

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU  
ODSJEK ZA FILOZOFIJU

Kornelija Krpačić

**POVIJEST UMJETNOSTI U *ESTETICI* DANKA GRLIĆA**  
Diplomski rad

Mentor: prof.dr. sc. Gordana Škorić

Zagreb, rujan 2013.

## Sadržaj:

1. Uvod .....	1
2. Marksistički kontekst.....	2
2.1. Dogmatske marksističke koncepcije .....	2
2.2. Umjetnost kao svjetotvorna praksa .....	5
3. Estetika i povijest umjetnosti .....	8
3.1. Obrat subjektivitetu i mjesto umjetnosti među čovjekovim moćima; ukus i estetike osjećaja.....	10
3.2. Umjetnost kao osjetilna spoznaja .....	12
3.3. Osnivanje estetike kao filozofijske discipline .....	14
3.4. Estetsko iskustvo i raskid s normativnošću .....	17
3.5. Povijesni pristup umjetnosti .....	20
3.6. Metodologija tradicionalnih povijesti umjetnosti: problem determinizma.....	25
4. Grlićeva misao o umjetnosti i povijesnosti .....	28
4.1. Umjetnost kao središnja kategorija života .....	28
4.2. S onu stranu estetike: za umjetnost .....	33
5. Zaključak .....	38
6. Literatura .....	44

## Povijest umjetnosti u *Estetici* Danka Grlića

### 1. UVOD

Četiri knjige *Estetike*, objavljene između 1974. i 1979, povijesna interpretacija estetičkih problema poduzeta iz specifične marksističke perspektive vezane uz jugoslavensku filozofiju prakse, životno su djelo Danka Grlića. U radu pokušavam pokazati temeljna filozofska izvorišta Grličeve misli o umjetnosti i njegovo stvaralačko nadovezivanje na praksisovsko tumačenje Marxovih uvida, posebice onih iz njegove rane faze koja se često označava humanističkom i filozofijskom. Ključna je ovdje misao o prevladavanju metafizičkog suprotstavljanja subjekta i objekta i njezine implikacije na shvaćanje umjetnosti kao paradigme i središnje kategorije istinski ljudskog života što se može shvatiti i kao „egzistencijalna dimenzija mišljenja o umjetničkom“.<sup>1</sup> Grličeva misao o umjetničkom nastaje u dijalogu sa Schillerovom koncepcijom estetičke igre, Nietzscheovom filozofijom, posebice mišlju o vječnom vraćanju jednakog, te Marxovim humanističkim učenjem i zahtjevom za povijesnim obratom prema nužnosti otpočinjanja 'umjetničkog življenja'.

U povijesnom dijelu pokušala sam pokazati kako Grlić tematizira put od još ahistorijskih estetičkih koncepcija sedamnaestog i dijela osamnaestog stoljeća prema nastanku povijesnih kategorija u shvaćanju umjetnosti; na tlu subjektiviteta i osviještenog individuuma rađa se u osamnaestom stoljeću znanost estetike i, iz još nepovijesno mišljenog pojma ukusa, svijest o povijesnosti. „U osnovi, međutim, klice takvog historijskog – koje daje slobodnom individualitetu ukusa realno tlo povijesnog i povijesno promjenljivog – postoje već u samom nastanku estetike kao samostalne discipline što ispituje ono individualno.“<sup>2</sup> U tom smislu Grlić, nadovezujući se na Bäumlera, revalorizira i Baumgartenovu *Estetiku* kao afirmaciju tzv. iracionalnosti, sfere osjetilnog i estetskog, a time i sveukupnosti subjektivnih duhovnih moći što predstavlja snažan čin rehabilitiranja individualnog i subjektivnog. Isto tako s pojmom ukusa čovjek je priznat i kao estetički subjekt, koji o lijepom sudi slobodno, bez datih pravila, bez apriornog općeg. Na podlozi promišljanja čovjekove individualnosti rađa se i svijest o povijesnosti. U Kantovoj kritici utemeljuje se svijest o autonomiji estetičke sfere, te se

---

<sup>1</sup> Mladen Labus, „Izazov umjetničkog u mišljenju Danka Grlića“, u *Za umjetnost*, ur. Gordana Škorić (Zagreb: FF press: 2004), 132.

<sup>2</sup> Danko Grlić, *Estetika II* (Zagreb: Naprijed, 1983), 303.

napuštaju normativni okviri i mogućnost zasnivanja znanosti o lijepom. Nakon Winckelmanna i Herdera povijesna svijest kulminira u Hegelovoj filozofiji i estetici.

Grličeva misao o umjetničkom izvire iz humanističkog uvida o potrebi prevladavanja otuđenja u ozbiljenju cjelovitosti ljudskih mogućnosti i slobode, dijalektičkim obratom u stvarnosti, pri čemu se umjetnost kao igra vidi kao središnja kategorija smislenog i istinski ljudskog postojanja. Umjetnička preobrazba svijeta, imanentna revolucionarna dimenzija i kritička snaga umjetnosti ne misle se kao poziv za izravnim društvenim angažmanom, niti se presudna uloga umjetničkog s druge strane vidi kao život u odijeljenoj estetičkoj sferi povrh svake stvarnosti. Naprotiv, u umjetnosti se ostvaruje već sada i ovdje punina ljudskog života, a istovremeno ona upućuje na buduće i još nepostojeće, na mogućnost 'umjetničkog življenja'. U trajnoj težnji humanizaciji i emancipaciji čovjeka temelji se iznimna povijesna i društvena uloga umjetnosti, a povijest umjetnosti vidi se i kao povijest čovjeka. Iz horizonta tradicionalne estetike ili specijaliziranosti znanstvenih disciplina nemoguće je na takav način sagledavati umjetnost, iako pritom Grlić naglašava presudan značaj estetike i odbacuje svaku negaciju povijesnog puta osmišljavanja umjetnosti u estetičkim koncepcijama.

## 2. MARKSISTIČKI KONTEKST

### 2.1. Dogmatske marksističke koncepcije

Golem Marxov opus ne omogućuje stvaranje neke 'marksističke estetike': radi se o fragmentarnim promišljanjima umjetnosti u društvenom totalitetu, izražavanju estetičkih preferencija ili kritikama pojedinih umjetničkih djela, no konstituiranje marksističke estetike prije svega onemogućuje temeljna upravljenost Marxova učenja prema prevladavanju podjele rada i fragmentiranju znanstvenog i filozofijskog područja u zasebne discipline. Usprkos tomu, put je bio otvoren konstituiranju različitih teorijskih koncepcija umjetnosti; jedna od tih mogućnosti je i uvriježeno poistovjećivanje marksističkog pristupa s teorijom odraza. U osnovi se takvog shvaćanja nalazi klasična spoznajna teorija adekvacije i implicitno protuslovlje subjektiviteta i objektiviteta. Marx je ovo proturječje prevladao svojom teorijom prakse, inauguriranom i elaboriranom u ranim radovima koji se obično drže filozofijski i humanistički orijentiranim djelima Marxova opusa. Stoga se, tvrdi Grlić,<sup>3</sup> ne može reći da je Marx samo 'obrnuo' Hegelovu filozofiju, jer bi time bila zadržana metafizičnost odnosa

---

<sup>3</sup> Danko Grlić, *Estetika IV* (Zagreb: Naprijed, 1983), 274.

subjekta i objekta, duhovnog i materijalnog, odnosno podjela rada koja je u osnovi društvenog poretka. „Praksa ovdje nije jedan od načina ljudskog držanja ili odnošenja spram zbilje, kao što je slučaj s Aristotelovim ‘trollistom’ teorijskog, praktičkog i poetičkog života, nego je praksa ime za zbilju. Štoviše, praksa je zbilja ne samo kao ukupnost empirijski opstojećega, osjetilnosti koja je shvaćena u ‘obliku objekta ili zora’, nego je ujedno i zbilja mišljenja. Obuhvaćajući dakle i ono ‘zorno-objektivno’ i ‘mišljenje’ praksa je ukupnost svega što uopće jest.“<sup>4</sup> Smisao je ove koncepcije u prevladavanju spoznajne relacije čovjeka prema svijetu te shvaćanje djelatne i aktivističke uloge čovjeka u stvaranju svijeta; stvaralačka koncepcija omogućuje i promjenu i ‘očovječenje’ ljudskog svijeta te ne ostaje na pasivnom spoznajnom odražavanju i promišljanju stvarnosti. Čovjek stvara svoj svijet i svoju povijest.

S druge strane Marxovo učenje povijesnog materijalizma, kao što je poznato, temeljnim počelom svoje ‘ontologije’ shvaća materijalnu proizvodnju, što je suprotno prethodnoj idealističkoj filozofskoj tradiciji; društveni bitak određen je ukupnošću proizvodnih odnosa i samom proizvodnjom, tj. „proizvodnjom neposrednog života“. Političke i duhovne djelatnosti, sfera kulture kao oblici svijesti uzročno se vezuju uz ekonomsku strukturu, determinirajuću instancu, što u kasnijim marksističkim interpretacijama prerasta u dogmatsku okamenjenu shemu uvjetovanosti duhovnog života. No Ozren Žunec naglašava da je ovakav Marxov koncept samo dijagnoza postojećeg stanja te služi kao *određena polazišna točka* od koje se kreće u emancipaciju od determinirajućih shema, „ozbiljenje filozofije“ i „dokidanje proletarijata“, u oslobođenje od uvjetovanosti (ideologizirane) svijesti, od politike i od ekonomije. Projekt emancipacije i spoznaja o determiniranosti (i ‘utopijski’ i ‘ekonomsko-redukcionistički’ aspekt) „čine jedinstven sklop Marxova nauka“.<sup>5</sup>

Kasnije se interpretacije, kako je već spomenuto, ipak ponajviše odlučuju za deduktivnu primjenu marksističke ontologije u shvaćanju kulture i umjetnosti zanemarujući aktivistički i stvaralački aspekt tog učenja i postulirajući teoriju odraza, uostalom kao i većina dotadašnje estetičke tradicije, načelom umjetnosti. Osim u marksističkoj shemi baze i nadgradnje, Grlić u svojem opusu često puta naglašava utemeljenje teorije odraza u nedijalektičkoj suprotstavljenosti subjekta i objekta u klasičnoj spoznajnoj teoriji gdje je objekt ono dato i postojeće koje se ima ispravno spoznati i reproducirati; ista se shema u estetici primjenjuje na umjetnost.<sup>6</sup> Ovdje vlada ono objektivno, a zanemaruje se subjektivna

---

<sup>4</sup> Ozren Žunec, „Karl Marx“, u *Suvremena filozofija I*, ur. Ozren Žunec (Zagreb: Školska knjiga, 1996), 271.

<sup>5</sup> Isto, 270.

<sup>6</sup> Grlić, *Estetika IV*, 357.

stvaralačka moć, snaga kritike i transformacije postojećeg, a dosljedno domišljena, takva teorija vodi samo apologiji postojećeg. U dogmatskoj marksističkoj kritici poseže se za vanestetičkim kriterijem, prethodnim znanjem, za sudom o progresivnosti intencije da bi se valorizirala ispravnost ili neispravnost umjetnosti, tj. odslikavanja stvarnosti. Dakle ne radi se samo o pukom odražavanju, nego o povratku na preskriptivne i normativne estetike koje propisuju istinu i stvarnost koje bi se trebale odražavati, još u Kantovoj kritici prevladane i odbačene. Također, sukladno tomu, budući da je temeljno počelo ekonomska i društvena stvarnost, umjetnost i kultura postaju nešto sporedno, a sva se pažnja usredotočuje na istraživanje društvenih uvjeta nastanka djela. Tako sociologija umjetnosti postaje cilj sam po sebi, a estetički ili imanentni kriterij, specifična vrijednost umjetnosti, potpuno se gubi iz vida.

Grličeva je kritika sociologizma i vulgarne interpretacije Marxova učenja još fundamentalnija: dogmatiziranjem primata 'materijalne baze' sav se Marxov nauk svodi na ekonomizam, pa umjetnost i kultura postaju nešto usputno, nebitno za ljudski život, tek odijeljena sfera ljepote koja eventualno odražava postojeću ili idealnu stvarnost, a nema zapravo nikakvu društvenu snagu ni moć transformacije i utjecaja. Dosljednije bi bilo platonistički negirati takvu umjetnost, nego joj pridavati pozornost.<sup>7</sup> Na koncu, potpuno je u tom smislu izgubljen osnovni humanistički i emancipatorski impetus Marxova učenja, a vulgarnim simplificiranjem takvo shvaćanje gubi bilo kakav dodir s marksizmom. Nasuprot tomu, čovjekov „svijet, jedini istinski svijet nije gotov i završen, to jest nije za čovjeka naprosto prezentan pa ga ni umjetnost ne može tek odražavati i odslikavati.“<sup>8</sup> Marksistički pristup umjetnosti treba misliti na osnovu samih temelja te filozofije i njenih koncepcija filozofije povijesti: humanističkog zahtjeva za radikalnim ukidanjem otuđenja, prevladavanjem carstva nužnosti u carstvu slobode, „revalorizacijom istinskih ljudskih mogućnosti“, „ozbiljenjem filozofije, dakle i onog stvaralačkog“ u jednoj novoj stvarnosti, „rehabilitacijom subjektivnog pred amorfnim, statičkim objektivitetom“.<sup>9</sup>

U tom smislu umjetnost je paradigmatička stvaralačka aktivnost, a ne tek sporedna sfera 'nadgradnje', putem koje objektivni svijet „progovara subjektivno“. „Samo tako dva tuđa, strana, odbojna svijeta postaju jedan: Svijet i čovjek pretvaraju se u očovječeni svijet“.<sup>10</sup> To je i smisao nadvladavanja metafizičke relacije, proturječja subjektiviteta i objektiviteta u

---

<sup>7</sup> Rüdiger Bubner, *Estetsko iskustvo* (Zagreb: Matica hrvatska, 1997), 63.

<sup>8</sup> Grlič, *Estetika IV*, 358.

<sup>9</sup> Isto, 355.

<sup>10</sup> Isto, 358.

Grličeuvoj filozofiji. (Mnogo je načina oprimjeravanja prevladanja poteškoća s odnosom subjekt – objekt: primjerice Sartre jedinstvo vidi u angažmanu, u samopotvrđivanju vlastitog ja u totalitetu društvenog djelovanja.)<sup>11</sup>

## 2.2. Umjetnost kao svjetotvorna praksa

U praksisovskom krugu filozofa razvijen je temeljni interpretativni okvir odnosa subjekta i objekta, teorije i prakse koji je Grličiu poslužio za razradu shvaćanja umjetnosti. Milan Kangrga<sup>12</sup> pokazuje kako je još u klasičnoj njemačkoj filozofiji, već donekle kod Kanta, a posebice kod Fichtea, prevladano spomenuto proturječje. Prema Kangrgi sve do Kantove misli vlada spoznajna teorija kontemplativnog stava u shvaćanju svijeta u kojem se subjektivitet i objektivitet, čovjek i svijet misle kao međusobno odvojene ‘gotove’ datosti, opisano formulom ‘adequatio intellectus et rei’. Ova teorija podrazumijeva odnos odražavanja i pasivne refleksije (ili prije čak objektivirajućeg i otuđenog odnosa) u odnosu na stvarnost, na predmete i činjenice. U tom je smislu Kant poduzeo odlučan teorijski iskorak postuliravši proizvodnu i sređujuću moć našeg razuma u odnosu na objektivitet, a Fichte nadalje dokinuo i posljednji trag Kantova dogmatizma u konceptu ‘stvari po sebi’. Identitet subjekta i objekta koji je, nakon Kantove pripreme, postavio Fichte, osnova je spekulativnog stava u kojem se spoznajni čin „identificira s proizvodilaštvom“.<sup>13</sup> U toj je humanističkoj filozofiji subjekt zamišljen kao samosvjesno i samodjelatno biće koje proizvodi svoje iskustvo, konstituira svoj svijet, a isto tako taj svijet konstituira i njega. Nakon pomaka koji je učinio Fichte uvevši pojam ‘produkcije’, moderni pojam prakse izriče Hegel u IV. glavi *Fenomenologije duha*. Taj pojam prakse podrazumijeva šire značenje od moralnog suodnosa, on se odnosi na proizvodnju značenja u ljudskom svijetu, stvaralaštvo, konstrukciju svijeta. Time je otvoren put i Marxovoj teoriji prakse. Važnu ulogu ovdje, naslućuje se, zadobiva umjetničko stvaralaštvo kao svojevrsna paradigma takvog pojma prakse; naime čovjek stvara svoj povijesni svijet, svoju ‘drugu prirodu’.

U konkretnijem smislu, u filozofiji umjetnosti, takav okvir prevladavanja spoznajne relacije omogućuje i prevladavanje teorije odraza te se sad smjera prema aktivističkoj teoriji umjetnosti kao stvaralaštva, promišljanju uloge umjetnosti u našim životima i njezine

---

<sup>11</sup> Branko Bošnjak, „Humanizam Sartreovog egzistencijalizma“, u *Umjetnost i revolucija*, ur. Gajo Petrović (Zagreb: Naprijed, 1989), 332.

<sup>12</sup> Milan Kangrga, *Klasični njemački idealizam: predavanja* (Zagreb: FF press, 2008).

<sup>13</sup> Isto, 23, 139.

svjetotvorne moći. Takva koncepcija omogućuje „pristupanje umjetnosti kao jednoj izvornoj ontološkoj mogućnosti čovjeka“,<sup>14</sup> kao onoj djelatnosti koja tek omogućuje čovjekovo samopotvrđivanje putem stvaranja umjetnosti kao nove stvarnosti. Tu umjetnost nije ništa sporedno ni nešto što se tek pozitivistički tumači u svjetlu oblikovnih, stilskih, ikonografskih i socioloških proučavanja ili se podvrgava filozofskim konceptima koji joj apriorno određuju nužni smisao. U *Nacrtu kritike političke ekonomije* Marx je izrekao tezu da bi trebalo otpočeti umjetnički živjeti. Na temelju te misli Grlić pripisuje umjetnosti nadmoćnu, ali imanentnu zadaću: kao slobodna i stvaralačka aktivnost, kreacija, ona ima poslužiti kao paradigma umjetničkog života i novog koncepta rada. Nasuprot otuđenom radu u stvaralaštvu se krije željeni model našeg odnosa prema svijetu, pa umjetnost „nije samo život oblika već i oblik života“.<sup>15</sup>

Potrebno je još precizirati idejni i društveni kontekst jugoslavenske Praxis-filozofije bez kojeg je nemoguće u potpunosti sagledati Grličevu namjeru u vezi s ulogom umjetnosti. Marxova filozofska misao po svojoj je prirodi dijalektička misao, dakle otvorena i nezavršena misao, a staljinistički je dogmatizam usustavio *jednu* marksističku filozofiju, ‘ispravnu’ marksističku misao. Tridesetih, četrdesetih i pedesetih godina u Sovjetskom Savezu vladala je neprijeporna ideološka istina kojoj su bile podređene sve društvene instance, pa je, između ostalog, unutar te konstelacije Lenjinovom teorijom odraza umjetnosti dodijeljena uloga pukog propagandnog sredstva. Već pedesetih godina u Jugoslaviji se javlja reakcija protiv totalitarnog normativnog sustava ‘znanstveno’ utemeljenog dijalektičkog materijalizma, pri čemu su se sovjetski ideolozi prije svega inspirirali tzv. ekonomsko-političkim opusom zrelog Marxa, a potpuno ignorirali humanističku i filozofsku misao Marxovih ranih radova.<sup>16</sup> U toj početnoj fazi oblikovanja praksisovske filozofije, prije početka izdavanja samog časopisa *Praxis* 1964., već se artikuliraju vodeće ideje: reproblemiziranje tematike otuđenja pomoću središnjeg pojma *prakse* čiji je teorijski temelj opisano prevladavanje klasične spoznajne relacije i uspostavljanje jedinstva teorijskog i praktičnog djelovanja u smjeru Marxova temeljnog projekta emancipacije (ne samo interpretacija, nego i mijenjanje svijeta); ‘kritika svega postojećeg’ (koja sad zadobiva novi smisao jer se kritika društva ovaj put mora primijeniti i na samo socijalističko društvo); zagovor *mišljenja revolucije* ili *filozofije prakse*

---

<sup>14</sup> Dimitar Dimitrov, „Iskušenja marksizma u estetici Georga Lukácsa“, u *Svijet umjetnosti: marksističke interpretacije*, ur. Ante Marušić (Zagreb: Školska knjiga, 1976), 283.

<sup>15</sup> Grlić, *Estetika IV*, 356.

<sup>16</sup> Marxovi *Ekonomsko-filozofski manuskripti* iz 1844. ponovno su otkriveni tek tridesetih godina 20. stoljeća, a u krugu „staljinskih ideologa etatizma“ naišli su na potpuno prešućivanje ili proglašavanje „nezrelim produktima i apstraktnim hegelijanstvom“ (Predrag Vranicki, „Predgovor Drugom izdanju (1960)“, u *Rani radovi* (Zagreb: Naprijed, 1989), 31.) Prvo je izdanje *Ranih radova* u Jugoslaviji izašlo 1953.



(Gajo Petrović) kao biti Marxove misli; kritika stroge diferencijacije idealizma i materijalizma u povijesti filozofije.<sup>17</sup> Doduše, sve su to i izvorni uvidi samog Marxa, a ono što je novo jest njihovo rekontekstualiziranje u promijenjenoj društvenoj situaciji vremena. Stvaralački je doprinos tim problemima individualni napor jugoslavenskih filozofa prakse da reafirmiraju „transmetafizičko filozofijsko mišljenje“,<sup>18</sup> posve izgubljeno u dogmatskom marksizmu. Grlić u svojem opusu oblikuje ideju umjetnosti kao revolucioniranja postojećeg i paradigme ljudskog života, upućenoj prema budućem, ali istovremeno realizaciji tog još nepostojećeg ovdje i sada, inspirirajući se pritom i Schillerovom teorijom igre i Nietzscheovom filozofijom.

Umjetnost nije nadgradnja, ukras, estetički višak građanske kulture, nego duboko prožima svakodnevni život i svijest. Marxov zahtjev za napuštanjem razdvojenosti tjelesnog i duhovnog rada podrazumijeva i umjetnost kao sastavni i demistificirani oblik našeg života, ali istodobno ne osporava i mogućnost autonomije umjetnosti, iako zvuči paradoksalno. To je i osnovni Grličev stav, umjetnost je samostalna i samosvrhovita, ali i integralni, a ne tek dekorativni dio životnog iskustva. (Nasuprot tome, socijalistički pokušaji integriranja umjetnosti u život svodili su se na apologiju postojećeg).<sup>19</sup>

Na drukčiji način je klasična shema baze i nadgradnje izmijenjena i prevladana u teoriji kulturalnog materijalizma druge polovice dvadesetog stoljeća. „Teorija specifičnosti materijalne kulture i književne produkcije unutar historijskog materijalizma“<sup>20</sup> donosi velike interpretativne promjene u odnosu na starije i anakrone marksističke pristupe kulturi. Temeljni je problem starijih varijanata zadržavanje odnosa determinacije u shvaćanju kulture, statičnog koncepta baze i nadgradnje kao modela dijagnoze društva u kojem je implicirana i podjela rada na materijalnu i idejnu produkciju. Ovdje još uvijek vlada metafizički dualizam prave zbilje društvenih odnosa moći i ‘lažne svijesti’ ideologije, pri čemu su kultura i umjetnost reducirani na ovisnost o ekonomskim i društvenim uvjetovanostima. No samo Marxovo učenje omogućuje i drukčiju, kompleksniju interpretaciju koja prevladava metafizičku relaciju; budući da društvena bića sama stvaraju svoju povijest i da su istina i značenje rezultat konkretnih povijesnih zbivanja, procesa, klasnih odnosa moći unutar društvenog totaliteta, možemo napustiti razmišljanje o kulturi kao odijeljenoj sferi ili carstvu<sup>21</sup> te je promatrati kao mnoštvo kulturnih praksi, produkcija značenja, aktivnih čimbenika tvorbe

---

<sup>17</sup> Lino Veljak, „Aspekti Grličeve kritike dogmatizma“, u *Umjetnost i revolucija*, 78–83.

<sup>18</sup> Isto, 84.

<sup>19</sup> Nadežda Čačinović-Puhovski, *Estetika* (Zagreb: Naprijed, 1988), 85-86.

<sup>20</sup> Raymond Williams, *Marxism and Literature* (Oxford: New York: Oxford University Press, 1977), 5.

<sup>21</sup> Isto, 94.

naše povijesne zbilje, ideoloških praksi, ali istovremeno i mjesta razotkrivanja i propitivanja ideologije. Kako se platonističkim dualizmom biti i pojave prikriva materijalnost istine, njezina utemeljenost u stvarnim društvenim procesima i odnosima, tako se i tzv. ‘vulgarno-marksističkim’ interpretacijama ovisnosti ‘sfere’ društvene svijesti o ‘bazi’ sprečava uvid u „materijalnost svih duhovnih i kulturalnih procesa“.<sup>22</sup>

### 3. ESTETIKA I POVIJEST UMJETNOSTI

Pojava estetike kao filozofijske discipline i oblikovanje koncepta autonomnog umjetničkog djela priredili su teren i za nastanak povijesti umjetnosti i pojavu kritičkih i teorijskih diskursa o umjetnosti. Područje interesa nove znanosti, nakon ranih renesansnih sistematizacija, određeno je izdvajanjem i definiranjem područja ‘lijepih umjetnosti’ u djelu Charlesa Batteuxa *Traité des beaux arts réduits á un seul principe* (1746). Umjetnost se proglašava samosvrhovitom djelatnošću, lišenom obaveza prema zahtjevima morala ili zadovoljenju potreba, ali njeno središnje određenje ostaje oponašanje stvarnosti. Nakon stoljeća konstituiranja pojma umjetnosti napokon se u teorijskom diskursu uvriježio naziv ‘lijepih umjetnosti’ koji označava slikarstvo, kiparstvo, glazbu, pjesništvo i ples, umjetnosti povezane temeljnom svrhom izazivanja užitka, te još dvije bliske umjetnosti, arhitekturu i govorništvo, koje uz princip užitka imaju i primijenjenu vrijednost. Ključno je bilo odvajanje lijepih umjetnosti od zanata i umijeća, te od znanosti uz koju su se vezivali primjerice slikarstvo i kiparstvo u renesansi.<sup>23</sup>

Povijest umjetnosti, za razliku od estetike, umjetnička je djela proučavala u njihovu povijesnom razvoju i kontekstu. Sam naziv već upućuje na uvjerenje da se umjetnost razvija po imanentnim zakonitostima i da unatoč svojim vezama s ostalim područjima ljudske djelatnosti, kulture i društva, ipak zadržava pravo na posebnost vlastitog razvoja.<sup>24</sup> No put prema formiranju discipline povijesti umjetnosti bio je i daleko kompleksniji, pa se već u tzv.

---

<sup>22</sup> David Šporer, *Novi historizam: poetika kulture i ideologija drame* (Zagreb: AGM, 2005), 138.

<sup>23</sup> Vladislav Tatarkjevič: *Istorija šest pojmova* (Beograd: Nolit, 1980), 28; Miško Šuvaković u *Diskurzivnoj analizi* (Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2006), 152, ističe da pojam umjetnosti nikad i nije bio samorazumljiv, a kratkotrajnu sigurnost pojma omogućila su ontološka određenja devetnaestog stoljeća povijesno uvjetovana stabiliziranjem klasnih društava i samoodređenjem građanske klase.

<sup>24</sup> Jan Bialostocki, *Povijest umjetnosti i humanističke znanosti* (Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1986), 13.

periodu „prehistorije estetike“, <sup>25</sup> u klasicističkim poetikama, estetikama osjećaja i predbaumgartenovskim raspravama, osim oblikovanja temeljnih estetičkih problema kasnije sintetiziranim u velikim klasičnim estetikama, javljaju začeci povijesne svijesti u shvaćanju umjetnosti, posebice u osamnaestostoljetnim teorijama ukusa. Rastakanje normativnosti i objektivnih pravila za stvaranje lijepog, uvjerenja o postojanju objektivnih ljepota izvan nas samih koje u umjetničkim djelima valja oponašati, upućivanja na zakonitosti simetrije i harmonije, klasične uzore ili „oponašanje tzv. lijepe prirode“<sup>26</sup> – dakle postupno slabljenje svih tih koncepata naslućuje se, prema Ferryju, već u francuskim klasicističkim poetikama sedamnaestog stoljeća. Naime uzoritost antičkih klasičnih djela tu se već zamjenjuje povjerenjem u vrhovni kriterij razuma za stvaralaštvo, a koncept oponašanja prirode najčešće se zamjenjuje preporukama o oduhovljenom preobražavanju i idealiziranju prirodnih datosti.

Pomak prema subjektivizaciji u shvaćanju umjetničkog stvaralaštva posebno se odražava u koncipiranju pojma ukusa nastalom još u šesnaestom i sedamnaestom stoljeću,<sup>27</sup> kad još uglavnom predstavlja nepovijesno mišljen pojam, a afirmiranom u estetičkim refleksijama osamnaestog stoljeća. Tada se ukus shvaća kao zasebna duhovna moć sužena s područja cjelokupne osjetilne spoznaje na samo iskustvo lijepoga kojom povrh pukog opažanja donosimo i vrijednosne sudove o svidanju ili nesvidanju, o tome pruža li nešto estetski užitak ili ne. Ipak, taj je pojam u sebi najčešće sadržavao, osim neposrednosti i ‘urođenosti’, i razumsku komponentu, aspekt kultiviranja i njegovanja. Upravo je pojam ukusa otvorio put povijesnom shvaćanju estetskih fenomena: u djelu opata DuBosa, *Réflexions critiques sur la poésie, la peinture et la musique* (1719), osnovni je princip ukusa i umjetnosti osjećajno ispunjenje. Naspram vječnih normi univerzalnog razuma, postuliranih klasicističkim poetikama, utemeljenje estetičkog suda u individualnom osjećaju omogućuje i prodiranje shvaćanja o konkretnoj povijesnoj i nacionalnoj uvjetovanosti suda o ljepoti, a time i rađanje svijesti o promjenjivosti i relativnosti ukusa.<sup>28</sup> Osjećaj i na njemu utemeljen ukus, najsubjektivnija od ljudskih moći, omogućuju u konačnici prevladavanje normativnosti i transcendentne vrijednosti kategorije savršenstva.

---

<sup>25</sup> Luc Ferry, *Homo Aestheticus: The Invention of Taste in the Democratic Age* (Chicago & London: The University of Chicago Press, 1993).

<sup>26</sup> Čačinović-Puhovski, *Estetika*, 8.

<sup>27</sup> Carolyn Korsmeyer, „Taste“, u *The Routledge Companion to Aesthetics*, ur. Berys Gaut and Dominic McIver Lopes (London and New York: Routledge, 2002), 194.

<sup>28</sup> Ferry, *Homo Aestheticus: The Invention of Taste in the Democratic Age*, 47.

### 3.1. Obrat subjektivitetu i mjesto umjetnosti među čovjekovim moćima; ukus i estetike osjećaja

Da bi neki fenomen ‘postojao’, nužno je konstituirati diskurs koji ga obuhvaća. Takvo je teorijsko okružje primjerice stvoreno krajem šesnaestog i početkom sedamnaestog stoljeća, i to problematikom smještanja umjetnosti i ukusa unutar čovjekovih moći. Bio je to način afirmiranja umjetnosti i osjećaja za lijepo koji je, između ostalog, kasnije vodio i primjeni povijesnih kategorija. Okvir je postavljen kartezijanskim obratom subjektivitetu i mišljenju kao temeljnoj čovjekovoj moći, raskidom s dogmatskom skolastičkom istinom kao objavom, kritičkim promišljanjem kao osnovom novog shvaćanja svijeta. S druge strane velik utjecaj na estetike ima Pascal koji ‘središte’ čovjeka stavlja u čuvstva i srce,<sup>29</sup> te, posebice u Engleskoj, Lockeova empiristička filozofija – iako su se i te estetike unatoč usmjerenju prema osjetilima (‘unutrašnje osjetilo’), osjećaju i mašti te problematiziranju pojma ukusa, u konačnici često priklanjale pomoći razuma i vezivanju estetičkog uz kontemplativne elemente.<sup>30</sup>

Rasprave koje izvor umjetnosti i lijepoga traže u emocionalnom, u pobuđivanju i prikazivanju strasti, u individualnom doživljaju, teže afirmaciji posebne ljudske moći estetskog iskustva, suprotstavljajući se dominaciji znanosti i filozofije u hijerarhiji subjektivnih moći. Nema normativnosti i zakonitosti lijepoga – lijepo je toliko raznovrsno, vjeruje Hume. Idealni recipijent jest tankočutni i obrazovani čovjek od ukusa, no praksom i obrazovanjem svatko može postići taj stupanj ukusa jer svi ljudi dijele sličnu konstituciju i imaju slične osjetilne doživljaje. Hume naime smatra da i sudovi o ljepoti počivaju na doživljaju ugone ili neugode u publike, pa se potom sublimiraju u doživljaj vrijednosti.<sup>31</sup> Humeovu preokretanju hijerarhije ljudskih duševnih moći, u kojem on osjećanje (posebice *profinjeno i njegovano osjećanje*, u čijem je rafiniranju pripomoglo i razumsko rasuđivanje) postavlja iznad razuma, Grlić pripisuje epohalnu ulogu koju drugi povijesni prikazi nisu uočili.<sup>32</sup>

Kako je već rečeno, opat DuBos, također teoretičar osjećajnosti u umjetnosti, problematizira ne samo psihološku posebnost nego i nacionalnu i povijesnu različitost ukusa,<sup>33</sup> različitost senzibiliteta. Time anticipira povijesno shvaćanje nacionalnih stilova, što ima presudnu važnost za razvoj discipline povijesti umjetnosti, a po prvi je put razvijeno u

---

<sup>29</sup> Isto, 26.

<sup>30</sup> Katarina E. Gilbert i Helmut Kun, *Istorija estetike* (Beograd: Kultura, 1969), 196-199; Grlić, *Estetika II*, 45.

<sup>31</sup> Carolyn Korsmeyer, „Taste“, u *The Routledge Companion to Aesthetics*, 196-197.

<sup>32</sup> Grlić, *Estetika II*, 37-38.

<sup>33</sup> Ferry, *Homo Aestheticus: The Invention of Taste in the Democratic Age*, 47.

Winckelmannovoj povijesti umjetnosti. Prikazivanje strasti i emocija koje se u tim estetikama traži za umjetnost podrazumijeva ideju izraza, ekspresivnosti uz koju vežemo i svijest o stilu u tzv. fizionomijskom shvaćanju umjetničkog stila, kao izrazu neke osobnosti ili određene kulture. Kod DuBosa, doduše, takvo shvaćanje postoji tek u naznakama. U djelu škotskog filozofa lorda Kamesa, *Elements of Criticism* (1762), umjetnost i lijepo čine jedini spoj između dviju odijeljenih sfera, osjeta i osjećaja te razuma, između osjetilne i razumske sfere. No budući da umjetnost ima taj međupoložaj, ona je uvijek podređena umnom spoznavanju, pa ni lord Kames nije izbjegao staru shemu vrijednosti unatoč tomu što je umjetnost proglasio neprolaznom, tvrdi Grlić.<sup>34</sup>

No i Grlić i Luc Ferry slažu se u tome da je temeljni problem estetikâ osjećaja to što se one zasnivaju na partikularnosti subjektivnog estetskog osjećaja i posljedičnoj nemogućnosti ostvarivanja univerzalnosti i opće vrijednosti takvog suda te komunikacije i rasprave o lijepom. Paradoksalno, najsubjektivnije među čovjekovim moćima, koje otvaraju put novim konceptima subjektiviteta, individualnosti stvaralaštva, uvažavanju posebnosti ukusa, prevladavanju normativnosti, te tako i afirmaciji umjetnosti i povijesnog shvaćanja, u konačnici potiru mogućnost konsenzusa i „režu same korijene humaniteta“<sup>35</sup> jer počivaju upravo na partikularnosti osjećaja i osjetilnosti. Te poteškoće svjesni su i sami ti estetičari, pa otuda često pozivanje na njegovan i profinjen ukus, bezinteresnost estetskog osjećaja – ukratko, postoji težnja određenoj ‘objektivnosti’ i univerzalnoj valjanosti. Pronalazeći smisao lijepoga u njegovoj odijeljenosti od razumske sfere i valorizaciji posebne moći ukusa, stremilo se obuhvaćanju sveukupnosti različitih mogućnosti ljudskog bića, naspram neprikosnovenoj vladavini racionalizma, ali je na koncu u takvom relativizmu onemogućeno shvaćanje općeg karaktera umjetnosti, zajedništvo i univerzalnost estetskog iskustva; nije nevažno ni to da se u tom slučaju o umjetnosti ne može ništa filozofski uopćiti.

---

<sup>34</sup> Grlić, *Estetika II*, 45. Važan je utjecaj ovog djela na Kantovu kritiku i na konačno povezivanje onog osjetilnog i racionalnog, te na raspravu o pojmu uzvišenosti i postuliranje kontemplativnog elementa u estetskom osjećaju, koji tek omogućuje njegovu bezinteresnost, kao temeljnu razliku u odnosu na psihološku osjećajnost.

<sup>35</sup> Isto, 57.

### 3.2. Umjetnost kao osjetilna spoznaja

Drugi način utemeljivanja lijepog i umjetnosti jest shvaćanje o njihovoj specifičnoj spoznajnoj prirodi. Temelji za zasnivanje racionalističke estetike i definiranje mjesta umjetnosti među spoznajnim moćima pronalaze se u Descartesovoj filozofiji. Nasuprot estetikama osjećaja, i za Descartesa i Boileaua, pa potom za Leibniza i Baumgartena, „shvaćanje, stvaranje i doživljavanje lijepog, pa čak i uživanje u njemu, (...), samo su vrste spoznavanja“.<sup>36</sup> Descartesova filozofija je omogućila kasnije formiranje spoznajnih teorija umjetnosti. Ideja jasne, ali nerazgovijetne spoznaje omogućuje nastanak estetike kao filozofijske discipline u njemačkom racionalizmu.<sup>37</sup> U klasicističkim se pak poetikama kartezijski duh manifestira kao inzistiranje na objektivističkim određenjima reda, harmonije i jedinstva, jasnoće misli objektivizirane u djelu te poštivanja pravila kojima se postiže formalno savršenstvo strukture. Umjesto očekivanog kritičkog i skeptičkog stava<sup>38</sup> podčinjavanje takvom filozofskom idealu pokazuje na neki način kontinuitet s renesansnim poetikama i još uvijek prisutnu dugotrajnu ideju o umjetnosti kao umijeću, „proizvođenju po pravilima“.<sup>39</sup>

No Grlić ističe da se Boileauova poetika ipak ne može reducirati na krutu doktrinarnost normativnih postavki jer sadržava i upućivanje na suptilnost ukusa kao „estetičkog razuma“ koji se ne mora samo slijepo pridržavati pravila u stvaranju i kritici, te pomak k subjektivizaciji u ideji oduhovljenog oponašanja prirode kao temeljnog principa umjetnosti. Antička djela nisu više paradigma stvaranja sama po sebi, nego su takav status zaslužila samo zato što njihova umjetnost i poetike odgovaraju razumskim normama, a ni moralna pouka nije više Boileauu prvenstveni zahtjev za umjetnost. Time se u klasicizmu omogućuje i pojava kritike, prosuđivanja primjerenosti umjetničkih djela još uvijek određujućim normama, ali, u samim začecima, i povijesno shvaćanje umjetnosti.<sup>40</sup> Naime osim estetičke prosudbe prema pravilima sada je zamislivo i približavanje i udaljavanje od

---

<sup>36</sup> Grlić, *Estetika II*, 94.

<sup>37</sup> Od sedamnaestog stoljeća princip umjetnosti traži se unutar subjektivnih duhovnih moći, u osjećajima ili u razumu. Po Ferryju nastanak obiju teorija omogućuje premještanje interesa na ljudski subjektivitet, na polje subjekta u Descartesovoj filozofiji. Uzdizanje ljudske točke gledišta naspram božanskoj, tj. afirmacija sfere osjetilnosti, postavlja temelj i estetikama osjećaja i spoznajnim teorijama umjetnosti. Pojam ukusa je dakle vezan uz oba pristupa lijepom; u jednom se sudi osjetom i osjećajem, a u drugom razumom. Izravni pak utjecaj, i po Ferryju, Descartesova misao ima prije svega na kasnije spoznajne estetike, dok na emocionalističke teorije utječu Pascal i engleski empirizam.

<sup>38</sup> „U tom je smislu Descartesov utjecaj veći u odnosu na kasniju estetiku nego na onu kojoj je suvremenik.“ (Grlić, *Estetika II*, 103).

<sup>39</sup> Tatarkjevič: *Istorija šest pojmova*, 30.

<sup>40</sup> Ferry, *Homo Aestheticus: The Invention of Taste in the Democratic Age*, 22–23.

razumski postavljenog ideala, dakle i određeni povijesni razvoj<sup>41</sup> (Grlić, doduše, za razliku od Ferryja, u klasicizmu vidi samo pojavu kritike, ne i povijesnosti: za njega je normativnost neizbježna pratnja svakog racionalizma).

Za njemački racionalizam, točnije za Leibniz-Wolffovu školu, od presudnog je značenja Descartesovo definiranje niže, osjetilne spoznaje kao jasne, ali nerazgovijetne (u nižoj, konfuznoj spoznaji ne mogu se razumom potpuno razlučiti sastavni dijelovi; osim toga, to je partikularna spoznaja koja nema univerzalno značenje). Osjetilno koje izaziva određeno uzbuđenje i ugodu blagotvorno je za organizam,<sup>42</sup> a matematičkom i umnom spoznajom otkrit će se zakonitost proporcija koja zapravo sačinjava doživljenu ljepotu. Tu se još uvijek radi o fiziološkom djelovanju i osjetilnoj ugodu nekih estetskih doživljaja. Descartes na koncu jasno luči osjetilno i pojmovno, a osjećaj i maštu u potpunosti odbacuje, pa u takvom konceptu još nije bilo moguće promišljanje vrijednosti niže spoznajne moći i, u okviru nje, estetskih pojava.<sup>43</sup>

Tek je Leibniz tzv. „zakonom kontinuiteta“ omogućio povezivanje osjetilne i umne spoznaje u hijerarhijski postavljenoj shemi: osjetilnost i razum spoznaju isto, samo na različit način. Niža, osjetilna spoznaja odnosi se na spoznavanje osjetom, percepcijom i osjećajem, a unutar nje estetska spoznaja – ukus – donosi i užitak: nešto nam se sviđa, ali ne znamo što. Ono što takvom spoznajom osjećamo, razumski i matematički naknadno možemo i razjasniti, pa je ljepota i filozofski određiva, usavršiva,<sup>44</sup> protumačiva. Iako paradoksalno, imajući na umu ovakvo hijerarhiziranje, upravo je Leibniz unutar racionalizma otvorio put proučavanju osjetilne spoznaje, dakle sfere umjetnosti i lijepoga, ne držeći je više nedostojnom filozofskog interesa. U francuskom klasicizmu naime estetske su ideje većinom iznošene u poetikama, teorijama književnosti i samoj književnosti.

---

<sup>41</sup> Valja reći da je još u antici u djelima Ksenokrata iz Atene i Plinija Starijeg te u rudimentarnim oblicima povijesti umjetnosti, u životopisima umjetnika (primjerice u najpoznatijem, Vasarijevom *Vitama* iz 1550.) uspostavljeno povijesno shvaćanje razvoja umjetnosti po uzoru na biološki ciklus: razvoj od jednostavnih početaka prema vrhuncu i potom nazadovanju (Udo Kultermann, *Povijest povijesti umjetnosti: put jedne znanosti* (Zagreb: Kontura & Institut za povijest umjetnosti, 2002), 11-32).

<sup>42</sup> Gilbert - Kun, *Istorija estetike*, 176.

<sup>43</sup> Grlić, *Estetika II*, 149.

<sup>44</sup> Isto: 150–151. Ljepota se jasno osjetilno spoznaje i osjeća pružajući zadovoljstvo, dirnutost i užitak, ali um spoznaje „racionalni ‘ostatak’“ (Grlić, *Estetika II*: 150) ili metafizički aspekt koji je u osnovi savršenstva estetskih pojava; sklad, red i proporcije u slikarstvu ili moralnu pouku u pjesništvu (Gilbert-Kun, *Istorija estetike*: 192–193; Benedetto Croce, *Estetika kao znanost izraza i opća lingvistika* (Zagreb: Globus, 1991), 186–188). Ono što još nije bilo ostvarivo u Descartesovom „intelektualizmu“ (Croce) omogućio je Leibniz otvarajući prostor za raspravu o nižoj osjetilnoj moći i time o estetskim fenomenima. Čovjekovu raspolućenost na osjetilno i umno Leibniz je obuhvatio u punini, s osjetilnim i razumskim aspektima totaliteta, iako, naravno, još uvijek u hijerarhijski organiziranoj shemi.



### 3.3. Osnivanje estetike kao filozofijske discipline

Samim pojmom „jasnoće“, koji je utemeljio još Descartes, umjetnost i lijepo polako se afirmiraju u filozofijskom diskursu te se stidljivo i oprezno otvara prostor za misao o jednoj neobičnoj moći ljudskog uma koja je doduše smještena u nižu spoznaju, a ne u ono suprotno, iracionalno i maštovito, jer to kartezijanski okvir ne dopušta. Tu se razotkriva sva važnost zakona kontinuiteta – lijepo i umjetnost nisu nasuprot razumu, nego su hijerarhijski niže smješteni, u nerazgovijetnosti, ali jasnoći *spoznaje*. Isto tako, čitajući Grličevu *Estetiku*, stječe se dojam da je on veću važnost za afirmiranje sfere umjetnosti pridavao filozofskom zasnivanju estetike koje je u leibnizovskom okviru izvršio Baumgarten, nego psihološkim predkantovskim teorijama ukusa. Iako bi se osamostaljenje lijepoga prije očekivalo pod utjecajem estetika osjećaja, Grlić kao kulminaciju ‘borbi’ između dviju tendencija postavlja Baumgartena, pa primjerice pokušaj ispravljanja Baumgartenove tendencije k filozofskom utemeljenju estetike u djelu Baumgartenovog učenika Sulzera drži korakom unatrag u odnosu na Baumgartena, iako ne odbacuje sve Sulzerove ideje. Kako je već rečeno, rasipanje u partikularnosti ukusa u sentimentalizmu, nemogućnost zasnivanja ozbiljne teorije o takvom predmetu i solipsistički gubitak komunikacije predstavljaju trajnu poteškoću utemeljenju estetike, a time i konačnom pridavanju važnosti položaju umjetnosti i umjetnika.

Stoga Baumgartenove zasluge u afirmaciji novog područja filozofskog interesa, a kasnije i u formiranju teorijskih i povijesnih diskursa o umjetnosti, Grlić cijeni daleko više nego što to čine mnoge druge povijesti estetike. Naziv estetika prvi se put pojavljuje u Baumgartenovim *Filozofskim meditacijama o nekim aspektima pjesničkog djela* (1735), a glavno djelo, *Aesthetica*, izlazi 1750.<sup>45</sup> Estetika je Baumgartenu nezavisna znanost osjetilne spoznaje, specifično određena i jasno odijeljena od logike i znanosti o pojmovnoj spoznaji jer je Leibnizovu nerazgovijetnu spoznaju pretvorio u *posebnu vrstu spoznavanja*.<sup>46</sup> „Ipak, Baumgartenova se spoznaja ne može bez ostatka svesti isključivo na osjet. U senzitivnu spoznaju spadaju sve spoznajne moći koje su ‘podčinjene’ intelektu ili točnije: koje su od njega nezavisne.“<sup>47</sup> Područje nove znanosti Baumgarten sužava s neodređenosti i širine pojma osjetilne spoznaje na *znanost o umjetnosti* jer ga zanima prvenstveno savršenstvo osjetilne spoznaje, umjetnička ljepota, točnije umjetničko stvaranje, samo umjetničko djelo i

---

<sup>45</sup> Grlić, *Estetika II*, 151.

<sup>46</sup> Isto, 50.

<sup>47</sup> Isto, 154.



prosudivanje.<sup>48</sup> Hijerarhijski postavljenu različitost osjetilne i pojmovne spoznaje mijenja u *analogiju* te je tako unutar okvira racionalističke filozofije postavio nezavisnost jedne posebne sfere ljudskog djelovanja. Iako nemali broj povijesti estetika i filozofija ne prepoznaje važnost Baumgartenovog učenja, isto tako se s druge strane među zagovornicima uviđa važnost uspostave nove znanosti u kojoj je sistematizirano znanje prethodnih estetika, retorika i poetika<sup>49</sup> te utvrđeno osamostaljenje i samosvrhovitost umjetničke produkcije.

Sfera estetičke istine izdvojena je kao specifična i suprotstavljena je njezinu tumačenju u kartezijanskoj i leibnizovskoj tradiciji. Umjesto osjetilne spoznaje savršenstva, kako se umjetnost definirala u spoznajnoj tradiciji, Baumgarten uvodi poznati stav o savršenstvu osjetilne spoznaje. Dakle, od prikaza lijepog predmeta, koncepta nestvaralačke vjernosti prirodi ili, češće, razotkrivanja onog bitnog te uljepšavanja i idealiziranja stvarnosti, formula se sada pomiče prema subjektivizaciji u shvaćanju umjetničkog stvaralaštva, prema uvažavanju momenta stvaralačkog izraza umjesto mimeze. Iako je još uvijek zadržan pojam savršenstva, on sada poprima nenormativnu konotaciju jer ne ukazuje na objektivno odražavanje onog postojećeg koje služi kao ideal umjetničkog stvaranja. Ali i ta instanca savršenstva, načelo formalne organizacije bogatstva građe, nije više, kao kod Leibniza, ‘racionalni ostatak’ koji se umno spoznaje i razotkriva ‘iza’ pojavnosti djela, nego je i sama pojavne prirode, spoznaje se osjetilno. Djelo posjeduje svoju specifičnu estetičku ‘logiku’, jedinstvo u mnoštvu;<sup>50</sup> ujedinjenjem i harmoniziranjem mnoštvenosti osjetilnih doživljaja osjetilna spoznaja dostiže svoje savršenstvo koje osjećamo kao ljepotu.<sup>51</sup>

Iako u ranijim djelima još uvijek spominje oponašanje prirode, kasnije se usredotočuje samo na principe oblikovanja i načine stvaranja,<sup>52</sup> a aristotelovska kategorija vjerojatnosti jedini je zahtjev za umjetnost umjesto reprezentacije istine.<sup>53</sup> Također, specifičnost estetičke

---

<sup>48</sup> Isto, 157.

<sup>49</sup> Grlić ističe da je već i sam Leibniz otvorio put osamostaljivanju i osmišljavanju osjetilne sfere, a iako je Baumgarten naglasio analogiju (umjesto zakona kontinuiteta) unutar leibnizovskog okvira, ipak je zasnovao novovjekovnu estetiku. „Baumgarten doista predstavlja prvi novovjekovni sistem estetike“ (Grlić, *Estetika II*: 171).

<sup>50</sup> Ferry, *Homo Aestheticus: The Invention of Taste in the Democratic Age*, 74-76. Ferry ističe Baumgartenov ključni pomak od Wolffova učenja o tradicionalnoj zadaći filozofije (apstrahiranje, razgovijetno znanje) kojemu Baumgarten suprotstavlja „ekstenzivnu jasnoću“ ljepote i zadatak estetike da prouči specifičan način vezivanja predodžbi u poetskom djelu – one su *vođene vlastitom zakonitošću*, bogatstvo senzibilnog determinirano je *zakonitošću* koja nije razumska, nego „intrinzična osjetilnoj sferi“ (nav.dj., 74).

<sup>51</sup> Čačinović-Puhovski, *Estetika*, 25.

<sup>52</sup> Grlić, *Estetika II*, 164.

<sup>53</sup> I Donald Preziosi („Aesthetics“: introduction, u *The Art of Art History: A Critical Anthology* (Oxford: New York: Oxford University Press, 1998), 64.) posebno naglašava važnost postupnog napuštanja teorije odraza za osamostaljenje umjetnosti od vanjskih zadaća i za pomak prema konceptu stvaralaštva. Za razliku od prethodnih spoznajnih teorija umjetnosti i povezano s Baumgartenovom idejom analogije, postoje dvije različite vrste

istine pronalazi se u samoj 'gustoći' osjetilnosti, individualnosti (osjetilnost spoznaje podrazumijeva individualitet, izlaganje mudrosti u individualnom bogatstvu i u obliku primjera) i nesvodljivosti umjetničkog djela na općost misli, što je suprotno znanstvenoj i logičkoj istini koja apstrahira.<sup>54</sup> Apstrahiranje je gubitak, kaže Baumgarten. U takvom inzistiranju na individualnosti i specifičnosti umjetničkog prikazivanja u svom bogatstvu, namjesto onog općeg i apstraktnog kojim je određena znanost, Grlić prepoznaje i Baumgartenovu zadržku prema postavljanju pravila i odmak od klasicističkog poimanja umjetničkog stvaranja;<sup>55</sup> tu se, prema Grliću, postavlja tek opći okvir promišljanja umjetnosti, a ne dogmatski preskriptivni koji detaljizira zahtjeve postavljene umjetnosti.<sup>56</sup>

Grlić na koncu zaključuje da je Baumgartenova fundamentalna zasluga otkrivanje važnosti individualnosti i specifičnosti estetskog fenomena i važnosti osjetilne spoznaje, postavljanje te sfere analogno prema razumu, a ne više u hijerarhijsku ljestvicu, odjeljivanje estetike od etike, logike i metafizike, određeno oslobođenje od zahtjeva normativnosti, kao i činjenicu da je te misli utkao u cijeli svoj sistem. Slijedeći Bäumlera, proširuje zaključak i prema novom osmišljavanju subjektiviteta u toj estetici: „estetsko otkriće osjetilnosti“ i filozofsko zasnivanje estetike, afirmira cjelovitost čovjekovih moći i opravdava osjetilnost, nasuprot dominaciji i jednostranoj prevlasti uma.<sup>57</sup> Pozivajući se na Milana Damnjanovića, Miško Šuvaković ističe da je ovdje filozofska poetika proširena u samostalnu disciplinu koja proučava umjetnost i osjetilnu spoznaju; takav uvelike moderan projekt zasnivanja posebnih disciplinarnih područja omogućio je okupljanje različitih diskursa o osjetilnosti, lijepome i umjetnosti i naknadno rekonstruiranje povijesti estetike.<sup>58</sup>

U kulturnopovijesnom smislu značenje je epohe estetike, razdoblja od šesnaestog do osamnaestog stoljeća, iznimno važno, sintetizira Grlić. U raspravama o mjestu ljepote i

---

predmeta prikaza (tema), onaj primjeren umnoj i onaj primjeren estetičkoj spoznaji, a u spoznavanju i percipiranju istog predmeta na djelu su pak dva različita načina spoznaje, znanstveni i estetički (Grlić, *Estetika II*, 165.)

<sup>54</sup> Ferry, *Homo Aestheticus: The Invention of Taste in the Democratic Age*, 74–75. Pojam jedinstva forme i sadržaja i nemogućnosti redukcije forme u umjetnosti jest općeprihvaćena estetička premisa koja u svojoj konciznoj formuli sadrži nekoliko tekovina: suprotstavlja se estetikama koje u umjetnosti traže misao, a cjelokupni smisao pronalazi u harmoniji izraza i misli; time se rehabilitira snaga osjetilnosti, senzibilnosti, potiskivana u metafizičkoj filozofiji kroz stoljeća; u obliku nema ničeg akcidentalnog što bi se olako podvrglo apstrahiranju esencije – misli (o čemu lijepo piše Gottfried Boehm u svojoj hermeneutici slike); apostrofira se 'logika osjetilnosti'.

<sup>55</sup> Grlić, *Estetika II*, 162, 173.

<sup>56</sup> Počeo je pisati o (objektivnim) određenjima pjesništva, a dovršio je samo raspravu o sadržaju umjetničkog djela nabrojavši šest bitnih svojstava.

<sup>57</sup> Isto, 172.

<sup>58</sup> Šuvaković, *Diskurzivna analiza*, 94–95; citirajući Milana Damnjanovića, također naglašava epohalnu ulogu afirmacije osjetilne, intuitivne spoznaje svijeta, „pre razlučivanja na saznavajući subjekt i na predmet saznanja, na teorijsko mišljenje i na delovanje“ (nav.dj., 94.), dakle one spoznaje koja ujedinjuje subjektivno i objektivno.

umjetnosti među čovjekovim moćima postupno nastaje nova disciplina estetike, simptom nove, moderne duhovne situacije i mijene u shvaćanju subjektiviteta. Samosvijest i novo samoodređenje čovjeka odvija se uključivanjem u dotad samo na racionalitet usmjeren filozofski diskurs i onog individualnog, posebnog, epitomiziranog u sposobnosti doživljavanja, dodirnutosti, kritike i stvaranja lijepog. (Antičke, srednjovjekovne i renesansne teorije doživljavanja i stvaranja te metafizike lijepog ne mogu se u osnovi, prema Grliću, držati kontinuitetom prema ovom modernom značenju estetike.) Rasprave o ukusu kao specifičnoj moći prosuđivanja pojavljuju se nakon traženja osnova prosudbe uspjelosti djela u uzoritosti antičkih djela i razumskih pravila,<sup>59</sup> doprinose oslobađanju umjetničkog stvaranja od normativnosti i pripremaju put autonomiji umjetnosti, a ključna je i njihova uloga u pojavi svijesti o različitosti i povijesnoj uvjetovanosti ukusa. Modernitet u misli o lijepom obilježen je subjektivnim utemeljenjem lijepog u ukusu. No „klice takvog historijskog“<sup>60</sup> Grlić vidi i u samom konstituiranju estetike kao *znanosti* osjetilnog, individualnog,<sup>61</sup> a ne samo u teorijama ukusa. Konačno samopotvrđivanje čovjeka po mnogim je interpretatorima ostvareno u Kantovu kritičkom mišljenju.

### 3.4. Estetsko iskustvo i raskid s normativnošću

Značenje Kantove *Kritike moći suđenja* za zasnivanje i razvoj discipline povijesti umjetnosti temelji se na uspostavi autonomije sfere ljepote, konceptu bezinteresnosti estetskog užitka, razradi koncepta estetskog iskustva (pojedinačnog estetičkog suda) i, konačno, traženja univerzalnosti i konsenzualne prihvaćenosti subjektivnog, intimnog estetičkog suda. *Kritika moći suđenja* bavi se promišljajućom moći suđenja u kojoj opće pravilo nije dano, nego se tek iznalazi, a u tom okviru Kant razmatra estetički sud (sud ukusa) kao sud o lijepom koje pobuđuje bezinteresnu ugodu. U pojedinačnom se estetskom iskustvu mašta, najснаžnija osjetilna moć potaknuta osjetilnošću prirode ili umjetničkog djela, spontano aktivira, povezuje viđeno, asociira, sintetizira, a sve prema nekom smislu, neodređenoj Ideji Uma prema kojoj nije vođena, nego prirodno, spontano teče. Taj smisao djeluje kao neka ‘nužnost bez nužnosti’ tako da uviđamo cjelinu, totalitet, smisao.<sup>62</sup> Kant ovaj

---

<sup>59</sup> Čačinović-Puhovski, *Estetika*, 148; iako, kako je već rečeno, Luc Ferry vezuje i klasicističke poetike uz pojam ukusa.

<sup>60</sup> Grlić, *Estetika II*, 303.

<sup>61</sup> Isto, 301–304.

<sup>62</sup> Ferry, *Homo Aestheticus: The Invention of Taste in the Democratic Age*, 91–93; Gilbert-Kun, *Istorija estetike*, 275–281.

smisao označava formalnom svrhovitošću, svrhovitošću bez predodžbe svrhe, a ničim determiniranu igru mašte i razuma prati osjećaj estetske ugone „jer se predmet slaže s ljudskim spoznajnim moćima“.<sup>63</sup> Sve je povezano s prirodnom potrebom našeg uma da vidi u osjetilnosti organiziranu cjelinu, kao da je ona božje djelo. To je samo ideja, sređujuće načelo, djeluje kao regulativni, a ne kao determinirajući princip promišljanja.

Kant je još u *Kritici čistog uma* anticipirao problematiku estetskog iskustva postulirajući regulativno djelovanje Ideje Uma kao pretpostavke sveznajuće božanske perspektive ili zahvaćanja prirode i svemira u jedinstvenom totalitetu. Budući da se postojanje apsoluta ne može razumski, dogmatski dokazati, takva regulativna ideja služi kao okvir našeg uvijek ograničenog spoznavanja i poticaj za stalno stremljenje sve većem razumijevanju svijeta.<sup>64</sup> Primijenio je potom slično shvaćanje postavivši kao osnovni apriorni princip estetičkog suđenja „princip svrhe ili sistema“; <sup>65</sup> u onom lijepom, u igri mašte i razuma, pri čemu postizemo pomirenje obiju moći, osjećamo i razaznajemo neki smisao, svrhovitu formu. Promišljajućom moći suđenja predmete ne spoznajemo u njihovim svojstvima, nego ih prosuđujemo po njihovoj svrhovitosti; <sup>66</sup> bez datog općeg, bez pravila i zakonitosti. Redovito se ističe da je u takvom konceptu lijepi predmet (prirodno lijepo ili ljepota oblika umjetničkog djela) spontano, samo po sebi, primjeren našoj subjektivnoj potrebi za smislom. Tako je uspostavljena veza između osjetilnog i razumskog, a vrhunac je Kantova estetičkog razmatranja dovođenje u vezu lijepog i moralnog, u Kantovu konceptu uzvišenog (i adherentne ljepote).<sup>67</sup>

Kritika moći suđenja kao ‘most’ između dviju drugih Kantovih kritika može se shvatiti samo kao ublažavanje inače jasno odijeljenih područja spoznaje, moći spoznaje i praktičkog uma, prirode i slobode, tipično modernog odvajanja sfera. Baumgartenovo odvajanje pojmovnog i osjetilnog dovršava Kant. Predodžbom o slobodnoj promišljajućoj igri mašte i razuma spontano vođenoj prema neodređenoj ideji smisla nemoguće je utemeljivanje bilo kakvih pravila i poetika te znanosti o lijepom; normativnost i zahtjev savršenstva posve su

---

<sup>63</sup> Grlić, *Estetika II*, 21. „Učinak se ponajprije sastoji u opažanju toga da se ovo posebno ne pokorava supsumciji i da ono odbacuje opće pojmove koji bi se ovdje možda mogli primijeniti, potom se ono sastoji od kretnje koja iza toga slijedi, a koja rasudnu moć svodi na nju samu, što znači na njenu posredujuću funkciju između onog posebnog i onog općeg. Rasudna moć kao promišljanje postaje svjesna sama sebe u svojem posredovanju.“ (Bubner, *Estetsko iskustvo*, 43).

<sup>64</sup> Gilbert - Kun, *Istorija estetike*, 275; Ferry, *Homo Aestheticus: The Invention of Taste in the Democratic Age*, 77–79.

<sup>65</sup> Gilbert-Kun, *Istorija estetike*, 276.

<sup>66</sup> Određujuća pak moć suđenja, u kojoj je ono opće pravilo dano, pa pod njega svrstavamo partikularno, „poklapa se s razumom“ (Grlić, *Estetika II*, 21).

<sup>67</sup> Gilbert - Kun, *Istorija estetike*, 282; Grlić, *Estetika II*, 26–27.

napušteni. No ipak su Kantove ideje poslužile utemeljenju jedne nove znanosti, povijesti umjetnosti: iz Kantova promišljanja estetskog iskustva u nastajućoj se disciplini posebno izdvaja ideja formalne svrhovitosti u kojoj nova znanost vidi temeljni kriterij izdvajanja predmeta svog istraživanja – iznimnost vizualnog oblika nekih predmeta u svekolikom mnoštvu proizvoda kulture koji izaziva specifičan estetički stav.<sup>68</sup> Winckelmann se, doduše, već ranije u svojoj *Povijesti umjetnosti staroga vijeka* (1764) usredotočio na stilsku povijest oblika antičke umjetnosti, a Kant je filozofski utvrdio svijest o važnosti samosvrhovitog oblika i ‘čiste ljepote’ u shvaćanju umjetnosti.

Prvim Kantovim određenjem estetičkog suda potvrđuje se autonomno značenje lijepog: lijepo se sviđa bezinteresno, čime je odijeljeno od puke osjetilne ugone i s druge strane od zadovoljstva vezanog uz moralno djelovanje; ideja bezinteresnosti ukusa prethodno je formulirana u engleskoj estetici početkom osamnaestog stoljeća, u mislima lorda Shaftesburyja<sup>69</sup> i lorda Kamesa, te kasnije kod Mosesa Mendelssohna kao izravna anticipacija Kantova shvaćanja. To nije ravnodušnost ili nezainteresiranost, nego kontemplativan stav oslobođen utilitarnih zahtjeva ili želje za posjedovanjem lijepog predmeta, a poslužio je kao paradigma estetičkog stava nužnog za poznavatelja i povjesničara umjetnosti. Drugim pak svojstvom estetičkog suda lijepo je odvojeno od pojmovnog određenja, a s njim povezano četvrto svojstvo utvrđuje da se lijepo i bez pojma nužno sviđa svima. Da bi se izbjegao kaos relativnosti pojedinačnih ukusa i s druge strane racionalističko supsumiranje subjektivnog suda pod neko opće pravilo,<sup>70</sup> a ipak postulirala univerzalna valjanost estetičkog suda, ona se sada utemeljuje u intersubjektivnosti. Pridržavanjem četiriju osnovnih određenja suđenja, bezinteresno, bez apriorne norme, povezani filozofski mišljenom ljudskoću jer svi posjedujemo „i fantaziju i intelekt i emocije i volju, pa i mogućnost harmonične igre među tim moćima“,<sup>71</sup> estetički sudovi konvergiraju univerzalnoj valjanosti za sve. Može se također reći da postoji analogija između strukture individualnog estetskog iskustva i konsenzusa estetičkih sudova: u obama slučajevima partikularno spontano teži neodređenom općem.<sup>72</sup> Bez tog uvjeta nije moguća ni rasprava o ukusu, ni kritičko usuglašavanje, ni filozofiranje o umjetnosti, a za samu povijest umjetnosti takav okvir pruža mogućnost shvaćanja konsenzusa oko velikog djela i stvaranje kanona; napuštanje objektivnosti traži uspostavu novog

---

<sup>68</sup> Jan Bialostocki, *Povijest umjetnosti i humanističke znanosti*, 16.

<sup>69</sup> Paul Guyer, „History of Modern Aesthetics“, u *The Oxford Handbook of Aesthetics*, ur. Jerrold Levinson (Oxford: New York: Oxford University Press, 2005), 27–28.

<sup>70</sup> R. Bubner ističe: „Ukus nije ni puki osjetilni užitak ni sigurnost pojma.“

<sup>71</sup> Grljić, *Estetika II*, 142.

<sup>72</sup> Ferry, *Homo Aestheticus: The Invention of Taste in the Democratic Age*, 85- 95.

utemeljenja valjanosti, objektivnosti u subjektivnosti, transcendentalne vrijednosti u imanenciji.<sup>73</sup>

Grlić u *Kritici moći suđenja* prije svega vidi konačno napuštanje metafizike i doktrinarnosti, definitivnu analitiku i afirmaciju promišljajuće kritičke moći koja sada sudi bez ikakvih određujućih okvira prevladavajući empirizam i dogmatski racionalizam te afirmirajući time samostalni subjektivitet i individualnost. Kantova humanistička misao samo je na korak do pojave povijesnosti, zaključuje Grlić, i upravo je on ona ključna spona prema Hegelovoj povijesnoj misli.<sup>74</sup> Prema Bubneru nenadmašena je Kantova analiza poticajne i stvaralačke igre spoznajnih moći u estetskom iskustvu; ono se nikad ne iscrpljuje i nemoguće ga je reducirati na opće misli: moramo ga doživjeti u njegovoj „konkretnoj jedinstvenosti“, realno ga iskusiti. Suprotno tomu postupci metodološki različitih povijesti i teorija umjetnosti bez iznimke su usmjereni na apstrahiranje općeg.<sup>75</sup>

S druge strane Šuvaković u svojoj kulturnomaterijalističkoj analizi nastanka povijesti umjetnosti kritizira koncepte autonomije umjetnosti, bezinteresnosti i univerzalnosti estetskog iskustva koji su imali važnu ulogu u konstituiranju modernog pojma umjetnosti. Poslužili su kao pojmovni instrumentarij promatranja kulturnih proizvoda izvan njihove društvene i kulturne kontekstualiziranosti, zaboravljalo se pritom na njihovu negdašnju utilitarnu i ideološku funkciju, a ideali europske kulture nekritički i nepovijesno su se primjenjivali na sve tada dostupne proizvode drugih civilizacija. Osim toga bezinteresno i slobodno uživanje u umjetnosti postaje načinom organiziranja slobodnog vremena građanskih klasa, tako da se umjetnost kao dokolica suprotstavlja uzusima korisnog, 'pravog', materijalnog rada. Društveni kontekst koji ima određujući utjecaj na takve koncepcije jesu dramatične društvene promjene, raspad feudalne formacije te kolonijalno širenje europskih kultura u osamnaestom i devetnaestom stoljeću.<sup>76</sup>

### 3.5. Povijesni pristup umjetnosti

Nakon što je za povijesno promišljanje i kontekstualiziranje umjetnosti osnovu priredila povijest estetičkih problema, posebice od šesnaestog do osamnaestog stoljeća,

---

<sup>73</sup> Isto, 90.

<sup>74</sup> Danko Grlić, *Estetika III* (Zagreb: Naprijed, 1983), 40–42.

<sup>75</sup> Bubner, *Estetsko iskustvo*, 64–65.

<sup>76</sup> Šuvaković, *Diskurzivna analiza*, 270–276.



polovicom osamnaestog stoljeća uvode ga prije svega kritičari, poznavatelji i prvi povjesničari umjetnosti. Tražeći ono opće kojim bi se umjetnost mogla odrediti i često iznalazeći niz nepromjenjivih objektivnih normi kojih bi se umjetnost trebala pridržavati, filozofski je pristup ostajao u ahistorijskom horizontu, iako je uvođenje tematike osjetilnosti i umjetnosti u filozofske rasprave tek omogućilo pojavu povijesne svijesti. Empirizam tzv. estetike ‘odozdo’ polazio je od konkretne umjetničke građe i tek na osnovi takve induktivne metode stvarao općenite zaključke. Kako je poznato, konačno konstruiranje cjelovitog povijesnog koncepta umjetnosti i paradigmatičan izvor kasnije povijesnoumjetničke metodologije predstavlja Hegelova filozofija umjetnosti.

Winckelmannovo djelo *prekretnica* je u pojavi nove discipline; primijenio je spoznaje „filozofije, kao i historije, filologije i tehničkog znanja“<sup>77</sup> povezavši ih u cjelinu novog pristupa u istraživanju antičke umjetnosti. Prisutni su i momenti idealističkog i klasicističkog razmišljanja o umjetnosti, pa je ljepotu smještao u carstvo duhovnosti i bestjelesnosti, nalazio je utjelovljenom u muškom tijelu, a odredio je i niz pravila ljepote. U ranom djelu *Razmišljanja o nasljedovanju grčkih djela u slikarstvu i kiparstvu* (1755) postavio je estetički ideal za sve umjetnosti: bio je to zahtjev za „plemenitom jednostavnošću i smirenom uzvišenošću“,<sup>78</sup> zasnovan na promatranju Laokontove skupine i uperen protiv umjetnosti vlastitog vremena, kasnog baroka i rokoka. No tek u središnjem djelu, *Povijesti umjetnosti starog vijeka* (1764), razvija svoju povijesnu metodu promatrajući s jedne strane stilski razvoj antičke umjetnosti, a s druge strane njezinu uvjetovanost društvenim i povijesnim kontekstom, točnije utjecajem klime i vezivanjem procvata umjetnosti uz političku slobodu grčkog polisa.<sup>79</sup>

Time je anticipiran osnovni hegelijanski povijesnoumjetnički metodološki model: promatranje umjetnosti u dijakronijskom razvoju i sinkronijskom kontekstu. U konstrukciji imanentnog razvoja grčke umjetnosti poslužio se već od antike poznatim modelom cikličkog razvoja,<sup>80</sup> puta razvitka, procvata i nazadovanja, no stilsku je susljednost epoha grčke

---

<sup>77</sup> Citat Roberta Vischera navodi se u Grlić, *Estetika II*, 245.

<sup>78</sup> Kultermann, *Povijest povijesti umjetnosti : put jedne znanosti*, 53.

<sup>79</sup> Whitney Davis tvrdi da je Winckelmann pod političkom slobodom razumijevao puno šire (i osobnije) značenje svjetonazorske i opće slobode duha u grčko doba; u „Winckelmann Divided: Mourning the Death of Art History“, u *The Art of Art History: A Critical Anthology*, 40–42.

<sup>80</sup> Ernst H. Gombrich, „Umjetnost i napredak, djelovanje i prijetvorba jedne ideje: od klasicizma k primitivizmu“, *Život umjetnosti*, br. 29-30 (1980), 235. Kako je rečeno, već su grčki i rimski pisci poput Durisa sa Samosa, Ksenokrata iz Atene ili Plinija Starijeg primjenjivali neki povijesni model u prikazu umjetničkih djela, a potom se isti model primjenjivao od petnaestog stoljeća u životopisima umjetnika u Italiji. Winckelmann uspostavlja razvojni niz starijeg stila, drugog ili visokog stila, lijepog stila i stila nazadovanja.

umjetnosti dosljedno i znanstveno utemeljio.<sup>81</sup> Društveno kontekstualiziranje umjetničkih djela prava je novina Winckelmannovih istraživanja; tražio je, prema Rieglu, zajednički viši pojam i zakonitosti koje ravnaju umjetnošću nekog razdoblja<sup>82</sup> i u takvom je pothvatu u svoje vrijeme bio posve usamljen. Ipak, imanentno proturječje Winckelmannova djela nalazi se u spoju onog estetičkog, vrednujućeg aspekta, postuliranja normativnosti jednog umjetničkog ideala i s druge strane uvođenja povijesne metode u istraživanje umjetnosti.<sup>83</sup> Dosljedno provedena povijesna perspektiva ne dopušta više hipostaziranje vanvremenskog ideala; vezivanje umjetničkog stvaralaštva uz određeni kulturni i društveni kontekst vodi nenormativnom poimanju stila, stila kao izraza ili simptoma<sup>84</sup> nekog razdoblja ili kulture.

Tomu smjera Herderovo historističko shvaćanje umjetnosti. Prosvjetiteljska filozofija povijesti često interpretira povijest kao proces kontinuiranog napretka prema nekom cilju, povećanja razumskog kapaciteta civilizacija (primjerice u Vicoovoj i Montesquieuovoj filozofiji) zadržavajući tako princip teleologije kao ključan u svojim konceptima.<sup>85</sup> Tako i Winckelmannova povijest umjetnosti postavlja ideal umjetnosti, doduše, smještajući ga u prošlost, a ne u budućnost. Herderovo se pak shvaćanje, umjesto traženja smisla i zakonitosti razvoja povijesti, usredotočuje na samu povijesnu uvjetovanost ljudske prirode, pa zato i umjetnost može biti shvaćena samo kao proizvod svog društvenog i kulturnog konteksta. Tu više nema normativnih zahtjeva, ostaje samo shvaćanje relativnosti svih vrijednosti i ukusa, 'narodnog duha', što je anticipirano još u Dubosovim i Montesquieovim djelima. I razvoj i propast nekog ukusa i stila društveno su determinirani,<sup>86</sup> a nisu vođeni imanentnom zakonitošću.<sup>87</sup>

Pun procvat historističke misli, shvaćanja povijesne uvjetovanosti svih pojava i vrijednosti te njihove procesualnosti odvija se u kontekstu dramatičnih društvenih promjena, nastanka građanskog društva i modernih nacionalnih država, ali i osnivanja prvih javnih

---

<sup>81</sup> Kultermann, *Povijest povijesti umjetnosti: put jedne znanosti*, 67.

<sup>82</sup> Rieglov citat navodi se u nav.dj., 177.

<sup>83</sup> Grlić, *Estetika II*, 253–259.

<sup>84</sup> Bialostocki, *Povijest umjetnosti i humanističke znanosti*, 53.

<sup>85</sup> Daniel Little, "Philosophy of History", u *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <http://plato.stanford.edu/archives/sum2011/entries/history/>; Arnold Hauser, *Socijalna istorija umjetnosti i književnosti II* (Beograd: Kultura, 1962), 156–157.

<sup>86</sup> Grlić, *Estetika II*, 277.

<sup>87</sup> Za metodologiju povijesti umjetnosti važno je naglasiti da se Herder, u skladu s izloženim shvaćanjem o individualnosti i društvenoj uvjetovanosti ukusa, protivi Kantovoj koncepciji univerzalnosti estetičkog suda: estetički je sud naizgled neposredan, ali i kompleksan; njegovanjem i odgajanjem suda postiže se superiornost i brzina u prosuđivanju te se čini kao da je ukus urođen. Osim toga sud poznavao umjetnosti težak je i naporan znanstveni rad u kojem se mora spoznati objektivno savršenstvo predmeta; primjer za takav sud radovi su Winckelmannova i Lessinga. Time se Herder izričito protivi Kantovu modelu suda ukusa kao subjektivne promišljajuće igre „spoznajnih funkcija bez pravog i strogo određenog predmeta“ (Grlić, *Estetika II*: 276–278).



muzeja i pojave velikog broja svakovrsnih artefakata iz cijelog svijeta u europskim zbirkama.<sup>88</sup> Kao što je poznato, u Hegelovu učenju o samorazvoju apsolutnog duha u povijesti, puta od nužnosti prema slobodi, od apsolutne ideje preko njezina otuđenja u prirodi pa do samosvjesnog duha, umjetnost je smještena u najvišu sferu apsolutnog duha, uz religiju i filozofiju.<sup>89</sup> Cijeli Hegelov sistem počiva na neumitnoj logici dijalektički mišljene povijesnosti i konačnom razotkrivanju i sveopćoj transparentnosti svijeta u apsolutnom znanju. No Grlić ističe da Hegelov racionalizam nije više onaj racionalizam „Lebiniz-Baumgartenovog tipa“<sup>90</sup> jer pomiruje umno i zbiljsko, a koncept povijesnosti nije samo predodžba o imanentnom stilskom razvoju jedne umjetničke epohe kao u Winckelmana ili svijest o kontekstualiziranosti umjetnosti kao u Herdera, nego je središnja kategorija Hegelove filozofije. Hegelova *Predavanja iz estetike* „istovremeno su filozofija umjetnosti, teorija pojedinih umjetničkih formi i povijesti umjetnosti“.<sup>91</sup> Estetika nije znanost o osjetilnosti i osjećajnosti, nego je njezin predmet umjetnost (ne više i prirodna ljepota) kao spoznaja, ideja utjelovljena u pojavnom obliku.<sup>92</sup>

No baš zbog važne uloge koju dodjeljuje umjetnosti slijedi njeno neminovno prevladavanje: duh stremlje dalje, u visinu, oslobođenju od osjetilnosti, što se vidi i u potrebi duha da (već u Hegelovo vrijeme) umjetnost definira, objasni, znanstveno raspravi, a ne da se više u umjetnosti neposredno uživa. U *Uvodu u estetiku* Hegel uvodi i model znanstvenog proučavanja umjetnosti koji je bitno utjecao i na razvoj kasnije povijesnoumjetničke metodologije, posebice krajem devetnaestog i početkom dvadesetog stoljeća. Hegel naime ističe da se filozofski i znanstveni pristup ne mogu razdvojiti i da je, umjesto induktivnog i faktografskog pristupa, pukog nizanja činjenica ili apriorno filozofskog pristupa, upućenog samo na apstraktne pojmove lijepoga, potrebno promatrati umjetnost i tražiti njezinu bit u imanentnoj logici razvoja.<sup>93</sup> Umjetnost valja sagledavati unutar određenog okvira filozofije povijesti umjetnosti. Za povijest umjetnosti kao disciplinu, ako bi se zanemario zaključak o neminovnom prevladavanju umjetnosti, ostaje činjenica da je u kratkom vremenu od pojave Baumgartenove *Estetike* do Hegelovih predavanja iz estetike, održanih između 1817. i 1829. godine, već ustanovljen ne samo važan status umjetnosti u teorijskom i vanteorijskom

<sup>88</sup> Donald Preziosi, „Style“: introduction, u *The Art of Art History: A Critical Anthology*, 111.

<sup>89</sup> Dragan M. Jeremić, „Predgovor“, u G.V.F. Hegel, *Estetika I* (Beograd: BIGZ, 1986), XV.

<sup>90</sup> Grlić, *Estetika III*, 206.

<sup>91</sup> Čačinović-Puhovski, *Estetika*, 8.

<sup>92</sup> Doduše, brojna su i poetska određenja umjetnosti u Hegelovoj *Estetici*, pa tako Dragan M. Jeremić u „Predgovoru“ u Hegel, *Estetika I*, XXV ističe da je smisao umjetnosti i u tome da našim osjećajima i doživljaju podastre sve bogatstvo naše duhovne nutrine da bismo obogatili svakodnevno životno iskustvo i postali osjetljiviji na njegove pojave.

<sup>93</sup> Hegel, *Estetika I*, 13.

kontekstu (umjetnost je naime oblik apsolutnog duha i područje najviših interesa uma) nego i metodologija sustavnog proučavanja umjetnosti. Priroda umjetnosti spoznaje se iz povijesti umjetnosti.

Svaka je pojava uvjetovana određenim stupnjem u kojem se svjetski duh u tom trenutku nalazi i sve su spoznaje povijesno utemeljene. Svoju filozofiju povijesti umjetnosti Hegel je izložio u imanentnom razvoju povijesnih formi umjetnosti, od simboličke, preko ostvarenja ideala u klasičnoj formi, sve do romantičke forme umjetnosti.<sup>94</sup> Time je koncipirana misao o povijesnosti svekolike dotada poznate umjetnosti, a pregled se nije ograničavao samo na jednu umjetničku epohu, kako je to primjerice bilo kod Winckelmanna. Umjetnički ideal je ostvaren u klasičnoj antičkoj umjetnosti, pa su romantičke umjetnosti već pokazatelj postupnog prevladavanja same umjetnosti, u skladu s filozofijom o oslobođenju duha od osjetilnih elemenata. Ipak, ovdje se ne radi se o nestanku umjetnosti, nego o 'smrti' umjetnosti u njenoj društveno relevantnoj funkciji, njenoj ulozi pri našem orijentiranju u svijetu.

Iako su i Winckelmann i Herder promatrali umjetnost u društvenom i kulturnom kontekstu, Hegelova misao o samorazvoju duha koji prožima čitavu povijesnu realnost sustavno je definirala pojmove *Zeitgeista* i *Volksgeista*, te spomenutu ideju imanentne logike razvoja umjetnosti. Isti svjetonazor prožima sve pojave jednog vremena ili jednog naroda, a ujedno se i intrinzički razvija u slijedu umjetničkih stilova; ovakav donekle pojednostavljeni hegelijanski model postaje epistemološka osnova tradicionalne povijesti umjetnosti. Obično se tumači da su ta dva aspekta hegelijanizma, podvođenje empirijskog pod teleološku teorijsku shemu (filozofija povijesti) i shvaćanje empirijskog u skladu s 'duhom vremena', koji prožima različite kulturne i društvene pojave jedne epohe (dakle, dijakronijski i sinkronijski aspekt), presudno utjecala na različite metodologije pristupa umjetnosti: dijakronijsko shvaćanje na promatranje povijesti stilskih mijena, a sinkronijsko na kontekstualna proučavanja umjetnosti. Umjesto estetičkih rasprava o umjetnosti općenito ili kritičkog proučavanja pojedinih umjetničkih djela, interes tradicionalne discipline povijesti umjetnosti usmjeren je na umjetnost kao osjetilni simbol svjetonazora, simptom duha vremena, dok njezin vlastiti razvoj predstavlja sliku općeg povijesnog razvitka; također,

---

<sup>94</sup> Kriterij ovog povijesnog razvoja odnos je između ideje i oblika umjetnosti, tako da je simbolička forma umjetnosti definirana nedovoljnom određenošću ideje ljepote, što se odražava u oblicima simboličke umjetnosti, dok je adekvatno pristajanje određene i konkretne duhovne ideje svom obliku (ljudskom liku) postignuto u idealu klasične umjetnosti, da bi se potom slobodno bogatstvo unutrašnjosti duha u svom stremljenju većoj slobodi realiziralo u romantičkoj formi umjetnosti.

izdvojena je iz svojih prijašnjih kulturnih i praktičnih funkcija i postavljena u novoosnovane muzeje.<sup>95</sup> Umjetnička produkcija služila je kao dokument vremena i prostora, štoviše objektivirala je samu esenciju vremena, filozofija same povijesti odražavala se i otjelovljivala u umjetničkim djelima. Sve zadobiva smisao samo u povijesnoj perspektivi i po svom položaju unutar razvojne ljestvice; oslikava to „povijesnu, evolucijsku, razvojnu i progresivnu“<sup>96</sup> epistemu ranog devetnaestog stoljeća.

### 3.6. Metodologija tradicionalnih povijesti umjetnosti: problem determinizma

Hegelove su se ideje osobito plodno manifestirale (ali i transformirale) u povijesti umjetnosti krajem devetnaestog i početkom dvadesetog stoljeća, u djelima Aloisa Riegla, Heinricha Wölfflina, Maxa Dvořáka i drugih. Riegl, pripadnik prve generacije bečke škole povijesti umjetnosti, prihvatio se traženja duhovnih zakonitosti koje vladaju povijesnim razvojem umjetničkih stilova, nasuprot dotad još prevladavajućem utjecaju empirijskih i faktografskih istraživanja, te Semperovog i Taineovog materijalističkog pristupa u mladoj disciplini povijesti umjetnosti. To je duhovno načelo umjetničko htijenje vremena (*Kunstwollen*) koje kao nadindividualna zakonitost vlada razvojem umjetničkih oblika. Riegl uvodi u povijest umjetnosti radikalnu novinu: revoluciju „koja je razorila normativnu estetiku i uvela pluralizam estetskih sustava“.<sup>97</sup> Naime, u ovom konceptu nema više ideala umjetnosti kao u Hegelovoj filozofiji povijesti umjetnosti, a isto tako ni još starijih modela razvoja umjetnosti po uzoru na biološki ciklus napredovanja i propasti stilova, nego se radi samo o smjeni neponovljivih i jednakovrijednih stilova. Moglo bi se reći da je stotinjak godina nakon ukidanja pojma savršenstva u Kantovoj filozofiji, sličan koncept usvojen i u povijesti umjetnosti. Do ideje o umjetničkom htijenju koje ravna određenim razdobljem te se mijenja u skladu s promjenama općeg svjetonazora,<sup>98</sup> Riegl dolazi proučavanjem anonimne umjetnosti, tekstila, ornamentike i umjetničkog obrta,<sup>99</sup> u čemu se odražava metafizička težnja razumijevanju općih duhovnih načela koja determiniraju umjetničke pojave.

---

<sup>95</sup> Hans Belting, *Kraj povijesti umjetnosti?* (Zagreb: MSU, 2010), 197, 218, 220.

<sup>96</sup> Vidi fusnotu 88.

<sup>97</sup> Bialostocki, *Povijest umjetnosti i humanističke znanosti*, 142.

<sup>98</sup> Ernst H. Gombrich, „In Search of Cultural History“, u *Art History and its Methods*, ur. Eric Fernie (London: Phaidon Press Limited, 2003), 228

<sup>99</sup> Snješka Knežević, „Uvodna napomena“ u *Bečka škola povijesti umjetnosti*, ur. S. Knežević (Zagreb: Barbat, 1999), VIII.

Takav koncept proučavanja umjetnosti kao povijesti stila još se izrazitije realizirao u Wölfflinovoj koncepciji za koju se uvriježilo i naziv 'povijesti umjetnosti bez imena'; u oba slučaja vidljiv je odjek Hegelovih misli u presudnom utjecaju imanentne logike razvoja umjetničkih oblika, a u manjivanju značaja individualnih inicijativa i postignuća u kreiranju stilskih tijekova. Wölfflinova metodologija istraživanja umjetnosti kao povijesti oblika i problema likovnog prikazivanja, kao hipostaziranih likovnih zadataka koje umjetnik samo izvršava,<sup>100</sup> postala je česta paradigma tradicionalne povijesti umjetnosti. Zanimljivo je da tradicionalne povijesti umjetnosti u prvoj polovici dvadesetog stoljeća od hegelijanske metodološke paradigme imanentnog razvoja i društvene kontekstualiziranosti, najčešće preuzimaju samo prvi aspekt, naime povijest stila. Paralelno sa zbivanjima u samoj umjetnosti, uslijed dramatičnih stalnih inovacija oblika i stilova umjetnosti krajem devetnaestog i početkom dvadesetog stoljeća motiviranima oslobađanjem umjetnosti od zadaće prikazivanja stvarnosti, istraživanje se usredotočilo upravo na imanentni razvoj stilova kroz vrijeme. Pritom se ta metoda primjenjivala u početku na stariju umjetnost, kao u Wölfflinovim povijesnim istraživanjima renesanse i baroka, kada svijest o autonomiji umjetnosti nije još postojala i kada je umjetnost bila duboko vezana uz strukture patronata i naručitelja.

Uvjerljivu kritiku ovakvih Hegelovom filozofijom povijesti inspiriranih metoda povijesti umjetnosti nalazimo u Gombrichovim djelima. Postavljajući umjetnička djela u povijesnoumjetnički kontekst postajemo svjesni preuzimanja i mijenjanja tradicije i naučenog te njihovog daljnjeg utjecaja na tijekove zbivanja u umjetnosti, a promjenu stila Gombrich pripisuje dvjema povijesnim snagama: novim tehnološkim spoznajama i dostignućima, te elementu društvenog rivaliteta i borbe za prestižem. Stvaranje uzročnih veza u povijesnoumjetničkom istraživanju mora počivati na takvim konkretno utvrđenim uvjetovanostima, a ne apriorno postavljenim konstrukcijama. Povijesni kontinuitet može se sagledavati samo u ciklusima vođenima istom svrhom, primjerice postizanjem iluzije, no i tada sa sviješću da istodobno postoje i stilovi koji odbacuju novine i koji se opet, nakon što je postignut stupanj savršenstva u iluzionizmu, okreću drugim svrhama. Nasuprot tomu poteškoća koja je opterećivala i dovodila u zabludu povijesnoumjetnička razmatranja bio je naknadni pogled unazad koji određeni ishod razvoja vidi kao neizbježan i jedini moguć; takvu predodređenost susljednosti stilskog razvoja Gombrich naziva stilskim determinizmom. Za svakog je umjetnika, unatoč neminovnim ograničenjima izbora određenim povijesnim, kulturnim i umjetničkim kontekstom, budućnost bila otvorena, a pravci razvoja nisu bili

---

<sup>100</sup> Arnold Hauser, *Filozofija povijesti umjetnosti* (Zagreb: Matica hrvatska, 1963), 117; 128-129.

zacrtni. Isto tako se spekulativnom konstrukcijom proglašava i stil kao simptom i izraz duha vremena, uvjerenje o stilskom jedinstvu kulture određenog perioda ili naroda.<sup>101</sup> U sličnom duhu piše i Grlić o nemogućnosti uklapanja umjetnosti u jedinstvenu liniju razvoja koja podrazumijeva nasilje selekcije i o nesvodljivosti umjetnosti na društvene i idejne determinante svog vremena; umjetnost je istovremeno i povijesno uvjetovana i transcendirira svoje vrijeme.<sup>102</sup>

Materijalistički pristup polazi od istraživanja činjeničnog stanja te iz konkretnih podataka izvodi teorije o umjetnosti i kulturi. Prema učenju povijesnog materijalizma nije uopće nužno da ekonomski i društveni životni uvjeti jednostrano određuju 'nadgradnju', nego je važno shvatiti da kompleksna društvena zbivanja postavljaju *okvire* i *ograničenja* unutar kojih se odvijaju duhovni procesi. No ipak se u dogmatskim marksističkim pristupima ovakva shema svela na kruti ekonomski redukcionizam i klasnu uvjetovanost umjetničkog stvaralaštva, „inzistiranje na tezi da cjelovita organizacija društvenih snaga i društvenih odnosa ima ulogu određujućeg činitelja proizvodnje umjetnosti.“<sup>103</sup> Zadržava se dakle determinističko, nedijalektičko shvaćanje koje promatra nastanak i razvoj, odnosno određenje neke pojave kao rezultat nečeg drugog, izvan te same pojave, što ravna razvojem i usudom te pojave. Uopćeno, i idealistički i materijalistički determinizam vrste su esencijalizma, devetnaestostoljetne metafizičke kategorije.<sup>104</sup> U drugoj polovici dvadesetog stoljeća ovakva se paradigma radikalno redefinira u studijima kulture i kritičkim marksističkim povijesnoumjetničkim istraživanjima, ne u smislu odustajanja od svijesti o uvjetovanosti i društvenopovijesne kontekstualiziranosti, nego prema shvaćanju kompleksne cjeline društva kao mreže međusobnih odnosa i povezanosti društvenih i kulturnih praksi koje združeno djeluju, proizvode učinak.<sup>105</sup>

Na drukčiji način Grlić kroz cijeli svoj opus dekonstruira determinističku shemu, kako je već isticano, pokazujući da se marksistička misao o umjetnosti ne može svesti na ono što on naziva metafizičkim materijalizmom, obrnutim idealizmom. Povijest se prema Marxovom učenju ne vidi kao Hegelova „apriorna u povijest ekstrapolirana dijalektika“<sup>106</sup>, kako je u

---

<sup>101</sup> Ernst Gombrich, „Style“, u *The Art of Art History: A Critical Anthology*, 150-163.

<sup>102</sup> Grlić, *Estetika III*, 268-273.

<sup>103</sup> Griselda Pollock, „(Feministička ) socijalna povijest umjetnosti?“, u *Umjetničko djelo kao društvena činjenica*, ur. Ljiljana Kolečnik (Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2005), 267.

<sup>104</sup> David Summers, „Form', Nineteenth-Century Metaphysics, and the Problem of Art Historical Description“, u *The Art of Art History: A Critical Anthology*, 127-142.

<sup>105</sup> Ključan doprinos promjeni paradigme predstavljaju Benjaminova, te kasnije Althusserova i Williamsova djela.

<sup>106</sup> Vjekoslav Mikecin, *Umjetnost i povijesni svijet* (Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo, 1995), 40.

osnovi shvaćena u dogmatskoj verziji marksizma, nego je dijalektički mišljena kao proizvod ljudskog rada i stvaranja unutar društvenih uzusa, kao proces sa svim nepredvidljivim i spontanim ishodima, u stalnoj težnji prema humanizaciji i slobodi. Za Grlića, štoviše, umjetničko i samo stvara svijet.

#### 4. GRLIĆEVA MISAO O UMJETNOSTI I POVIJESNOSTI

##### 4.1. Umjetnost kao središnja kategorija života

Vežanost umjetnosti uz društvo i njenu društvenu ulogu Grlić promišlja u smislu trajne vežanosti umjetnosti uz čovjeka, kao njegove najslobodnije i 'najviše ljudske' moći, pa je tako povijest umjetnosti ujedno i povijest čovjeka. Osnovni ljudski odnos prema svijetu podrazumijeva istovremeno i uvjetovanost tog odnosa povijesnom zbiljom, kao i čovjekovo stalno konstituiranje svog povijesnog svijeta, 'druge prirode', svijeta kulture i civilizacije. Umjetnička stvaralačka aktivnost ima u tom smislu i posebnu ulogu jer utjelovljuje ono najizvornije ljudsko, ono po čemu je čovjek tek čovjek.

Mnogi tumači ističu da Hegelova filozofija povijesti ponovno podvodi cjelokupnu zbiljnost pod vladavinu pojma, sva je povijest supsumirana pod razotkrivanje i samorazvijanje apsolutnog duha, pa se tako ne može govoriti o dosljednom „otvaranju filozofije prema povijesnosti“.<sup>107</sup> Iako se Grlić protivi jednostranom određenju Hegelove filozofije kao isključivo i jedino idealističke misli,<sup>108</sup> i sam odbija vjerovanje u svest vlasti racionalnog, znanosti i tehnologije, a posebice proglašavanje umjetnosti prošlošću. Naime, kako je poznato, u Hegelovoj filozofiji povijesti umjetnosti ideal umjetnosti utjelovljen je u klasičnoj formi, čime se postulira da je sama esencija umjetnosti ostvarena u jednom trenutku povijesti, a sva ostala zbilja umjetnosti samo je približavanje ili udaljavanje od tog ideala, prema konačnom prevladavanju i same umjetnosti po njenom najvišem određenju, kao društveno relevantnog oblika spoznaje i života.<sup>109</sup> Dosljedno povijesno shvaćanje umjetnosti, naprotiv, podrazumijeva njenu trajnu vežanost i primjerenost svom povijesnom kontekstu, i u smislu stalne mijene i nastajanja umjetnosti kao i u smislu povijesne hermeneutike djela. Grlić to

---

<sup>107</sup> Ferry, *Homo Aestheticus: The Invention of Taste in the Democratic Age*, 147; Paul Guyer, „History of Modern Aesthetics“, u *The Oxford Handbook of Aesthetics*, 40.

<sup>108</sup> Grlić, *Estetika III*, 262; Danko Grlić, *Umjetnost i filozofija* (Zagreb: Beograd: Naprijed-Nolit, 1988), 44.

<sup>109</sup> Doduše, iz osnovnih premisa racionalističke Hegelove filozofije to je naprosto nužan i dosljedan zaključak, često puta je isticao Grlić. Također, uvijek je isticao ljepotu i dubinu Hegelove misli o umjetničkom.



izriče formulacijom da je povijesni 'ideal' umjetnosti uvijek suvremena produkcija, te aktualno doživljavanje i tumačenje umjetničkog,<sup>110</sup> suvremenost je ta sadašnja, povijesna istina umjetnosti, suprotno vjerovanju da je sama esencija Umjetnosti dana jednom u povijesti.

Umjetnička djela potiču uvijek nove mogućnosti interpretacija, sukladno mijenama društvenog i kulturnog konteksta, unutar kojih se, naravno, konstitura i čovjek. Rüdiger Bubner u svojoj analizi Kantovog estetskog iskustva ukazuje na to da je i sama struktura tog iskustva konačna „nezahvatljivost“ umjetničkog ili estetskog fenomena i da upravo ta okolnost potiče na stalno nova tumačenja i doživljavanja, koja nikad ne dosižu do nekog iscrpljenja niti sam taj doživljaj ikad možemo u potpunosti diskurzivno uobličiti.<sup>111</sup> No pritom ni Bubner ne zaboravlja istaknuti da se estetsko iskustvo konstituira uvijek i na konkretnoj povijesnoj pozadini bez koje „bismo za ovo izvanredno iskustvo bili nesposobni“<sup>112</sup> i koja omogućuje promjenjivost tumačenja.<sup>113</sup> (Objektivističke estetike, primjerice, prema Grliću mimoilaze ovakvu mogućnost povijesnosti umjetnosti svojim utemeljenjem estetskog iskustva isključivo u djelu, a ne u subjektivnom doživljaju, te teže traganju za ljepotom fiksiranom u samom djelu koja ovdje mirno egzistira neovisno o samom promatraču;<sup>114</sup> dakle, u osnovi su nepovijesno orijentirane.)

No za Grlića umjetnost na ovakav način, u svojoj svjetotvornoj funkciji i poticanju stalno novih iskustava, ne samo da nije prošlost, nego štoviše, u sebi nosi i trajno upućivanje na budućnost. Na kraju teksta *Historija umjetnosti i umjetnost* on je ukratko skicirao svoje shvaćanje povijesne i društvene uloge umjetnosti, koje u drugim djelima detaljno objašnjava i razrađuje. Niti umjetnost svoju istinsku slobodu ostvaruje odijeljena u autonomnom carstvu ljepote, čime se zapravo samo prikriva realnost društvenih borbi, niti naravno podvrgnuta heteronomnim zadaćama u smislu izravnog društvenog angažmana, političkih i ideoloških funkcija, nego se radi o umjetničkom revolucioniranju i preobrazbi svega što jest samom autonomnom, neutilitarnom umjetnošću. Istinska umjetnost u svim je tim okolnostima naime stalna negacija postojećeg, vezana uz ono najdublje ljudsko, uvijek upućena na stvaranje

---

<sup>110</sup> Grlić, *Umjetnost i filozofija*, 45-46.

<sup>111</sup> Bubner, *Estetsko iskustvo*, 50-53.

<sup>112</sup> Isto, 131.

<sup>113</sup> Okolnost da se umjetnička djela interpretiraju i uvijek iznova otkrivaju iz sadašnje povijesne situacije utjecala je i na širenje predmetnog područja povijesti umjetnosti početkom dvadesetog stoljeća. Budući da se povijest umjetnosti i njene metodologije najčešće kreću usporedo s aktualnom umjetničkom produkcijom svog doba, uslijed dramatičnih promjena u umjetnosti prošlog stoljeća otkrivaju se i zapostavljeni stilovi prošlosti koji sada 'odgovaraju' duhovnim stremljenjima vremena (Bialostocki, *Povijest umjetnosti i humanističke znanosti*, 23-25).

<sup>114</sup> Grlić, *Umjetnost i filozofija*, 50.

uvjeta za jedan humaniji svijet, svijet samoodređenja i slobodnog samoostvarenja čovjeka u svim njegovim kapacitetima. No ovakve misli nisu upućene na sociologiziranje i društveno podjarmljivanje umjetnosti, kako će daljnja razrada i pokazati.

Nikad ne odbacujući zasluge tradicionalne discipline estetike, iznova valorizirajući ono najvrednije u njoj i ne zaboravljajući značaj estetičkih rasprava za shvaćanje čovjeka u cjelovitosti njegovih mogućnosti, posebice u njegovoj stvaralačkoj dimenziji, Grlić utvrđuje da suvremene okolnosti naše zbilje ne omogućuju više shvaćanje umjetnosti unutar jedne kontemplativne discipline i da je uloga umjetnosti u konstituiranju svijeta zapravo presudna. Stanje svijeta dokinulo je potrebu za estetičkim pristupom, traži se mogućnost ozbiljenja umjetnosti kao umjetničkog, slobodnog života.

Svoju misao o umjetničkom i njegovoj presudnoj ulozi Grlić oblikuje, između ostalog, u dijalogu sa Schillerovim konceptom estetičke sfere kao igre i Nietzscheovom filozofijom, te na koncu s Marxovim zahtjevom za 'umjetničkim životom'. Prema Schilleru, u estetičkoj je slobodi igre izmirena podvojenost ljudske prirode, pasivne osjetilnosti s jedne strane i nagona za formom, za zakonitošću s druge strane. Takvom se interpretacijom Schiller nadovezuje, ali i mijenja Kantov koncept igre, shvaćen u dvostrukom smislu, kao temeljne strukture estetskog iskustva, naime igre mašte i razuma, a u širem antropološkom smislu igra se shvaća kao bezinteresna ispunjujuća stvaralačka aktivnost nasuprot korisnom, ali neugodnom radu.<sup>115</sup> Nagon za igrom je za Schillera najhumaniji oblik ljudskog djelovanja, a potpunu slobodu čovjek postiže tek kad se igra, oslobođen osjetilnosti potreba i koristi, te imperativa nametnutih zakona.

No iako Schiller ističe da se realizacija nagona za igrom odvija u recepciji ljepote i stvaralaštvu umjetnosti, dakle prije svega vezano uz autonomnu estetičku sferu, ipak se taj koncept, već i prema nekim drugim Schillerovim tezama te prema mnogim tumačima<sup>116</sup> može proširiti i na društvenu dimenziju, a sloboda estetičke igre može se misliti kao model uspjelog društva. U njemu bi, kao i u igri, čovjek spontano sam stvarao i slijedio zakone koji odgovaraju zakonima pravedne uređenosti i uma.<sup>117</sup> Ovakvo društvo služi kao model, kao regulativna ideja kojoj se teži, pa iako možda i neostvariva, ipak se tek u stalnoj težnji za

---

<sup>115</sup> Grlić, *Estetika III*, 43.

<sup>116</sup> Grlić, *Estetika III*, 50-52; Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza* 143; Gilbert - Kun, *Istorija estetike*, 301-306.

<sup>117</sup> Grlić ovdje slijedi interpretaciju Benna von Wiese iz njegove knjige o Schilleru, izdane 1963. (Grlić, *Estetika III*, 51).



njom „sastoji mogućnost ljudske slobode“.<sup>118</sup> Upravo potpunost i sloboda čovjeka u umjetničkom djelovanju pruža pretpostavku za težnju prema ostvarenju života koji bi bio vođen istim principima.

Nadalje, za pokušaj određivanja Grličeve misli o umjetničkom od presudnog je značaja njegova interpretacija Nietzscheove filozofije. Nietzscheu je „vječno ponovno vraćanje jednakog“<sup>119</sup> egzistencijalna struktura svega postojećeg.<sup>120</sup> To je ona stara kružna struktura vremena, ali Grlić je ne interpretira kao anakronu misao, nego ističe njezin značaj za shvaćanje umjetnosti, prije svega kao „misao o vječnom vraćanju umjetničkog tj. ljudskog u čovjeku“.<sup>121</sup> Iako takvim konceptom Nietzsche odbacuje Hegelov model svrhovitog i progresivnog razvoja, prema Grličevom tumačenju to ne znači zagovor bijega iz zbilje u transcendenciju, niti pristajanje na postojeće, nego osmišljava novu poziciju čovjeka u suvremenom svijetu.<sup>122</sup> U Nietzscheovoj filozofiji ona je zagonetna, na koncu neobjašnjiva, struktura svega što egzistira, koja se mora 'izdržati', te upućuje na ovostranost i napuštanje metafizičkog horizonta, čovjekovo oslobađanje od transcendentnih i nametnutih vrijednosti i ideja, tradicionalnih moralnih imperativa, boga koji nam „*sada više nije potreban*“.<sup>123</sup> Također, u jednom određenom smislu misao o vječnom vraćanju je okrenuta i budućnosti; naime, ona je prevladavanje „duha osvete“<sup>124</sup> prema kojem se sav smisao sadašnjosti određuje mržnjom prema prošlošću, pa se tako stalno ostaje zarobljenim; naspram tomu, otvara se sad horizont budućnosti kao svijet radosne potvrde života. No, na koncu Grlić ipak zaključuje da ovakva koncepcija vremena ne odgovara dimenziji zbiljske povijesti, ako se razumije kao ponavljanje konkretnog povijesnog tijeka svih zbivanja.<sup>125</sup> Unatoč svoj njenoj opravdanosti kao nužnog temelja Nietzscheovog radikalnog rušenja starih vrijednosti i osmišljavanja nove, oslobađajuće koncepcije čovjeka i svijeta, ona mu zapravo, prema Grliču, onemogućuje otvoren koncept povijesti, uvid u „neprekidnu mijenu, razvoj, proturječnu borbu i procesualnost, stvaranje novih nepoznatih veličina i pokreta“.<sup>126</sup>

No vječno vraćanje u Grličevom čitanju Nietzschea zadobiva svoju puni smisao u dimenziji umjetničkog. Ta se središnja kategorija Nietzscheovog učenja sada vidi kao nevina i

---

<sup>118</sup> Grlić, *Estetika III*, 51.

<sup>119</sup> Prema Damiru Barbariću, „Friedrich Nietzsche“, u *Suvremena filozofija I*, 367.

<sup>120</sup> Danko Grlić, *Friedrich Nietzsche* (Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1981), 90.

<sup>121</sup> Isto: 32.

<sup>122</sup> Isto: 87.

<sup>123</sup> „Vrijedno pomoću Nietzschea dolazi iz nas“, razgovor s Dankom Grličem, u *Umjetnost i filozofija* 393.

<sup>124</sup> Isto, 395-396.

<sup>125</sup> Grlić, *Friedrich Nietzsche*, 145.

<sup>126</sup> Isto: 93.

neposredna igra djeteta i umjetnika, tek se u vječnoj igri razotkriva sveukupna ontološka struktura kozmosa.<sup>127</sup> U umjetnosti kao igri taj se bitak svijeta uvijek iznova realizira, štoviše, život se opravdava, potvrđuje i tek omogućuje umjetnošću,<sup>128</sup> a pojmovna istina ne dopire do takvih uvida. Igra je ona djelatnost po kojoj čovjek tek postaje čovjekom. Vođena je drukčijom vremenitošću od realnog, svakodnevnog toka vremena koje se stalno razvija prema nekom cilju, ali pritom nije transcendentna sfera u nekom metafizičkom smislu, nego u smislu iznimnog vremena, iznimnog života umjetnika, nasuprot tegobnosti i otuđenosti rada određenog vanjskim svrhama, brigom za svakodnevni život. U tom smislu su igru tumačili i brojni drugi teoretičari, ali Nietzsche joj daje „univerzalni kozmički smisao“.<sup>129</sup> Igra ima smisao u sebi samoj, jedinstvo je slobode i nužnosti koje se može iskušati primjerice u samom stvaralačkom procesu i predstavlja iskustvo same strukture svijeta.

Svojim tumačenjem Nietzscheovog vječnog vraćanja jednakog, igre kao bitka svijeta, a umjetnosti kao igre, Grlić uspostavlja relaciju prema Marxovoj filozofiji. Koliko god te dvije filozofije bile različite, povezuje ih emancipatorski zahtjev za oslobođanjem čovjeka u svim njegovim mogućnostima, mimo služenja transcendentnim imperativima i društvenim autoritetima, kritika metafizike. Grlić uspostavlja i konkretniju poveznicu, u shvaćanju stvaralaštva i umjetnosti kao ključnih kategorija svijeta i života. Marx postavlja zahtjev za proizvodnjom, ljudskim stvaralaštvom, koje bi trebalo „poprimiti umjetnički karakter, karakter igre“,<sup>130</sup> dakle, kao i Nietzsche, proširuje uski obzor estetičkog i spoznajnog shvaćanja igre i umjetnosti tako da se te kategorije sad primjenjuju na ljudski rad i stvaralaštvo, tim temeljnim načinom postojanja čovjeka i povijesnog svijeta.<sup>131</sup> To je istinsko prožimanje umjetnosti i života. Grlić vječno ponovno vraćanje jednakog tumači kao vječno vraćanje *umjetničkog tj. ljudskog*, što se u užem smislu može shvatiti i kao mogućnost uvijek novih doživljavanja i dodirnutosti umjetnošću, kao i uvijek novih začinjanja stvaralačkih svjetova, umjetničkih djela. Ali Grlić smjera i puno dublje i radikalnije: u dijalogu s Marxom otvara se misao o otpočinjanju umjetničkog življenja, umjesto da svijet, ljudski život i umjetnost ostaju odijeljeni, da umjetnost predstavlja tek vanjsku dekoraciju ogoljelog i otuđenog, na mukotrpan najamni rad i preživljavanje svedenog života. Struktura svijeta iznađena u igri omogućuje i ovakvo razmišljanje o umjetničkoj igri u ljudskom životu. To je umjetnička ontologija, a ne ontologija umjetnosti, sažima Ozren Žunec Grličevu misao u zborniku

---

<sup>127</sup> Isto: 124.

<sup>128</sup> Isto: 122; Grlić, *Umjetnost i filozofija*, 35.

<sup>129</sup> Grlić, *Friedrich Nietzsche*, 143.

<sup>130</sup> Isto: 145

<sup>131</sup> Isto: 145

*Umjetnost i revolucija*. Neslobodan, nekreativan život, podređen vladavini općeg i porobljujućeg treba osloboditi prožimanjem umjetničkim. Najslobodniji i najljudskiji način izražavanja čovjeka je igra, a umjetnost je igra. Jedini spas za ovaj svijet je začinjanje umjetničkog odnosa prema tom svijetu.<sup>132</sup> Umjetnost *navješćuje, a ujedno i realizira sad i ovdje*, ono još nepostojeće, mogućnost slobodnog, umjetničkog, igralačkog odnosa prema svijetu uopće. „U igri ono što je buduće, što je perspektiva, to istodobno i jest, u igru se kao u slobodnu svrhu života dopijeva samo igrajući se, sredstva se ne mogu odijeliti od cilja.“<sup>133</sup>

Umjetnost je tako revolucionarna po sebi, ne po svom sadržaju ili ideologiji, niti je riječ o instrumentalizaciji unutar neke političke, konkretne revolucije. Promjena svijesti i emancipacija pronalaze svoj obrazac u nesputanoj, samoj po sebi kritičkoj, stalno tragajućoj igri umjetnosti. Naravno, ne radi se s druge strane niti o odijeljivanju umjetnosti u privilegiranu estetičku sferu igre, nego naprotiv, o dubokoj vezanosti umjetnosti i istinski ljudskog života. Umjetnost je intimno, a istovremeno revolucionarno iskustvo. Imanentnu revolucionarnost umjetnosti (i pritom se misli na svu umjetnost, a ne samo na dvadesetostoljetne radikalne umjetničke prakse) Grlić vidi kao jednu od njezinih središnjih određenja: kao negaciju, nadilaženje i pobunu protiv postojećeg, već samim umjetničkim oblikovanjem zbilje, suprotstavljanjem svakodnevnom tijeku života, izviranjem iz zbilje, a istovremeno stalnim stvaralačkim preobražavanjem te zbilje. Još i više, istinska umjetnost je uvijek ujedno i manifestacija onog još nepostojećeg, budućeg, utopijskog, ali tek kao životna, konkretna „strast za realno drugačijim, novim, sutrašnjim“.<sup>134</sup>

#### 4.2. S onu stranu estetike: za umjetnost

Svojim djelom Grlić upućuje na potrebu za pristupom umjetnosti iz cjeline jedne misli o čovjeku i svijetu, s onu stranu estetičkog mišljenja i mimo svih disciplinarnih pristupa, koji podrazumijevaju kontemplativni spoznajni, objašnjavački ili esencijalistički odnos prema predmetu svog proučavanja, dakle metafizičku suprotstavljenost subjekta i objekta proučavanja. Umjetnost se više ne može samo misliti i proučavati unutar jedne parcijalne i jasno odijeljene filozofijske discipline ili znanstvenog istraživanja. I nisu do potrebe za ovakvim obratom dovele samo unutrašnje zakonitosti razvoja jedne discipline koja nakon

---

<sup>132</sup> Isto: 145

<sup>133</sup> Grlić, *Estetika III*, 78.

<sup>134</sup> Grlić, *Umjetnost i filozofija*, 191. U posljednjem dijelu *Estetike* Grlić pojašnjava da i „Marxova dimenzija povijesnosti nije određena onim što je bilo ili onim što jeste, već onim što još nije a postoje pretpostavke i povijesne mogućnosti da bude.“ (Grlić, *Estetika IV*, 319).

Hegela postaje iscrpljena, a estetički kriterij neprimjeren modernim i suvremenim fenomenima umjetničkog; radi se o cjelokupnom stanju svijeta, o mogućnosti „opstanka ovog ljudskog svijeta kao ljudskog“<sup>135</sup> koje motivira takvo radikalno propitivanje tradicionalnog estetičkog pristupa umjetnosti.

U tom smislu Grlić promišlja i povijesnost umjetnosti, iz konkretne povijesne društvene i kulturne situacije, zapravo aktualne i danas. Povijesna dimenzija izrasta na Marxovom tragu i u dijalogu s interpretacijom Nietzscheove filozofije iz misli o budućem, misli o umjetnosti kao bitku svijeta odnosno kao „vječnom vraćanju izgubljenoj čovječnosti čovjeka“; <sup>136</sup> upravo umjetnost omogućuje i začinje istinski ljudski svijet.<sup>137</sup> Smisao umjetnosti u njenoj trajnoj pobunjenosti, a istovremeno stvaranju ljudskog svijeta, u paradigmatičnosti za 'umjetničko življenje' i u nužnosti slobode ostvaren život, premašuje okvire u kojima ju je promišljala tradicionalna estetika. Misao koja proizlazi iz aktualne povijesne situacije je tzv. transestetička misao koja pretpostavlja osmišljavanje ovog svijeta iz sadašnje situacije, a s usmjerenjem prema budućem i humanijem životu i stalnim trudom za ostvarivanjem tih principa sada i ovdje.

Lev Kreft u svom tekstu o Grličevoj misli o umjetnosti i „marksizmu neostvarene utopije“<sup>138</sup> uspoređuje s ovim transestetičkim pothvatom drugu misao o prevladavanju dosadašnjih okvira promišljanja umjetnosti, naime poznatu Dantovu misao o kraju estetike i povijesti umjetnosti kao priče o umjetnosti.<sup>139</sup> Uopćeno, Danto povijest zapadne likovne umjetnosti vidi podijeljenu na tri razdoblja, pri čemu je prvo razdoblje obuhvaćalo dugotrajnu povijest od antičke Grčke do početka dvadesetog stoljeća, a unutarnji razvoj umjetnosti počivao je na realističkom idealu vjernosti stvarnosti. Umjetnička tehnika se razvijala u svrhu postizanja mimetičke slike stvarnosti. Teorija koja je pratila tu umjetnost bila je diskretnija, ali je svejedno morala postojati, kao prepoznavanje vizualnih konvencija figurativne umjetnosti kojima se ona sve savršenije približavala vjernom prikazu stvarnosti, kao svijest o fikcionalnosti, o simboličkom prikazu stvarnosti, te kao poznavanje konteksta kulture i povijesti umjetnosti unutar kojih je ta umjetnost nastajala.

---

<sup>135</sup> Grlić, *Estetika IV*, 236.

<sup>136</sup> Isto, 19.

<sup>137</sup> Ozren Žunec, „Revolucija i igra“, u *Umjetnost i revolucija*, 53.

<sup>138</sup> Lev Kreft, „Estetika i marksizam“, u *Za umjetnost*, 45.

<sup>139</sup> Arthur C. Danto, „The End of Art“, u A.C.Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (New York: Columbia University Press, 1986); „Narratives of the End of Art“, u *Encounters & Reflections: Art in the Historical Present* (Berkeley: Los Angeles: London: University of California Press, 1997); *Preobražaj svakidašnjeg: filozofija umjetnosti* (Zagreb: Kruzak, 1997).

Otkad su krajem devetnaestog i početkom dvadesetog stoljeća predstavljanje stvarnosti preuzeli fotografija i film, umjetnost se okrenula svojim izražajnim mogućnostima i počela oblikovati u dotad neslućenim oblicima i umjetničkim praksama i sa sve jasnijom potrebom za tumačenjem kao pratnjom, dok se na kraju i sama nije pretvorila u filozofiju. Ugrubo, od početka dvadesetog stoljeća nošena je kriterijem noviteta, stalno nove originalnosti i stalnim samopropitivanjem vlastitih granica i smisla, došavši na koncu do samospoznaje – što umjetnost uopće jest. Prema Dantou, primjerice Warholove Brillo kutije, vizualno se ne razlikujući od svojih 'materijalnih analogona', iznose na vidjelo ono što konstituira umjetnost: tumačenje, konceptualni 'višak', svjesnu umjetničku namjeru, relacijsko svojstvo – semantički odnos prema zbilji koji postavlja djelo na „drugú onološku razinu“,<sup>140</sup> uvjetovanost društvenim, kulturnim i povijesnoumjetničkim kontekstom, itd.

Tada nastupa njeno posthistorijsko razdoblje, pluralizam međusobno supostojećih, nepovezanih, raznorodnih događanja i nema novih kriterija progresivnog razvoja, a umjetnici su oslobođeni „od stalnog traganja za biti umjetnosti“. <sup>141</sup> Kraj umjetnosti se misli kao *kraj jednog narativa*. Živimo u svijetu pluralizma i relativizma koji je posljedica ovog prethodnog modernističkog razdoblja umjetnosti, kad umjetnost može biti bilo što; vrijeme neprestane igre s vlastitim samoodređenjem. Umjetnost je ostvarila svoju veliku i važnu svrhu u suvremenoj kulturi, oslobodila se transformiravši se u svoj vlastiti predmet, dostigavši time stupanj samosvijesti. Prevladana je filozofija povijesti umjetnosti kao povijesti napretka vođena nekom središnjom zakonitošću, a umjetnost nam pokazala otvorenost i slobodu, između ostalog i kao paradigmu za suvremenu filozofiju. <sup>142</sup>

No unatoč zajedničkom stavu o oslobođenju umjetnosti od vladavine pojma, Kreft ističe i temeljnu različitost Grlićevog i Dantovog promišljanja: Danto je filozof

---

<sup>140</sup> Vanda Božičević, „Filozofija umjetnosti Arthura Dantoa“, u Arthur C. Danto: *Preobražaj svakidašnjeg: filozofija umjetnosti*, 310.

<sup>141</sup> Danto, „Narratives of the End of Art“, u *Encounters & Reflections: Art in the Historical Present*, 344.

<sup>142</sup> Danto, „Art, Evolution and the Consciousness of History“, u *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, 209-210. Neovisno o Dantovoj filozofiji i gotovo istovremeno, polovicom osamdesetih, i Hans Belting, njemački povjesničar umjetnosti, dolazi do sličnih zaključaka o izmicanju suvremene umjetničke produkcije diskurzivnim okvirima (Belting, *Kraj povijesti umjetnosti?*). Umjetnost je estetička konstrukcija osamnaestog stoljeća, „ideja iz doba prosvjetiteljstva“, i priznavana joj je univerzalna vrijednost, kao i ljudskim pravima, obvezujućima za sve. Ali to se, prema Beltingu, odnosilo samo na onu umjetnost koja je ušla u pripovjedni obrazac povijesti umjetnosti. Doba povijesti umjetnosti označava razdoblje u kojem se o povijesti umjetničkog stvaranja počelo misliti kao o zatvorenoj slici, narativu, vođenom određenim zakonitostima, a pritom rad selekcije konstituira tu 'veliku priču' umjetnosti. Belting se usredotočuje na kraj devetnaestog i dvadesetog stoljeća, te na 'unutarnju' povijest stila kao obrasca pisanja povijesti umjetnosti. Ona se izlagala u muzejima, usko povezanim s tim povijesnoumjetničkim narativom i ujedno mjestima konstrukcije nacionalnih identiteta. Beltingova teorija spada u teorije koje umjetnost promatraju unutar kulturnog konteksta, proučavajući ideologiju povijesti umjetnosti; ruši mit autonomije umjetnosti i povijesti umjetnosti i načelno je pesimističnije orijentirana nego Dantova teorija.

postmodernističkog pluralizma,<sup>143</sup> lišenog pridavanja umjetnosti presudne uloge u omogućavanju i postojanju istinski ljudskog svijeta ili sličnih koncepcija, koje se uvriježeno smatraju mišljenjem humanističkog moderniteta.

Nedostatnost estetike kao povijesne filozofijske discipline, kao i svih drugih disciplinarnih pristupa umjetnosti, Grlić utemeljuje oslonom na Marxovu interpretaciju prevladavanja metafizičke relacije subjekta i objekta. U tom je spoznajnom pristupu, kako je već spomenuto, umjetnost izdvojena kao predmet poimanja, klasificiranja, esencijalističkog traganja za biti, uklapanja u tradiciju, odijeljena od života, a umjesto sagledavanja umjetnosti kao svjetotvorne prakse. Posljedica je to parcijaliteta moderne svijesti koji se odražava u disciplinarnoj podjeli znanosti,<sup>144</sup> pri čemu tradicionalna estetika ne vidi umjetnost iz cjelovite humanističke koncepcije čovjeka i svijeta, a još manje kao središnju kategoriju ljudskog svijeta.

S druge strane, Grlić uporno ističe povijesni značaj estetike, između ostalog, za oslobođenje umjetnosti od heteronomnih joj zadaća i 'nametnika', poticajno bogatstvo misli i dubokih relevantnih promišljanja umjetnosti, te njenu ulogu u stvaranju svijesti o totalitetu ljudskih moći i afirmaciju osjetilnog, uz koje ide i propitivanje metafizičkog horizonta; dakle, radi se o prevladavanju jednog obrasca promišljanja lijepog i umjetnosti, ali nikako ne o negaciji. No ipak, i kad je zauzimala agnostičku poziciju i zazirala od normiranja i postuliranja ideala umjetnosti, estetika se uvijek odnosila prema umjetnosti kao prema nečemu prošlom i danom,<sup>145</sup> uklapajući je u već postojeću tradiciju, dakle promišljajući je mimo povijesne dimenzije u smislu kako to Grlić promišlja: sa sviješću o neprestanoj igri umjetnosti, prisutnosti i prošle umjetnosti u našim životima, o „temeljnoj otvorenosti i nedovršenosti svakog prošlog, sadašnjeg i budućeg djela“,<sup>146</sup> otvorenom povijesnom putu umjetničkog, a ujedno, kako je već isticano, njenom upućivanju na buduće. Tu nema fiksnog značenja umjetničkih djela, niti smo stigli do konca da bismo mogli mirno iznalaziti bit umjetnosti. Iz svega ovog proizlazi da je estetika uvijek morala biti nadređena umjetnosti, jer jedino joj je tako mogla propisivati kriterije ili joj dodjeljivati određeno mjesto u povijesnom razvoju. U istom duhu misli i svaka apriorna kritika avangardne, modernističke (i suvremene) umjetnosti, pozivajući se na ideale prošlosti, a to ne predstavlja povijesno mišljenje.

---

<sup>143</sup> Kreft, „Estetika i marksizam“, u *Za umjetnost*, 47-48.

<sup>144</sup> Grlić, *Estetika IV*, 238.

<sup>145</sup> Isto, 368

<sup>146</sup> Isto, 365

Ipak, unutar autentičnog marksističkog horizonta ovakvoj se estetici kao suptilnoj vrsti ideologije<sup>147</sup> ne može suprotstaviti niti sociologija umjetnosti, koja bi u materijalističkim počelima tražila određenje umjetnosti: time se naime opet zadržava metafizički odnos, esencijalističko svodenje predmeta istraživanja na temeljne principe, duh ili pak društvenu osnovu, ovisno govorimo li o idealizmu ili materijalizmu.<sup>148</sup> Dihotomija ovih dvaju suprotstavljenih svjetonazora razrješava se Marxovoj filozofiji prakse i rada<sup>149</sup> kao načina egzistencije čovjeka, sintezom materijalne i duhovne proizvodnje, praktičkim djelovanjem kao ozbiljenjem filozofije i prevladavanjem podjele rada, antagonizama klasno podijeljenog društva. Humanistički marksizam nije svodiv na tzv. 'metafizički materijalizam' niti predstavlja samo obrnuti hegelijanizam. Tako se omogućuje izgubljena perspektiva pogleda iz zbiljskog povijesnog osmišljavanja čovjekove slobode. Grlić proširuje i razrađuje smisao Marxovog zahtjeva o nužnosti otpočinjanja umjetničkog života misleći iz egzistencijalne dimenzije promišljanja umjetničkog: okviri metafizičnosti, esencijalističkih određivanja i determinacija ukidaju se mišlju koja izvire iz shvaćanja umjetnosti kao bitka života. Svijest o revolucionarnoj snazi umjetnosti same po sebi i o umjetničkom revolucioniranju postojećeg, konstituiranju ljudskog života i svijeta nadilazi okvire tradicionalnih stručnih disciplina i predstavlja epohalni novi uvid, jednu otvorenu i nezavršenu transmetafizičku filozofiju,<sup>150</sup> poteklu iz povijesnih okolnosti i potrebe za obratom. Na taj je način umjetnost uvijek vezana uz ono društveno i upravo u tome počiva njena povijesnost,<sup>151</sup> a uspjeti 'kraj' umjetnosti misliv je jedino kao ozbiljenje u društvu ostvarenja slobode svakog čovjeka. Istovremeno, umjetnost je „zbiljskija slika povijesnog“<sup>152</sup> od same zbilje u smislu omogućavanja istinski ljudskog života, kao i trajnog upućivanja na buduće, u čemu se tek ostvaruje sloboda našeg djelovanja i sada.

---

<sup>147</sup> Isto, 367

<sup>148</sup> Isto, 273-274.

<sup>149</sup> „Napokon teorija ne može ostati čista spoznaja jer se već u aktu spoznavanja i mijenja objekt spoznaje . U samoj spoznaji se ujedno i praktično spram njega odnosimo.“ (Grlić: *Estetika IV*: 144). Isto tako: svodenje na 'ono drugo' je, kako znamo, u materijalističkim teorijama postavljanje ovisnosti duhovnog života o društvenim determinantama. No duh je „dostignuće, nastanak i rad“ (Nadežda Čačinovič, *Parvulla Aesthetica* (Zagreb: Antibarbarus, 2004), 71). Već je mišljenje neko činjenje (parafraza Adornovog citata, u nav. dj., 71).

<sup>150</sup> Lino Veljak, „Aspekti Grličeve kritike dogmatizma“, u *Umjetnost i revolucija*, 84, 92.

<sup>151</sup> Grlić, *Umjetnost i filozofija*, 57.

<sup>152</sup> Grlić, *Estetika III*, 273

## 5. ZAKLJUČAK

Opseg pojma umjetnosti i shvaćanje onog što se tek u osamnaestom stoljeću oblikovalo u pojam lijepih umjetnosti stvarao se u dugom vremenskom periodu, od petog stoljeća prije naše ere, kako to pokazuju važne studije Paula Oskara Kristellera i Władysława Tatarkiewicza. Prvotno je umjetnost bila shvaćana kao umijeće, zanat, proizvodnje po pravilima, tek posredno vezano uz ideju lijepoga i kao nešto što je potrebno i moguće naučiti, dakle redom osobine koje se od renesanse naovamo, a posebice od osamnaestog stoljeća, više ne vezuju uz ovaj pojam. Od kasne antike smješta se u slobodna i mehanička umijeća, da bi se tek u renesansi primjerice slikari počeli legitimirati pozivanjem na znanstvenost svoje djelatnosti, te isticanjem nadahnuća. Nakon takozvanog 'prijelaznog perioda', otprilike između 1500. i 1750, u kojem stara koncepcija umijeća postupno nestaje, rađa se novi pojam umjetnosti kao proizvodnja lijepog, svedenih u Batteuxovoj raspravi na pet umjetnosti, slikarstvo, kiparstvo, glazbu, pjesništvo i ples, te još dvije dodatne, arhitekturu i govorništvo.<sup>153</sup>

Nakon Descartesovog obrata subjektivnosti i čovjeku kao subjektu mišljenja stvoreno je tlo za pojavu i filozofskih rasprava o mogućnosti estetičkog doživljavanja, receptivnoj moći i ukusu. Povijesna dimenzija oblikuje se tek kasnije, od osamnaestog stoljeća, ali njezina se 'pretpovijest' može pratiti uzevši u obzir jačanje svijesti o individualnom, postupno i dugotrajno slabljenje normativnih uzusa, pomak prema subjektivizaciji stvaralaštva u smislu preporuka o oduhovljenom oponašanju prirode, umjesto pukog odslikavanja, što predstavlja važnu sponu prema kasnijem formiranju svijesti o izražajnim mogućnostima i individualnom stilu umjetnika. Još u sedamnaestostoljetnim klasicističkim poetikama dovodi se u pitanje dotad vladajuća norma klasičnih uzora (koja predstavlja objektivnost ljepote po sebi, izvan nas), a umjesto nje postavlja se univerzalnost razumskih pravila (razum kao 'najmanje subjektivna' među subjektivnim moćima). U tome je moguće vidjeti nastanak umjetničke kritike u smislu racionalnog prosuđivanja primjerenosti ili neprimjerenosti umjetničkih djela postavljenim pravilima.

Začeci povijesne svijesti oblikovani su u osamnaestostoljetnim estetikama osjećaja u kojima se konačno afirmira koncept subjektivnog ukusa, sloboda vlastitog odlučivanja u

---

<sup>153</sup> Tatarkjevič, *Istorija šest pojmova*, 20-30.



pitanjima ukusa, pa je tako „nađen *subjekt osjećanja*“<sup>154</sup> i u horizont promišljanja uvedena tema jedne osjetilno-osjećajne komponente nasuprot isključive vladavine razuma. No tako mišljen ukus još uvijek je nepovijesna kategorija, sve dok se nije pojavila svijest o tome da se 'urođenost' ukusa realizira i aktualizira u konkretnim povijesnim i društvenim okolnostima, kako je to primjerice objašnjeno u djelu opata DuBosa početkom osamnaestog stoljeća. Time je anticipirana svijest o povijesnoj uvjetovanosti nacionalnih stilova, kasnije razvijena u Winckelmannovim i Herderovim djelima.

Presudno je značenje Baumgartenovog utemeljivanja estetike kao filozofijske discipline. Nastajanje tog prvog novovjekovnog sistema estetike omogućeno je unutar Leibniz-Wolffove filozofije u kojoj je osjetilna spoznaja niža unutar hijerarhije spoznajnih moći, ali postaje predmetom filozofskog promišljanja budući da se sad spoznajne moći promatraju u okviru zakona kontinuiteta, razlike po stupnju. Baumgarten donekle prevladava hijerarhijsku shemu postavljanjem osjetilne i razumske spoznaje u odnos analogije. Predmet filozofskog interesa suženo je područje osjetilne spoznaje – njeno savršenstvo ili umjetničko doživljavanje i stvaranje, područje specifične i nesvodljive estetičke logike. Umjetnost je dakle poseban oblik spoznavanja, a ujedno je i predmet nezavisne znanosti jer je sad i u novovjekovnoj racionalističkoj misli otvoren prostor za sagledavanje i tumačenje umjetnosti. Riječ je i o anticipaciji autonomije umjetnosti, izvedene kasnije u Kantovoj kritici. Gotovo istovremeno Winckelmann piše i prvu povijest umjetnosti, anticipirajući osnovni metodološki model tradicionalne povijesti umjetnosti, kasnije razvijen u Hegelovoj filozofiji povijesti umjetnosti: promatranje umjetničkih djela u razvojnoj susljednosti i društvenoj i kulturnoj uvjetovanosti. Pritom je ipak zadržan pojam vanvremenskog umjetničkog ideala, aspekt normativnosti, kojeg prevladava Herderova povijesna filozofija dosljedno vezujući umjetnost uz povijesni i društveni, nacionalni kontekst. Tako se konstituira nenormativno poimanje stila kao izraza ili simptoma svoje epohe. Pothvati poput Winckelmannovog ne bi bili mogući bez već izgrađenog estetičkog stava i koncepta umjetnosti, koje su pripremila estetička razmatranja sedamnaestog i osamnaestog stoljeća. Grlić sažima misao o epohi estetike: sva su ta različita razmatranja simptom moderne epohe i izmijenjene koncepcije čovjeka. Ukus pretpostavlja slobodno, kritičko i individualno promišljanje i osjećanje lijepog, koncepciju estetičkog subjekta. Afirmira se osjetilnost i cjelovitost ljudskih moći, priprema se teren za bujanje povijesne svijesti anticipirano shvaćanjem o relativnosti i uvjetovanosti ukusa, te za shvaćanje stvaralaštva kao izraza nasuprot klasičnim koncepcijama odražavanja objektivne

---

<sup>154</sup> Grlić, *Estetika II*, 254.

zbilje ili normi stvaranja. No ono povijesno i promjenjivo, prema Grliću, naslućuje se ne samo u teorijama ukusa, nego već i u konstituiranju estetike kao discipline upućene na ono individualno.<sup>155</sup>

U određenom smislu Kant dovršava Baumgartenovo osamostaljenje estetičke dimenzije, napustivši spoznajne okvire te misli i mogućnost uspostave estetike kao znanosti. Za tradicionalnu disciplinu povijesti umjetnosti može se izdvojiti presudan značaj Kantove koncepcije estetskog iskustva čiju strukturu nalazi u promišljajućoj igri mašte i razuma, autonomije umjetnosti, oslobođenja od normativnosti, koncepta bezinteresnosti estetičkog stava kao osnove uživanja u ljepoti i postizanja konsenzusa oko djela, univerzalne valjanosti subjektivnog estetičkog suda. Tako se može osmisliti i stvaranje kanona umjetničkih djela te kritičkog usuglašavanja. Pojam formalne svrhovitosti preoblikuje se u koncept značajnog vizualnog oblika kao temeljne kategorije izdvajanja umjetničkih djela od ostalih proizvoda kulture u stilskim povijestima i teorijama oblika krajem devetnaestog i početkom dvadesetog stoljeća. Kritičko prosuđivanje bez datog općeg oslobađa od dogmatike i relativnosti istovremeno, osmišljavanje onog individualnog opire se metafizičkoj shemi, može se obuhvatiti samo kritikom, pa je takva humanistička misao, prema Grliću, na korak do Hegelove povijesne misli.

Svaki povijesni pregled discipline povijesti umjetnosti istaknut će presudan utjecaj Hegelove filozofije na oblikovanje tradicionalnog povijesnoumjetničkog epistemološkog modela. Znanost o umjetnosti podrazumijeva određenu filozofiju povijesti, traži se smisleni poredak, a ne samo faktografsko nabranje činjenica ili empirijsko znanje, štoviše i sama se bit umjetnosti iznalazi u njenoj povijesnoj logici razvoja. Metodologija proučavanja umjetnosti sada počiva na shvaćanju o imanentnoj logici razvoja stilskih oblika umjetnosti, vođenoj određenom zakonitošću, i stilskom jedinstvu kulturnih i umjetničkih praksi određenog vremena i naroda, stilu kao izrazu svjetonazora. Ovakav donekle pojednostavljeni interpretativni okvir osobito se plodno manifestirao krajem devetnaestog i u prvoj polovici dvadesetog stoljeća, kada su povjesničari umjetnosti poput Riegla, Wölfflina, Dvořáka i Panofskog tragali za duhovnim i nadindividualnim zakonitostima koje ravnaju razvojem umjetničkih stilova ili za duhovnim determinantama određenog stilskeg razdoblja. Takav je model vodio autonomnom proučavanju umjetnosti ili uzimanju u obzir idejnog i kulturnog konteksta, ali bez smještanja umjetnosti u širi društveni okvir. Estetička paradigma umjetnosti

---

<sup>155</sup> Grlić, *Estetika II*, 303.

kao autonomnog, u sebi zatvorenog objekta, predmeta objektivnog istraživanja, ostaje dakle središnja kategorija i tradicionalne povijesti umjetnosti.

S druge strane Marxov je nauk u dogmatskim marksističkim pristupima umjetnosti sveden na 'obrnuti idealizam', na ono što Grlić naziva metafizičkim materijalizmom. U takvim se reduktivnim shemama istraživanje umjetnosti upućuje na analizu društvenog konteksta, povratak na preskriptivne normativne zahtjeve za odražavanjem zbilje, uklapanjem u postojeće, shvaćanje o isključivo klasnoj i društvenoj uvjetovanosti umjetnosti. Vidljivo je tako da su i idealistički i materijalistički determinizam vrste esencijalizma, razjašnjavanje umjetnosti nečim izvan nje same. Apriornim konstrukcijama i determinističkim svođenjima izmiče istinska povijesna dimenzija, dijalektičko shvaćanje o povijesnoj utemeljenosti svih istina i vrijednosti, ali istovremeno i stvaranju vlastitog svijeta i povijesti, sa svim spontanim i nepredvidljivim ishodima, u otvorenosti prema budućem, s trajnom težnjom humanizaciji i slobodi. Grlić u tom smislu pridaje temeljnu ulogu umjetnosti, kako pokazuje njegov cjelokupni napor stvaranja jedne humanističke i revolucionarne misli o umjetnosti i umjetničkom življenju.

Povijesna dimenzija nerazdvojno je povezana s Grličevom mišlju o umjetnosti i njenoj ulozi u konstituiranju istinski humanog društva. Opire se Hegelovom zaključku o umjetnosti kao prošlosti u njenoj društveno relevantnoj funkciji jer je mišljena kao djelatnost u kojoj se ponajviše realizira ono ljudsko. U tome odjekuje Schillerova antropološki zasnovana ideja o potpunosti čovjeka tek u estetičkoj sferi igre, a Grličeva misao o umjetničkom razvija se dalje i fundamentalnije pomoću interpretacije Nietzscheove filozofije. U vječnom vraćanju jednakoga iskazan je sam bitak svijeta koji se iskušava kao igra, a u umjetnosti i stvaralaštvu se prepoznaje kao temeljno upravo iskustvo igre. Tako se umjetnost može sagledati kao središnja kategorija svega što jest, život se opravdava, potvrđuje i tek omogućuje umjetnošću. Vječno vraćanje Grlić tumači kao vječno vraćanje umjetničkog tj. ljudskog, a u dijalogu s Marxovim zahtjevom za otpočinjanjem umjetničkog života, za radom koji treba poprimiti umjetnički karakter, zadobiva misao o umjetnosti i svoju revolucionarnu dimenziju. U umjetničkoj igri se navješćuje, a istodobno i realizira u sadašnjosti ono još nepostojeće i buduće, mogućnost slobodnog i samopotvrđujućeg ljudskog rada, te temeljne kategorije Marxovog učenja i samim time umjetničkog odnosa prema svijetu uopće.

Riječ je o dubokom prožimanju umjetnosti i života, a istovremeno ustrajanju na samosvojnosti umjetnosti. Imanentna pobunjenost umjetnosti realizira se već u njenoj preobrazbi i oduhovljenju zbilje, svjetotvornosti, ali još i više: istinska umjetnost nadilazi ono

postojeće, predstavlja kritičku snagu otpora već samim svojim neutilitarnim postojanjem. Avangardna i modernistička umjetnost predstavljala je još 'zaoštreniji' vid ovog načina postojanja umjetnosti, kao negacije: svojim smionim prodorima novog, rastvaranjem tradicionalnih oblika i kategorije djela, radikalnim umjetničkim praksama. No važno je shvatiti da je ono što konstituira umjetnost, naime odredba o umjetnosti kao negaciji postojećeg, uvijek ujedno i manifestacija onog još nepostojećeg. Tako se iz same umjetnosti javlja poziv za obratom od otuđenja i emancipacijom, ona se ludističkim eksperimentima suprotstavlja svakodnevicu, porobljujućem poretku, fragmentarnom formom ili ukidanjima pojma djela opire se podvođenju pod općost tradicionalnih estetičkih koncepata ideje ljepote i klasične forme.

Iz cjelovite humanističke koncepcije čovjeka i svijeta i konkretnih povijesnih okolnosti ukazuje se na stanje ovog svijeta, u kojem je presudno pitanje mogućnost opstanka ljudskog svijeta kao ljudskog i temeljne povijesne uloge umjetnosti u omogućavanju i začinjanju jednog humanijeg i drukčijeg svijeta. Takvo promišljanje umjetnosti izmiče tradicionalnom estetičkom pristupu koji počiva na spoznajnom, metafizičkom odnosu prema predmetu proučavanja, dakle kontemplativnom poimanju, esencijalističkom traganju za biti koje je omogućeno postavljanjem umjetnosti kao nečeg danog i prošlog, klasificiranju, izdvajanju umjetnosti u odijeljenu sferu, a mimo shvaćanja pravog smisla i uloge umjetnosti. Moderni je pojam umjetnosti konstituirala novovjekovna estetika unutar ovakvog interpretativnog okvira „što zabrtvljuje autentičan i neposredan uvid u samo umjetničko“.<sup>156</sup> Umjesto umjetnosti, prevladava se estetika kao jedan obrazac promišljanja lijepog i umjetnosti (iako se nikad ne radi o pukoj negaciji i sa sviješću o njenom povijesnom značaju) i disciplinarni znanstveni pristupi umjetničkom, u skladu s potrebom prevladavanja parcijaliteta moderne svijesti odraženog u disciplinarnoj podjeli znanosti, gdje se gubi perspektiva pogleda iz totaliteta ljudske situacije i zbiljsko povijesno osmišljavanje života u trajnoj težnji slobodi.

Ovo transestetičko mišljenje počiva na shvaćanju povijesti razvijenom na osnovu Marxovih uvida u krugu praksisovske filozofije koje rehabilitira čovjekovo djelovanje i stvaranje vlastite povijesti, jer kako uopće promišljati i iskušavati ljudsko djelovanje unutar determiniranog, zakonitostima vođenog koncepta povijesti, kako promišljati ljudsko djelovanje ako je sve predodređeno? Riječ je o spašavanju „povijesti kao procesa što ga pokreće ljudsko djelovanje, čije se odvijanje ne može smatrati unaprijed određenim, pa tako

---

<sup>156</sup> Grlić, *Estetika IV*, 234.

predvidivim“. <sup>157</sup> Trajni okvir djelovanja ostaje emancipacija i humanizacija života i društva, stremljenje prevladavanju otuđenja i podjele rada u društvu, obećanje oslobođenja, dokidanje patnje. Unutar tog konteksta Grlić oblikuje misao o umjetnosti kao imanentnoj kritici postojećeg, a ujedno manifestacije onog još nepostojećeg i budućeg, u otvorenosti njenog povijesnog puta, stalnom stvaranju novih značenja, izmicanju esencijalističkim i determinističkim svođenjima na nešto drugo od nje same, a istodobno vezanosti uz društveni i kulturni kontekst. Umjetnost kao igra središnja je kategorija smislenog individualnog i društvenog života, a u trajnom upućivanju na buduće tek se omogućuje i sloboda našeg djelovanja u sadašnjosti.

---

<sup>157</sup> Arnold Künzli, „Filozofija povijesti kao predmet bolnog preispitivanja“, u *Umjetnost i revolucija*, 98.

## 6. LITERATURA:

Barbarić, Damir, „Friedrich Nietzsche“, u: Žunec, Ozren (ur.), *Suvremena filozofija I*, Školska knjiga, Zagreb, 1996, str. 343-377.

Belting, Hans, *Kraj povijesti umjetnosti? Izmijenjeno izdanje*, MSU, Zagreb, 2010.

Bialostocki, Jan, *Povijest umjetnosti i humanističke znanosti*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1986.

Bošnjak, Branko, „Humanizam Sartreovog egzistencijalizma“, u: Petrović, Gajo (ur.), *Umjetnost i revolucija*, Naprijed, Zagreb, 1989, str. 328 – 341.

Božičević, Vanda, „Filozofija umjetnosti Arthura Dantoa“, u: Danto, Arthur C., *Preobražaj svakidašnjeg: filozofija umjetnosti*, Kruzak, Zagreb, 1997, str. 297-320.

Bubner, Rüdiger, *Estetsko iskustvo*, Matica hrvatska, Zagreb, 1997.

Croce, Benedetto, *Estetika kao znanost izraza i opća lingvistika*, Globus, Zagreb, 1991.

Čaćinovič-Puhovski, Nadežda, *Estetika*, Naprijed, Zagreb, 1988.

Čaćinovič, Nadežda, *Parvulla Aesthetica*, Antibarbarus, Zagreb, 2004.

Danto, Arthur C., „The End of Art“ i „Art, Evolution and the Consciousness of History“, u: Danto, Arthur C., *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986, str. 81-115. i 187-210.

Danto, Arthur C., „Narratives of the End of Art“, u: *Encounters & Reflections: Art in the Historical Present*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1997, str. 331-345.

Danto, Arthur C., *Preobražaj svakidašnjeg: filozofija umjetnosti*, Kruzak, Zagreb, 1997.

Davis, Whitney, „Winckelmann Divided: Mourning the Death of Art History“, u: Preziosi, Donald (ur.), *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford University Press, Oxford, New York, 1998, str. 40-51.

Dimitrov, Dimitar, „Iskušnja marksizma u estetici Georga Lukácsa“, u: Marušić, Ante (ur.), *Svijet umjetnosti: marksističke interpretacije*, Školska knjiga, Zagreb, 1976, str. 267-284.

Ferry, Luc, *Homo Aestheticus: The Invention of Taste in the Democratic Age*, The University of Chicago Press, Chicago&London, 1993.

Gilbert, Katarina E. i Helmut Kun, *Istorija estetike*, Kultura, Beograd, 1969.

Gombrich, Ernst H., „Umjetnost i napredak, djelovanje i prijetvorba jedne ideje: od klasicizma k primitivizmu“, *Život umjetnosti*, br. 29-30, 1980, str. 234-253.

Gombrich, Ernst, „Style“, u: Preziosi, Donald (ur.), *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford University Press, Oxford, New York, 1998, str. 150-163.

- Gombrich, E.H., „In Search of Cultural History“, u: Fernie, Eric (ur.), *Art History and its Methods*, Phaidon Press Limited, London, 2003, str. 223-235.
- Grlić, Danko, *Friedrich Nietzsche*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1981.
- Grlić, Danko, *Estetika I – IV*, Naprijed, Zagreb, 1983.
- Grlić, Danko, *Umjetnost i filozofija*, Naprijed-Nolit, Zagreb, Beograd, 1988.
- Grlić, Danko, *Izazov negativnog*, Naprijed-Nolit, Zagreb, Beograd, 1988.<sup>158</sup>
- Guyer, Paul, „History of Modern Aesthetics“, u: Levinson, Jerrold (ur.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford: 2005, str. 25-60.
- Hauser, Arnold, *Socijalna istorija umetnosti i književnosti II*, Kultura, Beograd, 1962.
- Hauser, Arnold, *Filozofija povijesti umjetnosti*, Matica hrvatska, Zagreb, 1963.
- Hegel, Georg Vilhelm Fridrih, „Uvod u estetiku“, u: Hegel, Georg Vilhem Fridrih, *Estetika I*, BIGZ, Beograd, 1986, str. 1-90.
- Kangrga, Milan, *Klasični njemački idealizam: predavanja*, FF press, Zagreb, 2008.
- Knežević, Snješka (ur.), „Uvodna napomena“, u: Knežević, Snješka (ur.), *Bečka škola povijesti umjetnosti*, Barbat, Zagreb 1999, str. VII-XII.
- Korsmeyer, Carolyn, „Taste“, u: Gaut, Berys i Dominic McIver Lopes (ur.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, London and New York, 2002, str. 193-202.
- Kreft, Lev, „Estetika i marksizam“, u: Škorić, Gordana (ur.), *Za umjetnost*, FF press, Zagreb, 2004, str. 37-51.
- Kultermann, Udo, *Povijest povijesti umjetnosti: put jedne znanosti*, Kontura & Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2002.
- Künzli, Arnold, „Filozofija povijesti kao predmet bolnog preispitivanja“, u: Petrović, Gajo (ur.), *Umjetnost i revolucija*, Naprijed, Zagreb, 1989, str. 93-106.
- Labus, Mladen, „Izazov umjetničkog u mišljenju Danka Grlića“, u: Škorić, Gordana (ur.), *Za umjetnost*, FF press, Zagreb, 2004, str. 129-141.
- Little, Daniel, "Philosophy of History", u The Stanford Encyclopedia of Philosophy, <http://plato.stanford.edu/archives/sum2011/entries/history/>.
- Mikecin, Vjekoslav, *Umjetnost i povijesni svijet: sociološko-filozofske rasprave o umjetnosti i kulturi*, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, 1995.
- Pollock, Griselda, „(Feministička ) socijalna povijest umjetnosti?“, u Kolečnik, Ljiljana (ur.), *Umjetničko djelo kao društvena činjenica*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2005, str. 245-272.
- Donald Preziosi, „Aesthetics“: introduction i „Style“: introduction, u: Preziosi, Donald (ur.), *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford University Press, Oxford, New York, 1998, str. 63-69 i 109-114.

<sup>158</sup> Ovu knjigu nigdje izravno ne navodim, ali mi je uvelike pomogla u shvaćanju Grličeve misli.

Summers, David, „'Form', Nineteenth-Century Metaphysics, and the Problem of Art Historical Description“, u: Preziosi, Donald (ur. ), *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford University Press, Oxford, New York, 1998, str.127-142.

Šporer, David, *Novi historizam: poetika kulture i ideologija drame*, AGM, Zagreb, 2005.

Šuvaković, Miško, *Diskurzivna analiza*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 2006.

Tatarkjevič, Vladislav, *Istorija šest pojmova*, Nolit, Beograd, 1980.

Veljak, Lino, „Aspekti Grliceve kritike dogmatizma“, u: Petrović, Gajo (ur.), *Umjetnost i revolucija*, Naprijed, Zagreb, 1989, str. 77-92.

Vranicki, Predrag, „Predgovor drugom izdanju“, u: Marx, Karl – Friedrich Engels, *Rani radovi: deveto izdanje*, Naprijed, Zagreb, 1989, str.31-35.

Williams, Raymond, „Cultural Theory“, u Williams, Raymond, *Marxism and Literature* Oxford University Press, Oxford, New York, 1977, str. 73-141.

Žunec, Ozren, „Revolucija i igra“, u: Petrović, Gajo (ur.), *Umjetnost i revolucija*, Naprijed, Zagreb, 1989, str. 51-59.

Žunec, Ozren, „Karl Marx“, u: Žunec, Ozren (ur.), *Suvremena filozofija I*, Školska knjiga, Zagreb, 1996, str. 263-292.