaje biti, kolektivni društvenim proizvod. Za performativne umjetnosti ta je propozicija sasvim jasna na razini njene doslovnosti dok se u širem značenju odnosi na posredujuće, izvanumjetničke aspekte koji postaju preduvjetom njezina nastanka. Neki od tih aspekata su tehnološke inovacije, društvene institucije (poput sustava pokrovitelja ili umjetničke naobrazbe), posrednici umjetnosti (poput kritičara, kustosa ili urednika stručnih publikacija) te ekonomski činitelji.²¹³

Britanska povjesničarka umjetnosti Marcia Pointon rezimira definiciju društvene povijesti umjetnosti kao usredotočenje na *recepciju umjetničkih djela u vremenu njihova nastanka te na proučavanje načina na koje slike mogu pružiti temelj za stvaranje značenja u nekom društvu; značenja koja mogu ali i ne moraju biti u vezi s temom ili narativom slike*²¹⁴. Proučavanje društvene povijesti umjetnosti može se protegnuti i na povijest reakcija na slike izvan vremena njihova nastanka. Ovaj segment analize društvene povijesti umjetnosti predstavlja obrat tradicionalnog marksističkog pristupa jer je proučavanje djelovanja slika na društvo zamijenjeno proučavanjem utjecaja društva na sliku. Teze društvene povijesti umjetnosti ne valja postulirati u njihovom radikalnom obliku. Slike ne možemo poimati kao jednoznačan odraz društvene stvarnosti. Ali s druge strane, jednako je besmisleno smatrati ih sustavom znakova i konvencija bez odnosa s društvenom stvarnosti. Imajući na umu područje istraživanja društvene povijesti umjetnosti, umjetnička djela valja smještati u različite pozicije između tih krajnosti. Naime, konvencije mogu filtrirati podatke o vanjskom svijetu ali ih ne isključuju u potpunosti. S druge strane, slike nas ne uvode u sam društveni svijet već u viđenje tog svijeta u njegovo doba i njihovo svjedočenje valja smjestiti u kontekstualni skup. Naime, još je švicarski povjesničar umjetnosti Jacob Burckhardt (1818.-1897.) o umjetničkim djelima govorio kao o *svjedocima etapa u razvoju ljudskog duha preko kojih dohvaćamo strukture*

²¹² Schneider, N. *Umjetnost i društvo: društveno-povijesni pristup* u: Belting, H. (et al.; ur.). (2007). *Uvod u povijest umjetnosti*. Zagreb: Fraktura.; 247.

²¹³ Wolff, J. *Društvena proizvodnja umjetnosti* u: Kolešnik, Lj. (ur.). (2005). *Umjetničko djelo kao društvena činjenica*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.; 13., 15., 17.

²¹⁴ Clunas, C. *Social history of art* u: Nelson, R. S.; Shiff, R. (2003). *Critical terms for art history*. Chicago and London: The University of Chicago Press.; 467.

mišljenja i načine predočavanja svojstvene određenom razdoblju. Svjedoci čiju eventualnu razinu pristranosti propituju upravo (društveni) povjesničari umjetnosti.²¹⁵

Utjecaj društvene u kontekstu kritičke povijesti umjetnosti počinje opadati početkom 80-ih godina što danas prepoznajemo u nedostatku osjetljivosti prema individualnim i kolektivnim identitetima koji nadilaze domenu klase koja je bila u središtu interesa marksističke povijesti umjetnosti. Društvena se povijest umjetnosti s njom poistovjećivala ili je na njezinim pretpostavkama bila čvrsto utemeljena. Primjer tome su rodni i seksualni identiteti, a koje će u središte kritički orijentirane povijesti umjetnosti pozicionirati feminističke povjesničarke umjetnosti.²¹⁶

Hermeneutika i problem interpretacije

Etimološki se pojam *hermeneutika* odnosi na umijeće čitanja, izlaganja i tumačenja teksta (grč. ἑρμηνεύω - hermeneuō; prevesti, interpretirati). Nejasna je veza između etimologije pojma i imena grčkog boga Hermesa, ali se ona tradicionalno vezuje uz čin prevođenja nečeg nerazumljivog u razumljivi jezik te ulogom Hermesa kao glasnika olimpskih bogova; te prenositelja i prevoditelja njihovih poruka u ljudski jezik. Ali, pored toga što je bio brzonog i spretan, prema Homeru je Hermes bio i *lukavi vragolan* koji je običavao unositi osobnost (*individualni stil*) u tumačenje volje bogova. Kako to švicarski povjesničar umjetnosti Oskar Bätschmann (r. 1943.), uvodeći hermeneutičku tradiciju u suvremenu teoriju umjetnosti eksplicira, grčki glagol *hermeneúein* označava procese u koje je uključeno troje sudionika; prvi nešto kaže ili komunicira pismenim putem, drugi razumije taj iskaz a treći zbog odsustva ili nerazumijevanja jezika ili pisma komunikacije prvog, ne može razumjeti kome drugi prenosi te iskaze prevodeći ih ili objašnjavajući. U bliskoj vezi s etimologijom pojma, a u intelektualnoj tradiciji još od antike, hermeneutika je teorija i praksa interpretacije koja se prvotno razvija unutar filozofije i teologije a kroz povijest ponajprije usmjerava na interpretaciju biblijskih tekstova. Hermeneutičari koji su proučavali Bibliju, smatrali su biblijske tekstove božanski nadahnutima, te da unatoč njihovoj naizglednoj nerazumljivosti, mitičnosti i neobičnosti ipak mogu, uz pomoć ispravne interpretacije komunicirati Božje poruke ljudima. Uslijed povijesnog razvoja kompleksnih praksi i teorija tumačenja Biblije, hermeneutika se profilira kao analiza tekstova raznolike prirode te sustava reprezentacije i kulturnih praksi.²¹⁷

U području ne-biblijske hermeneutike svojim radom se istaknuo njemački filozof 19. stoljeća Wilhelm Dilthey (1833.-1912.), koji je razlikujući humanističke i prirodne znanosti ustvrdio kako je cilj

²¹⁵ Burke, P. (2003). *Očevid; Upotreba slike kao povijesnog dokaza*. Zagreb: Antibarbarus.; 8., 192., 196., 199.

²¹⁶ Kolečnik, Lj. *Kritička povijest umjetnosti. Polazišta, dometi i perspektive* u: Kolečnik, Lj. (ur.). (2005). *Umjetničko djelo kao društvena činjenica*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.; 375.

²¹⁷ D'Allea, A. (2012). *Methods and theories of art history*. London: Laurence King Publishing.; 118.; Briski-Uzelac, S. (2008). *Vizualni tekst; studije iz teorije umjetnosti*. Zagreb: Centar za vizualne studije.; 38., 39.; Briski-Uzelac, S. (ur.). (1997). *Slika i Riječ; uvod u povijesnoumjetničku hermeneutiku*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.; 7., 8.; Bätschmann, O. (2004). *Uvod u povijesnoumjetničku hermeneutiku*. Zagreb: Scarabeus.; 15.

humanističkih znanosti razumijevanje, a prirodnih objektivno objašnjenje. Po njegovu tumačenju razumijevanje određene kulturne prakse ili predmeta zahtijeva poznavanje njena društvenog i kulturnog konteksta kao i temeljnih mentalnih procesa čovjeka. Štoviše, razumijevanje zahtjeva gotovo mističnu, empatičku identifikaciju s umom druge osobe ili kulture drugog povijesnog razdoblja. Značajan utjecaj na hermeneutičku teoriju imao je i njemački filozof Martin Heidegger (1889.-1976.) koji je isticao kako razumijevanje u tom kontekstu nije izolirani čin kognicije nego dio ljudske egzistencije koje proizlazi iz pretpostavki i mišljenja utemeljenih na našem konkretnom iskustvu u svijetu. Time je za njega razumijevanje duboko usađeno u vremenu i povijesti te ugrađeno u promatračevu iskustvu. Njemački filozof Hans-Georg Gadamer (1900.-2002.), Heideggerov učenik koji nastavlja njegov i gradi svoj, iznimno značajan projekt filozofske i umjetničke hermeneutike ističe u svojim djelima ključno hermeneutičko polazište, po kojem značenja umjetničkog djela nadilaze intencije njihova autora. Umjetnička djela po Gadameru dobivaju nova značenja prelaskom u nova povijesna razdoblja i kulture, njegovim jezikom rečeno u aktualne situacije koje autor dijela nije mogao anticipirati. Isticao je kako hermeneutika u težnji za pronalaskom razumijevanja ne može nadići povijesnu udaljenost od njena predmeta proučavanja. Suvremeni interpretator nikad ne može savršeno rekreirati intencije autora ili originalne uvjete recepcije. Na tragu Peirceovske semiotike²¹⁸, jezik kao produkt prethodnih interpretacija povezuje prošlost i sadašnjost - umjetničko djelo i interpretatora a svaka ga nova interpretacija razvija i proširuje. Heidegger i Gadamer su tvrdili kako proces interpretacije nije linearan nego kružan u smislu stalnog procesa u kojem smo uvijek nanovo uključeni. Prema Diltheyju takav krug postoji upravo zato jer značenje djela nije konstituirano samo autorovim intencijama već ono ovisi i o cijelovitom, širem sustavu značenja kojeg je ono samo dio. Ova teorija rezultira značajnom razinom relativizma u kojem istina ovisi o prostorno-vremenskom smještaju interpretatora. Može nam se činiti pogrešnim kako u danom trenutku u skupu postojećih interpretacija od kojih nam se neke čine uvjerljivijima od drugih sam proces interpretacije završava kada interpretator dostiže razinu razumijevanja koja mu se čini najprihvatljivijom. Prema hermeneutičkoj teoriji, *hermeneutički krug* se perpetuirano nastavlja ostvarivati.²¹⁹

Premda po svojoj prirodi bliske, ikonologija se kao tradicionalni model interpretacije vizualnih umjetnosti razlikuje od hermeneutike u smislu da je njen opseg istraživanja uži. Ikonologija općenito govoreći izjednačava umjetnička djela s porukom usredotočujući se na sadržaj samih djela. Prema Bächtmannu hermeneutika svoj predmet ne traži u smislu djela nego u djelu samom - sadržaj djela

²¹⁸ Za detaljnije o semiotici vidi u: Briski-Uzelac, S. (2008). *Vizualni tekst; studije iz teorije umjetnosti*. Zagreb: Centar za vizualne studije.; 23.: Semiotika se određuje kao disciplina ili opća teorija o znakovnim sustavima. Kao moderna teorija znakovlja temelji se na radu lingvista Ferdinanda de Saussurea i filozofa Charlesa Sandersa Peircea, a usmjerena je na proučavanje jezičnog znakovlja, odnosa između logike i jezika, međusobnih odnosa između znakova te odnosima između znakova i njihovih značenjskih sadržaja. Određenije rečeno, semiotički pristup usredotočen je na *istraživanje nastajanja, prenošenja, funkcioniranja i transformiranja znakova i značenja u društvenom životu*.

²¹⁹ D'Alleva, A. (2012). *Methods and theories of art history*. London: Laurence King Publishing.; 119.-122.

samo je aspekt hermeneutičke interpretacije a ne njezin cilj. Po njemu interpretacija treba težiti otkrivanju produktivnosti slike; pronicanje slikovnih procesa koji kroz umjetničku praksu rad umjetnika prenose u vizualni medij.²²⁰ Zaokruživši polje povijesničarskoumjetničke hermeneutike, ona kako Bächtshmann ističe obuhvaća *teoriju interpretacije djela likovne umjetnosti, razvoj metoda tumačenja te njihovo vrednovanje, kao i praksu samog interpretiranja*. Ovdje valja spomenuti i veliki problem interpretacije djela likovne umjetnosti koji hermeneutika ima u svom središnjem teoretskom promišljanju. Naime, *sredstvo kojim se izražava povijesnoumjetnička interpretacija jest jezik, a tumačenje je jezični proizvod subjekata koji interpretiraju*. Radi se o problemu svojevrsnog prijenosa značenja iz vizualnog medija u pismeni kao drukčijeg izražajnog sredstva. U diskursu se često govori o *čitanju* umjetničkih djela kao tekstova, što za posljedicu može imati gubljenje iz vida njihovu specifičnu razliku. Kad uzmemo u obzir prirodu čina interpretacije, nužnu subjektivnost interpretatora te njegovu re-kontekstualnu poziciju, hermeneutičko napuštanje pozitivističke ideje o mogućnosti zahvaćanja objektivne istine u procesu razumijevanja djela povijesti umjetnosti čini se opravdano, ili u najmanju ruku, prihvatljivije.²²¹

Suvremena povijest umjetnosti sadrži u sebi hermeneutički aspekt u smislu da su povjesničari umjetnosti postali svjesni kompleksnosti dosega interpretacije. Ne samo da u znanstvenom istraživanju u obzir uzimamo kontekst umjetničkog djela nego i različite interpretacije. Povijest umjetnosti od hermeneutike baštini savjesni skepticizam u pogledu otkrivanja intencija autora umjetničkih djela, te značenja djela utemeljenih na njima. Značenja interpretacija iz vlastite perspektive nužno bivaju kontekstualizirana suvremenim kontekstom, gdje posebno mjesto zauzima suvremena teorija recepcije s tezom kako promatrač *dovršava* umjetničko djelo.²²²

Umjetnost i politika

Kroz sva povijesna razdoblja i kulture moguće je uspostaviti neku vezu između umjetnosti i **politike** te odnosa **moći** u okviru njihove interakcije. Odnosi između umjetnosti i politike od razdoblja modernizma do danas višestruko se usložnjavaju. Počevši s jednostavnom binarnom razlikom modernističkog modela između političke umjetnosti i umjetnosti bez političke tematizacije, te od kritičkih pozicija avangardi i neoavangardi koje su izazivale konflikt između umjetnosti i politike putem umjetnosti, u postmodernističkim pluralnim umjetničkim praksama umjetnost se poima neodvojivom od politike. U suvremenoj umjetnosti dolazi do višestruke složenosti tog odnosa koji se očituje uvođenjem politike u umjetnost, u političkoj umjetnosti, aktivističkoj, kritičkoj, subverzivnoj ili simptomatskoj umjetnosti, apologetskoj umjetnosti te umjetničkoj politici. Cilj nam je međutim

²²⁰ Bächtshmann, O. (2004). *Uvod u povijesnoumjetničku hermeneutiku*. Zagreb: Scarabeus.; 6., 20.

²²¹ Bächtshmann, O. *Upute za interpretaciju: povijesnoumjetnička hermeneutika* u: Belting, H. (et al.; ur.). (2007). *Uvod u povijest umjetnosti*. Zagreb: Fraktura.; 181., 183.

²²² D'Alleva, A. (2012). *Methods and theories of art history*. London: Laurence King Publishing.; 122.

pokazati, kako *umetnost ne 'odražava' društveni sadržaj putem tematike, nego neposredno, u organizaciji same označiteljske ekonomije, čiji je tek sekundarni učinak tematika.*²²³ Odnos umjetnosti i politike posebno dolazi do izražaja u trenucima krize i suočenja s nekom vrstom sloma, u vremenima borbe za proizvod, opstanak, moć ili emancipaciju, edukaciju i slobodu. Dok je taj odnos u tradicionalnom smislu promatran kroz didaktičnu i propagandnu funkciju umjetnosti, u modernom se smislu poima kao kritička praksa, odnosno propitivanje didaktičkih i normativnih političkih obrazaca te institucija moći.²²⁴

Za uvođenje ideje o nepostojanju politički neutralne pozicije u teorijski diskurs povijesti umjetnosti zaslužni su u prvom redu marksistički teoretičari i marksistička povijest umjetnosti, čije će se ideje u razdoblju kritičke teorije društva dodatno razraditi. Centralni pojam tog diskursa jest **ideologija**. Naime, prema marksističkoj teoriji umjetnost je ideološka forma putem koje vladajuće elite održavaju klasne odnose koji im pogoduju ili je s druge strane, revolucionari mogu iskoristiti za potkopavanje moći vladajućih. Ističući kako razumijevanje društvenih fenomena nikad nije politički neutralno, te kako je od svojih početaka ideološko, za marksističke teoretičare umjetnost ima vrlo značajnu ulogu u kreiranju stavova, vrijednosti i vjerovanja koji strukturiraju način na koji pripadnici društva vide i poimaju svijet i svoje mjesto u njemu.²²⁵ Za marksističke teoretičare je bilo od iznimne važnosti zapažanje po kojem se umjetnost odvija u uvjetima društvene klasne borbe. Danas ta društvena borba nije samo klasna nego i rasna, kolonijalna, etnička, nacionalna, rodna, generacijska, profesionalna, institucionalna, (anti)globalistička, lokalna i drugo.²²⁶ Miško Šuvaković tvrdi kako su primjerice autonomija, autentičnost, estetska bezinteresnost te formalistička centriranost tek prividi i produkti upravo društvene borbe usred predočavanja statusa umjetnosti kao nečeg posebnog i izuzetnog odnosno *izuzetog* iz društva i društvenih borbi; *idealnog* područja ljudskosti. Međutim, *da bi se društvo usred društvene borbe predočilo sebi i drugima kao 'društvo slobode' i 'humanosti', ono mora u umetnosti gotovo mađioničarski da 'ukine' pokaznost društvene borbe pokazujući je kao nešto što je izvan ili iznad svake borbe pa, u transcendentnom smislu, i iznad života.*²²⁷

Svijet umjetnosti tranzicijom iz predmodernog u moderno doba, doživljava nekoliko fundamentalnih transformacija. Središnje funkcije tradicije zapadne umjetnosti novoga vijeka, one političke i religijske, nestaju u razdoblju modernizma ustanovljenjem navodne autonomije

²²³ Šuvaković, M. (2012). *Umetnost i politika: suvremena estetika, filozofija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*. Beograd: Glasnik.; 11.

²²⁴ Šuvaković, M. (2012). *Umetnost i politika: suvremena estetika, filozofija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*. Beograd: Glasnik.; 10.-12.

²²⁵ D'Allea, A. (2012). *Methods and theories of art history*. London: Laurence King Publishing.; 50.; Hatt, M.; Klonk, C. (2006). *Art history: a critical introduction to its methods*. Manchester and New York: Manchester University Press.; 126., 140.

²²⁶ Ta ideja kao nadogradnja marksističke povijesti umjetnosti bila je jedna od centralnih za razvoj kritičke povijesti umjetnosti.

²²⁷ Šuvaković, M. (2012). *Umetnost i politika: suvremena estetika, filozofija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*. Beograd: Glasnik.; 45., 54.

umjetnosti. Uz to, stvaranjem srednje klase i njenim definiranjem kroz 19. i 20. stoljeće dešava se i intenzivno stvaranje umjetnosti za *javnu publiku*. U tom smislu, modernizam je značio politizaciju umjetnosti stvaranjem i organiziranjem institucija, te društvenih odnosa svijeta umjetnosti u društvu razvijenog tržišnog kapitalizma.²²⁸ Umjetnost od novog vijeka do modernog doba zadobiva status jedinstvene i društvene, estetski situirane prakse. Postavlja se pitanje znači li to da ona ne bi trebala imati praktičnu funkciju i je li jedina društvena funkcija umjetnosti ta da ona nema tu funkciju? Theodor Adorno je na vrlo pronicljiv način upozorio na paradoks pojma autonomije umjetnosti. Da bi bila autonomna, društvena funkcija umjetnosti mora biti upravo ta da ona nema funkcije u pragmatičnom društvenom smislu. Međutim, ako umjetnost ima barem jednu (društvenu) funkciju, tada ona nije autonomna. Kao što Šuvaković ističe; *Da bi 'nešto' bilo „umetnost“, mora biti autonomno u odnosu na pragmatični i praktični život unutar društva i time nepolitičko, ali upravo realizacija tog zahteva je temeljno „politička“ i moguća samo u okviru preraspodele društvenih moći, mogućnosti, kompetencija i funkcija.*²²⁹

Ideja o autonomnoj (nefunkcionalnoj) umjetnosti teoretski je relativno ograničen pojam na razdoblje od kraja 18. stoljeća do 60-ih godina 20. stoljeća zapadne kulture. U tom razdoblju pojam biva univerzaliziran na puno širi prostorno-vremenski kontekst kulturalnih artefakata (na primjer od antike do renesanse ili kultura Afrike, Azije...). Međutim, kao što Šuvaković ističe, *preimenovanje antičkih grčkih ili afričkih artefakata u „umetnost“ je posledica hegemonije evropske kulture prosvećenosti. (...) Može se izreći stav da je koncepcija o „bezinteresnosti estetskog suđenja“ Imanuela Kanta postala anticipatorski temelj modernog mišljenja o umetnosti ne samo filozofskom „ubedljivošću“ već vojnom, političkom i ekonomskom dominacijom Zapada i zapadne kulture.* Pojam *hegemonije* nas dovodi do pitanja o moći (i oblikovanju ljudskih odnosa i života prema njoj), a realizacija društvenih odnosa prema konstitutivnoj moći je politička praksa. Dok su prema Šuvakoviću manifestacije moći u odnosu na dominantnu moć u društvu; izvođenje, prikazivanje, apologija te subverzija moći nužno vezane uz političku umjetnost, njena jedina alternativa, autonomna umjetnost vezana je uz skrivanje i prikrivanje moći (koja je, kao što je istaknuto, uvijek implicitno prisutna). *Nefunkcionalnost zapadnog modernizma* imalo je zapravo politički utilitarnu svrhu izgradnje specifičnog oblika društvenih odnosa u okviru liberalnog društva i njegove međunarodne dominacije.²³⁰

²²⁸ Šuvaković, M. (2012). *Umetnost i politika: suvremena estetika, filozofija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*. Beograd: Glasnik.; 19., 20., 22.

²²⁹ Šuvaković, M. (2012). *Umetnost i politika: suvremena estetika, filozofija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*. Beograd: Glasnik.; 44., 61., 62.

²³⁰ Šuvaković, M. (2012). *Umetnost i politika: suvremena estetika, filozofija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*. Beograd: Glasnik.; 65.-67.; Šuvaković, M. (2004). Umjetnost i ideologija; Pedesete u podijeljenoj Europi. *Život umjetnosti*. No. 71/72; 92.

Njemački filozof i sociolog Karl Marx (1818.-1883.) je isticao kako umjetnost može izražavati estetske ideale čak i ako su njeni društveno-politički sustavi stvar prošlosti. Drugim riječima, po Marxu umjetnost ima moć da transcendiraju ograničenja društva u kom je nastala. Upravo je zahvaljujući tome moguće da, osim kao dio ideološkog sustava, umjetnost zadrži svoj utopijski aspekt. Također, marksistički povjesničar umjetnosti Arnold Hauser isticao je kako je umjetnost ideološka, ali to je za njega značilo kako umjetnost tek kodira *viđenje svijeta*. On nije, za razliku od Marxa pojam ideologiju poimao u negativnom smislu; reći da je umjetnost ideološka za njega znači da su formalna svojstva umjetnosti artikulirana unutar složenog sustava *kolektivne svijesti*. Uočiti je kako marksistička (i njima bliska) poimanja umjetnosti kao ideološke ne isključuju njenu utopijsku i umjetničku vrijednost.²³¹ Također, umjetnost snažnog političkog i ideološkog naboja poput aktivističke, kritičke i subverzivne može zagovarati i boriti se za plemenite ciljeve i ideale poput podrivanja dominantnih centara moći u društvu, te ostvarivanja emancipacije i slobode onih koji su njima potlačeni. Radilo se o pukoj (marksističkoj) utopijskoj zabludi ili ne, to je predmet nove rasprave.

Feministička povijest umjetnosti i LGBTIQ studiji²³²

Feministička teorija poput marksističke inzistira na stavu da povijest nikad nije neutralna te da je značenje neodvojivo od moći. Sukladno tome, zastupanje (njene) vlastite specifične perspektive nije nedostatak nego prednost. Međutim, dok je za marksizam to značilo istraživanje društvenih klasa i neravnopravnosti koje uvjetuju, feminističke teoretičarke (kojima će se u toj temeljnoj ideji nešto kasnije priključiti i zagovornici LGBTIQ te postkolonijalne perspektive) taj fokus istraživanja žele premjestiti na druge i *drukčije* društvene i socijalne identitete. Feminističkom kritikom o tome kako je marksizam za druge društvene identitete osim klasnih slijep ili ih puritanski ignorira, utjecaj marksističke teorije postepeno slabi a u povijesti umjetnosti postaje marginalnom interpretativnom strategijom kritičke povijesti umjetnosti. Za feminističku teoriju je središnji problem istraživanja spolna (i rodna) neravnopravnost, ugnjetavanje žena i načini na koje su oni strukturirali kulturu i njenu povijest.²³³

²³¹ Hatt, M.; Klonek, C. (2006). *Art history: a critical introduction to its methods*. Manchester and New York: Manchester University Press.; 127.; Murray, C. (ur.). (2005). *Key Writers on Art: The Twentieth Century*. Routledge: Taylor & Francis e-Library.; 137., 138.

²³² Termin kojim se inkluzivno označava (akademsko) istraživanje domene i tema vezanih uz seksualnu orijentaciju i rodni identitet s naglaskom na lezbijske, gej, biseksualne, transrodne, interseksualne te *queer* osobe i kulture. *Queer* teorija nastaje u domeni LGBTIQ i ženskih studija. Termin *LGBTIQ studiji* često se između ostalog zamjenjuje i terminom *Queer studiji*.

²³³ Za daljnju eksplikaciju vidi u: Hatt, M.; Klonek, C. (2006). *Art history: a critical introduction to its methods*. Manchester and New York: Manchester University Press.; 145., 149., 150.; Kolečnik, Lj. (ur.). (2005). *Umjetničko djelo kao društvena činjenica*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.; 375., 376.: Istaknuti je kako se o feminizmu i feminističkoj teoriji ne može govoriti kao homogenoj kategoriji. Korektnije bi bilo govoriti o feminizmima i feminističkim teorijama budući, premda su im temeljne vrijednosti i vjerovanja jednaka, razlikovati je različite tradicijske i teoretske pristupe, širi skup teoretskih uvjerenja

Razvoj **feminističke povijesti umjetnosti** zbiva se u *drugom valu feminizma*, u razdoblju ženskih pokreta 60-ih i 70-ih godina 20. stoljeća. Prve feminističke teoretičarke isticale su kako su umjetnost i njene institucije protkane patrijarhalnom strukturom i seksizmom prokazujući načine na koje je ženama bila uskraćivana mogućnost stvaranja umjetnosti ili je njihov rad bio podložan seksističkim evaluacijama. Drugim riječima, za raniju feminističku povijest umjetnosti uspješno utvrđivanje ženskog doprinosa vizualnoj kulturi Zapada, moglo se ostvariti isključivo prepričavanjem povijesne priče iz ženske perspektive.²³⁴ Područje istraživanja feminističkih povjesničarki umjetnosti vrlo je široko. Osim proučavanja ženskih umjetnica i reprezentacija ženske tematike te ikonografije spola i roda, te načina na koje je umjetnost perpetuirala ili se sukobljavala sa seksizmom, feministkinje istražuju pitanje kulturalne konstrukcije muškosti i različitih seksualnih identiteta. Uz to, analiziraju umjetnost od eksplicitno seksualne tematike do onoga što se naizgled čini kao seksualno ili rodno neutralnim, te načine na koje rodne ili spolne predrasude utječu na likovnu kritiku i povijesnoumjetničke studije, pitanje recepcije i načina na koje spol i rod utječu na nju i slično.²³⁵

Prva ključna feministička intervencija u povijest umjetnosti bio je danas već kulturni članak američke povjesničarke umjetnosti Linde Nochlin (r. 1931.) *Zašto nema velikih umjetnica?* iz 1971. godine. Razloge za odgovor koji ona daje na postavljeno pitanje pronalazi u institucionalnim i institucijskim predrasudama te zaprekama praktične prirode. Time ona odgovor postavlja na široj društvenoj razini, odnosno na problemu patrijarhalnog društva. Tvrdi kako su žene mogle postati velikim umjetnicama da su im dane jednake mogućnosti kao njihovim muškim kolegama. Nakon njena članka, Griselda Pollock s drugom britanskom povjesničarkom umjetnosti, Roszikom Parker (1945.-2010.) 1981. objavljuje drugo veliko djelo feminističke povijesti umjetnosti, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, ujedno i kritiku teoriji Nochlinove. One u svojoj tezi idu dalje tvrdeći kako sve da su ženama i dane jednake mogućnosti obrazovanja kao muškarcima, seksizam i diskriminacija bi i dalje postojali. Za njih problem leži na višoj razini, seksističkoj strukturi cijelog društva. Da su žene imale pristup umjetničkoj naobrazbi, njihov rad bi prema Pollockovoj - Parkerovoj teoriji i dalje bio percipiran kao inferiorniji, budući su muškarci ti koji kontroliraju (društvena) značenja. Također, one

i slično. Tako možemo govoriti o psihoanalitički, marksistički ili liberalno orijentiranim feminističkim povijesti umjetnosti ne valja poimati kao jasno definirano i teorijski zatvoreno područje istraživanja nego kao kontinuiranu raspravu o spolu, rodu, ideologiji i kulturi.

²³⁴ Za daljnju eksplikaciju vidi u: Kolečnik, Lj. (ur.). (2005). *Umjetničko djelo kao društvena činjenica*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.; 382.; Hatt, M.; Klonek, C. (2006). *Art history: a critical introduction to its methods*. Manchester and New York: Manchester University Press.; 145.-147.; Paul, B. *Povijest umjetnosti, feminizam i Gender Studies*. u: Belting, H. (et al.; ur.). (2007). *Uvod u povijest umjetnosti*. Zagreb: Fraktura.; 271., 272.; Kolečnik, L. (2004). Utjecaj kulturalnih teorija na povijest umjetnosti kao znanstvenu disciplinu. u: Pelc, M. (ur.). *Zbornik 1. Kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti*. Zagreb: IPU.; 323.: Riječima Griselde Pollock; objekt mog diskursa nije 'umjetnost', odnosno, njegov cilj nije ni procjena vrijednosti, niti umjetnost kao vrijednosna kategorija. Objekt feminističke analize jest socio-psihološka proizvodnja spolnih razlika i odnosa moći, onako kako se oni razlamaju kroz formacije rase i klase te zajedno oblikuju uvjete vizualnog prikazivanja i zajedno se ponavljaju u ekonomijama vizualnog prikazivanja.

²³⁵ Hatt, M.; Klonek, C. (2006). *Art history: a critical introduction to its methods*. Manchester and New York: Manchester University Press.; 147., 149.; Paul, B. *Povijest umjetnosti, feminizam i Gender Studies*. u: Belting, H. (et al.; ur.). (2007). *Uvod u povijest umjetnosti*. Zagreb: Fraktura.; 280., 281.

ističu i kako umjetnost nije nevino ogledalo društva, jer ne reflektira živote i položaj žena u određenom društvu nekog razdoblja nego stvara stereotipe. Umjetnost je prema njima u tom smislu propisujuća a ne opisujuća. Umjetnost te kultura stvaraju i afirmiraju patrijarhalno uređenje; njihova je uloga u tom procesu aktivna a ne puki odraz društvene stvarnosti. Umjetnost je za njih duboko ideološka. Iz tog razloga je i tradicionalna povijest umjetnosti pristrana. Naime, teoretičari i povjesničari umjetnosti ne mogu izaći iz vlastite kulture i povijesti i zauzeti u potpunosti objektivnu, vrijednosno pročišćenu perspektivu izučavanja. Pollockova i Parker iznijele su još jednu važnu kritiku ranijoj feminističkoj povijesti umjetnosti. One poimaju rod kao ideologiju inzistirajući na povijesnoj specifikaciji pojma *žena* kad se govori o kategoriji *umjetnice*. Naime, primjenjivati tu opću kategoriju na cijelu povijest umjetnosti znači njeno izvanpovijesno poimanje i nepromjenjivost kroz vrijeme. Kao da su se žene svih kultura različitih povijesnih razdoblja suočavale s istim oblicima predrasuda, ugnjetavanja i vrijednosnih sustava. Međutim, žene, umjetnost i ideologija stajale su u različitim relacijama tijekom različitih povijesnih razdoblja, pa iz tog razloga treba izbjegavati unificirajuće termine poput *umjetnice* ili *ženska umjetnost*.²³⁶

Pojavom pokreta za gej prava u vrijeme drugog vala feminizma otvara se i područje istraživanja u povijesti umjetnosti vezano uz domenu (homo)seksualnosti.²³⁷ Teoretska platforma, **LGBT studija** (u svojim počecima nazvani *gej i lezbijski studiji*) razvila se je u 70-ima kao reakcija na akademski feminizam te feminističke, kao i gej (aktivističke) pokrete. Kao jedan od postavljenih ciljeva obnavljanje je zaboravljenih ili otkrivanje skrivenih povijesti gejeva i lezbijki, njihovih kultura i institucija a inicijalno su, slično feminističkoj teoriji, kao specifični cilj imali dokumentirati poznate gej i lezbijske identitete te kulturalne prakse. Za povijest umjetnosti to je značilo istraživanje gej umjetnika i umjetnica te homoerotskih tema i motiva kao manifestacije njihove seksualnosti u njihovom umjetničkom radu.²³⁸ U prikazima nagih muških tijela prepoznavan je (homo)erotski naboj koji je objašnjavan kao simptomatičan seksualnim željama i potrebama homoseksualnih (ili navodno homoseksualnih) umjetnika ili njihovih naručitelja. S druge strane, s ishodištima u teoretskom radu Michela Foucaulta i američke kontinentalne filozofkinje Judith Butler (r. 1956.), a izrasla iz i kao reakcija na gej i lezbijske studije te feminističke studije, pod jakim utjecajem poststrukturalističkih teorija te usmjerena na kritiku društva stvara se **queer teorija**. Mnogo više ideološki strukturirana i usredotočena na pitanja politike i moći, *queer* teorija za razliku od LGBT studija seksualnost određuje kao kulturalni konstrukt a ne biološki dan fenomen; spola i roda kao kulturološki vrlo nestabilnih

²³⁶ Hatt, M.; Klonk, C. (2006). *Art history: a critical introduction to its methods*. Manchester and New York: Manchester University Press.; 150., 152., 153., 155., 156.; Kolešnik, Lj. (ur.). (2005). *Umjetničko djelo kao društvena činjenica*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.; 377.

²³⁷ Kao i feminističku povijest umjetnosti, nužno ga je kontekstualizirati u procese širih društveno-političkih borbi protiv diskriminacija kasnih 60-ih te težnje za postizanjem ravnopravnosti i društvene jednakosti.

²³⁸ Hatt, M.; Klonk, C. (2006). *Art history: a critical introduction to its methods*. Manchester and New York: Manchester University Press.; 163., D'Allea, A. (2012). *Methods and theories of art history*. London: Laurence King Publishing.; 69., 70.

kategorija.²³⁹ *Queer* teoretičari bili su zaokupljeni kritikom utemeljenja tradicionalne povijesti umjetnosti na ideologiji heteroseksualnosti i rodne normativnosti. Prepoznajući je kao diskurs pisan s pozicija socijalne moći, bliski stajalištima teoretičarki ranije feminističke povijesti umjetnosti, smatrali su kako ga treba revidirati s obzirom na perspektivu *drukčijih* oblika seksualnog izbora. To je na primjer značilo istraživanje načina na koje je *drukčiji* seksualni izbor utjecao na uključivanje odnosno isključivanje umjetnika iz dominantne povijesnoumjetničke priče. Što se tiče interpretacije likovnog djela, dok je tradicionalna povijest umjetnosti homoseksualnost umjetnika poput Michelangela smatrala irelevantnom (a u svojim počecima je čak homofobno negirala) za njihovo stvaranje umjetnosti ili nečitljivost iz iste, *queer* teorija je ističe kao *esencijalni dio poetike* tih autora.²⁴⁰

Uobičajene kritike ranoj feminističkoj povijesti umjetnosti upućivane su u smislu isticanja njihove paradigme kao primarno i naglašeno politički motivirane i orijentirane što navodno isključuje akademske i znanstvene vrijednosti i norme kojima povijest umjetnosti treba težiti. Međutim, pretpostavku da povijest (umjetnosti) kao znanost nadilazi osobne, političke i ideološke perspektive jest upravo paradigma koju su feminističke povjesničarke umjetnosti pokušavale osporiti razotkrivajući seksističke temelje navodno objektivno utemeljene znanosti. Također, mnoge kritike feminističkom pristupu počivaju na predrasudama i naivnom iščitavanju feminističke teorije ne prepoznajući istovremeno mnogostrukost njenih ishodišta i pravaca. Također, ne prepoznaje se napredak rafiniranije verzije novije feminističke povijesti umjetnosti koja predmetno i metodološki u mnogočemu značajno nadilazi njena ranija, gotovo aktivistička ishodišta - vrijeme tek konstituiranja feminističkog teorijskog diskursa. Slične kritike, kao i odgovori mogu se uputiti (o) LGBTIQ pristupima povijesti umjetnosti. LGBTIQ pristupi povijesti umjetnosti dobivaju na važnosti tek početkom 90-ih (poglavito zahvaljujući povećanoj socijalnoj osjetljivosti prema gay zajednici te kulminaciji krize širenja AIDS-a) te do danas u stručnom diskursu nisu još u potpunosti teoretski integrirani i sistematizirani. Za razliku od njih, pošto su antifeminističke kritike u znanstvenom diskursu znatno izgubile svoju snagu, feministički pristup povijesti umjetnosti se danas generalno prepoznaje ne samo kao legitiman nego i nužan za potpuno te uspješno shvaćanje umjetnosti i njene povijesti.²⁴¹

²³⁹ Za daljnju eksplikaciju vidi u: Hatt, M.; Klonek, C. (2006). *Art history: a critical introduction to its methods*. Manchester and New York: Manchester University Press.; 164., 165.; D'Allea, A. (2012). *Methods and theories of art history*. London: Laurence King Publishing.; 70., 71.: Teorija je s naglašavanjem takvog socijalnog konstruktivizma istaknula relevantan argument kao kritiku LGBT studijima: pod pretpostavkom socijalnog konstruktivizma, seksualnost je posljedica društva; ako je seksualnost posljedica društva nekog vremena, pojedinu seksualnost možemo razmatrati kao takvu isključivo u svom vremenu te drugim riječima, današnje poimanje homoseksualnosti ne možemo primijeniti na primjerice antičku Grčku ili renesansnu Firencu. Premda su homoseksualnost i homofobija kao fenomeni nesumnjivo postojali gotovo tijekom cijele povijesti čovječanstva, *queer* teorija upozorava kako je svaki pokušaj određenja reprezentacija u povijesti umjetnosti kao homoseksualnih s konotacijama, interpretacijom i specifičnim normativnim vrednovanjem tog pojma danas, nužno anakron (te njega valja zamijeniti povijesno aktualnijim terminima poput sodomije ili pederastije).

²⁴⁰ Kolečnik, L. (2004). *Utjecaj kulturalnih teorija na povijest umjetnosti kao znanstvenu disciplinu*. u: Pelc, M. (ur.). *Zbornik 1. Kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti*. Zagreb: IPU.; 323.

²⁴¹ Hatt, M.; Klonek, C. (2006). *Art history: a critical introduction to its methods*. Manchester and New York: Manchester University Press.; 169., 170.; Kolečnik, Lj. (ur.). (2005). *Umjetničko djelo kao društvena činjenica*. Zagreb: Institut za povijest

Umjetnost, psihologija i neuroestetika

Psihologija umjetnosti je grana (primijenjene) psihologije koja se bavi pitanjima poput percepcije umjetničkog djela, analitičkih i psihoanalitičkih interpretacija umjetnosti i problemom nesvjesnog u umjetnosti, teorije boja, osobinama ličnosti umjetnika te procesima kreativnosti i motivacije, emocija u umjetnosti te djelovanja umjetnosti na gledatelja. Dok su psihoanalitička istraživanja umjetnosti predstavljala ishodišta ovog područja, iz perspektive povijesti umjetnosti posebno su značajna istraživanja psihičkih i fizioloških aspekata procesa promatranja umjetnosti. U toj perspektivi se naglašava činjenica kako gledatelji aktivno dovršavaju umjetnička djela.²⁴² Pitanje *kako gledatelj doživljava umjetnost*, jedno je od središnjih za interese povijesti umjetnosti kao i spoznaja da su djela prikazivačke umjetnosti, *slike koje se ne percipiraju kao slike*, tehnički iznimno složena ostvarenja koja zahtijevaju veliku vještinu i znanje njihovih autora, a sve to svjedoči o važnosti istraživanja i perspektiva psihologije umjetnosti za teorijski kontekst same povijesti umjetnosti.

Ernst Gombrich, znameniti povjesničar umjetnosti uvelike zaslužan za popularizaciju i promicanje povijesti umjetnosti, posebno se istaknuo svojim radom u proučavanju psihologije percepcije.²⁴³ Za Gombricha je umjetničko djelo u svojoj osnovi dokumentirani zapis o percepciji koja je oblikovana prethodnim reprezentacijama dostupnima umjetniku u tradiciji njegova stvaranja. U jednom od svojih najpoznatijih djela, *Umjetnost i iluzija* iz 1960. postavlja sljedeće središnje pitanje; *što se dešava kad netko pokušava vizualno prikazati ono što se nalazi ispred njega?* Prema Gombrichu umjetnik neprestano uspoređuje ono što je nacrtao ili naslikao s onim što pokušava prikazati, postepeno korigirajući i modificirajući prikaz, kako bi što više nalikovao onome kakvim se vidi. Ipak, umjetnik ne kreće bez ikakvih temelja. Kad je suočen s nekim problemom prikazivanja, on poseže za tradicijom; djelima prethodnih umjetnika te postojećom formulom ili *shemom* (prikazivanja) koju može upotrijebiti za stvaranje vlastitog djela. Upotrebljavajući tu shemu, potencijalno shvaća kako je ona neadekvatna za reprezentaciju njegovih vlastitih perceptivnih spoznaja te je sukladno njima prilagođava. Uz korištenu shemu te poznavanje likovnih tehnika i djela prethodnih majstora umjetnik otpočinje proces pokušaja i pogreški prilikom stvaranja svog rada. Tako stvorene modificirane sheme prikazivanja ostvarenjem djela kasnije ulazi u skup dostupnih

umjetnosti.; 384.; Kolečnik, L. (2004). *Utjecaj kulturalnih teorija na povijest umjetnosti kao znanstvenu disciplinu*. u: Pelc, M. (ur.). *Zbornik 1. Kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti*. Zagreb: IPU.; 323.

²⁴² D'Allea, A. (2012). *Methods and theories of art history*. London: Laurence King Publishing.; 106.

²⁴³ Za daljnju eksplikaciju vidi u: Smith, P.; Wilde, C. (ur.). (2002). *A companion to art theory*. Padstow, Cornwall: Blackwell Publishing.; 426., 427.: Premda su tom pristupu već neki njegovi prethodnici posvećivali pažnju poput Heinricha Wölfflina i Aloisa Riegla, Gombrich je u teorijski diskurs povijesti umjetnosti pionirski sustavno uveo spoznaje iz opće psihologije i psihologije percepcije. Bliska suradnja s mnogim značajnim psiholozima i znanstvenicima u toj domeni, posjećivanje njihova predavanja i redovito praćenje najnovijih znanstvenih spoznaja iz polja vizualne percepcije omogućila su mu stvaranje znanstvenog opusa koji se danas u povijesti umjetnosti prepoznaje kao fundamentalan i nezaobilazan u proučavanju psihologije umjetnosti.

modelskih rješenja drugim umjetnicima kako bi nanovo bile testirane, modificirane i unapređivane. Na taj način se prema Gombrichu odvijala *evolucija* umjetnosti. Naime, svojom tezom o umjetnosti koja se može izraziti kao *narativ o promjeni od onog što su stari umjetnici 'znali' do onog što su kasniji umjetnici 'vidjeli'* Gombrich pokušava objasniti na koji način je umjetnička tradicija evoluirala, kako se je nadograđivala te unaprjeđivala temeljem ranijih umjetničkih praksi i spoznaja. U tom smislu umjetnik nije u potpunosti slobodan u prikazivanju stvarnosti te je u osnovi kulturalno uvjetovano ono što je u tom trenutku moguće ostvariti. Gombrichovim riječima znamenito rečeno, *nije sve u svako doba moguće*.²⁴⁴

Što se tiče recipijenta umjetničkih djela, oni na jednak način stječu vizualne sposobnosti gledanja kao i umjetnici prilikom svog stvaranja; usporedbom onoga što vide na umjetničkim djelima sa svojim iskustvenim znanjem o vanjskom svijetu te prethodno viđenim umjetničkim djelima. Gombrich je također propitivao i ozbiljno doveo u pitanje koncept *nevinog oka*. Prema njemu je percepcija usvojena i naučena, a ne dana sposobnost, koja uključuje recipijentovu aktivnu konstrukciju svijeta. Stvarajući svoje teze temeljene na suvremenim spoznajama iz psihologije percepcije Gombrich je objašnjenje o umjetničkom razvoju želio čvrsto utemeljiti u znanstvenim terminima umjesto apstraktnih i *misterioznih* pojmova njegovih prethodnika poput *zeitgeist*, te *Kunstwollen*.²⁴⁵ Time je zauvijek promijenio poimanje umjetnosti, a struku zadužio disciplinarnim širenjem područja istraživanja u suvremene znanosti o slici od kojih kognitivne i neuroznanosti danas eksponencijalno unaprjeđuju shvaćanje problema recepcije, prikazivanja, vizualnosti i slike.

Psihoanalizu u svom užem određenju možemo definirati kao metodu analize psihičkih fenomena te bavljenje emocionalnim poremećajima, a u širem kao pravac psihologije koji ističe nesvjesne i podsvjesne procese u ličnosti kao osnovne pokretače ljudskog djelovanja s naglašenom ulogom seksualnog nagona, a čiji je moderni osnivač austrijski neurolog Sigmund Freud (1856.-1939.). Freud je, kao i mnogi psihoanalitičari nakon njega, između ostalog bio zaokupljen i psihoanalizom umjetničkih djela. I sam ljubitelj i dobar poznavatelj likovne umjetnosti, smatrao je kako umjetnička djela predstavljaju neurotičke simptome koji su sami po sebi izraz nesvjesnog, a što je oprimjereno u njegovim dvjema poznatim studijama iz tog područja, esejima o Michelangelovu *Mojsiju* i *Jednom sjećanju na djetinjstvo* Leonarda da Vincija.²⁴⁶

²⁴⁴ Wood, C., S. (2009). E.H. Gombrich's 'Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation', 1960. *The Burlington Magazine*. December 2009; 836.; D'Allea, A. (2012). *Methods and theories of art history*. London: Laurence King Publishing.; 108.

²⁴⁵ Wood, C., S. (2009). E.H. Gombrich's 'Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation', 1960. *The Burlington Magazine*. December 2009; 836.

²⁴⁶ Za detaljnije o Freudovim istraživanjima u povijesti umjetnosti vidi u: D'Allea, A. (2012). *Methods and theories of art history*. London: Laurence King Publishing.; 88., 89., 92.; Hrvatski jezični portal (02.08.2014.). Vidi: psihoanaliza.; web stranica: <http://hjp.novi-liber.hr/>.: Analizirajući Mojsijev položaj tijela, geste i izraz lica Freud Michelangelovu skulpturu interpretira kao prikaz inhibirane radnje; Mojsijevog trijumfa nad gnjevom u ime višega cilja te trenutka susprezanja od razbijanja ploča s božjim zapovijedima. U analizi Leonardove biografije te njegovih dječjih sjećanja pokušava objasniti porijeklo umjetnikove seksualnosti, način rada te upotrebu i prikazivanje određenih formi i motiva.

Potaknuti Freudovim pristupom i radom njegovih kasnijih kolega, mnogi povjesničari umjetnosti su krajem 20. stoljeća primjenjivali psihoanalitičku teoriju u istraživanju osobnosti umjetnika, umjetničkog kreativnog procesa te utjecaja umjetnosti na promatrača kao i na šire probleme iz domene teorije recepcije. Richard Wollheim je na primjer analizirao formalne i vizualne načine na koje umjetnici prenose vlastite podsvjesne projekcije na svoja djela ističući kako je slikarstvo posebno pogodan medij za izražavanje podsvjesnih želja koje ne mogu biti jednako dobro izražene riječima.²⁴⁷ U psihoanalitičkom pristupu povijesti umjetnosti djelo se primarno shvaća kao izraz umjetnikovih duševnih stanja, a umjetničko izražavanje kao *govor*. Vezano uz psihoanalitičku teoriju i metodu postoje razni metodološki problemi. Danas Freudova metoda nije pristup koji povjesničari umjetnosti uobičajuju primjenjivati. Ipak, u kontekstu psihologije umjetnosti i problema recepcije te (interpretacije) značenja, pitanja nesvjesnih procesa u stvaranju umjetničkih djela i njihove recepcije, nesvjesno kodiranih formi, motiva ili značenja značajni su aspekti koje u teorijskoj i povijesno umjetničkoj analizi valja imati na umu.

Mnogo suvremenija i popularnija istraživanja u domeni znanosti o slici dolaze s područja psihologije umjetnosti i kognitivne znanosti. Kognitivna znanost izučava slike iz interdisciplinarnе perspektive a primarno ih određuje kao reprezentacije koje su nosioci informacija. U tom smislu se bavi pitanjima poput načina na koji slike utječu na sabiranje i obradu informacija, pitanja kako slike uopće *reprezentiraju*, što čini jednu sliku, koje su prednosti i nedostaci slikovne reprezentacije te kako ljudi uče posredstvom slika.²⁴⁸ U sklopu istraživanja kognitivnih znanosti usmjerenih na povijest umjetnosti ovdje treba navesti i vrlo mladu znanstvenu disciplinu koja se u jeku sve većeg razvoja neuroznanosti i njene primjene na društveno-humanističke znanosti institucionalno oformljuje u zadnjih desetak godina, neuroestetiku.

Neuroestetika je polje istraživanja usredotočeno na proučavanje neuralnih i evolucijskih temelja kognitivnih i afektivnih procesa uključenih u estetski (u teoretsko-receptivnom smislu) ili umjetnički (u praktičnom smislu) pristup umjetničkim djelima, neumjetničkim predmetima ili prirodnim fenomenima. U odnosu na stvaranje i recepciju odnosno percepciju umjetničkih i neumjetničkih predmeta, predmeti neuroestetskih istraživanja mogu biti na primjer prosudba i vrednovanje određenog renesansnog djela od strane specijaliziranog povjesničara umjetnosti, njeno

²⁴⁷ D'Alleva, A. (2012). *Methods and theories of art history*. London: Laurence King Publishing.; 100., 101.

²⁴⁸ Kognitivna znanost je interdisciplinarna znanost koja proučava um i inteligenciju a obuhvaća psihologiju, filozofiju, neuroznanost, lingvistiku, antropologiju i računarstvo. Um se određuje kao skup svih mentalnih aktivnosti i procesa koji na primjer uključuju i emocije, a skup kognitivnih mentalnih aktivnosti naziva se kognicijom. Kognicija se dakle odnosi na (svjesne i nesvjesne) mentalne aktivnosti koje se odnose na usvajanje, pohranu, transformaciju i upotrebu znanja a uključuju skup mentalnih sposobnosti i procesa poput percepcije, pamćenja, učenja, rješavanja problema, kreativnosti, zaključivanja i odlučivanja, razumijevanja i produkcije govora te mentalne imaginacije. Vidi također u: Sachs-Hombach, K. (2006). *Znanost o slici; discipline, teme, metode*. Zagreb: Antibarbarus.; 17.-21.

estetsko vrednovanje i iskustvo običnog gledatelja, estetsko iskustvo vaze, sportskog auta, ljudskog lica ili zalaska sunca te procesi umjetničke naobrazbe, slikanja ili kiparenja.²⁴⁹

Američki neurolog Anjan Chatterjee razlikuje tri komplementarna neuroestetska pristupa estetskim pitanjima. Prvi i najbazičniji se odnosi na istraživanje umjetnikovog implicitnog razumijevanja perceptivnih sustava mozga temeljem kojeg uspijeva uključiti publiku u svoja djela (na primjer prikazivanje iluzije prostora ili ostvarivanje komunikacije između prikazanih likova na slici i samog recipijenta). Drugi se odnosi na razinu neuropsiholoških i kliničkih istraživanja oštećenja funkcija mozga te kako ona utječu na stvaranje i iskustvo umjetnosti. Treći uključuje eksperimentalno testiranje hipoteza o neuralnim temeljima produkcije, estetskog iskustva i vrednovanja umjetničkog djela, u prvom redu koristeći se slikovnim tehnikama prikaza mozga (na primjer CT, PET, MRI te fMRI).²⁵⁰

U suvremenoj povijesti umjetnosti još uvijek postoji značajni otpor za proučavanjem područja neuroestetike te integracije rezultat njenih istraživanja u teorijski i istraživački diskurs struke. Primjerice, mnogi povjesničari umjetnosti neuroestetiku i rezultate njenih istraživanja doživljavaju previše reduktivnima da bi mogli pružiti spoznajno relevantne informacije struci.²⁵¹ Unatoč takvom otporu, primjenjivost neuroestetskih spoznaja već se počinje ostvarivati primjerice u procesima edukacije o umjetnosti. U teorijskom diskursu s druge strane, ako i nije za očekivati revolucionarnu reviziju struke temeljem suvremenih znanstvenih spoznaja, ne može se osporiti kako potpunije razumijevanje perceptivnih procesa, kreativnog umjetničkog stvaralaštva, estetskog iskustva, vrednovanja i užitka (o kojima struka u pojedinim aspektima tek tapka u mraku) znači i spoznajno obogaćivanje te znanstveno učvršćivanje metodološko-teorijskih aspekata povijesti umjetnosti.

²⁴⁹ Nadal, M.; Pearce, M.T. (2011). The Copenhagen Neuroaesthetics Conference: prospects and pitfalls for an emerging field. *Brain and Cognition*. Vol. 76, No. 1; 174., 175.

²⁵⁰ Za daljnju eksplikaciju i primjere neuroznanstvenih istraživanja vidi u: Nadal, M.; Pearce, M.T. (2011). The Copenhagen Neuroaesthetics Conference: prospects and pitfalls for an emerging field. *Brain and Cognition*. Vol. 76, No. 1; 174., 175.; Akdağ Salah, A.A.; Salah, A.A. (2008). Technoscience art: A bridge between neuroaesthetics and art history?. *Review of General Psychology*. Vol. 12, No. 2; 148.: Neuroestetski pristupi se dalje mogu proširiti na istraživanja perceptivnih mehanizama proučavajući ispitanike koji gledaju umjetnička djela (poput očitavanje pokreta zjenice i uočavanje redoslijeda čitanja djela te formalno-sadržajne elemente djela na koje se pažnja recipijenta posebno usredotočuje), proučavanje aktivnosti mozga prilikom percepcije umjetnosti i očitavanje pojedinih područja mozga i kognitivnih funkcija koje se pritom aktiviraju; utemeljenje neuralnih mehanizama u pozadini procesa kreativnosti, estetskog užitka i slično. Tako su na primjer neurofiziološka istraživanja pokazala kako je sposobnost stvaranja umjetničkih djela produkt interakcije procesa pažnje, percepcije, pamćenja, donošenja odluka i emocija.

²⁵¹ Akdağ Salah, A.A.; Salah, A.A. (2008). Technoscience art: A bridge between neuroaesthetics and art history?. *Review of General Psychology*. Vol. 12, No. 2; 150., 151.

Jezik i simbolički kontekst

Semiotika se određuje kao disciplina ili opća teorija o znakovnim sustavima, a utemeljena je na filozofiji i logici. Kao moderna teorija znakovlja temelji se na radu švicarskog lingvистa Ferdinanda de Saussurea (1857.-1913.) i američkog filozofa Charlesa Sandersa Peircea (1839.-1914.), a usmjerena je na proučavanje jezičnog znakovlja, odnosa između logike i jezika, međusobnih odnosa između znakova te odnosima između znakova i njihovih značenjskih sadržaja. Određenije rečeno, semiotički pristup usredotočen je na *istraživanje nastajanja, prenošenja, funkcioniranja i transformiranja znakova i značenja u društvenom životu*.²⁵² Time se porijeklo interpretacije sve više utemeljuje u kulturalnom i kontekstualnom smislu.²⁵³ Semiotika je zbog svoje teoretske općenitosti postala sastavnim dijelom mnogih znanstvenih disciplina poput antropologije, sociologije, teorije književnosti ili teorije filma, a uključujući i povijest umjetnosti.²⁵⁴

Znak je u semiotičkom kontekstu nešto što reprezentira, predstavlja, ili upućuje na nešto drugo. S obzirom na to, postoje razne vrste i oblici znakova. Na primjer znak za stablo može biti riječ *stablo* (u grafemskom - pisanom ili glasovnom - izgovornom obliku), crtež stabla, gestualni izraz tijela ili mala plastična maketa stabla. Znakovi se time primjerice javljaju u obliku riječi, slika, zvukova, gesti ili predmeta.²⁵⁵ Ipak, nužan uvjet da bi nešto bilo znak jest da ono bude *interpretirano* kao znak. Znakovi dakle, moraju biti prepoznati kao znakovi da bi funkcionirali kao znakovi, kao što ispisana riječ na papiru slovima s-t-a-b-l-o ne bi predstavljala gotovo ništa osobi koja nije upoznata s latiničnim pismom ili sustavom pisma općenito. Također, znakovi mogu imati višestruka značenja kao što znak ♥ može označavati određenu emociju, organ ili život). Prema Saussureu znak se sastoji od dva aspekta: od onog što je predstavljeno i naziva se označenik, te onog koji predstavlja i naziva se označitelj. Odnos između označenika i označitelja jest proces označavanja. Pa tako, nešto što vidimo kroz prozor je označenik a riječ *stablo* je označitelj toga što vidimo. Takav proces u kojem nastaje

²⁵² Briski-Uzelac, S. (2008). *Vizualni tekst; studije iz teorije umjetnosti*. Zagreb: Centar za vizualne studije.; 23.

²⁵³ Za daljnju eksplikaciju vidi u: D'Allea, A. (2012). *Methods and theories of art history*. London: Laurence King Publishing.; 27.: Premda su mnoga pitanja i istraživačke teme ikonografsko-ikonološke metode bliska semiotici (koja se u povijesti umjetnosti često i poima kao njen interdisciplinarniji oblik), semiotika se kao disciplina svojim jezikom, metodološko-teoretskim pristupom te širim predmetnim područjem istraživanja ipak znatno razlikuje od ikonografsko-ikonološkog pristupa.

²⁵⁴ Hrvatski jezični portal (20.08.2014.). Vidi: semiotika.; web stranica: <http://hjp.novi-liber.hr/>; Hrvatska enciklopedija (Leksikografski zavod Miroslav Krleža; 20.08.2014.). Vidi: semiotika.; web stranica: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=55345>; D'Allea, A. (2012). *Methods and theories of art history*. London: Laurence King Publishing.; 27.; Briski-Uzelac, S. (2008). *Vizualni tekst; studije iz teorije umjetnosti*. Zagreb: Centar za vizualne studije.; 23.

²⁵⁵ Za detaljnije o određenju pojma *simbol* vidi u: Hrvatski jezični portal (20.08.2014.). Vidi: simbol.; web stranica: <http://hjp.novi-liber.hr/>; Hrvatska enciklopedija (Leksikografski zavod Miroslav Krleža; 20.08.2014.). Vidi: simbol.; web stranica: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=55997>.: *Simbol* se u širem smislu također shvaća kao sinonim za znak. Ipak, prema užem značenju simboli se shvaćaju kao posebna vrsta znakova čija je veza s označenim predmetom određena njihovom sličnošću (a nije arbitrarna kao u običnom znaku). U tom smislu se simbol može odrediti kao *znak koji sugerira nešto drugo od primarne predodžbe preko srodnosti, asocijacije ili sličnosti*.

značenje znaka naziva se semioza, a za njezinu realizaciju potrebni su znak ili njegov nositelj, referent ili predmet, te interpretant (koji ih povezuje).²⁵⁶

Semiotički pristup povijesti umjetnosti nije usredotočen na proizvodnju izdvojenih interpretacija umjetničkih djela nego na istraživanje uvjeta te interpretacije, njenih konvencija, procesa, ograničenja, diskursa i *promatračeva udjela* u naglašeno interdisciplinarnoj kulturno-teorijskoj perspektivi. Dok se slika poimlje kao znak, naglasak se stavlja na proizvodnju i recepciju intertekstualnog značenja u društvenoj komunikaciji.²⁵⁷ Taj pristup se u povijesti umjetnosti usustavljuje zahvaljujući teoretičarima kritičke povijesti umjetnosti poput Normana Brysona (r. 1949.) prema kome je, sukladno semiotičkoj teoriji umjetničko djelo otvoreni sustav višestrukih i isprepletenih znakova i značenja, a s obzirom na njegov kulturalni kontekst. Umjesto poimanja umjetničkih djela kao fiksnih, zatvorenih znakova, semiotika umjetnost određuje kao dinamičnu silu u društvu uzimajući u obzir *protjecanje* znakovnih sustava kroz sliku, promatrača i kulturu. Semiotički teoretičari su isticali kako je pristupanje umjetničkom djelu mnogo zahtjevniji čin od izravnog (perceptivnog) razumijevanja djela, s obzirom da ono zahtjeva *čitanje* djela, odnosno, vještinu koja ljudima nije urođena i koja mora biti naučena. Tako je i Gombrich inzistirao na procesu *dešifriranja* djela, budući da slike nisu prirodni, ili po sebi očiti entiteti, već su konstrukcije nastale po pravilima slikovnog jezika. Ideja i pojam *čitanja* umjetničkog djela (spomenuta u raspravi o teoriji recepcije) dolazi upravo iz semiotike koja često primjenjuje pojmovlje vezane uz jezik. Prema semiotičkoj teoriji koja jezik poima kao modelski oblik komunikacije, *tekst* je šire definiran, i to kao skup konstruiranih i interpretiranih znakova, sukladno pravilima i konvencijama određenog medija ili oblika komunikacije pa se u tom smislu na sliku može referirati kao i na *tekst*.²⁵⁸ Za razliku od stajališta prethodnih predstavnika kritičke povijesti umjetnosti, semiotički pristup je zastupao ideju o kontekstu kao izrazito nestabilnom konceptu s obzirom da se on proizvodi i time predstavlja konstrukt. Radi se o skupu mnogobrojnih situacija koje *različiti gledatelji stvaraju na različite načine, u različitim prostorima i vremenima*.²⁵⁹ Time je kontekst određen kao *posve neuhvatljiva pokretljivost označitelja, s jedne, odnosno konstrukcija umjetničkog djela unutar uvijek specifičnog konteksta gledanja, s druge strane*.²⁶⁰ Prema Brysonu je semiotičko određenje konteksta jedno od ključnih područja kritičke povijesti umjetnosti. Za njega je i sam kontekst tekst, iz čega slijedi da se on sastoji od znakova koji zahtijevaju interpretaciju. Prema tome, tradicionalno se poimanje pozitivističkog znanja određuje kao

²⁵⁶ D'Alleva, A. (2012). *Methods and theories of art history*. London: Laurence King Publishing.; 26.-28., Briski-Uzelac, S. (2008). *Vizualni tekst; studije iz teorije umjetnosti*. Zagreb: Centar za vizualne studije.; 23., 25.

²⁵⁷ Briski-Uzelac, S. (2008). *Vizualni tekst; studije iz teorije umjetnosti*. Zagreb: Centar za vizualne studije.; 26.

²⁵⁸ Za daljnju eksplikaciju vidi u: D'Alleva, A. (2012). *Methods and theories of art history*. London: Laurence King Publishing.; 34., 37.: Premda je Gombrich za razliku od semiotičkih teoretičara (koji govore o otvorenosti procesa označavanja) ustrajao na mogućnosti fiksiranja *stvarnih značenja* slika.

²⁵⁹ Kolečnik, Lj. (ur.). (2005). *Umjetničko djelo kao društvena činjenica*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.; 389

²⁶⁰ Kolečnik, Lj. (ur.). (2005). *Umjetničko djelo kao društvena činjenica*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.; 389

produkt interpretativnih izbora, a povjesničar umjetnosti kao uvijek prisutan u konstrukciji koju proizvodi.²⁶¹

Semiotički pristup u mnogome je doprinio širenju metodološko-teorijskih smjernica kao i spoznaji kritičke, odnosno povijesti umjetnosti općenito, što je u postojećim interpretativnim obrascima značilo potrebu za daljnjim izučavanjem i analizom različitih načina vizualnog prikazivanja, odnosa između fiziologije oka i konvencije gledanja, te interpretacije značenja procesa gledanja i njegove važnosti za proučavanje vizualnih umjetnosti. Taj pristup u (kritičkoj) povijesti umjetnosti istovremeno označava kraj ili slabljenje njene 'aktivističke' faze, kao i javljanje mnogo kompleksnijih teorijsko-kritičkih koncepcija 90-ih godina, sve u domeni interpretativno-analitičkih obrazaca struke. Time je ujedno došlo i do prvog ozbiljnog metodološkog propitivanja ranijih interpretativnih obrazaca analize kritičke povijesti umjetnosti.²⁶²

Kraj umjetnosti i institucionalna teorija umjetnosti

Istaknuti analitički filozof umjetnosti druge polovice 20. stoljeća, Arthur Coleman Danto, teoriju umjetnosti je zadužio stvaranjem pojmova *svijet umjetnosti* i *kraj umjetnosti*. O njegovoj se filozofiji umjetnosti mnogo pisalo, često ju se i kritiziralo, ali je u više navrata bila i u potpunosti krivo shvaćena i interpretirana (posebno se kontroverznom naglašavala teza o kraju umjetnosti).²⁶³ Potaknut na teorijska promišljanja u susretu s pop artom, Danto je u svojoj teoriji postavio ključno pitanje o tome *što dva vizualno istovjetna predmeta čini različitima u pogledu njihova statusa (ne)umjetničkih djela* (npr. uporabni predmet dostupan na policama supermarketa, a potom isti predmet kao umjetničko djelo u muzeju). Kriterij za razlikovanje njihova statusa u navedenim slučajevima pronašao je u pojmu *svijeta umjetnosti*. Pojam **svijet umjetnosti** ili *umjetnički svijet* definirao je kao određenu povijesnu situaciju, kao 'atmosferu teorije' u kojoj nastaju umjetnička djela i u odnosu na koju se konstituiraju kao umjetnost. Umjetničko djelo nužno je uvjetovano načinom na koji se shvaća umjetnička aktivnost u doba njegova nastanka, pa ga treba tumačiti u odnosu prema tim teorijskim i povijesnim odrednicama. Prema tome, *Brillo kutije* pop umjetnika Andyja Warhola očito ne bi bile umjetničko djelo izvan umjetničkog svijeta svog vremena, jer citirajući Heinricha Wölfflina Danto zaključuje kako 'nije sve u svako doba moguće'.²⁶⁴ Jedno od (vizualno nezamjetnih) svojstava koje razlikuje *Brillo* kutiju kao potrošački proizvod te *Brillo* kutiju kao umjetničko djelo, uzročna je povijest djela, odnosno to što ono mora nastati namjernom i svjesnom aktivnošću nekog umjetnika. Ono što razlikuje Warholove *Brillo* kutije od njihovih *vizualnih analogona* je činjenica da su one nastale s drugom namjenom i namjerom; postavljene su u drukčiji kontekst čime izazivaju

²⁶¹ Briski-Uzelac, S. (2008). *Vizualni tekst; studije iz teorije umjetnosti*. Zagreb: Centar za vizualne studije.; 25., 26.

²⁶² Kolešnik, Lj. (ur.). (2005). *Umjetničko djelo kao društvena činjenica*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.; 387., 388.

²⁶³ Costello, D.; Vickery, J. (ur.). (2007). *Art; key contemporary thinkers*. Oxford: Berg.; 115.

²⁶⁴ Danto, A., C. (1997). *Preobražaj svakidašnjeg*. Zagreb: Kruzak.; 63.

različitu reakciju njihove publike. Ti predmeti su mogli biti fizički proizvedeni i u renesansnoj Veneciji, ali tada ne bi mogli biti umjetnička djela. Na isti način ne bi ni Giorgioneova *Oluja* mogla biti umjetničko djelo da je nastala 1994. godine na Manhattanu. Samo predmeti koju dospiju u umjetnički svijet mogu biti umjetnost, a to ne bi mogle postići niti *Brillo kutije* u renesansnoj Veneciji, niti *Oluja* na Manhattanu krajem 20. st.²⁶⁵ Dantoovim riječima, *vidjeti nešto kao umjetnost zahtijeva nešto što je oku nedokučivo – atmosferu umjetničke teorije, znanje povijesti umjetnosti: umjetnički svijet.*²⁶⁶ Po njemu, ono što razlikuje *Brillo* kutiju kao potrošački proizvod te *Brillo* kutiju kao umjetničko djelo, upravo je teorija umjetnosti. Bez teorije (Warholovu) *Brillo* kutiju ne bismo vidjeli kao umjetničko djelo. Kako bismo je vidjeli dijelom umjetničkog svijeta, potrebno nam je značajno poznavanje suvremene umjetnosti, kao i dobro vladanje umjetničkom teorijom. Kao što postojanje putnog avionskog osiguranja nije moglo biti moguće u srednjem vijeku, tako ni *Brillo* kutiju nisu mogle biti umjetničko djelo prije sto ili tisuću godina. Svijet dakle, treba biti spreman za određene stvari, a upravo umjetničke teorije čine (određeni) umjetnički svijet i umjetnost mogućom, čineći svijet spremnim za njihovu preobrazbu u novom kontekstu/ruhu.²⁶⁷

Što se tiče iznimno kontroverzne ali za kasniju teoriju umjetnosti vrlo utjecajne teze o **kraju umjetnosti**, Danto se u njezinu formuliranju neposredno oslanjao na hegelijansko poimanje povijesti kao kontinuiranog razvoja što uključuje i kontinuirani razvoj umjetnosti. Dok Hegel postulira romantizam kao kraj umjetnosti (umjetnost njegovog vremena), Danto je vidi u vremenu pojave pop arta 60-ih godina. Po njegovu mišljenju, posthistorijsku umjetnost karakterizira pluralizam kao oblik slobode budući da s pojavom pluralizma nijedno usmjerenje više nije imperativ niti je ijedna definicija umjetnosti više obvezujuća. Umjetnost tako završava putem vlastita *samoosvještenja* te prelazi u filozofiju, za što su najbolji primjer bile upravo Warholove *Brillo* kutije. Tvrdio je kako umjetnost napreduje u *refleksivnom uspinjanju ka samoosvještenju* s čime sazrijeva i filozofsko pitanje o prirodi umjetnosti. Time se poima i da je priroda umjetnosti nešto što se može otkriti. Naime, nakon što su postala opažajno nerazlučiva od običnih artefakata, umjetnička su djela za Dantoa postala teorijska. Teorija kojom su protkana navodi na propitivanje njihova statusa ali i na teorije umjetnosti same. Time su konstituirala filozofiju umjetnosti čime umjetnost, kao stvaranje lijepog (hegelovski) završava preobrazbom u teorijski zasnovanu disciplinu. Umjetnici uvijek pristaju na nove granice, sve dok ne utvrde da su granice popustile. Na kraju, umjetničko djelo kao da samo sebi postavlja (filozofsko) pitanje *zašto sam ja umjetničko djelo?*, čime postaje filozofski koncipirano. Ipak, prema Dantou umjetnost i dalje nastaje na *kraju umjetnosti* te još uvijek postoji interes za nju. Dapače, time je umjetnost konačno zaista slobodna. Iz tog razloga ona više nije povijesna umjetnost budući nijedan

²⁶⁵ Kivy, P. (ur.). (2004). *The Blackwell Guide to Aesthetics*. Blackwell Publishing Ltd.; 69.

²⁶⁶ Parašić, I. (2008). O institucijskoj teoriji umjetnosti. *Prologomena*. Vol. 7, No. 2; 187.

²⁶⁷ Danto, A., C. (1964). The Artworld. *The Journal of Philosophy*. Vol. 61, No. 19; 581.

smjer i nijedna konvencija više nisu obavezni. To stanje sva daljnja pitanja o smjeru i napretku umjetnosti čini besmislenim ili irelevantnim. Tako se suvremena umjetnost odredila kao posthistorijska.²⁶⁸

Dantoovu teorija valja kontekstualizirati u vrijeme njena nastanka, u razdoblje kulturalnih, političkih i intelektualnih previranja od kraja 60-ih godina, uz pojavu postmodernizma, rasprava o kraju modernizma, moderne i modernosti. Na Dantoa je utjecao tadašnji osjećaj velikih i temeljnih civilizacijskih promjena, pa je i sam, krajem 70-ih istaknuo kako je njegova teza o kraju umjetnosti bila odjek sumornog stanja umjetničkog svijeta u čijem kontekstu je treba poimati. Tezu će 90-ih godina dodatno kontekstualizirati i u određenoj mjeri modificirati. Česte kritike na Dantovu tezu o kraju umjetnosti ciljale su na ograničenost argumentacije putem određenih, pojedinačnih umjetničkih djela ili njihovih specifično uskih skupova kao što je modernizam²⁶⁹, pri čemu su previđena mnoga druga, relevantna ostvarenja i prakse i čitavi konteksti. Unatoč tome, Dantova filozofija umjetnosti u cjelini, predstavlja jedno od najznačajnijih teorijskih ostvarenja u domeni filozofije umjetnosti i estetike 20. stoljeća, a pojmovi *svijeta umjetnosti* i *kraja umjetnosti* se do danas prepoznaju kao opća mjesta diskursa teorije umjetnosti.²⁷⁰

George Dickie krajem 60-ih godina stvara ***institucionalnu teoriju umjetnosti*** koja pojam svijeta umjetnosti definira kao socijalnu praksu ili instituciju dodjeljivanja statusa umjetničkog djela određenim artefaktima, temeljem ustanovljenih praksi i pravila stručnjaka, među kojima su umjetnici, kustosi, likovni kritičari...²⁷¹ Pod velikim utjecajem Dantoove teorije i njegova određenja svijeta umjetnosti, Dickie pojmove povijesnog konteksta i povijesti umjetnosti mijenja u pojmove institucije i društvenog konteksta. I u ovom slučaju, kao i kod Dantoove teorije, određenje umjetničkog djela se ne bazira na opazajnim svojstvima, već u relacijskim odnosima šireg konteksta nastanka, odnosno, prvotne recepcije djela.²⁷² Prema Dickieu je institucija *društvena, tj. intersubjektivna situacija, u okviru koje se javno sprovodi protokol prihvaćanja nekog 'objekta' za umjetničko djelo na osnovi 'ugovornih pravila' koja određuju tu instituciju i kompetencije zastupnika institucije. Ona je određena kao organizirani skup ljudskih odnosa, priznatih kompetencija i mogućnosti realizacije tih kompetencija na protokolarn način. U institucijama se određuje što*

²⁶⁸ Šuvaković, M., Erjavec, A. (ur.). (2009). *Figure u pokretu: Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umjetnosti*. Beograd: Atoča.; 539., 540

²⁶⁹ Za daljnju eksplikaciju vidi u: Šuvaković, M., Erjavec, A. (ur.). (2009). *Figure u pokretu: Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umjetnosti*. Beograd: Atoča.; 542.: Tema o kraju umjetnosti suštinski pripada diskursu o modernosti budući je vezana uz progresivističko određenje umjetnosti kao povijesnog kontinuiteta i razvitka.

²⁷⁰ Šuvaković, M., Erjavec, A. (ur.). (2009). *Figure u pokretu: Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umjetnosti*. Beograd: Atoča.; 538., 540.-542.

²⁷¹ Prema: Carroll, N. (2002). *Philosophy of art; a contemporary introduction*. Routledge UP.; 227.-230.: Danto nikad nije pristao na ovakvu interpretaciju središnjeg pojma svoje filozofije umjetnosti.

²⁷² Carroll, N. (2002). *Philosophy of art; a contemporary introduction*. Routledge UP.; 241., 242.

umjetničko djelo jest a što nije, odnosno, što i pod kojim uvjetima može postati umjetničko djelo. Kada je nešto odobreno i prihvaćeno kao umjetničko djelo, tada se njime i imenuje.²⁷³

Prema Dickievoj teoriji definicija umjetničkog djela glasi: *umjetničko djelo u klasifikacijskom smislu jest i) artefakt čijem se ii) nizu aspekata pripisuje status kandidata za vrednovanje od strane osobe ili osoba koje djeluju u ime određene društvene institucije (umjetničkog svijeta)*. Nastavno rečenome, status umjetničkog djela stječe se tako što jedna osoba tretira artefakt kao kandidata za vrednovanje. Naravno, ništa ne priječi grupu osoba da potvrdi status, to jest, da odigra ulogu autora, ali to je obično čin jedne osobe, umjetnika koji kreira artefakt. U stvari, mnoga umjetnička djela vidjeli su samo njihovi stvaratelji, premda su ona i dalje umjetnička djela.²⁷⁴ Pri tom je dodjeljivanje statusa stvar procedure, zbog čega se institucijska teorija naziva i proceduralnom teorijom. Umjetnik pri tom, ne dodjeljuje svom artefaktu status umjetničkog djela, već status na temelju kojeg se omogućuje vrednovanje i prosuđivanje. Artefakt tim činom postaje *predložen* za vrednovanje. Institucionalisti tvrde da su navedene osobe opravdani autoriteti, budući to čine temeljem svog znanja, razumijevanja i iskustva u umjetničkom svijetu, poznavanja povijesti umjetnosti, umjetničkih teorija i prakse, što je omogućilo da i *Brillo kutije* postanu kandidat za vrednovanje.²⁷⁵

Zbog ovog je uvjeta institucijska teorija bila kritizirana kao nedemokratska i elitistička.²⁷⁶ Prigovori upućuju na moguću korumpiranost, nepristranost i nestručnost institucija. Također, javlja se problem nejasno određenih procedura i pravila, dok je najčešći prigovor usmjeren na njezinu cirkularnost. Naime, da bismo mogli odrediti što je umjetnički predmet, već moramo znati što je to umjetnički svijet. S druge strane, umjetnički svijet opet, definira se i određuje kao praksa stvaranja i vrednovanja umjetničkih predmeta od strane umjetnika i ostalih članova umjetničkog svijeta.²⁷⁷ Sam Dickie nije poricao cirkularnost svoje teorije ističući nužno postojanje cirkularnih definicija u diskursima gdje određeni pojmovi nisu samostalni i odvojivi (a time ni neovisno određivi). Njegovim riječima rečeno, *stvaranje umjetnosti uključuje zamršene, korelativne strukture koje ne mogu biti opisane na izravan, linearan način, zamišljen idealom necirkularne definicije*. Smatrao je dakle, kako se u navedenoj teoriji ne radi o logički nedopustivoj i *poročnoj cirkularnosti* te kako su njegove definicije unatoč svojoj cirkularnosti informativne.²⁷⁸

Dickieva teorija nastaje u kontekstu oformljivanja svijeta umjetnosti u okviru industrije kulture, kao i sustava institucionalnih mreža u kulturi. Dickie je ponudio filozofski opis proceduralnih promjena u odnosu svijeta umjetnosti (muzeja, galerija, kolekcionara, stručnih publikacija...) prema

²⁷³ Šuvaković, M. (2010). *Diskurzivna analiza: prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, esteticima, teoriji i studijama umjetnosti i kulture*. Beograd: Orion art.; 448., 449

²⁷⁴ Paraščić, I. (2008). O institucijskoj teoriji umjetnosti. *Prologomena*. Vol. 7, No. 2; 188., 190.

²⁷⁵ Carroll, N. (2002). *Philosophy of art; a contemporary introduction*. Routledge UP.; 228.-230.

²⁷⁶ Carroll, N. (2002). *Philosophy of art; a contemporary introduction*. Routledge UP.; 230.

²⁷⁷ Carroll, N. (2002). *Philosophy of art; a contemporary introduction*. Routledge UP.; 238., 239.

²⁷⁸ Paraščić, I. (2008). O institucijskoj teoriji umjetnosti. *Prologomena*. Vol. 7, No. 2; 198.

statusu umjetničkog djela. U njegovoj teoriji likovni, morfološki, metafizički ili estetski aspekti djela u procesu određivanja statusa umjetničkog djela mijenjaju se kanoniziranim društvenim praksama umjetnika, kustosa, likovnih kritičara i sl. S druge strane, pojam *umjetnički status* zamjenjuje tradicionalni pojam *umjetničkog svojstva*. Dickie je svoju teoriju u više navrata modificirao i mijenjao, zadržavši pojam institucije u nepromijenjenom značaju. Unatoč vrlo oštrim kritikama koje su joj bile upućivane, vrijednost joj se često prepoznaje kao *najprirodniji* opis nastanka statusa umjetničkog djela, kao i same umjetnosti, sve u u suvremenom, društvenom kontekstu formalnih i neformalnih institucija svijeta umjetnosti.²⁷⁹

Kraj muzealizacije

Muzej u razdoblju visokog modernizma potvrđuje autonomiju modernističke umjetnosti, njezin je ambijent i prostor estetske kontemplacije.²⁸⁰ S druge strane, avangarda je muzejima pristupala kao groblju stare umjetnosti na kojem nema sadašnjosti. Prema takvom stajalištu istinska bi suvremena umjetnosti trebala djelovati neposredno u životu, oblikujući osjećaje, opažanja i društvenu stvarnost vremena u kojem nastaje. Avangarda nadalje, muzealiziranje suvremene umjetnosti shvaća kao onemogućavanje realnog društvenog djelovanja, a institucionaliziranje znači njenu smrt. Sukladno tome se javljaju zahtjevi različitih avangardnih pokreta 20. stoljeća, s idejama o uništenju i nadilaženju institucije muzeja, sve u ime stvaranja prostora za novu umjetnost.²⁸¹ Neoavangarde će muzej odbijati kao represivnu instituciju izlazeći iz umjetničkog sustava u urbani prostor, tretirajući stvaralaštvo kao oblik ponašanja i društvenog života. Međutim, zahtjevi avangarde su rezultirali pojavom novih umjetničkih formi, koje će vremenom i same postati dijelom muzejskih zbirki.²⁸²

Kako Miško Šuvaković navodi, *kraj 60-ih godina s utopijskim idejama integracije umjetnosti i života, umjetnosti i politike, umjetnosti i duhovnosti, označen je kao period povijesnog dovršetka institucije muzeja. (...) Pojavom konceptualne umjetnosti došlo je do teorijskih kritika statusa i funkcija muzeja, (...) a koje su proizašle iz činjenice da je konceptualna umjetnost odbacila klasično-predmetno djelo i svela svoje produkte na tekstove, dijagrame ili dokumentaciju. Govorilo se da će instituciju muzeja zamijeniti institucija arhiva, dokumentacijskog centra ili biblioteke. Kritikom institucija svijeta umjetnosti konceptualni su umjetnici ukazivali na to da instrumenti vrednovanja (kritika, galerije i muzeji) nisu neutralni činioci kulture, nego su oblici društvene kontrole,*

²⁷⁹ Šuvaković, M. (2010). *Diskurzivna analiza: prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, esteticima, teoriji i studijama umjetnosti i kulture*. Beograd: Orion art.; 449., 450.; Paraščić, I. (2008). O institucijskoj teoriji umjetnosti. *Prologomena*. Vol. 7, No. 2; 201.

²⁸⁰ Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 387.

²⁸¹ Groys, B. (2006). *Učiniti stvari vidljivima / Strategije suvremene umjetnosti*. Zagreb: MSU.; 76., 90., 91.

²⁸² Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 387.; Groys, B. (2006). *Učiniti stvari vidljivima / Strategije suvremene umjetnosti*. Zagreb: MSU.; 76.

usmjeravanja, vrednovanja i konstituiranja umjetničkih, kulturnih i ideoloških vrijednosti i značenja. Francuski konceptualni umjetnik Daniel Buren (r. 1938.) ističe da osim što muzeji daju tržišnu vrijednost onome što izlažu, ujedno i određuju kao umjetnost sve što izlažu.²⁸³

Unatoč kritikama, institucija muzeja će do danas preživjeti kao formalni nositelj pozicije moći u svijetu umjetnosti pa će od sredine 70-ih i tijekom 80-ih doći i do širenja mreža muzeja, kao i afirmacije njihove funkcije u promoviranju novih umjetničkih pokreta postmodernizma. Postmodernističke muzeje karakterizira pokušaj redefiniranja i reinterpretiranja umjetnosti 20. stoljeća, te organizacija velikih retrospektivnih izložbi ili nastanak novih muzejskih prostora arhitekture, koji po sebi preuzimaju status umjetničkog djela. Najznačajniji aspekt kojih ih karakterizira je uspostavljanje totalizirajuće ekonomske moći (kojeg prati i utjecaj na stvaranje umjetnosti) što je podržano kako kritičko-povijesnim, tako i teorijskim interpretacijama.²⁸⁴ Konkretnije, kustoske prakse 90-ih su te koje izražavaju utjecaj, moć i hegemoniju muzejskih i ostalih srodnih institucija svijeta umjetnosti, naročito u pogledu kustoske politike i njezina utjecaja na umjetničke pojave suvremene umjetnosti. Šuvaković kustoske prakse određuje kao *teorijske i praktične, stvaralačke, posredničke i birokratske aktivnosti u koncipiranju, artikulaciji, organizaciji, izvođenju, kolekcioniranju, arhiviranju, dokumentiranju, predstavljanju i promociji koncepcija umjetnosti, kulture i politike, umjetničkog rada, umjetnika, svijeta umjetnosti i povijesti umjetnosti kroz kulturalne institucije i masovne medije.*²⁸⁵

Prema njemačkom likovnom kritičaru i filozofu Borisu Groysu (r. 1947.) se tradicionalno poslanje i djelovanje muzejskih institucija čini povijesno zastarjelo te izvan dodira sa svijetom, i to u odnosu na suvremenu umjetnost koja napuštajući muzeje pokušava uhvatiti korak s masmedijskom komunikacijom, uključujući se u procese javne politike i šireg društvenog života.²⁸⁶ S obzirom na to, postavlja se pitanje nalazimo li se u razdoblju kraja muzealizacije. Promišljajući o ulozi muzejskih institucija u suvremenom društvu, te o umjetnosti i teoriji umjetnosti, pitamo se kako odrediti njihovu aktualnu funkciju? Mogu li muzeji još uvijek biti prostori estetske kontemplacije unatoč prevladanom konceptu autonomije umjetnosti, ili su oni samo jedno od mjesta društvene kontrole, konstitucije ideoloških značenja i vrijednosti, te afirmacije moći i hegemonije? Ovdje je istaknuti spomenuta pitanja i probleme koji se u teorijskom promišljanju svijeta umjetnosti nameću, pa, ostavljajući ih otvorenima, sugerirati moguće poslanje muzejskih institucija, koje bi one u današnjici morale imati. Za razliku od medija koji odbijaju ili nisu u mogućnosti kritički propitati vlastitu ulogu aktivnog kreatora normi, Groys u muzejima vidi sljedeću, gotovo utopističku društvenu ulogu koju bi oni trebali imati. Njegovim riječima, *muzeji će strahovito pogriješiti ukoliko prihvate ovu strategiju*

²⁸³ Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 387., 388.

²⁸⁴ Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 388.

²⁸⁵ Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.; 338.

²⁸⁶ Groys, B. (2006). *Učiniti stvari vidljivima / Strategije suvremene umjetnosti*. Zagreb: MSU.; 78., 79.

samoporicanja, tvrdeći kako nastoje pokazati ljudima „ono što žele vidjeti“. Za razliku od masovnih medija, muzeji posjeduju sredstva i mogućnosti da budu mjesta kritičkog diskursa. Štoviše, uzimajući u obzir našu trenutnu kulturnu klimu, muzej je praktički jedino mjesto gdje se možemo uistinu udaljiti od naše sadašnjosti i usporediti je s prošlim razdobljima. U tom smislu, muzej je nezamjenjiv upravo stoga jer je posebice prikladan za kritičku analizu i dovođenje u pitanje medijski manipuliranih svojatanja „Zeitgeista“.²⁸⁷

²⁸⁷ Groys, B. (2006). *Učiniti stvari vidljivima / Strategije suvremene umjetnosti*. Zagreb: MSU.; 88.

ZAKLJUČAK

Ključan pojam za utemeljenje i razumijevanje koncepta ovog rada i njegovih temeljnih dijelova, bio je *promjena znanstvene paradigme* koju povjesničar i filozof znanosti Thomas Kuhn određuje na sljedeći način:

Paradigma je najopćenitiji oblik ili struktura koja omogućuje tvorbu različitih teorija, ili ona je teorija 'drugog stupnja' (metateorija) koja u nekom razdoblju omogućuje razumijevanje istraživanja, tj. generalne pretpostavke neke istraživačke prakse (...). Paradigma se postupno mijenja do granica kad se pomoću nje više ne mogu objasniti neke pojave u teorijama prvog stupnja. Tada nastupa razdoblje znanstvene revolucije. Njom se antiktira jedna paradigma i razvija neka druga. Riječju, paradigma zakazuje kad izgubi svoju funkciju prenošenja, pohranjivanja i proizvodnje informacija, tj. kada se pod pritiskom novih spoznaja na razini primarnih istraživanja počne 'nenormalno' ponašati.²⁸⁸

Upravo se takav proces odvio u struci povijesti umjetnosti tijekom 20. stoljeća, a čiji procesi i utjecaji su aktualni još i danas. Veća razina artikuliranosti, obuhvatnosti i preciznosti određene paradigme znači i veću razinu krutosti znanstvene prakse unutar nje, što dolazi do izražaja u tumačenju određenih *nepravilnosti* ili *anomalija* unutar sustava. Za (tradicionalnu) povijest umjetnosti *anomalije* su bile fenomeni koji se javljaju u suvremenoj umjetnosti. Tijekom 20. stoljeća u umjetnosti se događa sve više *ekscesa*, koji kao nove činjenice u povijesti umjetnosti generiraju poteškoće s pitanjima interpretacije iz perspektive tada dominantne paradigme struke - tradicionalne povijesti umjetnosti. U određenom trenutku postalo je očito kako je u tradiciji utemeljena, dominantna paradigma postala neadekvatna za ispunjenje znanstvenih zahtjeva struke kad su u pitanju fenomeni koji se mijenjaju u svijetu umjetnosti. Time su izazvane nove teorijsko-metodološke tendencije i i nagoviještena je smjena starog sustava. Zbog složenosti tog procesa u samoj povijesti umjetnosti se uočava prijelazno razdoblje s preklapanjem stare i nove paradigme, i dolazi do složene reakcije na krizu u struci, s naglašenom potrebom za promjenom znanstvenog instrumentarija. Shodno tome, mnogi su tradicionalni pokušaji objašnjavanja novih umjetničkih stremljenja nastojali učvrstiti postojeću paradigmu struke, dok su njihovi neuspjesi upravo afirmirali potrebu za promjenom.²⁸⁹ Ne samo što se stara paradigma pokazala kao nedostatna, nego je nova ponudila i pojmove, metodološke okvire i interpretativne pretpostavke, omogućivši *prevrednovanje vladajućeg pristupa te unošenje reda i smisla u činjenice što su bile nedokučive uobičajenim načinima i sredstvima istraživanja.*²⁹⁰ Jedan od najilustrativnijih primjera toj tezi jest pojava *ready made* umjetnosti. U trenutku kad se skup umjetničkih djela više nije mogao razlikovati od običnih ne-umjetničkih predmeta po svojim formalnim kvalitetama, uvođenje novog teorijskog diskursa postalo je imperativ. Tako je suvremena umjetnost, koja se konceptualno počela sve dublje temeljiti na

²⁸⁸ Rodin, D. (2001, 17.02.2014.). Glosar novijeg društveno-znanstvenog pojmovlja. *Politička misao*. Vol. 37, No. 4; web stranica: [http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=42538.](http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=42538;); 135., 136.

²⁸⁹ Briski-Uzelac, S. (2008). *Vizualni tekst; studije iz teorije umjetnosti*. Zagreb: Centar za vizualne studije.; 7.-10.

²⁹⁰ Briski-Uzelac, S. (2008). *Vizualni tekst; studije iz teorije umjetnosti*. Zagreb: Centar za vizualne studije.; 13.

socijalnim aspektima stvaralaštva formalističko-analitički pristup učinila besmislenim.²⁹¹ Drugim riječima, širenje domene umjetnosti, više se nije moglo obuhvatiti temeljem postojećih teorijskih diskursa, i postavilo je nužan zahtijev za stvaranjem novih.

Ciljeve ovog rada moguće je odrediti višestruko. Namjera je u prvom redu bila detaljnije izložiti i kontekstualizirati metodološke obrasce analize umjetničkog djela u teoriji umjetnosti 20. stoljeća. Osim pokušaja utemeljenja njihova porijekla objašnjava se njihova primjena u struci, te se osim potencijalnih kritika i metodološki problematičnih im točaka, naznačuje njihova važnost i spoznajni potencijal koji su ostvarili u struci. Uz to je glavna motivacija bila kontekstualizirati, objasniti te opravdati promjenu znanstvene paradigme istraživanja. Ona od tradicionalnih ishodišta povijesti umjetnosti rezultira mijenjanjem interesa za proučavanje kulturalnih uvjeta i interpretacijâ kao konstituenata (od tada relativiziranih) povijesnih narativa. Promjena statusa umjetnosti od autonomne domene čiste estetičke vizualnosti do konstituiranja nove vizualne paradigme značila je pomak s osjetilnosti na mišljenje o/kroz umjetnost(i), odnosno od interesa za pojavno u umjetnosti usredotočila se na suštinsko pitanje interpretacije same prirode umjetnosti. Takva promjena značila je i nužan pomak u vidu primjene novih oblika analize i interpretacija umjetničkih djela. U konačnici, pokušalo se je prikazati neke od glavnih problema i područja istraživanja suvremene teorije umjetnosti. Time se je osim zbog opravdanja teze o sve većoj važnosti teorije umjetnosti u suvremenim istraživanjima struke, željelo zorno oprimirati i promjenu spomenute znanstvene paradigme. Uz to se nastojalo aktualizirati nove metodološke obrasce analize, smjerove istraživanja, kao i teorijske probleme s kojima su rezultirali.

Barnett Newman (1905.-1970.), američki umjetnik apstraktnog ekspresionizma jednom je prilikom ustvrdio kako je estetika za umjetnika isto što i ornitologija za ptice.²⁹² Ta izreka će postati opće mjesto za ilustriranje stava po kojem je estetika irelevantna za umjetnike i umjetničku produkciju. Proširujući njegovu misao može se postaviti pitanje *je li teorija umjetnosti za umjetnike i recipijente umjetnosti isto što i ornitologija za ptice?* Je li u jednakoj mjeri irelevantna? Ovaj rad je pokušavao sugerirati kategorički niječan odgovor na to pitanje. Posredstvom meta-analize teorije umjetnosti, željelo se sugerirati kako istinska spoznaja fenomena svijeta umjetnosti (s umjetničkim djelima u njegovom središtu) nije moguća bez kritičke refleksije, metoda i analize njegovih istraživanja. Poistovjetivši ovdje teoriju umjetnosti s oblicima spoznaje i moćima razuma, a umjetnička djela s (vizualnim) iskustvom kao njihovim objektima, taj međuodnos najzornije izražava (na Newmanovo nezadovoljstvo) utemeljitelj estetike Immanuel Kant tvrdeći: *Misli bez sadržaja su prazne, zorovi bez pojmova su slijepi.*

²⁹¹ Briski-Uzelac, S. (2008). *Vizualni tekst; studije iz teorije umjetnosti*. Zagreb: Centar za vizualne studije.; 16.

²⁹² Za širi kontekst Newmanove tvrdnje vidi u: <http://www.barnettnewman.org/chronology.php>; eng. *Aesthetics is for the artist as ornithology is for the birds.*

Methodological frameworks for the analysis of an artwork in 20th century art theory

SUMMARY

The crisis of High Modernism in the 1960s, led to the destruction of the Modernist paradigm as a unified theoretical platform for interpreting art, culture and society. This has brought about not just the change of the status of art, but also its leaving the autonomous domain of pure visuality in the areas of cultural theory and the world of art. All of this occurred within a period of constituting a new visual paradigm, which has referred to the spreading of the field of visuality through the media, as well as a shift into other spheres of sociality and culture. The attention is now moved away from the prevalence of an artwork and to the question of interpreting the nature of art, where the works themselves become theoretical artifacts, thus changing the definition of the term 'art'. Coming across new problems in art (ones that could not be explained by the existing theoretical framework), consequently lead to the establishment of a new discourse on art. The Postmodernist paradigm signaled the end of the traditional understanding of Art History, and the reception problem became the central issue of theoretical research, pushing the artwork and the artist out of focus. This thesis presents the methodological models for analyzing art works within the 20th century art theory, with an aim of giving a chronological overview of the most important theoretical changes of the scientific paradigm, as well as a number of accompanying phenomena in Art History research. The result of the new visual paradigm was a need to change the traditional approach in new situations of the discipline, including research of cultural conditions in which the artwork has emerged, as well as a new interpretation of the constituents of historical narratives. New methodological models for analysis, objectives of research and examples of the expanding domain of scientific research are provided in order to elucidate reasons for theory of art becoming more and more present in contemporary Art Historical research.

KEY TERMS: *art theory of Modernism, art theory of Postmodernism, cultural paradigms, reception of art, artwork in context, discursive analysis*

POPIS LITERATURE:

- Akdağ Salah, A.A.; Salah, A.A. (2008). Technoscience art: A bridge between neuroesthetics and art history?. *Review of General Psychology*. Vol. 12, No. 2, 147.-158.
- Appignanesi, R.; Garratt, C. (2004). *Introducing postmodernism*. Cambridge: Icon Books UK.
- Barker, C. (2005). *Cultural Studies: Theory and Practice*. London: Sage.
- Bächtshmann, O. (2004). *Uvod u povijesnoumjetničku hermeneutiku*. Zagreb: Scarabeus.
- Beker, M. (1999). *Suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Belting, H. (et al.; ur.). (2007). *Uvod u povijest umjetnosti*. Zagreb: Fraktura.
- Białostocki, J. (1986). *Povijest umjetnosti i humanističke znanosti*. Zagreb: GZH.
- Briski-Uzelac, S. (ur.). (1997). *Slika i Riječ; uvod u povijesnoumjetničku hermeneutiku*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.
- Briski-Uzelac, S. (2008). *Vizualni tekst; studije iz teorije umjetnosti*. Zagreb: Centar za vizualne studije.
- Burke, P. (2003). *Očevid; Upotreba slike kao povijesnog dokaza*. Zagreb: Antibarbarus.
- Carroll, N. (2002). *Philosophy od art; a contemporary introduction*. Routledge UP.
- Childs, P. (2008). *Modernism*. London and New York: Routledge Taylor&Francis Group.
- Costello, D.; Vickery, J. (ur.). (2007). *Art; key contemporary thinkers*. Oxford: Berg.
- Danto, A., C. (1997). *Preobražaj svakidašnjeg*. Zagreb: Kruzak.
- Danto, A., C. (1964). The Artworld. *The Journal of Philosophy*. Vol. 61, No. 19, 571.-584.
- D'Alleva, A. (2012). *Methods and theories of art history*. London: Laurence King Publishing.
- Finlayson, J. G. (2005). *Habermas; a very short introduction*. New York: Oxford University Press.
- Groys, B. (2006). *Učiniti stvari vidljivima / Strategije suvremene umjetnosti*. Zagreb: MSU.
- Habermas, J. (1988). *Filozofski diskurs moderne*. Zagreb: Globus.
- Hatt, M.; Klonk, C. (2006). *Art history: a critical introduction to its methods*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- Hutcheon, L. (2004). *A Poetics of Postmodernism*. London & New York: Routledge Taylor&Francis Group.
- Hutcheon, L. (2001). *The Politics of Postmodernism*. London & New York: Routledge Taylor&Francis Group.
- Kant, I. (1984). *Kritika čistoga uma*. Zagreb: MH.
- Kant, I. (1975). *Kritika moći suđenja*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Kivy, P. (ur.). (2004). *The Blackwell Guide to Aesthetics*. Blackwell Publishing Ltd.
- Kolečnik, Lj. (ur.). (2005). *Umjetničko djelo kao društvena činjenica*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.
- Kuhn, T. S. (2002). *Struktura znanstvenih revolucija*. Zagreb: Jesenski i Turk.
- Magee, G. A. (2011)., *The Hegel Dictionary*, Continuum International Publishing Group.
- Murray, C. (ur.). (2005). *Key Writers on Art: From Antiquity to the Nineteenth Century*. Routledge: Taylor & Francis e-Library.
- Murray, C. (ur.). (2005). *Key Writers on Art: The Twentieth Century*. Routledge: Taylor & Francis e-Library.
- Nadal, M.; Pearce, M.T. (2011). The Copenhagen Neuroaesthetics Conference: prospects and pitfalls for an emerging field. *Brain and Cognition*. Vol. 76, No. 1, 172.-183.
- Nelson, R. S.; Shiff, R. (2003). *Critical terms for art history*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Parašić, I. (2008). O institucijskoj teoriji umjetnosti. *Prologomena*. Vol. 7, No. 2, 181.-203.
- Pelc, M. (ur.). *Zbornik 1. Kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti*. Zagreb: IPU.
- Pooke, G.; Newall, D. (2008). *Art history; the basics*.

London and New York: Routledge Taylor&Francis Group.

- Popper, K. (1962). *Conjectures and Refutations*, New York, Basis Books.
- Preziosi, D. (ur.). (2009). *The Art of Art History: A Critical Anthology*. New York: Oxford University Press Inc.
- Psillos, S. (2007). *Philosophy of science A-Z*, Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.
- Rodrigues, C.; Garratt, C. (2004). *Modernizam za početnike*. Zagreb: Jesenski i Turk.
- Rukavina, K. (2009). Istina u umjetnosti. Refleksije o spoznajnim aspektima vizualne umjetnosti. *Filozofska istraživanja*. Vol. 29, No. 3, 567.-586.
- Sachs-Hombach, K. (2006). *Znanost o slici; discipline, teme, metode*. Zagreb: Antibarbarus.
- Smith, K.; Moriarty, S.; Barbatsis, G.; Kenney, K. (2005). *Handbook of visual communication: theory, methods, and media*. London: Lawrence Erlbaum associates, Publishers.
- Smith, P.; Wilde, C. (ur.). (2002). *A companion to art theory*. Padstow, Cornwall: Blackwell Publishing.
- Straten, R. (2003). *Uvod u ikonografiju : teoretske i praktične upute*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.
- Sturken, M.; Cartwright, L. (2001). *Practices of Looking*. New York: Oxford University Press.
- Šuvaković, M., Erjavec, A. (ur.). (2009). *Figure u pokretu: Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umjetnosti*. Beograd: Atoča.
- Šuvaković, M. (2010). *Diskurzivna analiza: prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, esteticima, teoriji i studijama umjetnosti i kulture*. Beograd: Orion art.
- Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.
- Šuvaković, M. (2012). *Umetnost i politika: suvremena estetika, filozofija i umjetnost u vremenu globalne tranzicije*. Beograd: Glasnik.
- Šuvaković, M. (2004). Umjetnost i ideologija; Pedesete u podijeljenoj Europi. *Život umjetnosti*. No. 71/72, 91.-94.
- Tkalec, G. (2010). Primjenjivost teorije recepcije na medij interneta. *Fluminensia*. Vol. 22, No. 2, 69.-81.
- Uzelac, M. (2003). *Estetika*. Novi Sad: Stylos art.
- Wood, C., S. (2009). E.H. Gombrich's 'Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation', 1960. *The Burlington Magazine*. December 2009, 836.-839.

Internetski izvori:

- Benjamin, W. (1936, 04.01.2014.). Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije.; web stranica: <http://www.ipu.hr/uploads/documents/1920.pdf>.
- Canon-Roger, F. (2006, 15.02.2014.). Littérature et linguistique 1, Diversité des langues. *Texto!*. Vol. 11, No. 1; web stranica: <http://www.revue-texto.net/Reperes/Themes/Canon-Roger/Canon-Roger1.html>.
- Hrvatska enciklopedija (Leksikografski zavod Miroslav Krleža; 20.08.2014.). Vidi: apercepcija.; web stranica: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=3285>
- Hrvatska enciklopedija (Leksikografski zavod Miroslav Krleža; 04.07.2014.). Vidi: poststrukturalizam.; web stranica: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=49708>
- Hrvatska enciklopedija (Leksikografski zavod Miroslav Krleža; 18.07.2014.). Vidi: recepcija.; web stranica: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=52134>
- Hrvatska enciklopedija (Leksikografski zavod Miroslav Krleža; 20.08.2014.). Vidi: semiotika.; web stranica: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=55345>
- Hrvatska enciklopedija (Leksikografski zavod Miroslav Krleža; 20.08.2014.). Vidi: simbol.; web stranica: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=55997>
- Hrvatska enciklopedija (Leksikografski zavod Miroslav Krleža; 04.07.2014.). Vidi: strukturalizam.; web stranica: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=58479>

- Hrvatski jezični portal (20.08.2014.). Vidi: apercepcija.; web stranica: <http://hjp.novi-liber.hr/>
- Hrvatski jezični portal (17.04.2014.). Vidi: idéja.; web stranica: <http://hjp.novi-liber.hr/>
- Hrvatski jezični portal (17.02.2014.). Vidi: paradigma.; web stranica: <http://hjp.novi-liber.hr/>
- Hrvatski jezični portal (04.07.2014.). Vidi: postmodernizam.; web stranica: <http://hjp.novi-liber.hr/>
- Hrvatski jezični portal (02.08.2014.). Vidi: psihoanaliza.; web stranica: <http://hjp.novi-liber.hr/>
- Hrvatski jezični portal (20.08.2014.). Vidi: semiotika.; web stranica: <http://hjp.novi-liber.hr/>
- Hrvatski jezični portal (20.08.2014.). Vidi: simbol.; web stranica: <http://hjp.novi-liber.hr/>
- <http://www.barnettnewman.org/chronology.php>
- <http://www.cla.purdue.edu/english/theory/postmodernism/modules/ baudrillardpostmodernity.html>
- <http://www.cla.purdue.edu/english/theory/postmodernism/modules/ baudrillardsimulation.html>
- Ivković, M. (2006, 30.04.2014.). Fuko versus Habermas; Moderna kao nedovršeni projekat naspram teorije moći – neizbežna suprotstavljenost ili mogućnost komunikacije. *Filozofija i društvo*; web stranica: http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/fid/XXX/03/html_ser_lat.
- Jelkić, V. (2008, 09.03.2014.). Kraj povijesti ili nova epoha?. *Metodički ogledi*; web stranica: http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=57576.
- *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (14.05.2014.). Vidi: Critical Theory.; web stranica: <http://plato.stanford.edu/entries/critical-theory/>
- *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (04.02.2014.). Vidi: The Concept of the Aesthetic.; web stranica: <http://plato.stanford.edu/entries/aesthetic-concept/#ConAes>
- *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (14.05.2014.). Vidi: Theodor W. Adorno.; web stranica: <http://plato.stanford.edu/entries/adorno/#4>
- Rodin, D. (2001, 17.02.2014.). Glosar novijeg društveno-znanstvenog pojmovlja. *Politička misao*. Vol. 37, No. 4; web stranica: http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=42538.
- Smith, T. (2009, 24.04.2014.). Modernity. *Grove Art Online. Oxford Art Online*; web stranica: http://www.moma.org/collection/details.php?theme_id=10123&displayall=1#skipToContent