

UDK 7.01
Primljeno: 31. 12. 2012.
Prihvaćeno: 8. 5. 2013.
Pregledni članak

DEFINICIJE UMJETNOSTI I FORMALIZAM

Davor PEĆNJAK

Institut za filozofiju
Ulica grada Vukovara 54, 10 000 Zagreb
davor@ifzg.hr

Dragica BARTULIN

Put Vrila 9, 21 310 Omiš
dragicabartulin@yahoo.com

Sažetak

U ovom radu prikazujemo i ispitujemo neke aspekte definiranja umjetnosti. Posebnu pažnju pridajemo formalističkoj teoriji umjetnosti. Nemamo namjeru cjelovito analizirati pokušaje definiranja umjetnosti, niti predložiti neku novu definiciju umjetnosti. Pokazat ćemo da su reprezentacijska teorija, ekspresivistička teorija, teorija otvorenog koncepta, institucijska teorija i povijesna teorija neadekvatne za definiranje umjetnosti i umjetničkog djela. Glede neadekvatnosti estetičke, povijesno-narativne i hibridne teorije upućujemo na drugu literaturu. Smatramo kako se formalistička teorija može obraniti od glavnih prigovora za razliku od ostalih teorija, te bi tako formalizam ipak mogao biti najbolja teorija umjetnosti pomoću koje bi se moglo definirati umjetnost i umjetničko djelo.

Ključne riječi: definicije umjetnosti, formalizam, značajna forma, reprezentacija, ekspresivizam.

1. Zašto definicija umjetnosti?

Problem definiranja umjetnosti još uvijek je otvoreni problem. Ne postoji ni jedna definicija umjetnosti koja bi bila takva da nije izazvala ozbiljne prigovore, a ti prigovori sastoje se od jasnih protuprimjera i protuargumenata. No, prije nego prijedemo na diskusiju oko nekih definicija umjetnosti, možemo se pitati zašto uopće pokušavamo definirati umjetnost, odnosno umjetničko djelo? Filozofija fizike ili filozofija kemije ili filozofija psihologije itd. uglavnom se ne bave pokušajima definiranja svojih predmeta, pa zašto bismo to činili s

umjetnošću? Ukratko, postoji nekoliko razloga za to. Što se, npr., tiče fizike ili kemije, znamo što su te znanosti i što proučavaju – fizika je znanost koja proučava temeljne zakone prirode te pomoću njih objašnjava kako se temeljno odvijaju događaji u univerzumu. Kemija je znanost koja proučava sastav tvari, na koji su način stvari u međusobnim odnosima i koji čine njihove kompozicije te međudjelovanja tvari jednih s drugima u proizvodnji novih materijala¹. Za mnoge druge discipline naći ćemo također dobar opis i definicije. Međutim, nekako nećemo moći točno odrediti što je to umjetnost ili umjetničko djelo. S druge strane, velika većina ljudi (barem zapadnog svijeta) iz gomile raznih objekata prilično slično, ako već ne i isto, izdvojila bi ono što zovemo umjetničkim djelima od onih koja to nisu. Interesantno je, dakle, da većina ljudi ima neku intuiciju što je to umjetničko djelo ali ipak ne znamo točno reći što je to. Stoga je zanimljivo pokušati reći što je to na osnovi čega umjetnička djela tako točno izdvajamo iz hrpe raznih objekata. Dati argumentirano definiciju umjetnosti, odnosno umjetničkog djela znači pokušati uvjerljivo odrediti nužne i dovoljne uvjeta tako da na osnovi njih za svaki objekt možemo reći je li ili nije umjetničko djelo.² Odnosno, to znači izdvojiti svojstva koja imaju sva i samo ona djela koja smo intuitivno odredili kao umjetnička. Prednost toga, između ostalog, trebala bi biti što bismo tada imali i objašnjenje prema čemu su umjetnička djela upravo umjetnička djela te bismo i za buduća djela koja bismo promatrali mogli jasno reći li su to umjetnička djela ili nisu. No, uskoro ćemo vidjeti da sama budućnost može biti, s druge strane, problematična za svaku od predloženih definicija.

Dakle, dva glavna ontološka pitanja filozofije umjetnosti ili dvije varijante jednoga glavnog pitanja su: »Što je to umjetnost?« i »Što je to umjetničko djelo?« Čini se da su to jednostavna pitanja na koje svi možemo intuitivno odgovoriti. Mogli bismo reći, ugrubo za početak, da je umjetnost osobita ljudska djelatnost koja uključuje stvaralački »zanos«, (estetsku) izradu i oblikovanje djela te njegov doživljaj. Djelo možemo činiti govornom i pisanom riječju, zvukom, nizom tonova, bojom, plastičnim volumenom, crtama, ploham, pokretom itd. Umjetničko djelo djeluje na razum, osjeća je i imaginaciju, oplemenjujući čovjeka i ljudsku kulturu, ili bi bar tako trebalo biti. U sociologiji je umjetnost definirana kao jedna od kulturnih univerzalija koja je prisutna

¹ Usp. James BRADY – Gerard HUMISTON, *General Chemistry*, New York, 1982., 2.

² Usp. Noël CARROLL, *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*, London – New York, 1999., 5–10; Stephen DAVIES, *The Philosophy of Art*, Malden – Oxford – Carlton, 2006., 26–28; Robert STECKER, *Artworks*, University Park, 1997., 13–14; Robert STECKER, Definition of Art, u: Jerrold LEVINSON (ur.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford, 2003., 136–137.

u svim segmentima društvenog života, u svim društvima, kulturama i civilizacijama. Cjelokupno društvo još od špiljskih crteža i slika pa sve do danas obuhvaćeno je velom umjetnosti koja je kroz povijest imala različite funkcije, stilove, ideje i izvedbe. Samim time uviđamo da općenito ne možemo govoriti o jednom dominantnom umjetničkom pokretu, razdoblju, stilu, izvedbi ili slično, već moramo na općoj razini govoriti o različitim i često suprotstavljenim umjetničkim praksama. Tradicionalno se umjetnost dijeli na kazalište, književnost, glazbu, slikarstvo, kiparstvo, arhitekturu, ples te u novije vrijeme i na fotografiju, film, performans i, možda, strip. Nadalje, svaka od navedenih vrsta umjetnosti u sebi sadrži različite podvrste, kao npr. ples koji se dijeli na klasični balet, suvremeni ples, fizički teatar itd., književnost prvotno čine poezija i proza, film se dijeli na rodove, npr. igrani, crtani, dokumentarni, eksperimentalni te dalje, npr. igrani film se dijeli na žanrove: komedija, drama, pustolovni, kriminalistički, pa zatim na podžanrove, stilske struje: npr. art film ili film noir itd.³ No, da bismo razumjeli samu umjetnost i njezinu bit, potreban je širi kontekst shvaćanja umjetnosti, njezine povijesti i sadašnjosti, različitih stilova koji su nastajali kako jedan za drugim, tako i paralelno (pogotovo u suvremenoj umjetnosti), i to zbog raznih razloga a često kao pokušaj izlaganja, propitkivanja, kao provokacija, kao kritika zbivanja na umjetničkoj i društvenoj sceni.

Time se javlja potreba da se odgovori na pitanje što bi to bilo umjetničko djelo, što to sva umjetnička djela kroz povijest i sadašnjost, i eventualno budućnost, imaju zajedničko, koje su to karakteristike, odrednice i svojstva prema kojima neko djelo dobiva status umjetničkog djela. Do kraja XIX. stoljeća i početka XX. stoljeća, tj. do početka brzog smjenjivanja pravaca i tehnika u slikarstvu, do pojave fotografije, apstraktne umjetnosti, nove glazbe i potpuno novih načina komponiranja, većina ljudi bi na jednak način intuitivno izdvojila umjetnička djela od onih koja to nisu, npr. crkve i crkvice autohtone hrvatske predromanike, da Vincijeva, del Sartova, fra Bartolommeova, Klovićeva djela koja su na samom vrhuncu umjetničkog izraza njihova vremena, Michelangelovu fresku *Posljednji sud*, Rubensovo *Podizanje križa*, Bachove orguljaške kompozicije, gregorijansko koralno pjevanje, Šenonine i Turgenjevljeve romane itd. To su djela koja su prepoznata kao vrhunska umjetnička djela, te tretirana katkada i kao autoriteti na području umjetnosti. Čak i sada, nakon jednog stoljeća iskustva suvremene umjetnosti te cvjetanja i bujanja mnoštva pravaca i stilova (od kojih neki traju vrlo kratko) do novih

³ Usp. Nikica GILIĆ, *Filmske vrste i rodovi*, Zagreb, 2007.; Hrvoje TURKOVIĆ, *Nacrt filmske genologije*, Zagreb, 2010.

vrsta umjetnosti (*performance*) većina ljudi bi ponovno gotovo na isti način razdvojila umjetnička djela, i ona iz povijesti umjetnosti i ona suvremena, od drugih artefakata, objekata i događaja.

Isto tako ono što je platonistička teorija predbacivala umjetnosti – naime njezino imitiranje fizičke stvarnosti koje je tek odraz vječnih apstraktnih, nepromjenjivih i zato savršenih formi – renesansna umjetnost je slavila kao virtuoznost i vrhunsko umijeće. Leonardo da Vinci je, na primjer, isticao da je umijeće slikanja upravo to kada slika postaje poput prozorskog stakla kroz koje vidimo, što Arthur Danto mnogo kasnije u svojim analizama umjetnosti naziva teorijom prozirnog medija.⁴ No, pojavom fotografije, fizička stvarnost jednostavno se mogla vjerodostojno i za jako malo vremena prenijeti na papir tako da je platonističko gledanje i vrednovanje umjetnosti u fotografiji učinilo puni krug i tu prestaje, a otvaraju se nova pitanja na koja se ne može odgovoriti starim teorijama. Filozofi bi željeli imati teoriju koja će obuhvatiti cjelokupnu umjetnost, njezinu prošlost, sadašnjost i (eventualnu) budućnost, koja će obuhvatiti umjetnost Lascauxa i Munchova *Vriska*, Caravaggiova *Obraćanja sv. Pavla*, Duknovićeve kipove, Duchampovo *U očekivanju loma ruke*, Boltovu i Joffeovu *Misiju*, Kelemenov *Infinity*, teoriju koja će obuhvatiti sve. Naravno, jedna je mogućnost da takva filozofska teorija ne može postojati. Za to bi bila dva razloga, ali mi ne vjerujemo da je ijedan na djelu. Prvi razlog bio bi taj da doista sva ona djela koja intuitivno izdvojimo kao umjetnička, nemaju ni jednu zajedničku karakteristiku, ni jedno zajedničko svojstvo. Drugi razlog bi mogao biti da ona imaju nešto zajedničko, ali ljudske kognitivne sposobnosti zapravo to ne mogu detektirati i otkriti. Ne vjerujemo da je tako, pa smatramo istraživanje pitanja što je to umjetnost, odnosno što je to umjetničko djelo, i dalje sasvim legitimnim, važnim i zanimljivim.

2. Reprezentacijska teorija umjetnosti

Puno toga u umjetnosti je reprezentacijsko, odnosno, mnoga djela su o nečemu i imaju sadržaj koji se može pročitati i razumjeti. Pojam »reprezentacija« i »reprezentiranje« iznimno su važni za umjetnost općenito, što znači da se sustav predočavanja nekog sadržaja može naći u svakoj pojedinačnoj vrsti umjetnosti. Do početka XX. stoljeća cijelo slikarstvo i kiparstvo bilo je figurativno i time izravno reprezentacijsko, bez obzira na slojevitost ikonografskog u svakom pojedinom djelu. Književnost je sama po sebi takva, a programna

⁴ Usp. Arthur DANTO, *Preobražaj svakidašnjeg*, Zagreb, 1997., 213–228.

glazba je također nositelj nekog sadržaja. Balet, naročito klasični, film, kazalište, vrste su umjetnosti za koje također ne treba posebno dokazivati njihovo svojstvo reprezentiranja. Djela apstraktne umjetnosti također mogu biti simboli i nositi ili imati sadržaj i na taj način imati svojstvo reprezentiranja. Na taj način apstraktno slikarstvo i kiparstvo također može biti reprezentacijsko. Zato je ideja bila da se cjelokupna umjetnost pokuša definirati pomoću pojma reprezentiranja. Umjetničko djelo bio bi onaj entitet koji je takav da je zasićen sadržajem, dakle da je o nečemu i da publika prepoznaje da je to djelo o nečemu. Formalnije rečeno, možemo se izraziti ovako: »Neko X reprezentira neko Y ako i samo ako pošiljatelj namjerava da X stoji za Y i publika prepoznaje da je namjeravano da X stoji za Y.«⁵ Neoreprezentacijska teorija predlaže sljedeću varijantu definicije: »X je umjetničko djelo samo ako X ima subjekt o kojem daje neki komentar (kaže nešto o nečemu, ili izražava neku primjedbu).«⁶ No, jasno je da postoje paradigmatički primjeri umjetničkih djela koja su takva da ništa ne reprezentiraju, tj. takva da nemaju nikakav sadržaj, odnosno nikakav X ne stoji za nešto drugo, za neki Y, niti X ima subjekt a još manje neki komentar ili primjedbu. Za takva djela ne moramo posegnuti u suvremenu umjetnost! Sjetimo se samo povijesti glazbe! Mnoge kompozicije su takve da nemaju nikakav sadržaj niti stoje za nešto drugo niti daju ikakav komentar, primjedbu ili slično. Uzmimo, na primjer, orguljaška djela Muffata, Pachelbela, Bacha ili Dugana.⁷ Većina njihovih djela napisana je tako da je bilo važno pronaći zanimljive melodije, odnosno teme, dakle neki niz tonova, te ih razviti harmonijski, kontrapunktski i ritmički u nekom obliku kao što je *toccata*, *passacaglia*, fuga itd. Sve su to, zapravo, samo formalne odrednice jer te kompozicije ne nose nikakav sadržaj. Puno drugih skladbi iz raznih razdoblja povijesti glazbe isto su takve, bez ikakva sadržaja u smislu instrumentalne glazbe. Iz suvremenog slikarstva i kiparstva možemo za primjer uzeti optičku umjetnost, (*op-art*)⁸ kojoj je namjera iskoristiti određena svojstva našega vizualnog zamjedbenog aparata da bi pomoću izuzetno preciznih apstraktnih oblika izazvala u nama iluziju kao da samo djelo pulsira, da se dijelovi ili cijelo djelo kreće ili da se mijenjaju boje itd. Funkcija tih djela sastoji se samo u tome i ona nemaju nikakav sadržaj – nisu ni o čemu – ne izražavaju nikakav komentar niti stav. Prema tome, kada bismo prihvatili reprezentacijsku ili neoreprezentacij-

⁵ Noël CARROLL, *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*, 25.

⁶ *Isto*, 26.

⁷ Usp. Josip ANDREIS, *Povijest glazbe*, Zagreb, 1942., 123, 141–153; Josip ANDREIS, *Povijest hrvatske glazbe*, Zagreb, 1974., 298–301.

⁸ Usp. Jasia REICHARDT, *Op Art*, u: Nikos STANGOS (ur.) *Concepts of Modern Art*, London, 1994., 239–243.

sku definiciju umjetnosti, morali bismo reći da barem neke Muffatove, Pachelbelove, Bachove ili Duganove kompozicije nisu umjetnička djela, da priznata djela optičke umjetnosti, kao ona slikarice Bridget Riley, nisu umjetnost. No, ona to jesu i pri svakoj intuitivnoj klasifikaciji ta djela će se naći u skupini onog što će se zvati umjetničkim djelima. Prema tome, reprezentacijska teorija nije dobra i adekvatna teorija umjetnosti. Dovoljno je pronaći jedan protuprimjer pa da teorija ne bude zadovoljavajuća, a mogu se pronaći mnogi i mnogi protuprimjeri (neo)reprezentacijskoj teoriji. Dakle, zaključak u vezi te teorije jest da ona ne može biti teorija koja daje odgovarajuće nužne i dovoljne uvjete koji bi određivali je li neko djelo umjetničko djelo ili nije.

3. Ekspresivistička teorija umjetnosti

Ekspresivistička teorija pokušala je dati objašnjenje i definiciju umjetnosti pomoću pojmova ljudskih subjektivnih stanja – emocija i osjećaja. Evo kakvu ekspresivističku definiciju navodi Noël Carroll: »X je umjetničko djelo ako i samo ako je namjeravan prijenos publici istog (tipski istovjetnog) individualiziranog osjećajnog stanja (emocije) koje je umjetnik sam iskusio i pročistio sredstvima kao što su crte, oblici, boje, zvukovi, djelovanja i/ili riječi.«⁹

No, jasno je da iako neka djela jesu o emocijama, većina to nisu, odnosno niti pobuđuju emocije niti su o njima. Renesansne vjerske slike, kao i one iz drugih razdoblja povijesti umjetnosti, kao što je npr. tip *sacra conversazione* prikazuju svece da bi podsjetile vjernike na njih i njihova djela te da bi potakle vjernike da i oni čine tako. Općenitije možemo reći da slike ili kipovi s religioznom kršćanskom tematikom, još od prvih stoljeća kršćanstva, ne prikazuju niti analiziraju osjećaje i emocije nego prikazuju sadržaje vjere i vjerske istine.¹⁰ U tim djelima nema nikakva govora o namjeravanom prijenosu emocija koje je umjetnik iskusio i sada ih želi pomoću tog djela prenijeti ili nešto publici o njima reći. Vjernički narod se pomoću tih djela želi podučiti i podsjetiti što kao vjernici trebaju činiti. No, Božidarevićevo *Navještenje, Domine, quo vadis?* Annibalea Caraccia, ciklusi prizora iz Starog i Novog zavjeta u crkvi Sv. Franje u Asizu i mnoštvo drugih djela spadaju prema općem mišljenju u vrh likovne umjetnosti i svatko bi ih uključio u skupinu objekata koje nazivamo umjetničkim djelima. Prisjetimo se i navedene optičke umjetnosti, također za primjer

⁹ Noël CARROLL, *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*, 65.

¹⁰ Usp. Radovan IVANČEVIĆ, Uvod u ikonologiju, u: Anđelko BADURINA (ur.), *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagreb, 1990., 13–82; Beth WILLIAMSON, *Christian Art: A Very Short Introduction*, Oxford, 2004.

– niti jedno djelo nije napravljeno da bi prenijelo neki osjećaj ili emociju niti je o njima riječ.

Sasvim je jasno da i ekspresivistička teorija mora biti odbačena. Ona ni izdaleka nije adekvatna jer postoje mnoga djela koja se smatraju umjetničkim djelima a koje ova teorija uopće ne uzima u obzir.

4. Institucijska teorija umjetnosti

Vrlo popularna teorija umjetnosti o kojoj se dosta diskutiralo bila je tzv. institucijska teorija umjetnosti. Izvorno ju je zamislio i branio George Dickie.¹¹ Sam Dickie je rafinirao svoju teoriju pa ćemo prikazati samo tu dotjeraniju, kasniju verziju, no vidjet ćemo da ni ona nije dostatna za svrhu definiranja umjetnosti i umjetničkog djela.¹²

Prvi uvjet institucijske teorije umjetnosti jest da neki X bude artefakt. Prema Dickieu, artefakti nastaju nekom obradom već postojećeg materijala ili objekta. No, ipak imamo slučajeve kada se čini da nije jasno li je uporabljeni predmet artefakt ili nije. Npr. netko zgrabi otpalu granu drveta koja leži na putu da bi otjerao bijesnog psa. Grana nije obrađena u smislu da joj se promijenio oblik ili slično. No, sama uporaba grane kao sredstva, oružja da bi se otjerao bjesni pas već je radnja koja čini od grane artefakt – jer nijedna grana sama po sebi kao prirodni predmet nije oružje.¹³ Drugi uvjet je taj da je djelo u principu napravljeno da bi bilo predstavljeno publici – jer umjetnost uvijek ima publiku. Čak i ako onaj koji je djelo napravio na kraju odustane od pokazivanja djela (jer ga recimo smatra lošim) i nikad to djelo nitko ne vidi, čuje ili pročita, ono je bilo pravljeno s namjerom da bude pokazano, odnosno, pripada vrsti djela koje je takvo da je njegov cilj biti pokazano publici. Publika umjetničkog svijeta nije naprosto kolekcija ljudi.¹⁴ To su individue i grupe koje imaju i znaju svoje određene uloge, od kojih su neka znanja slična onim znanjima koje imaju sami umjetnici. Publika su, naravno, sami umjetnici pa zatim

¹¹ Djela potpuno posvećena iznošenju institucionalne teorije su: George DICKIE, *Art and the Aesthetic*, Ithaca, 1974. i George DICKIE, *The Art Circle*, New York, 1984. Skraćeni prikaz teorije nalazi se u: George DICKIE, *Introduction to Aesthetics*, Oxford, 1997., 82–93.

¹² Usp. George DICKIE, *The Art Circle*.

¹³ Takva karakterizacija artefakata omogućuje da se obuhvate i predmeti poput Duchampove izložene obične lopate za čišćenje snijega s naslovom *U očekivanju loma ruke* koje se naziva *ready-made* djelom. Sam čin da se uzela lopata i izložila s određenim nazivom, iako samu lopatu kao materijalni objekt umjetnik nije nimalo materijalno promijenio, dovoljno je da je smatramo artefaktom u umjetničkom svijetu, jer lopata kao uporabni predmet koji ne postoji u prirodi to već jest.

¹⁴ George DICKIE, *Introduction to Aesthetics*, 89.

zainteresirane osobe koje posjećuju izložbe, koncerte, kazalište itd., kritičari, kolekcionari itd. Dakle, vidimo da se institucionalna teorija bazira na određenim društvenim konvencijama i pojmovima. Evo i definicije kako je daje sam Dickie: »Umjetničko djelo je artefakt koji pripada onoj vrsti koja se izrađuje da bi bila prezentirana publici umjetničkog svijeta.«¹⁵ Kako je potrebno dati definicije pojmova »umjetnički svijet«, »umjetnik«, »sustav umjetničkog svijeta« i »publika«, Dickie čini i to: »Umjetnik je osoba koja participira s razumijevanjem u izradi umjetničkog djela. Publika je skup osoba koje su spremne u nekom stupnju razumjeti objekt koji im je prezentiran. Umjetnički svijet je sveukupnost svih sustava umjetničkog svijeta. Sustav umjetničkog svijeta je okvir za prezentaciju umjetničkog djela od strane umjetnika publici.«¹⁶

Naravno, sve te definicije su međuovisne i time cirkularne. No, Dickie smatra da je sama umjetnost takva da se puno njezinih svojstava i dijelova pojavljuju zajedno i da ih nije moguće izolirano definirati. Ta vrsta cirkularnosti, smatra Dickie, ne bi bila pogubna, štoviše, on smatra da je i informativna. Ipak, za mnoge je to dovoljan razlog da se institucijska teorija odbaci. Drugi razlog koji smatramo važnim za odbacivanje te teorije jest taj da institucijska teorija zapravo opisuje konvencionalno i društveno *funkcioniranje* »umjetničkog svijeta«, tj. kako društveno funkcionira umjetnost te uopće ne predlaže nikakve nužne i dovoljne uvjete za djela da bi bila umjetnička djela, odnosno, uopće ni ne pokušava identificirati svojstva koja bi bila zajednička djelima koja nazivamo umjetničkim djelima pa makar ta svojstva bila djelomično i kontekstualna.¹⁷ Dakle, ni institucijska teorija nije uspješna teorija umjetnosti.

5. Teorija otvorenog koncepta

Jesu li možda u pravu oni koji zastupaju teoriju otvorenog koncepta i smatraju da se umjetnost ne može definirati?¹⁸ Iz povijesti umjetnosti smo naučili da se umjetnost stalno služi novim tehnikama, formama (u najširem smislu tako da se katkada pojavi i nova vrsta umjetnosti – npr. videoumjetnost, instalacije ili performans u XX. stoljeću) i materijalima koji nisu katkad prethodno postojali.

¹⁵ *Isto*, 92.

¹⁶ *Isto*.

¹⁷ Detaljni pregled institucijske teorije vidi u: Ivica PARAŠČIĆ, O institucijskoj teoriji umjetnosti, u: *Prolegomena*, 7 (2008.) 2, 181–203. Daljnje teškoće i neadekvatnost vidu u: Robert STECKER, *Artworks*, 66–85.

¹⁸ Usp. Morris WEITZ, The Role of Theory in Aesthetics, u: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15 (1956.) 1, 27–35; William KENNICK, Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?, u: *Mind*, 67 (1958.) 267, 317–334; Paul ZIFF, The Task of Defining Art, u: *Philosophical Review*, 62 (1953) 1, 58–78.

Vjerovati je da će tako biti i u budućnosti pa ne možemo već sada predvidjeti nužne i dovoljne uvjete i time navesti svojstva koja će imati te nove, buduće vrste umjetnosti. Iskustvo nam također govori kako je inovacija važna odrednica umjetnosti pa bi davanje nužnih i dovoljnih uvjeta bilo nešto upravo suprotno samoj umjetnosti te bi čak moglo zaustaviti razvoj. Dakle, zastupnici te teorije smatraju da se nužni i dovoljni uvjeti zapravo ne mogu specificirati. Ipak, rabeći Wittgensteinov pojam »obiteljskih sličnosti«, Weitz smatra da umjetnička djela možemo klasificirati upravo prema tome. Naime, pojam »obiteljskih sličnosti« dopušta sljedeće: uzmimo za primjer tri objekta A, B i C: objekti A i B mogu biti slični prema jednom svojstvu koje imaju (recimo svojstvo X), dok B i C mogu biti slični prema nekom drugom svojstvu koje imaju (recimo svojstvo Y), no, iz toga ne proizlazi da su i A i C slični, oni to uopće ne moraju biti. Naravno, A i C mogu biti međusobno slični zbog nekog trećeg svojstva (recimo Z) koje nije svojstvo objekta B. Prema zastupnicima teorije otvorenog koncepta, takve sličnosti su dovoljne da bismo klasificirali razna djela kao umjetnička djela. No, barem su dva odlučujuća prigovora koja pokazuju neadekvatnost te teorije. Ona je preširoka. Svaki objekt je u nečemu sličan nekom drugom objektu. Npr. svi materijalni objekti imaju svojstvo mase. No zato nisu svi materijalni objekti umjetnička djela. Ukoliko zastupnik te teorije odgovori da nije bilo koje svojstvo relevantno za usporedbu u smislu obiteljskih sličnosti, to znači da se može napraviti popis onih svojstava koja su relevantna za usporedbu sličnosti. Tada bi taj popis bio popis dovoljnih uvjeta da bi neko djelo bilo umjetničko djelo. No, teorija tvrdi da nije moguće napraviti popis dovoljnih uvjeta, kao ni nužnih, tako da teorija postaje kontradiktorna.¹⁹

6. Povijesna definicija umjetnosti

Povijesna definicija također ima teškoće, koje su, čini se, nepremostive.²⁰ Povijesna definicija smatra da je X umjetničko djelo, ako i samo ako stoji u ispravnom odnosu prema svojim umjetničkim prethodnicima. Glavna teškoća je što u skladu s takvom definicijom ne možemo odrediti početak umjetnosti, odnosno prva djela. Prva djela ne stoje ni u kakvom odnosu prema prethodnicima jer tih prethodnika jednostavno nema. No, ako nije moguće odrediti prva

¹⁹ Daljnju kritiku vidi u: Noël CARROLL, *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*, 218–224; Maurice MANDELBAUM, Family Resemblances and Generalizations Concerning the Arts, u: *American Philosophical Quarterly*, 2 (1965.) 3, 219–228.

²⁰ Usp. Jerrold LEVINSON, Defining Art Historically, u: *British Journal of Aesthetics*, 19 (1979.) 3, 232–250; Jerrold LEVINSON, Refining Art Historically, u: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 47 (1989.) 1, 21–33.

djela, onda, u skladu sa samom definicijom ne možemo odrediti ni kasnija djela! Odnosno, takva definicija značila bi da prva djela moraju biti ili dogovorena, što je zapravo *ad hoc* i arbitrarno, ili za njih vrijedi nešto drugo, neko drugo određenje ili definicija. No, nitko ne nudi što bi to drugo bilo, niti je za teoriju koja želi biti obuhvatna preporučujuće da definicija koju daje znači da se entitete iste klase također mora i drukčije definirati. Osim toga, ako se isti entitete i drukčije moraju definirati, onda bi možda ta druga definicija bila dovoljna bez povijesne definicije. Povijesna teorija umjetnosti možda dobro opisuje kako umjetnost funkcionira kroz povijest, ali ona ne daje odgovor na pitanje što je to umjetnost i što je to umjetničko djelo.²¹

7. Obrana formalizma

Još nam ostaje formalizam kao teorija umjetnosti. Formalizam se u teoriji i filozofiji umjetnosti pojavio kao odgovor na novonastale pravce u umjetnosti s kraja XIX. stoljeća i početka XX. stoljeća. Sjetimo se samo Brancusijeve apstraktna skulpture *Ptica u prostoru*, za koju se vodila rasprava li je umjetničko djelo ili hrpa metala. Jer, ako je običan metal, mora se platiti carinska pristojba da bude uvezena u SAD, a ako je umjetničko djelo, onda može ući bez naknade. Na kraju je ipak ušla u SAD bez plaćanja poreza, ali kao kuhinjski pribor i bolnička oprema. Pojavom apstraktnog slikarstva te drugih apstraktnih likovnih djela uvidjela se manjkavost dotadašnjih teorija te se javila potreba za novima koje će prepoznati one karakteristike i obilježja koja su zajednička svim umjetničkim djelima – sada ne samo više figurativnima nego i apstraktnima – onima koja to jesu i onima koja će tek nastati.

Glavni zastupnici formalizma su Eduard Hanslick (prvotno u glazbi), Roger Fry i Clive Bell.²² Prema formalizmu, definicija umjetničkog djela bila bi da je X umjetničko djelo, ako i samo ako je dizajnirano prvotno s namjerom da ima i iskazuje značajnu formu. Formalizam smatra da je reprezentativnost djela, njegov sadržaj, strogo gledano, irelevantan za status djela kao umjet-

²¹ Nismo zaboravili ni na estetičku, hibridnu i povijesno-narativnu teoriju i definicije. Ekspoziciju i teškoće koje pokazuju neadekvatnost tih teorija vidi u: Noël CARROLL, *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*, 156–182, 251–258; Arthur DANTO, *Preobražaj svakidašnjeg*, 127–161.

²² Djela koja u cijelosti brane formalizam su sljedeća: Eduard HANSLICK, *O muzički lijepom*, Beograd, 1977. (izvorno objavljeno 1854.); Roger FRY, *Vision and Design*, John Bullen (ur.), Mineola, 1998. (zbirka članaka izvorno objavljenih između 1900. – 1920.); Clive BELL, *Art*, London, 1914.

ničkog djela. Dakle, umjetničko djelo ne mora biti reprezentacijsko ni imati sadržaj.

Sada bi se moglo ovako argumentirati za formalizam: Je ili adekvatna teorija umjetnosti reprezentacijska, ili ekspresivistička, ili institucionalna ili povijesna ili estetička ili hibridna ili povijesno-narativna ili formalistička ili teorija otvorenog koncepta? Teorija otvorenog koncepta, reprezentacijska, ekspresivistička, institucionalna, povijesna, estetička, hibridna i povijesno-narativna teorija nisu adekvatne. Dakle, formalizam je adekvatna teorija umjetnosti. No, to bi bila prejeftina pobjeda! Kao što su se našli prigovori ostalim teorijama, tako se mogu naći prigovori i formalizmu pa ni on ne mora biti adekvatna teorija. U nastavku ćemo otkloniti neke prigovore formalizmu.

Pitanje je što je to uopće »značajna forma«? Naime, posjedovati značajnu formu može biti preopćenit i otvoren pojam. Možemo reći da sve stvari posjeduju formu jer nema ni jednog artefakta ni prirodnog objekta koji ne bi imao neku formu, neki oblik. Prigovor glasi da, recimo, šalica posjeduje značajnu formu, kao i olovka i avion, no nitko ne bi svrstao nabrojene stvari u skupinu umjetničkih djela. Čini se da je formalizam preobuhvatan. No, ipak nije tako. Ukoliko bolje pogledamo definiciju, vidjet ćemo da ona kazuje da je namjera da djelo prvotno ima i iskazuje značajnu formu. No, šalica, olovka i avion (i ostali uporabni artefakti) nisu napravljeni s namjerom da prvotno iskazuju značajnu formu. Uzmimo borbeni avion za primjer. Kod njega je svaki kvadratni ili kubični milimetar podređen funkciji, odnosno niti najmanji dio nije dizajniran s namjerom, a kamoli prvotno, da iskazuje značajnu formu nego da udovolji namjeni aviona. Borbeni avion je dizajniran s obzirom na zahtjeve aerodinamike, ugradnje svih potrebnih sustava za učinkovito obavljanje letenja i borbenih zadaća, i to da se najveći učinci postignu s najvećim mogućim smanjenjem ekonomskih troškova. Forma aviona je *posljedica* one svrhe i funkcija za koje je zamišljen – a to je obavljanje borbenih zadaća. Olovka je prvotno dizajnirana s namjerom da se njome može obaviti nešto praktično – pisati i risati. Primarna svrha šalice nije da iskazuje određenu formu, već je napravljena da se iz nje pije, recimo, čaj ili kakao. Kada se predmeti kao što su šalice, olovke, stolovi i stolci specifično dizajniraju, tada je prvenstvena namjera ujedno i namjena njihova dizajna, tj. forme koju dobivaju, da svojom posebnosti privuku kupce, a ne da se izrazi značajna forma zbog same forme.

No, ipak time još nismo rekli što je to značajna forma, kako ćemo znati da prepoznamo značajnu formu i kako je definirana?

Bell u svojoj prethodno navedenoj knjizi daje odgovor na taj prigovor. U slučaju takva prigovora jednostavno možemo reći da nema potrebe definirati

pojam »značajna forma«, jer svi intuitivno znamo što je značajna forma. Gledajući, slušajući, čitajući ili kontemplirajući djelo jednostavno intuitivno znamo što je značajna forma. To se čini zapravo kao izbjegavanje odgovora jer je »značajna forma« središnji pojam formalističke teorije umjetnosti na kojoj teorija i definicija počivaju pa je vrlo nezgodno i neuvjerljivo ne imati jasan odgovor.

No, ipak znamo što je to značajna forma i to možemo znati po vrstama umjetnosti. Jednostavno možemo disjunktivno odgovoriti na taj prigovor. Za svaku vrstu umjetnosti znamo što u njoj čini značajnu formu i koji su formalni elementi koji se mogu kombinirati. Možemo navesti nekoliko primjera bez pretenzije da ćemo dati potpuni popis svih formalnih elemenata i odnosa. U pjesništvu su to metar, rima, stopa, cezura itd.; u glazbi harmonijska načela, kontrapunktska načela, ritam, mjera, nizovi tonova, tempo, organizacija kompozicija kao što je sonata, *passacaglia*, fuga, pa zatim ključ itd.; u likovnim umjetnostima boja, crta, plohe, volumen i njihovi odnosi; u drami uvod, zaplet, vrhunac i razrješenje. Značajna forma nekog djela sastoji se od jednog ili više navedenih elemenata i njihovih odnosa. Naravno, da ne bismo imali cirkularnost, disjunktivno određenje značajne forme ne smije u sebi sadržavati pojmove »umjetnost«, »umjetnički« niti navoditi vrste umjetnosti i slično, već mora glasiti: »X ima značajnu formu ukoliko ima metar ili rimu ili stopu ili cezuru ili harmonijska načela ili kontrapunktska načela ili ritam ili tempo, ili boju ili crtu ili plohe ili...« Disjunktivni oblik dozvoljava da ukoliko se nešto etablira kao nova vrsta umjetnosti, u postojeću disjunktivnu listu možemo dodati nove izdvojene formalne elemente i odnose. Uspostavljanje nove vrste umjetnosti neće biti cirkularno, jer će se nova vrsta umjetnosti prvo uspostaviti u samom umjetničkom svijetu, naprosto će djela te nove vrste biti intuitivno uključena u onu našu skupinu koju su ljudi izdvojili već prije kao umjetnička djela. Neće prvo doći filozofi i reći je li to nova vrsta umjetnosti. Kada ona budu na intuitivan način uključena, onda je zadaća pronaći što je njima zajedničko s već postojećim djelima. Tada možemo izdvojiti konkretno koji su formalni elementi i odnosi tih djela te ih uključiti u disjunktivno određenje.

Daljnji prigovor bi mogao konstatirati da nije prvenstvena namjera svakoga umjetničkog djela prikazivati značajnu formu. Pozivajući se na povijest umjetnosti, navodeći sakralne motive slika, fresaka sa svodova i zidova crkava, isklesanih kipova, može se pokazati da je primarna funkcija tih djela, nesumnjivo umjetničkih, bila podučavanje: podučiti ljude o sadržajima i istinama vjere i izazvati određenu vrstu divljenja i štovanja Krista, njegova nauka ili svetaca. Bez obzira na eventualnu osnovnu namjeru da se kroz djelo pouči publika, postoji još osnovnija namjera *kako* da se to izvede, od čega da se djelo

napravi, kako će biti strukturirano da na koncu iznese željeni sadržaj te eventualno pouči. Hoće li biti u drvetu, staklu, kamenu, jarkog odnosa boja, simetrično, asimetrično, punih linija, kakva će biti igra svjetla i sjene itd.? Mislimo da je to dovoljno dobar odgovor na taj prigovor.

Prigovor bi također mogao biti da priroda, odnosno prirodni objekti imaju značajnu formu: jesensko šarenilo lišća, grandioznost planina, dinamika rijeka – sve ima formu, a ništa se ne klasificira kao umjetničko djelo. Međutim, formalisti mogu odbaciti prigovor o značajnoj formi prirode ili prirodnih objekata jednostavno zato što priroda nema namjeru iskazati značajnu formu. Ono što se događa u prirodi, pa tako i formiranje rijeka i planina, događa se prema prirodnim zakonima u kojima ne postoji nikakva namjera – oni su takvi kakvi jesu. Prema tome, priroda i njezini objekti nisu obuhvaćeni definicijom formalizma. Ako kažemo da je Bog stvorio univerzum i prirodu, primarna svrha je bila da se stvore uvjeti za život ljudi, odnosno da nastane život u univerzumu, te ne bismo rekli da je Bogu prvenstvena namjera (pogotovo ne prvenstvena!) bila da univerzumom i prirodom iskazuje značajnu formu. Univerzum ima određene svoje karakteristike koje su takve da omogućavaju život i posljedica je toga da priroda ili objekti u prirodi zadobivaju i imaju određene forme, ali namjera nije bila njihovo iskazivanje. To, naravno ne znači da ne možemo uživati i smatrati prirodne objekte, kao i cijeli univerzum, lijepim, kao što možemo i oblike aviona smatrati lijepim – ali to ih još uvijek ne čini umjetničkim djelima. No, ako je, odnosno da je, Bog stvorio univerzum i prirodu s namjerom da prvotno iskaže značajnu formu prirode, onda bi u tom slučaju i priroda bila umjetničko djelo, i to Božje.

U suvremenoj umjetnosti javljaju se umjetnici koji svojim djelima pokušavaju srušiti formu odnosno napraviti djela koja ne bi imala formu. Među tim autorima su, u likovnim umjetnostima, npr. Barry Le Va, Robert Morris²³ a u glazbi John Cage. Robert Morris je 1968. godine izložio svoje »djelo« *Untitled*, koje se sastoji od različitih otpadaka materijala razbacanih po podu: vlakna, komadi asfalta, čelika, bakra, olova, aluminijska, razbacanih slučajno, naizgled bez ikakvog smisla, na površini 9,48 x 9,48 metara (dimenzije mogu varirati prilikom različitih postava) a na nekoliko mjesta postavljena su okomito ogledala. Cage je poznat po svojoj »kompoziciji« *4'33''* u kojoj, u izvornoj izvedbi, klavirist sjedne za klavir, odsjedi 4 minute i 33 sekunde za klavirom te se nakloni i ode (»kompozicija« se može »izvesti« na bilo kojem instrumentu ali i orkestralno). »Djela« se smatraju umjetničkim djelima, a čini se da ne izražava-

²³ Usp. Jonathan FINEBERG, *Art Since 1940*, London, 2000., 304–306.

vaju značajnu formu niti da je uopće imaju. S obzirom da su proglašena umjetničkim djelima, a ne izražavaju nikakvu značajnu formu, javlja se sumnja u održivost formalističke teorije, jer izgleda da postoje djela koja ne izražavaju značajnu formu.

No, ipak smatramo da ta djela imaju formu i da nisu protuprimjeri formalističkoj teoriji. Uzmimo prvo Morrisovu »skulpturu« ili instalaciju – autor je prilikom zamisli o tom djelu zamislio kako će ono izgledati i za taj izgled i s obzirom na sastavne dijelove dovoljno je bilo uporabiti aleatoričku metodu – dakle poslužiti se slučajnim »razbacivanjem« sastavnih dijelova po podu galerije. Prilikom sljedećih postava krajnji izgled tog djela vrlo je sličan svakom drugom, iako nije potpuno isti. No, uvijek ima sastavne dijelove iste vrste koji se nalaze na podu izložbenog prostora u nekim dimenzijama. Opći izgled djela uvijek je manje-više isti. Dakle, kako je autor prilikom zamisli znao kako će djelo općenito izgledati i da će isto ili vrlo slično izgledati prilikom raznih postava, te kako je za to dovoljna aleatorička metoda, imao je namjeru, prilikom zamisli i izrade djela, iskazati upravo takvu značajnu formu. Kada bi određeni nizovi atoma ili molekula, ili čak veće skupine atoma i molekula koji čine, u kamenu, dio rukava desne ruke Duknovićeva kipa u stolnoj crkvi u Trogiru *Evandelist Ivan*²⁴ zamijenili mjesta s dijelom donjeg dijela plašta, ne bismo dobili amorfnu skupinu ili djelo bez forme, jer je to moguće učiniti zadržavajući opću formu kipa, te bi to još uvijek bio isti kip. Naravno, nije moguće cijelu ruku staviti na mjesto donjeg dijela plašta ili glave, ali budući da je u glavu kipa mogao biti stavljen dio materije koji je stavljen u ruku, ili obratno (ili zamislite bilo koju permutaciju) nećemo reći da je stoga taj kip zapravo djelo bez forme. Tako i ovdje, kod Morrisove instalacije *Untitled*, iako su mnogi elementi čelika, otpadnih vlakana, bakra itd. zamijenili mjesta, generalna forma skulpture ili instalacije se zadržava, kao i autorova namjera da napravi izložak baš takva općeg oblika, tj. da ima baš takvu značajnu formu.

Uzmimo i jedan primjer iz glazbe: Wagnerova opera *Parsifal* u Toscaninijevoj izvedbi 1931. godine trajala je 5 sati i 5 minuta, dok je *Parsifal* u Kraussovoj izvedbi 1953. godine trajao 3 sata i 56 minuta.²⁵ Očito je da su formalni odnosi trajanja tonova, taktova i činova bili različiti, iako su točno naznačeni u partituri, no nitko ne bi rekao da je *Parsifal* djelo koje nema i ne izražava značajnu formu!

²⁴ Usp. Cvito FISKOVIĆ, *Ivan Duknović Ioannes Dalmata u domovini*, Split, 1990., 61–67, i table 1–4.

²⁵ Usp. Bryan MAGEE, *Aspects of Wagner*, London, 1974., 92–93.

Slučaj sa »skladbom« 4'33'' je ponešto drukčiji. Možemo reći da ta »skladba« ima »metaformu«. Naime, onako kako je zamišljena ona omogućava da se pri svakom »izvođenju« čuju (ili ne čuju) zvukovi koji se proizvedu u dvorani ili na mjestu izvođenja u tijeku te četiri minute i trideset i tri sekunde jer je upravo namjera autora da se skrene pozornost na zvukove koji nas okružuju. Naravno da će pri svakoj »izvedbi« biti slučajno proizvedeni različiti zvukovi i izmjene zvukova i tišine, ali to će uvijek biti u okviru opće forme djela onako kako je zamišljena i »napisana«.

Kako izaći na kraj s *ready-made* izlošcima? Uzmimo za primjer već spomenuto Duchampovo »djelo« *U očekivanju loma ruke* (obična lopata za čišćenje snijega izložena u galeriji). Formalni element jest stavljanje lopate u izložbeni prostor te postoji formalni odnos lopate i izložbenog prostora te naslova tog »instaliranja« jer lopate se ne stavljaju u izložbeni prostor. Duchamp je imao namjeru tako posložiti lopatu te je također imao zamisao o tim formalnim odnosima. Lopata u galeriji kao izložak jest specifični formalni odnos lopate i prostora neobičnog za lopatu. Inače, lopate stoje u najboljem slučaju u podrumu ili oružarnici izložbenog prostora i galerija i nemaju naslov, a ako imaju ime onda je to od proizvođača ili od milja, te stoje tamo da bi poslužile nekoj svrsi kao što je stvarno čišćenje snijega oko galerije ili čišćenja nakon zatvaranja izložbe Roberta Morrisa.²⁶ Kada lopata bude prenesena u privatnu kolekciju, onda je lopata samo dio umjetničkog djela jer nema izvornu relaciju prema galeriji u kojoj mora biti.

Zaključak

Nakon svih prigovora i iznošenja protuargumenata mislimo da je formalizam kao teorija umjetnosti i definiranja umjetničkog djela uvjerljivo najbolja teorija umjetnosti, odnosno da se na ovim temeljima može formulirati još razrađeniji formalizam kao teorija umjetnosti. Formalizam ima tu prednost da prvotno uključuje same strukturalne elemente i dijelove samog artefakta, što se već i intuitivno smatra važnim za umjetničko djelo, ali i na primjeren način uključuje kontekst – autorovu namjeru – koji nije preširok. Čak i ako netko ne bi bio uvjeren da formalizam može obuhvatiti djela kao što su Morrisova ili 4'33'', vrlo mali broj djela ispao bi iz skupine umjetničkih djela. Naravno, ukoliko

²⁶ U najmanju ruku trebali bismo reći da takva djela imaju barem labavu formu, no čim imaju labavu formu imaju formu i takva forma je upravo najviše odgovarajuća za ono što je autor htio postići. Ako je tako, onda djelo upravo ima značajnu formu jer labava forma najviše odgovara svrsi i smislu djela.

bi to bio slučaj, mi bismo bili spremni takva djela odbaciti kao djela koja nisu umjetnička; odnosno, rekli bismo da ona nalikuju na umjetnička djela, ali da nisu uspjela postići umjetnički status te ih ljudi (uključujući i stručnjake – ostale umjetnike, kritičare itd.) pogrešno klasificiraju kao umjetnost. No, smatramo da je gore navedeni argument da i ova djela imaju formu uvjerljiv, kao i to da smo dostatno odgovorili na najteže prigovore formalizmu. Naravno, ovaj tekst ipak ne predstavlja potpunu obranu formalizma, jer bi se još neke manje praznine i detalji trebali dopuniti. Kako također smatramo da su prigovori ostalim teorijama, koje su uputili razni autori, za te teorije nepremostivi, slijedi da je formalizam ipak obranjiv i da u razredbenom smislu može ponuditi odgovor na pitanje što je to umjetničko djelo odnosno što je to umjetnost.

Summary

DEFINITIONS OF ART AND FORMALISM

Davor PEĆNJAK

Institute of Philosophy
Ulica grada Vukovara 54, HR – 10 000 Zagreb
davor@ifzg.hr

Dragica BARTULIN

Put Vrila 9, HR – 21 310 Omiš
dragicabartulin@yahoo.com

In this article the authors are presenting and analysing some aspects of the way in which art is defined. A special attention is given to the formalistic theory of art. The intention is not to provide either the complete analysis of the attempts to define art or a new definition of art. Instead, the authors show that the representational theory, expressive theory, open concept theory, institutional theory, and historical theory are inadequate in defining art and a work of art. The authors also refer to the relevant literature that shows inadequacy of aesthetic theory, historical-narrative theory, and hybrid theory of art. They are convinced that the formalistic theory of art, as opposed to other theories, can withstand the main objections, which may point to formalism as the best theory in defining art and a work of art.

Key words: definitions of art, formalism, relevant form, representation, expressivism.