Uloga estetike u modernoj umjetnosti

Jančec, Marija

Undergraduate thesis / Završni rad

2017

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

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:186:813886

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

Image not found or type unknown

Repository / Repozitorij:

Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository

zir.nsk.hr

UNIRI DIGITALNA KNJIŽNICA

Image not found or type unknown

Sveučilište u Rijeci
Filozofski fakultet u Rijeci
Preddiplomski studij filozofije

Uloga estetike u modernoj umjetnosti

Student: Marija Jančec
Mentor: dr. sc. Ana Gavran Miloš

1. srpnja 2017., Rijeka

SADRŽAJ

1. Uvod....1
2. Umjetnost kroz trenutna stanja svijesti....3
3. Prekid s tradicijom i nova shvaćanja umjetnosti....7
   - 3.1 Kontinuum antičke tradicije....7
   - 3.2 Pojava avangarde....8
   - 3.3 Avangardni pravci: nova shvaćanja umjetnosti....9
   - 3.4 Uloga estetike u modernoj umjetnosti....11
   - 3.5 Problematika definicije umjetničkog djela....13
   - 3.6 „But is it art?“....17
4. Kraj teorije umjetnosti....19
5. Zaključak....21
6. Popis literature....23

1. UVOD

Od samih početaka umjetničkog izražavanja, javlja se potreba za filozofskim tumačenjem umjetničkih djela: proispitivanjem tijeka stvaralaštva, vrijednosnih sadržaja i njihovog smisla. Postmoderna filozofija radikalno se odvaja od tradicije raspravljanja u okvirima estetike koja seže još u vrijeme Platona i Aristotela: s pojavom moderne umjetnosti, u središtu više nije pojam "ljepote". Štoviše, on postaje irelevantan kada se u muzejima umjesto slika i skulptura koja teže atributima idealnosti, savršenstva i imitacije, pojavljaju umjetnički radovi kao što su pisoar, lopata za snijeg ili stalak za boce. U ovom radu bavit ću se filozofskim problemom koji donose upravo te radikalne promjene u umjetničkom izražavanju 20. stoljeća: kako promjena u svijetu i ljudskoj svijesti donosi nova shvaćanja umjetnosti i novu ulogu estetike u definiciji i identifikaciji umjetničkog djela kao takvog. Vrlo je važno povezati kontekst u kojem nastaje umjetničko djelo s njegovim ontološkim smislom – od ikona ranog srednjeg vijeka, do apstraktnih slika modernog vremena, svaki je rad nastao kao rezultat odnosa s povijesnim okolnostima i trenutnom umjetničkom aktivnošću. Povezanim procesom događaji u svijetu formiraju način na koji će neko djelo nastati i koji će biti njegov značaj, a nadalje to utječe i na filozofsko shvaćanje i tumačenje tih djela. Na taj način radikalne promjene u suvremenoj umjetnosti povlače i promjene u estetici: uvodi se nova perspektiva u tradicionalnom shvaćanju ukusa, odnosno „osjećaja za lijepo“. U ovom radu prikazat ću jedan mogući teorijski okvir u modernoj filozofiji umjetnosti o problemu definicije umjetničkog djela i njegove identifikacije: njega u svom djelu *Preobražaj svakidašnjeg* donosi suvremeni američki estetičar Arthur C. Danto. On tvrdi da uspješnost umjetničkog djela nije poistovjetiva s ljepotom njegova materijalnog supstrata: „zahtjev da ljepota djela bude istovjetna ljepoti njegovog materijalnog analogona“ prema njemu predstavlja definiciju barbarskog ukusa.[1] Nije dovoljno ispuniti kriterij „ljepote“ jer fokus moderne umjetnosti seže puno dalje od toga: u povijesno-umjetnički kontekst nastanka, stanje svijesti umjetnika i proces nastanka djela, ekperimentiranje sa sadržajem te je kao takav gotovo nerazdvojiv od filozofije umjetnosti. Cilj seminarskog rada je prikazati prekid s tradicijom do kojeg dolazi u 20. stoljeću, u okvirima umjetnosti i estetike te naglasiti važnost estetike koja dobiva potpuno novi značaj – umjetnost odlazi u nezamislivu radikalnost, što

[1] Danto, 1997a., str 151.

povlači brojna nova pitanja o statusu umjetničkog djela, ulozi umjetnika i procesa stvaralaštva te tumačenju i estetskom vrednovanju.

Nakon uvodnog djela, ukratko je opisano kako trenutno stanje ljudske svijesti, koje je uglavnom rezultat promjena i događaja u svijetu, utječe na umjetnost, u nastojanju da se objasni revolucionarna promjena koju donosi moderno doba. Zatim je u istim okvirima ponuđen kratki pregled vremenske crte izmjene povijesno-umjetničkih stilova - kontinuum antičke tradicije, a potom i pojava avangarde. Opisano je nekoliko avangardnih pravaca: kako se u njima mijenja ideja same umjetnosti, kao i definicija samog umjetničkog djela koje iz tradicionalnog, klasičnog prikazivanja primjerice idiličnih pejzaža postaje nefigurativno prikazivanje koje više nije usredotočeno na tematiku, već na eksperimente s formom, linijom i/ili bojama. Nadalje je objašnjena uloga estetike u modernoj umjetnosti - odakle uopće estetske vrijednosti i prosudbe? Zatim slijedi kratka rasprava temeljena na knjizi „Preobražaj svakidašnjeg“: ponuđeni su koncepti koji određuju neki predmet likovnog stvaralaštva umjetničkim djelom, kroz raspravu o tome kako je moguće da puki potrošački proizvod nalik na milijune istih, u isto vrijeme bude upravo to – puki potrošački proizvod na policama dućana – i umjetničko djelo smješteno u muzej? Što ih razlikuje i što je to što „definira“ umjetničko djelo? Na to se nadalje nadovezuje „popularno pitanje“ ne samo u krugovima estetičara i povjesničara umjetnosti, već i šire publike koja svjedoči o radikalnim promjenama modernog doba: „But is it art?“ Javlja se sumnja u umjetnički status izloženih predmeta koji odmiču od tradicijskih težnji da umjetnost treba biti „lijepa, uzvišena“ u radikalnosti eksperimentiranja sa svim aspektima pristupa i procesa stvaranja – od naslova samog djela, njegove forme i sadržaja do tehnika i medija koji u novom modernom dobu dobivaju dotad neviđene mogućnosti. Posljednje je poglavlje posvećeno kratkom uvodu u raspravu o kraju teorije umjetnosti, temeljeno na članku "The End of Art Theory" kojeg piše Leon Rosenstein. Postavlja se pitanje je li došao kraj samom razvoju umjetnosti koja više nije u stanju proizvesti nijednu paradigmu, na koje se nadovezuje i pitanje je li teorija umjetnosti "izumrla" pod pritiskom svih tih silnih i radikalnih promjena modernog doba – iz toga slijedi povratak na početnu ideju o promjeni definicije umjetničkog djela, osvrćući se na ulogu koju ima estetika u okvirima novih shvaćanja.

2. UMJETNOST KROZ TRENUTNA STANJA SVIJESTI

Povjesničar umjetnosti Heinrich Wölfflin napisao je: „Nije sve u svako doba moguće.“[2] Ono što neki predmet stvaralaštva čini umjetničkim djelom stoji u vezi s poviješću umjetnosti, a refleksija je i drugih aspekata, poput trenutnog stanja ljudske svijesti ili događanja u svijetu. Tako je primjerice ekspresionizam nastao kao reakcija na događaje uoči Prvoga svjetskog rata, socijalistički realizam kao odgovor na političke i društvene prilike svog razdoblja, a pop-art kao pobuna protiv materijalizma i konzumerizma koji su zahvatili društvo tog doba. Umjetnička razdoblja obično su reakcije na unutarnja stanja ljudske svijesti, koja pak ovise o događanjima u svijetu – političkim i ekonomskim prilikama, razvoju humanističkih i prirodnih znanosti, novim otkrićima, općenitom stanju ljudskog duha i brojnim drugim aspektima koji služe kao inspiracija ili reakcija umjetnika, rezultirajući određenim povijesno-umjetničkim stilovima. Renesansni arhitekt i teoretičar Leon Battista Alberti napisao je traktat o slikarstvu „Della Pittura“ 1435. godine. U razdoblju kreativnosti, inovacija, otkrića i promjena, Alberti piše da slika nastoji reprezentirati stvari koje vidimo: najprije vidimo da prikazano tijelo ili predmet zauzima mjesto, a ta su dva aspekta odvojena granicom, odnosno linijom. Potom shvaćamo da promatrana tijela ili predmeti pripadaju u zajedničku kompoziciju. Zatim se usredotočujemo na boje i ravnine, koje su reprezentacija uloge koju na slici ima svjetlost. Zaključak je da se slika sastoji od ograničenja (linija), kompozicije i svjetlosti.

Kako je slika reprezentacija stvarnosti, prostori na slici slični su onima u stvarnosti. Prostori se mogu se razdijeliti na različita mjesta koja su zauzeta tijelima; tijela se mogu razdijeliti na svoje dijelove, sve dok ne dođemo do različito obojenih površina. Prema tome je zadatak slikara da prikazuje upravo te površine i to na način da ih na platno smjesti onako kako se u vidnom polju stvarno i nalaze. Bitnu ulogu tu igra matematička, odnosno geometrijska preciznost, kao i ponovno otkrivena geometrijska perspektiva. Na način da se pažljivo slažu oslikane površine, stvara se privid da na dvodimenzionalnoj površini slike postoje prikazi različito udaljenih, međusobno odvojenih tijela i predmeta od kojih svaki zauzima svoje mjesto od kojih se neka čine bliže, a neka dalje: baš kao i u stvarnosti. Tako se čini da prostor

[2] Danto, 1997a., str 10.

posjeduje trodimenzionalnost, odnosno dubinu, iako znamo da se radi o slikarskoj iluziji.[3] Takvo se shvaćanje prostorne dubine i modelacije koristilo sve do kraja 19. stoljeća, a zadatak umjetnika bilo je što vjernije prikazivanje stvarnosti. Promjene započinju pojavom romantizma, kada se kao posljedica Francuske revolucije, napoleonskih ratova te napretka industrijalizacije i urbanizacije mijenja ljudska svijest.

Francuski romantičarski pisac Victor Hugo piše: „Svi su sustavi lažni, samo je genijalnost isitnita.“ S tog gledišta duh je taj koji je prenosnik prirode, a umjetnikov je cilj napajati se na tom izvoru više stvarnosti te ga kao takvog pokušati izraziti. Takvim novim razmišljanjima, najvažnija postaje iskrenost, odnosno individualnost, iz čega proizlazi da kopiranje nečijeg talenta, odnosno nečije originalnosti znači proizvoditi nešto lažno.[4] Nakon romantizma, javlja se realizam kod kojeg se opet valja okrenuti velikom značenju koje u ljudskom stvaralaštvu ima trenutna situacija u svijetu. Naime, realisti se odvajaju od stilističkog pokreta i intelektualnog stava romantizma te se okreću razumjevanju prirode, društva i ljudskog ponašanja kroz fizičke, fiziološke, empirijske i znanstvene pristupe. Rezultat toga su prikazi neuljepšanih, neidealiziranih scena iz tadašnjeg života, a ističe se prolaznost života.[5] Postupnim promjenama koje se događaju u svijetu, kroz tih nekoliko ključnih stilova koji se javljaju u 19. stoljeću, polako se otvara put prema modernom dobu. Presudna pojava za nastanak avangarde bio je impresionizam. S njime se javlja novo shvaćanje, odnosno ideja da su neki umjetnici i zamisli izrazito novi ili radikalni za svoje vrijeme. Takav stav donosi želju umjetnika da počinju stvarati umjetnost koju može razumijeti samo nekoliko ljudi, odnosno ostali „avangardni“ umjetnici i nekoliko stručnjaka – povjesničara umjetnosti, kritičara ili kolekcionara.[6] Moderna se umjetnost prema takvim novim konceptima može definirati i kao raskid s tradicijama prošlosti na način da se učini nešto o čemu ni jedan umjetnik prije nije ni sanjao.[7]

Vasilij Kandinski stvara svoju prvu apsktraktnu sliku početkom 20. stoljeća: djelo koje ne možemo povezati sa stvarnim svijetom, koja nema prepoznatljivih likova i prostornih odnosa. Odnosno, ne koristi forme i načine svojih prethodnika, već donosi sasvim novi

[3] Spencer, 1970. (http://www.noteaccess.com/Texts/Alberti/ , posjećeno 10.6.2017.)
[4] Janson, 2007b., str. 824.
[5] Janson, 2007b., str. 861.
[6] Janson, 2007b., str. 862.
[7] Gombrich, 1999c., str. 557.

pristup stvaralaštva. Istih godina Marcel Duchamp izlaže običan pisoar kojeg potpisuje s „R. Mutt“ i imenuje „Fontana“, a nešto kasnije Andy Warhol predstavlja svoje djelo „Campbell juha“ gdje običnu limenku juhe, potrošački artefakt nalik na milijun drugih, skida s polica prodavaonice i predstavlja kao umjetničko djelo. Kako se razvija ljudska svijest i kakve se promjene događaju od primjerice nastanka renesansne slike „Oluja“ koju 1505. stvara Giorgione, prikazujući pejzaž začarane idile, sna o pastoralnoj ljepoti okupanog u čeznutljivom sanjarenju, do „Krajolika s bijegom u Egipat“ kojeg 1603. radi barokni slikar Annibale Caracci, prikazujući idealnu viziju blage, ali velebne prirode, do romantističkog djela povijesnog krajolika „Snježna oluja: Hanibal i njegova vojska prelaze Alpe“, iz 1812. čiji je autor Joseph Mallord William Turner?

Ideje, stil, način stvaralaštva, tematika i motivi ne posjeduju radikalne promjene, iako se radi o razmaku od nekoliko stoljeća. Stoga se postavlja pitanje kako su još uvijek tradicionalna djela realizma i impresionizma, s naznakama revolucije koja slijedi, zamjenili radikalni, nezamislivi i u potpunosti „avangardni“ predmeti poput stalka za sušenje boca ili lopata za snijeg u vodećim svjetskim muzejima? Kako je došlo do prekida tradicije koja je kontinuirala kroz figurativne prikaze čiji je cilj bilo što stvarnije i točnije prikazivanje stvarnih objekata iz prirode još iz razdoblja antičkih civilizacija? Kako je umjetnost u 20. stoljeću završila u potpuno drugačijem shvaćanju umjetničkog djela kao takvog? Što uopće definira umjetničko djelo i kako je moderna umjetnost promijenila tu definiciju?

Došlo je do svakog prekida s tradicijom, kako u svijetu stvaralaštva, tako i u filozofskom pristupu umjetničkim djelima: revolucija u razmišljanju, shvaćanju i samom pristupu umjetničkoj aktivnosti dale su novu ulogu umjetniku i umjetničkom djelu. Tradicionalne teorije o umjetnosti kao lijepoj, uzvišenoj imitiaciji stvarnosti nemaju značaj kada je predmet rasprave smješten na izložbu identičan predmetu na polici bilo kojeg dućana ili pak trodimenzionalni prostor napravljen od materijala sa smetišta. U filozofskom tumačenju takvih djela, iako možda ne postoji sumnja u status *ready-made* predmeta ili struktura od ikoničnih znakova kao umjetničkih djela, javlja se određena zagonetnost u raspravi o njihovom statusu. Dolazi do umjetničke preobrazbe kada izlošci prestaju zadovoljavati tradicionalne estetske kriterije podudarnosti sa stvarnošću, već prolaze kroz „umjetničku preobrazbu“ u kojoj se njihov status mijenja od običnog artefakta ili predmeta svakodnevice

u umjetničko djelo. To zahtjeva i uvođenje drugih aspekata u okvirima estetike: društvenih, kulturalnih i povijesnih okolnosti, samog shvaćanja umjetnosti i reprezentacije, ali isto tako i odnosa djela prema umjetniku koji ga stvara i prema recipijentima s kojima se susreće. Umjetničko se djelo ne može odvojiti od umjetničke aktivnosti u doba njegova nastavka te se stoga treba proučavati u povijesnom kontekstu u kojem ono nastaje, sa svjesnom aktivnošću umjetnika. Svako je djelo u tijeku cijele povijesti umjetnosti nastalo u specifičnom povijesnom kontekstu koji ga je na neki način formirao: to posebno dolazi do izražaja u razdoblju bunta, pobune protiv autoriteta, zamišljenih svjetova i radikalnog prekida s tradicijom koja kontinuira od razdoblja antike.

3. PREKID S TRADICIJOM

3.1 KONTINUUM ANTIČKE TRADICIJE

Povijest umjetnosti kakvu poznajemo danas seže od razdoblja antike koja je trajala otprilike u razdoblju između 400. godine prije Krista do 1400. Smisao rimske i grčke civilizacije za proporcije, njihovo poznavanje anatomije i perspektive te klasični stil koji su ostavile iza sebe uvelike je utjecao na cijelu tradiciju kasnijih razdoblja. Brojna njihova otkrića smatraju se izgubljenima u razdoblju srednjeg vijeka, kada se cijeli koncept umjetničkog izražavanja usmjeravao na kršćansku tematiku. Prikazivali su se srednjovjekovni sveci, često okruženi simboličnim prikazima poput ptica i riba, a karakterizirale su ih dvodimenzionalnost i nepravilnost u proporcijama jer je cijeli fokus bio na prikazivanju poruke povezane sa ranokršćanskim shvaćanjima. Romanika i gotika nastavljaju isti kontinuum tradicije – dok romanika odbacuje svaku iluziju prostora i dramatične akcije te likove prikazuje u čisto ornamentalnom načinu, u gotici dolazi do revolucije kada se javljaju pokušaji stvarnijih prikaza – ne samo poruke, već i emocija i pokušaja perspektive. Tek u razdoblju 15. stoljeća dolazi do ponovnog otkrića perspektive te tada počinje jedno od najinovativnijih i najkreativnijih umjetničkih razdoblja – renesansa. Započela je u Italiji, a proširila se cijelom Europom, ponovno oživljavajući klasični stil i metode u slikarstvu, skulpturi i arhitekturi, spajajući ih sa kršćanskim utjecajima srednjovjekovnog stvaralaštva. Nakon renesanse slijedi barok koji se bavi problemima roda, društvenog sloja i spolnosti, a cilj mu je pobuđivanje emocionalnih stanja osjetilima i sugestivnosti dramatičnim sredstvima. Kao najvažnija obilježja javljaju se veličanstvenost, osjetilna raskoš, emocionalna bujnost, napetost i pokret.[8] Rokoko koji slijedi donosi bijeg od stvarnog života, ističe se prirodnost i smisao za ornamentiku u skladu s dvorskim životom. Na taj je način klasicizam renesansne umjetnosti utjecao je na europsku umjetnost i arhitekturu jako dugo vremena i sva se ta razdoblja do pojave moderne umjetnosti – unatoč svojim različitostima, drugačijim stilovima i idejama – mogu opisati kao kontinuum antičke tradicije.[9]

[8] Janson, 2007b., str. 659.
[9] Graham, 2005d., 183.

3.2 POJAVA AVANGARDE

Početak 20. stoljeća donosi promjenu u dugogodišnjoj tradiciji europskog likovnog stvaralaštva te početak razdoblja koje se u povijesno-umjetničkom kontekstu naziva moderna umjetnost. Avangardna su djela uglavnom bila rezultat novih metoda stvaralaštva i umjetničkog izražavanja, na način koji je pomicao granice dotad poznatih metoda i stilova. Najčešće su donosila negativne reakcije – kako publike, tako i kritičara i ostalih umjetnika. Međutim, takva eksperimentalna taktika u stvaranju nije bila nepoznanica ni djelima u kontinuiranoj tradiciji od razdoblja antike pa sve do romantizma u 19. stoljeću. Međutim, postoji nešto što može objasniti kako radikalna promjena moderne umjetnosti u odnosu na tradicionalnu ipak rezultira svrstavanjem i jedne i druge skupine umjetnina u kategoriju koju svijet umjetnost poznaje kao „remek-djela“. Tu je potrebno objasniti termin „avangarda“ koji dolazi od francuskih riječi *avant*, što znači ispred i *garde* što znači straža. Tako bi riječ označavala predstražu, odnosno prethodnicu, koja se odnosila na grupu koja bi na putovanje krenula prije putnika ili vojnika kako bi istražila nepoznati teritorij. Avangarda međutim ima puno veći smisao – ona nosi konotaciju pobune. Nije usmjerena samo na nove pristupe u stvaralaštvu, već i na pobunu protiv tradicije. Primjerice, umjetnost kubizma rezultat je napuštanja tradicionalnih tehnika – onih istih koje je u 15. stoljeću Alberti u svom traktatu opisao kao znanstvene činjenice o slikarstvu i koje su ostale kao smjernice najvećim majstorima cijeli kontinuirani tijek tradicionalne umjetnosti sve do početka 20. stoljeća. Kubizam se odmiče od toga, odbacuje perspektivu, skraćenje i modeliranje i tako prekida s tradicijom reprezentacijske umjetnosti, s ciljem da otkrije iluziju smanjenja tri dimenzije u dvije.[10] Na neki način, upravo je taj bunt bio cijela ideja avangarde. Prekid sa shvaćanjima koje je svijet umjetnika, kritičara i publike zadržao kroz gotovo dvadeset stoljeća.

[10] Graham, 2005d., str. 186.

3.3 AVANGARDNI PRAVCI: NOVA SHVAĆANJA UMJETNOSTI

Ako se sva razdoblja od antike do početka moderne umjetnosti mogu prikazati kao ravna vremenska crta izmjene stilova, u avangardi se ta linija dijeli – u isto se vrijeme javljaju brojni različiti umjetnički pravci, od kojih je svaki donio novi manifest, nove ideje, novu definiciju umjetnosti te novi stil. Svaki je od njih bio rezultat eksperimentiranja obično grupice umjetnika okupljenih oko zajedničkih razmišljanja i ideja.

Ekspresionistički pokret javio se prije Prvog svjetskog rata, u razdoblju tjeskobe i anksioznosti zbog promjena i očekivanja da se treba dogoditi nešto nepojmljivo. Ekspresionisti, vođeni idejom da tragaju za istinom i slobodom, tražili su izgled koji se krije ispod materijalne površine vidljivih stvari. Pisali su proglase, vrijeđali djela izložena u muzejima i starije umjetnike, pozivali se na filozofe poput Nietzschea i priželjkivali društvene promjene. Publiku je uznemiravalo njihovo iskrivljavanje prirode i ugrožavanje ljepote. Nije im se sviđalo što se proces stvaranja tih ozbiljnih umjetnika mogao usporediti s karikaturistima. Jasan odmak od tradicijskog prikazivanja i aspekt koji je najviše uznemirio publiku i kritičare bilo je poružnjivanje izgleda stvari – dok su svi očekivali da se on idealizira.[11]

Ruski slikar Vasilij Kandinski čeznuo je za regeneracijom svijeta preko nove, čisto „unutarnje“ umjetnosti. U svom je djelu „O duhovnom u umjetnosti“, iz 1912., pisao o psihološkim učincima čiste boje – primjerice, kako jarko crvena može na nas djelovati poput zvuka trube. Njegove slike temeljene na pokušajima slikanja glazbe boja inaugurirale su ono što je poznato kao „apstraktna umjetnost“.[12] Ono što postaje važno nije imitacija realnosti, već izražavanje osjećaja kroz izbor boja i linija, što rezultira odbacivanjem tema i motiva i oslanjanjem na učinke boja i linija. Takva je „nepredmetna“, odnosno „nefigurativna“ umjetnost prava suprotnost onome što je svijet umjetnosti poznavao dotad: sve o čemu je Alberti pisao pet stoljeća ranije i što se prožimalo kroz sva razdoblja stvaralaštva – u umjetnosti apstrakcije, kubizma, dadaizma nestaje. Prikazi više nisu čisto imitiranje prirodnog svijeta: prikazivanje figura i pejzaža onako kako ih promatrač stvarno vidi,

[11] Gombrich, 1999c.
[12] Gombrich, 1999c.

natopljenih emocijama tadašnjeg vremena. Umjetnost 20. stoljeća okreće se unutarnjem stanju svijesti čovjeka, psihologizaciji, automatizmu, nekonvencionalnosti.

Za kubizam u svojoj knjizi „Povijest umjetnosti“, povjesničar umjetnosti Ernst Gombrich navodi: „Bio je to pokret koji je odveo do mnogo radikalnijih otklona od tradicije zapadnog slikarstva, čak i od ekspresionističkih akorda boja koje je upotrebljavao Kandinski.“[13] Inspirirani primitivnom umjetnošću, kubisti su naučili kako se predmet ili lice mogu sastaviti iz vrlo jednostavnih elemenata i tako su oblike iz prirode sveli na plošne ornamente, oslanjajući se na formu koja je imala primat nad temom djela.

Valja spomenuti i dadaistički pokret, u čijem je središtu bila pobuna protiv jezika i logike. Njihova djela, *ready-made*, predmeti su koji nastaju u procesu stvaranja novih značenja: u svom iskustvu, mi predmete stavljamo u svakodnevne odnose – znamo čemu služe i znamo što znače njihovi nazivi i te su dvije stvari u odnosu baš poput gramatičkih pravila. Dadaisti su oni koji u to unose nemir – njihov je cilj „poremetiti“ našu gramatiku na način da puke predmete vade iz njihovih uobičajenih okružja i prenose ih u muzeje i galerije, pritom mjenjajući njihove nazive.

Ako se pak okrenemo umjetnosti nadrealizma, još jednom od brojnih avangardnih pravaca, udaljujemo se sasvim od tih stvarnih predmeta i odlazimo u zamišljenje svijetove temeljene na snovima, iluzijama, halucinacijama. Inspirirani djelima oca psihoanalize, Sigmunda Freuda, nadrealisti se okreću duboko skrivenim podsvjesnim nagonima. Na taj način, okrećući se protiv tradicije u stvaranju radikalno drugačijih djela, avangardni umjetnici donose pobunu protiv tradicije i nova shvaćanja umjetnosti. Evolucija čovjeka i njegove svijesti, veliki napredak čovječanstva u svim aspektima ljudske aktivnosti i stvaralaštva i promjene u svijetu – sve je to utjecalo na stvaranje umjetnosti kakvu tradicionalni umjetnici sigurno ne bi mogli ni zamisliti.

[13] Gombrich, 1999c.

3.4 ULOGA ESTETIKE U MODERNOJ UMJETNOSTI

U svojoj knjizi *Preobražaj svakidašnjeg*, estetičar Arthur C. Danto piše o ulozi koju estetika ima u brojnim novim pravcima i smjerovima u koje je krenula moderna umjetnost. Već u umjetnosti realizma polako se počinje stvarati stajalište o prikazivanju neidealizirane umjetnosti kada se slikari okreću stvarnim prikazima modernog društva, neuljepšavajući probleme poput siromaštva, što svoj vrhunac nalazi u umjetnosti ekspresionizma kada se prikazi figura nerijetko uspoređuju s karikaturama. Međutim, što se događa s pitanjem estetike kada se nađemo ispred Duchampovog *ready-made* predmeta „Kotač bicikla" koje je zapravo običan kotač bicikla montiran na kuhinjski stolac? Postavlja se pitanje može li nešto biti umjetničko djelo ako nema minimalni potencijal za estetsku vrijednost. Danto smatra da umjetničko djelo ima jako puno svojstava potpuno različite vrste od kojih neka mogu biti estetska ili pak svojstva koja se mogu estetski smatrati „vrijednima i valjanima". Međutim, to povlači stajalište da čovjek u trenutku kada promatra neko umjetničko djelo i estetski reagira na svojstva, on mora biti svijestan toga da je predmet umjetničko djelo, odnosno njegovog identiteta.[14] Danto također navodi da je razborito pretpostaviti pitanje je li nešto umjetničko djelo ili nije činjenična stvar. Javila bi se pogreška *petitio principii* svakog relevatnog filozofskog pitanja kada bi se pretpostavilo da je isto tako činjenična stvar to da izvjesne stvari imaju estetsku vrijednost ili valjanost te da se rasprave o estetskim zaslugama mogu riješiti pozivanjem na vrstu dokaznog materijala koji je prikladan pri određivanju toga je li nešto umjetničko djelo ili nije. Ako uzmemo kao primjer paradigme estetskog predikata izraz „x je lijep", nije jasno ima li ta rečenica deskriptivno značenje ili nema, u tom smislu da bude istinita ili lažna. U takvoj se rečenici jednostavno koristimo da bi izrazili osjećaje prema nekom predmetu – stoga osjećaj za ljepotu ne može proizlaziti iz estetskog osjetila.[15] Daljnjom analizom, Danto zaključuje da to ne dolazi iz osjetila, kao ni iz smisla za humor ili pak moralnog vladanja. Smatra da takvo osjetilo nije urođeno te tvrdi da su estetske reakcije često funkcija nečijih vjerovanja o predmetu. Naime, činjenica je da će se naše mišljenje o nekom predmetu promijeniti kada nam ga netko opiše – na isti način kako će se naše mišljenje promijeniti kada nam netko kaže da je nešto umjetničko djelo! Time predmet nije stekao svojstva koja nam je netko opisao niti je izmijenio svoj status, već smo se mi

[14] Danto, 1997a., str.133.
[15] Danto, 1997a., str. 135.

usredotočili i razabrali neka njegova svojstva koja smo možda propustili prvi puta.[16] I upravo je to uloga estetike koja se mijenja paralelno s promjenama u umjetnosti. Kako Danto navodi: „*Estetski predmet nije neki vječno utvrđen platonički entitet, radost zauvijek onkraj vremena, prostora i povijesti, vječno spreman za ushićeno vrednovanje znalaca.*“[17] Estetska svojstva djela, kao i funkcija povijesnog identiteta, takva je da čovjek svoju prosudbu djela mora sasvim izmijeniti u svijetlu onog što je o djelu saznao. Djela – ne samo likovna, već i književna, glazbena i svih ostalih grana umjetničkog stvaralaštva, često su kroz povijest bila kritizirana i neprihvaćena, posebice kada su odmicala od tradicijskih shvaćanja i definicije „lijepoga“. I u današnje vrijeme, novi umjetnički projekti dočekani su pitanjem – ali je li to umjetnost?

Uloga estetike u modernoj umjetnosti koju opisuje Danto može se koncipirati promatranjem dvaju naizgled jednakih predmeta: primjerice, „Brillo kutije“ na polici u nekom dućanu i „Brillo kutije“ izloženoj na izložbi pop-art umjetnika, Andy Warhola. Danto se poziva na jednostavnu logičku činjenicu da razlika među stvarima nije nužno zamjedbene naravi, te stoga razlika između umjetničkog djela i pukog artefakta mora počivati na nezamjedbenim svojstvima, primjerice relacijskim. I tu ponovno valja spomenuti ulogu koju u umjetničkom stvaralaštvu svakog razdoblja igraju ljudska svijest i događanja u svijetu. Relacijska su svojstva nekog umjetničkog djela odnos prema kontekstu – vremenu i mjestu nastanka, društvenim, kulturalnim i povijesnim okolnostima, kao i prema umjetniku koji djelo stvara. Važnost konteksta i umjetnikovog tijeka misli, odnosno njegove namjere stavljaju predmet u sasvim drugi kontekst od primjerice radnika u tvornici koji na dnevnoj bazi izradi tisuće istih potrošačkih artefakata. Danto ističe da su Warholove kutije nastale unutar umjetničkog svijeta, u ozražju umjetničke prakse, umjetničkih rasprava i teorija šezdesetih godina dvadesetog stoljeća u New Yorku – svaki od tih elemenata kompleksan je i jedinstven aspekt koji je doveo do toga da predmet dobije posebno značenje, koje ga kao takvim čini umjetničkim djelom spremnim za reakciju javnosti. „Preobrazbom“ predmeta, umjetnik mu daje nov način postojanja koji se razlikuje od postojanja upotrebnih stvari – nastaju s određenom namjerom i namjenom, postavljaju se u određeni kontekst i potiču različite reakcije publike.

[16] Danto, 1997a., 140.
[17] Danto, 1997a, 157.

3.5 PROBLEMATIKA DEFINICIJE UMJETNIČKOG DJELA

Jedna od mnogobrojnih tema rasprave u estetici umjetnosti modernog doba je i pitanje definiranje umjetničkog djela kao takvog. U knjizi *Preobražaj svakidašnjeg*, Danto raspravlja upravo o konceptima koje neki predmet likovnog stvaralaštva određuju kao umjetničko djelo. Andy Warhol je 1964. izložio točnu vizualnu repriliku ambalaže krpica metalne vune za čišćenje posuđa, vrlo popularan američki artefakt koji se mogao pronaći na policama dućana i nazvao ga „Brillo-kutija". Postavlja se pitanje kako je moguće da je jastučić obložen sapunom izložen na izložbi umjetničko djelo, a milijuni identičnih artefakata izložbenih na policama dućana samo proizvod? Što to „čini" neko djelo umjetničkim i što ga razlikuje od svakodnevnih potrošačkih proizvoda?

Najprije navodi ime, odnosno naziv koji individualizira umjetnički rad i daje mu određenu svrhu. Umjetnik, u činu stvaranja svoje umjetnosti, mora imati neku namjeru. Marcel Duchamp, dadaistički umjetnik, 1917. izložio je porculanski pisoar, potpisao ga s R. Mutt i nazvao „Fontana". Njegov *ready-made* izazvao je skandal u svijetu umjetnosti, a Duchamp je odgovorio s "Da li je gospodin Mutt svojim rukama izradio tu fontanu nije od izrazite važnosti. On je sam to ODABRAO učiniti. On je uzeo običan predmet iz svakodnevnice i postavio ga tako da je njegova značajna korisnost iščeznula zbog nove namjere i shvaćanja istog predmeta - stvarajući time njegovu novu svrhu."[18] Upravo se tome u svojoj raspravi okreće Danto – namjeri umjetnika koji je odabrao umjetničko djelo, imenovao ga i tako "preobrazio" svakodnevni artefakt u djelo koje će pripadati u muzeje ili galerije. Iako se fizička promjena nije desila kod Duchampove „Fontane", već je ona ostala predmet identičan svim ostalim pisoarima, došlo je do promjene u ontološkom smislu te se svrha naizgled svakodnevnog proizvoda u potpunosti promijenila. Važnost imena umjetničkih djela Danto objašnjava primjerom s crvenim kvadratima – u hipotetskom slučaju, on bi izložio nekoliko slika, koje bi bile jedna nalik drugoj, odnosno svaka bi prikazivala crveni kvadrat. Što bi ih razlikovalo, bili bi njihovi naslovi – "Kierkegaardovo raspoloženje", prema kritičaru Kierkegaardu koji je sliku Izraelaca koji prelaze Crveno more poistovjetio s ishodom svog života, "Crveni trg", kao isječak moskovskog pejzaža, "Crveni kvadrat", minimalistički primjerak geometrijske umjetnosti, "Nirvana", "Crveni stolnjak" ili bilo što drugo. Svaka od

[18] Duchamp, M. 1917., str. 5.

tih slika imala bi status umjetničkog djela. Da se pokraj njih izloži još jedan rad – površina obojena crvenom, olovnom bojom, koja bi kao takva bila tek artefakt, bez naslova i umjetničkog, filozofskog ili nekog drugog značaja koji bi joj dao smisao u toj izložbi, primjer bi dao potrebnu interpretaciju o imenima u umjetnosti. Kako Danto navodi "Naslov je više od imena; on često predstavlja uputu za tumačenje ili čitanje koja i ne mora uvijek biti od pomoći."[19] U pitanju reprezentiranja umjetničkih djela, Danto razlikuje re-prezentaciju i reprezentaciju. Re-prezentiranje je doslovna imitacija, odnosno način stvaranja umjetničkih djela preslikavanjem, što je moguće sličnije, predmeta iz okoline na platno ili u skulpturu. Teorija o umjetnosti kao imitaciji postoji još od razdoblja Antike, u kojoj se pokušavala što je moguće realnije imitirati ljudsko tijelo, pokrete, emocije, gestikulaciju. Sve do pojave avangarde, odnosno suvremene umjetnosti u kojoj su „Brillo kutije" i „Fontane" zauzele mjesto u muzejima precrtavanju, preslikavanju i imitiranju stvarnosti, odnosno mrtvim prirodama i portretima u kojima se težilo postići što je veću moguću sličnost sa stvarim objektima, nije postojala umjetnost koja ne bi bila re-prezentacija. Tek početkom 20. stoljeća, javlja se reprezentacija, odnosno umjetnost postaje znak, simbol, referenca nekog značenja. Danto smatra da se svaka reprezentacija poistovjećuje sa stvarnošću, no istovremeno se od nje i odmiče. „Brillo kutija" istovremeno je stvarnost svakom potrošaču, predmet identičan tisuću drugih predmeta posloženih na policama dućana, ali je, postavljena u muzej kao umjetničko djelo, apstraktna forma koja odmiče od vizualnog identiteta predmeta i usmjeruje se na onaj filozofski aspekt, na značenje iza samog fizičkog svojstva, koje u likovnoj kritici nije postojalo sve do avangarde. Kada status umjetničkih djela prestaju dobivati samo imitacije, odnosno re-prezentacije, u procjeni prestaje biti dovoljno vizualno razlikovanje. Dolazi do potrebe za pronalaženjem svojstava koja bi razlikovala vrijednosti umjetničkih djela i koja bi iz razlikovala od svakodnevnih predmeta. Mnogo je aspekata koji ulaze u ta svojstva. Prema institucionalnoj teoriji, sva umjetnička djela imaju dvije zajedničke karakteristike. Prvo, artefakti su – stvorila ih je ljudska ruka, s određenom namjerom, u njih je uložen angažman te ona tako nisu nastala slučajno. Drugo, umjetnička djela kao takva priznao je "The Art World", odnosno član umjetničke zajednice. Proglašenje predmeta umjetnošću je ono što čini razliku između „Fontane" i svih ostalih pisoara na svijetu. Nadalje, u kontekstu imenovanja nekog djela umjetničkim, bitna je povijest nastanka. 1913.,

[19] Danto, 1997a., str. 3.

Marcel Duchamp izložio je svoje djelo „Kotač bicikla“ koje se sastojalo od malog drvenog stolića na koje je umjetnik pričvrstio kotač, navodeći kako voli gledati kako se okreće, baš kao što voli gledati kako plamenovi vatre plešu u kaminu.[20] I njegov je „Kotač bicikla“ kao i većina dadaističkih, a tako i drugih avangardnih djela, bio skandalozan i neprihvatljiv za umjetničku publiku toga razdoblja. Postupno je revolucija u umjetnosti prihvaćena, a okviri maknuti te se počelo tražiti nešto više i dublje od same vizualne ljepote i sklada. Takve reakcije nisu bile karakteristične samo za suvremenu umjetnost. Kroz čitavu povijest prati se kontinuitet odbacivanja i neprihvaćanja novih formi umjetničkog jezika i svega što bi u bilo kojem smislu moglo promijeniti kontinuitet i stabilnost. Međutim, najveća se revolucija ipak mora smjestiti u razdoblje moderne umjetnosti jer tada po prvi puta estetska ljepota, sklad i imitacija prestaju biti glavni faktori vrednovanja umjetničkih djela. Nemoguće je zamisliti *Kotač bicikla* u ranokršćanskoj umjetnosti ili umjetnosti romanike. Ako je u svoje vrijeme Vincent van Gogh (1853. – 1890.) zbog promjena i inovacija bio ismijan i odbačen, kako u umjetničkom, tako i u društvenom okrugu, kakve bi reakcije njegova umjetnost izazvala u razdoblju gotike ili renesanse? Kako bi Duchamp stanovnicima Firenze 16. stoljeća objasnio da je „Fontana“ jednako tako umjetnost kao i „Perzej i Meduza“ Benvenuta Cellinija (1500. – 1571.)? Nepojmljivo je uopće stavljati u isti vremenski kontekst gotičke vitraje i konceptualnu umjetnost, a ulogu ne igraju samo njihov vizualni izgled niti sama svrha, već i mnogi drugi faktori, poput psihološke svijesti čovjeka i vremenskih, prostornih i društvenih okolnosti u kojima se on nalazi. I u današnje, suvremeno doba, revolucija avangarde nije potpunosti prihvaćena. Još uvijek postoji mnoge nesuglasice i mnogi članovi društva koji ne mogu dati istu umjetničku vrijednost remek-djelima renesanse i remek-djelima moderne umjetnosti.

Uvijek će biti onih koji će postavljati pitanje: „Ali je li to umjetnost?“ Unatoč tome, postoji tijek i postoji smisao, kako u psihološkom načinu shvaćanja razvoja umjetnosti, tako i u promatranju revolucija i pokreta koji prate umjetnost od samih početaka. Ni u svom vremenu, Van Gogh nije bio shvaćen, a nezamislivo je uopće pretpostaviti kako bi njegov umjetnički opus bio prihvaćen na primjer u društvu 11. stoljeća. Međutim, tu se javlja protuprimjer prethodno spomenutom psihološkom aspektu razvoja – kako čovjeka, tako i

[20] Gossart, 2005. (http://www.dada-companion.com/duchamp/readymades.php posjećeno: 10.8.2017.)

umjetnosti, jer samim time što Van Goghova djela ne možemo smjestiti u umjetnost romanike, istovremeno ne možemo ni smjestiti njega kao istu osobu koja je postojala u 19. stoljeću. Van Gogh u romaničkom periodu ne bi imao svijest koju je imao za svog života te vjerojatno ne bi nastala njegova "Zvjezdana noć", već djela koja bi bila odjeci stvarnosti 11. stoljeća. Upravo je zbog toga potrebno poznavanje konteksta, povijesnih razdoblja te razvoja umjetnosti.

Također, potrebno je da umjetnik pokazuje intencionalnost, odnosno svijest razumjevanja same umjetnosti, razdoblja, a tako i samog djela jer time nastaje spona između umjetnika i umjetnosti, "originalnost" koja postoji i iza samog vizualnog doživljaja. Upravo je zbog tih karakteristika, koje nisu formalni umjetnički jezik, već potpuno apstraktno razumjevanje – od samog konteksta vremena, do svih promjena društva, od psihološke svijesti do političkih pokreta, od svrhe i smisla svakog pojedinog koncepta umjetničkog djela, Andy Warhol umjetnik u punom smislu te riječi te jedan od najvećih genija svog vremena. Nemoguće je da je njegov umjetnički stil zasnovan tek na pukom promatranja tadašnjeg društva i stvaranju djela koje bi suvremenicima predstavnika pop-art pokreta bilo blisko. U njegovom se umjetničkom opusu nalaze svi faktori razumjevanja dotadašnjeg povijesno-umjetničkog konteksta te definicije umjetnosti kao takve. U svojim se djelima okreće novom realizmu te odmiče od svojih suvremenika, pripadnika tašizma, enformela, informela, neodadaizma, i mnogih drugih pokreta koji su uslijedili nakon stvaranja dvaju filozofskih pravaca – egzistencijalizma i strukturalizma – krajem Drugog svjetskog rata. Warhol vraća u umjetnost realizam u prikazivanju, no spaja ga s potpuno novom idejom kritičkog simbolizma. Njegov se stvaralački rad temelji na neograničenoj potrošnji i manipulaciji ljudima tadašnjeg doba – on uzima potrošačke proizvode i stavlja ih u muzeje, prikazuje beskonačne nizove simbola koji su nekada imali svoju vrijednost, a danas su samo svakodnevni – poput državnih zastava – te njihovim umnažavanjem umanjuje tu vrijednost i originalnost koju su posjedovale u početku.

Warhol spaja imitaciju koja se provlačila kao najvažniji aspekt u vrednovanju umjetničkih djela da bi kritizirao konstantno oponašanje, ponavljanje i imitiranje, odnosno traži individualnost pobijanjem iste. Individualnom svrhom, analitičkim pristupom vlastitom stvaralaštvu, anganžmanom u svakom aspektu stvaranja umjetničkog djela, dolazi do

“preobražaja svakidašnjeg”, odnosno obični, svakodnevni predmeti pronalaze svoje mjesto u muzejima i galerijama. U prvom planu nije imitacija, ni estetika, pa ni sam čin stvaranja – neovisno o kojoj se vrsti umjetnosti radi, već svrha, namjera, cilj, poruka, odnosno filozofski aspekt iza „Brillo kutije“ identične milijunu Brillo kutija ili „Fontane“ identične milijunu pisoara.

3.6 „BUT IS IT ART?“

Tek nakon utvrđivanja ontološkog aspekta umjetničkog djela, moguće je provesti evaluaciju istog. Postoje brojne rasprave u ulozi publike u vrednovanju umjetničkih djela: umjetnički svijet kao neformalna institucija odgovoran je određivanje statusa umjetničkih djela. U poglavlju „Tumačenje i identifikacija“, Arthur C. Danto piše upravo o ulozi publike. Tu valja opet spomenuti „definiciju barbarskog ukusa“, odnosno „barbare“ koje Danto opisuje kao promatrače koji ne vladaju pojmom umjetnosti i umjetničke reprezentacije, već predmet promatranja doživljavaju izvan konteksta umjetničkog svijeta. Upravo je to jedan od razloga zbog kojeg je vrlo česta reakcija publike na modernu umjetnost pitanje: „But is it art?“ Vrlo je poznata priča o tragičnom geniju umjetnosti, nizozemskom slikaru Vincentu van Goghu. Njegova ekspresionistička djela bila su ispred svog vremena, zbog čega je, danas jedan od najpoznatijih i najvećih umjetnika svih vremena, za života uspio prodati samo jedno djelo. Možda bi valjalo pristupiti takvom problemu koji se iznova ponavlja rečenicom s početka seminarskog rada – „nije sve u svako doba moguće“. Često je tako svaka različitost, inovacija i novi pristup dočekan negativnom reakcijom kako publike, tako i kritičara umjetnosti. To posebice dolazi do izražaja u modernoj umjetnosti kada u središtu prestaje biti imitacija i umjetnost kao „lijepa, uzvišena“, već je fokus na ideji koja nastaje kao bunt protiv akademizma, tradicije i svih već prihvaćenih normi stvaralaštva – kao odgovor na inovacije, promjene i razvoj koji donosi moderno doba. I danas brojni kritičari i povjesničari umjetnosti smatraju da je moderna umjetnost inferiorna u odnosu na tradicionalnu, a mišljenje da je umjetnosti došao kraj i da je upala u melankoliju vrlo je zastupljeno. Možda je takav suvremeni pristup identičan pristupu u drugoj polovici 19. stoljeća, odnosno za vrijeme Van Goghova života.

Danto mnogo piše o pristupu promatrača koji se nalazi ispred djela te o njegovoj ulozi u tumačenju i identifikaciji istog. Prema njemu, tumačiti djelo značiti ponuditi teoriju o tome koji je predmet djela, odnosno koja je njegova tema, što se mora opravdati određenim identifikacijama.[21] Prema tome, identifikacija djela, njegovo strukturiranje, doživljaj i

[21] Danto, 1997a., str. 169.

vrednovanje ovisni su o tumačenju koje daje „novi identitet“. Ako se umjetničkom djelu pristupi kao predmetu, odnosno ako se traži neutralan opis, ono se ne može promatrati kao umjetničko djelo jer pojmu umjetničkog djela analitički pripada to da mora postojati neko tumačenje.[22] To je posebice izraženo u modernoj umjetnosti kada dolazi do propitivanja same strukture umjetnosti – kada najobičniji artefakti postaju umjetnička djela, kada se umjetnost usredotočuje na automatske psihološke reakcije i eksperimentira s novim medijima i otkrićima koje donosi ubrzani razvoj današnjice. Danto nadalje navodi da je vrednovanje umjetničkog djela funkcija njegova tumačenja.[23] Promatrač djela će, ovisno o tumačenju, na specifičan način strukturirati djelo – te tako pridati specifičnu umjetničku vrijednost.

Američki filozof George Dickie, preuzeo je Danteovu ideju o značaju umjetničkog svijeta za konstituciju umjetničkih djela te na njoj razvio svoju institucijsku teoriju umjetnosti u kojoj tumači kako umjetnički svijet predstavlja neformalnu instituciju koju čine ljudi uključeni u proizvodnju, prezentaciju i konzumaciju umjetničkih djela. Prema toj teoriji definira umjetničko djelo u klasifikacijskom smislu kao (1) artefakt (2) skup aspekata koji su dodijelili kandidatu status za prosudbu prema jednoj ili više osoba koje djeluju u skladu s određenom socijalnom institucijom (umjetničkim svijetom).[24] Dakle, predmet postaje umjetničko djelo samo unutar institucije umjetničkog svijeta koja mu na neformalan način daje taj status. Bitak umjetničkog djela je u neku ruku vrsta privilegije koju na neki predmet stvaralaštva prenose članovi umjetničkog svijeta koji ga prepoznaju kao kandidata za estetsko vrednovanje. Danto kasnije ukazuje na problem institucijske teorije koju donosi Dickie: ona ne može ponuditi adekvatan odgovor na pitanje kako razlikovati predmete koji su vizualno nerazlučivi – od kojih je jedan umjetnički predmet, dok drugi nije – odnosno ne objašnjava ontološki raskorak između svijeta stvari i umjetničkih djela. Umjetničko djelo je „počasni predikat“ koji taj status treba zaslužiti – institucijska teorija ne objašnjava čime određena umjetnička djela zaslužuju takvu definiciju. Promatrajući limenku juhe na polici dućana i identičnu limenku juhe postavljenu na policu muzeja ili galerije, valja uvidjeti ne samo na formalni tretman dvaju predmeta, već na „preobražaj“ na jednu sasvim novu razinu.

[22] Danto, 1997a., str.
[23] Danto, 1997a., str. 160.
[24] Rosenstein, 2002e., str. 39.

Na pitanje „Ali je li to umjetnost?“, umjetnici avangarde odgovaraju još jednim odmakom od tradicijskih shvaćanja, kroz primjer logičke pogreške afirmacije konsekvensa. Naime, sve što je istinski inovativno, bit će i izazovno, a ako prkosi postojećim načinima razmišljanja, činit će se da je i „prijeteće“. Iz činjenice da je značajna umjetnost uvijek ili izazovna ili prijeteća, ne može se doći da zaključka da je umjetnost koja je ili izazovna ili prijeteća značajna. To je identično standardnoj logičkoj pogrešci: „Ako je kišilo, ulice su mokre.“ To ne implicira da ako su ulice mokre da je kišilo – može postojati i neki drugi razlog za to.[25]

[25] Graham, 2005d., str. 187.

4. KRAJ TEORIJE UMJETNOSTI

Veličina i značaj revolucije u svim aspektima umjetničkog stvaralaštva i filozofskog tumačenja umjetnosti koje donosi moderno doba je neosporna. Na kontinuum koji se održao u povjesno-umjetničkom kontekstu stoljećima javljaju se brojne različite reakcije koje donose avangardni pravci 20. stoljeća: pobuna protiv tradicije, eksperimentiranje s medijima, tehnikama, formama i sadržajima, radikalnost u svim aspektima stvaralaštva u kojem novu ulogu dobivaju i umjetnik i njegovo djelo. Nakon svih tih turbulencija umjetničkog svijeta, brojni filozofi i povjesničari umjetnosti postavljaju pitanje je li došao kraj razvoju umjetnosti, odnosno može li postmoderna ponovno proizvesti neku novu paradigmu ili je umjetnost „potrošena". To neosporno utječe i na teoriju umjetnosti, kao i na filozofska tumačenja, budući da se umjetnost u svojoj suvremenoj fazi gotovo „stopila" s vlastitom filozofijom. Leon Rosenstein u svom članku „The End of Art Theory" donosi stajalište o tome da je teorija umjetnosti postala stvar prošlosti. Stvari izumiru na različite načine – istroše se, postanu dio trivijalnosti, dovedu se do samo-uništenja ili jednostavno prestanu imati *raison d' être*, a kako navodi američki filozof umjetnosti, „posmrtna" analiza teorije umjetnosti otkriva da ju je krajem stoljeća zadesilo sve od navedenog. Arthur C. Danto zauzima stajalište da postoji mogućnost da je umjetnost mrtva i da ju je zauzela filozofija, na isti način kao što veća moć preuzme manju. Veliku ulogu u tome igra upravo estetika, koja povlači pitanje o definiciji umjetničkog djela, kao i aspekte koji neki umjetnički rad čine upravo takvim. Rosenstein se u suštini slaže sa Dantom u tvrdnji da je filozofija zamjenila umjetnost, ali u svojoj raspravi odlazi u drugačijem smjeru. Prema njegovom mišljenju, vjerojatnije je da je umjetnost kooptirala filozofiju, odnosno da je umjetnost pokušala transformirati samu sebe u filozofiju, koja je pak postala „sluškinjom" umjetnosti.[26]

Najveći problem sa suvremenom teorijom umjetnosti, odnosno razlog njenog kraja, jest upravo subjekt kojim se ona bavi, odnosno djela moderne umjetnosti. Budući da su avangardna strujanja u svijet umjetnosti donijela kaos u poimanju toga što sve može biti umjetničko djelo – kao primjer je dovoljno navesti dadaističke *ready-made* predmete, umjetnost pop-arta ili pak apstraktno slikarstvo. Kao posljedica tako velikih i silnih promjena u umjetničkom stvaralaštvu 20. stoljeća, teorija umjetnosti, u pokušaju da „proguta" taj

[26] Rosenstein, 2002e., str. 34.

ogroman aspekt bitka i ništavila, nestaje. Međutim, ako je razvoj umjetnosti završio i ako eklekticizam postmoderne više nije u stanju provesti novu paradigmu, neovisnu o prethodnim stilovima, to daje mjesta filozofiji umjetnosti da procvate kao nikad prije. Teško je donositi nove teorije kada se neprestano dešavaju revolucionarne promjene u umjetničkoj praksi: svaki je novi stil i novo djelovanje odmak od postojeće tradicije, a tako i filozofskih teorija. Stagnacija ili prekid umjetničkog stvaralaštva omogućuje istinsku filozofiju umjetnosti koju neće nestati u vrtlogu novih eksperimenata i ideja.

5. ZAKLJUČAK

Moderna umjetnost donosi svaki prekid, pa čak i pobunu protiv akademizma i tradicije koja se kroz povijesni tijek zadržala u umjetničkim stilovima sve do 19. stoljeća. Pravac kojime bi se metaforički mogao prikazati kontinuum izmjene različitih perioda u okvirima umjetničkog stvaralaštva, u 20. stoljeću dijeli se na brojne linije različitih ideja, poimanja umjetnosti i reprezentacije, eksperimenata i odgovora na događanje u ljudskoj svijesti koja se mijenja paralelno s promjenama u svijetu. Nova uloga umjetnosti donosi i novu ulogu estetike: fokus više nije na imitaciji stvarnosti, na umjetnosti kao na "lijepoj, uzvišenoj", na raspravi o ukusu. Avangardna djela otvaraju nova pitanja u okvirima estetike, a umjetnik i njegovo djelo dobivaju novu ulogu. Postavljaju se pitanja o estetskoj vrijednosti, kontekstu, umjetnikovom tijeku misli, odnosno namjeri i namjeni s kojom izrađuje neki umjetnički predmet i brojni drugi aspekti koji su nužno potrebni za pristup avangardnim djelima poput "Brillo kutije" koju izlaže Andy Warhol. Uloga estetike se širi i donosi nove filozofske aspekte: javljaju se pojmovi poput reprezentacije, odnosno umjetnost postaje simbol nekog značenja što umjetničkim djelima daje novi smisao istovremenog poistovjećivanja sa stvarnošću i odmicanja od nje. Estetska ljepota, sklad i imitacija prestaju biti glavni faktori vrednovanja umjetničkih djela, pitanja o ljepoti i ukusu se zatvaraju, a otvaraju se brojna druga vrata o ontološkom aspektu umjetničkih djela, o njihovom statusu, definiciji, tumačenju i identifikaciji. Na taj se način umjetnost i filozofija o njoj spajaju u jedno - svrha djela često postaje cilj filozofskog karaktera koji stoji iza nje i koji razdvaja "Fontanu" od svih drugih pisoara ili "Brillo kutiju" od svih drugih Brillo kutija. U trenutku kada puki artefakt biva prebačen s polica dućana u uglednu galeriju i postaje veoma značajan umjetnički rad koji svojom egzistencijom pobija bilo kakvu definiciju umjetničkog djela koje treba zadovoljavati određene estetske, matematičke ili tradicijske kriterije javljaju se nova shvaćanja u filozofskom tumačenju umjetnosti. Vrlo važni dio evaluacije umjetničkog djela postaje i publika – tu vrlo važna postaje umjetnička reprezentacija, ali i znanje o povijesti umjetnosti koje pridonose tumačenju i identifikaciji djela pomoću kojih umjetnička djela dobivaju svoj status, odnosno vrijednost. Prije postavljanja pitanja „But is it art?“ valja proučiti sve uloge estetike u modernoj umjetnosti – ne treba se usredotočiti samo na tradicijska poimanja umjetnosti kao uzvišene i lijepe, već se prilagoditi novom stanju svijesti

u kojem umjetnost nema funkciju imitacije stvarnosti, već se stapa sa svojim filozofskim tumačenjima i postaje reprezentacija: umjetnik djelu daje individualnu svrhu, a analitičkim pristupom vlastitom stvaralaštvu i anganžmanom u svakom aspektu procesa stvaranja, nastaje djelo smješteno u kontekst relacije prema svom vremenu, umjetničkim događanjima i samom umjetniku koji stoji iza njega.

6. POPIS LITERATURE

1) Carrier, D. 1980. Perspective as a Convention: On the Views of Nelson Goodman and Ernst Gombrich. *Leonardo* 13 (4): 283. - 287.

2) Danto, A. C. 1997. *Preobražaj svakidašnjeg*, filozofija umjetnosti. Zagreb: KruZak.

3) Duchamp, M. 1917. The Richard Mutt Case, *The Blind Man* 2:5.

4) Gombrich, E. H. 1960. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. London: Phaidon.

5) Gombrich, E.H. 1999. *Povijest umjetnosti*. Zagreb: Golden Marketing.

6) Gossart, S. 2005. *Marcel Duchamp/Ready-mades.* U: *Dada (Editions du Centre Pompidou).* (http://www.dada-companion.com/duchamp/readymades.php stranica posjećena: 10.6.2017.)

7) Graham, G. 2005. *Philosophy of the Arts*. Abingdon: Routledge.

8) Janson, H.W., 2007. Povijest umjetnosti, sedmo izdanje. Varaždin: Stanek.

9) Rosenstein, L. 2002. The End of Art Theory. *Humanitas* 15 (1): 32. - 58.

10) Ruhrberg, K. Schneckenburger, M. Fricke, C. Honnef, K. *Art of the 20th Century*. Köln: Taschen.

11) Spencer. J.R. 1970. Alberti "On Painting" Notes to the Introduction. New Haven: Yale University Press. (http://www.noteaccess.com/Texts/Alberti/ stranica posjećena: 10.6.2017.)