

Estetički pristup kiču i umjetnosti

Hana KATANIĆ

Sveučilište u Zadru, Odjel za filozofiju

Vani ROŠČIĆ

Sveučilište u Zadru, Odjel za filozofiju

UDK: 7.01:111.852
DOI: 10.15291/ai.4513
PREGLEDNI ČLANAK
Primljeno: 12. 12. 2023.

SAŽETAK

KLJUČNE RIJEČI:

umjetnost, kič, vrijednosti,
stvaralaštvo, ukus, etičnost

Cilj je ovog istraživanja analiziranje umjetničkog fenomena predstavljanjem njegove povijesne uloge, isticanjem vrijednosne strukture koju utjelovljuje, preispitivanjem potrebe za umjetnosti te analiziranjem stvaralačkog procesa u opoziciji s produkcijom kiča. Problemizirani su pojmovi suda i ukusa te poetičke razlike između kiča i umjetnosti zaključno s njihovom razinom kontemplativnosti. U konačnici se otvara etička problematika. Rezultat ovog rada nalazi se u pokazivanju jasne distinkcije vrijednosti umjetnosti i njezina devijantnog oblika – kiča.

UVOD

Umjetnost i kič su nusproizvodi društva te se bez izloženog sociološkog konteksta ne daju u potpunosti razumjeti. Kada je riječ o razlikama između umjetnosti i kiča, uvijek se govori o razlici između umjetnika odnosno osoba koje osjećaju umjetnost te osoba „površnih“ afiniteta i bez istančana senzibiliteta za prodiranje u bit određenih vrijednosti. To je razlika između *fühlen* i *gefühl* koje Scheler upotrebljava u govoru o vrijednosti, razlika između dubokog shvaćanja i afinitetno utemeljene strukture vrijednosti. Metodom analiziranja kiča i umjetnosti pokazujemo bitne razlike među njima. Kič se rađa s konzumerističkim društvom čijim se promjenama i zahtjevima spretno koristi na način da se preobražava u skladu sa željama potrošača i trendova. Likovna umjetnost pak pokušava pronaći put u izražavanju duhovnih vrijednosti, koncepata, ideja te se zalaže za svijet mentalne igre. Umjetnost time postaje neka vrsta vizualne filozofije koja uvijek biva utemeljena u ideji. Svaka je umjetnost shvaćena tek nakon upoznavanja s ideološkom strukturom okolnosti iz kojih proizlazi te koncepta koji vizualno predstavlja. Kič i umjetnost ipak imaju poneke dodirne točke koje su donesene u ovom tekstu. Često su bivale sredstvom političke i ideološke propagande koja se rađa i zaboravlja skupa s promjenama društvenih potreba i strujenja. Postoji nekoliko modernih pravaca koji se koriste istim tehnikama kao i kič, ali to esencijalno nisu. Cilj nam je, metodom komparacije, pokazati kako se kič i umjetnost javljaju unutar istih područja: likovnog izričaja, glazbe i beletristike. Umjetnost je, za razliku od kiča, uvijek sama sebi svrhom. Ona nastaje kao rezultat umjetnikova nespitanog umjetničkog stvaralaštva. Svako se umjetničko djelo samoaktualizira u procesu nastanka tražeći vlastiti put i načine vlastite realizacije. Ono je uvijek produkt umjetnikove osobe koja svoje vrijednosti i načine ostavlja imanentnim u dovršenom umjetničkom djelu. Kič-predmeti, za razliku od umjetničkog djela, rezultat su serijske proizvodnje, repliciranja vizualnog sadržaja umjetničkih djela kojima kradu autentičnost, odvajaju ih od izvornog konteksta, banaliziraju i čine predmetom popularne kulture. Time im oduzimaju svaku duhovnu vrijednost i pretvaraju vizualni izričaj u bespredmetnu tvar i fetišizirane objekte uživanja. Estetika otvara velika pitanja među kojima su pitanja potrebe za umjetnosti preko kojih dolazi do pitanja procesa stvaranja od početka do krajnje realizacije umjetničkog djela, zatim utjecaja umjetnosti na pojedinca i društvo te, u krajnjoj liniji, stvara-

nja kulture kao i nacionalnog identiteta.¹ Umjetnost polazi od ideje jednog čovjeka, a svoje odjeke bilježi u povijesti čovječanstva. Stoga je estetski odgoj danas važniji nego u bilo kojem prethodnom povijesnom razdoblju.

POVIJESNO-KULTURNI I SOCIOLOŠKI KONTEKST UMJETNOSTI I KIČA

Mnogi su pokušali definirati umjetnost, no ona je fenomenološki prolazila različite procese pretakanja značenja i funkcije te time postala nepodložna za univerzalno definiranje.² S povijesnog gledišta njezina funkcija mijenjala se tijekom stoljeća bivajući u svojoj najranijoj fazi čista ekspresija svakodnevnog života u špiljskim crtežima ili utjelovljenje primitivnih božanstava kroz totemizam. U religijskog sferi fluktuirala je mezopotamskom, egipatskom, grčkom pa rimskom civilizacijom kada uz religijsku dobiva i političku funkciju. Padom Zapadnog Rimskog Carstva i dolaskom kršćanstva ponovno se vraća religijskom patrijarhatu da bi u jednom razdoblju eskalirala u ikonolatriju. U renesansi se utemeljuje matematikom i geometrijom, dok u baroku biva prožimana religijskim zanosom i ekstatičnim nabojem. Kroz ovakav strogo sažeti povijesno-sociološko-aksiološki presjek uviđa se politička i religiozna nota umjetnosti kao posrednice između mecena i širokih masa, a i kao sredstvo izraza trenutačne društvene klime i društvene strukture vrijednosti. Umjetnost se mijenjala u skladu s društvenim promjenama i zakonima koji su se sami od sebe mijenjali. Do 19. stoljeća ne poznajemo pojam kiča. Termin se prvi put javlja u Njemačkoj u 19. stoljeću u pojmu *kitschmensch* u eseju Ludwiga Giesza i Hermanna Brocha. Kič se također javlja kao nusproizvod novostvorenoga srednjeg staleža čiji je afinitet fokusiran na ugodu i lakoću življenja. Više o tome iznosi Gillo Dorfles: „Riječ je o pojedincima koji vjeruju da u umjetnosti valja tražiti samo ugodne, dopadljive, slatkaste

¹ Diertich von Hildebrand u svojem djelu *Estetika* (2006) za primjer donosi himne u kojima djelo umjetnika postaje izraz nacionalnog identiteta. Konkretno navodi himnu Austro-Ugarske Monarhije „Gott erhalte Franz den Kaiser“. Tekst je napisao pjesnik Lorenzo Leopold Haschke, kompoziciju je skladao Joseph Haydn, s neopisivom ljepotom varijacije tema na Quarteto Imperatore. Melodija ima dostojanstvenost i iznimnu svečanost te je prepoznata kao ona koja izražava duh naroda, što je uglavnom slučaj i kod ostalih himni.

² Umberto Eco (1984) i mnogi drugi estetičari poput Pareysona radije spekulativnom refleksijom dotiču različite poetike kao teorije umjetnosti, jer su im one s estetičke točke gledišta, sve podjednako legitimne. Pareyson drži kako filozof koji se brine oko donošenja određenog pojma o umjetnosti u prvom redu mora održati živim iskustvo različitosti i neprestane inovativnosti umjetnosti, a ne preuzetno dati sebi za pravo stvaranje okvira, jer na području umjetničkog stvaralaštva postavljanje zakonitosti pripada samo umjetnicima. Vidi: 2008: 231–238.

dojmove ili da umjetnost, zapravo, služi kao začim, ukras, statusni simbol ili barem kao sredstvo kojim se ostavlja dojam u društvu.“ (Dorfles, 1997: 27) Tržište ubrzo prepoznaje tu sklonost i započinje masovnu proizvodnju gipsanih vrtnih Venera, raznih suvenira koji su kopije umjetničkih djela u malom te mnogih drugih varijacija od kojih danas prepoznamo odjeću s motivima iz repertoara povijesti umjetnosti. Umjetnost je tijekom novog vijeka često predstavljala statusni simbol u očima pučana jer je bila u posjedu bogatih i dobrostojećih mecena i kolekcionara te nije neobično da su upravo taj aspekt željeli implementirati u vlastite živote bez dubljeg razumijevanja. U modernom društvu dolazi do još veće industrijalizacije kulture pa tako *mass culture* potpomaže trijumf kiča kao pseudoumjetnosti (Zecchi, 2006: 129). Takvi predmeti nemaju svoju autentičnost jer im je materijalni oblik preuzet od drugog predmeta pa možemo govoriti jedino o pseudoumjetnosti. Dorfles o stanju tijekom 20. stoljeća iznosi sljedeće mišljenje: „Prisjetimo se samo bezbrojnih kopija Sikstinske Madone, Partenona, Apolona Belvederskog, kosog tornja iz Pise itd. čija se umjetnička vrijednost odmah pretvarala isključivo u kič vrijednost upravo zbog takvog reproduciranja ili upravo zbog načina na koji kič ljudi koji ih kupuju i njima zatrpavaju svoje domove ta nekadašnja remek-djela ‘konzumiraju’, uživaju, idoliziraju.“ (Dorfles, 1997: 46) Ovaj autor naglašava kako u suvremenom društvu postoji slojevitost ukusa i vrijednosti koja je mnogo različitija od onoga što je bila u povijesti. U različitim stilovima u različitim epohama i razdobljima uvijek je bilo avangardnih umjetnika koji su pretjecali svoje vrijeme, ali nije bilo umjetnosti istog vremena koja je stilski srodna, a namijenjena različitim kulturnim slojevima. Dorfles, za razliku od mnogih drugih autora, inzistira na riječi kulturni, a ne socijalni jer distinkcija koju pokušava napraviti nalazi se između boljeg, goreg i lošeg ukusa te je povezana samo na ograničen način sa socijalnim razlozima, a mnogo jače s kulturom i estetskim stavom (Dorfles, 1963: 33). Nikad se prije tijekom povijesti nije mogao ustanoviti zajednički život različitih tipova i smjerova umjetnosti, kao na primjer u postimpresionističkom, nadrealističkom, neorealističkom slikarstvu. Na temelju toga stvaraju se umjetničke kategorije čije su vrijednosti podložne različitom ocjenjivanju i različitim mjerama zbog čega dolazi do rascijepa samog pojma umjetnosti kao jedinstvene, dobre i prave umjetnosti danog povijesnog razdoblja.

Zajedničke odrednice kiča i umjetnosti

Iako se ovo istraživanje temelji na formalnoj i esencijalnoj distinkciji kiča i umjetnosti, bitno je priznati odrednice koje su im zajedničke. Kič, kao i umjetnost, prilagođava se duhu vremena. Oba fenomena nastaju kao nusproizvod društva i njegovih kolektivnih potreba te se oba često rabe kao dekorativni element interijera ili eksterijera. Razlika leži isključivo u onome koji bira stvarati umjetnost ili kič te u onome koji bira posjedovati umjetničko djelo iz intelektualnih i kontemplativnih razloga nasuprot onomu koji bira posjedovati kič iz želje za ugodom. Termin *middlebrow* odnosi se na članove društva koji biraju posjedovati umjetnost iz težnje za prestižem i ugledom te se, u krajnjoj liniji, izjednačavaju s uživateljima kiča. U modernom društvu oba su fenomena proizvod industrijske revolucije i masovne kulture modernog građanskog društva (Šuvaković, 2005: 297). Ideološki kič, prisutan u propagandnim plakatima i vizualnim rješenjima bivših socijalističkih režima (primjerice SSSR-a za vrijeme Lenjina ili nacističke Njemačke), primijenjen je iz istih razloga kao i u novovjekovnom Rimskom Carstvu (npr. kip *Augusta Primaporte* koji je prvi primjer apoteoze vladara). U oba slučaja korišten je kao sredstvo propagande i masovne manipulacije te je refleksija težnje realizacije općeprihvaćenosti vlastite ideologije. Gillo Dorfles bavi se sličnom problematikom te nakon konstatacije: „... politički režimi su inspirirani takozvanom dobrom umjetnošću stotinama i tisućama godina“, postavlja pitanje: „Što je onda uzrok radikalne promjene vrijednosti?“ (Dorfles, 1997: 123). Kič-objekt nije ništa više od materijalnog citata umjetničkog djela ili njegova detalja. Identičan princip kolažiranja citata nalazimo u transavangardnom pristupu koji aranžira Achille Bonito Oliva okupljajući oko vlastite ideje mnogobrojne umjetnike. Razlika ipak leži u tome što je ishodište transavangarde crpljenje inspiracije iz repertoara talijanske povijesti umjetnosti s velikim fokusom na figuru, dramu, mit, tragediju i alegoriju (Šuvaković, 2005: 634). Ostaje diskutabilno što bi se dogodilo kada bi se kič uvrstio u presjek moderne i postmoderne umjetnosti te zadobio vlastite kriterije i opravdanja. Diferencijacija transavangarde i kiča sastojala bi se isključivo u poetici koju je Oliva svojom teorijom uspješno obranio. Osim transavangarde, citatnost rabi i pop-art koji slijedi ponajprije ruska retroavangarda, neoavangarda te postmodernistička umjetnost današnjice kao sinteza navedenih pravaca. Clement Greenberg još je 1939. godine izjavio: „Jedina razlika kiča i avangarde sastoji se u sociološkoj dihotomiji kultivirane

manjine i ignorantske većine.“ (Dorfles, 1997: 126), a to ostaje primjenjivo na nove pravce koje je ona iznjedrila. Pobornici avangarde dio su prve sociološke skupine, dok uživatelje kiča svrstavamo u drugu kategoriju. Neka je umjetnost, kao i kič, dio globalnog tržišta. Postoje mnoge umjetničke burze i aukcijske kuće koje vrijednost umjetnosti mjere u novcu. Popularna umjetnička djela važnija su, stoga i skuplja, te se čuvaju u sefovima kao polog u pokretnini. Mnogim bogatašima umjetnička djela služe kao predmet čija novčana vrijednost raste s vremenom te postaje predmet trgovanja isto kao i kič. Međutim, u govoru o vrijednosti tržišta umjetnina Finci primjećuje: „Tržište je potisnulo pojam dobre umjetnosti, estetsku vrijednost zamijenilo je zabavnom umjetnošću.“ (Finci, 2014: 318) Kič i umjetnost javljaju se unutar istih žanrova jer kič nije automatski i u pravom smislu te riječi ružan, više je neka vrsta neautentične ljepote, pseudoljepota i u tom pogledu je zadržta neprijateljica pravoj ljepoti. Dietrich von Hildebrand donosi slikoviti primjer razlike umjetnosti i trivijalnosti preko usporedbe s ružnim koje je slično tjelesnoj boli, dok bi se pseudoljepota mogla usporediti s morskom bolešću ili mučninom. U audio-vizualnom izričaju postoje vrhunska umjetnička ostvarenja u obliku filmova s dubokim životnim porukama, a s druge strane postoje i *mass media* reklame koje su često kičizirane. Hildebrand drži kako bi se trebalo čuvati pogreške da na primjer Bachova *Aria* korištena u trivijalnu marketinšku svrhu automatski postane kič, kao što bi Haydnovo djelo izgubilo svoju uzvišenu ljepotu i plemenitost ako bi ga neskladno pjevale trivijalne osobe (Hildebrand, 2006: 287). Književnost, kao i suvremeno novinarstvo, broji umjetnička, ali i jeftina i površna izdanja. Glazba poznaje vrhunske orkestre, ali poznaje i *jinglove* kao isječke i prerade velikih djela. Isto tako i arhitektura, religijska estetika, pa čak i filozofija. Područje djelovanja umjetnosti uvijek će moći biti kategorija u kojoj će kič prepoznati priliku za devijantnu interpretaciju.

Problem kiča u umjetnosti

Odvojiti kič-primjere iz umjetničkog svijeta nije lak zadatak. U suvremenom likovnom svijetu nailazimo na pop-art, pokret koji se pedesetih godina rađa u Velikoj Britaniji, a svoj uzlet doživljava u SAD-u. Teško je ne primijetiti kako su djela pop-arta orijentirana upravo na širu populaciju konzumenata i ismijavaju pop-kulturu pronalazeći svoje obožavatelje među novom generacijom i nalazimo ih u svim presjecima moderne umjetnosti. Umjetnici pop-arta

čiji je najvažniji predstavnik Andy Warhol uspjeli su obraniti vlastitu umjetnost plasirajući je na tržište tako da vlastite ekscentrične ličnosti pretvore u *brend*. Začetak ove ideje nalazi se u nihilističkom pristupu popularnoj kulturi u obliku iscrpljivanja marketinškog vizualnog jezika do njegovih krajnjih granica. Riječ je o djelima koja se proizvode serijski, niske su kvalitete i bez isticanja dubljih duhovnih vrijednosti. Ta djela nisu rezultat kontemplacije niti su vizualna prefiguracija nekog idejnog sustava. Najeksplicitniji su primjeri Jeff Koons i Damien Hirst, umjetnici koji i danas djeluju i čija se djela prodaju po visokim cijenama. Tako ispred Rockefeller Centra u New Yorku nailazimo na najlonsku balerinu visoku trinaest metara. U tu domenu ulazi i njegova skulptura Michaela Jacksona s majmunom. Problem leži u dopuštanju nekim umjetnicima da stječu status i ugled na tržištu umjetnina koji se samim time lansiraju u orbitu elitne umjetnosti, dok oni umjetnici koji svoja umjetnička djela ne uspiju prodati po vrtoglavim cijenama tijekom nekog vremena, zbog neopravdano negativne kritike, ostaju u domeni loših umjetnika, epigona, šegrti i diletanata.³ Granica između umjetnosti i kiča ovdje je vrlo tanka, gotovo neznatna, no unatoč tomu danas se ne priznaju kao fenomeni iste kategorije. Paradigmatski se prihvaća legitimnost pop-arta kao idejno-umjetničkog pravca. Razlog leži u nekoj vrsti teoretskog paravana – Andy Warhol kao i Jeff Koons danas se smatraju i teoretičarima umjetnosti. Potkovanost u znanju povijesti umjetnosti, izvrsna tehnička znanja i ekscentrična osobnost izgledaju dovoljni da oni postanu etablirani umjetnici. Razlika između kiča i umjetnosti u ovom slučaju leži jedino u dostatnoj erističkoj teoretskoj obrani kič-umjetnosti i zavođenju općeg mišljenja. Pop-art epifenomen je masovne kulture, a ne idejno autentičan fenomen i stoga se pod krinkom umjetnosti danas prodaje na štetu umjetnika. Talijanski estetičar Stefano Zecchi u svojem djelu (Zecchi, 2009: 160) posvećuje dio posljednjeg poglavlja Andyju Warholu i njegovu djelu *Marlyn* kojim se opire umjetnosti bez forme, apstraktnoj i intelektualističkoj umjetnosti koja je daleka ukusu običnih ljudi. Čitava jedna generacija označena je ovom vrstom umjetnosti. Autor razloge za to nalazi u generaciji konzumenata koja stvara efemerne mitove koje već sutra dan baca u smeće.

³ Dovoljno je spomenuti primjer Vincenta Van Gogha (1853. – 1890.), čiji je rad bio uglavnom zanemaren tijekom njegova života, danas se, međutim, njegov opus slavi kao jedan od najutjecajnijih i najvrjednijih umjetničkih postignuća u povijesti. Primjer podcijenjenog umjetnika u svojem vremenu, a poslije proslavljenog nalazimo i u Gabrijelu Jurkiću (1886. – 1974.).

MATERIJALNA I FORMALNA RAZLIKA UMJETNOSTI I KIČA

Materijalna razlika sadržana je isključivo u konačnom, dovršenom pojavnom obliku umjetnosti i kiča. Kič-predmeti namijenjeni su kratkotrajnoj upotrebi, stoga su češće od nekvalitetnijih materijala, u mnogo primjera izgledaju nedovršeno te brzo bivaju zamijenjeni novim kič-predmetima. Umjetnik nastoji kreirati objekt koji će biti postojan i koji će baštiniti ideju koju utjelovljuje. Postoji, dakle, materijalna razlika između umjetnosti i kiča koja je sadržana u čistoj pojavnosti i materijalnosti. Preko nje se zatim iščitava formalna razlika. Potrebno je razdvojiti pojam forme u filozofskom smislu od onog u umjetničkom žargonu te naglasiti što forma znači Luigiju Pareysonu čija je misao vodilja ovog istraživanja. U filozofskom rječniku ona je prvotna struktura danosti, ono što prethodi materijalnom obliku, nutarnji princip egzistencije. U umjetničkom smislu forma je finalni materijalni aspekt umjetničkog djela, ono vidljivo, ono preko čega ga čitamo i tumačimo. Primjerice, Albert Schug u svojoj knjizi *Suvremena stremljenja* govori: „Za Gauguina su forme, neovisno o reprodukciji stvarnosti, vidljivi smisao misli.“ (Schug, 1969: 21) Dakle, umjetnička interpretacija forme odnosi se na ono vidljivo, ali uzima to kao polazište za dublju, filozofijsku analizu. U umjetničkom djelu, prema Pareysonu, forma nastaje tako da je formirana i upravo formiranje kao stvaralački proces neizostavan je dio konačne forme. Više o tome je rečeno u trećem poglavlju. Plan nam je kritički preispitati definiranje pojma *forma* u filozofskom smislu te ga upotpuniti Pareysonovom definicijom. Forma bi, dakle, bila cjelokupnost nematerijalne i idejne strukture umjetničkog djela (uključujući i koncept koji predstavlja te proces nastanka). Formalni aspekt umjetničkog djela uvijek može biti podvrgnut idejnoj filozofskoj raspravi. U najeksplicitnijem smislu odnosi se na personifikacije i alegorije, a može se odnositi i na utjelovljenje društvenih problema, biti produkt autorefleksije ili pristup vizualnoj dekonstrukciji stvarnosti kao što je to slučaj u kubizmu. Forma arhitektonske umjetnosti uvijek je svrhovita, a njezin se oblik prilagođava uporabnim zahtjevima. Tako se otvara teleološka dimenzija umjetnosti koja se uvijek reflektira na njezin javni oblik: „Oblik uvijek slijedi funkciju – i to je zakon. Sullivan planira zgradu prema njezinim unutrašnjim funkcijama i odatle dolazi do raščlambe vanjštine.“ (Schug, 1969: 32) Kič je uvijek kopija materijalnog aspekta umjetničkog djela otrgnuta od vlastitog konteksta. Time se negira formalni aspekt koji biva sveden na dekorativni predmet ili predmet uživanja i zabave.

Intrinzična razlika prema stvaralačkom procesu

Luigi Pareyson u oblikovanu definiciju forme umjetničkog djela neizostavno implementira proces umjetničkog stvaralaštva. Za njega je dijalektika umjetnika i umjetničkog djela odnos forme koja formira i forme koja je formirana. Drugim riječima, djelo je istodobno zakon i rezultat samog formiranja. Umjetnički proces ne može se definirati koracima, već je to svojevrsni proces pretakanja inspiracije i ideje koje se tijekom procesa umjetničkog stvaranja same od sebe redefiniraju, nadograđuju i materijalno ostvaruju. To je neuvjetovan proces slobodnog izričaja unutar jedne poetike koji je vođen inspiracijom i nespuntanim stvaralaštvom koje mijenja svoj tijek dok biva izvođeno u materijalnom obliku. Inspiracija je također neizostavan dio umjetničkog stvaralaštva. Ona nije nužno dio samog procesa, već je pokretač koji stoji iza ideje pristupanja umjetničkom procesu. Primjerice, društveno angažirana umjetnost inspiraciju crpi iz uznemirenosti i nezadovoljstva trenutačnim društveno-gospodarskim stanjem pa je tako dadaizam inspiriran idejom povratka iskonskom ljudskom bivstvovanju, dok je impresionizam nadahnut nastojanjem da utjelovi refleksiju svjetla na površini. Inspiracija može biti potaknuta osjećajima, nagonima i konceptima. Ona je neiscrpan izvor stvaralaštva koji omogućava čovjeku da preko vlastite danosti u svijetu izrazi svoju percepciju. Bez obzira na to stoji li iza umjetničkog procesa višemjesečna kontemplacija forme koja čeka svoju realizaciju ili isti taj kontemplativni aspekt umjetnika ustupa svoj kist spontanom stvaralaštvu, kreativni proces uvijek je odraz ideje umjetnika. U kreativnom procesu nije bitno formira li umjetnik ideju prije njezine materijalne konkretizacije⁴ ili dolazi do nje tijekom stvaranja, već je bitan aspekt pokušaja koji naglašava Luigi Pareyson i koji Pascalovski objašnjava kao ono kroz što se vidi čovjekova bijeda i veličina. Slično navodi i Ivan Focht u djelu *Uvod u estetiku* kada govori o modernoj umjetnosti: „Umjetnička spoznaja je imanentna aktu stvaranja.“ (Focht, 1972: 181) S druge strane, autor kič-djela ne sudjeluje u ovako definiranom umjetničkom procesu stvaranja. Kič-djelo nije rezultat imanentnog kreativnog procesa u smislu vlastite zakonitosti u kojem je ostvaren. Autor kič-djela često je vođen jednim aspektom poetike umjetničkog djela pa je tako, primjerice, sladunjavost rokoko motiva dovoljan poticaj

⁴ U svojem djelu Elio Franzini u tom smislu drži kako Leonardo da Vinci koji predstavlja paradigmu umjetnika genija te je povijesni simbol kreativnosti, u svojoj stvaralačkoj sposobnosti polazi od „opijenosti individualnog instinkta“, do „emocije uzrokovane najmanjom realnom stvari“. Zapravo, instinkt i emocija se više ne smatraju opasnostima koje umjetnik mora ograničiti, već mogućnostima koje su sposobne na tisuću načina sjediniti zbir efekata (2003: 156).

za materijalno reproduciranje. Isto tako, kič-djela najčešće su rezultat masovne tvorničke produkcije koja je sama po sebi dovoljan razlog da se obustavi svaka daljnja rasprava o razlici stvaralačkog procesa umjetnosti i kiča.

Razlika prema počelu i cilju stvaralačkog procesa

Umjetnost, kakvu smo tijekom povijesti poznavali, bila je poput neke vrste praga između naravnog i transcendentnog. Roger Scruton drži da „... ona podsjeća na neko drugo područje, koje je izvan ovog svijeta slučajnih i nepovezanih stvari – na područje u kojem je ljudski život obdaren logikom emocija koja patnju čini plemenitom, a ljubav vrijednom.“ (Scruton, 2011: 159)⁵ Stvaralaštvo se u takvoj umjetnosti može promatrati u dva smjera – ono čime je pokrenuto i ono k čemu je pokrenuto, odnosno po svrsi. Umjetničko je stvaralaštvo potaknuto inspiracijom, a proizvodnja kič-djela potaknuta je željama potrošača. Analogijski, ako je svrha umjetničkog djela vječno otkrivanje i igra, onda je svrha kič-djela kratkoročna satisfakcija koja ubrzo biva zamijenjena drugim proizvodom (Dorfles, 1997: 12). Zato umjetničko djelo i proces njegova stvaralaštva sadrže intrinzičnu vrijednost koja se sama u sebi ogleda i samu sebe konstituira. Sam je proces neiscrpan dokle god postoji imanentna želja za samoaktualizacijom i otkrivanjem te se može opetovano javljati u mnoštvu pojedinačnih slučajeva. Potvrdu za neiscrpnost nalazimo u povijesnom pregledu povijesti umjetnosti kroz koju se ta želja iznova javljala u mnogim društvenim tranzicijama poprimajući različite oblike. Kič-objekti, s druge strane, skončat će kada dođe do kraha potrošačkog društva ili kada se promijeni kolektivni duh i materijalistička struktura vrijednosti. Umjetnost i kič su u modernom društvu rezultati dvaju tipova nastojanja – k istraživanju, traganju, otkrivanju i stvaranju te, u slučaju uživatelja kič-umjetnosti, k trenutačnom i površnom traganju za samoispunjenjem.

⁵ Roger Scruton u svojem djelu (2011: 159) ističe kako ni jedna osoba koja je osjetljiva na ljepotu nije lišena koncepta transcendencije. U doba u kojem vjera opada umjetnost trajno svjedoči o duhovnoj gladi i gorućoj želji za besmrtnošću naše vrste. Stoga je estetski odgoj danas važniji nego u bilo kojem prethodnom povijesnom razdoblju.

SUD I UKUS

Simptomatično je da se o ukusu u filozofskom smislu počelo rasuđivati osobito pred 18. stoljeće, i to u razdoblju koje je vidjelo cvjetanje jedne od najzanimljivijih umjetničkih kultura kao što je barok, ali u kojem je započeo, možda, također pad umjetnosti s renesansnih i predbaroknih vrhova. Dorfles drži kako je pojam ukusa možda jedini na koji se može osloniti neposredan i bitan kritički sud o umjetničkom djelu (Dorfles, 1963: 29).⁶ Kako bi se pristupilo dijalektičkoj raspravi između kiča i umjetnosti, potrebno je utvrditi razliku između suda i ukusa te njihovu primjenjivost na vrednovanje umjetničkog djela nasuprot kiču. Sud je objektivan, jednoznačan, nepromjenjiv i univerzalan. Temelji se na činjeničnoj danosti umjetničkog djela i, prema Pareysonu, može se donijeti vrijednosni sud o umjetničkom djelu. Ukus se temelji na preferencijama pojedinca ili povijesne epohe društva koje se odražavaju u društveno adaptiranom senzibilitetu koji utječe na raznovrsnost duktusa umjetničkih djela tijekom povijesti.⁷ Sud je konkretan općevažeći iskaz o djelu, a ukus je stvaratelj preferencija. Oba su vrijednosno autentična i neosporiva, ali se ne mogu sintetizirati u jedinstveni iskaz zbog svoje ontološke razlikovnosti – vrijednosni je iskaz ukusa istinit u okvirima osobnog tumačenja, a vrijednosni je sud univerzalno istinit. S obzirom na to da ništa pravednije ne može biti od izražavanja vlastitih preferiranja, tako nema ništa nepravednije od njihovih predstavljanja kao sudova (Roščić, 2010: 143). U govoru o vrijednosti umjetničkog djela spram kiča bitno je donijeti sud jer varljivost i razlikovnost mnogih osobnih i općih ukusa vodi u antinomiju. Tom tematikom bavio se Predrag Finci koji donosi vlastitu formulaciju spomenute antinomije: „Ukus ima presudnu ulogu u relativiziranju vrijednosti djela i ono je osnova voluntarizma subjektivnih sudova. Moderni subjektivizam je oslobodio osobni ukus i uništio Veliko, neosporno djelo. Umjetnost je potpuno predana voluntarizmu tržišta i relativizmu subjektivnosti, koja je priprema za nihilistički odnos prema svim postojećim vrijednostima, čak i prema samom pojmu, jer sve može biti umjetničko dje-

⁶ Ovaj autor drži kako je kritički sud posebna osobina koja se može vrednovati samo iskustveno. Riječ je o subjektivnom sudu koji izmiče egzaktnosti i racionalnosti znanstvenih sudova.

⁷ Dorfles također iznosi kako se u osnovi nerazumijevanja umjetnosti nalazi nedostatak poznavanja što upućuje na pomanjkanje odgoja. To ne znači da je potrebno racionalizirati i opojmiti svaki estetski element jer to uopće nije nužno za ispravan estetski užitak. Prema njemu, moglo bi se koristiti i iracionalnim elementima koji su bliži naravi same umjetnosti. U tom bi smislu najbolji odgoj bio odgajanje za umjetnost preko same umjetnosti. Vidi u: Dorfles, 1963: 45–46.

lo, a što je umjetnost ne može biti pouzdano rečeno. Tako je nastala situacija u kojoj se umjetnost 'konzumira' i 'troši', jer se njezinim ljubiteljima sviđa ili ne sviđa, a sve manje cijeni i razumijeva, što je potisnulo 'elitne' vrijednosti i omogućilo prodor efemernog, prodor atraktivnih, zanimljivih i neobaveznih umjetničkih uradaka." (Finci, 2014: 257) Vrijednosni sud o umjetničkom djelu mora biti zasnovan na unutarnjim principima umjetničkog djela koji su pokazatelji intrinzične i imanentne vrijednosne strukture samog djela. One se mogu odnositi na komponente umjetničkog djela kao što su stvaralački proces umjetničkog djela koji garantira njegovu autentičnost te povijesna ili informativna vrijednost. Takve vrste sudova činjenične su i dokazive epidermom umjetničkog djela preko kojeg se intelektualno i kongenijalno raspoznaje njegova vrijednost. Primjerice, ulomak zabata iz Rižinica s natpisom *Pro duce Trepim(ero)* i *Venera* iz Willendorfa sadrže povijesnu vrijednost i modernom čovjeku služe kao posrednik senzibiliteta prahistorijske civilizacije. Vrijednosni sud o djelima suvremene umjetnosti može se temeljiti na autentičnosti i konceptualnom pristupu određenoj problematici ili emociji. Kič-objekt kao industrijski proizvod efemeran je i time ne sadrži autentičnu niti historijsko-informativnu vrijednost. Kič je osuđen biti vrednovan kroz osobni ukus pa se tako o kič-proizvodu ne može donijeti vrijednosni sud, već sud ukusa koji nema čvrsto uporište za dijalektiku vrijednosti. U konačnici se može zaključiti: „Osobni ukus nije vrijednosni sud, nego osobno emocionalno stajalište.“ (Finci, 2014: 256) S druge strane, sklonost određenoj vrsti forme govori mnogo i o onome koji je uživa. Sklonost formama čija svrha stvaranja ne seže dalje od uporabnog predmeta, ukrasa ili statusnog simbola odmah pretendira na slične karakteristike onoga koji je uživa. U postmodernoj estetici razlikuje se ukus (sklonost cijenjenju viših vrijednosti, prepoznavanje istinske ljepote i inteligibilnih momenata umjetnosti) od neukusa (sklonost hedonističkoj vrsti uživanja spram intelektualne). Takvu želju karakterizira kratkotrajnost efekta i laka zaboravljivost uživanog iako su obje kategorije poprilično subjektivne: „Neukus je sinonim za banalno, vulgarno, nedopadljivo jer u divljenju trivijalnom djelu čitatelj potvrđuje vlastitu trivijalnost, u depresivnoj melodiji svoju depresivnost, u perverznom prizoru svoju perverznost. Ukus nije samo stvar izbora djela, nego i vrsta suđenja, stav.“ (Finci, 2014: 168) Gillo Dorfles u tom pravcu u jednom od svojih istraživanja pokazuje kako ukusi individua nisu determinirani samo društveno-kulturnim sustavima, nego sve više ovise o dinamici domi-

nantnih ekonomskih gibanja utemeljenih na utilitarizmu i individualizmu. On drži kako odvajanje od duhovnih korijena vodi prema neizbježnim i sve upornijim uplitanjima gospodarskih i trgovačkih aspekata u samu umjetnost. Pokazatelj je toga široko pseudoumjetničko područje koje je postalo plijenom gospodarsko-financijskog svijeta (Dorfles, 1989: 31).

POETIČKA RAZLIKA I KONTEMPLATIBILNOST

Kontemplativnost⁸ je za Pareysona uvjetovana razumijevanjem procesa umjetničkog stvaranja koje rezultira umjetničkim djelom. Dinamika stvaranja djela unutar sebe sadrži dijalektiku aktivnosti umjetnika i intencionalnosti samog djela, a samim time potiče i dinamiku tumačenja do njezina vrhunca.⁹ Dakle, djelo se može kontemplirati jedino ako se shvaća autentičnost i izvorište ideje, sam kreativni proces i sve ono što stoji iza dovršenog umjetničkog djela.¹⁰ Kontemplativnost nadilazi misaonu razinu i od promatrača zahtijeva neku vrstu neemocionalnog suosjećanja, slično Schellero-vu *fühlen* u opoziciji prema *gefühl*. Kontemplirati umjetnost znači otvarati se vrijednostima koje nisu eksplicitno dane u samom djelu niti u onome što o djelu promatrač može pročitati. U umjetnosti postoje mnoge poetike koje nisu ništa drugo nego način izražaja iza kojeg stoje jednako vrijedne namjere i principi, koji se u generaliziranom žargonu nazivaju umjetničkim stilovima. Iz toga proizlazi kako je jednaka poetska vrijednost kubističke skulpture iza koje stoji ideja dekonstrukcije, geometrizacije i ponovne konstrukcije sada novostvorenog oblika te Pollockova *action paintinga* pri čemu se negira kontemplativnost i ljudska racionalizacija uopće u korist spontanom stvaralaštvu. Iako je riječ o gotovo dijametralno suprotnim poetikama i različitim

⁸ Kontemplativnost je izvedenica iz latinskog pridjeva *contemplabilis* kojim se označava svojstvo predmeta koji potiče na kontemplaciju, odnosi se na ono što je dostojno biti kontemplirano. Vrlo često se rabi u estetičkoj literaturi kod vrednovanja umjetničke forme, a u hrvatskom jeziku pojam se nalazi u: Pareyson, 2008: 16.

⁹ „Sve ljudske radnje uvijek su dakle izražajne, te je stoga također umjetnost uvijek izražaj doživljavanja; štoviše, čak se može reći da, kad ne bi to tako bilo, ne bi bilo ni umjetnosti, jer bi joj nedostajala ona oznaka dovršenog čovjštva, koja je neophodan uvjet uspjeha svakog ljudskog djela, umjetničkog ili ne-umjetničkog; ali nije to na intencionalan i povlašten način, jer intencionalnost i povlastica umjetnosti jesu oblikovanje izvršavano u pogledu forme radi nje same.“ (Pareyson, 2008: 35)

¹⁰ Pareyson drži da tumačenje ima dva aspekta. Ono je, naime, s jedne strane kretanje upravljeno dokučivanju istinskog smisla stvari, njegovu fiksiranju u neku pronicljivu i iscrpnu sliku, njegovu „prikazivanju“ u nekom živom i odgovarajućem liku. To kretanje ima mnoge kadanice i modulacije – sad ide polagano i oprezno, a sad nastupa brzo i okretno, sad kao da se odvija slučajno i bez vodstva, sad se pozorno usredotočuje u nekom pravcu, sad odvažno i sigurno kroči nekim putem, sad se prekida da bi iskušalo neki drugi put, no uvijek je kretanje, traganje koje se nastoji beskonačno produžiti, iznova ustati kod svakog prekida, obnoviti se snagom same svoje napetosti. Vidi u: Pareyson, 2008: 202.

modus operandi, ishodište stvaralaštva u umjetnosti uvijek je ideja iza koje stoji motiv pronalaska novog načina izričaja. U umjetnosti postoji mnogo poetika koje sadrže zajedničku vrijednost sadržanu u ljudskom stvaralaštvu, umjetničkoj intuiciji i nekoj vrsti umjetničkog hilemorfizma gdje nematerijalna forma kroz čovjeka kao posrednika materije biva aktualizirana u supstancijalni oblik. Svaka poetika pronaći će svojeg kontemplatora koji će je uspjeti osjetiti. U definiciji umjetnosti koju donosi Predrag Finci čitljiv je upravo njezin kontemplativni aspekt prema kojem je opći pojam umjetnosti izveden pojam, proizvod refleksije, apstrahiranje koje teži svođenju različitih estetskih iskustava i djela pod zajednički nazivnik. Pareyson, s druge strane, ističe kako je kontemplacija rezultat aktivnog procesa te da ona nije pasivno prepuštanje djelu. Stoga, kada govorimo o kič-predmetima, ne možemo govoriti o njihovoj kontemplatibilnosti. On ne nastaje kroz intuitivni proces nepredvidiva stvaralaštva, za tu svrhu nema konceptualiziranja ni materijaliziranja ideje pa je time lišen i poetike i autentičnog stvaralaštva. Kič-predmet nije materijaliziranje koncepta, već puka materijalna danost jednog motiva izvađenog iz svojeg konteksta. On je nekontekstualiziran i kao takav nije obrazloživ. Jednostavno rečeno, kič-predmet ne da se kontemplirati. S druge strane, umjetnička djela mogu nuditi široku paletu interpretacija što ih čini kontemplatibilno raznolikim materijalom. Predrag Finci navodi da „mnogštvo različitih interpretacija nastaje onda kada je djelo vrijedno djelo. Kada nije, onda ih jedva ima i sve su iste.“ (Finci, 2014: 276) Ovdje donosi suvremeno tumačenje vrijednosti djela koje se sastoji u ideji, neovisno o tome je li to jedna ideja umjetnika ili potencijal umjetničkog djela da se o njemu stvori što više različitih ideja. U tome leži kontrateza kiču koja se očituje u neinovativnosti i ponavljanju uzoraka. Scruton iznosi: „... prava umjetnost je poziv našoj višoj prirodi, pokušaj afirmacije drugog područja, onoga u kojem prevladava moralni i duhovni poredak.“ (2011: 62)¹¹ Kontemplatibilnost je nerijetko potaknuta autentičnošću određene misli ili novostvorenog oblika umjetnosti. Ljepota i divljenje umjetničkom djelu također mogu biti sadržani u povezanosti umjetnosti s vlastitom prošlošću i razumijevanju konteksta u kojem nastaje. Svi ti aspekti mogu olakšati put kontemplaciji umjetničkog djela. Kič-objekti, s druge strane, deriviraju jedan aspekt umjetničkog djela

¹¹ Roger Scruton (2011: 62) inzistira na tome da modernističku revoluciju u umjetnosti možemo promatrati prema terminima koje je identificirao Clement Greenberg: umjetnost se buni protiv starih uvjerenja neposredno prije nego što ih kolonizira kič. Umjetnost, naime, ne može živjeti u svijetu kiča koji je svijet predmeta koje treba konzumirati, a ne ikona koju treba poštovati.

oduzimajući im time kontekst i vrijednost pretvarajući ih u čistu materijalnost i na taj način im oduzimajući auru mističnosti (Dorfles, 1997: 28). Uz to, neumorno recikliranje istog vizualnog sadržaja lišava ga informativne vrijednosti i pretvara u puki objekt, odnosno čistu materijalnu danost bez poetske vrijednosti. Njegova je svrha dekorativna ili statusna što ne ostavlja mjesta za filozofsko promišljanje o samom objektu, već jedino o preispitivanju potrebe za njegovim nastankom i svrhom koju on ima za čovjeka koji ga posjeduje. Kič-objekt, sam po sebi, nije ništa do materijalna reprodukcija i dezintegracija jednom autentične umjetnosti. Kontemplativnost nije ograničena samo na likovnu umjetnost, već može emanirati posredstvom glazbe, kazališnog djela ili literarnog djela. Također se neka djela filozofije mogu smatrati umjetnošću misli zbog svojeg kontemplativnog potencijala i misaonog sklada. Ako se o umjetnosti da kontemplirati na račun njezina matematičkog sklada koji, jednom prepoznat, zavodi čovjeka kao *ens rationis*, tako se da kontemplirati i uživati matematički sklad glazbe ili lijepo proporcionirane filozofske misli. Glazbeni kič, kao i likovni, citira jedan dio skladbe i u modernom je društvu pretvara u polifonu melodiju ili glazbu za reklamu. Tom iracionalnom citatnošću razara estetiku cjeline te izvan konteksta predstavlja jedan njezin dopadljiv isječak. Takva se glazba ne može intelektualno uživati. Kič djeluje i na području filozofske misli gdje se ugrožen našao Descartes sa svojom tezom *Cogito, ergo sum!* iz djela *Rasprava o metodi* te je, istrgnuta iz vlastitog konteksta, postala dijelom filma ili natpisa na nečijoj majici. Isto tako, Nietzscheova izjava „Bog je mrtav.“ izaziva kontroverze i danas je prisvajaju ateisti koji bez dubljeg razumijevanja Nietzscheove misli ponosno prihvaćaju izjavu ovog filozofa misleći da se iza nje mogu sakriti i potvrditi svoja religiozna uvjerenja.

ETIKA UMJETNOSTI I KIČA

U ovom pristupu potrebno je staviti u zagradu metaetički pristup umjetnosti te za potrebe rasprave prisvojiti formalni pristup etike dužnosti. Metaetički pristup ne bavi se konkretnim i pojedinačnim problematikama niti se bavi vrijednosnim komparacijama. U metaetičkom pristupu umjetnikova osoba bila bi odvojena od umjetničkog djela pa bi metaetički pristup umjetničkom djelu nužno bio impersonalan. Iz perspektive etike dužnosti može

se odrediti distinkcija između etičkog vrednovanja pojedinog umjetničkog djela i vrednovanja kič-predmeta. Etika dužnosti daje personalnu dimenziju i priznaje umjetničko djelo kao rezultat djelovanja umjetnika te samim time implicira odgovornost za stvoreno djelo. U ovom je slučaju nužno tumačiti umjetničko djelo kao nusproizvod osobne težnje za umjetničkim stvaralaštvom i uzeti u obzir da ono svoje podrijetlo nalazi u čovjeku. U krajnjoj liniji, termin djelo koje je implementirano u sam naziv umjetničkog djela, imanentno u sebi sadrži etičke konotacije. Djelo kao rezultat djelovanja otvara se kao predmet etici dužnosti, a samim time deskriptivnoj, pa zatim i normativnoj etici. Benedetto Croce tvrdi kako je iskrenost u stvaranju i pristupu umjetnosti dužnost umjetnika te ujedno i ono što čini estetski i etički zakon jednakim (Vercellone; Bertinetto; Garelli, 2008: 103–105). Pareyson u tom pravcu nadopunjuje tvrdnju tezom kako je izricanje bilo kakve vrijednosti podložno etičkom sudu. U procesu stvaranja umjetničkog djela umjetnik uvijek ostavlja dio sebe. Svako umjetničko djelo stvoreno je s određenom namjerom koja stoga može postati podložna etičkom prosuđivanju. Moralnost ne samo da prati nego ustanovljuje samu umjetničku radnju, odnosi se na samo djelo i na njegovo dovršenje, što ne isključuje moralni ili didaktički cilj koji bi umjetnik mogao pridati svojem djelu, čime se bavi poetika ili neki umjetnički program. Estetički pristup ovoj problematici uočava kako umjetničko djelo uključuje praktičnu obvezu i moralnu odluku do te mjere da ako umjetnik ne shvaća umjetnost kao zadatak kojem se u potpunosti treba posvetiti, njegovo umjetničko djelo u momentu kada zbog nemara postane nevrijedno u umjetničkom smislu, nevrijedno je i u moralnom smislu. U osobnom zalaganju pri stvaranju umjetnosti sadržano je i prihvaćanje tehničkih pravila i poetičkih normi, oblikovanih kao moralni zakon koje je umjetnik pozvan slijediti, jer se na samom početku na to obvezao. Isto tako, prikazani sadržaj kao rezultat umjetnikove namjere može potaknuti etičku raspravu (Roščić, 2010: 174). Etičnost u umjetnosti također je čitljiva kroz njezinu borbu za vlastitu slobodu. Predrag Finci primijetio je cenzuru kao problem ograničavanja umjetnosti: „Cenzura je granica, ograničenje slobode i zato je protivna umjetničkom stvaralaštvu.“ (Finci, 2014: 310) Isto kao što je cenzura govora ograničavanje osnovnog ljudskog prava slobodnog mišljenja, tako je na neki način i umjetnički izričaj, koji je često vizualni izričaj koji nosi verbalnu poruku, borba protiv ograničavanja umjetničke, a i ljudske slobode. U iskrenost umjetničkog izričaja i u lažnom sjaju kiča ogledavaju se i same

potrebe društva. U tome se ocrta opći karakter jednog društva o kojem razmišlja i Gillo Dorfles promatrajući umjetnost shvaćenu u širem smislu. Pokazuje se kako je ona uvijek portret čovjeka svojeg vremena, a ako bi se kič usporedio s laži, ta se laž ponovno vraća čovjeku koji ima potrebu za njom, odnosno onomu koji se služi tim tako vrlo obzirnim zrcalom da bi se mogao prepoznati u lažnoj slici koju mu ono uzvraća (Dorfles 1997: 48). Dorfles drži da se autentični kič pokazuje u svim onim slučajevima kada 'moda' nadvlada umjetnost, odnosno kada se neka djela ubrojena među umjetnička zbog zadovoljavanja nekog osobitog trenutka zaborave ili čak prezru čim se raspoloženje promijeni. Primjer je recimo *art nouveau* koji je počeo sa snažnim kreativnim žarom na svim poljima vizualnog izražaja: uređenja i dekoracije interijera keramikom i tekstilnim dizajnom, vitrajem, arhitekturom, oslikavanjem fasada, a čija je većina djela nakon kratkog vremena bila gotovo posve odbačena i ocrnjena. Umjetničko je djelo iskazivanje vrijednosti čiji je najeksplicitniji primjer angažirana umjetnost. Primjerice, u lipnju 2018. ispred sjedišta farmaceutske industrije Purdue Pharma postavljena je skulptura savijene žlice koja je ispunjena tekućinom. Skulpturu je postavio Fernando Alvarez čiji je brat zamalo postao žrtva OxyContin, lijeka koji je bez recepta izdavala spomenuta kompanija, a od čijeg predoziranja godišnje u Americi umre četrdeset i šest tisuća ljudi.¹² Taj čin iznio je na vidjelo *veritas per se nota* i nametnuo moralno pitanje. Skulptura je postavljena ilegalno i bez pristanka multimiliarderske kompanije što također može postati predmet etičkog promišljanja postavljanjem pitanja: Vrijedi li kršenje zakona više od poticanja svijesti o opasnosti lijeka? Tu je, dakako, i slikar uličnih grafita Banksy sa svojim političkim aktivizmom koji je zid između Izraela i Palestine ispunio neverbalnim porukama kojima izražava nezadovoljstvo ratom, preispituje strukturu vrijednosti pozivajući na ljudskost. Time nije spriječio daljnji razvoj rata, ali je svojom umjetnošću dao protuargumente i protuudarac sveopćoj moralnoj indiferentnosti. Ovo su samo neki od primjera angažirane umjetnosti kojima se potvrđuje mogućnost etičkog pristupa kritici umjetničkog djelovanja u praksi. „O moralnom aspektu djela govorimo kada je ono izazov moralnim normama i konvencijama.“ (Finci, 2014: 311)

Kič-predmeti, s druge strane, ne nastaju kao nusproizvod umjetničkog pristupa i time nisu rezultat inspiracije i namjere. Njihovo izvorište stvara-

¹² Usp. URL1: <https://eu.usatoday.com/story/news/nation/2018/06/23/drug-spoon-sculpture-placed-outside-purdue-pharma-headquarters/727997002/> (pristupljeno 11. 12. 2023.)

nja ne potječe od konkretne osobe koja želi utjeloviti svoj izričaj i poruku, već su serijski proizvedeni predmeti namijenjeni površnom uživanju. Loš ukus, uvjetovan dinamikom nekog dohotka čiji rast bitno ovisi o marketingu, povezan je s, kako to Dorfles naziva, pseudomitovima naših dana koji, promatrani u sebi, nikad ne problematiziraju društvena zbivanja, ali često izazivaju tabu i utjelovljuju isključivo fizičke užitke nasuprot duhovnim. Sljedeći aspekt lošeg ukusa uvjetovanog nečijim profitom jest upadljivo skretanje od norme što postaje motivom kurioziteta, a time i privlačnosti. To se pokazuje kroz ono najsajnije, najveće, najmanje ili, primjerenije rečeno, najnovije. Ovdje se kič-predmet unutar svojih strukturnih okvira djelomično ponaša kao katalizator umjetničke stvarnosti te izvornoj kreaciji nazgled omogućuje uspostavljanje novog odnosa prema istoj stvarnosti čime bi ona kao takva pridonosila novom viđenju svijeta. Ovdje se krije jedan od specifičnih aspekata današnjeg povijesnog trenutka gdje se neke od grafičkih formula ili kombinacija boja, koje su do jučer bile isključivo baština kulturnih elita, danas, i više nego što mislimo, infiltriraju u vizualnu poruku upućenu masama tako da je običan čovjek vrlo često u doticaju s djelima moderne umjetnosti ili barem nekim predloškom proizašlim iz nje. U tom su kontekstu neki elementi djela Mondriana, Picassa, Miróa ili Capogrossija malo po malo završili na fasadama, ukrasnim kutijama, tekstilnom dizajnu. Dorfles pokazuje da, koliko god to neke skupine mogu umišljati, kič nije katalizator elitne umjetnosti i ukusa običnog čovjeka, nego je riječ o karikaturi tog katalitičkog procesa. Naposljetku, prema Dorflesu, do pravog metodološkog skoka dolazi se u arhitekturi prema kojem se s načela skladnog projektiranja osnovne strukture objekta prelazi na krajnji rezultat, odnosno, princip funkcionalnosti sveden je na smanjenje troškova i povećanje zarade. Dorfles želi pokazati kako ono što je u početku bilo etičko načelo postaje načelom eksploatacije, a na području arhitekture kreativno otkriće pretvara se u kič koji ne mora imati ikakve veze s ljepotom. U velikoj mjeri i često se, sudeći prema različitim tipovima suvremene arhitekture, i moderna arhitektura, kada se nađe u sukobu sa sustavima građevinskog poduzetništva ili s principom maksimalnog profita, prilagođava zahtjevima klijenta koji želi imati ono što mu je već poznato uz dodatak poneke dražesne dosjetke (Dorfles 1997: 260–277).

U svojoj knjizi *Kič: Antologija lošeg ukusa* Gillo Dorfles jedno poglavlje posvećuje „pornokiču i moralu“ u kojem objašnjava kako kič-pristup seksualno-

sti uživa devijantne oblike seksualnosti te ih često spaja s nespojivim – fetišizira odore, zanimanja i simbole (Dorfles, 1997: 226). Time negira bilo kakve duhovne vrijednosti i pretvara predmete u objekte obožavanja i fetiša. Tako dolazi do degradacije autentične vrijednosti i sveopće dekadencije. Primjerice, Berninijeva skulptura *Otmica Perzefone* sadrži jednako mnogo golotinje kao identična kič-replika Berninijeve skulpture u umanjenoj porculanskoj verziji. Međutim, svrha je Berninijeva djela koristiti se mitološkom temom kao uporištem za materijalnu realizaciju ideje silovitosti, nametanja volje i bespomoćnosti. Njegova je skulptura utjelovljenje ideja i zahtijeva od promatrača intelektualno promišljanje te vrstu emocionalnog i intelektualnog suosjećanja. Materijalno identičan kič-predmet željen je kao seksualizirani objekt ili pokazatelj prestiža i statusa te ništa više od toga.

ZAKLJUČAK

Kič i umjetnost djeluju na istim područjima likovne umjetnosti, glazbe, filmske umjetnosti, poezije, beletristike. Među njima ipak postoji formalna i materijalna razlika. Formalno, umjetničko djelo uvijek nastaje u određenim okolnostima i usmjereno je k određenoj svrsi, no populariziranje jednog umjetničkog djela dovodi do masovnog reproduciranja čime biva otrgnuto od vlastitog konteksta i ponovno upotrijebljeno kao kičasti dekorativni predmet ili opetovano reciklirani motiv. Autentična formalna vrijednost umjetničkog djela na taj je način razorena kič-predmetom. Razlika između kiča i umjetnosti također leži u samom procesu nastanka – umjetničko djelo uvijek se aktualizira kroz inspirativni proces stvaranja u kojem, dok je stvarano, pronalazi način kako biti stvarano. Kič-predmet rezultat je masovne proizvodnje i nije potaknut inspiracijom. Svrha umjetnosti uvijek imanentno sadrži stremljenje k višim duhovnim vrijednostima, dok je kič-predmet replika umjetničkog djela čija je svrha dekorativnost ili prestiž. Bivajući utemeljena i usmjerena k višim duhovnim vrijednostima, umjetnost sadrži višu poetsku razinu i podobnija je za kontempliranje. Upravo zbog toga o umjetničkom djelu može se donijeti univerzalni sud kao konkretni općevažeći iskaz o djelu, dok je kič isključivo povezan s ukusom i preferencijama. Preispitujući svijet oko sebe, umjetnost često zadire u moralnu sferu i biva nositeljem određenih moralnih vrijednosti ili nevrijednosti te može otvoriti i uputiti

na bitna etička pitanja. Kič, s druge strane, uživa u devijantnim oblicima želeći biti privlačan konzumentu popularne kulture koji uvijek traži skandal i dramu. Razlika između kiča i umjetnosti istodobno je razlika između *fühlen* i *gefühl*, osjećanja vrijednosti od nevrijednosti, sklonosti i nesklonosti kontemplaciji te ljubavi prema vrijednosti ili prepuštanja površnim afinitetima usmjerenima k ugodu.

LITERATURA

- DORFLES, G. (1997). *Kič: Antologija lošeg ukusa*. Zagreb: Golden marketing.
- DORFLES, G. (1963). *Oscilacije ukusa i moderne umjetnosti*. Zagreb: Mladost.
- DORFLES, G. (1989). Il mercato spaccia feticci per opere d'arte. *Il giornale dell'arte*. 65: 31.
- FINCI, P. (2014). *Estetska terminologija*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus.
- FOCHT, I. (1972). *Uvod u estetiku*. Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika.
- FRANZINI, E. (2003). *Estetica e filosofia dell'arte*. Milano: Guerini studio.
- HILDEBRAND, D. (2006). *Estetica*. Milano: BompianiIl Pensiero Occidentale.
- PARÉYSON, L. (2008). *Estetika – teorija formativnosti*. Zagreb: Demetra.
- ROŠČIĆ, V. (2010). *Estetička misao Luigia Pareysona*. Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo.
- SCHUG, A. (1969). *Suvremena stremljenja*. Rijeka: Otokar Keršovani.
- SCRUTON, R. (2011). *La bellezza. Ragione ed esperienza estetica*. Milano: Vita e pensiero.
- ŠUVAKOVIĆ, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.
- ECO, U. (1984). *La definizione dell'arte. Dall'estetica medioevale alle avanguardie, dall'opera aperta alla morte dell'arte*. Milano: Garzanti.
- VERCELLONE, F., BERTINETTO, A., GARELLI, G. (2008). *Lineamenti di storia dell'estetica. La filosofia dell'arte da Kant all XXI secolo*. Bologna: Il Mulino.
- ZECCHI, S. (2009). *Capire l'arte. Come riconoscerla, perché amarla*. Milano: Oscar Mondadori.
- ZECCHI, S. (2006). *Le promesse della bellezza*. Milano: Oscar Mondadori.
- Novinski izvor: URL1: <https://eu.usatoday.com/story/news/nation/2018/06/23/drug-spoon-sculpture-placed-outside-purdue-pharma-headquarters/727997002/> (pristupljeno 11. 12. 2023.)

AN AESTHETIC APPROACH TO KITSCH AND ART

Hana KATANIĆ

University of Zadar, Department of Philosophy

Vani ROŠČIĆ

University of Zadar, Department of Philosophy

ABSTRACT

KEYWORDS:

*art, kitsch, value,
creativity, taste, ethics*

The aim of this research is analyse the artistic phenomenon by presenting its historical role, emphasising the value structure it embodies, questioning the need for artwork and by analysing the creative process opposed to the kitsch production. The concepts of judgement and taste are also problematised, as well as poetic differences between art and kitch. All is concluded with their separate level of contemplability. In the end, the ethical discussion is opened. The result is accomplishing clear distinction between authentic art value and its deviant form – kitsch.