

# Kritika kao povijesnoumjetnička disciplina

---

**Maroević, Tonko**

*Source / Izvornik:* **Zbornik I. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti, 2004, 289 - 292**

**Conference paper / Rad u zborniku**

*Publication status / Verzija rada:* **Published version / Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)**

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:254:458802>

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

*Download date / Datum preuzimanja:* **2025-02-22**



*Repository / Repozitorij:*

[PODEST - Institute of Art History Repository](#)

## Kritika kao povijesnoumjetnička disciplina

Mislim da mi ne bi bilo teško afirmirati likovnu kritiku kao specifičan književni žanr. Naime, pisanje o umjetnosti podrazumijeva određenu vještinu izraza, a meritumu stvaralaštva možemo se najbolje približiti razumijevanjem imanentnih procesa, što je dano ponajprije onima koji u drugom mediju prolaze sličnim putovima. Barem u svojim povijesnim vrhuncima, ali i u mnogim aktualnim realizacijama, likovna kritika je često djelo značajnih pjesnika, plodnih književnika, lucidnih esejista itd. Uostalom, zar je moguće opisati i vrednovati umjetninu, a ne koristiti najšire raspone verbalne ekspresivnosti i leksičke inventivnosti.

Komu nije dovoljno sjetiti se epohalne uloge Diderota, Baudelairea, i Apollinairea u modernoj likovnoj kritici, pojačat ćemo ulog imenima pjesnika Rilkeova, Bretonova i Charova ranga, koji su bitno obilježili tumačenje srodnih im slikara i kipara. U suvremenom likovnokritičkom establišmentu značajnu ulogu imaju, primjerice, engleski pjesnik Edward Lucie-Smith, američki pjesnik John Ashbery, francuski pjesnik Jacques Dupin, talijanski pjesnik Roberto Sanesi ... i mnogi drugi. Treba li dokazivati ulogu književnika u konstituiranju hrvatske likovne kritike, kad ključna povijesna mjesta u njoj zauzimaju osobnosti poput Matoša, Krleža, Antuna Branka Šimića, kad su u njezin razvoj naročito djelatno utkani Kušan i Batušić, Kaštelan i Pavlović, Šegedin i Matković? Novija simbioza likovnokritičkih i poetskih nastojanja daje se u nas potvrditi brojnim imenima, od Zidića i Sabola, preko Horvatića i Makovića, Željke Čorak i Ljerke Mifke, Adriane Škunce i Božice Jelušić, pa sve do najuže antologijskih raspona od Dragojevića do Mrkonjića. Ipak, umjesto potvrde literarnog legitimiteta likovne kritike, ovaj put bismo radije afirmirali njezinu povijesnoumjetničku specifičnost, odnosno činjenicu da likovna kritika svojim (također) temeljnim svojstvima pripada povijesti umjetnosti, da svojim djelovanjem gradi (i) — povijesnu perspektivu, a u svojim težnjama za valoriziranjem nužno zavisi od dijakronije, to jest od prethodećih sličnih fenomena.

Drugačije kazano, i uloga spomenutih književnih pera u povijesti slikarstva i kiparstva (u prvom redu, ali i ostalih načina izražavanja, od graditeljstva do dizajna) bila bi dvojbena i neuvjerljiva da su se prilikom pisanja služili isključivo vlastitom imaginacijom ili, još gore, stečenom retoričkom aparaturom. Ne samo da je dobar dio njih studirao ili samostal-

no proučavao povijest umjetnosti, a nemali broj ih se formirao u dugotrajnom muzejskom i atelijerskom hodočašćenju, nego su svi oni svoj govor o umjetnosti orijentirali prema brazdama prethodno zaoranima od teorije i estetike, od metodike i prakse odgovarajućih stvaralačkih područja. Da je u njihovim tekstovima o umjetnosti prevladala (odnosno, kad je ili ukoliko je prevladala) puka *licentia poetica*, to bi (jest) značilo zlorabu urođenih vrlina ili neprimjerenu primjenu drugdje pertinentnih sposobnosti. Međutim, analitička svojstva mišljenja i odgovornost prema verbalnoj preciznosti ili pojmovnoj određenosti bili su i ostali više no dobrodošli.

Praćenje, tumačenje i vrednovanje suvremene likovne produkcije, što je primarni zadatak tekuće likovne kritike, zavisi dijelom od razine pismenosti, od vještine izražavanja, od lakoće ili bujnosti sugeriranja, ali ipak najvažnije — polazi od uočavanja specifičnih svojstava, odmjeravanja inovativnosti ili ukorijenjenosti, poznavanja vertikalnog i horizontalnog problemskog konteksta. Likovna kritika može odustati od eksplicitne valorizacije, može biti i zbunjena i neodlučna (sasvim ljudski zapitana pred neizvjesnim ishodima), no nikako se ne može svesti na objektivan opis, na suho registriranje i голу evidenciju. Pokušaji »akritične kritike« (sa sviješću o *contradictio in adjectio*) ukazali su samo na »izdaju intelektualaca« pred jačim silama tržišta, galerista, inercije. Pretjerani subjektivizam, s druge strane, oduzima kritici kredibilitet posredništva, vraća je autonomiji stvaralačke geste (a u tom slučaju mora podnijeti usporedbu s najvišim potencijalima introspekcije).

Kritički diskurs, i kad je najslobodniji i najoriginalniji, podrazumijeva određene prostorne i vremenske koordinate, a zapravo bi trebao težiti čitavom sustavu određenja koja govore o prezentnosti i značenju razmatranoga djela. Dakle, svaki govor o umjetničkom ostvarenju ili činu konstituiranja mrežu paralelnih, analognih, suprotstavljenih ili dalekih prethodničkih gesta, prema kojima se taj čin ili to ostvarenje nužno relacionira, a iz tih relacija izvlači i specifičnu razliku. Složit ćemo se s primjedbom da relacioniranje donekle i relativizira »čudo«, »izazov« ili »sablazan« autentične novosti (pa otud i zanimljivi stavovi »protiv interpretacije«), no ne znademo drugog načina na koji žestoku novinu možemo uopće dovesti u svijest, nego time što ukazujemo na podlogu iz koje se izdvaja i odskače.

Tradicionalistička, akademska kritika računala je na normativne, didaktičke, zdravorazumske ili »vječne« kriterije, propagirala je neizbježni pasatizam, morfološku reakcionarnost ili estetsku regresivnost. Avangardistička kritika pak (od impresionizma naovamo, barem!) invertirala je orijentaciju: jedino je neočekivano i iznenađujuće moglo potaknuti senzibilitet, samo je budućnost mogla verificirati domete. Kanonizirani i kodificirani modernizam doveo je do svojevrsnog organskog spoja inovativnosti i elastičnije shvaćenih konvencija; uostalom, moderna je s razlogom stvorila vlastitu tradiciju. Dapače, mnogi od modernističkih pokreta i individualnosti rado su se pozivali na (često udaljene) presedane i prototipove, svoje su mjesto pronalazili u oživljavanju inače zaturenih i potiskivanih sklonosti idealnih predaka. Na specifičan način umjetnost dvadesetoga stoljeća često nije prekidala vezu sa stvaralaštvom prošlosti, pa time ni dokidala šanse povijesnoumjetničke perspektive. Izmjenom i raznolikošću prevladavajućih vizura umanjila je autoritarnost neke zamišljene »magistralne linije« te likovnu kritiku stavila pred zadatak trajnog preispitivanja svojih uporišta.

U razdoblju dominantnog modernizma pokreti i tendencije, važne grupacije i programatska okupljanja zauzela su mjesto nekadašnjih — povijesnom distancom omogućenih i *post festum* definiranih — stilskih kategorija. Istina je da je ubrzavanje »oscilacija ukusa« umanjilo konsistentnost recentnih fenomena te usporedba, primjerice, futurizma s barokom, ili orfizma s rokokoom, ukazuje na efemerno trajanje i lako trošenje nama bližih pojava. Kako bilo, međutim, etiketiranje je ritmiziralo prolaženje, novokomponirani manifesti znali su funkcionirati kao surogat stilogenih silnica. Značajni teoretičari i kritičari išli su ruku pod ruku s praktičarima, kumovali na krstikama umjetničkih »izama«, svojim autoritetom često kaparirali ulogu u povijesti; dakako: u povijesti umjetnosti.

Uloga modernističke kritike bila je ambicioznija od kroničarske funkcije, katkad tek nešto manje pretenciozna od proročke. Zajašivši na krestu vala radikalnih avangardnih usmjerenja takva je kritika već zborila iz budućnosti, to jest iz voluntaristički projektirane povijesti. Za neke zauzete pozicije u umjetnosti dvadesetoga stoljeća teško je reći jesu li uspješno ispunjene prognoze ili su tek plod autoriteta koji je imao snagu nametnuti svoju volju. Ali ne možemo poreći da su neki pojmovi (kao što su: kubizam ili konstruktivizam, pop-art ili konceptualna umjetnost) već i povijesnoumjetnički sasvim verificirani, kao što nećemo zanemariti da je Picassovo iskustvo obilježeno poznavanjem crnačke plastike, Maljevičev iskorak olakšan pronicanjem tradicije ikone, Brancusijeva smjelost ojačana asimilacijom nacionalnog folkloru, odnosno Tobeyeva ili Tapijesova prevratna ideja homogenog polja znakova poticana i dalekoistočnim primjerima. Metabolizam moderne umjetnosti održavan je također hranom iz povijesti umjetnosti, a povijest umjetnosti je držala kuru graničnih izazova da se ne usali u vlastitom pozitivizmu i samozadovoljstvu bogate akumulacije.

Premda su mnogi postmoderne situaciju doživjeli i kao svojevrstu revalorizaciju tradicije, rekapitulaciju nekih dosad

nedovoljno iskorištenih ranijih faza ili kao reviziju modernističkog prozelitizma, čini se da je najnovije razdoblje, epoha koju živimo, dosad najodlučnije prekinula pupčanu vezu s poviješću i s poviješću umjetnosti. Stvaralaštvo nakon 1968. kao da je odustalo od iluzije neizbježne originalnosti, a odlučilo se za određenu socijalnu učinkovitost. Dok je raskid s morfološkim »darwinizmom«, jednosmjernim evolutivnim pravcem sve jače redukcije i sve evidentnije antiobjektnosti, očekivan i logičan, rez u odnosu na ekspresiju i imaginaciju iznimno je težak i bolan. Nakon materijalne »nulte točke« konceptualne umjetnosti nikakva se obnoviteljska namjera nije ustalila i nijedno se ime (»stilski« pojam, orijentir) nije nametnulo široj pažnji. O stvaralaštvu sedamdesetih, osamdesetih i devedesetih godina stoga se najčešće govori uz korištenje najobičnijega kronološkog atributa. Pluralnost i eklektičnost izbora donekle još jedino pokriva termin transavangarde, kao nastojanja višesmjernog (alternativnog, autsajderskog, hipereruditskog, neomanirističkog, pa i retrogradnog, »retrogardnog«) nadmašivanja i prevladavanja — no istodobno i neospornog uvažavanja mnogih tekovina — avangarde.

Drugačije rečeno, dok je tradicionalizam privilegirao povijesnoumjetničku podlogu razumijevanja sadašnjosti, a avangardizam plodno stimulirao polemički odnos prema baštini povijesti umjetnosti, postmodernizam i na području likovne kritike njeguje ili puku ravnodušnost naspram protekloga, ili slijedi ono isto načelo koje djeluje i u stvaralačkoj domeni: »Anything goes.« Reklo bi se da aktualna praksa mimoilazi čak i najelementarniju pouku povijesnoumjetničkog iskustva, misao kako nema potrebe ni šanse za istovrsnim ponavljanjem, kako se ne može dvaput zaredom zagaziti u isti tok ili rukavac likovnog (duhovnog) kretanja.

Multidisciplinarnost i polimorfnost postmoderne likovne scene rezultirala je gotovo jednako diferenciranim kritičkim poetikama, da ne kažemo sasvim proizvoljnim pristupima inače teško uhvatljivim objektima razmatranja. Umjesto formalne analize i hermeneutičkih prodora, sve učestaliji su apodiktički sudovi i egzistencijalna svjedočenja. »Kritičar u prvom licu« rado koristi povlastice autoritarnog položaja, koji kao da lišava potrebe obrazlaganja. U funkciji komesara reprezentativnih izložbi ili uglednih panoramskih pregleda ponaša se upravo kao *artifex artificii additus*, kao literat, kao sociolog, kao politolog, kao vječnik, koristeći retoričke aspekte pisanog medija koji uopće ne vode računa o posebnim svojstvima likovnog jezika. A komunikacija je nezamisliva bez interpretacije, bez tumačenja uzroka, povoda, razloga, izazova, materijala, sredstava, sredine, prethodnika i suputnika...

I kad se samo djelo protivi diskurzivnom pristupu, kad svojom tvarnošću (ili gotovo »netvarnošću«) izmiče opisivanju, pa čak i aludiranju, kad žustro angažira antiestetike ili anti-umjetničke nagone, kad se upravo izruguje pokušajima racionalizacije, ipak još preostaju koordinate dijakronije i sinkronije kojima ga je moguće uhvatiti u mrežu povijesnoumjetničkog razgovora, taksonomijski svrstati u odgovarajuću ladicu ili mu nalijepiti priručnu etiketu. Samopodrugljiva gri-

masa podsjetit će nas kako stavljanje u herbarij podrazumjeva sušenje, odumiranje ubranog cvijeta ili lista, kako klasificiranje kukaca i leptira pretpostavlja njihovo ubijanje, probijanje pribadačom u svrhu bolje evidencije ispod stakla. Zlobnici su povijesnoumjetnički posao rado uspoređivali s mrtvozorničkim.

Ipak, smatram da se o stvaralaštvu (pa i parastvaralaštvu) uopće ne može govoriti bez uvažavanja paralelizama i antinomija, bez sagledavanja anticipativnih i simultanih prilika, bez slutnje sukcesivnih i kauzalno povezanih stanja. Što je stvaralaštvo izvornije i snažnije, to će ga manje opterećivati breme relacija i asocijacija, a ako je složeno, gusto, kondenzirano, onda će pak izmicati prokletstvu bezuvjetnoga utjecaja, eventualnosti imitacije ili plagijata.

Prostor namijenjen umjetnosti danas je izložen propuhu najdisparatnijih usmjerenja, pa ni kritičko praćenje, tumačenje i vrednovanje ne može biti jednoznačno, a ne bi trebalo biti ni jednodimenzionalno. No, iz široke palete pristupa (primjerice: od ikonoloških i socioloških, preko fenomenoloških i pukih faktografskih, psihoanalitičkih i dekonstruktivističkih, pa do uže formalnih i čak geštaltističkih načina prilaženja likovnoj činjenici) mislim da se mogu deduktivno izvući dva ekstremno konfrontirana puta: s jedne je strane pozitivizam značajnih datuma, avangardističko knjigovodstvo primata, pionirskih dosegâ, prvodošlih solucija, a s druge stoji egzistencijalno svjedočanstvo, žarka empatijska participacija, pristranost suda kao oblik sudjelovanja.

Iz ovako naznačenog binarizma, naravno, ne dade se konstituirati nekakva woelfflinovski suptilna pređa pojmovnih parova, ali se može poželjeti određena (neophodna, po nečemu i neizbježna) interakcija objektivističkih i subjektivističkih pobuda. U kritici je poželjna upravo dinamika razmjene kolektivnih i individualnih iskustava, komplementarnost usmjerenja i dijalektika dopunjavanja. Na taj način će i *licentia poetica* i *rigor descriptivus* premašiti vlastita ograničenja, prerasti u kumulativnu novu vrijednost koju bismo mogli nazvati *disciplina interpretationis*.

Giulio Carlo Argan je tvrdio kako je kritika povijest umjetnosti na djelu. Povijest, dakako, nije jednom zauvijek postavljena, nego je treba uvijek iznova konstruirati, sa svim mogućim rizicima (i kad je najegzaktnija, najfaktografskija, još uvijek je u okvirima probabiliteta). Umjetnost se još manje dade svesti na krute formule, odupire se svakom pojmovnom i racionalnom aparatu, a pogotovo ideji definitivnog semantičkog iscrpljenja, što ne znači da se njezinom smislu ne smijemo tangencijalno približavati. Kritika na djelu doista sudjeluje u stvaranju neke povijesti umjetnosti — makar povijesti razmišljanja o umjetnosti, povijesti moda i trendova u umjetnosti, povijesti sačinjenoj *post festum* i *ex fructibus*. Međutim, povijest umjetnosti nikad nije sasvim mrtav govor ili govor o mrtvima, jer djela koja su nastala i u dalekoj prošlosti žive među nama i još imaju moć vitalnog emaniranja, vode dijalog s vidljivim svijetom.

Kritika sudjeluje u trajnoj reviziji prošlosti iz aspekta sadašnjosti, ali usputno (gotovo nehoteć) impregnira sadašnjost određenom povijesnom dimenzijom. Elastična polemičnost

»dugoga trajanja« u odnosu na »kratko trajanje« stvara napetost koja se odupire plošnosti, nivelaciji, entropiji. I krize jačaju sustav umjetnosti, kao što ga uspjesi i široka difuzija slabe. Kritika se (već i po asonanci) vezuje s krizom i diskriminantama, njezine reduktivnost i selektivnost upućuju na jezgrovito, sržno, bitno. I najprolaznija aktualnost (warholovskih »15 minuta svakomu obećane slave«) odmjerava se u zrcalu i izazovu dijakronije, svi se tokovi stvaralaštva umrežuju i prepliću u transtemporalni konglomerat, u odnos s pretcima i potomcima, iz kojega se tek može afirmirati i ekstrahirati žuđena jednodimenzionalnost (ako ne drugačije, a ono nijekanjem inih). Bilo da se odluči za poricanje tradicije, bilo da insistira na kontinuitetu inovativnosti, kritika se u svakom slučaju ulančava u određen povijesnoumjetnički slijed, tvoreći kockice nekoga potencijalnoga mozaika, *slagalice in progress*.

## Summary

### Tonko Maroević

#### Criticism as Art-Historical Discipline

For hundred and fifty years at least, art criticism has lacked normative, didactic, and academic direction. That is, it has not been nostalgic nor has it relied on tradition as the exclusive value. Nevertheless, throughout this period, it has never entirely broken up with art history, even though it very much strove to remain open towards the future. Namely, it was only in relation to the »labour performed« that it could measure and determine innovation and originality of new proposals, since it is only in a *longue durée* perspective that we should judge about the vitality of actuality.

Art history has at its disposal the apparatus of categories regarding stylistic changes, while the criticism of contemporary art has for a long period of time walked on crutches, using padding and surrogates for trends or dominant tendencies. In the time of dominating morphological »Darwinism«, that is, of the belief in the progression of art towards an ever greater autonomy and specificity, it could be expected that the vocabulary of criticism should gradually be formed by art-historical categories (thus, notions such as Impressionism, Cubism, Pop-Art, or Conceptual Art indeed became analogous to definitions of style). However, the era of Postmodernism (whatever that meant, it certainly implied mistrust in the righteousness of the avant-garde process, acceptance of the perspective of the transavantgarde, or even retrogressivism) abolished the morphological dominant and chimera of the necessary originality and shifted the focus away from the form and towards social efficiency.

Space dedicated to art is today exposed to the draught of most disparate directions. Coverage of exhibitions, interpretation of art works and evaluation of achievements can be guided by most varied approaches. Beginning with the narrowly formal, »Gestalt« approach, through the psychocriti-

cal and psychoanalytic interpretation, to the (apparently »acritical«) registration, inventory, and chronicle with sociological implications, we can observe an entire spectrum of analytic methods, the validity of which is hard to deny beforehand. The historical perspective can offer practically the only common denominator for diametrically opposed methods, not by reconciling them, but by placing them in complementary relationship. Pluralism of experience, freed from dogmatic guidelines, remains an orientation point. Even the most transient actuality (»the 15 minutes of promised glory«) is reflected in the challenge of diachrony. The currents of creativity and activity are joined in a web, intertwined in an inevitable dialogue with their predecessors, with earlier, similar attempts. There is no purely descriptive and neutrally objectivist method: writing about art presupposes disciplinary parallels, criticism is a part of art-historical, and it forms the tiles of a future mosaic.