

Marko Kardum

Gimnazija Tituša Brezovačkog, Jurja Habdelića 1, HR-10000 Zagreb
m8kardum@gmail.com

Umjetnost kao samorefleksija

Od Hegelova kraja povijesti do Dantoova kraja umjetnosti

Sažetak

Napredak umjetničkih praksi i stvaranje nove kategorije umjetničkih artefakata očekivano je doveo i do problema intuitivnog, ali i teorijskog određenja navedenih artefakata i praksi kao (ne)umjetničkih. Uvođenje do tada neumjetničkih ili uporabnih predmeta svakodnevnoga svijeta u svijet umjetnosti otvorio je rascjep u određivanju predikata biti umjetničkim djelom. Odgovor i teorijski izazov koji je uslijedio pojavio se u često osporavanoj potrebi pa i samoj mogućnosti da se umjetnost uopće definira. Čini se da, u kontekstu navedenog problema, potreba nije sporna, ali mogućnost definiranja snažno je metodološki određena – željena definicija ne smije se urušiti novim napretkom umjetničkih praksi, posebno s obzirom da se izvodi iz umjetnosti kao dovršenog sustava. Nadalje, ona unatoč svojoj dovršenosti mora moći obuhvatiti nove umjetničke predmete i tako zadržati demokratičnost, inovativnost i imaginaciju kao obilježja koja tradicionalno konstituiraju područje umjetničkoga. Tako zahtjevan zadatak, koji bez dublje teorijske analize djeluje gotovo protuslovno, moguće je izvršiti spojem Dantoovih i Hegelovih teorija. Umjetnost valja pokušati definirati iz nje same, njenog historijskog napretka, a ujedno i opravdano napustiti estetiku kao filozofsku disciplinu koja se pokazuje nedovoljnom u korist samoproblematizacije umjetnosti kao filozofije umjetnosti. Time umjetnost sama sebi postaje objektom ispitivanja i vlastitom filozofijom koja omogućuje traženu dvostrukost u njenom definiranju.

Ključne riječi

definiranje umjetnosti, kraj povijesti, kraj umjetnosti, estetika, filozofija umjetnosti

Uvod

Postave suvremenih muzeja zasigurno često iznenađuju pa i šokiraju svoje posjetitelje. Gotovo je nezamislivo da itko od nas ne poznaje barem jednu osobu koja će na suvremene umjetničke artefakte s prezirom odmahnuti rukom i reći kako za nju to nije umjetnost. Možemo samo nagađati što bi neki od posjetitelja suvremenih muzeja činili s nekim od izložaka kada bi znali da neće biti otkriveni, a nije nezamislivo da i oni koji ponešto znaju o stanju suvremene umjetnosti zauzmu potpuno pogrešan stav spram suvremenih umjetničkih artefakata izvan institucionalnih ograda i navodnih znakova koje čine okviri, postolja, muzejska užad ili pozornica u slučaju izvedbenih umjetnosti. Opet, indikativno je da se takve zabune, barem u najvećem broju slučajeva, ne bi događale u slučaju tradicionalnih umjetničkih djela. Gotovo da nije potrebno nikakvo poznavanje povijesti umjetnosti, slikarskih tehnika ili biografskih fakata iz života umjetnika da bi se prepoznali tradicionalni umjetnički artefakti.

Skepsa o mogućnosti da se umjetnost definira, skepsa o tome što bi se uopće takvom definicijom postiglo ili otvoreno protivljenje definiranju ne bi li se

očuvala imaginacija i inovativnost, svojevrsna otvorenost umjetnosti, u navedenoj situaciji postaje pomalo izlišnom. Naravno, sasvim je jasno da takva definicija neće nimalo promijeniti mišljenje onih koji na Warholove *Brillo kutije* ili Duchampov *Pisoar* odmahuju rukom tvrdeći da to nije umjetnost, niti da će zamijeniti nedostatak intuitivnoga prepoznavanja umjetničkih djela kod onih koji Duchampov rad prepoznaju samo za jednu, poprilično prizemnu svrhu potpuno udaljenu od onoga što je umjetnost predstavljala u svom tradicionalnom obliku. Međutim, mogućnost je definiranja apsolutno izazovan zadatak filozofije koja bi se, kada za to stekne uvjete, svakako morala odvažiti na takav pothvat. Često se i prije korištenja svakodnevnih predmeta u umjetničke svrhe smatralo da postoje svi uvjeti za takvo definiranje. Ipak, dosadašnji pokušaji nisu se pokazali primjerenima da bi u sebe mogli prihvatiti i suvremeno stanje. Od skepse spram definiranja tako smo dospjeli do promašenih koncepata kojima je uvijek nešto promaklo ili su se rušili razvojem novih umjetničkih praksi.

Ipak, ukoliko postoje uvjeti da se postigne teorijska jasnoća i konzistentnost te praktična primjerenost predmetu istraživanja, takav bi pothvat bio važan doprinos onome što do sada znamo u proučavanju umjetnosti. Veliku potporu u takvom podvigu ima teorija Arthura C. Dantoa. Analitički razloživši nužne uvjete umjetničkoga stvaranja, Danto je, čini se, otkrio način da u svoju teoriju uključi sve dijelove mozaika koji bi se ikada mogli pojaviti. Stoga ćemo u ovome radu analizirati Dantoovu teoriju koja se temelji na uvjerljivoj izoliranju bitnih faktora umjetnosti – reprezentaciji, stilu, retorici i metafori. Ipak, pravi zadatak bit će otkrivanje veze Dantoove definicije s Hegelovim sistemom koji je preuzeo. Spoj analitičke i kontinentalne filozofije uvijek je izazovan zadatak, sada tim više što uvelike doprinosi tako važnom i specifično ljudskom djelovanju – umjetnosti.

Iako otvoreno na Hegelovu tragu, Dantoa nikako ne treba zamijeniti s nekime tko ima samo namjeru poduprijeti svoju teoriju snažnim autoritetom: »Danto je u impresivnom opsegu uspio spasiti neke od Hegelovih najzanimljivijih uviđa od toga da budu samo historijski zanimljivi uključujući ih u vlastitu naprednu i sistemsku teoriju.«¹ Dakle, jasno je da spoj Dantoove i Hegelove teorije na neki način dolazi iz zahtjeva samoga predmeta. Dodatna važnost takve definicije jest što osim nužnih značajki zadržava mogućnost da se svojom povijesnom dimenzijom osigura od paradigmatičkih promjena koje su do sada bile fatalne za postojeće teorije umjetnosti. Stoga je jedan od najvažnijih zadataka ovoga rada da ispita snagu uspostavljene veze i mogućnost da se umjetnost sada definira iz sebe same, iz svoga povijesnoga razvitka i zauzimanja mjesta koje joj u ljudskoj povijesti i ljudskom djelovanju zapravo oduvijek pripada.

Definiranje umjetnosti

Definiranje umjetnosti, barem onako kako se shvaća u teoriji Arthura C. Dantoa, nije sasvim samorazumljivo. Dapače, podvrgnemo li propitivanju samu mogućnost definiranja umjetnosti, naići ćemo na oprečne tvrdnje o mogućnosti da se takvo definiranje predmeta uopće postigne. Drugim riječima, odgovori na pitanja o mogućnosti definiranja umjetnosti, korisnosti takve definicije, ukoliko je ona uopće moguća, te valjanosti svih dosadašnjih definicija umjetnosti nisu jednoznačni.

Skepticizam u definiranju umjetnosti oslanja se na nekoliko različitih tipova argumenata² koje ćemo ovdje prikazati u najkraćim crtama. Prvi se od tih argumenata temelji na ekstremističkom tumačenju Wittgensteinovih stajališta

o tradicionalnoj epistemologiji i metafizici koje su se našle u krizi pa se, dosljedno tome tumačenju, definicija umjetnosti kao njima pripadajuća također nalazi u krizi, dijeli njihovu sudbinu i ne može iznijeti ništa konzistentno i neoborivo. Historijski pristup u odbacivanju mogućnosti definiranja umjetnosti zauzeo je Paul Kristeller. Tvrdeći da je estetski sustav pet velikih umjetnosti (slikarstvo, kiparstvo, arhitektura, poezija i glazba) formiran u 15., a razvijao se sve do 18. st. i da sam po sebi nije sustav umjetničkih praksi koje dijele iste značajke, već da ih prije arbitrarno objedinjuje, Kristeller analogijom tvrdi da se taj sustav i dalje proširivao i mijenjao. Takvim promjenama i arbitrarnošću, tvrdi se, ne postoji jasni i stabilni *definiendum* koji bi eventualna definicija umjetnosti uistinu imala objasniti.

Osim historijskoga pristupa, često je korišten i argument kako se definicija umjetnosti može oslanjati na tradicionalne nužne i dovoljne razloge samo ukoliko bi kognitivna znanost pokazala da se ljudska kategorizacija uistinu odvija na takav način. Naravno, prema zastupnicima ovoga argumenta, kategorizacija pojmova i stvari ne ovisi o postojanju nužnih i dovoljnih razloga, nego se oslanja na već postojeće primjere ili svojevrsne prototipove. Tradicionalan prigovor ovom argumentu sastoji se u tvrdnji kako se oslanjanje na postojeće primjere u ljudskim kategorizacijama možda i provodi, ali mu ono ne osigurava pojmovnu točnost i preciznost. Ukoliko tražene točnosti i preciznosti nema, ovaj se psihologijski pristup s pravom može odbaciti budući da ne odgovara osnovnim zahtjevima definicije. Psihologizam u odbacivanju mogućnosti definiranja umjetnosti može se i dalje zaoštravati pa se tako kao razlog odbacivanja pokušaja definiranja navodi i nemogućnost unificiranog koncepta umjetnosti koji bi najbolje služio nekoj umjetničkoj svrsi. Budući da, tumači se u daljnjem razlaganju, umjetnost služi brojnim svrhama³, a ne samo jednoj, nema potrebe za njenim definiranjem jer s jednom konačnom definicijom ona ne može optimalno poslužiti svim svrhama. Dakako, ovom se argumentu sasvim opravdano može prigovoriti kako različite svrhe kojima umjetnost koristi nisu bez ikakve međusobne veze – dapače, te su svrhe sa svim sistematski povezane.⁴

1

Brigitte Hilmer, »Being Hegelian After Danto«, *History and Theory* 37 (4/1998), str. 71–86, ovdje str. 71.

2

Vidjeti u Thomas Adajian, »The Definition of Art«, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <http://plato.stanford.edu/archives/win2012/entries/art-definition/>. Pristup 14. travnja 2013. Prvi od navedenih argumenata bit će prikazan posljednji jer će se upravo na taj argument osloniti tvrdnja o mogućnosti i potrebi definiranja umjetnosti.

3

Ibid. Prema zagovarateljima ovoga argumenta, umjetnost služi kao koncept brojnim svrhama i istraživanjima; estetičkim, historijskim, komunikacijskim, itd. Sličan pristup možemo uočiti i u istraživanju slike, njene povijesti, razvoja, moći i dosega. Ipak, i pored jasno izraženog pluralizma svrha i pristupa u istraživanjima u kojima se slika može koristiti, teži se uspostavljanju jedne, opće znanosti o slici koja istovremeno priznaje pluralizam

disciplina i svrha te mogućnost definiranja općih pojmova, čime se izravno potvrđuje ranije navedena sistematska veza različitih disciplina i svrha: »Pojmovno razjašnjenje i faktuška istraživačka praksa trebali bi, dakle, biti međusobno povezani. Pojmovna (ili bolje pojmovno-kartografska i kao takva, filozofijska) nastojanja k općem teorijskom okviru pružaju samo modele koji u istraživačkoj praksi pojedinačnih disciplina slike moraju pronaći regulativ, odnosno korektiv, jer se upotrebljivost takvih pojmovnih smjernica mora potvrditi prije svega u empirijskom istraživanju.« Klaus Sachs-Hombach (ur.), *Znanost o slici. Discipline, teme, metode*, Anti-barbarus, Zagreb 2006., str. 9.

4

Veza između npr. povijesti umjetnosti i umjetničke kritike sasvim je izvjesna pa je nejasno kako bi eventualna mogućnost definiranja umjetnosti naškodila ovim disciplinama i na koji se način u navedenom primjeru takva definicija pokazuje suvišnom.

U odbacivanju definicije umjetnosti moguće je napraviti i pomak od psihološkog prema sociopolitičkom argumentu⁵ u kojemu se tvrdi kako je estetski koncept uopće promašen jer klasičnim pristupom bezinteresnosti u promatranju umjetničkih artefakata promovira lažnu svijest o ontološkom određenju i definiranju zapravo socijalnih i ekonomskih fenomena. Kao takvi, oni bi u prvom redu zahtijevali socijalnu kritiku i društveni angažman umjesto prisutnoga ontološkog propitivanja i definiranja pa se iz toga zaključuje kako je navedenim pokušajem definiranja prije na djelu ideološka negoli filozofska funkcija. S obzirom na to da se ovdje ipak ne radi o istraživanju skrivenih ideoloških mehanizama, ukratko možemo sa sigurnošću zaključiti kako se, barem u nekim slučajevima, ovaj argument može odbaciti:

»Usput budi rečeno, prema mom mišljenju postoje slučajevi u kojima bi bilo pogrešno ili čak nehumano zauzeti estetski stav, postaviti izvjesne realnosti na psihičku distancu, primjerice – promatrati pobunu u kojoj policija kundakom tuče demonstrante kao neku vrstu baleta, ili rasprskavajuće bombe iz aviona iz kojeg ih ispuštamo kao mistične krizanteme. Umjesto toga, tu se mora postaviti pitanje o tome što treba uraditi.«⁶

Dapače, čini se da se bezinteresni stav opravdano odbacuje kao bezuvjetan i da se spram umjetničkih djela moguće i drukčije postaviti, a time se još jednom potvrđuju ranije spomenute različite svrhe koje umjetnost može imati:

»To svakako znači dopustiti da ima nešto na pojmu psihičke distance osim činjenice da nam taj pojam neće pomoći da izrazimo željeno razlikovanje, premda je moguće tvrditi da je umjetničko djelo takav predmet prema kojem je prikladno zauzeti samo estetski, a nikad praktični stav. To se, međutim, ne slaže s činjenicom da je umjetnost kao umjetnost često igrala korisnu ulogu – didaktičku, obrazovnu, pročišćujuću i kakvu sve ne – pa stoga spomenuta teorija pretpostavlja stupanj nepristranosti kakav je bio prisutan samo u posebnim razdobljima povijesti umjetnosti.«⁷

Također, čini se da je upravo ontološko određenje ono koje zahtijeva logičko prvenstvo, a ukoliko se radi o Dantoovim nejasnim i graničnim slučajevima, analogonima ili nerazlučivim parnjacima, u kojima nismo intuitivno ili na temelju vlastitih osjetila sigurni radi li se uistinu o umjetničkim djelima, kriticizam kakav se pretpostavlja u navedenome argumentu može uslijediti tek nakon definicije, odnosno uspostavljanja razlike iz prethodnog Dantoovog citata:

»U svakom slučaju, ljubitelj umjetnosti nije poput Platonova stanovnika spilje, koji nije u stanju zapaziti razliku između realnosti i privida: uživanje ljubitelja umjetnosti upravo je utemeljeno na razlici za koju je logički neophodno da je on bude u stanju opaziti.«⁸

Posljednji se u nizu argumenata protivnika definiranja umjetnosti temelji na Wittgensteinovom uvidu o igrama; igre se međusobno toliko razlikuju da ih je nemoguće unificirati u onoj mjeri u kojoj bi to zahtijevalo definiranje cijeloga područja. Također, takvo bi definiranje, ako bi i bilo moguće, nužno gušilo umjetničku kreativnost. U razvijanju vlastitoga argumenta i Danto s uvažavanjem upućuje upravo na Wittgensteina i njegovo protivljenje mogućnosti definiranja umjetnosti:

»Budući da crte koje razlučuju, čini se, nisu ni unutarnje ni vanjske, lako je suosjećati s početnim wittgensteinovskim odgovorom da je umjetnost nužno nepodložna definiciji i (s kasnijim, promišljenijim odgovorom) da je definiciju moguće izmudriti pomoću institucionalnih faktora.«⁹

Jedan od najpoznatijih izdanaka ovakvog stava, a za naš predmet izuzetno važan, jest Morris Weitz i njegova teorija otvorenoga koncepta. Naime, Weitz tvrdi kako je svaki sustav koji od nas traži odluku o tome hoćemo li zatvoriti koncept ili ga ostaviti otvorenim već sam po sebi otvoren. Nadalje, svaki je

takav otvoreni koncept ne samo nedefiniran, nego ga nije niti moguće definirati:

»Estetička teorija – u cijelosti – u principu je pogrešna misleći da je ispravna teorija moguća jer radikalno pogrešno shvaća logiku pojma umjetnosti. Glavna tvrdnja takve teorije da je ‘umjetnost’ podložna realnoj ili bilo kojem obliku istinite definicije je pogrešna.«¹⁰

Upravo je takav koncept i umjetnost. Uobičajeni prigovori koji se ovome argumentu upućuju tiču se principijelnosti zahtjeva za zatvaranjem i definiranjem koncepta koji bi uklonio proizvoljnost, kao i činjenice da definiranje umjetnosti ne isključuje promjenu u konceptu koji ne vodi nužno i do promjene same definicije. Posljednji prigovor argumentu jest činjenica da definicija može sadržavati i zahtjev za novinom koja bi sam koncept zadržala otvorenim. Ono što našem predmetu ovaj argument čini važnim tiče se upravo otvorenosti koncepta umjetnosti – naime, je li on uopće otvoren, ako ipak jest, na koji način i što mu takvu otvorenost omogućuje ukoliko prihvatimo upravo Dantoovu definiciju umjetnosti. S druge strane, ukoliko koncept jest otvoren, što mu osigurava stabilnost definicije i kako je moguća takva dvosmjernost koja će istovremeno podupirati definiciju i otvorenost koncepta koji neće uništiti umjetničku slobodu, inovaciju i, u konačnici, stvaranje novih umjetničkih djela nakon definiranja. Čini se da se upravo obaranjem ovoga argumenta protiv definiranja umjetnosti otvara teorijska pukotina koju je Danto vješto iskoristio, a koju ćemo ovdje pokušati teorijski dodatno utvrditi. Da bismo to mogli, moramo prikazati kako je Arthur C. Danto izgradio svoju teoriju i definiciju te na čemu ona počiva.

Dantoova definicija umjetnosti

U pregledima definicija umjetnosti vidljiva je podjela na tradicionalne i suvremene definicije. Tradicionalne se definicije obično oslanjaju na neko ključno svojstvo koje postaje središtem pa se prema tome određuju vrste definicija. Tradicionalno su u prvom planu ekspresivna, reprezentacijska i formalna svojstva pa se s obzirom na to navode ekspresivne, reprezentacijske i formalne definicije.¹¹ Sva navedena svojstva obrađuju se i kod Dantoa, pri čemu se ekspresivna i formalna svojstva prilično lako odbacuju kao odlučuju-

5

Možda je najpoznatiji zagovaratelj ovoga argumenta Terry Eagleton. Navedeni se argument kod Eagletona pojavljuje kao okosnica analize ideologije estetskog (usporediti u Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetics*, Basil Blackwell, London 1990.), ali Eagleton ga razvija i u svojim drugim djelima: »Od nas se traži da vjerujemo kako je jedinstvo izvorno poželjnije od sukoba, ili simetrija od jednostranosti. Također se očekuje da vjerujemo, što je još neprihvatljivije, da to nije političko stajalište (...) Ali upravo se u toj ne-korisnosti nahodi prava politička podloga – bilo da je riječ o aristokratskoj politici onih koji raspolažu sredstvima i slobodom da s prezirom odbace korisnost, ili o utopijskoj politici onih koji žele živjeti u društvu s one strane razmjene vrijednosti.« Terry Eagleton, *Ideja kulture*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb 2002., str. 16–17.

6

Arthur C. Danto, *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, Kruzak, Zagreb 1997., str. 32.

7

Ibid., str. 32.

8

Ibid., str. 23.

9

Ibid., str. 9.

10

Morris Weitz, »The Role of Theory in Aesthetics«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15 (1/1956), str. 27–35, ovdje 27–28.

11

Usporediti u Thomas Adajian, »The Definition of Art«, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <http://plato.stanford.edu/archives/win2012/entries/art-definition/>. Pristup 14. travnja 2013.

ća, a reprezentacijsko ostaje kao logički nužno, ali i nedovoljno da bi odredilo umjetničko djelo. Uistinu, ekspresivnost se često navodila kao temeljno svojstvo umjetničkih djela, ali se ovdje odbacuje kao svojstvo koje može pripadati umjetnosti, ali ontološki ne mora ukazati ni na kakvu razliku:

»Umjetničko djelo je predmet što ga ispravno zovemo izrazom, zato što je uzrokovano nekim doživljajem ili osjećajem svog tvorca koji ono ustvari izražava. Neku radnju ili umjetničko djelo onda bismo razlikovali prema njihovim odgovarajućim poretcima mentalnih uzroka te prema daljnjim razlikama između usklađivanja s namjerom i izražavanja osjećaja. Ta teorija, naravno, ima teškoće pri razlikovanju umjetničkih djela od paradigmatičnih slučajeva stvari koje izražavaju osjećaje, a nisu umjetnička djela.«¹²

Formalna se svojstva također odbacuju kao ona koja nam o umjetničkim djelima ne mogu puno reći. Formalna svojstva mogu imati i ostali predmeti koji zasigurno ne pripadaju klasi umjetničkih predmeta. Već je slavan Dantoov primjer *nerazlučivih parnjaka* (umjetničkog djela i običnog predmeta, dijela *Lebenswelta* ili uporabnih predmeta svakodnevice) kojim upozorava na nemogućnost raspoznavanja i ontološkog klasificiranja ili diferenciranja predmeta na temelju njihovih formalnih karakteristika:

»U vrijeme kad je Warhol u Stalnu galeriju [Stable Gallery] poslao svoje Brillo kutije postojao je određen osjećaj nepravde, jer običnu je Brillo kutiju ustvari *dizajnirao* umjetnik, neki apstraktni ekspresionist kojeg je nužda natjerala u komercijalnu umjetnost; postavljalo se pitanje zašto su Warholove kutije vrijedile 200\$, a proizvodi spomenutog čovjeka nisu vrijedili ni novčića.«¹³

Dakako, to nije jedini Dantoov primjer *nerazlučivih parnjaka* ili *analogona*, ali zorno prikazuje nepostojanje formalne razlike na kojoj bismo mogli utemeljiti ikakvu definiciju umjetnosti. Upravo na tom argumentu Danto odbacuje Goodmanovo¹⁴ tumačenje o postojanju fizičke razlike između takvih parnjaka i ostaje pri ontološkom ispitivanju razlike predmeta:

»Kao dokaz on navodi krajnju izoštrenost oka i uha pri zamjećivanju nevjerojatnih razlika izazvanih najsitnijim promjenama. Tako to gotovo da postaje problem psihofizike, a ne ontologije.«¹⁵

Ukoliko ipak postoje neke formalne odrednice koje umjetnička djela posjeduju ili bi, barem prema uvriježenome mišljenju, trebala imati, radi se prije svega o formalnim svojstvima koja čine pojam *ljepote*. Međutim, to se estetsko svojstvo (ujedno i vrijednost), prema Dantou, napušta jer više ne može biti dijelom definicije umjetnosti. Vratimo li se na spomenute parnjake, od kojih su neki naprosto uporabni predmeti, uvidjet ćemo da oni ili uopće nemaju estetsko svojstvo ljepote ili to svojstvo naprosto nije bilo ključno kako bi se priznao status umjetničkoga djela. Jedan od najupečatljivijih primjera koje nam donosi Danto u svojem pokušaju definiranja umjetnosti zasigurno je primjer Duchampove *Fontane*:

»Duchampov pisoar možda je doista bio lijep u smislu forme, plohe i bjeline. No prema mojem mišljenju ljepota je, ako je doista postojala, bila uzgredan dio djela, koje je imalo posve druge namjere.«¹⁶

Nestajanje ljepote iz umjetnosti tako je, uz svoju empirijsku potvrdu u povijesti umjetnosti, dobilo i teorijsku nadgradnju. Prethodni primjer Duchampova izloška možda je i dodatno naglašavao avangardne umjetničke prakse i njihovo gotovo odbijanje produkcije ljepote u umjetničkim djelima izazvano društvenim okolnostima i raskidom s tradicijom. Umjereniji primjer koji u sebi zasigurno sadrži ljepotu kakva se pretpostavlja u umjetničkom djelu možemo pronaći u Dantoovu tumačenju Motherwellovih elegija:

»Ali kada sam razmislio, zaključio sam da su elegije – do smrti ih je Motherwell naslikao više od 170 – umjetnički izvrsne ne samo zato jer su lijepe nego i zato jer je to što su lijepe umjetnički ispravno. Time hoću reći da sam, kada sam spoznao njihovu *misa*o, shvatio da njihova estetska ljepota pripada njihovom značenju.«¹⁷

Ljepota kao estetsko svojstvo više nije presudna za definiranje umjetnosti. Ona se, ukoliko je prisutna, zadržava na značenjskoj razini umjetničkih djela, a da pritom ne mora uvijek biti prisutnom. Misaoni eksperiment koji provodi Danto uvodeći otvarač za konzerve¹⁸ jednom kao moguće umjetničko djelo, a drugi put kao uporabni predmet, jasno pokazuje kontingentnost *lijepog* u umjetnosti. Tumačeći *ljepotu* kao pragmatično svojstvo koje ima funkciju, Danto razlikuje i semantičko svojstvo umjetnosti kao oponašanje ili *mimesis*. Najčešće konstitutivno svojstvo tradicionalnoga definiranja umjetnosti, sada se pokazuje kao jedno u nizu svojstava koje se u umjetnosti može pojaviti, ali nije presudno za njeno definiranje. Oponašanje uistinu može biti svojstvom umjetničkog djela, ono može doprinijeti i većem užitku u promatranju umjetničkog djela ukoliko se radi o svjesnoj reakciji na oponašanje, ali sigurni smo i da umjetničkim smatramo i djela koja ne oponašaju. Ukoliko bi oponašanje bilo ključno svojstvo u definiranju umjetnosti, morali bismo negirati npr. apstraktno slikarstvo kao umjetnost. Situacija se zaoštava kako dolazimo do suvremenih umjetničkih praksi i korištenja uporabnih predmeta koja više ništa ne oponašaju, već koja naprosto *jesu* ono za što stoje. Warholove *Brillo* kutije ili još izraženije *Campbell* juhe¹⁹ ne oponašaju kutije i limenke juhe, već jesu upravo to. Ukoliko im ukažemo čast da ih smatramo umjetničkim djelima, definicija umjetnosti kao oponašanja pokazuje se radikalno promašenom. Međutim, iz pojma oponašanja ili imitacije proizlazi dvostrukost koju valja raščlaniti, naime samo oponašanje, ali i reprezentiranje. Ranije je bilo napomenuto kako se reprezentacijsko svojstvo zadržava iako se smatra nedovoljnim da bi definiralo umjetnost. Radi se o dva smisla reprezentiranja, jednom kao doslovna prisutnost (koja se sada odbacuje), a drugi puta kao zastupanje:

»Tu imamo, dakle, drugi smisao reprezentacije: reprezentacija je nešto što stoji umjesto nečeg drugog, kao što naši zastupnici (reprezentanti) u Saboru službeno zastupaju nas same.«²⁰

12

A. C. Danto, *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, str. 9.

13

Ibid., str. 63.

14

Vidjeti u Nelson Goodman, *Jezici umjetnosti. Pristup teoriji simbola*, KruZak, Zagreb 2002. Radi se o zasigurno središnjem djelu poznatoga autora u kojemu razvija teoriju simbola pomoću kojih uopće spoznajemo svijet. Kognitivistička koncepcija shvaća i umjetnička djela kao simbole, a estetiku, u konačnici, kao dio epistemologije.

15

A. C. Danto, *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, str. 60.

16

Arthur C. Danto, *Nasilje nad ljepotom. Estetika i pojam umjetnosti*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb 2007., str. 51.

17

Ibid., str. 191–192.

18

Usporediti u A. C. Danto, *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, str. 42–43. Ne samo da daje primjer uporabnoga predmeta kao mogućega umjetničkog djela, već o njemu piše i izmišljenu umjetničku kritiku. Upravo su ovakvi misaoni eksperimenti jedno od najupečatljivijih obilježja Dantoova bavljenja umjetnošću.

19

Razlika između tih artefakata proizlazi iz činjenice da su Warholove *Brillo* kutije bile načinjene od šperploče, dok su kao izlošci *Campbell* juha poslužile upravo limenke te juhe bez intervencija.

20

Ibid., str. 27.

Semantičko obilježje reprezentacije Danto smatra prisutnim u umjetnosti. Međutim, postavlja se pitanje na koji se način umjetnost kao reprezentacija razlikuje od ostalih sustava reprezentacija. Stoga Danto uvodi *izraz* koji sužava na metaforu (novi oblik) i *stil* (novi način doživljaja ostvaren novim oblikom) kao ključne strukture koje će umjetničku reprezentaciju razlikovati od drugih.

Osim navedenih elemenata, za Dantoovu je teoriju bitna još jedna odrednica koja će je svrstati u suvremene konvencionalističke²¹ definicije umjetnosti, preciznije institucionalne²² nasuprot historijskim definicijama.²³ Dakle, osim teme (da je o nečemu) i stila (da je o nečemu na određeni način) koji se najčešće oslanja na metaforu (koja preobražava prvotni predmet), umjetničko djelo zahtijeva i historijski kontekst:

»(iv) gdje djelo u pitanju i pridodane mu interpretacije zahtijevaju povijesno-umjetnički kontekst.«²⁴

Hvaljena zbog drukčijeg, životnijeg pristupa estetskim problemima, Dantova je teorija uključila još jedan bitan moment – snažan utjecaj Hegelova filozofskoga sistema. Kako bi *zatvorio* svoj koncept umjetnosti ili osigurao uspostavljenu definiciju od promjena, Danto preuzima Hegelov koncept *kraja umjetnosti*. Prihvatanjem Hegelova utjecaja Danto zadržava analitičku preciznost i upotpunjuje ju historijskom dimenzijom te tako čini važan korak u premošćivanju jaza između analitičke i kontinentalne filozofije. Hegelovska argumentacija koja se pojavljuje u ovakvom definiranju umjetnosti djeluje dvostruko; pojavljuje se kao potpuna otvorenost umjetnosti spram stvarnosti, zatim kao sam sadržaj definicije koji se razvija i u konačnici postaje svojevrsnom izvanjskom metodološkom branom novim umjetničkim revolucijama koje bi mogle dovesti u pitanje izgrađenu definiciju. Iako oduvijek komplementarne,²⁵ filozofija i umjetnost su upravo u suvremeno doba (začetak u 60-im godinama 20. stoljeća) dosegle točku u kojoj su gotovo postale identične. Radi se o svojevrsnom dostizanju totaliteta i zatvaranju cjeline koja tako dobiva sve potrebne dijelove kako bi se od povijesti umjetnosti razvila u filozofiju umjetnosti:

»Ja mislim da filozofija umjetnosti može doista započeti tek kada se dovrši povijest umjetnosti. Može započeti jer do tada filozofija nema sve dijelove koji joj trebaju za gradnju teorije.«²⁶

S tim je u uskoj vezi spomenuta potpuna otvorenost umjetnosti spram stvarnosti jer se u uvjetima dovršetka povijesti umjetnosti sve može pojaviti kao umjetničko djelo. To naprosto prije ovoga stadija razvoja nije bilo moguće. Uspinjanje duha, potraga umjetnosti za vlastitim identitetom i pronalazak sebe u filozofiji rezultira samosviješću ili samorefleksijom u svom najvišem, zaključenom ili dovršenom stadiju. Drugim riječima, oduvijek prisutna komplementarnost umjetnosti i filozofije svojim povijesnim razvojem završava u njihovom sintetičkom jedinstvu kao umjetnost svjesna sebe same, umjetnost koja je snažno obilježena samopropitivanjem pa i samotematiziranjem vlastite povijesti, značajki i biti. U tom smislu umjetnost se uistinu počinje pojavljivati kao *samorefleksija*. Do tog završnog trenutka razvoja umjetnosti svijest je često bila i pogrešna kako tvrdi i sam Danto pozivajući se pritom izravno na Hegelovo djelo:

»Filozofija je promjenjiva svijest o toj povijesti u tom smislu da se na svakom stupnju pojavljuje dio mozaika za koji filozofija pretpostavlja da je ono što *Kunst* jest. No, kao u *Fenomenologiji*, to je često parcijalno i često pogrešno.«²⁷

S obzirom na dovršenost i povijesni napredak umjetnosti same, čini se da drukčiji razvoj nije niti bio moguć sve dok se umjetnost nije našla u završnom stadiju u kojemu je sve postalo moguće kao umjetnost.

Historijska dimenzija Dantoove definicije, uključujući i navedene poteškoće u samome razvoju, uočena je i tematizirana na mnogim mjestima:

»Stoga, odvajanje od kritike i filozofije može biti postignuto jedino kada povijest umjetnosti rodi poziciju izvan svoga unutarnjeg razvoja. Ovo se dogodilo, smatra Danto, u suvremenoj umjetnosti, a otud i njegova poznata teza da je povijest umjetnosti, shvaćena kao težnja za kvazi-filozofskom samosviješću, završena. Dantoova metafizika umjetnosti, filozofija i kritika nisu ništa drugo nego eksplikacija teorijske perspektive iz koje se ova teza može smatrati istinitom.«²⁸

21

Konvencionalizam se određuje kao suprotno ranije navedenim tradicionalnim teorijama, odbacuje definiranje umjetnosti na temelju nekog estetskog ili zamjedbenog svojstva. Naravno, konvencionalizam je snažan zamah dobio upravo navedenim avangardnim umjetničkim praksama i umjetničkim djelima poput onih Michela Duchampa koja poništavaju razlike između predmeta svakodnevnog svijeta i života s jedne te zamjedbenih i estetskih posebnosti tradicionalnih umjetničkih djela. Usporediti u Thomas Adajian, »The Definition of Art«, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <http://plato.stanford.edu/archives/win2012/entries/art-definition/>. Pristup 14. travnja 2013.

22

Da bi se izbjegli nesporazumi ovdje treba ukratko objasniti i specificirati na što se odnosi pojam institucionalnog. U pregledima definicija umjetnosti upravo se Arthur C. Danto smatra osnivačem institucionalne teorije umjetnosti zbog svojih relacionih svojstava spram općenito konteksta nastajanja umjetničkih djela, historijskog trenutka, recipijenata i samih umjetnika. Valja, međutim, napomenuti kako se Danto branio od institucionalne teorije Georgea Dickiea, nazivajući je »neželjenim djetetom«. Dakako, Danto je zahvalno konstatirao kako je ta teorija nastala zahvaljujući njegovom radu, ali nije ju bio u stanju prihvatiti zbog njene nejasnoće i neriješenih mjesta, a prije svega jer je promašivala objektivno važeće definiranje umjetnosti: »Pokazalo se da je 'Umjetnički svijet' bio utjecajan članak koji je putem reakcije na nj od strane Georgea Dickiea potakao takozvanu institucijsku teoriju umjetnosti u skladu s kojom se to je li nešto umjetničko djelo određuje institucijskom odlukom 'umjetničkog svijeta', naime labave konfederacije kritičara, kolekcionara, kuratora, trgovaca umjetninama, umjetnika i drugih. Takav pravac događaja nije me baš usrećio, jer sam i tada imao, kao što i sad imam, osjećaj da je status umjetničkog djela nešto potpuno objektivno, a ne nešto što bi moglo biti preneseno putem nekog fiat. Osjećao sam da moraju postojati objektivni razlozi da bi nešto zadobilo taj status, ali da činjenica da je nešto umjetničko djelo u velikoj mjeri ovisi o tome kada je i

pod kojim uvjetima napravljeno.« A. C. Danto, *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, str. 133.

Upravo je mogućnost da se objektivno definira umjetničko djelo dovela do neslaganja Dantoa s Dickievom teorijom. Stoga valja razlikovati institucionalnu teoriju Georgea Dickiea i institucionalne elemente u Dantoovoj teoriji, poput relacionih svojstava, zbog kojih pregledi definicija obje teorije označuju kao institucionalne. Za daljnja istraživanja Dickieove institucionalne teorije valja uputiti na djela koja, nažalost, nisu prevedena niti dostupna kod nas: George Dickie, *The Art Circle*, Haven, New York 1984., i *Art and Value*, Blackwell Publishing, Oxford 2001.

23

Historijske definicije prije svega nastoje pokazati umjetničko-povijesne veze tradicionalnih i suvremenih umjetničkih djela, a često se ističe i njihova bliskost s institucionalnim teorijama. Usporediti u Thomas Adajian, »The Definition of Art«, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <http://plato.stanford.edu/entries/art-definition/>. Pristup 13. travnja 2013.

24

Ibid.

25

Danto na nekoliko mjesta upućuje na ovaj uvid, najizraženije u poglavlju *Filozofija i umjetnost*. Vidjeti u A. C. Danto, *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, str. 77–126.

26

A. C. Danto, *Nasilje nad ljepotom. Estetika i pojam umjetnosti*, str. 26–27.

27

Ibid., str. 27.

28

Gregg Horowitz i Tom Huhn, »The Wake of Art: Criticism, Philosophy and the Ends of Taste«, u: Gregg Horowitz i Tom Huhn (ur.), *The Wake of Art: Criticism, Philosophy and the Ends of Taste. Essays by Arthur C. Danto*, Overseas Publisher Association, Amsterdam 1998., str. 4.

Samosvijest, a onda i samorefleksija umjetnosti kao njena bit koja sada semantički može biti re-prezentirana bilo kojim metaforički preobraženim predmetom i koja se razvila iz unutarnje nužnosti uspinjanja duha kroz povijest, ima i svoju izvanjsku funkciju mehanizma koji ovako domišljenu definiciju osigurava od revolucija koje bi je mogle ugroziti ili srušiti. Naglašavam izvanjsku jer se radi o funkciji koja se tako mogla shvatiti tek nakon provedenoga pokušaja definiranja umjetnosti. Sam napredak umjetnosti koji ima završiti samosviješću zasigurno je iz unutarnje nužnosti imao kao logičku pretpostavku takvu zatvorenost, ali ne kao funkciju osiguravajućega mehanizma.

Otkrivanje *biti* umjetnosti kod nekih se autora interpretira kao spoj historicizma i esencijalizma:

»Umjetnost otkriva svoju bit u povijesti, tako utvrđujući da ima povijest kao i upravo tu povijest koju ima. No tako otkrivena bit nije određena poviješću u kojoj se sama otkriva: bit umjetnosti je ovisna o povijesti za svoju pojavu, no istina umjetnosti nije vezana za povijest.«²⁹

Već smo napomenuli kako se institucionalne definicije (podsjetimo da Dantoova relacijska svojstva ulaze u institucionalnu teoriju umjetnosti) smatraju bliske historijskim pristupima. Međutim, ovu interpretaciju valja odbaciti – ukoliko i otkrivamo bit umjetnosti iz njezinoga samoprepoznavanja u obzoru povijesnoga, ne možemo reći kako se radi o povratku historicizmu. Historijska dimenzija proizlazi iz same prirode predmeta, a ne iz izvanjskoga odnosa koje suvremeni umjetnički artefakti imaju spram vlastite povijesti u smislu formalnih značajki. U konačnici, takvo stajalište možemo odbaciti iz dva razloga; prvo, jer sama historijska dimenzija ne znači nužno povratak u historicizam jednako kao što relacijska svojstva Dantoovu definiciju ne čine institucionalnom – relacijska svojstva ovdje označavaju veze s *umjetničkim svijetom*³⁰ ne kao društvenom institucijom, već kao konačnim oblikom samosvijesti umjetnosti – i, drugo, historicizam se vraća u područje povijesti umjetnosti tako što izravno poništava Dantoovu ideju preuzimanja Hegelova koncepta kako bi umjetnost mogla postati vlastitom filozofijom i tako postići konačno jedinstvo. U konačnici, takva je interpretacija pojednostavljivanje Dantoove složene definicije koja, da je takva interpretacija točna, ne bi zahtijevala *atmosferu umjetničke teorije*, već naprosto faktografsko i tehničko poznavanje povijesti umjetnosti. Zaključimo, prateći Dantoa, što umjetnost zapravo za sebe zahtijeva:

»Vidjeti nešto kao umjetnost zahtijeva nešto što oko ne može osuditi – atmosferu umjetničke teorije, znanje povijesti umjetnosti: umjetnički svijet.«³¹

S *umjetničkim svijetom* ušli smo, dakle, u konačnu fazu umjetnosti kao samorefleksije. Međutim, prije negoli ukratko prikažemo Hegelove teorijske postavke na koje se poziva Arthur C. Danto, moramo u analizu uključiti još jedan element koji pretpostavlja njegova teorija. Do sada smo samo naznačili izvanjsku funkciju koju ima prelazak umjetnosti u svijest o sebi samoj. Ne bi li svoju definiciju osigurao od novih revolucija, Danto je morao jasnije istaknuti Hegelov koncept *kraja povijesti*. Uistinu, umjetnost kao samorefleksija javlja se, kako je pokazano, u atmosferi umjetničke teorije i umjetničkoga svijeta. No, valja napomenuti kako je takvim razvojem umjetnost također ušla u svoje *posthistorijsko* razdoblje u kojem je zaustavljen razvoj novih umjetničkih paradigmi. Ne treba posebno napominjati da je upravo ovo mjesto Dantoove teorije doživjelo snažne napade jer je često bilo shvaćano kao gotovo fatalističko proročanstvo, tim više što je nakon iznimno umjetnički plodnih godina pop-arta i snažnog prodora novih umjetničkih praksi uslije-

dila postmoderna praksa citata i recikliranja. Dakako, teorijsko zaustavljanje razvoja tako uzvišenoga područja ljudskoga djelovanja kao što je umjetnost ni ne može rezultirati drukčije. Međutim, valja istražiti koliko je takvo shvaćanje uopće opravdano i utemeljeno.

Hegelov kraj povijesti

S obzirom na predmet istraživanja i na do sada iznesene teorijske uvide, moramo se ukratko osvrnuti na filozofski sistem Georga Wilhelma Friedricha Hegela. S obzirom da je ovo područje već opće mjesto u filozofiji, ukratko ćemo dotaknuti najvažnije linije razvoja Hegelove sistematski razvijene misli, a s posebnim osvrtom i analizom njegova koncepta *kraja povijesti*.

Preuzimajući Hegelove koncepte, Arthur C. Danto je prije svega imao u vidu, kako smo već i istaknuli, *Fenomenologiju duha*³² kao povijest iskustva svijesti koja je sve samo ne jednostavna i bez poteškoća u svom uspinjanju. Tome valja dodati Hegelovu *Logiku*³³ u kojoj gradi svoju itekako poznatu *dijalektičku metodu* kao zbiljski, umni razvitak koji se trijadično uspinje od prirode do duha ostvarujući viši stupanj i istovremeno u sebi zadržavajući prethodne momente. Tako se dijalektikom u trojnom sistemu *teze, antiteze i sinteze* otvara taj uspon duha u horizontu povijesnoga.

Hegelova *Fenomenologija duha* može se u nekoj mjeri shvatiti kao priprema za prepoznavanje koje u povijesnom razvitku ima otkriti *duh* – konkretan, historijski um³⁴ u samorazvoju i potrazi za svojom biti. Da bismo uopće baratali pojmom *duha*, moramo kao logički prethodeće dijalektičke momente uspostaviti *svijest* i *samosvijest*, pojmove važne upravo za naš predmet istraživanja. *Svijest* se oblikuje kao ovladavanje tijelom, prirodom, a u konačnici i osjetom kao najizvjesnijim stupnjem spoznaje. Ta izvjesnost pretpostavlja obilje objekata koje je moguće spoznati jer kao najniži stupanj još nije iskusila moć onog dijalektički poništavajućeg kojim sintetiziramo viši spoznajni oblik. Kao takva, navedena je izvjesnost također najopćenitija:

»No, ta se *izvjesnost* ustvari izdaje kao najapstraktnija i najsiromašnija *istina*. Ona o tome što zna kazuje samo to: to *jeste*, a njezina istina sadrži samo *bitak* stvari. Svijest se sa svoje strane pojavljuje u toj izvjesnosti kao čisto *Ja*.«³⁵

Nadvladavanje takve izvjesnosti, ali ujedno i najsiromašnije i najapstraktnije istine u kojoj se duh ne bi ni pojavio, iziskuje viši stupanj i daljnji napredak,

29 Michael Kelly, »Essentialism and Historicism in Danto's Philosophy of Art«, *History and Theory* 37 (4/1998), str. 30–43, ovdje 30–31.

30 Usporediti u Arthur C. Danto, »The Artworld«, *The Journal of Philosophy* 61 (19/1964), str. 571–584.

31 Ibid., str. 580.

32 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Fenomenologija duha*, Naprijed, Zagreb 1987.

33 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Znanost logike*, Demetra, Zagreb 2003–2004.

34 Za tumačenje prirode idealizma kod Hegela i klasičnih njemačkih idealista koja se razlikuje (kao objektivni, a često i kao apsolutni) od platonističke i neoplatonističke idealističke tradicije kasnije potvrđene i kod Berkeleya u kojoj se um smatra finalnim i božanskim bez ikakve konkretizacije vidjeti u Paul Redding, »Georg Wilhelm Friedrich Hegel«, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <http://plato.stanford.edu/entries/hegel/>. Pristup 22. travnja 2013.

35 G. W. F. Hegel, *Fenomenologija duha*, str. 65.

odnosno vlastitu antitezu. Kao antiteza svijesti javlja se *samosvijest*, odnosno svijest svjesna sebe same. Svijest se gubi kada pokušava steći znanje o sebi pa prelazi u viši stupanj zadržavajući u sebi onaj prethodni:

»Razmotrimo li taj novi lik znanja, znanje o sebi samome, u odnosu spram predašnjeg, spram znanja o nečemu drugome, to je ovo doduše iščezlo; ali njegovi su se momenti ujedno isto tako sačuvali, a gubitak se sastoji u tome, što oni ovdje postoje kakvi su po sebi.«³⁶

Samosvijest, kao svijest o sebi ili svijest višega reda³⁷ ovladava sobom u razlici spram *drugog* i napreduje prema sintezi prethodnih stupnjeva u *umu*. Um je nužnost kao uspostava svijeta, vraćanje onoga što je za samosvijest predstavljalo nebitak:

»Time što je samosvijest um, preokreće se njezin dosada negativni odnos spram drugobitka u pozitivni... Tim što se ona (samosvijest, nap. M. K.) tako shvatila, njoj biva tako, kao da je za nju svijet tek sada postao; prije toga ona ga ne razumije... i kao svijest o njemu kao biti, i kao svijest o njegovoj ništavnosti.«³⁸

A kao nužnost na putu objektivacije logički se pretpostavlja još u analizi svijesti:

»Do kraja ovog poglavlja naša protagonistica svijest (i sukladno tomu mi kao publika u toj drami) naučila je da priroda svijesti ne može biti kako je izvorno mišljeno: umjesto da su neposredni i singularni, sadržaji svijesti moraju imati neki implicitan univerzalni (pojmovni) aspekt. Svijest tako započinje iznova sa svojim novim implicitnim kriterijem – pretpostavkom da sadržaji svijesti, budući da su ‘univerzalni’, moraju također biti javno shvatljivi od strane drugih.«³⁹

Sam um, dakle, predstavlja najviši stupanj ili sintezu koja vodi do pojma duha (kao teorijskoga, praktičkoga i slobodnoga) koji se ima iz subjektivnoga dalje razviti u objektivni duh koji se ponovo dijalektički trijadno ostvaruje u obitelji, građanskome društvu i državi. Dotaknuvši se pojmova svijesti i samosvijesti koji su nas prvenstveno zanimali s obzirom na predmet, ukratko ćemo samo dati još pregled razvoja duha u svom apsolutnom stadiju.

Napredovanje duha od svojih početaka do najviših stadija samospoznaje završava u apsolutnom duhu, jedinstvu subjektivnoga i objektivnoga duha u formi pojma koja označava konačnu uspostavu identiteta bitka i mišljenja.⁴⁰ Zaključno možemo još jednom pregledati motive, ishodište i cilj tog povijesnoga napretka:

»Hegelova *Fenomenologija duha* je put samootkrivanja znanja. Ono počinje s pukom pojavnošću znanja – tj. onime što se čini da znanje u početku jest. No ono što se u početku čini da je znanje nije u skladu sa realnošću znanja, čak ni u prvoj pojavnosti. Ovaj nesklad stvara nestabilnost koji gura znanje na druge putove kako bi se obuhvatilo, zaustavljajući se jedino kada se razvije pojam znanja na kojem se znanje čini upravo onime što jest.«⁴¹

Apsolutni duh manifestira se u umjetnosti (kao zor), religiji (kao predodžba) i filozofiji (kao pojam). S obzirom na predmet, očekivano bi bilo da se usredotočimo na Hegelovu estetiku ili filozofiju umjetnosti. Međutim, umjesto u zornosti ili osjetilnosti umjetnosti koja ima biti imitacijska ne bi li time i dalje vrijedio uzajamni odnos umjetnika (svijesti, samosvijesti, i konačno, duha) i prirode koja se kroza nj sama prikazuje,⁴² konačno sjedinjenje subjektivnoga i objektivnoga duha odvija se u pojmovnome obliku. Time je postignut najviši stupanj apsolutnoga duha i istina kao cjelina. Posljednje što ovdje moramo istaknuti jest Hegelov *kraj povijesti*, već pretpostavljen u samom početku opisanoga historijsko-dijalektičkoga procesa:

»Dakako, u tome ujedno leži i prva i glavna i najveća *proturječnost* te misaone koncepcije, koja želi da bude i povijesno otvorena (‘revolucionarna’), i procesualna i razvojna i ‘pokretna’, a da istodobno već unaprijed smjera na gotovost i zaključenost sistema u posvemašnjoj metafizičkoj kategorijalno-pojmovnoj ‘pokrivenosti’ i dovršenosti svega što jest.«⁴³

Ne samo da je bilo moguće preuzeti tezu o kraju povijesti već je sam Hegel ustvrdio i kraj umjetnosti koja više nije imala predviđenu ulogu:

»Najkontroverzniji aspekt Hegelove estetike bila je njegova poznata teorija o ‘kraju umjetnosti’. U uvodu njegovim predavanjima o estetici Hegel je šokirao svoje prve slušatelje, kao i sve čitatelje otada, glatko najavljujući prevladanost umjetnosti. Umjetnost je, čini se da Hegel tvrdi, samu sebe iscrpila. Nije imala budućnosti, niti značajnu ulogu u modernoj kulturi. Ono što je umjetnost bila u klasičnom i srednjovjekovnom razdoblju – reprezentacija najviših težnji i temeljnih vrijednosti – sada se bolje može postići filozofijom.«⁴⁴

Da zaključimo, upravo nam posljednja rečenica citata otkriva zašto se Danto radije poziva na *kraj povijesti* negoli na Hegelov *kraj umjetnosti*. Bez obzira što je Hegel umjetnosti dao iznimno visoko mjesto u samootkrivanju duha, sam vrh konačne sinteze zauzima filozofija u obliku pojma pa je dostojan kraj tek kraj dijalektičkog napretka duha u povijesti. To se, s obzirom na sve do sada izneseno, čini konzistentnim s Dantoovom definicijom umjetnosti. Stoga u posljednjemu poglavlju i uz pomoć svih dobivenih elemenata valja odgovoriti na pitanja postavljena na samom početku rada. Čini se da sada imamo sve potrebne dijelove i da je moguće ponuditi sveobuhvatno čitanje i tumačenje Dantoove teorije s obzirom na vlastite elemente i oslanjanje na sistem G. W. F. Hegela.

Sinteza Danto–Hegel

Ponukani Hegelovim veličanstvenim dometom ostvarenim dijalektičkom metodom, preuzet ćemo upravo taj koncept i skromno ponuditi sintezu i zadržati

36

Ibid., str. 115.

37

Kako se često navodi u istraživanjima i problematici unutar filozofije uma. Često navođen primjer takve nadređene svijesti, svijesti višega reda ili samosvijesti jest radnja popraćena iskazom o samoj sebi. Tu se očituje sigurna pojava samosvijesti ili svijesti o sebi samoj i radnji koja se vrši. Analogno se mogu čitati i neki primjeri koje u diskusiji s Wittgensteinovim argumentima iznosi Danto (Usporediti u A. C. Danto, *Preobražaj svaki-danšnjeg. Filozofija umjetnosti*, str. 5–6). Bez takvog iskaza ne možemo biti sigurni radi li se o nesvjesnoj radnji ili intenciji. U predgovoru *Fenomenologiji duha* Milan Kangrga (»Hegelov filozofski sistem«, u G. W. F. Hegel, *Fenomenologija duha*, str. IX–XXXIX) potpuno ispravno upućuje na sveltrenu aktualnost Hegelove misli i sistema te na mogućnost da se i suvremeni filozofski problemi rješavaju upućivanjem na Hegelov rad. S obzirom da je i ovo istraživanje na istome tragu, prava je šteta da neki suvremeni pregledi o problemu samosvijesti preskaču Hegelov doprinos na tom polju. Usporediti u Shaun Gallagher, Dan Zahavi, »Phenomenological Approaches to Self-Consciousness«, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* na <http://plato.stanford.edu/entries/self-consciousness-phenomenological/#PreRefSelCon>. Pristup 3. svibnja 2013.

38

G. W. F. Hegel, *Fenomenologija duha*, str. 150–151.

39

Paul Redding, »Georg Wilhelm Friedrich Hegel?«, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <http://plato.stanford.edu/entries/hegel/>. Pristup 22. travnja 2013.

40

Usporediti u Milan Kangrga, »Hegelov filozofski sistem«, u G. W. F. Hegel, *Fenomenologija duha*, str. XXXII.

41

Willem A. de Vries, »Sense-Certainty and the ‘This Such’«, u: Dean Moyar, Michael Quante (ur.), *Hegel’s Phenomenology of Spirit. A Critical Guide*, Cambridge University Press, New York 2008.

42

Usporediti u Frederick Baiser, *Hegel*, Routledge, New York 2005., str. 291–307.

43

Milan Kangrga, »Hegelov filozofski sistem«, u G. W. F. Hegel, *Fenomenologija duha*, str. XII–XIII.

44

F. Besier, *Hegel*, str. 298.

vanje bitnih elemenata istraženih teorija ne bismo li u isto vrijeme ponudili novo čitanje i tumačenje Dantoove teorije.

Dantoovu smo teoriju odvojili od formalističkih, tradicionalnih definicija umjetnosti. Takav se formalizam naročito pokazuje promašenim uzmemo li u obzir prodor novih umjetničkih paradigmi koje Danto koristi ne bi li upravo zaoštrio pitanje potrebe i mogućnosti definicije. Budući da intuitivnim uviđima više naprosto nije moguće odijeliti umjetnička djela od realnih stvari *Lebenswelta*, a formalne su karakteristike u svim dijelovima postale identične (čime odbacujemo mogućnost svodenja ontološkoga razlikovanja na psihofizičke značajke), Danto poduzima korak k definiranju umjetnosti koji se sada uistinu čini mogućim. Odbacujući mimetička (kao semantička) svojstva i prebacujući *lijepo* u pragmatična svojstva, Danto koncipira definiciju umjetnosti koja se bazira na reprezentaciji, stilu, retorici i metafori. Novina u definiranju koje se sada pokazalo mogućim nalazi se u relacijskim svojstvima spram *umjetničkoga svijeta* i *atmosfera umjetnosti, umjetničke teorije*. Ta relacijska svojstva nisu naprosto institucionalna, kako smo pokazali, jer se ne tiču nekakve subjektivne ili objektivne zajednice kao socijalne činjenice, niti su historicistička u smislu uspostavljanja izvanjskih formalnih ili drugih veza s povijesti umjetnosti. Taj se *umjetnički svijet* razvija na drugim temeljima, proizlazi iz samog unutarnjeg ustroja teorije koja se oslanja na hegelijanski uspon duha od najnižeg oblika svijesti izvanjskosti do punog znanja i sebe-nalaženja u pojmovnim oblicima filozofije. U tom se smislu i umjetnost nalazi na putu dijalektičkoga samopronalaženja kojim ranije komplementarna područja umjetnosti i filozofije postaju jedno, odnosno postižu identitet. Tako umjetnost postaje vlastitom filozofijom, a umjetničke prakse u prvi plan stavljaju samotematiziranje, samoironiziranje – samoreflektiraju se – ali ne naprosto na pojavnoj razini, nego u onome što Danto naziva metaforičkom preobrazbom svakidašnjeg. Drugim riječima, te prakse i artefakti postaju izrazi sebe samih utemeljeni prije svega u pojmu koji ne ovisi o konačnim i izvanjskim oblicima zora koji su i kod Hegela mišljeni kao imitacije ne bi li se niži stupnjevi duha mogli pojavno ostvariti. Bez obzira na visoko hijerarhijsko mjesto u Hegelovom sustavu, umjetnost nekako ostaje unižena bez postizanja najvišeg stupnja spoznaje. Čini se da takvim rangiranjem ostaje zarobljena u pojavnome, u konačnosti zora koji priječi ostvarenje potpune umjetničke slobode. Uspinjanjem na mjesto filozofije i pojma tako što s filozofijom dostiže identitet u konačnoj sintezi, umjetnost se potpuno oslobađa osjetilnog te tako i postaje moguće zatiranje ljepote ili bilo kakvih formalnih ili estetskih svojstava. Upravo tako ostvareni identitet, koristeći Dantoove primjere, omogućuje da profanost otvarača ili tek uzgredna bjelina Duchampovog pisoara može ostvariti ontološko uzdizanje do predikata *biti umjetničkim djelom*.

Moguće interpretacije u ovakvome tumačenju koje smjeraju na spoj historicizma i esencijalizma u Dantoovoj teoriji su promašene. Historicizam je odbačen zbog simplifikacije definicije koju svodi na puko i izvanjsko poznavanje umjetničko-povijesnih fakata. Koliko god poznavanje teorije i povijesti umjetnosti bilo bitno i u Dantoovoj teoriji, povijest umjetnosti je nadvladana pa postoji samo kao filozofija umjetnosti ili povijest filozofije umjetnosti. S druge strane, esencijalizam zanemaruje Hegelov dijalektički proces u kojemu se esencija pojavljuje kao ono prvo ništeće na putu duha prema svome apsolutu:

»U tom kretanju, bitak se pokazuje ne samo kao neposredno dana kvaliteta ili kvantiteta, niti samo kao ono što je proizvedeno ili 'postavljeno' od strane biti ili supstancije, niti pak samo da je ta bit ili supstancija, nego da je u potpunosti *samoodređujuć* i *samorazvijajuć* bitak.«⁴⁵

I, zaključno:

»Pojam je prava priroda bitka samoga. Važno je zapamtiti, doduše, da pojam *nije* 'bit' stvari.«⁴⁶

S obzirom da smo obranili Dantoovo korištenje Hegelovih elemenata u vlastitoj definiciji od ponovnog pada u pojednostavljene teorije, valja se zapitati jesu li navedeni Hegelovi elementi slabo ili jako mjesto teorije, tj. koriste li se u nedostatku boljeg objašnjenja ili su, ipak, konstitutivni momenti koji proizlaze iz unutarnje nužnosti samog predmeta i fenomena umjetnosti. Čini se da Dantoov postupak možemo dvostruko potvrditi kao nužnost, a samim time on postaje jakim mjestom Dantoove definicije. Prvo, radi se o konzistentnosti unutar same teorije u kojoj hegelijanska tumačenja ne odskaču, tj. ne izgledaju neuvjerljivo jer uspijevaju uklopiti filozofiju i umjetnost u jedan pojam. Drugi pravac ticao bi se empirijske potvrde o stvarnom napretku umjetnosti u naznačenome pravcu i do sada nepostignute umjetničke revolucije. Dapače, postmoderno je stanje nakon prodora svakodnevnih predmeta u umjetnost iste potvrdilo kao legitimne umjetničke artefakte, a samo je zastalo u reprodukcijama, citatima i reciklažama. Drugim riječima, niti jedan pravac razvoja do sada iskustveno nije opovrgnuo Dantoovu konstrukciju. S tim u vezi stoji i posljednji koncept koji valja uklopiti u Dantoovu teoriju – *kraj povijesti*. Iako i Hegel spominje kraj umjetnosti kao gubljenje ranijih umjetničkih uloga i funkcija, u uvjetima razvoja teorije koje smo opisali čini se primjerenijim od Hegela preuzeti kraj povijesti kao dovršetak jednog epochalnog historijskog procesa kojim se duh ponovo otkriva, a mišljenje i bitak ostvaruju identitet. Ukoliko se umjetnost pretvara u vlastitu filozofiju, ona mora biti privedena svome kraju u obliku pojma. Zato umjetnost kao samorefleksija (sada u pojmu, ne više u zoru) sada stupa u posthistorijsko razdoblje kojim se i izvanjski definicija osigurava od novih revolucija. Naravno da je nagovještaj kraja umjetnosti proizveo šok (uostalom, kao i u Hegelovu slučaju) i napade, međutim, Dantoov kraj umjetnosti valja ispravno tumačiti. Ono što Danto zaključuje bazira se na nemogućnosti da se u uvjetima kada je naprosto sve moguće kao umjetnost pojavi nova umjetnička paradigma. Ona je naprosto već logički i pojmovno moguća i zamisliva. Za razliku od Hegelova koncepta kraja povijesti, Dantoov kraj umjetnosti nema dimenziju dovršenosti i potpune pojmovne pokrivenosti; iako u pojmu, umjetnost je još uvijek umjetnost, odnosno djelovanje koje je otvoreno za beskonačan broj metaforičkih i reprezentacijskih preobrazbi i u kojemu nikada sve kombinacije nisu iskušane. Ovakvo nam tumačenje cjelokupne Dantoove definicije otvara prostor za tvrdnju da je istraženi koncept moguć kao konačan i tako podložan definiranju s jedne strane te otvoren za maštu i imaginaciju kao preduvjete za istinsko umjetničko djelovanje i stvaranje.

Sintezom istraživanja Dantoove i Hegelove teorije čini se da je ispunjen navedeni zahtjev za zatvaranjem i definiranjem koncepta koji bi uklonio proizvoljnost, kao i činjenice da definiranje umjetnosti ne isključuje promjenu u konceptu koji ne vodi nužno i do promjene same definicije. To bi značilo da se nova definicija ne traži čak niti napretkom umjetničkih praksi (naročito ukoliko uzmemo u obzir da smo ovom sintezom, a kako će biti posebno na-

45

Stephen Houlgate, »Why Hegel's Concept Is Not the Essence of Things«, u: David Gray Carlson (ur.), *Hegel's Theory of the Subject*, Palgrave Macmillan, New York 2005., str. 19–28, ovdje str. 19 i 28.

46

Ibid., str. 28.

glašeno, izbjegli umjetničke revolucije). Dapače, postigli smo definiciju koja može sadržavati i zahtjev za novinom koja bi sam koncept zadržala otvorenim. Ostvarena je upravo otvorenost koncepta umjetnosti, a pokazano je i na koji točno način i što mu takvu otvorenost omogućuje ukoliko prihvatimo upravo Dantoovu definiciju umjetnosti. S druge strane, osigurana je stabilnost definicije, odnosno dvosmjernost koja istovremeno podupire definiciju i otvorenost koncepta koji neće uništiti umjetničku slobodu, inovaciju i, u konačnici, stvaranje novih umjetničkih djela nakon definiranja. Upravo u današnje doba, a naročito s tehnološkim inovacijama, ostvaruje se ono što ovakva definicija uistinu zahtijeva – demokratska otvorenost i pluralnost umjetničkih praksi koje bilo što mogu preobraziti u umjetnost, a prije svega i čvršće nego ikada prije, samu sebe, svoju povijest i osobitosti.

Bibliografija

Adajian, Thomas, »The Definition of Art«, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <http://plato.stanford.edu/archives/win2012/entries/art-definition/>. Pristup 13. travnja 2013.

Baiser, Frederick, *Hegel*, Routledge, New York 2005., str. 291–307.

Danto, Arthur Coleman, »The Artworld«, *The Journal of Philosophy* 61 (19/1964), str. 571–584.

Danto, Arthur Coleman, *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, Kruzak, Zagreb 1997.

Danto, Arthur Coleman, *Nasilje nad ljepotom. Estetika i pojam umjetnosti*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb 2007.

de Vries, Willem A. »Sense-certainty and the ‘This Such’«, u: Dean Moyar, Michael Quante (ur.), *Hegel's Phenomenology of Spirit. A Critical Guide*, Cambridge University Press, New York 2008.

Dickie, George, *The Art Circle*, Haven, New York 1984.

Dickie, George, *Art and Value*, Blackwell Publishing, Oxford 2001.

Eagleton, Terry, *The Ideology of the Aesthetics*, Basil Blackwell, London 1990.

Eagleton, Terry, *Ideja kulture*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb 2002.

Gallagher, Shaun i Zahavi, Dan, »Phenomenological Approaches to Self-Consciousness«, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <http://plato.stanford.edu/entries/self-consciousness-phenomenological/#PreRefSelCon>. Pristup 3. svibnja 2013.

Goodman, Nelson, *Jezici umjetnosti. Pristup teoriji simbola*, Kruzak, Zagreb 2002.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Fenomenologija duha*, Naprijed, Zagreb 1987.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Znanost logike*, Demetra, Zagreb 2003–2004.

Hilmer, Brigitte, »Being Hegelian after Danto«, *History and Theory* 37 (4/1998), str. 71–86.

Horowitz, Gregg i Huhn, Tom, »The Wake of Art: Criticism, Philosophy and the Ends of Taste«, u: Gregg Horowitz i Tom Huhn (ur.), *The Wake of Art: Criticism, Philosophy and the Ends of Taste. Essays by Arthur C. Danto*, Overseas Publisher Association, Amsterdam 1998., str. 1–56.

Houlgate, Stephen, »Why Hegel's Concept Is Not the Essence of Things«, u: David Gray Carlson (ur.), *Hegel's Theory of the Subject*, Palgrave Macmillan, New York 2005., str. 19–28.

Kangrga, Milan, »Hegelov filozofski sistem«, u: G. W. F. Hegel, *Fenomenologija duha*, str. IX–XXXIX.

Kelly, Michael, »Essentialism and Historicism in Danto's Philosophy of Art«, *History and Theory* 37 (4/1998), str. 30–43.

Redding, Paul, »Georg Wilhelm Friedrich Hegel«, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <http://plato.stanford.edu/entries/hegel/>. Pristup 22. travnja 2013.

Sachs-Hombach, Klaus (ur.), *Znanost o slici. Discipline, teme, metode*, Antibarbarus, Zagreb 2006.

Weitz, Morris, »The Role of Theory in Aesthetics«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15 (1/1956), str. 27–35.

Marko Kardum

Art as Self-reflection

From Hegel's End of History to Danto's End of Art

Abstract

The development of artistic practices and the creation of a new category of artistic artefacts have led, as was expected, to the problem of the intuitive and theoretical definition of the said artefacts and practices as (non)artistic. The introduction of the so far non-artistic or utilitarian objects of everyday life into the world of art has caused a rift in the definition of the predicate as a work of art. The ensuing response and theoretical challenge was evident in the often disputed need and the sheer possibility to define art in the first place. It would seem that, in the context of the said issue, the need is beyond debate, but the possibility of definition has been firmly determined methodologically speaking – the desired definition must not crumble under the new development of artistic practices, especially given the fact that it is derived from art as a completed system. Furthermore, despite its state of completeness, it has to be able to encompass new artistic objects and thus retain its democratic quality, innovativeness and imagination as characteristics that traditionally constitute the field of the artistic. Such a challenging task, which without a more in-depth theoretical analysis seems almost contradictory, is feasible if we were to combine Danto's and Hegel's theories. We should attempt to define art on the basis of itself, its historical development, while at the same time justly abandoning aesthetics as a philosophical discipline proving insufficient in the task of self-problematizing art as the philosophy of art. Thus art becomes the object of its own scrutiny and its own philosophy, which enables the desired duplicity of defining it.

Key words

definition of art, the end of history, the end of art, aesthetics, philosophy of art