

Entkünstung u „Estetičkoj teoriji“ Theodora Adorna te pitanje egzistencije umjetnosti

Grbavac, Danijela

Master's thesis / Diplomski rad

2023

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:278622>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-09**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA FILOZOFIJU

Danijela Grbavac

***ENTKUNSTUNG* U „ESTETIČKOJ TEORIJI“ THEODORA
ADORNA TE PITANJE EGZISTENCIJE UMJETNOSTI**

Diplomski rad

Mentor: doc. dr. sc. Goran Sunajko

Zagreb, veljača 2023.

SADRŽAJ

UVOD	2
1. UMJETNOST I NJENE MNOGE DEFINICIJE	4
1.1. Umjetnost i umjetničko djelo	4
1.2. Estetske definicije umjetnosti.....	5
1.3. Funkcionalističke definicije umjetnosti.....	7
1.4. Ekspresionističke definicije umjetnosti.....	7
1.5. Hibridne definicije umjetnosti.....	8
2. POVIJESNI RAZVOJ UMJETNOSTI	12
2.1. Umjetnički pravci na prijelazu 19. u 20. st.	13
2.2. Umjetnički pravci 20. stoljeća.....	14
3. RAZVOJ ESTETIKE KAO DISCIPLINE	17
4. PROBLEM UTJECAJA MASOVNE KULTURE NA PRODUKCIJU TE RECEPCIJU UMJETNOSTI	25
4.1. <i>Entkunstung</i> i povijest umjetnosti	25
4.2. <i>Entkunstung</i> i masovna kultura	27
5. RELEVANTNOST ADORNOVOG DJELA PEDESET GODINA NAKON OBJAVLJIVANJA <i>ESTETIČKE TEORIJE</i>	31
ZAKLJUČAK	35
POPIS LITERATURE	36

***Entkunstung* u „Estetičkoj teoriji“ Theodora Adorna te pitanje egzistencije umjetnosti**

Sažetak

Estetika je filozofska disciplina koja se bavi umjetnošću, njenim sadržajem i oblikom. Iako ona nastaje usporedno s umjetnošću, svoj naziv i utemeljenje kao discipline dobiva tek u 18. stoljeću, zahvaljujući A. G. Baumgartenu. Kroz povijest su mnogi pokušavali (i još uvijek pokušavaju) definirati umjetnost i u tu definiciju uključiti razne odlike. Tako se razvijaju mnoge struje koje definiraju umjetnost na razne načine. Dok jedni smatraju da se umjetnost nalazi u prikladnosti oblika i sadržaja, drugi kažu da je za njeno određivanje neophodno sagledati društveni i povijesni kontekst u kojemu je nastala. Treći će pak reći da da bi nešto bilo umjetničko djelo, ono mora posjedovati neko određeno svojstvo. Ekonomizacija i razvoj masovne kulture doveli su nestabilnosti umjetnosti. Ona se prodaje kao roba, a njen promatrač postaje potrošač. Tako dolazi do *Entkunstunga*, gubljenja umjetničkog karaktera umjetnosti. Adorno je smatrao da je pozicija umjetnosti postala neizvjesna te da bi se ona mogla spasiti principijelnim određenjem filozofije umjetnosti.

Ključne riječi: Adorno, *Entkunstung*, masovna kultura, moderna umjetnost

***Entkunstung* in the „Aesthetic theory“ by Theodor Adorno and the question of the existence of art**

Summary

Aesthetics is a philosophical discipline that deals with art, its content and form. Although it arose parallel to art, it got its name and establishment as a discipline in the 18th century, thanks to A. G. Baumgarten. Throughout history, many have tried (and are still trying) to define art and bring various characteristics into it. This is how many currents that define art in various ways are being developed. While some believe that art can be found in the appropriateness of form and content, others say that in order to determine what art is, it is necessary to look at the social and historical context in which it was created. Still, some others will say that in order for something to be a work of art, it must possess a certain property. Economization and the development of mass culture led to the instability of art. Art is sold as a product, where its observer becomes a consumer. This is how *Entkunstung*, the loss of the artistic character of art is occurred. Adorno believed that the position of art had become uncertain and that it could be salvaged by a principled determination of the philosophy of art.

Key words: Adorno, *Entkunstung*, mass culture, modern art

UVOD

Glavna preokupacija ovoga rada je pojam *Entkunstung*, neologizam koji je skovao Adorno prvi put ga spominjući u svom članku „O jazzu“, objavljenom 1953. godine. Na engleski jezik često preveden kao *de-aestheticization*, no nekada i kao *de-arting*, sam pojam je teško, možda i nemoguće prevesti na hrvatski jezik, pa će se u radu koristiti pojam na izvornom, njemačkom jeziku. U samom pojmu obuhvaćeno je ono što Adorno vidi kao sudbinu umjetnosti 20. stoljeća, vremena u kojem se mute granice između umjetnosti i drugih kulturnih produkcija. Tim pojmom on je želio objasniti utjecaj koji je masovna kultura imala na produkciju i recepciju umjetnosti.

Da bi se obrazložilo značenje pojma, prvo će se pokušati analizirati razvoj autorove misli koji je doveo do rađanja pojma *Entkunstung*. Već u prvim recima *Estetičke teorije*, Adorno postavlja pitanje je li umjetnost uopće više moguća jer ništa što se tiče umjetnosti same niti što se tiče njenog odnosa prema cjelini više nije samo po sebi razumljivo, čak ni njeno pravo na egzistenciju.

U prvom dijelu rada objasniti će se povijesni razvoj umjetnosti, gdje će glavni naglasak biti na periodu sredine 20. stoljeća. Opseg pojma umjetnosti obuhvaća razdoblje od 5. stoljeća prije nove ere, kada je prvo smatrana umijećem, zanatom, da bi tek sa renesansom i humanizmom došlo do njenog produhovljavanja – u toj mjeri, da su umjetnici gledani kao geniji. U 20. stoljeću na promjene u umjetničkoj sferi te u pogledu njenoga interpretiranja uvelike je utjecala promjena kulturne svijesti nakon Prvoga svjetskoga rata. Definiranje apstraktnih pojmova je teško, a umjetnost se, kaže Adorno, ne može ni definirati jer ona svoj pojam ima u povijesno promjenljivim konstelacijama momenta. Definicija onoga što umjetnost jest uvijek je označena onime što je ona nekad bila, a legitimira se onime što je postala te je otvorena prema onome što možda može postati. Uz razvoj umjetnosti, također će se objasniti i razvoj estetike kao discipline. Iz same činjenice egzistencije umjetnosti ne daje se nužnost egzistencije estetike, kao što su to mnogi smatrali. Postavlja se dakle pitanje, je li estetika u modernom svijetu uopće više potrebna te ako jest, zašto?

Središnji dio rada bavit će se problemom utjecaja masovne kulture na produkciju te recepciju moderne umjetnosti. Kao što je već spomenuto, više ništa što se tiče same umjetnosti nije samorazumljivo, a na gubitak karaktera samorazumljivosti umjetnost reagira na način da raskida plašt vlastitoga pojma – da je ona umjetnost. Tu dolazi do *Entkunstunga*, gubljenja umjetničkoga karaktera umjetnosti. Nijedno djelo ne ostavlja se takvim kakvo je, dolazi do strasti za opipljivim, da se nešto prilagodi, da se približi gledatelju. Adorno ovo

navodi kao neke od simptoma te tendencije. Za njega *Entkunstung* predstavlja funkciju u kojoj pokušava ustanoviti u kojoj mjeri umjetnost 20. stoljeća egzistira van sebe. U tom pojmu on je obuhvatio nestabilnost moderne umjetnosti, ekonomizaciju kulture te okretanje umjetnosti ka kulturnoj industriji. Dolazi do okretanja afiniteta promatrač – promatrano; umjetničko djelo prodaje se kao roba, a promatrač postaje potrošač koji po vlastitom nahođenju može projicirati emocije prema onome što mu je predstavljeno sve dok u jednom trenutku ne zaboravi na sama sebe te iščezne u djelu.

U završnom dijelu rada pokušat će se obrazložiti relevantnost Adornovoga djela u današnjem, suvremenom dobu, pedeset godina nakon samog objavljivanja *Estetičke teorije*. Koliki je zapravo smisao umjetničkog djela u suvremenom svijetu koji odlikuje sve naglašeniji indeterminizam i neograničena vlast digitalnih tehnologija? Koliko je danas zapravo kritičarima stalo do umjetnosti same, a koliko do trgovine te uolikoj mjeri se umjetnici mogu u njih pouzdati? Je li došlo do kraja umjetnosti? Pitanje ima li umjetnost još pravo da egzistira može se postaviti, no ono je još uvijek dio same umjetnosti, dok pitanje kraja umjetnosti djelomično ostaje van nje. Umjetnost jest autonomna, no takvom je postala svojom oprečnom pozicijom prema društvu; ona kritizira društvo samom činjenicom da postoji, a održava se na životu svojom društvenom snagom otpora.

1. UMJETNOST I NJENE MNOGE DEFINICIJE

Postoji nekoliko glavnih stajališta o najboljem načinu definiranja umjetnosti. U svojoj knjizi *Filozofija umjetnosti*, Theodore Gracyk (2012.) nabraja funkcionalističke, ekspresionističke, institucionalne i klasterske definicije, od kojih je posljednja jednostavno mješavina ostalih.¹

1.1. Umjetnost i umjetničko djelo

Umjetničko djelo je komunikacija; iako je savršeno istinito da uspješan prijenos ovoga zahtijeva komuniciranje izvan forme, što je istodobno učinkovita, atraktivna, besprijeborna komunikacija, nije manje istina da je ovaj oblik beznačajan osim poruke koju prenosi.

Umjetničko djelo uspoređeno je s otvaranjem prozora u svijet. Sada, prozor može zahtijevati cijelu našu pažnju ili nikakvu. Može se, kaže se, razmišljati i gledati bez ikakve brige o kvaliteti, strukturi ili boji prozorskog okna. Po ovoj analogiji, umjetničko djelo može se opisati kao prijenosno sredstvo za iskustva, prozirno prozorsko staklo ili neka vrsta naočala primijećeno od strane nositelja i korišteno jednostavno kao sredstvo za postizanje cilja.²

Ali kao što se može koncentrirati pozornost na prozor i njegovo okno i strukturu njegovog stakla bez uzimanja u obzir pogled s druge strane, umjetničko djelo može se tretirati kao neovisna, neprozirna formalna struktura, cjelovita sama po sebi i u izolaciji, tako reći, od bilo čega vanjskog. No ne može se buljiti u prozorsko staklo koliko god se želi; ipak, prozor je napravljen da se gleda kroz njega. Kultura služi zaštiti društva, a religija, filozofija, znanost i umjetnost, sve imaju svoje mjesto u borbi za njegovo očuvanje.

Argumentirati definiciju umjetnosti i umjetničkog djela znači pokušati uvjerljivo odrediti nužne i dovoljne uvjete tako da se na temelju njih za svaki objekt može reći je li ili nije umjetničko djelo.³ To bi značilo da treba odrediti svojstva koja imaju sva djela i izdvojiti samo ona djela koja su intuitivno određena kao umjetnička. Tako bi se dobilo pojašnjenje zbog čega su umjetnička djela upravo umjetnička djela, što bi pomoglo u budućnosti za određivanje i klasifikaciju stvarnih umjetničkih djela.

Dva glavna ontološka pitanja filozofije umjetnosti su: *Što je to umjetnost?* i *Što je to umjetničko djelo?* Umjetnost je osobita ljudska djelatnost koja uključuje stvaralački zanos,

¹ Usp. Theodore Gracyk, *The Philosophy of Art: An Introduction*. Polity. Cambridge, 2012., str. 141.

² Usp. Arnold Hauser, *The Philosophy of Art History*, Routledge & Kegan Paul, London, 1959., str. 5.

³ Usp. Noël Carroll, *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*, London – New York, 1999., str. 5–10.

(estetsku) izradu i oblikovanje djela te njegov doživljaj. Djelo se može stvoriti govorom, pisanjem, tonom, njihovim nizom, bojom, plastičnim volumenom, crtama, plohama, pokretom itd.

Umjetničko djelo djeluje na razum, osjećaje i imaginaciju, oplemenjuje čovjeka i ljudsku kulturu. Sociologija definira umjetnost kao jednu od kulturnih univerzalija koja je prisutna u svim društvima, u svakoj kulturi, u svakoj civilizaciji, počevši još od crteža u špiljama. Sama umjetnost je kroz svoj povijesni nastanak i razvoj imala razne funkcije, stilove, ideje i izvedbe. Može se reći da nije postojao jedan dominantni umjetnički pokret, izvedba, stil ili razdoblje, jer se radilo koliko o raznoj umjetničkoj praksi, toliko i često puta o suprotstavljenoj praksi.

Tradicionalna podjela umjetnosti je ona na dramu, književnost, glazbu, slikarstvo, kiparstvo, arhitekturu, plesnu umjetnost, filmsku umjetnost i strip, a svaka od njih ima svoje podvrste. Tako su podvrste plesa npr. klasični balet, suvremeni ples, fizički teatar itd., književnost sačinjava proza i poezija, film ima svoje rodove, kao što su dokumentarni film, igrani, eksperimentalni, animirani. Moguće je opet dalje igrani film podijeliti na njegove žanrove, kao što je drama, komedija, avanturistički film. Dalje idu podžanrovi stilskih struja: art film ili film noir itd.⁴

1.2. Estetske definicije umjetnosti

Neki se filozofi uvelike oslanjaju na razliku između estetskih svojstava i umjetničkih svojstava nekog djela, uzimajući da su prva perceptivno upečatljiva svojstva koja se mogu izravno percipirati u djelima, bez znanja o njihovu podrijetlu i svrsi, a potonja kao relacijska svojstva koja djela posjeduju na temelju svojih odnosa s poviješću umjetnosti, umjetničkim žanrovima, itd. Moguće je zadržati manje restriktivan pogled na estetska svojstva, gdje ona ne moraju biti opažajna; u ovom širem pogledu, nepotrebno je poricati ono što se čini besmislenim poricati, da apstrakti poput matematičkih entiteta i znanstvenih zakona posjeduju estetska svojstva.

Monroe Beardsley umjetničko djelo definira kao „raspored uvjeta namijenjenih pružanju iskustva s izraženim estetskim karakterom ili (usput) raspored koji pripada klasi ili vrsti aranžmana koji je tipično namijenjen da ima tu sposobnost“.⁵ Beardsleyjeva koncepcija

⁴ Usp. Davor Pećnjak, Dragica Bartulin, „Definicije umjetnosti i formalizam“, u: *Bogoslovska smotra*, 83 (2013.) 2, 375–390., str. 378.

⁵ Monroe Beardsley, *The Aesthetic Point of View*, Ithaca, Cornell University Press, New York, 1982., str. 299.

estetskog iskustva je Deweyeva: estetska iskustva su iskustva koja su potpuna, jedinstvena, intenzivna iskustva načina na koji nam se stvari čine, i to su, štoviše, iskustva koja su kontrolirana doživljenim stvarima.⁶

Zangwillova estetska definicija umjetnosti kaže da je nešto umjetničko djelo ako i samo ako je netko imao uvid da će određena estetska svojstva biti određena određenim neestetskim svojstvima, te je iz tog razloga stvar namjerno obdarena estetskim svojstvima na temelju neestetskih svojstava kako je predviđeno u uvidu. Estetska svojstva za Zangwilla su one prosudbe koje su predmet verdiktivnih estetskih prosudbi (prosudbe ljepote i ružnoće) i suštinskih estetskih prosudbi (npr. finoće, elegancije, delikatnosti itd.). Potonji su načini da se bude lijep ili ružan; estetski na temelju posebnog bliskog odnosa s presudama, koje su subjektivno univerzalne.⁷

Ostale estetske definicije ugrađuju se u različite prikaze estetike. Eldridgeova estetska definicija kaže da je zadovoljavajuća prikladnost oblika i sadržaja stvari jedna drugoj estetska kvaliteta čije je posjedovanje neophodno i dovoljno da stvar bude umjetnost.⁸

Ili bi netko mogao definirati estetska svojstva kao ona koja imaju evaluacijsku komponentu, čija percepcija uključuje percepciju određenih formalnih osnovnih svojstava, kao što su oblik i boja i konstruirati estetsku definiciju koja uključuje taj pogled. Postoje i pogledi koji kombiniraju značajke institucionalnih i estetskih definicija. Iseminger definira umjetnost na temelju uvažavanja, na temelju kojega cijeniti postojanje stvari F znači otkriti da je doživljavanje njezina bića F vrijedno samo po sebi, i na temelju estetske komunikacije (koja je funkcija promicanja svijeta umjetnosti).⁹

Estetske definicije su kritizirane da su i preuske i preširoke. Smatraju se preuskim jer ne mogu pokriti utjecajna moderna djela poput Duchampovih *ready-madea* i konceptualnih djela poput onih Roberta Barryja za koje se čini da nemaju estetska svojstva. S druge strane, estetske definicije smatraju se preširokim jer se lijepo dizajnirani automobili, uredno njegovani travnjaci i proizvodi komercijalnog dizajna često stvaraju s namjerom da budu predmeti estetskog vrednovanja, ali nisu umjetnička djela. Štoviše, smatra se da estetski pogledi imaju problema s razumijevanjem loše umjetnosti. Konačno, radikalnije dvojbe o estetskim definicijama usredotočuju se na razumljivost i korisnost estetike.¹⁰

⁶ Usp. Tom Leddy, Kalle Poulakka, „Dewey's Aesthetics“, *Stanford Encyclopaedia of Philosophy*, <https://plato.stanford.edu/entries/dewey-aesthetics/#AestExpe>, (Pregledano 2.2.2023.).

⁷ Usp. Nick Zangwill, „Groundrules in the Philosophy of Art“, u: *Philosophy*, 1995., 70: 533–544., str. 535.

⁸ Usp. Richard Eldridge, „Form and Content: An Aesthetic Theory of Art,“ u: *British Journal of Aesthetics*, 1985. 25(4): 303–316., str. 304.

⁹ Usp. Gary Iseminger, *The Aesthetic Function of Art*, Ithaca: Cornell University Press., 2004., str. 115.

¹⁰ Usp. Stephen Davies, *The Philosophy of Art*, Basil Blackwell. Oxford, 2006., str. 37.

Što se tiče pretjerane inkluzivnosti estetskih definicija, može se povući razlika između primarnih i sekundarnih funkcija. Ili se može tvrditi da su neki automobili, travnjaci i proizvodi industrijskog dizajna na granici umjetnosti i neumjetnosti te stoga ne predstavljaju jasne i odlučne protuprimjere. Ili, ako tvrdnja da estetske teorije ne uspijevaju objasniti lošu umjetnost ovisi o tome da neka djela nemaju apsolutno nikakvu estetsku vrijednost, za razliku od nekog iznosa različitog od nule, koliko god infinitezimalnog, možemo se zapitati što opravdava tu pretpostavku.

1.3. Funkcionalističke definicije umjetnosti

Funkcionalističke definicije usredotočuju se na svrhu ili specifičnu zadaću koju umjetnost ispunjava. Odnosno, nešto možemo nazvati umjetnošću samo ako ono ispunjava ili obavlja određenu funkciju, ili posjeduje određene kvalitete. Potencijalne probleme već možemo pronaći u funkcionalističkom pristupu definiranja umjetnosti. Na primjer, reći da umjetnost čini x ili umjetnost posjeduje x , odmah postoji mogućnost isključivanja određenih umjetničkih djela koja ne odgovaraju tako uskim kategorijama. S druge strane, ako kategoriju učinimo dovoljno širokom, definicija će možda postati previše uključiva. Stoga smatramo da bilo koja definicija umjetnosti zahtijeva više od fokusa na posebnosti umjetnosti. Ekspresionističke definicije, verzija funkcionalističkih definicija umjetnosti pokušavaju riješiti problem pronalaženja *zlatne zone* između inkluzivnosti i ekskluzivnosti prebacivanjem fokusa na ono što djelo izražava, ili još složenije, na ono što se njime namjerava izraziti. Onda kažemo da je x umjetnost ako izražava vrijednost koju umjetnost treba, ili je obično izražava. Prvo, namjeru je teško, ako ne i nemoguće, utvrditi, pogotovo za djela čiji autori ne ostavljaju nikakav trag na temelju kojeg bismo mogli odrediti namjeru umjetnika. Nadalje, namjera postaje teža kada autor nije imao nikakvu namjeru da djelo bude ekspresivno. Prema tome, umjetničko djelo ne može izražavati ništa osim subjektivnih osjećaja koje izaziva u svojoj publici, a koji ne mogu odrediti njegovo biti ili ne biti djelo umjetnosti.

1.4. Ekspresionističke definicije umjetnosti

Ekspresionističke definicije umjetnosti korisnije su za određivanje kvalitete umjetnosti, nego onoga što se može nazvati umjetnošću. Razmotrimo, na primjer, izjavu x je loša umjetnost jer ne izražava y , ili to čini neadekvatno. Neuspjeh da se izrazi, ili izrazi na adekvatan način, može biti čimbenik za ocjenu kvalitete umjetnosti, iako počiva na

polufunkcionalističkoj definiciji (može se reći da izraz y određuje što je umjetnost - prilično funkcionalistički način definiranja umjetnosti - a x koji to ne čini na odgovarajući način čini ga lošom umjetnošću). Institucionalne definicije umjetnosti kažu da namjera i svrha nisu manifestne odlike stvari, odnosno nekoga djela. Umjetničko djelo ne bi se smjelo temeljiti na njegovoj svrsi, jer nam ona uvijek nije ni poznata. Ono bi se moglo potvrditi ako postoji dodatno nemanifestno obilježje, kao što bi bilo socijalni i historijski položaj djela. „Možda je Duchampova fontana bila skulptura više nego puka vodovodna instalacija jer je imao priliku iskoristiti institucionalne okvire – umjetničku izložbu i avangardni umjetnički časopis – koji su joj dali taj status.”¹¹

Ovo je fokus institucionalnih definicija koje tvrde da je ta nemanifestna značajka odlučujući faktor umjetnosti. Ako netko želi tvrditi da je djelo umjetničko djelo, potrebno je upoznati se s društvenim uvjetima koji okružuju to djelo. Imenovanje umjetničkog djela umjetnošću pretpostavlja da priznajemo i razumijemo ideje javnosti i svijeta umjetnosti.

Problem s takvim definicijama umjetnosti je u tome što one ne tvrde ništa o stvarnom djelu, već se bave samo time je li djelo predstavljeno u pravo vrijeme, na pravom mjestu, na pravi način i pravoj publici. Dalje, Gracyk raspravlja o povijesnim definicijama koje sugeriraju da je umjetnost samo umjetnost u odnosu na određene kvalitete prošlosti umjetnosti.¹²

1.5. Hibridne definicije umjetnosti

Hibridne definicije umjetnosti karakteristično razdvajaju barem jednu institucionalnu komponentu s barem jednom estetskom komponentom, s ciljem da se na taj način prilagode i tradicionalnijoj umjetnosti i avangardnoj umjetnosti kojoj, čini se, nedostaje bilo kakva značajna estetska dimenzija (takve bi se definicije također mogle klasificirati kao institucionalne, na temelju toga što im je podrijetlo dovoljno da budu umjetničko djelo.) Stoga nasljeđuju značajku konvencionalističkih definicija: u obraćanju umjetničkim institucijama, umjetničkim svjetovima, umjetnostima, umjetničkim funkcijama, one ili uključuju sadržajne prikaze onoga što znači biti umjetnička institucija/svijet/žanr/forma/funkcija, ili su neinformativno kružne.¹³

¹¹ Theodore Gracyk, *The Philosophy of Art*, str. 151.

¹² Usp. *Isto*.

¹³ Usp. Noël Carroll, *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*, Routledge 1999., str. 24.

Jedna takva disjunktivna definicija, Longworthova i Scarantinova, prilagođava Gautov popis od deset svojstava grupiranja, gdje taj popis uključuje institucionalna svojstva (npr. pripadnost etabliranoj umjetničkoj formi) i tradicionalna (npr. posjedovanje pozitivnih estetskih svojstava). Temeljna je ideja da je umjetnost definirana disjunkcijom minimalno dovoljnih i disjunktivno nužnih uvjeta; reći da je disjunkt minimalno dostatan konstitutivni uvjet za umjetnost, znači reći da je svaki njegov odgovarajući podskup nedovoljan za umjetnost. Također je dano objašnjenje o tome što koncept ima disjunktivne definirajuće uvjete.

Definicija same umjetnosti je sljedeća: $\exists Z \exists Y (\text{Art } \varepsilon (Z \vee Y))$, gdje

- (a) su Z i Y , formirani od svojstava na Gautovoj listi klastera, ili nepravne konjunkcije ili nepravne disjunkcije veznika ili pojedinačnih svojstava;
- (b) postoji određena neodređenost oko toga koji su točno disjunki dovoljni;
- (c) Z ne povlači Y i Y ne povlači Z .

Instancija ili Z ili Y dovoljna je za umjetnički naziv; nešto može biti umjetnost samo ako je barem jedan od Z ili Y instanciran; a treći uvjet je uključen kako bi se spriječilo pretvaranje definicije u klasičnu. Objašnjenje o tome što koncept C ima disjunktivne definirajuće uvjete je kako slijedi: $C \varepsilon (Z \vee Y)$, gdje su

- (i) Z i Y nepravne konjunkcije ili nepravne disjunkcije konjunkcija ili pojedinačnih svojstava;
- (ii) Z ne povlači Y i Y ne povlači Z ;
- (iii) Z ne povlači za sobom C i Y ne povlači za sobom C .¹⁴

Zabrinutost se tiče uvjeta (iii): kako je napisano, čini se da se račun disjunktivnih definirajućih uvjeta čini kontradiktornim sa samim sobom. Jer ako su Z i Y svaki minimalno dovoljni za C , nemoguće je da Z ne povlači za sobom C i da Y ne povlači za sobom C . Ako je tako, tada ništa ne može zadovoljiti uvjete za koje se kaže da su nužni i dovoljni da koncept ima disjunktivnost definiranja uvjeta.

Druga disjunktivna hibridna definicija, s povijesnim odljevom, povijesni funkcionalizam Roberta Steckera, drži da je predmet umjetničko djelo u trenutku T , gdje T nije ranije od vremena u kojem je predmet napravljen, ako i samo ako je u jednom od središnjih umjetničkih oblika u T i izrađen je s namjerom ispunjavanja funkcije koju umjetnost ima u T ili je to artefakt koji postiže izvrsnost u postizanju takve funkcije.¹⁵

¹⁴ Usp. *Isto*, str. 25.

¹⁵ Usp. Robert Stecker, *Aesthetics and the Philosophy of Art*, Rowman and Littlefield. Lanham, MD, 2005., str. 61.

Pitanje za Steckerovo gledište jest pruža li ili ne odgovarajući prikaz što to znači da je funkcija umjetnička funkcija i može li, prema tome, primiti antiestetsku ili neestetsku umjetnost. Razlozi za mišljenje da može postojeti, jer u tome što dok su izvorne funkcije umjetnosti bile estetske, te funkcije i namjere s kojima se umjetnost stvara mogu se promijeniti na nepredvidive načine. Štoviše, estetska svojstva nisu uvijek dominantna u konceptima koji su prethodili umjetnosti. Zabrinjavajuće je da, ako je operativna pretpostavka da x pripada tradiciji prethodnici T onda x pripada T , nije isključena mogućnost da ako je na primjer, tradicija magije tradicija prethodnica znanstvene tradicije, onda su entiteti koji pripadaju tradiciji magije, ali nemaju standardna obilježja znanosti, znanstveni entiteti.

Treća hibridna definicija, također disjunktivna, je kladistička definicija Stephena Daviesa, koji drži da je nešto umjetnost:

(a) ako pokazuje izvrsnost vještine i postignuća u realizaciji značajnih estetskih ciljeva, te ili je to njegova primarna, identifikacijska funkcija, ili čini vitalan doprinos ostvarenju svoje primarne, identifikacijske funkcije;

(b) ako potpada pod umjetnički žanr ili uspostavljenu umjetničku formu i javno priznatu unutar umjetničke tradicije;

(c) ako je njezin tvorac namjeravao da bude umjetnost, a pri tome čini ono što je potrebno i primjereno do ostvarenja te namjere.¹⁶

Svjetove umjetnosti treba karakterizirati u smislu njihovog podrijetla: počinju s prapovijesnim precima umjetnosti i prerastaju u svjetove umjetnosti. Stoga sva umjetnička djela potječu od svojih umjetničkih predaka; ta linija podrijetla obuhvaća umjetničku tradiciju koja prerasta u svijet umjetnosti. Dakle, definicija je odozdo prema gore i odlučno antropocentrična. Zabrinjavajuća stvar jest ta da se čini da gledište podrazumijeva da umjetničke tradicije mogu pretrpjeti bilo kakve promjene i ostati umjetničke tradicije, budući da je, bez obzira koliko udaljen, svaki stanovnik prave linije podrijetla dio umjetničke tradicije. Čini se da to znači reći da umjetničke tradicije ne mogu umrijeti sve dok uopće ostaju tradicije. Tako se dolazi do pitanja je li umjetnost u tom smislu besmrtna. Druga zabrinjavajuća stvar je da uvjet da svaka umjetnička tradicija i umjetnički svijet potječe iz prapovijesnih humanoida u načelu onemogućuje bilo kojoj neljudskoj vrsti stvaranje umjetnosti, sve dok ta vrsta ne zauzme pravo mjesto u stablu života.

¹⁶ Usp. Stephen Davies, "Defining Art and Artworlds," u: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2015., 73(4): 375–384., str. 380.

Četvrta hibridna definicija je Lopesovo gledište o *prenošenju novca*, koje pokušava pobjeći iz zastoja između definicija usmjerenih na umjetnička djela i avangardnih antiestetskih slučajeva usvajanjem strategije koja pomiče fokus definicije umjetnosti s umjetničkih djela. Strategija je ponovno usredotočiti filozofske napore na različite probleme, koji ionako zahtijevaju pozornost. Neki od problema su:

- (a) problem davanja prikaza svake pojedine umjetnosti,
- (b) problem definiranja što znači umjetnost, davanjem prikaza veće klase normativnih/aprecijativnih vrsta kojima pripadaju umjetnosti (i neke ne-umjetnosti).

Jer, s obzirom na definicije pojedinačnih umjetnosti i definiciju onoga što znači biti umjetnost, ako svako umjetničko djelo pripada barem jednoj umjetnosti (ako ne pripada nijednoj postojećoj umjetnosti, onda ono predstavlja pionira nove umjetnosti), tada definicija umjetničkog djela ispada: x je umjetničko djelo ako i samo ako je x djelo od K , gdje je K umjetnost.¹⁷

Najveći dio objašnjavajućeg posla obavljaju teorije pojedinih umjetnosti, budući da bi, s obzirom na pretpostavku da svako umjetničko djelo pripada barem jednoj umjetnosti, posjedovanje teorija pojedinih umjetnosti bilo nužno i dovoljno za rješavanje umjetničkog ili neumjetničkog statusa bilo kojeg teškog slučaja, nakon što se utvrdi kojoj umjetnosti određeno djelo pripada.¹⁸

Theodor Adorno se u svome djelu *Estetička teorija* definiranju umjetnosti osvrće na ovaj način:

Postalo je samo po sebi razumljivo da ništa što se tiče umjetnosti, ni u njoj samoj ni u njenom odnosu spram cjeline, nije više samo po sebi razumljivo, pa čak ni njeno pravo na egzistenciju. Otvorenom beskonačnošću onog što je postalo moguće i što se nudi refleksiji neće biti nadoknađen gubitak koji je vidljiv u praksi nereflektirajućega odnosa i deproblematizacije. Proširenje mogućnosti se u mnogim dimenzijama pokazuje kao sužavanje. More onog što se nikad slutilo nije, na koje su se odvažili revolucionarni umjetnički pokreti oko 1910, nije donijelo obećanu sreću koja se od pustolovine očekuje. (...) Jer apsolutna sloboda u umjetnosti, što još uvijek ostaje sloboda u pojedinačnoj sferi, dopijeva u protivurjeđe sa trajnim stanjem neslobode u cjelini. U tom pogledu je mjesto umjetnosti postalo neizvjesno.¹⁹

¹⁷ Usp. Dominic McIver Lopes, *Beyond Art*, Oxford University Press. Oxford., 2014., str. 130.

¹⁸ Usp. *Isto*.

¹⁹ Theodor W. Adorno, *Estetička teorija*, Nolit, Beograd, 1979., str. 9.

2. POVIJESNI RAZVOJ UMJETNOSTI

Opseg pojma umjetnosti obuhvaća razdoblje od 5. stoljeća prije nove ere, kada je prvo smatrana umijećem, zanatom, da bi tek sa renesansom i humanizmom došlo do njenog produhovljavanja – u toj mjeri, da su umjetnici gledani kao geniji. U 20. stoljeću na promjene u umjetničkoj sferi te u pogledu njenoga interpretiranja uvelike je utjecala promjena kulturne svijesti nakon Prvoga svjetskoga rata. Sve dok je čovječanstvo bilo svjesno sebe, stvaralo je umjetnost koja predstavlja ovo *ja*. Najranije pećinske slike za koje znamo nastale su prije otprilike 30 000 godina. Pronađene su slike i crteži ljudskih aktivnosti iz doba paleolitika ispod stijena i u špiljama.²⁰

Ovi najraniji primjeri ljudskog umjetničkog njuha pokreću mnoga zanimljiva pitanja. Zašto su životinje prikazane na pećinskim slikama toliko realističnije i živopisnije od životinja prikazanih u kasnijim razdobljima? Za koga su djela nastajala? Ne može se doista znati razlog zašto su ti rani ljudi počeli stvarati umjetnost. Možda su slikanje i crtanje bili način da zabilježe svoja proživljena iskustva, da ispričaju priče maloj djeci ili da prenesu mudrost s jedne generacije na drugu.

Mnoga se razdoblja u umjetnosti znatno preklapaju, a neka se novija razdoblja pojavljuju u isto vrijeme. Neka traju nekoliko tisuća godina, dok druga obuhvaćaju manje od deset. Umjetnost je kontinuirani proces istraživanja, gdje novija razdoblja izrastaju iz postojećih. Koncept umjetničke ere čini se nedostatnim da bi obuhvatio raznolikost umjetničkih stilova koji su se razvili od prijelaza u 21. stoljeće. Među nekim povjesničarima umjetnosti postoji osjećaj da je tradicionalni koncept slikarstva umro u našem dobu ubrzanog života. Ali to ipak nije stvarnost, jer umjetnici nastavljaju dijeliti svoja jedinstvena ljudska iskustva kroz medij umjetnosti, baš kao što su to činili pećinski ljudi, izvan našeg modernog sustava klasifikacije. Umjetnost se, kao i ljudska svijest, neprestano razvija. U nastavku rada će se predstaviti kratka vremenska crta povijesti zapadne i pretežno europske umjetnosti, i to od umjetničkih pravaca sa prijelaza 19. u 20. stoljeće sve do onih koji traju i do kraja 20. stoljeća.

²⁰ Usp. H. W. Janson, Anthony F. Janson, *Povijest umjetnosti*, Stanek, Varaždin, 2003., str 51.

2.1. Umjetnički pravci na prijelazu 19. u 20. st.

Realizam (1850.-1925.) - Kako je doba romantizma bilo reakcionarni pokret na razdoblje klasicizma prije njega, tako je i realizam reakcija na romantizam. Nasuprot lijepom i duboko emotivnom sadržaju romantičarskih slika, umjetnici realizma su predstavljali i dobro i lijepo, ružno i zlo. Stvarnost svijeta slikari realizma prikazuju na neuljepšan način. Ovi umjetnici pokušavaju prikazati svijet, ljude, prirodu i životinje onakvima kakvi oni uistinu jesu. Fokus je na obvezi umjetnosti prema istini. Baš kao i s romantizmom, realizam nije bio popularan kod svih. Slike nisu osobito ugodne oku i neki su kritičari komentirali da unatoč umjetnikovim tvrdnjama o realizmu, erotskim scenama nekako nedostaje prava erotika. Goethe kritizira realizam, govoreći da umjetnost treba biti idealna, a ne realna. I Schiller naziva realizam podlim, ukazujući na grubost koju mnoge slike prikazuju.

Impresionizam (1850.-1895.) - Povjesničari često opisuju impresionistički pokret kao početak modernog doba. Kaže se da je impresionistička umjetnost zatvorila knjigu o klasičnoj glazbi i drugim klasičnim oblicima umjetnosti. Impresionizam je također, nakon kubizma, jedno od najprepoznatljivijih umjetničkih razdoblja. Uključujući umjetnike poput Claudea Moneta i Vincenta van Gogha, impresionizam se odvojio od glatkih poteza kistom i područja pune boje koji su karakterizirali mnoga razdoblja umjetnosti prije njega.²¹

U početku je riječ impresionizam bila poput psovke u svijetu umjetnosti, a kritičari su smatrali da ovi umjetnici nisu slikali određenom tehnikom, već da su jednostavno razmazivali boju po platnu. Potezi kistom doista su bili značajan odmak od onih koji su bili prije njih, ponekad postajući bijesno divlji. Jasni oblici i linije nestali su u vrtlogu boja. Pojedinačne točke potpuno novih boja spojene su osobito u poentilističkoj raznolikosti impresionističkih slika. Njihove teme često su se mogle prepoznati samo iz daljine.

Značajna promjena koja se dogodila tijekom razdoblja impresionizma bila je ta da se slikanje počelo odvijati *en plein air*, odnosno na otvorenome. Veliki dio sposobnosti impresionističkog umjetnika da uhvati složene i stalno promjenjive boje prirodnog svijeta rezultat je ove promjene. Umjetnici impresionisti također su se počeli udaljavati od želje za predavanjem i podučavanjem, radije stvarajući umjetnost radi umjetnosti (*l'art pour l'art*). Galerije i međunarodne izložbe postajale su sve važnije.²²

Simbolizam (1890.-1920.) - Tijekom zadnjeg desetljeća 19. stoljeća, simbolizam je počeo uzimati maha u Francuskoj. Umjetnici su postali zaokupljeni prikazivanjem osjećaja i

²¹ Usp. Marijan Jakubin, *Vodič kroz povijest umjetnosti. Vremenska lenta*, Školska knjiga, Zagreb, 2003., str. 39.

²² Usp. *Isto*, str. 40.

misli kroz predmete. Omiljene teme pokreta simbolizma bile su smrt, bolest, grijeh i strast. Forme su uglavnom bile jasne, činjenica za koju povjesničari umjetnosti vjeruju da je anticipirala eru secesije.

Secesija (Art Nouveau) (1890.-1910.) - Iako Gustav Klimt nipošto nije bio najvažniji umjetnik u pokretu Art Nouveau, on je jedan od najpoznatijih. Njegov stil savršeno objedinjuje pokret s mekim, zakrivljenim linijama, mnoštvom cvijeća i stilskom karakterizacijom ljudskih figura. U mnogim zemljama ovaj stil je poznat kao stil secesije. Umjetnost nastala u razdoblju secesije uključuje mnogo simetrije i karakterizirana je razigranošću i mladolikošću. Secesija ima mnogo političkog sadržaja, iako mnogi kritičari to ignoriraju i zabranjuju joj dekorativne aspekte. Kroz umjetnost razdoblja secesije umjetnici su pokušali vratiti prirodu u industrijske gradove.

Ekspresionizam (1890.-1914.) - U umjetničkoj eri ekspresionizma ponovno vidimo oživljavanje važnosti izražavanja subjektivnih osjećaja. Umjetnike unutar ovog pokreta nije zanimalo naturalizam niti kako stvari izgledaju izvana. Kao rezultat toga, postoji određena nijansa agresije u nekim ekspresionističkim slikama, koje su često arhaične i pomalo divlje. Ekspresionizam je nastao u Njemačkoj i namijenjen je suprotstavljanju impresionizmu. Pred početak Prvog svjetskog rata ekspresionističke slike imale su uznemirujući intenzitet. S namjerom da kritizira moć i postojeći društveni poredak, ekspresionizam je te političke ideje širio putem medija boje. Umjetnost je počela postajati politička.²³

2.2. Umjetnički pravci 20. stoljeća

Kubizam (1906.-1914.) - Počevši od dvojice umjetnika, Pabla Picassa i Georges Braquea, kubistički pokret bio je usmjeren na fragmentaciju, geometrijske oblike i višestruke perspektive. Dimenzionalne ravnine svakodnevnih predmeta raščlanjene su na različite geometrijske segmente i ponovno sastavljene na način da se objekt prikazuje s više strana istovremeno. Kubizam je bio odbacivanje svih pravila tradicionalnog zapadnog slikarstva i imao je snažan utjecaj na stilove umjetnosti koji su ga slijedili.

Futurizam (1909.-1945.) - Futurizam je manje umjetnički stil, a više umjetnički nadahnut politički pokret. Utemeljeno *Futurističkim manifestom* Tommasa Marinettija, koji je odbacio društvenu organizaciju i kršćanski moral, futurističko doba bilo je puno kaosa, neprijateljstva, agresije i bijesa. Iako Marinetti sam nije bio slikar, slikarstvo je postalo

²³ Usp. *Isto*, str. 43.

najistaknutiji oblik umjetnosti unutar futurističkog pokreta. Ti su umjetnici žestoko odbacivali pravila klasičnog slikarstva, smatrajući da je sve što se generacijama prenosi (vjerovanja, tradicija, religija) sumnjivo i opasno.²⁴

Dadaizam (1912.-1920.) - Dada znači jako puno stvari i baš ništa. Autor Hugo Ball otkrio je da ova mala riječ ima nekoliko različitih značenja u različitim jezicima, a da pritom, kao riječ, nije značila baš ništa.²⁵ Pokret dadaizma temelji se na konceptima nelogičnosti i provokacije i nije se smatrao samo umjetničkim pokretom, već i antiratnim pokretom. Nelogičnost postojećih pravila, normi, tradicija i vrijednosti dovedena je u pitanje od strane dadaističkog pokreta. Umjetnički pokret obuhvaćao je nekoliko umjetničkih oblika uključujući poeziju, ples i izvedbenu umjetnost. Dio pokreta bio je dovesti u pitanje ono što bi se moglo klasificirati kao umjetnost.²⁶ Dadaizam predstavlja početke akcijske umjetnosti u kojoj slika postaje više od pukog portreta stvarnosti, već spajanje društvenog, kulturnog i subjektivnog dijela ljudskog bića.

Nadrealizam (1920.-1930.) - Kao da čista nelogičnost dadaističkog pokreta nije bila dovoljno čudna, nadrealisti su svijet snova smatrali izvorom sve istine. Jedan od najpoznatijih nadrealističkih umjetnika bio je Salvador Dalí. Nadrealizam je u osnovi psihoanalitički i mnogi nadrealistički umjetnici slikali bi izravno iz svojih snova. Ponekad baveći se neugodnim konceptima, skrivenim željama i tabuima, nadrealizam je bio izravna kritika ukorijenjenih ideja i uvjerenja buržoazije. Ovaj stil umjetnosti nije bio popularan kad je nastao, ali je uvelike utjecao na svijet moderne umjetnosti.

Nova objektivnost (1925.-1965.) - Dok su se nadrealisti pokušavali odmaknuti od svijeta fizičkih, konkretnih i vidljivih objekata, pokret *Nove objektivnosti* okrenuo se ovim idejama. Mnoge teme unutar *New Objective* umjetnosti bile su društvene kritike. Turbulencije rata ostavile su mnoge ljude u potrazi za nekom vrstom reda kojeg bi se mogli držati, a to se jasno može vidjeti u umjetnosti *Nove objektivnosti*. Slike predstavljene u *New Objectivity* često su bile hladne, bez emocija i tehničke. Kao što je slučaj s mnogim modernim pokretima u umjetnosti, postojalo je nekoliko različitih krila ovoga pokreta.

Apstraktni ekspresionizam (1948.-1962.) - Za apstraktni ekspresionizam se smatra da je prvi umjetnički pokret koji je nastao izvan Europe. Pošavši iz Sjeverne Amerike, apstraktni ekspresionizam usredotočio se na slikanje polja boja i akcijske slike. Umjesto pomoću platna i kista, na tlo bi se izljevale kante boje, a umjetnici su koristili svoje prste za stvaranje slika. S

²⁴ Usp. *Isto*, str. 44.

²⁵ Usp. Paul Trachman, „A Brief History of Dada“, u: *Smithsonian magazine*, <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/dada-115169154/>, (Pregledano 28. 1. 2023.).

²⁶ Usp. Marijan Jakubin, *Vodič kroz povijest umjetnosti*, str. 44.

poznatim umjetnicima poput Marca Tobeyja i Jacksona Pollocka, ovaj se umjetnički pokret razlikovao od svih koji su se pojavili prije njega. Primjena boje ponekad je bila toliko gusta da je gotov komad poprimio oblik koji nije nalik nijednoj slici prije njega. Kao i kod svake umjetnosti, uvijek postoje kritičari, s konzervativnim Amerikancima tijekom hladnog rata koji su je nazivali *neameričkom*.²⁷

Pop-Art (1955.-1969.) - Za umjetnike pop-arta sve je na svijetu bilo umjetnost. Od reklama, limenki, pasta za zube i toaleta, *sve* je umjetnost. Pop-art se razvio istovremeno u Sjedinjenim Američkim Državama i Engleskoj, a karakteriziraju ga jednolični blokovi boja i jasne linije i konture. Slikarstvo i grafika nastaju pod utjecajem fotorealizma i serijskih grafika. Jedan od najpoznatijih engleskih pop-art umjetnika je David Hockney, iako je samo nekoliko njegovih životnih slika pripadalo ovom pokretu.

Neoekspresionizam (1980.-1989.) - Nastavši u 1980-im, neoekspresionizam se pojavio sa reprezentativnim slikama velikog formata i slikama koje afirmiraju život. Berlin je bio središnja točka za ovaj novi pokret, a dizajni su obično prikazivali velike gradove i život u njima. Naziv neoekspresionizam proizašao je iz fovizma, a iako su se umjetnici u Berlinu raspali 1989. godine, neki su umjetnici nastavili slikati u tom stilu u New Yorku.

²⁷ Usp. *Isto*, str. 48.

3. RAZVOJ ESTETIKE KAO DISCIPLINE

Iz same činjenice egzistencije umjetnosti ne daje se nužnost egzistencije estetike, kao što su to mnogi smatrali. Postavlja se dakle pitanje, je li estetika u modernom svijetu uopće više potrebna te ako jest, zašto?

„Adornova Estetička teorija, nastojala je uključiti i kritički preispitati klupko osjetilnoga i nadosjetilnoga koje je određivalo govor o umjetničkim djelima, filozofiju umjetnosti i na kraju estetiku.“²⁸

Materijalizam je trebala zastupati dosljedna svijest o neidentičnome, duh odvojen u svrhu samoodržanja, a u nastavku na znamenitu rečenicu s početka *Negativne dijalektike*: „Filozofija koja se jednog trenutka činila nadiđenom, održava se na životu jer je trenutak njezinog ozbiljenja bio propušten.“²⁹ Ta jedna rečenica odmah prekida takoreći iznutra s tradicijom hegelovsko-marksističkog očekivanja nužnog i neumitnoga prevrata, u negaciji negacije, određenoj negaciji, konstrukciji svjetsko-povijesnoga zbivanja. Ne prekida s dijalektikom, s „dijalektikom kao konsekvantnom svijesti o neidentičnosti“.³⁰ Adorno ističe prioritet objekta koji može biti mišljen samo kroz subjekt, dostupan je samo subjektivnoj refleksiji, no nasuprot subjektu uvijek se održava kao ono drugo. Ideologija nije nešto što prekriva društveni bitak kao sloj koji se može ukloniti, nego je sadržana u njemu. U *Estetičkoj teoriji*, kod Adorna umjetnost izmiče definiciji, ali ne i refleksiji. Osnovno je njezina dvostrukost, to da je istovremeno i društvena činjenica i autonomna. Odustajanje od autonomije, bilo u takozvanom angažiranju, bilo u podređivanju izvanjskim zakonitostima profita, dovodi do toga da umjetnost gubi svoju osnovnu crtu, da čuva obećanje sreće.³¹

Iz same činjenice egzistencije umjetnosti ne daje se nužnost egzistencije estetike, kao što su to mnogi smatrali. Povijest filozofije je imala razne epohe koje su se smjenjivale i nastavljale jedna na drugu, kao svojevrsan odgovor. Tako se događalo da završetkom racionalističke epohe nastupi empirijska, a poslije nje ona koja želi pomiriti obje navedene epohe. Povijest estetike je cijela prožeta ovakvim sukobima. „Prvi pravac može se okarakterizirati kao onaj koji se bavi filozofskim principima umjetnosti, temeljeći svoje teze na apstraktnom razmišljanju. Drugi pravac se bavi kritikom umjetnosti koja se brine oko

²⁸ Nadežda Čaćinović, „Neizbježni materijalizam estetike“, u: *Inačice materijalizma*, Borislav Mikulić, Mislav Žitko (ur.), Zagreb, FF Press, 2017., str. 33.
<https://openbooks.ffzg.unizg.hr/index.php/FFpress/catalog/download/124/205/9211?inline=1>, (Pregledano 4.2.2023.).

²⁹ Theodor Adorno, *Negativna dijalektika*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, str. 25.

³⁰ Nadežda Čaćinović, *nav. dj.*, str. 33.

³¹ Usp. *Isto*, str. 34.

objašnjenja umjetničkih djela i traži sve opće zakonomjernosti, realne psihološke predispozicije, kreativne moći i čitav empirijski supstrat umjetničkog stvaralaštva.“³²

U antici se suprotstavljaju stoici i epikurejci, a zatim Horacije i Pseudo Longin. U srednjem vijeku u sukobu su realisti i nominalisti. Renesansa obiluje teoretičarima umjetnosti empirističkog pravca kao što je Leonardo da Vinci³³ uz striktno racionalističke tendencije kod Scaligera. Sukob se može naći i između hedonista i moralista, između pedagoških i normativno formalističkih poetika i suprotstavljanja bilo kakvom normativizmu.

Povijest estetike kao filozofske discipline javlja se u prvoj polovici 18. stoljeća, od vremena kad joj je njemački filozof Alexander Gottlieb Baumgarten dao naziv i predmet njenog određenja u spisu *Filozofske meditacije o nekim aspektima pjesničkog djela*, objavljeno 1735. godine.³⁴ Definira estetiku kao znanost u području osjetilnog (*Aesthetica est scientia cognitionis sensitivae*) dok je ljepota savršenstvo osjetilnosti.

Razum mu je pokazivao da postoji posebna i poštovanja vredna vrsta reda i savršenstva, sa posebnim područjem, u poeziji i sličnom; da su taj red i savršenstvo možda manje sjajni od vrlina razuma, ali da su oni *sui generis*, da zahtevaju nezavisnu disciplinu koja bi ih tumačila, i da se mogu metodički povezati u logičnu celinu koja ima pravo na zasebno mesto u opštoj zajednici filozofije.³⁵

Tako navodi da se savršenstvo koje umjetnost nosi u sebi ne može svesti na intelektualnu prirodu. Razlikuje dva stupnja uma: gornji i donji stupanj. Prvi, gornji stupanj odgovoran je za logičko razmišljanje, uz podrazumijevanu točnost, dok je donji stupanj uma ono što je vezano za umjetnost i maštovitost. Umjetnik treba uzore uzimati isključivo iz prirode, a njenim podržavanjem umjetnik se natječe sa idealom. Baumgartenova estetika je znanost o savršenoj čulnoj spoznaji, s ciljem postizanja savršenstva osjetilne spoznaje.³⁶

Nakon Baumgartena, izraz *estetika* brzo postaje popularan u Njemačkoj. U raspravama Herdera i Kanta ulazi u akademski diskurs, a ubrzo dobiva i autorefleksivnu dimenziju, tj. da i rađajuća disciplina estetike pokušava sama sa sobom napraviti ravnotežu, mjereći vlastite granice. Ipak, vrijednost i prikladnost izraza estetika također je bila predmet rasprave u Njemačkoj. Schlegel se, na primjer, protivio ovom neologizmu, predlažući umjesto njega termin *doktrina umjetnosti*.

³² Danko Grlić, *Estetika II: Epoha estetike*, Naprijed, Zagreb, 1976., str. 82.

³³ Više u: Chad Trainer, „Finding a Philosophy in Leonardo“, u: *Philosophy Now*, https://philosophynow.org/issues/50/Finding_a_Philosophy_in_Leonardo, (Pregledano 15.2.2023.).

³⁴ Više u: Aleksander Gotlib Baumgarten, *Filozofske meditacije o nekim aspektima pesničkog dela*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1985.

³⁵ Katherine E. Gilbert, Helmut Kuhn, *Istorija estetike*, Dereta, Beograd, 2004., str. 243.

³⁶ Usp. *Isto*, str. 244.

Hegel je najprije ponovo utvrdio *stvarno jedinstvo* umjetničkog djela s njim samim i s drugim ljudskim djelatnostima. Jedinstvo umjetničkog djela nije samo formalno jedinstvo, već jedinstvo *oblika* i *sadržaja*, najdubljeg značenja i čulnog izgleda. Način dojmljivosti i izražavanje estetičkog uvjetovano je prožimanjem misaonog i osjetilnog. Hegel polazi od teze o spoznajnom apsolutu, utvrđuje da umjetničko djelo stoji između neposredne osjetilnosti i idealne misli, štoviše, umjetnost još uvijek nije čista misao, ali nije (više) ni puka osjetilnost.³⁷

Hegel je kroz proces razvoja umjetnosti htio pokazati kako se povijesno i dijalektički konkretizira estetski karakter. Za njega je estetika područje čiji je predmet lijepa umjetnost. Iz estetike isključuje prirodu, jer je prema njemu priroda na nižem stupnju u odnosu na umjetnički lijepo. Estetika, odnosno, umjetničko ima značaj jedino ukoliko ispunjava ovaj zadatak, ali i zahtjev Hegelovog filozofskog sustava uopće. Hegel poriče duhovnost umjetnosti, mada je pristupačna umjetničkom ali nije pogodna za izučavanje u znanosti u njenom punom smislu. Uvidio je da je za razumijevanje umjetnosti potrebno posjedovati osjetilo i priviđenje. Shvaćena kao *sama mogućnost egzistencije ljudskog u čovjeku*³⁸ umjetnost, koja gotovo uvijek pretpostavlja pojedinačno, u ovom se slučaju čini kao neophodan uvjet promišljanja općeg.³⁹

Ontološka estetika, anti-estetika ili negacija estetike je pokušala sintetizirati racionalizam i empirizam uz napuštanje stare alternative racionalnog ili iracionalnog, apriornog ili aposterioronog, spekulativnog ili empirijskog. Većina racionalista tvrdi da postoje značajni načini na koje se naši pojmovi i znanje stječu neovisno o osjetilnom iskustvu. Da bismo bili racionalist, međutim, nije potrebno tvrditi da se naše znanje stječe neovisno o bilo kakvom iskustvu; u svojoj srži, kartezijanski *Cogito* ovisi o našoj refleksivnoj, intuitivnoj svijesti o postojanju misli koja se pojavljuje. Racionalisti općenito razvijaju svoje gledište u dva koraka. Prvo, oni tvrde da postoje slučajevi u kojima sadržaj naših koncepata ili znanja nadmašuje informacije koje osjetilno iskustvo može pružiti. Drugo, oni izrađuju izvještaje o tome kako razum, u nekom ili onom obliku, pruža te dodatne informacije o vanjskom svijetu.⁴⁰

Racionalistički pristup je prisutan od samih početaka razmišljanja o umjetnosti, pokušavajući racionalno tumačiti vječnu zagonetku umjetnosti pa čak i kada završava s iracionalnim zaključcima. Pokušalo se racionalno tumačiti nešto što je samo po sebi

³⁷ Usp. Danko Grlić, *Umjetnost i filozofija*, Mladost, Zagreb, 1965, str. 9.

³⁸ *Isto*, str. 28.

³⁹ Usp. *Isto*, str. 28.

⁴⁰ Usp. Peter Markie, M. Folescu, „Rationalism vs. Empiricism“, u: *Stanford Encyclopaedia of Philosophy*, <https://plato.stanford.edu/entries/rationalism-empiricism/>, (Pregledano 4.2.2023.).

iracionalno, uz davanje odlika proučavanog. Ipak se tek poslije provedenog istraživanja može utvrditi način egzistencije proučavanoga. Stoga, racionalizam može utvrditi iracionalnu bit umjetnosti te iracionalizam ono esencijalno racionalno u njoj.⁴¹

U racionalizmu umjetnički fenomen ima posebnu ulogu, jer filozofi često interpretiraju umjetnost te na taj način posjeduje nešto nedokučivo razumu. To je razlog zbog čega tumačenje umjetnosti ne smije značiti negaciju njezine misterioznosti. Racionalističkom pristupu umjetnosti suprotstavlja se tvrdnja da se stvaranje umjetnosti može naučiti ukoliko ga se do kraja uspije objasniti i protumačiti. Sama činjenica da iskustvo pokazuje kako se umjetničko ne može nikada naučiti školskim dociranjem neizravan je dokaz da je racionalni pristup neprimjeren tumačenju umjetničkog. Racionalizam nužno mora sadržavati tendenciju poučavanja svakog pojedinca što je prava umjetnost jer pretendira rastumačiti umjetnost. Zbog toga je normativnost nezaobilazna posljedica svake racionalističke estetike. Učenje stvaranja umjetnosti povlači za sobom čitav niz dodatnih pojava koje svi veliki umjetnici nastoje izbjeći, jer se opterećuju didaktičnošću i dogmatskom doktrinarnošću.

Pokazuje tendenciju da bude univerzalna čim postaje sjena onoga što oponaša, što predstavlja pa normativnost ne može izbjeći ni sve konzekvencije platonizma. Ako postoji filozofski dokazana prva ljepota pa su sve druge njezina sjena tada za sve pojave preostaje samo proporcionalni dio privida samostalnosti lijepog te je razlika između prirodnog i onog umjetničkog beznačajna. Ipak prirodno ima prvenstvo pred umjetničkim jer je ono nastalo po njezinom liku i priroda je u tom jedinstvu prauzor svekolike umjetničke ljepote. Priroda i njoj najradikalnije suprotstavljen protupojam ideja, dio su istog koordinatnog sustava i to se u racionalističkoj estetici najjasnije vidi.⁴²

Gotthold Ephraim Lessing generalna estetička pravila preuzeo je od Spinoze, Leibniza, Baumgartena i dr., mada ih on u svome kasnijem djelovanju modificira. Objekt estetike je ljepota koja je shvaćena kao savršenstvo cjeline. Uspoređuje slikarstvo i pjesništvo govoreći kako iako imaju isti objekt, a to je ljepota, ne mogu je prezentirati na isti način. Pjesništvo tu ima primat nad slikarstvom jer dok ono može prezentirati samo materijalnu ljepotu, odnosno ljepotu u njejoj vanjskoj formi, pjesništvo može prezentirati i doživljaje, ljepotu u njejoj unutarnjoj formi, odnosno ljepotu kao takvu.⁴³

Jasnoća ideje i jasnoća izraza su osnovne pretpostavke lijepog za racionalističku estetiku. Sve što ostaje zagonetno, nerazumljivo, što je nedovoljno jasno izraženo, nije na

⁴¹ Usp. Danko Grlić, *Estetika II*, str. 85.

⁴² *Isto*, str. 87-88.

⁴³ Usp. Dabney Townsend, „Lessing, Gotthold Ephraim“, u: *Routledge Encyclopaedia of Philosophy*, <https://www.rep.routledge.com/articles/biographical/lessing-gotthold-ephrain-1729-81/v-1/sections/lessing-and-rationalist-aesthetics>, (Pregledano 16.2.2023.).

strani ljepote. Jezik koji se obraća razumu, ne obraća se osjećajima, te stoga mora imati univerzalnu primjenu, uz ispravnost, točnost i razumljivost.

U francuskom klasicizmu je do imperativnog zahtjeva dovedena jasnoća stila. Apsolutni red temeljen na apsolutnom razumu dovodi do čisto estetske problematike. Utvrđene norme jasnoće jezika često isti osiromašuje te tako postaje dalek od svog početnog izvorišta: razuma. Zbog koncepta jezika i ograničavanja, ukalupljivanja, sužavanja, a na štetu razvoja i obogaćivanja, književnost postaje skup otrcanih, istrošenih fraza i klišeja. Ipak ovaj je tip estetike imao važan utjecaj u Francuskoj i u filozofskim sustavima Leibnizove škole. Racionalizam je imao svoj procvat u Francuskoj u 17. te u Njemačkoj u 18. stoljeću.

Empirizam kritičara ili estetiku *odozdo* može se nazvati kritikom kritičara umjetnosti.

Glavna karakteristika ovoga pravca je njezin empirijski karakter koji polazi iz aposteriornoga i estetičari dolaze do različitih zaključaka te se čak i oštro suprotstavljaju i polemiziraju. Nema nekih posebnih zajedničkih karakteristika predstavnika ovoga pravca, osim možda upravo aposteriornog polazišta, koje je isti temelj koji dovodi do različitih refleksija. Empirizam im je zajednički u njihovoj raznolikosti.⁴⁴

Kod empirista pravila umjetnosti nisu ono što je unaprijed dano, zacrtano, nego se izvlače iz umjetničkog djela iz svakog od njih posebno. Nisu postavljena izvana. Središnja točka stvaralaštva je osjećaj, kao individualni doživljaj kod nekih teoretičara. Zbog toga kriterij prosuđivanja umjetnosti ne može biti javno mišljenje. Individualni ukus je u izravnoj opreci s racionalističkim poimanjem vječne, nepromjenjive ljepote koja je za njih temelj raspravljanja o ljepoti.

Prema njemačkom povjesničaru umjetnosti Johannu Joachim Winckelmannu ljepotu nije moguće definirati. Filozofski zaključci se potiskivaju osobnim iskustvom, vlastitošću i iskrenošću doživljaja, pozivanjem na sam život i na ljepotu. Stoga se ljepotu ne može staviti pod neki pojam, ne može se misaono ni pronaći ni odrediti, već samo stvarati čime se krše sve filozofske koncepcije o ljepoti.⁴⁵

Denis Diderot bio je protiv klasicističkih normi, uz odbacivanje religijskih i filozofskih predrasuda aristokratskih duhovnika. Izraženo je hvalio živo djelo, životni pristup umjetnosti. „U svom čuvenom *Eseju o slikarstvu* napada vjerski fanatizam. Koristi riječi na granici vulgarnog kako bi istakao ljepote i živosti života. Iz njegovog izraza jasno je vidljivo

⁴⁴ Danko Grlić, *Estetika II*, str. 221.

⁴⁵ Usp. *Isto*.

da je bio strastven borac za živu umjetnost ne prezajući čak ni od vulgarizama kako bi opisao lažnost društva u kojem je živio.⁴⁶

Prema njemu, pjesnicima nije mjesto u ateljeima, nego u krčmama. Diderotova razmišljanja o umjetnosti mnogi su filozofi i povjesničari filozofije zanemarivali, a Bolzano je tvrdio kako ga ne treba ni pobijati zbog velike pogreške u njegovim razmišljanjima. Unatoč tome, Diderot je dobivao priznanja od umjetnika i kritičara, a dok su ga Lessing, Goethe i Schiller postavljali kao uzor teoretičarima umjetnosti.

Estetsko iskustvo za njega počinje osjetilnim iskustvom, jer je prema njemu lijepo ono što raznim stimulansima dovodi do zadovoljstva, dok nije lijepo ono koje ne zadovoljava. Nema apsolutno lijepog, nego postoji stvarno lijepo i relativno lijepo što je u biti razlika između subjektivnog i objektivnog gledanja umjetnosti. Za likovnu umjetnost daje temeljne odlike za ocjenjivanje crteža: dizajn, boja, sjena i svjetlo te izraz, uz savjet mladim slikarima da izađu van, da promatraju ljude, stvarni život te da tamo traže istinite prizore iz života koje će kasnije prenijeti na platno. Potiče ih da se ostave naučenoga i da zamijene sva znanja istinom i jednostavnošću.⁴⁷

Winckelmann, kao poznati teoretičar umjetnosti, svoje oduševljenje antikom i poznavanje antičkih umjetnina prelijeva u spise koji su objavljeni poslije njegove smrti.

Počecima estetike je nedostajao upravo ovaj neposredni odnos s umjetnošću. Njegove teorije pokazuju i značajke spiritualizma te nastoji pojam lijepoga vratiti kao atribut božanskoga. Za njega antičko ima nadljudsku uzvišenost i mir istovjetan božanskom miru. Prava je ljepota utoliko veća ukoliko se približava savršenstvu ljepote, Bogu. Utjelovljenje najviše moguće ovozemaljske ljepote je ljudsko tijelo. Ta ljepota se ogleda u skladnosti dijelova tijela i rasporedu njenih odnosa putem funkcionalne elipsaste linije.⁴⁸

Smatra da je plemenita jednostavnost i mirna veličina opća karakteristika antičke umjetnosti, čime nije samo ocijenio likovnu umjetnost, već i književno stvaralaštvo. Navodi da ako površina bjesni, da se ispod nje nalazi mir, što je slučaj s licem, mada vrijedi i obrnuto, da je lice mirno, a ispod da bjesne prikrivene strasti. U grčkoj umjetnosti on vidi samu prirodu te ne preporuča oponašanje prirode već grčke umjetnosti.

Johann Gotfried Herder, protivnik Kanta, napisao je sabrana djela u 33 toma, a svoju estetiku izgradio je na širini obrazovanosti i opće kulture. Uspio je sakupiti bogatu građu iz mnogih umjetnosti, proučavajući književnost Shakespearea i starih, primitivnih naroda. Smatrao je da se filozofska spoznaja i umjetnička djela strogo isključuju. Umjetnost isključuje

⁴⁶ *Isto*, str. 227.

⁴⁷ *Usp. Isto*, str. 234.

⁴⁸ *Isto*, str. 247.

mitološke priče, brišući tako fantazije neukih ljudi. U tom isključivanju se ogleda činjenica da lijepe umjetnosti mogu djelovati odgojno, mada cijeni primitivnu i narodnu poeziju, jer se u njima vide običaji, uvjeti rada, života, osjećaja i mišljenja čitavog jednog naroda. Svaka pojava umjetnosti može biti razumljiva jedino ako je temeljito proučena. Nema namjeru da sudi estetskom promatranju već želi uživati. Odlučno zastupa estetski objektivizam, jer je istinska ljepota osjetilno savršenstvo. Razvojem duše razvija se i ukus, pogotovo kod naroda.

„Ukus je povijesno određena ali i gradualna i kvalitativno beskonačno graduirana sposobnost prosuđivanja koja se može oformiti i odgojem; on je ono subjektivno. Nasuprot tome osjetilno savršenstvo, ljepota, jest ono objektivno što se mora ispravno shvatiti u estetskom doživljaju i adekvatno predstaviti u umjetničkom stvaranju.“⁴⁹

Protiv je svih određenja po kojima Kant daje četiri definicije ljepote. Bez htijenja i žudnje ljepota nam se ne sviđa, bez pojmovna shvaćanja ljepota nam se ne može sviđati, osjećaj sviđanja nije i ne treba u svih ljudi biti jednak. I zadnje, bez pojma ljepote nije moguć ni osjećaj ljepote.

Sadržaj i oblik se ne mogu odijeliti jedno od drugoga, jer ako sadržaj nema oblika onda je to amorfna masa, a oblik koji nema sadržaja, prazan je. Stoga su najpotpunije sintetizirani u umjetničkom. Herder gleda estetiku kroz povijesnu dimenziju te tipove oblikovanja proizašle iz vremenske i narodne uvjetovanosti koja je različita s obzirom na pojedince, doba, narode i rase. On ispituje psihološki moment razvoja i nastanka različitih ukusa. Homer, po njegovom mišljenju, nije pravi pjesnik, već pjesnik svoga naroda i vremena i jedino tako se mogu razumijevati umjetnička djela, u tom kontekstu.

U empirizmu Engleske jedan od najznačajnijih predstavnika bio je slikar William Hogarth, koji svojim slikama ismijava racionalizam i akademsku ukočenost slikarskih djela koja se drže normi. Prema njemu je jedino slikar onaj koji poznaje formu djela dovoljno kompetentan govoriti o njemu i procijeniti je li lijepo ili ne.

Postavlja pet temeljnih principa na kojima leže teoretske pretpostavke ljepote: svrhovitost, raznovrsnost, vanjska jednodobnost koja služi svrhovitosti, jednostavnost povezana s raznolikošću te veličina. Postavlja i temeljni princip određivanja lijepog, u obliku zmijolike linije, te piše da ljepota te linije nije isto što i ljepota vijugave linije, pošto ima određene dubine zaobljenosti i odnose u idealno lijepoj liniji. Kako ravna linija za njega nema ljepotu, ljepše je žensko nego muško tijelo. Strastveno kritizira racionaliste i njihove norme

⁴⁹ *Isto*, str. 277.

umjetnosti. Za njega su dosadna vječna ponavljanja istoga i ljepotu vidi upravo u prirodi i njezinoj živosti.⁵⁰

⁵⁰ Usp. *Isto*

4. PROBLEM UTJECAJA MASOVNE KULTURE NA PRODUKCIJU TE RECEPCIJU UMJETNOSTI

Kao što je već spomenuto, više ništa što se tiče same umjetnosti nije samorazumljivo, a na gubitak karaktera samorazumljivosti umjetnost reagira na način da raskida plašt vlastitoga pojma – da je ona umjetnost. Tu dolazi do *Entkunstung*, gubljenja umjetničkoga karaktera umjetnosti. Nijedno djelo ne ostavlja se takvim kakvo je, dolazi do strasti za opipljivim, da se nešto prilagodi, da se približi gledatelju. Adorno ovo navodi kao neke od simptoma te tendencije.

Za njega *Entkunstung* predstavlja funkciju u kojoj pokušava ustanoviti u kojoj mjeri umjetnost 20. stoljeća egzistira van sebe. U tom pojmu on je obuhvatio nestabilnost moderne umjetnosti, ekonomizaciju kulture te okretanje umjetnosti ka kulturnoj industriji. Dolazi do okretanja afiniteta promatrač – promatrano; umjetničko djelo prodaje se kao roba, a promatrač postaje potrošač koji po vlastitom nahođenju može projicirati emocije prema onome što mu je predstavljeno sve dok u jednom trenutku ne zaboravi na sama sebe te iščezne u djelu.

Adorno smatra da bi principijelno određenje filozofije umjetnosti osnažilo i spasilo umjetnost, dok nasuprot njega Grlić misli da bi dosljedno filozofski i samo duhovno izvesti umjetnost značilo razaranje onog umjetničkoga u samoj umjetnosti posredstvom racionalizacije i spoznatljivosti.⁵¹

4.1. *Entkunstung* i povijest umjetnosti

Oni koji su zarobljeni kulturnom industrijom i žedni njenih dobara borave na drugoj strani umjetnosti: zato se uočava njezina neprimjerenost suvremenim oblicima društvenog života, ne vlastita neistinitost, razotkriveni su od onih koji se još uvijek sjećaju onoga što je nekoć bilo umjetničko djelo. Guraju se prema *Entkunstungu* umjetnosti.⁵²

U uvodu svoje *Estetičke teorije*, Adorno identificira strukturalno i svesrdno uključivanje u kapitalističko tržište ne toliko kao implikaciju umjetnosti koliko kao imanentnu funkciju modernih buržoaskih društava, ali mnogo više kao jedan od tih primatelja koji stoje izvan buržoaskog shvaćanja umjetnosti. Utjecajni povjesničari umjetnosti i kritičari neposrednog poslijeratnog razdoblja poput Clementa Greenberga, identificiraju Adornov

⁵¹ Danko Grlić, *Izazov negativnog*, Nolit, Beograd, 1986, str. 40.

⁵² Theodor W. Adorno, *Estetička teorija*, str. 32.

Entkunstung kao gubitak umjetničke distinkcije, kao prijetnju tradicionalnim medijima umjetnosti i njihovoj imanentnoj progresiji.⁵³

Ali dok Adorno u drugim odlomcima također nastavlja razmatrati *Entkunstung* kao dinamičku snagu u imanentnoj progresiji umjetnosti,⁵⁴ kao dematerijalizacija koja se širi unutar umjetnosti, Greenberg, naprotiv, predlaže imanentnost umjetnosti kao protupokret *Entkunstungu*, očuvanje buržoaskih domena izvrsnosti umjetnosti, specifičnosti njezinih medija, razlikovanje njegovih disciplina i njegovih društvenih tehnika. U člancima poput *Die Kunst und die Künste*⁵⁵ Adorno uočava uništavanje društvene distinkcije umjetnosti implicirane u trošenju (*Verfransung*) umjetnosti ili eroziju granica između njezinih različitih žanrova.⁵⁶ On ne govori u korist novog poretka koji bi mogao rekonstruirati te razlike nego se umjesto toga suočava s *Entkunstungom* kao suvremenim toposom umjetnosti.

“Imunitet protiv duha vremena sama po sebi nije zasluga sama po sebi. (...) Ono što ruši granične stupove žanrova jest animirano povijesnim silama koje se bude unutar ovih granica i naknadno ih preplavljaju.”⁵⁷

Dinamizam koji Adorno ovdje opisuje je ono što on pripisuje *Entkunstungu*. Adorno nastoji zadržati kategoriju individualnog rada kao regulativu ideju⁵⁸, ali je kritičan prema njezinoj dezintegraciji unutar vlastitog duha vremena. Za razliku od Adorna, njegovi protivnici *Entkunstung* identificiraju kao vanjsku prijetnju umjetnosti i stoga ne uočavaju njezinu uklopljenost u oblike umjetničke proizvodnje.

Retrospektivni prikazi povijesti umjetnosti modernizma nipošto nisu homogeno usmjereni na jednoznačnu afirmaciju, no od 1970-ih povjesničari poput Rosalind Krauss razvili su retrospektivni prikaz modernizma, posebno s obzirom na povijest unutar specifičnih medija.

Kraussin strukturalistički pristup omogućuje razumijevanje povijesne umjetničke formacije, koja je manje usmjerena na posebnost djela, a više na njegova formalna postignuća. Ipak, to ne vodi do afirmacije *Entkunstunga* u osporavanje umjetnosti kao pravi izazov umjetnosti, iako Kraussino osporavanje afirmativnih teorija umjetnosti i povijesti moderne predlaže trajni zaokret povijesti umjetnosti prema proširenom razumijevanju umjetničke prakse.

⁵³ Usp. *Isto*, str. 73.

⁵⁴ *Isto*, str. 123.

⁵⁵ Usp. Theodor W. Adorno, “Die Kunst und die Künste”, u *Kulturkritik und Gesellschaft* Bd. 1 (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970., str. 432.

⁵⁶ *Isto*, str. 432.

⁵⁷ *Isto*, str. 433.

⁵⁸ Immanuel Kant, *Kritik der Reinen Vernunft*, ed. by Raymund Schmidt, Meiner Verlag. Hamburg, 1990., str. 510.

U zbirci eseja *Originalnost avangarde i drugih modernističkih mitova*⁵⁹, objavljene 1985. godine, Krauss predlaže da se razumijevanje umjetničkih djela kao organizama zamijeni razumijevanjem umjetničkog djela kao strukture. S jedne strane to dovodi do razumijevanja umjetničkog djela kao onog koje je prožeto strukturama, razlikama i materijalizacijama u sebi, a time na neki način proširuje Adornovu ideju imanencije prema produktivnoj dezintegraciji. Ovaj potez identificira umjetnička djela kao površinske strukture - pojave, koje trebaju biti razmotane, a ne dešifrirane. Krauss je ekstrapolirala te pretpostavke u cijelom nizu spisa. Krauss na uzoran način unosi strukturalističke pojmove u nju, rasprave o umjetnosti, otvarajući ih na tekstualni način, izlažući njihovu pismenost i nerazlikovanje od tekstova u koje su upisani. U mnogočemu ovaj lingvistički pristup pokazuje oštru razliku između umjetnosti i njezinog drugog. Ovdje postojanje umjetnosti kao takve nikada nije upitno, jer se čini da jest uvijek bila a priori opravdana svojim jezičnim sadržajem.

Koncept *Entkunstung* razvio je Adorno kao djelomično obrambeni prikaz moderne dezintegracije umjetnosti, ali je također Krauss implicitno objasnila tu dezintegraciju kao produktivni proces, pomak umjetničke proizvodnje prema umjetničkoj produkciji, kulturu razlikovanja prema razlikovanju kulture ili, konačno, uvođenju popularnog u umjetnost. Produktivisti nikada nisu nastojali stvoriti *dobru umjetnost*, već su radije postavili svoje stanje rekonstrukcija umjetnosti u općenitiju umjetničku praksu na izložbama.

Entkunstung postaje vidljiv i razumljiv samo tamo gdje se ozbiljno shvati kao praksa koja je materijalno pokušala pobjeći od umjetnosti, ne tamo gdje se jednostavno smatra kao slaba faza ili nusprodukt. *Entkunstung* nije umjetničko pitanje nego pitanje o umjetnosti kao takvoj, koja čini monografski prikaz djela onih likova produktivizma koji su postali povijesno valorizirani u umjetnosti kao konstruktivisti, zanimljivi samo kao zbirke materijala, a ne kao pravilne procjene njegovog značaja. Isto vrijedi i za estetske spise na tu temu: gdje monografije povijesti umjetnosti značaj produktivizma kao društvenog procesa čine nevidljivim, estetika ostaje nesposobna objasniti bilo kakve oblike izvan statusa prave umjetnosti.

4.2. *Entkunstung* i masovna kultura

Koliko god je sam Adorno predlagao *Entkunstung* umjetnosti kao fenomen za estetsku teoriju, onu u kojoj se masovna kultura zatvara u umjetnost i temeljito je rekonstruirala kroz

⁵⁹ Usp. Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MIT Press, 1985.

unutarnje formiranje, ova neosporna afirmacija estetske teorije kao odgovarajuće problematike za bavljenje umjetničkom produkcijom nakon 1945. također ostaje upitna. Ovo je intrinzično povezano s potpunim nedostatkom bilo kakvog koncepta umjetničkog rada u odnosu na druge oblike rada u Adornovu shvaćanju umjetnosti. Za Adorna razlika između umjetničkog rada i rada općenito je potpuna: čini se da je umjetnost individualni čin izraza, koji dobiva društveni značaj, dok se rad općenito čini društvenim, ali neindividualnim činom. To je istina u smislu da podjela rada, koja strukturira reprodukciju u kapitalističkim društvima, ostavlja pojedinačnog radnika lišenim bilo kakvog smislenog odnosa s njegovim djelima.⁶⁰ Ali ova jukstapozicija ne uspijeva registrirati sveprisutni most između te dvije krajnosti, da se kulturna proizvodnja ne smatra umjetnošću i Adorno je okarakterizirao izrazom *industrija kulture*.⁶¹

Industrija kulture figurira kao središnja karakteristika umjetničkog *Entkunstung*, pokretač profesionalizacije umjetnosti, sistematizacija njegovih uvjeta proizvodnje i distribucije i njegove recepcije kao robnog oblika. U tom pogledu estetika teži kulturnoj industriji, kao što razvoj umjetničkog rada i najamnog rada slijedi iste linije: profesionalizacija, specijalizacija, podjela rada, usavršavanje sredstava, proizvodnja u paru uz krajnje nekritičko prihvaćanje *zašto* proizvodnje. Adornov tretman umjetnosti kao pozitivne i same po sebi neosporne kategorije spada u ovu ideologiju, jer on afirmira društveni status umjetnosti unutar ove podjele rada kako bi osigurao ono što vidi kao njezin potencijal, kao oblik intelektualnog rada.

„U mjeri u kojoj umjetnost odgovara stalnoj društvenoj potrebi, ona je najvećim dijelom postala pogon kojim upravlja profit, koji traje onoliko koliko je ta umjetnost rentabilna i koliko svojom perfekcijom pomaže da se pređe preko činjenice da je već mrtva.“⁶²

Umjetnost kao estetski entitet posljedično je osporena od strane naizgled vanjske moći, industrijalizacije, oblika ručnog rada značajnog za proizvodnju popularne kulture, koja ga uzurpira. *Entkunstung* označava nesigurni status umjetničkog rada unutar općeg rada, ali unatoč Adornovim naporima, može biti aktivno i produktivno percipiran samo ako se postavi status i društvena funkcija same umjetnosti. Adorno svoje razmatranje umjetnosti sužava na ono što se može razmatrati iznutra parametrima estetske teorije, a to ga umnogome sprječava

⁶⁰ Karl Marx, *Das Kapital*, Vol. 1 (Berlin: Dietz Verlag, 1990), str. 531.

⁶¹ Theodore Adorno, „Kulturindustrie: Aufklärung als Massenbetrug“, in: Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*. Gesammelte Schriften Vol. 3, ed. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1981.

⁶² *Isto*, str. 52.

da istinski stavi u povijest svoj pristup umjetnosti. Uvodi estetsku teoriju kao filozofsku disciplinu koja ima, na mnogo načina, proizvoljan odnos prema umjetničkim praksama budući da se temelji na afirmativnom razumijevanju društveno različitog, čak i antagonističkog statusa umjetnosti.⁶³

Kao filozofska disciplina, estetska teorija vodi umjetnost prema njezinu statusu znanja (*Erkenntnischarakter*), lik središnji za Adornovo uvažavanje umjetničke proizvodnje⁶⁴: umjetnost u Adornovom smislu je opravdana u svojoj antagonističkoj društvenoj ulozi time što je oblik znanja (*Erkenntnis*). To je ono što za njega razlikuje umjetnost kao praksu mišljenja od robne kulture kapitalizma kao prakse proizvodnje i potrošnje. Putem ovog umetanja filozofskog digniteta u područje umjetnosti, kao materijalizacije negativne dijalektike kritičkog mišljenja, ona ostaje stabilizirana, stabilizirajuća i neosporna figura za Adorna, koja se suočava s drastičnim neuspjesima društva u području emancipacije u 20. stoljeću, ali i paralizira svaki pristup suvremenim umjetničkim praksama kao materijalu akcije iz kojih bi mogla proizaći emancipacija. Za Adorna umjetnost nije sporna i antagonistička praksa, već materijalizacija osporavane i antagonističke misli.

Adorno bilježi one procese umjetnosti koji teže njezinoj demontaži, njezinu karakteru djela, u nastanku dezintegrativnih praksi, ali za njega oni prvenstveno predstavljaju slabljenje negativnih sila umjetnosti, izvan cjelovitosti što on ne kao vidi nikakvu produktivnu funkciju umjetnosti osim afirmacije društvene i kulturne usklađenosti. Dajući prednost filozofskoj estetici nad umjetnošću, Adorno pokreće teoriju umjetnosti vrlo artikulirane, ali pasivne reprezentacije.⁶⁵

Moglo bi se tvrditi da djelomično ova povijesna nepomičnost buržoaske kulture u Adornovoj misli koja umjetnost čini pasivnom u odnosu na porast ekonomskih čimbenika unutar discipline *Entkünstung* postaje *fatum* i više se ne percipira kao produktivna dinamika. Adornovo inzistiranje na negativnoj sili umjetnosti lišava ga svake mogućnost da mu se pripiše društvena odgovornost.

Adornov cilj da izjednači umjetnost s estetikom sredinom 20. stoljeća demonstrira kategorički problem u kojem *Entkünstung* predstavlja jednu od funkcija svjetskih umjetnosti, svjetovnost sredstava za proizvodnju umjetnosti. Adorno zagovara estetiku emancipacije naspram umjetničke stvarnosti, nakon 1945. No, to određuje i njegovu retrospektivu shvaćanja avangarde ne toliko kao aktivno umjetničko prilagođivanje stvarnosti, nego više

⁶³ Theodor W. Adorno, *Estetička teorija*, str. 56.

⁶⁴ Usp. *Isto*, str. 383.

⁶⁵ Usp. *Isto*, str. 372.

kao prilagodba projiciranoj negaciji. Pojam *Entkunstung* označava materijal za raspad filozofskog zavjeta, voljno i nevoljno prilagođavanje umjetnosti stanju kulturne proizvodnje, u kojem smislu nije prvenstveno proizvedena kroz ideal koji treba biti adekvatan nego kroz obradu pomaka.

5. RELEVANTNOST ADORNOVOG DJELA PEDESET GODINA NAKON OBJAVLJIVANJA *ESTETIČKE TEORIJE*

Adornova obrana modernizma nije ništa manja nego estetika iskupljene modernosti.⁶⁶ Iako Adorno smatra potencijale suvremenog svijeta vrlo ambivalentnima, modernost ipak sadrži emancipacijski impuls, u obliku autonomne umjetnosti i dijalektičke filozofije. Umjetnosti i filozofija dovode racionalnost u vezu s mimezisom u način koji ih sprječava da postanu motori instrumentala. Izvan ovih oblika otpora, administrirani svijet uključuje slamanje individualnosti, potencijal za politički autoritarizam i posve besmislenu kulturu.

Estetski privid, umjetnička iluzija, nosi nadu u pomirenje unutar modernističkih umjetničkih djela, u obliku protesta zbog prekršenog obećanja sreće. Autonomna umjetnost, sa njezinim individualnim sadržajima i disonantnim oblicima, istodobno su geste prema pomirenju i ukazuje da svijet to čini nemogućim. Filozofija to tumači kao istiniti sadržaj umjetnosti, koristeći svoju dijalektičku metodologiju da kritički osudi povijesne uvjete neslobode koji modernizam daje kao prikaz utopije. Naoružani dijalektičkim znanjem o ograničenju instrumentalnog razuma i baveći se oslobađajućim praksama s namjerom transformacije društva, moderni pojedinac se može nadati boljem svijetu.

Koliko je danas aktualna Adornova zahtjevna filozofija? Možda se ne bismo trebali pitati što mislimo o Adornu, ali umjesto toga razmotriti što bi on mislio o nama. Svjedočimo opadanju utopijske energije i popuštanju kritične napetosti koja je mlitava i tužna. Postoji mnogo kritičke rezignacije i nigdje više nego u zdravorazumskoj pretpostavci da s *trijumfom kapitalizma* na kraju Hladnog rata, sva priča o društvenim alternativama postaje puka sramota. Protiv bilo kakvog tihog prihvaćanja statusa quo, Fredric Jameson predlaže da Adornovu perspektivu gledamo ne kao zastarjelu, nego da se smatra nepravodobnom. „Adornova proročanstva o ‘totalnom sustavu’ napokon su se obistinila...u postmoderni krajolik, tako da se Adornov marksizam...može okrenuti i biti upravo ono što nam danas treba“.⁶⁷

Žižek je jedan od rijetkih koji je doista shvatio Adornovu estetsku strategiju za predstavljanje filozofskih ideja. Ovo nije iznenađujuće, jer je Žižek zajedno s Adornom

⁶⁶ Wellmer, Albrecht, *The Persistence of Modernity: Essays on Aesthetics, Ethics and Postmodernism*. Cambridge, MIT Press. MA and London, 1991., str. 1.

⁶⁷ Jameson, Fredric, *Late Marxism: Adorno, Or, The Persistence of the Dialectic*. Verso. London and New York, 1990, str. 5.

smatrao da je „temeljna značajka današnjeg društva je nepomirljivi antagonizam između Totaliteta i pojedinca“.⁶⁸

Otvoren, neteleološki koncept dijalektike duguje, iako on rijetko priznaje, Adornu. Osvježavajuća stvar u Adornovoj antisustavnoj filozofiji je da ne proizvodi akolite: u najgorem slučaju, njegova zagonetna gustoća stvara akademske komentatore; u najboljem slučaju, kontradiktorni fragmenti izazivaju vrlo originalne, neovisne pozicije. Adornovi nasljednici u Frankfurtskoj školi, Jürgen Habermas i Albrecht Wellmer, tvrde da je utopijsko pomirenje pod hipotekom za romantičarsku opreku između razuma kao instrumenta manipulacija i mimeza kao alternative pojmu. Ako je razum uglavnom lingvistički posredovan društveni fenomen koji se pojavljuje u dijalogu, onda su instrumentalni oblici mali podskup racionalnosti koji se ne bi trebali predstavljati kao pripajanje cjelini razuma, bilo kao trijumf ili katastrofa. To bi mjesto umjetnosti, u sasvim drugačijem odnosu prema racionalizaciji od onog, predvidio Adorno.

Za Fredrica Jamesona postmoderna kultura – koju on karakterizira u smislu komodifikacije estetskog materijala, tehnike pastiša, gubitka osjećaja otuđenosti i *shizofrene* (nepovijesne) svijesti – proizvod je posljedičnog povećanja reifikacije. S osnivanjem oglašavanja za dizajn proizvoda i uspona multinacionalnih korporacija za zabavu, došlo je do *čudesnog* širenja kulture u cijelom društvenom carstvu i potpune komodifikacije „tih... pretkapitalističkih enklava (Priroda i Nesvjesno) koje je nudilo izvanteritorijalna i Arhimedova uporišta za kritičku učinkovitost“.⁶⁹ Rezultat je kulturna praksa u polju visoke umjetnosti koja je suprotna od modernizma, jer je modernizam *citirao* materijale da ih parodira; postmodernističko citiranje popularne kulture „amputiran je satirični impuls, lišen smijeha...prazna parodija, kip sa slijepe očne jabučice“.⁷⁰

Dok je Jamesonov dug prema Adornu očit (njegov opis postmoderne kulture uvelike posuđuje iz Adornovih kritika naspram Stravinskom), manje je očito u kojoj mjeri njegov stav korelira s Adornovim osnovnim pristupom. Jameson se obično smatra *tužnim pesimistom*, ali u Adornovom smislu, a pozicija koja potvrđuje potpunu reifikaciju prirode i nesvjesno je beznadno očajavajuća. Učinkovito isključuje otpor tom upravljanoj društvu koje Jameson, slijedeći Adorna, detektira u suvremenom svijetu.⁷¹

⁶⁸ Žižek, Slavoj, *In Defense of Lost Causes*. Verso. London; New York, 2008., str. 127.

⁶⁹ Fredric Jameson, *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham, NC, 1991., str. 48.-49.

⁷⁰ *Isto*, str. 17.

⁷¹ Fredric Jameson, *nav.dj.*, str. 5.

Iz Adornove perspektive priroda – a time i nesvjesno – je neiskorjenjiva, što znači da postoji trajni potencijal za otpor komodificiranju za koji je autonomna umjetnost sposobna izražavati se, ako ga praktičari odluče braniti. Jamesonova kritička praksa pokazuje kako Adornov rad još uvijek ima značaj u postmodernoj kulturi. Ostaje pitanje je li turobni *kraj autonomne perspektive umjetnosti* zapravo jedini način na koji se može protumačiti Adornov doprinos suvremenoj raspravi. David Roberts tvrdi uvjerljivo, u svojoj knjizi *Art and Enlightenment: Aesthetic Theory after Adorno*⁷² objavljenoj 1992. godine, da se postmodernizam pojavljuje kao ironijska negativnost nakon pada mita o progresu i da Adornovo očitavanje Stravinskog ukazuje na put naprijed u suvremenoj kritici. Drugi način za naprijed bio bi da se usredotoči na fragmentaciju estetskih materijala i pomračenje i postavi jasna granica između svijeta umjetnosti i kulturne industrije.

Intuitivno, postoji ogromna razlika između na primjer, filmskog realizma *Sanctum* (2008.) Ridleya Scotta, disonantnog modernizma Larsa von Trierovog *Antikrista* (2009.) i deliričnog postmodernizma *Unutarnjeg carstva* Davida Lyncha (2006). Ideja je da je sada sve postmoderno. Međuratni modernizam oslanjao se na potpunu odvojenost visoke umjetnosti i masovne kulture: bila su to dva suprotstavljena otoka. Sada svijet umjetnosti i popularna kultura zauzimaju jedinstvenu kopnenu masu koja je podijeljena pomičnim i poroznim granicama. Ali brisanje granice ili kraj velike podjele između autonomne umjetnosti i masovne kulture nije isto što i eliminacija dvaju polova na oba kraja kontinuuma. Izvještavanja o smrti kasnog modernizma donekle su pretjerana, kako to Kieferova umjetnost demonstrira. Bez obzira na njihove estetske strategije, postmoderna djela jednostavno ne spadaju u isto polje kao Hollywoodski blockbusteri, reklamni panoi Coca-Cole, Dan Brownovi romani i reprodukcije Kandinskog. Umjetnička standardizacija proizvoda kulturne industrije nije isto što i estetika postmodernih praksi.

Jazz glazbenici kao što je Charlie Parker uglavnom se nisu oslanjali na popularne pjesme, ali kad su to učinili, učinak njihovih negacija komercijalnih hitova je proizveo nešto uznemirujuće, na isti način na koji su neke od Schönbergovih skladbi uznemirujuće.⁷³

Kada se nisu oslanjali na popularne pjesme, poanta je bila izvedba, a ne kompozicija, jer individualizacija u jazz improvizaciji ovisi o izražajnoj spontanosti prolaznog trenutka, a ne o metodi racionalne konstrukcije u pisanom zapisu. Nadalje, razvoj od ragtimea, preko swinga do bopa i zatim u poslijeratni free jazz, pokazuju upravo takav proces učenja kroz

⁷² Usp. David Roberts, „Art and Enlightenment: Aesthetic Theory after Adorno“, u: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 50, br. 3, 1992., str. 262.–263.

⁷³ Theodore Gracyk, „Adorno, Jazz and the Aesthetics of Popular Music“ u: *The Musical Quarterly*, 1992., 76(4): 526–542.

estetsko eksperimentiranje koje Adorno opisuje kao razvojni slijed u estetskoj teoriji. Ono što sve ovo sugerira jest da Adornova glavna briga nije visoka umjetnost nasuprot popularnoj kulturi, ali jest tržišno vođena komercijala proizvoda nasuprot novim oblicima estetskog izražavanja.⁷⁴

Problem – u principu ispravljiv – je što nije dobro uhvatiti se u koštac s eksperimentalnim oblicima popularne kulture koristeći vlastite estetske teorije, pa je propustio priliku intervenirati u kulturnu politiku masovne recepcije umjetnosti. Počevši od Jamesonova eseja *Reifikacija i utopija u masovnoj kulturi*⁷⁵ iz 1979. godine, čitav niz kritičara inspiriranih Adornom nastojao je identificirati razvojne sekvence u popularnoj kulturi koji se oslobađaju komercijalne standardizacije i započinju eksperimentiranje. Greil Marcus i Simon Frith (u sociologiji glazbe), Oskar Negt, Thomas Andrea, Miriam Hansen i Peter Wollen (u studijima kinematografije), Douglas Kellner, Herbert Schiller i Armand Mattelart (iz medijskih studija) i mnogi drugi, su učinkovito predložili sljedeće: autonomna umjetnost nije stvar; to je proces diferencijacije od komercijalne standardizacije koji izražava otpor, ali se može oporaviti. Drugim riječima, to je politička borba. Politička migracija je možda najbolji način da se shvate najzanimljiviji trendovi u popularnoj kulturi danas.⁷⁶

⁷⁴ Usp. Martin Jay, *The Dialectical Imagination*, Little, Brown & Co., Boston, MA; Toronto, 1973., str. 182.

⁷⁵ Više u: Fredric Jameson, „Reification and Utopia in Mass Culture“, u: *Social Text*, br. 1., 1979., str. 130.-148.

⁷⁶ Usp. Geoff Boucher, *Adorno reframed*, I. B. Tauris, London and New York, 2013., str. 140.

ZAKLJUČAK

Filozofija umjetnosti je filozofska disciplina u kojoj se smislenost i istinitost ističu kao zajednički element filozofije i umjetnosti, jer se u obje cjeline navodi pitanje kakav je odnos istine, koja je često u sklopu noumenalnog svijeta i bića u kojem su stacionirane senzibilističke mogućnosti poimanja.

Modeli umjetničkog *Entkunstunga* opstaju u višestrukim strukturama unutar prakse suvremene umjetnosti. *Entkunstung* unutar uspona konceptualnih umjetničkih praksi u umjetnosti od 1960-ih ne samo da još uvijek predstavlja paradigmu suvremenog u umjetnosti, nego *Entkunstung* danas predstavlja status u umjetnosti kao obrazac kritičkog ponašanja, koji se širi daleko izvan tradicionalnog područja umjetnosti. Ova ekspanzija *Entkunstunga* danas, sastoji se od neumoljivih umjetničkih imitacija različitih polja suvremene kulture i intrinzično je vezana uz pitanje umjetnosti i trenutnog potencijala društvenoga i političkoga značaja.

Pozicija konceptualizacije umjetnosti u *Entkunstung* kao afirmacija života u umjetnosti danas, vraća se revolucionarni slogan *Umjetnost u život* u obrnutom obliku. S jedne strane, to je zbog institucionalnog uspostavljanja konceptualnih umjetničkih praksi; s druge zbog njihovih stalnih pokušaja da reisceniraju svoju vlastitu konceptualnost kako ne bi postali žrtve njihovog stvarnog uspjeha kao umjetnosti.

Konceptualnost – a time i *Entkunstung* – u tome se pojavljuje kao društveno opravdanje umjetnosti. Ovo ponekad dovodi do nenamjerno komičnih rezultata, poput proljetnog izdanja časopisa njemačke umjetnosti koji je bio posvećen žanru slikarstva i tvrdio da je slikarstvo zapravo još uvijek živo, ali samo tamo gdje se predstavljalo unutar okvira konceptualne umjetnosti.

POPIS LITERATURE

- I. Adorno, Theodor W., *Estetička teorija*, Nolit, Beograd, 1979.
- II. Adorno, Theodor W., “Kulturindustrie: Aufklärung als Massenbetrug”, in: Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*. Gesammelte Schriften Vol. 3, ed. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1981.
- III. Adorno, Theodor W., “Die Kunst und die Künste”, u *Kulturkritik und Gesellschaft* Bd. 1 (Frankfurt na Majni: Suhrkamp Verlag), 1970.
- IV. Baumgarten, Aleksander Gotlib, *Filozofske meditacije o nekim aspektima pesničkog dela*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1985.
- V. Beardsley Monroe, *The Aesthetic Point of View*, Ithaca, Cornell University Press. New York, 1982.
- VI. Boucher, Geoff, *Adorno reframed*, I. B. Tauris, London and New York, 2013.
- VII. Carroll Noël, *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*, London – New York, 1999.
- VIII. Carroll, Noël, *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*, Routledge 1999.
- IX. Davies, Stephen, „Defining Art and Artworlds“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2015., 73(4): 375–384.
- X. Davies, Stephen, *The Philosophy of Art*, Basil Blackwell. Oxford, 2006.
- XI. Eldridge, Richard, “Form and Content: An Aesthetic Theory of Art,” *British Journal of Aesthetics*, 1985. 25(4): 303–316.
- XII. Gilbert Katherine E., Kuhn Helmut, *Istorija estetike*, Dereta, Beograd, 2004.
- XIII. Grackyk, Theodore, Adorno, Jazz and the Aesthetics of Popular Music. *The Musical Quarterly*, 1992., 76(4): 526–42.
- XIV. Gracyk, Theodore, *The Philosophy of Art: An Introduction*. Polity. Cambridge, 2012.
- XV. Grlić, Danko, *Estetika II: Epoha estetike*, Naprijed, Zagreb, 1976.
- XVI. Grlić, Danko, *Izazov negativnog*, Nolit, Beograd, 1986.
- XVII. Grlić, Danko, *Umjetnost i filozofija*, Mladost, Zagreb, 1965.
- XVIII. Hauser Arnold, *The Philosophy of Art History*, Routledge & Kegan Paul, London, 1959.
- XIX. Iseminger, Gary, *The Aesthetic Function of Art*, Ithaca: Cornell University Press., 2004.

- XX. Jakubin, Marijan, *Vodič kroz povijest umjetnosti, vremenska lenta*, Školska knjiga, Zagreb, 2003.
- XXI. Jameson, Fredric, *Late Marxism: Adorno, Or, The Persistence of the Dialectic*. Verso. London and New York, 1990.
- XXII. Jameson, Fredric, *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press. Durham, NC, 1991.
- XXIII. Janson, Horst Woldemar; Janson, Anthony F. *Povijest umjetnosti*, Stanek, Varaždin, 2003.
- XXIV. Jay, Martin *The Dialectical Imagination*, Little, Brown & Co. Boston, MA; Toronto, 1973., str. 182.
- XXV. Kant, Immanuel, *Kritik der Reinen Vernunft*, ed. by Raymund Schmidt, Meiner Verlag, Hamburg, 1990.
- XXVI. Krauss, Rosalind E. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge: MIT Press, 1985.
- XXVII. Marx Karl, *Das Kapital*, Vol. 1 (Berlin: Dietz Verlag, 1990).
- XXVIII. McIver Lopes, Dominic, *Beyond Art*, Oxford University Press. Oxford, 2014.
- XXIX. Pećnjak Davor, Bartulin Dragica, „Definicije umjetnosti i formalizam“, *Bogoslovska smotra*, 83 (2013.) 2, 375 –390.
- XXX. Stecker, Robert, *Aesthetics and the Philosophy of Art*, Rowman and Littlefield. Lanham, MD, 2005.
- XXXI. Wellmer, Albrecht, *The Persistence of Modernity: Essays on Aesthetics, Ethics and Postmodernism*. Cambridge, MIT Press. MA and London, 1991.
- XXXII. Zangwill, Nick, „Groundrules in the Philosophy of Art“, *Philosophy*, 1995., 70: 533–544.
- XXXIII. Žižek, Slavoj, *In Defense of Lost Causes*. Verso. London; New York, 2008.

Internetski izvori

- I. Čaćinović, Nadežda, „Neizbježni materijalizam estetike“, u: *Inačice materijalizma*, Borislav Mikulić, Mislav Žitko (ur.), Zagreb, FF Press, 2017., <https://openbooks.ffzg.unizg.hr/index.php/FFpress/catalog/download/124/205/9211?inline=1>
- II. Leddy, Tom; Poulakka Kalle, „Dewey's Aesthetics“, *Stanford Encyclopaedia of Philosophy*, <https://plato.stanford.edu/entries/dewey-aesthetics/#AestExpe>

- III. Markie, Peter, Folescu, M., „Rationalism vs. Empiricism“, u: *Stanford Encyclopaedia of Philosophy*, <https://plato.stanford.edu/entries/rationalism-empiricism/>
- IV. Trainer, Chad, „Finding a Philosophy in Leonardo“, u: *Philosophy Now*, https://philosophynow.org/issues/50/Finding_a_Philosophy_in_Leonardo
- V. Townsend, Dabney, „Lessing, Gotthold Ephraim“, u: *Routledge Encyclopaedia of Philosophy*, <https://www.rep.routledge.com/articles/biographical/lessing-gotthold-ephraim-1729-81/v-1/sections/lessing-and-rationalist-aesthetics>
- VI. Trachman, Paul „A Brief History of Dada“, u: *Smithsonian magazine*, <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/dada-115169154/>