

Funkcionalizam i proceduralizam - Institucijska i hibridne teorije umjetnosti

Pećnjak, Davor

Source / Izvornik: **Vrhbosnensia, 2016, 20, 35 - 61**

Journal article, Published version

Rad u časopisu, Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:261:882577>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-23**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the Institute of Philosophy](#)

UDK: 7.01
Pregledni rad
Priljeno: studeni 2015.

Davor PEĆNJAK
Institut za filozofiju Zagreb
Ul. grada Vukovara 54, HR - 10000 Zagreb
davor@ifzg.hr

Božica JAKAS
Nalješkovićeve 53, HR - 10000 Zagreb
bozicajakas@gmail.com

FUNKCIONALIZAM I PROCEDURALIZAM – INSTITUCIJSKA I HIBRIDNE TEORIJE UMJETNOSTI

Sažetak

Funkcionalističke teorije umjetnosti pokušavaju definirati što je to umjetničko djelo s pomoću neke funkcije koju bi djela trebala imati da bi bila umjetnička djela, dok proceduralne teorije to nastoje učiniti određujući neku proceduru koju bi neko djelo trebalo proći da bi bilo umjetničko. Prikazat ćemo i razmotriti najpoznatiju proceduralnu teoriju - institucijsku teoriju umjetnosti, i to u njezine dvije inačice koje je razvio George Dickie. Unatoč tome što je u središte rasprave uvela i društveni kontekst kao važan čimbenik u definiranju što je to umjetničko djelo, upućeni su joj i mnogi prigovori od kojih iznosimo nekoliko najvažnijih. U svjetlu tih prigovora čini se da je institucijska teorija umjetnosti ipak preširoka teorija. Da bi se izbjegli prigovori, dijelovi institucijske definicije umjetnosti mogu se kombinirati s još nekim (funkcionalnim) uvjetom. Tako se dobivaju tzv. hibridne teorije umjetnosti. Razmotrit ćemo dvije takve teorije. Pokazat će se da su one uspješnije od institucijske. No ni one, kako će se vidjeti u prikazu, nisu imune na sve protuargumente.

Ključne riječi: definicija umjetnosti, institucijska teorija umjetnosti, hibridne teorije umjetnosti, funkcionalizam, proceduralizam, Dickie, Davies.

Uvod

U ovom tekstu prikazat ćemo *institucijsku teoriju umjetnosti* u njezine dvije inačice koje je razvio George Dickie¹, iznijeti koji joj se prigovori upućuju i s obzirom na to kakav je pokušaj kombiniranja

¹ Inačice svoje teorije predočio je u sljedećim knjigama: George DICKIE, *Art and the Aesthetic* (Ithaca: Cornell University Press, 1974.); *The Art Circle* (New York: Haven, 1984.); *An Introduction to Aesthetics* (Oxford: Oxford University Press, 1997.).

institucijske teorije s drugim, ili dijelovima drugih, teorija umjetnosti, da bi se oni izbjegli. Tako se dobivaju tzv. *hibridne teorije umjetnosti*. No, ni one, kako će se vidjeti u prikazu, nisu imune na protuargumente.

Što je to zapravo filozofska teorija umjetnosti? Filozofske teorije umjetnosti razložno pokušavaju definirati umjetnost i umjetničko djelo. Naime, pokušavaju se oblikovati nužni i dovoljni uvjeti da bismo za bilo koji artefakt mogli reći je li ili nije umjetnički predmet. Bile su formulirane raznolike teorije umjetnosti: reprezentacijska, formalistička, estetička, povijesna, narativna itd. Naravno, definicija umjetnosti, odnosno umjetničkog djela, mora biti obrazložena i zadovoljavati načelo informativnosti, ne smije biti ni preširoka ni preuska, itd. No, kao što ćemo vidjeti, načelo da definicija ne smije biti cirkularna, što je inače standardni zahtjev, možda se može zaobići, ali tada treba imati dobre razloge za takvo zaobilaznje. Teorije umjetnosti, mogu se podijeliti s obzirom na više kriterija. *Esencijalističke* teorije su one koje smatraju da postoji barem jedno zajedničko svojstvo koje imaju sva djela koja su umjetnička djela, dok *antiesencijalističke* smatraju da to ne treba biti tako, nego da različiti objekti ili događaji mogu biti umjetnička djela radi različitih svojstava.² Također, svojstva mogu biti *intrinzična* – to su svojstva koje sam objekt ima bez obzira na „ostatak svijeta“, ili *relacijska* – to su svojstva objekta koja uključuju odnose s drugim strukturama (npr. društvenim) i objektima.³ Za nas je prvenstveno važna podjela na funkcionalističke i proceduralne teorije, pa ćemo s tom podjelom i početi.

1. Funkcionalističke i proceduralne teorije

Stephen Davies, u svojoj knjizi *Definitions of Art*, teorije umjetnosti dijeli na funkcionalističke i na proceduralne teorije umjetnosti: „(...) definiranje biti umjetnosti sastojat će se ili u odnosu između određenih predmeta i njihovih (namjernih) funkcionalnih učinaka i/ili koristi ili, alternativno, u odnosu između pojedinih objekata i postupaka u pogledu kojih su oni napravljeni (ili su namijenjeni da budu napravljeni).“⁴

Davies spomenute teorije karakterizira prema ciljevima koje one postavljaju samoj umjetnosti. Razlika među funkcionalistima povezana je s ciljem umjetnosti, a ono što im je zajedničko, jest to da

² Usp.: Stephen DAVIES, *The Philosophy of Art* (Malden: Blackwell, 2006.), 28-25; Peter LAMARQUE, *Work and Object* (Oxford: Oxford University Press, 2011.), 95-121.

³ Usp.: Stephen DAVIES, *The Philosophy of Art*, 35.

⁴ Stephen DAVIES, *Definitions of Art* (Ithaca: Cornell University Press, 1991.), 37-38.

smatraju da je funkcija umjetnosti pružiti ugodan estetski doživljaj. Kao njihova suprotnost javljaju se proceduralisti. Proceduralisti drže da nešto postaje umjetničko djelo samo ako je izrađeno u skladu s odgovarajućim postupkom ili skupom postupaka te za njih nije važna svrha djela.

Davies iznosi kao primjere dvije različite teorije - funkcionalističku teoriju Monroea C. Beardsleyja i institucijsku teoriju Geoga Dickieja - kao dvije najzanimljivije inačice suvremenih teorija umjetnosti. Definicija koju Beardsley izlaže jest sljedeća: „(...) umjetničko djelo je ili razmještaj uvjeta namijenjen da bude sposoban priuštiti estetski doživljaj vrijedan po svojem izrazitom estetskom karakteru, ili (usput) razmještaj koji pripada klasi ili tipu aranžmana koji je obično namijenjen da ima tu sposobnost“.⁵

Institucionalist smatra da se nekom predmetu umjetnički status pridaje s pomoću određenog postupka i, u skladu s time, ima li pridani taj status od strane nekoga tko je „ovlašten“ za pridavanje, dok funkcionalist drži da djelo ili ima ili nema taj status i da nikakav postupak odnosno „inicijacija“ nije potrebna, već ono ima status umjetničkog djela zahvaljujući imanju određene funkcionalnosti.

Još jedna razlika, nikako zanemariva, javlja se u mogućnosti postojanja (vrlo) loše umjetnosti, a s kojom proceduralisti nemaju problema. Naime, bez obzira na to kakvu teoriju umjetnosti netko zastupa, čini se da se i umjetnička djela razlikuju prema kvaliteti (kao i objekti u bilo kojim drugim kategorijama: npr. postoje bolji i lošiji automobili, bicikli, kuće itd.; automobil koji je loš, još uvijek je automobil, u klasifikacijskom smislu), pa bi svaka teorija, kada *definira* što je to umjetničko djelo, morala to učiniti bez obzira na kvalitetu tih djela. Proceduralisti ne postavljaju donje granice estetskih vrijednosti umjetničkih djela te za njih nije važno kakva je estetska vrijednost djela kada postoji mnogo djela koja su osrednja, loša i još lošija, ali su ipak dio umjetnosti. Funkcionalističke teorije imaju problem s isključivanjem. Čini se da one ne mogu obuhvatiti lošu umjetnost, dok proceduralne teorije to mogu. Uzimajući navedeno u obzir, moglo bi se, s druge strane, čak *prigovoriti* da proceduralne teorije previše uključuju jer one pod umjetnost mogu svrstati i marginalna djela čiji je umjetnički status doista vrlo upitan.⁶

Funkcionalizam se suočava i s ozbiljnijim prigovorima. Prigo-

⁵ Citirano prema: Stephen DAVIES, „Definitions of Art“, *The Routledge Companion to Aesthetics*, Berys Gaut – Dominic McIver Lopes, (ur.), (London - New York: Routledge, 2005.), 230.

⁶ Usp.: Stephen DAVIES, *Definitions of Art*, 76-77.

vor s najviše težine je taj da je teško pronaći jednu funkciju koju bi imala sva umjetnička djela.⁷ Isto tako teško je reći da su svi umjetnički radovi funkcionalno uspješni u mjeri koja im omogućuje da se kvalificiraju kao umjetnost jer ostaje problem kako objasniti postojanje vrlo loše umjetnosti.

Iako je funkcionalistička teorija podložna brojnim prigovorima, ni proceduralna teorija nije izbjegla prigovore. Proceduralna teorija morala bi moći objasniti i izložiti koje su to uloge, pravila i postupci te zašto baš oni, a ne neki drugi, koji čine strukturu institucije umjetničkog svijeta, a koji daju ovlasti za pridavanje statusa umjetnosti nekom djelu jer, čini se, kako umjetnički svijet nije dovoljno institucionaliziran.

2. Institucijska teorija umjetnosti

Najznačajnija proceduralna teorija je institucijska teorija umjetnosti. Pomak koji je ova teorija napravila izgledao je možda previše radikalno, a doveo je do toga da je neko djelo dobilo status umjetničkog zato što mu je pridano status umjetničkog, dok je prije status dobivalo pravljenjem od strane autora i (estetičkim) svojstvima koje je samo djelo sadržavalo. Novost je i u tome da umjetnik (ili čak netko drugi, kao što su npr. kritičari ili kustosi) može *pridati* status umjetničkog nekome djelu iako ga sam nije napravio. Općenita definicija institucijske teorije umjetnosti može glasiti: „(...) nešto je umjetničko djelo jer je nazvano, inicirano, ili nagrađeno kao umjetničko djelo od strane nekoga tko je ovlašten da od njega napravi umjetničko djelo njegovim položajem unutar institucije svijeta umjetnosti“.⁸

Definicija jasno tvrdi koji je osnovni uvjet da bi nešto vrijedilo kao umjetničko djelo, a uvjet je da ono mora biti „inicirano“ od strane nekoga tko je ovlašten pridati umjetnički status te time djelo postaje punopravni član institucije „umjetničkog svijeta“. Institucijska teorija kojom ćemo se baviti jest ona Georgea Dickieja. Na Dickieja su, kako sam kaže, utjecali Mandelbaum i Danto. Danto je napravio značajan pomak svojim člankom „Artworld“, što je Dickie spremno preuzeo.⁹ Do tada je pozornost bila na umjetnički relevantnim svojstvima umjetničkih djela prvenstveno sadržanih u samim djelima, što Danto mijenja i prebacuje pozornost na društveni kontekst. Ovo naročito dolazi do izražaja u suvremenoj umjetnosti (20. i 21. stoljeće).

⁷ Zanimljivi eseji o dobrim funkcijama koje umjetnost može imati vidi u: Antun MAHNIĆ, *O lijepoj umjetnosti* (Zagreb: Glas koncila, 2006.).

⁸ Stephen DAVIES, *Definitions of Art*, 78.

⁹ Usp.: Arthur DANTO, „The Artworld“ *Journal of Philosophy* 61 (1964.), 571-584.

Dickie smatra da je problem prijašnjih teorija što je njihov kontekst preuzak te on nudi teoriju koja će širim kontekstom obuhvatiti ono što prethodne teorije nisu mogle. Od prijašnjih teorija uzima naziv „artefakt“, a definira ga kao „objekt koji je napravio čovjek, posebno s ciljem naknadne uporabe“.¹⁰

Uvjet koji nadodaje, jest taj da artefakt ne mora biti fizički objekt. Artefakt je sve ono što je stvorio čovjek, kao na primjer plesni pokret koji je proizveden od strane plesača/ice, pjesma koju je autor/ica izveo/la, performans koji je glumac/ica odglumio/la itd. Međutim, nije jasno možemo li neka moderna umjetnička djela nazvati artefaktima ako ih sam umjetnik nije stvorio (npr. Duchampovo „djelo“ *U očekivanju loma ruke*). Dickie kaže da ih možemo nazvati „artefaktima koji pripadaju umjetnicima“. „Dvije verzije razilaze se s obzirom na to kako je ostvarena artefaktualnost u slučajevima Duchampovih *'readymades'* i njima sličnih.“¹¹ Prva verzija teorije kaže da se artefaktualnost postiže na dva načina: tako da se *radi na objektu* ili da mu se artefaktualnost *prida*. U slučaju objekta koji je umjetnik pronašao u prirodi, poput drveta, i koji nije mijenjao, tj. nije radio na njemu, artefaktualnost mu je pridana. Većina umjetničkih djela jesu artefakti jer je umjetnik na njima radio, no moguće je i da je uzeo objekt iz prirode i da ga je bez ikakve dorade izložio u galeriji. Takvu artefaktu umjetnik je *pridao* artefaktualnost. Prema tome, Duchampov *readymade* naslovljen *U očekivanju loma ruke* (radi se o najobičnijoj lopati za čišćenje snijega, izloženoj u galeriji), radni namjenski uporabni artefakt (lopata) ima pridanu umjetničku artefaktualnost te je prema tome *dvostruki artefakt*. Lopata je (primarni) artefakt jer ona ne postoji u prirodi te je izrađena od strane ljudi u nekoj radionici, ali za praktične svrhe čišćenja snijega, dok joj je (upravo toj i samo toj lopati) Duchamp *pridao* umjetničku artefaktualnost. Kasnija verzija više ne govori o dvostrukoj artefaktualnosti nego o složenim objektima, ali o tome ćemo malo kasnije.

2.1. Ranija verzija institucijske teorije umjetnosti

Definicija ranije verzije Dickijeve teorije, češće je spominjana u literaturi, a glasi: „Umjetničko djelo u klasifikacijskom smislu jest 1)

¹⁰ George DICKIE, *An Introduction to Aesthetics* (New York: Oxford University Press, 1997.), 83.

¹¹ George DICKIE, *An Introduction to Aesthetics*, 83. *Readymades* su djela koja su naprosto kao objekti uzeti iz prirode ili je to već neki artefakt koji prvotno nije bio zamišljen da bi bio umjetnički objekt, već je to neki običan ili manje običan, svakodnevn ili uporabni predmet, koji je, a da se fizički nije mijenjao, uporabljen kao cjelina ili dio nečega što se rabi u umjetničke svrhe.

artefakt i 2) skup aspekata koji mu pridaje status kandidata za procjenjivanje od strane osobe ili osoba koje djeluju u ime određene društvene institucije (umjetničkog svijeta).¹²

Institucijska teorija ima prednost „opsežnosti“ pred prijašnjim teorijama. Ona može prihvatiti bilo kakav objekt kao umjetničko djelo ako je ono u skladu s procedurama. Svaki uvjet je pojedinačno nužan dok oba zajedno čine dovoljnost da ono što ih oba zadovoljava bude umjetničko djelo. Prvi uvjet je artefaktualnost, tj. da nešto mora biti napravljeno od strane čovjeka - no, možemo i već *gotov* objekt nazvati artefaktom. Bitno je da je taj artefakt napravljen, oblikovan ili čak samo uzet i izložen od strane umjetnika te da je dostupan publici barem na neki način: njegovim npr. javnim izlaganjem itd.

Drugi uvjet kaže da artefakt svoj status dobiva zapravo kao kandidat za procjenjivanje u specifičnom društvenom sustavu koji je dio općenitog društvenog kulturnog sustava, a nazivamo ga „umjetnički svijet“. Uvjet pridavanja statusa kandidata za vrednovanje jest proceduralni uvjet. Razjasnimo to nekom analogijom. Uzmimo za primjer vjenčanje kada svećenik pridaje status muža i žene određenoj ženi i muškarcu u ime određene institucije. Isto tako artefakt postaje umjetničko djelo kada mu netko prida status kandidata za vrednovanje u ime umjetničkog svijeta. Dickie također napominje da je dovoljna i samo jedna jedina osoba, sam umjetnik, koji je činom stvaranja, oblikovanja ili izlaganja djela doprinio njegovoj „inicijaciji“ u smislu postizanja statusa za vrednovanje, dok se kulturna institucija umjetničkog svijeta sastoji od više osoba'.

Slično je i s raznim ornamentima i oruđem (plemenska umjetnost) koji „postaju“ umjetnička djela izlaganjem (od strane, recimo, nekog kustosa) u umjetničkim galerijama, muzejima itd. Bitno je naglasiti da ona osoba koja je izradila ta oruđa ili predmete, ne pridaje u tom slučaju artefaktima status umjetničkog djela, već status kandidata za vrednovanje dodjeljuje npr. kustos muzeja, što, prema teoriji, ipak ne znači da će taj artefakt *odmah* postati umjetničko djelo. Dickie napominje: „Sve što se podrazumijeva pod 'vrednovanje' u ranijoj definiciji, nešto je poput 'doživljavajući kvalitete stvari, osoba ih pronalazi dostojnima ili vrijednima'.“¹³

Umjetnik djeluje u ime umjetničkog svijeta jer ima znanje, razumijevanje, iskustvo koje je stekao učenjem i radom te on ima pravo djelovati u ime umjetničkog svijeta kada pridaje status kandidata za vrednovanje. Pozivajući se na ovo, Duchamp je mogao, prema okviru

¹² George DICKIE, *An Introduction to Aesthetics*, 83.

¹³ George DICKIE, *An Introduction to Aesthetics*, 84.

institucijske teorije, pridati takav status svojim djelima, kao primjerice lopati, i nazvati ga *U očekivanju loma ruke*. Osoba koja nije umjetnički educirana, nema pravo pridavati takav status. Prema tome, kada bi netko drugi, primjerice vodoinstalater ili rudar, predstavio sličan objekt kao umjetničko djelo, to ne bi bilo isto. U ovom slučaju vodoinstalater ili rudar nisu ovlašteni od strane umjetničkog svijeta. Oni naprosto nemaju dovoljno znanje o povijesti umjetnosti, o umjetničkom djelovanju, načinu funkcioniranja umjetnosti itd. Prigovori koji se često vežu na institucijsku teoriju su prigovori nedemokratičnosti i elitizma. No, demokratičnost ne znači da svatko može raditi što poželi i kada to poželi. Osoba ne može glumiti kirurga, već mora imati potrebnu edukaciju da bi mogla operirati ljude. Ja ne mogu izraditi nacrt za kompleks zgrada jer nemam potrebnu edukaciju i znanje koje bi imao arhitekt.

Osim toga, što se tiče kvalitete djela, imajmo na umu da institucijska teorija umjetnosti, u skladu sa svojim uvjetima, omogućava postojanje i loše umjetnosti, i to u prilično velikoj količini.

Prijašnje teorije zanemarivale su društveni aspekt umjetničkih djela. Institucijska teorija time dobiva na širini. No, ona može lako odbaciti neko djelo ako je to djelo predložila neka osoba koja nema potrebno iskustvo i obrazovanje. Iako je podosta uključujuća, institucijska teorija neće uzeti u obzir djelo ako autor djela, iako ima razumijevanje, nije planirao pridati mu status kandidata za vrednovanje. Ako umjetnik napravi neku svakidašnju stvar, kao na primjer ručak, ta stvar neće biti vrednovana od strane umjetničkog svijeta jer joj sam umjetnik nije pridao status kandidata za vrednovanje. Stoga, zaključujemo kako prema ovoj teoriji nije sve umjetnost, iako joj se to ponekad prigovara.

2.2. Prigovori ranijoj verziji institucijske teorije umjetnosti

Institucijska teorija vrlo brzo je došla u središte diskusije te su izneseni razni prigovori. Predočit ćemo nekoliko najjačih s kojima se morala suočiti.

2.2.1. Definiranje umjetničkog svijeta kao institucije

Ranija verzija nailazi na brojne prigovore od kojih se pokušava što uspješnije obraniti. Carroll¹⁴ kao prvi ozbiljniji prigovor navodi

¹⁴ Usp.: Noel CARROLL, *Philosophy of Art* (New York - London: Routledge, 1999.), 232-234.

prigovor definiranja umjetnosti (umjetničkog svijeta) kao institucije. Možemo li umjetnost promatrati kao društvenu instituciju? Institucija poput Katoličke Crkve ima točno definirane uloge, zadatke, odgovornosti. No, ima li ih umjetnički svijet? Čini se da bi morao imati ako se naziva institucijom. Institucijska teorija tvrdi da umjetnik (na prvom mjestu, ali i npr. kustos, kritičar, pa zapravo i publika) ima ulogu pridavanja statusa kandidata za vrednovanje (nekom objektu). Pitanje je: Možemo li tu ulogu izjednačiti analogno s, na primjer, ulogom biskupa? Institucionalist će reći da su te uloge paralelne jer i jedna, kao i druga, pridaju neki status. Jasno nam je da biskup, koji pripada instituciji Katoličke Crkve, mora zadovoljiti određene javne kriterije: mora biti katolik i mora napredovati do statusa biskupa, mora se školovati. Također, može postati biskupom jedino od strane drugog biskupa (samo biskup može pridati status biskupa nekome drugome) i jedino on može zaređiti svećenike (samo biskup može pridati status svećenika nekom muškarcu). Što je s osobom koja pridaje nekom objektu status kandidata za vrednovanje? Kakve javno dokučive kriterije mora zadovoljiti i tko je zadužen ovlastiti ga za određenu funkciju? Osoba može biti umjetnik, ali moguće je da je samoprozvani umjetnik (bez službene edukacije). Osoba također može biti kritičar, ali kritičar može biti, u neku ruku, svatko. Ljubitelji umjetnosti, tj. publika, nedvojbeno, imaju neko obrazovanje o umjetnosti, ali stupanj tog obrazovanja od pojedinca do pojedinca može podosta varirati. Problem je što ovakva analogija uloge biskupa i uloge umjetnika (i ostalih) nije moguća jer se čini da su uloge biskupa i uloge umjetnika različite. Neshvatljivo je kako umjetnik dolazi do statusa koji mu omogućava djelovati u ime umjetničkog svijeta, dok za biskupa postoje jasno određeni kriteriji. Znamo jasno i razgovijetno što treba ispuniti da bi netko postao biskup, ali još uvijek nam nije jasno kako umjetnik dolazi do svojega statusa. Umjetnički svijet je neformalan za razliku od drugih institucija te se postavlja pitanje možemo li ga onda nazvati institucijom? Da bi bio institucija morao bi imati određena „tijela“ koja dalje određuju koje aktivnosti spadaju pod instituciju umjetničkog svijeta, ali ne postoje formalni kriteriji (kao ni odgovarajuće formalne procedure) koji bi odredili tko je ovlašten djelovati u ime umjetničkog svijeta. „Tako, u stvari, umjetnički svijet nije strogo analogan društvenoj i instituciji u bilo kojem rigoroznom smislu, te stoga nema ničega što predstoji istinskoj institucijskoj ulozi pridavača statusa kandidata za vrednovanje.“¹⁵

¹⁵ Noel CARROLL, *Philosophy of Art*, 232.

Sličan problem izlazi na vidjelo i s kandidatom za vrednovanje. Da bi netko postao predsjednik, mora zadovoljiti određene kriterije. Kandidat za predsjednika Republike Hrvatske, na primjer, ne smije imati manje od 18 godina i mora biti državljanin Republike Hrvatske da bi se uopće mogao kandidirati, mora biti predložen na temelju najmanje 10.000 pravovaljanih glasova birača, uz još nekoliko ostalih kriterija koje mora zadovoljiti.¹⁶ Međutim, nije jasno koji su kriteriji da bismo nešto nominirali kao kandidata za vrednovanje, kao ni to koja su ograničenja kada biramo artefakt kojemu osobe ovlaštene od strane umjetničkog svijeta mogu pridati status? Kako ne pronalazimo sličnosti institucijske teorije umjetnosti s ostalim institucijama, čini se da je teško reći da je umjetnički svijet institucija i da je procedura pridavanja statusa kandidata za vrednovanje institucijska.

2.2.2. Umjetnost izvan okvira društvene institucije

Zanimljiv prigovor je taj da je umjetnost moguća bez društvene institucije. Dickie, naravno, smatra da to nije moguće i obje varijante teorije smatraju da se umjetničko djelo može proizvesti samo unutar društvenog konteksta, kao i to da se umjetnički status postiže kao funkcija društvenih odnosa. No, je li moguća umjetnost izvan društvene institucije ili prakse? Pripadnik plemena koji je živio za vrijeme neolitika mogao je rasporediti kamenje različitih boja tako da izazivaju ugodu i time napraviti apstraktno umjetničko djelo. Recimo da prije njega to nikada nitko nije učinio i da nema umjetničkog svijeta, društvene institucije kojoj bi prezentirao svoje djelo. Izgleda da nema smisla reći da pripadnik plemena pridaje kamenju status kandidata za vrednovanje u ime umjetničkog svijeta jer umjetnički svijet ne postoji. Ako uzmemo u obzir da je ono što je pripadnik plemena napravio umjetničko djelo, onda je umjetnost moguća bez umjetničkog svijeta, ali i bez umjetničkog razumijevanja. Kamenje nije prezentirano s namjerom umjetničkog razumijevanja jer umjetničko razumijevanje u tom trenutku još ne postoji. Posljedica ovog prigovora je ta da ako prihvatimo da je navedeno umjetničko djelo, onda izgleda da umjetnosti ne treba društvena praksa. Možemo prihvatiti ovaj prigovor kao vrijedeći, međutim, moguće je obraniti teoriju tvrdnjom da pripadnik plemena nije znao što radi (nedostaje mu razumijevanje) i time nije stvorio umjetničko djelo, već je imao sreću što je skladno posložio kamenje. Njegovo djelovanje samo je iznimka, on ne razumije da je napravio nešto što možemo smatrati umjetničkim djelom.

¹⁶ Takvi se uvjeti donose u precizno određenoj saborskoj zakonodavnoj proceduri te se kao zakon objavljuju u službenom državnom listu RH *Narodne novine*.

Isto tako, institucionalist se može obraniti tvrdnjom da arheolog koji je naišao na ovakav raspored kamenja ne mora odmah prihvatiti viđeno kao umjetničko djelo; on mora s pomoću dokaza doći do spoznaje da je raspored kamenja bio namijenjen publici koja je bila pripremljena razumjeti ga na onaj način koji je u to vrijeme vrijedio. Ako se ispostavi da je kamenje bilo namijenjeno publici koja bi ga razumjela, tek tada bismo kamenje nazvali umjetničkim djelom. Protu-prigovor kaže da arheolog djeluje unutar društvene prakse i to nam ne pomaže kada se pitamo je li ili nije umjetnost društvena praksa, te prema tome prigovor nema neku težinu. Gornji prigovor se ipak može vrlo jednostavno poopćiti, i tada on ima priličnu težinu. Naime, jasno je da prije, recimo, milijardu godina nije bilo ni ljudi, ni društva, te umjetnost i umjetnička djela nisu postojala. Danas postoje i ljudi, i društvo i umjetnička djela. Dakle, u jednom trenutku moralo je nastati prvo umjetničko djelo. No, kako je ono nastalo, jer njegov nastanak, prema institucijskoj teoriji, traži već, iako labave, ali ipak specifično formirane društvene odnose, procedure i ovlasti koje same pretpostavljaju da već postoji nekakva povijesnost u proizvodnji objekata koje zovemo umjetničkim djelima. Ali sve to, prije prvog djela, ne postoji! Čak i ako institucionalist odgovori da su objekti, društveni odnosi, procedure i ovlasti međuovisni i postoje istovremeno, što je vrlo vjerojatno točno za sadašnju situaciju te možda za prošlih dvije-tri tisuće godina, teško da su oni i *nastali* isto tako međuovisno *u jednom trenutku* povijesti da bi omogućili pravu vrstu proceduralnosti koju zahtijeva institucijska teorija – za dobivanje statusa umjetničkog djela *prvom* takvu objektu u povijesti.

2.2.3. Cirkularnost ranije definicije

Još je jedan prigovor uzdrmao teoriju, a to je prigovor cirkularnosti definicije. Definicija kaže da je status pridat kandidatu od strane djelovatelja koji djeluje u ime institucije umjetničkog svijeta. Novija verzija definicije kaže da djelovatelj stvara ili prezentira artefakt s razumijevanjem publici koja je spremna razumjeti ga na prikladan način. Pitamo se kakvo je to razumijevanje koje posjeduju djelovatelj i publika. Razumijevanje mora biti umjetničko. Sljedeći citat izlaže problem cirkularnosti kako je to Carroll zabilježio: „Da bi se utvrdilo je li domena djelovanja umjetnički svijet, osoba bi trebala biti u poziciji utvrditi uključuju li te aktivnosti umjetnička djela. Što je umjetničko razumijevanje ako ne razumijevanje koje se odnosi na umjetnička djela? Institucijske teorije umjetnosti trebale bi definirati pojam umjetničkog

djela u klasifikacijom smislu. No, ispada da bi se primijenila teorija, moramo već znati kako klasificirati umjetnička djela budući da je, s jedne strane, umjetnički svijet praksa čija su valuta umjetnička djela, dok je, s druge strane, umjetničko razumijevanje stvar razumijevanja umjetničkih djela. Kako možemo utvrditi stvaraju li, predstavljaju li i odgovaraju li umjetnici ili publika na artefakte s odgovarajućim razumijevanjem, osim ako se možemo uvjeriti da se oni bave *umjetničkim djelima* na odgovarajući način? Dakle, obje verzije institucijske teorije učinkovito predviđaju koncept umjetničkog djela u svrhu njegova definiranja. To se čini napadno cirkularno i nedopustivo.¹⁷

Zagovornici institucijske teorije umjetnosti pozivaju se na tvrdnju da, iako su obje definicije cirkularne, one su ipak informativne. Ideja je da definicija koja ponudi nešto više, ipak nije loša definicija. Definicije institucijske teorije donose mnoštvo novih stvari koje nam pomažu da razumijemo što je to umjetnost. Pitanje je u kolikoj mjeri je institucijska teorija informativna. Ono što smo svakako naučili od ove teorije, jest to da je umjetnost „društvena stvar“, kao i to da umjetnici prezentiraju artefakte publici koja ih je spremna razumjeti. Definicija opisuje društveni odnos, ali ako malo promislimo uvidjet ćemo da i druge ljudske aktivnosti, a ne samo umjetnost, posjeduju društveni odnos neke vrste. Primjerice, da bismo razumjeli čin rukovanja, potrebne su dvije strane koje razumiju što se događa i čemu vodi taj čin. Pitanje koje proizlazi iz toga je pitanje informativnosti teorije. Uči li nas ona nečemu novome ili nam naprosto ukazuje na nešto očito poput toga, a što je trivijalno, da i umjetnost jest djelatnost koja zahtijeva interpersonalno razumijevanje!?

No, ako je razumijevanje koordinirano, znači li to da je umjetnost društvena institucija ili društvena praksa. Znamo da postoji neka vrsta društvenog odnosa između umjetnika i publike, i to uz razumijevanje. Dakle, kakva vrsta društvenog odnosa je umjetnost? Nekada nam nije jasno je li to društvena institucija ili pak društvena praksa. Ako umjetnost uključuje društvene prakse, ne znači da iz toga slijedi uvijek, iako možda labava, ali ipak posebna, „praksa institucije umjetničkog svijeta“.

2.3. Kasnija verzija institucijske teorije umjetnosti

Potaknut raznolikim prigovorima Dickie je preoblikovao prvotnu teoriju i definicije. Prva promjena koja se događa je ta da artefaktualnost više nije nešto što se pridaje. *Pridavanje* artefaktualnosti

¹⁷ Noel CARROLL, *Philosophy of Art*, 237.

zamjenjuje se sa *sačinjavanjem* artefakualnosti. Neizmijenjen predmet koji smo našli u prirodi, Dickie je nazvao „običan objekt“, a sada postaje „složeni objekt“ kada se izlaže. Artefakt više nije običan predmet, već predmet koji je iskorišten za određenu svrhu. Bitno je naglasiti da se ovdje artefaktualnost ne postiže u fizičkom smislu, nego intencijom autora i nekim činom poput stavljanja predmeta u galeriju. Drvena građa za splav može biti iskorištena i prezentirana umjetničkom svijetu. Ona od običnog objekta, autorovom intencijom, može postati složeni objekt koji se izlaže u galeriji te time može postati umjetničko djelo. Nepromijenjena drvena građa za splav bila bi tako rabljena kao „umjetnički posrednik“, čime bi postala dio složenog objekta -> drvene građe za splav rabljene kao umjetnički posrednik. Promjena artefaktualnosti pomaže nam da bolje razumijemo *ready-made* umjetnost. Obična lopata, intervencijom umjetnika (ili nekoga iz umjetničkog svijeta) postaje „složeni“ objekt. Ona se rabi kao „umjetnički medij“ i ona tako postaje artefakt u umjetničkom svijetu. U slučaju lopate koja ima naslov *U očekivanju loma ruke*, „autor i postizatelj umjetničke artefaktualnosti“ je Duchamp.¹⁸

Ono što razlikuje Duchampovu lopatu od neke druge lopate, jest to što ju je Duchamp *uzeo, dao naslov i izložio je*. *U očekivanju loma ruke* ima artefaktualnost upravo kao *U očekivanju loma ruke*, što je razlikuje od bilo koje druge lopate koja je običan objekt - lopata i samo lopata (uporabni predmet). Razlika je u tome što je *U očekivanju loma ruke* prema tome dvostruki artefakt ili - rječnikom kasnije verzije - složeni objekt.

Druga preinaka potaknuta je od strane kritike Monroea Beardsleyja koji se osvrnuo na nepravilno korištenje formalnog jezika kada se govori o instituciji koja nije formalna, naime, umjetnički svijet je neformalna institucija. Beardsley smatra da su dijelovi definicije, poput „pridavanje statusa“ i „djelovanja u ime“ krivo uporabljeni jer oni ne pripadaju jeziku neformalne, već formalne institucije. Dickie priznaje pogreške i zaključuje sljedeće: „Beardsley pita 'ima li smisla govoriti o djelovanju u ime prakse? Vlast koja dodjeljuje status može se usredotočiti na (formalnu instituciju), ali praksama, kao takvima, čini se da nedostaje potreban izvor autoriteta.' Prihvativši Beardsleyjeve kritike, ja sam napustio kao previše formalne pojmove *pridavanja statusa* i *djelovanja u ime*, kao i one aspekte starije verzije koji su povezani s tim idejama.“¹⁹

¹⁸ Usp.: George DICKIE, *An Introduction to Aesthetics*, 87.

¹⁹ George DICKIE, *An Introduction to Aesthetics*, 88.

Umjetnički status je sada nešto što se *postizē*. Ono što je ostalo, jest važnost autora, samog umjetnika koji stvara umjetničko djelo, kao i da autor stvara djelo s namjerom prezentiranja djela nekome – publici. Prema tome kasnija definicija institucijske teorije umjetnosti glasi: „Umjetničko djelo jest artefakt kreiran da bude predstavljen publici umjetničkog svijeta.“²⁰ Iako neka djela nikada neće ugledati svjetlost dana, to ne znači da nemaju publiku ispred koje su izloženi, a ta publika je sam autor. Ako neka djela i nisu prezentirana publici, to je zato što autor smatra da nisu vrijedna toga, da nisu dovoljno dobra, što posljedično upućuje na to da su u principu namijenjena predstavljanju pred publikom, inače ih autor uopće ne bi *okarakterizirao* kao ona koja nisu vrijedna pokazivanja. Mogućnost predstavljanja djela pred publikom je uvijek prisutna, bilo da autor to želi ili ne želi, i to je dovoljno da uključimo dio definicije koji spominje predstavljanje publici.

No, što je zapravo „umjetnička publika“? Prisjetimo se kako ranija teorija navodi da umjetnički svijet mora posjedovati znanje i razumijevanje. Sada imamo umjetničku publiku čiji predstavnici također moraju posjedovati potrebno znanje i razumijevanje s naglaskom na to da su uloga autora i uloga publike u mnogočemu slične. Publika svakako varira ovisno o vrsti umjetnosti, a i znanja potrebna za razumijevanje su različita i mnogobrojna. Dickie stavlja važnost definicije na autora i umjetničku publiku koji zajedno čine kontekst koji je potreban da bi došlo do stvaranja umjetničkog djela, a zajedno čine „predstavljачku (prezentacijsku) grupu“. „Uloga umjetnika ima dva središnja aspekta: prvo, opći aspekt karakterističan za sve umjetnike, naime, svijest da je ono što je stvoreno za prezentaciju umjetnost, i, drugo, sposobnost korištenja jedne ili više raznih umjetničkih tehnika koje omogućavaju umjetniku stvaranje umjetnosti određene vrste. Isto tako, uloga publike ima dva središnja aspekta: prvi, opći aspekt karakterističan za cijelu publiku, naime, svijest o tome da je ono što je prezentirano umjetnost, drugo, sposobnost i osjetljivost koje im omogućavaju da uoče i razumiju određenu vrstu umjetnosti koja im je prezentirana.“²¹

Kritika ranije verzije tvrdi da teorija ne uspijeva pokazati da je stvaranje umjetničkog djela institucijsko jer nije uređeno tako da ima pravila i uloge. Kako bi se obranio, Dickie kaže da nije naglasio koja su to pravila, ali da ta pravila itekako postoje i ona su očiglednija u kasnijoj teoriji. Pravila su sljedeća: „(...) ako netko želi napraviti umjetničko djelo, mora to učiniti stvarajući artefakt. Također sam tvrdio da je biti takva stvar koja je prezentirana publici umjetničkoga svijeta nu-

²⁰ George DICKIE, *An Introduction to Aesthetics*, 92; George DICKIE, *The Art Circle*, 80.

²¹ George DICKIE, *An Introduction to Aesthetics*, 89-90.

žan uvjet za biti umjetničko djelo. Ta tvrdnja nužnosti implicira drugo pravilo stvaranja umjetničkog djela: ako netko želi stvoriti umjetničko djelo, mora to učiniti stvarajući takvu stvar koja je prezentirana publici umjetničkoga svijeta. Ta dva pravila zajednički su dovoljna za izradu umjetničkih djela.²²

Dickie rabi institucijski okvir za svoju teoriju i napominje da je ovakav okvir onaj koji je trenutno prikladan, koji nam je dovoljan da opišemo što je to umjetnost te prema tome nema potrebe tražiti neki drukčiji okvir jer, uostalom, ovaj sasvim dobro služi svrsi. Druga stvar, također važna, jest ta da su vrste umjetnosti takve kakve jesu; na primjer, mi ne možemo napraviti skulpturu i reći da je to slika te ne možemo naslikati nešto i reći da je to skulptura. Vrste umjetnosti su konvencionalne (kazalište, slikarstvo, kiparstvo...). Stvaranje i predstavljanje umjetničkih djela je također konvencionalno. Kako će netko stvoriti ili predstaviti umjetničko djelo, ovisi o brojnim faktorima, ali u konačnici svaka vrsta umjetnosti ima svoja pravila. Možemo zaključiti da institucijska teorija prepoznaje određene pravilnosti i zajednička svojstva i to u svojoj teoriji argumentima formulira. Konvencionalna pravila su nužna da uopće možemo sudjelovati u određenoj praksi i ona su osnovna, nepromjenljiva pravila. Prisjetimo se ranije rečenoga o pravilima koja su nam potrebna da bismo stvorili umjetnička djela. Pravilo artefaktualnosti i pravilo koje govori o predstavljanju umjetničkog djela publici (konvencionalna pravila) dovoljna su da bismo stvorili umjetničko djelo. Definicija koju smo ranije naveli proizašla je iz ta dva nužna uvjeta. Prvotna definicija donosi pojmove umjetnika, publike, umjetničkog svijeta i sustava umjetničkog svijeta. Definicije navedenih pojmova, zajedno s definicijom koju smo na početku ovog poglavlja naveli, čine suštinu novije definicije institucijske teorije umjetnosti:

„Umjetnik je osoba koja s razumijevanjem sudjeluje u stvaranju umjetničkog djela.

Publika je niz osoba čiji su pripadnici u nekom stupnju pripremljeni da razumiju objekt koji im je predstavljen. Umjetnički svijet jest totalitet svih sustava umjetničkog svijeta.

Sustav umjetničkog svijeta je okvir za prezentaciju umjetničkog djela od strane umjetnika umjetničkoj publici.²³

²² George DICKIE, *An Introduction to Aesthetics*, 90.

²³ George DICKIE, *An Introduction to Aesthetics*, 92.

Da bi spriječio mogući prigovor, Dickie uvodi razlikovanje između primarnog artefakta i sekundarnog artefakta. Uzmimo za primjer kazališni program koji je napravljen sa svrhom da bude predstavljen publici. On nije umjetničko djelo, već sekundarni artefakt jer ovisi o umjetničkom djelu koje je prema tome prvotan i time primarni artefakt.

2.4. Prigovori kasnijoj verziji institucijske teorije umjetnosti

Davies uviđa teškoće institucijske teorije i nudi rješenja kako bismo dobili teoriju koja je spremnija i čvršća iznutra. Prigovore je sažeo u par rečenica: „Moja je tvrdnja da Dickie prečesto razmatra dodjeljivanje umjetničkog statusa kao da je neka vrsta akcije, kao što je brijanje, radije nego vježba autoriteta stečena u društveno definiranim ulogama, s rezultatom da nema korisno objašnjenje koje bi ponudio za to tko može dodijeliti umjetnički status čemu i kada. Prema tome ne uspijeva okarakterizirati strukturu neformalne institucije koja je umjetnički svijet, ne uspijeva uzeti u obzir čimbenike koji ograničavaju i definiraju granice uloga koje čine tu strukturu i ne pridaje dovoljno pažnje povijesti institucije, što utječe na strukturu i pravila.“²⁴

Odgovor na pitanje tko može dodijeliti umjetnički status, ostaje nejasan i neinformativan, kao i odgovor na pitanja čemu i kada se dodjeljuje umjetnički status. Posljedica navedenoga je teorija koja želi u nazivu sadržavati „institucijska“, ali u isto vrijeme ne može okarakterizirati neformalnu instituciju umjetničkoga svijeta.

2.4.1. Svi su ljudi umjetnici

Duchamp je predočio lopatu publici i od običnog predmeta napravio je umjetničko djelo, dodijelio mu je umjetnički status. Smije li on tako nešto napraviti? Dickie bi rekao, naravno da smije, upravo zato što djeluje unutar umjetničkog svijeta čiji članovi jesu ili mogu biti umjetnici. Što kada bi rudar ili prodavač napravili isto? Dickie smatra da to nije moguće jer oni nisu ovlašteni djelovati u ime umjetničkog svijeta. Davies smatra da je to pogrešno. Zašto ne bi prodavač ili rudar djelovali unutar institucije umjetničkog svijeta? Ništa ih u tome ne sprečava. Da se jedan od njih dosjetio i da je imao malo više hrabrosti te da je djelovao unutar institucije umjetničkog svijeta, mogao je izložiti lopatu baš kao i Duchamp i predstaviti ju kao *U očekivanju loma ruke*.

²⁴ Stephen DAVIES, *Definitions of Art*, 84.

Ako prihvatimo da je svatko ili da bi svatko mogao biti umjetnik, čini se da imamo problem s ulogama. Uloga koju svatko može preuzeti preslaba je za društvenu instituciju koja bi morala imati kriterije koji određuju točno tko može zauzimati pojedinu ulogu. Društvene institucije imaju različite uloge koje posjeduju različite ovlasti i točno znamo tko je ovlašten djelovati u ime određene institucije, kao i to tko može zauzimati određeno mjesto unutar institucije. Ako je svatko jednako ovlašten dodjeljivati umjetnički status, izgleda da je onda pojam ovlasti prazan, kao i tvrdnja da takva ovlast određuje granice institucijski definirane uloge. Prigovor je precizan i čudno je da Dickie nije računao na to. Dickie je izbjegao prigovor elitizma, ali time je omogućio prigovor koji kaže da svatko može biti umjetnik. Davies smatra da je moguće spasiti teoriju od prigovora. On smatra da postoje konvencije za dodjeljivanje umjetničkog statusa za koje je svatko ovlašten, ali postoje i konvencije koje samo određeni ljudi mogu primijeniti, i to upravo zbog visoko rangiranog statusa koji zauzimaju unutar institucije umjetničkog svijeta.²⁵

Dickiejev argument da je svatko (ili da svatko može biti) umjetnik nije najsretnije izložen. Moguće je da on smatra da svatko može imati umjetničke vještine ili da se svatko može kvalificirati za ulogu umjetnika, što je prihvatljivo. No, u krivu je ako smatra da svatko može imati ovlasti upotrijebiti sve konvencije kojima se može dodijeliti umjetnički status. Također je u krivu kada kaže da je svatko tko izrađuje umjetničko djelo umjetnik. Ako želimo izbjeći prigovor da su svi ljudi umjetnici, moramo prihvatiti sljedeće: „Jednom kada je prihvaćeno da autoritet pridavanja umjetničkog statusa prati i uloge različite od one samog umjetnika, ne postoji problem u odupiranju Dickiejevu neobičnom proširenju značenja pojma 'umjetnik' kako bi obuhvatio aktivnosti kustosa i sličnih koji pridaju umjetnički status...“²⁶

2.4.2. Relacija između povijesti i struktura umjetničkog svijeta

Dickie ne uzima u obzir povijesnu pozadinu i za njega to stajalište nema težine, iako bi trebalo imati jer bi uz pomoć toga mogao objasniti kako bi danas svi ljudi mogli biti umjetnici upravo zbog povijesti koja im je omogućila upoznavanje sa svime što je umjetnost donijela. U prošlosti nije bilo moguće tvrditi da su svi ljudi umjetnici, ali ako se pozovemo na Dantoa i prihvatimo da je prošlost utjecala na današnji umjetnički svijet koji je različit, onda je to moguće. Dickiejevo demo-

²⁵ Usp.: Stephen DAVIES, *Definitions of Art*, 85-88.

²⁶ Stephen DAVIES, *Definitions of Art*, 90.

kratsko viđenje umjetničkog svijeta, u kojemu su ljudi koji se iz hobija bave slikarstvom umjetnici, moguće je ako uzmemo u obzir povijesno stajalište umjetničkog svijeta koje kaže da ti ljudi u 15. stoljeću nisu bili umjetnici. U prošlosti su postojala puno stroža pravila (i konvencije) koja su određivala što je umjetničko djelo. Npr., umjetnički status moglo je dobiti samo djelo koje je napravio umjetnik, a ne neko djelo kojemu je on dodijelio status, a koje je našao u prirodi i odlučio izložiti u galeriji. Zbog „razvoja“ umjetnosti (kroz povijest) i promjena u konvencijama te ulogama, danas možda možemo reći da bi svi ljudi doista mogli biti umjetnici jer se neformalna institucija umjetničkog svijeta razvila, ili možda, bolje rečeno, zapravo *nazadovala*, do točke koja to omogućuje. Danas je moguće dodijeliti status umjetničkoga djela nekom objektu koji je umjetnik pronašao u prirodi te ga samo npr. donio u galeriju bez ikakvih fizičkih intervencija na njemu. Dickie pokušava ostati izvan povijesnog konteksta, ali time griješi kada kaže da su svi ljudi jednako kao što su nekada bili i sada umjetnici. Duchamp, prodavač ili rudar nisu bili u istom položaju i tu je Dickie pogriješio. Njegov opis umjetničkog svijeta prošlosti je pogrešan, dok je isti opis dostatan za današnji umjetnički svijet u kojemu je moguće da prodavač (ili rudar) uspije u naumu koji njegov prethodnik iz 16. stoljeća nije mogao izvesti. Da bi teorija dobila na vjerodostojnosti, morala bi uzeti u obzir promjenljivost institucije umjetničkog svijeta kroz vrijeme.²⁷

Što se tiče strukture umjetničkog svijeta, isto možemo prigovoriti kasnijoj verziji kao što smo prigovorili i ranijoj verziji. Nije jasno koje su uloge i pravila te kako je organiziran umjetnički svijet kao institucija. Umjetnici se, zasigurno, vode određenim pravilima, ali ta pravila tvore društvenu praksu, a ne instituciju. Sjetimo se samo analogija s biskupom. Koje su sličnosti umjetnika i osoba poput biskupa koji pripadaju institucijama koje imaju precizna pravila i strogo definirane uloge za sve članove? Čini se da je teško reći kako su njihove uloge slične, kao i da je pogrešno tvrditi da je umjetnički svijet institucija.

2.4.3. Izolirani („romantični“) umjetnik

Dickie poriče mogućnost postojanja društveno izoliranog umjetnika, što je teško uskladiti s teorijom kakvu predlaže. Dakako, neko je umjetničko djelo stvoreno unutar neformalnog institucijskog

²⁷ Usp. npr.: Robert STECKER, *Artworks* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1997.), 48-59; Stephen DAVIES, *Definitions of Art*, 95-96; David DAVIES, *Art as Performance*, 239-242.

konteksta, no postoje primjeri koji govore u prilog tvrdnji da je moguće stvoriti umjetničko djelo izvan takva konteksta, u društvenoj izolaciji. Prisjetimo se primjera pripadnika plemena iz doba neolitika koji nije pripadao umjetničkom svijetu (ni ikakvom organiziranom društvu) jer on tada nije ni postojao. On je mogao svjesno napraviti umjetničko djelo kojemu bismo se mi danas divili i prihvatili ga kao umjetničko djelo. Ako društvena izolacija poništava prisutnost društvene institucije, nije moguća tvrdnja da je nešto umjetničko djelo ako je stvoreno u skladu s institucijskim procedurama. Argument iznosi na vidjelo mogućnost postojanja osobe izvan institucije umjetničkog svijeta, a koja je sposobna napraviti umjetničko djelo. Postoji više odgovora na ovaj argument. Sjetimo se: 1) moguće je da zastupnik institucijske teorije kaže kako je dovoljna samo jedna osoba da bismo imali umjetnički svijet, prema tome umjetnik (pračovjek) djeluje unutar (svoje protominimalne) institucije umjetničkog svijeta. 2) U suprotnosti s prvim odgovorom, institucionalist se može obraniti i reći da je pračovjek u istom položaju kao što su i životinje koje nemaju društvenu svijest i svjesno organizirana društva i društvene institucije, iz čega slijedi da njihove radove ne možemo uvrstiti u umjetnička djela jer oni nisu bili svjesni da je ono što su oni napravili umjetničko djelo, ali 3) također je moguće da mi takve radove vidimo kao umjetnička djela jer se nalazimo unutar svijeta u kojemu već postoji umjetnički svijet. Da zaključimo: moguće je da je za umjetnički status djela važno da ih promatramo iz perspektive umjetničkog svijeta, bilo da je njihov stvaralac svjestan toga ili ne.²⁸

2.4.4. Cirkularnost kasnije definicije

Vratimo se na problem cirkularnosti. Druga verzija teorije izgleda već na prvi pogled također cirkularna. No, Dickie priznaje cirkularnost što se tiče prvotne verzije, ali smatra da ona nije cirkularna na „poročan način“ jer, kako kaže, ona je ipak informativna. Isto to on priznaje i za noviju verziju: ona je također cirkularna i opet ne na „poročan način“. Istina je da su definicije pojmova usko vezane uz definiciju umjetničkog djela, međutim, one ne mogu biti shvaćene odvojeno jer stvaranje umjetničkog djela pretpostavlja strukturu koja je isprepletena i pojavljuje se istovremeno u svim tim isprepletenim elementima. Kada učimo o umjetnosti, teško je pronaći jednostavan put koji će nas odvesti na cilj „znanja o umjetnosti“. Mi učimo ovisno o tome što želimo postati. Ako želimo postati slikar/ica, netko nas mora naučiti

²⁸ Usp. npr.: Stephen DAVIES, *Definitions of Art*, 100-106.

kako nacrtati slike koje ćemo kasnije izložiti. Učenje o umjetnosti nije jednostavno i nije lako steći znanje o umjetnosti jer moramo nešto znati i o umjetničkom svijetu kao njegov budući član, stoga, u isto vrijeme moramo naučiti puno toga o umjetnicima, umjetničkim radovima, publici itd. Upravo zbog razloga što je takvo učenje isprepletano, i istovremeno su jedni elementi važni i vezani za i uz razumijevanje drugih, izgleda da nam „linearna definicija“ ne bi pomogla, već nam treba složenija, pa čak i cirkularna definicija kada opisujemo što je to umjetničko djelo. Takva definicija ne može biti neinformativna jer nam ovisnost pojmova jednih o drugima pokazuje kakva je priroda umjetnosti – isprepletana. Time bi se prigovor o neinformativnosti mogao odbaciti, kako smatra sam Dickie. No, mnogi nisu toga mišljenja, te u skladu sa standardnim logičkim pravilima kakva definicija mora biti (necirkularna)²⁹ smatraju da je cirkularnost obje inačice institucijske teorije umjetnosti, vrlo ozbiljan, čak možda i presuđujući, nedostatak ove teorije.

3. Hibridne teorije

S obzirom na navedene prigovore objema inačicama institucijske teorije, neki autori, poput Daviesa, preporučuju kombinaciju teorija kao rješenje zagonetke. On smatra da je moguće predočiti teoriju koja bi bila kombinacija proceduralnih i funkcionalnih teorija i koja bi uključivala povijesnu refleksiju. Tada bismo dobili, primjerice, teoriju koja smatra da je umjetnost funkcionalna, s time da se njezina funkcionalnost mijenja kroz vrijeme, ovisno o tome kako se realizirala u prošlosti. Druga mogućnost je da su procedure kroz koje umjetnost djeluje podložne povijesnim promjenama unutar umjetničkog svijeta. Kombinacija tih teorija daje definicije koje je Davies nazvao „hibridi“. Karakteristika hibridnih teorija je ta da one oblikuju uvjete uglavnom u disjunktivnoj formi. To znači da neki ili pak svaki od uvjeta, kao disjunkt, koji je dan u takvoj definiciji, jest *dovoljan* uvjet da bi neki X, koji ga zadovoljava, bio umjetničko djelo. Dakle, neće svi uvjeti, ili čak neće niti jedan uvjet, biti i nužan uvjet. Naravno, da bi neki objekt bio umjetničko djelo, mora zadovoljiti *barem jedan* od uvjeta navedenih u nekoj teoriji koja je disjunktivno oblikovana. Hibridne teorije također kombiniraju u svojim oblikovanjima uvjeta i intrinzična i relacijska svojstva kao ona svojstva koja djelo može ili mora imati da bi bilo umjetničko djelo. Cilj ove ideje je dobiti hibridne definicije koje bi bile

²⁹ Usp. npr.: Irving COPI, *Introduction to Logic* (New York: MacMillan Publishing Company, 1986.), 158-162.

superiorne upravo zbog razloga što mogu kombinirati prednosti različitih teorija i mogle bi naprosto izbaciti manjkavosti s kojima se svaka teorija, uzeta sama za sebe, mora suočiti. No, to ipak nije lak zadatak i kao što će se vidjeti, hibridne teorije, prema nekim aspektima kritike, također ne uspijevaju odgovoriti na sve prigovore i obuhvatiti moguće protuprimjere.

3.1. Prva hibridna teorija - Stecker

Jedna „hibridna“ teorija predstavljena je od strane Roberta Steckera.³⁰ On predlaže primarno funkcionalnu teoriju, ali koja ima i elemente proceduralne teorije. Za njega je neka stvar umjetničko djelo ako i samo ako je ona jedna od središnjih umjetničkih formi u vrijeme stvaranja i ako joj je namjera ispuniti funkciju koju umjetnost ima u to vrijeme, ili je artefakt koji postiže izvrsnost izvršavanjem takve funkcije. Ono što ju čini, djelomično, proceduralnom, jest to da nešto može biti umjetnost, a da ne ispuni ni jednu od funkcija umjetnosti, dovoljna je namjera da se ispuni. Dio teorije koji upućuje na povijesnu refleksiju je taj koji kaže da funkcije umjetnosti napreduju te da će one u različitim periodima sličiti jedna drugoj, a nikako neće biti iste. Naravno, točniji opis ponovo je zadatak povijesti umjetnosti, kritike i, možda, sociologije umjetnosti.

Zbog povijesnosti, tj. zbog funkcionalnog, ali i povijesno promjenljivog karaktera umjetnosti, teorija dobiva naziv „povijesni funkcionalizam“. Drugi naziv koji Stecker koristi³¹ je „teorija četiri faktora“ koja nam jasno daje do znanja da kada definiramo umjetnost (umjetnička djela), nije riječ samo o funkciji, već o četiri čimbenika, a oni su uz spomenutu funkciju: namjera s kojom je djelo napravljeno, vrijeme kada je djelo napravljeno te umjetnička forma ili medij kojim je ono napravljeno.³²

Kao što smo ranije rekli funkcionalisti neće prihvatiti neko djelo kao umjetničko ako to, na primjer, potvrdi umjetnički svijet. Da bi oni prihvatili djelo kao umjetničko, ono mora ispuniti (ili barem stremiti tome, tj. mora imati namjeru ispuniti) funkciju umjetnosti. To je već spomenuta razlika između institucionalista i funkcionalista. Funkcionalisti negiraju i tvrdnju koja kaže da je nešto umjetničko djelo ako

³⁰ Usp.: Robert STECKER, *Artworks*, 48-65.

³¹ Stecker jasno daje do znanja da on sam nije dao naziv teoriji: „James Carney je predložio 'povijesni funkcionalizam'; Fred Adams je pružio 'teoriju četiri faktora'.“ Usp.: Robert STECKER, *Artworks*, 48.

³² Usp.: Robert STECKER, *Artworks*, 48.

je stvoreno s namjerom ili ako je u određenoj relaciji s prethodnim umjetničkim djelima. Navedena tvrdnja podržava namjerne i povijesne načine definiranja umjetnosti, međutim, funkcionalisti se s time ne bi složili i u tome se navedene teorije razlikuju. Funkcionalne teorije, poput ekspresivizma, formalizma i estetskih teorija umjetnosti, bile su popularne u 19. i prvoj polovici 20. stoljeća. Kasnije dolazi do sumnje u mogućnost definiranja teorija uz pomoć funkcije jer, uostalom, povijest je dokaz da se umjetničke funkcije mijenjaju kroz vrijeme. Druga poteškoća, koju smo također ranije spomenuli, jest problem loše umjetnosti koju funkcionalizam ne može objasniti. Kako bi izbjegao ove prigovore, Stecker uzima ono najbolje od funkcionalizma i nadodaje na teoriju neke elemente preuzete iz povijesnih i institucijskih teorija.

Konkretna definicija hibridne teorije koju predlaže Stecker glasila bi: „Predmet je umjetničko djelo u vremenu t , gdje vrijeme t nije ranije od vremena kada je predmet izrađen, ako i samo ako a) ili je u jednom od središnjih umjetničkih oblika u t i izrađen je s namjerom da ispuni funkciju koju umjetnost ima u t ili b) artefakt je koji postiže izvrsnost u ispunjavanju takve funkcije, bez obzira na to je li ili nije u središnjem obliku umjetnosti i bez obzira na to je li ili nije bio namijenjen da ispuni takvu funkciju.“³³

Definicija koju smo izložili jednostavna je verzija onoga što Stecker predlaže. Naime, on definiciju mijenja kako bi napravio što čvršću definiciju koja bi se uspješno održala kada naiđe na prigovore. Novo što nosi je mogućnost obrane od standardnih prigovora funkcionalistima. Prigovor da se umjetnost ne može definirati uz pomoć liste funkcija, zato što se funkcije umjetnosti mijenjaju kroz vrijeme, ne predstavlja problem za ovakvu definiciju jer ona ne pokušava definirati umjetnost prošlosti, sadašnjosti, ni budućnosti uz pomoć liste. Prigovor isključivanja loše umjetnosti isto tako nestaje jer definicija priznaje da je dovoljna sama namjera da se ispuni funkcija umjetnosti kako bi predmet postao umjetničko djelo. Očito je da je prema tome moguće stvoriti nešto što bi spadalo u lošu umjetnost. Treći prigovor koji nam se predstavlja jest prigovor cirkularnosti ovakve definicije. „Umjetničko djelo“ definirano je „funkcijom koju umjetnost ima u t “ i „središnjim umjetničkim oblikom u t “, što zapravo nije cirkularnost već iluzija, kako to navodi Stecker.

Prvi prigovor iznosi na vidjelo problem razlikovanja i odvajanja umjetničkih funkcija od drugih funkcija koje umjetničko djelo ima. No, čini se da nisu sve funkcije bitne u tolikoj mjeri da bi djelo zbog

³³ Robert STECKER, *Artworks*, 50.

njih imalo umjetnički status, one su samo neke od funkcija koje djelo ima, a za djelo su bitne umjetničke funkcije.³⁴

Još jedan prigovor postavlja pitanje koje su to središnje umjetničke forme (oblici) i kako ih određujemo? Stecker je odbacio institucijsku definiciju umjetnosti, ali predlaže institucijsko određenje središnjih umjetničkih formi: „ono što nešto čini središnjom umjetničkom formom, njegovo je postizanje statusa u umjetničkom svijetu; to jest, predmeti u tim formama imaju tendenciju da su najlakše predstavljeni u određenim okolnostima određenoj publici i prihvaćeni od strane te publike na određeni način“.³⁵ Institucijska definicija središnje umjetničke forme poziva na institucijsku definiciju umjetnosti, te se pitamo: Čemu onda složenija, funkcionalna definicija? Stecker uviđa da je moguća jednostavnija, institucijska definicija, no ona nam nije dovoljna da objasni što je to umjetnost i što čini djelo umjetničkim te se na nju nećemo vraćati. Zanimljivo je da se definiciji može prigovoriti da povlači neke od prigovora koji su upućeni samoj institucijskoj teoriji. Naime, institucionalisti nisu naveli što razlikuje umjetnički sustav, praksu i slično od neumjetničkih sustava, praksi itd. Je li onda moguće razlikovati, institucijski, središnje umjetničke forme od drugih stvari? Za sada nema odgovora na to pitanje koje, prema Steckeru, možemo prepustiti sociolozima i antropolozima (umjetnosti).

Problem publiciteta (javnosti) nadovezuje se na definiciju i prigovora joj mogućnost postojanja, primjerice, pjesme koja nikada nije zapisana, ali postojala je u glavi umjetnika koji je postao astronaut, otišao u svemir i zaboravio je prije nego što ju je stigao zapisati. Djelo je u jednoj od središnjih umjetničkih formi (pjesma) i namjera mu je bila ispuniti funkciju umjetnosti, te je prema definiciji umjetničko djelo, ali ako prihvatimo da sva umjetnička djela nužno moraju zadovoljiti uvjet publiciteta, izgleda da ovo djelo prema tome nije umjetničko. Prigovor pogađa u srž i istina je da imamo problem prihvaćanja spomenutog djela kao umjetničkog. Stecker nudi dva odgovora. Kao prvo možemo jednostavno nadodati na definiciju uvjet da su sva djela nužno javna. Drugo rješenje je da negiramo uvjet koji kaže da bi nešto bilo umjetničko djelo, ono mora biti javno. Nekada stvarno dolazi do stvaranja nečega što bismo mogli smatrati umjetničkim, ali to nikada ne izgovorimo ili ne zapišemo. Istina je da su naše neizgovorene misli, kao i razna umjetnička djela takva da imaju sposobnost da budu javna i dostupna publici. Problem publiciteta nije nešto što teorija ne može lako izbjeći.³⁶

³⁴ Usp.: Robert STECKER, *Artworks*, 54-57.

³⁵ Robert STECKER, *Artworks*, 59.

³⁶ Usp.: Robert STECKER, *Artworks*, 61-62.

Zanimljiv je i prigovor koji pita: Što ako je moguća umjetnost bez funkcija, tj. umjetničko djelo koje ne posjeduje nikakvu funkciju? Ako je takvo umjetničko djelo zaista moguće, izgleda da onda umjetnička djela ne možemo definirati uz pomoć funkcionalizma. No, pokušajmo zamisliti kakvo bi to djelo bilo koje nema apsolutno nikakvu funkciju. Teško da je takvo nešto uopće moguće zamisliti. Takvo djelo opet ima neku bit, opet je o nečemu. Ako i jest besmisleno, opet ta besmislenost može imati neku poantu, smatra Stecker; ona sama može biti sadržaj djela, na primjer, te ukazuje na nešto u umjetnosti (recimo, ukazuje vlastitom besmislenošću na mnoštvo besmislenosti u suvremenoj umjetnosti), želi reći nešto o umjetničkom svijetu ili općenito o svijetu, itd.

Povijesni funkcionalizam bolje se suočava s postojećim prigovorima, što je Stecker i pokazao, te prema tome može konkurirati kao filozofska teorija umjetnosti koja nudi jednu, mogli bismo reći, „kvalitetnu“ definiciju umjetnosti.

3.2. Druga hibridna teorija - Danto

Hibridnu teoriju nudi i Danto u svojoj knjizi *Preobražaj svakidašnjega*.³⁷ Noel Carroll je izvrsno sažeo i dao pregled pet nužnih uvjeta, koji zajedno čine dovoljan uvjet, a koje Danto razrađuje kroz svoju knjigu kako bi dao određenje umjetničkog djela. Parafrazirano, to bi izgledalo ovako: neki entitet (objekt ili događaj) jest umjetničko djelo, ako i samo ako jest o nečemu, o tome ima određeni stav i stajalište, i izražava ga sredstvima „retoričke elipse“, dok ta retorička elipsa pobuđuje interpretaciju od strane publike, a ta interpretacija zahtijeva određeni umjetničko-povijesni kontekst. Očito je, iako nije izravno izraženo, da se u toj definiciji krije na neki način, između ostalog, i pozivanje na „artefakt“ i „umjetnički svijet“. Dakle imamo, *publiku* koja interpretira, naravno, *artefakt*, i to u skladu s *umjetničko-povijesnim kontekstom* (a i sam artefakt kada je izrađivan, napravljen je u skladu s tim istim *umjetničko-povijesnim kontekstom*), a što je to nego nešto konkretnije određeno procjenjivanje i određivanje statusa kandidata koji neki artefakt zadobiva, odnosno, to je predstavljanje artefakta publici. Naravno, ta je definicija u stanju objasniti zašto neka djela u određenom periodu povijesti umjetnosti mogu biti umjetnička djela, a u drugima ne bi to mogla biti, zbog toga što eksplicitno uvodi umjetničko-povijesni kontekst, a što je prednost pred obje institucij-

³⁷ Arthur DANTO, *Preobražaj svakidašnjeg*, prevela Vanda Božićević (Zagreb: Kru-Zak 1997.).

ske teorije koje to uopće ne mogu ili ne mogu u značajnoj mjeri. Zanimljivo je dakle, da je ovako formuliran uvjet umjetničko-povijesnog konteksta, iako naizgled širi, zapravo informativno značajan te ograničava što može, a što ne može biti umjetničko djelo, za razliku od, čini se, preširoke institucijske teorije čija bi izravna posljedica mogla biti da doista svatko ili sve jest ili može biti umjetnik ili umjetničko djelo, što se ipak čini intuitivno neprihvatljivim. Možemo reći da je dio definicije, logički gledano, „drugog reda“ jer ne propisuje izravno i konkretno što treba biti, odnosno ne konkretizira neki skup društveno-povijesno-umjetničkih uvjeta, već ostavlja da se u svakom periodu, ili za svaki period ustanovi koji su to konkretni povijesni i društveni uvjeti koji su vrijedeći. Ustanovljavanje uvjeta prepušteno je npr. samoj umjetnosti i, možda još više, povijesti umjetnosti. Ove discipline će, prema kriteriju koji smo nazvali kriterij „drugog reda“ („...određeni umjetničko-povijesni kontekst“) ustanoviti i dati konkretne uvjete (to bi, prema logičkoj formi, bili uvjeti prvog reda) koji su vrijedeći u smislu je li neko djelo umjetničko djelo ili nije.

Možda bi se ovoj teoriji moglo prigovoriti sljedeće: Ako se ova teorija, u smislu uvjeta publike i umjetničko-povijesnog konteksta, zapravo oslanja na određenu proceduralnost kao i institucijska teorija te obuhvaća, eliptično, u ovim uvjetima zapravo pojam *umjetničkog svijeta*, je li onda i ona, implicitno, cirkularna? Jer, možda bi se moglo reći da su, sigurno, autori (umjetnici) i publika (uključujući i npr. povjesničare umjetnosti i kritičare), iako ne jedini, ali zato glavni, čimbenici koji uzrokuju postojanje i promjene umjetničko-povijesnog konteksta pa se ponovo jedno mora objašnjavati drugim. No, to ne bi trebalo bilo tako. S obzirom na to da je određivanje povijesnih i društvenih kontekstualnih uvjeta prebačeno na umjetnost, povijest umjetnosti, i recimo, sociologiju umjetnosti, one će rabiti pojmove koji se neće trebati pozivati jedni na druge cirkularno. Te će discipline konkretno opisivati uvjete u društvu, zatim stilska, formalna, semantička i ostala svojstva (koja mogu biti i intrinzična i relacijska), za koja neće biti potrebno da se, kao u institucijskoj teoriji, istovremeno pojmovi pozivaju jedni na druge i objašnjavaju jedni drugima.

No, što ćemo s, na primjer, optičkom umjetnošću (op-art)? Slike i skulpture koje spadaju u tu vrstu uglavnom nisu ni o čemu te nemaju svoj sadržaj o kojem izražavaju stajalište. Kod tih djela važno je kako ona djeluju na naša osjetila (vid) i kako izazivaju da subjektivno vidimo i ono čega na samom djelu nema. Također, i mnoga djela instrumentalne glazbe nisu ni o čemu pa slijedom toga i ne izražavaju neko stajalište. Znači, postoje djela koja su neprijeporno umjetnička

djela, a koja ne zadovoljavaju prvi uvjet Dantove teorije. Prema tome, čini se da bi i prvi uvjet trebao biti nadopunjen da bi obuhvatio navedena i druga djela koja se smatraju umjetničkim, a nisu ni o čemu. Možda bi se kao disjunktivni uvjet ovom prvom uvjetu mogao dodati modificirani uvjet uzet iz formalističke teorije umjetnosti koji kaže da je x umjetničko djelo onaj objekt koji je napravljen s prvenstvenom namjerom da ima i iskazuje specifičnu ili značajnu formu.³⁸ Dakle, proširena Dantova hibridna teorija počinjala bi ovako: Neki entitet (objekt ili događaj) jest umjetničko djelo, ako i samo ako je napravljen prvenstveno s namjerom (ili da je to jedna od glavnih namjera izrade djela) imati i iskazivati specifičnu ili značajnu formu, ili je o nečemu, a ako jest o nečemu, onda o tome... itd. Sad bi prigovor instrumentalne glazbe i ostalih nesadržajnih djela mogao otpasti. No, sada bi se mogao postaviti prigovor koji inače postavljaju protivnici formalizma: pitanje je što je to zapravo značajna forma – nemamo objašnjenje, ili barem nemamo jedinstveno objašnjenje, u čemu se ona sastoji, pogotovo kada razmatramo različite vrste umjetnosti.³⁹ No, možda se na to pitanje sada može odgovoriti da uvjet povijesno-umjetničkog konteksta daje odgovor na to pitanje. Naime, u tom kontekstu, u svakom periodu povijesti umjetnosti znamo koji su formalistički zahtjevi pojedinih vrsta umjetnosti, a s obzirom na to da su i promjene također obuhvaćene ovim uvjetom (naravno, ne samo promjene u formi, nego u mnogim aspektima umjetnosti i „umjetničkog svijeta“), znamo kada i što jest značajna forma, a kada nije. To znamo, dakle, i povijesno i po vrstama umjetnosti. Dapače, upravo *stilistička* analiza perioda, škola, individualnih autora itd., u bilo kojoj vrsti umjetnosti, vrlo konkretno izlaže formalne karakteristike i formalna svojstva umjetničkih djela.⁴⁰ Također, i buduće forme ili vrste umjetnosti koje će imati svoje nove specifične značajne forme, ako ih bude bilo, a za koje dakle još danas ne znamo, a koje će možda biti ostvarene u umjetnosti, nisu problem za ovu teoriju jer *umjetničko-povijesni kontekst* obuhvaća i budućnost.

Također, ova teorija onemogućava da svatko postane umjetnik ili da svaki objekt postane umjetničko djelo. Zahtjevi koji će se

³⁸ Usp.: Clive BELL, *Art* (La Vergne: Create Space Independent Publishing Platform, 2012.; izvornik je izdan prvi put 1914. godine); Noel CARROLL, *Philosophy of Art*, 115. Vidi i: Roger FRY, *Vision and Design*, John Bullen (ur.), (Mineola: Dover Publications, 1998. - ovo je zbirka članaka izvorno objavljenih između 1900.-1920.)

³⁹ Usp.: Noel CARROLL, *Philosophy of Art*, 137-141.

⁴⁰ Kao primjer vidi npr.: Tomislav MARASOVIĆ, *Graditeljstvo starohrvatskog doba u Dalmaciji* (Split: Književni krug, 1994.); Diana VUKIČEVIĆ-SAMARŽIJA, *Gotičke crkve Hrvatskog Zagorja* (Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 1993.), itd.

iskristalizirati kroz povijest umjetnosti, bit će konkretnije formulirani te će biti, sasvim sigurno, zahtjevniji nego što su oni koje omogućava bilo koja verzija institucijske teorije. Tako niti u suvremeno doba neće biti dovoljno neko malo poznavanje (povijesti) umjetnosti, neka mala zamisao i hop! - evo nekog objekta u galeriji ili se „buka“ izvodi u koncertnoj dvorani. Stroži i konkretno formulirani uvjeti omogućit će također i to da se za mnoga djela, za koje se tvrdi ili se misli da su umjetnička, zapravo pokaže da se dogodila zabuna oko njih i da ona to uopće nisu.

Isto tako, ovakva teorija dopušta da netko može napraviti u izolaciji nešto što bi bilo umjetničko djelo. Na primjer, to omogućava uvjet imanja namjeravane značajne forme.

Zaključak

Razmatrajući inačice institucijske teorije umjetnosti i hibridne teorije umjetnosti, vidimo da hibridne teorije prolaze bolje. Naime, hibridne teorije mogu sukladnije intuicijama i na bolji način razlučiti djela koja jesu umjetnička djela od onih koja to nisu. One imaju poželjniju restriktivnost od institucijske teorije, a s druge strane ostavljaju dovoljno mjesta da se, za određene periode u povijesti, kao umjetnička djela mogu smatrati i objekti koji u nekim periodima to ne bi mogli biti; ali i prema njima imaju specifičnije i restriktivnije zahtjeve koje moraju ispuniti nego što to traži neka od inačica institucijske teorije. Isto tako, kada bi se prihvatila neka hibridna teorija, to bi pokazivalo da nisu sva umjetnička djela upravo umjetnička u svjetlu jednog ili nekoliko svojstava koja baš sva takva djela imaju ili moraju imati, nego da je umjetnost „labavija“ kategorija koja omogućuje da različiti entiteti pripadaju kategoriji „umjetničko djelo“ u svjetlu (nekoliko) različitih svojstava od kojih, naravno, svako djelo ipak mora imati barem jedno. To također odgovara određenim intuicijama, pogotovo kada uspoređujemo razne vrste umjetnosti – npr. slikarstvo i glazbu - pa se doista pitamo što bi to bilo zajedničko tako različitim tvorevinama kao što su skup zvukova (niz organiziranih tonova) i skup obojanih površina (niz organiziranih obojanih površina), a slikarstvo i glazba su upravo primjerne kategorije za koje bi svatko rekao da su umjetnosti. No, dakle, one to mogu biti, tj. djela koja u njih pripadaju, zbog možda bliskih, ali ipak različitih svojstava i razloga, te bi ovakav zaključak, poopćen, mogao vrijediti i za sve vrste umjetnosti.

FUNCTIONALISM, PROCEDURALISM – INSTITUTIONAL AND HYBRID THEORIES OF ART

Summary

Functional theories of art set out to define artworks in terms of certain functions that have to be fulfilled by an object in order for that object to be judged an artwork. Procedural theories suggest certain procedures by which the same object may be judged to be an artwork. The article examines the most famous procedural theory of art – the institutional theory – in the two versions developed by George Dickie. Despite the fact that the institutional theory introduced a social factor as an important element in defining what an artwork is, it has faced many serious objections. In the light of these objections, it seems that the institutional theory of art is too broad. In order to avoid a certain number of objections, parts of the institutional theory may be combined with other (functional) conditions in such a way as to arrive at so-called hybrid theories of art. It can be shown that these are more successful than the institutional theory. However, they also elicit some objections.

Key words: *Definitions of art, institutional theory of art, hybrid theories of art, functionalism, proceduralism, Dickie, Davies.*

Translation: Davor Pećnjak - Božica Jakas and Kevin Sullivan