

Nataša Lah

## Medijacijska funkcija umjetničke kritike između povijesti i suvremenosti

Nataša Lah  
Odsjek za povijest umjetnosti  
Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci  
Sveučilišna avenija 4  
HR - 51 000 Rijeka

Izvorni znanstveni rad  
*Original scientific paper*  
Primljen / Received: 23. 1. 2012.  
Prihvaćen / Accepted: 17. 5. 2012.  
UDK: 7.01:7.072.3

*Potreba za naglašavanjem medijacijske funkcije umjetničke kritike temelji se na posljedicama turbulentnih promjena u novijoj povijesti umjetnosti. Prva od njih odnosi se na produkciju 19. stoljeća, kada je sintagma dobrog ukusa po sebi postala upitna, uslijed čega je došlo do širenja niza, međusobno nesvodivih, teorijskih paradigmi. Druga se velika promjena dogodila u šezdesetim godinama 20. stoljeća kada se izbrisala granica između umjetničkog djela i predmeta koji to nisu, što je pitanje smisla, značenja i vrijednosti umjetničkog djela usmjerilo pitanjima smisla, značenja i vrijednosti same reprezentacije. Kriza vrijednosti pojačala se kritikom autonomije umjetnosti i antiteorijskim stavovima u kulturi postmodernizma. Umjetnička je kritika u posljednjim desetljećima 20. stoljeća podlegla krizi, našavši svoje mjesto u masovnim medijima, podilazeći zahtjevima njihove društvene funkcije, dokumentirajući u prvom redu konceptualne kustoske prakse, i svojstvene im modele valorizacije. Mogućnost revitalizacije kritičkog diskursa nalazi se u aktiviranju njegove medijacijske funkcije, s jedne strane između povijesti i suvremenosti u čvršćem disciplinarnom okviru povijesti umjetnosti, a s druge između umjetnosti i publike, prilagodbom na promjenjive okvire kulturnih obrazaca. Preduvjet kompetentnoj medijaciji u tom je slučaju pronalaženje povijesno-umjetničke, ali i kulturne paradigme, kao i autorizacija primjene određenih teorijskih i konceptualnih uporišta na aktualna umjetnička postignuća koja inicira, artikulira, teorijski interpretira i posreduje.*

*Ključne riječi: umjetnička kritika, medijacija, medijacijska kompetencija, tradicijski obrat, stvaranje razumijevanja, aktivna recepcija, disciplinarno središte*

U knjizi *Načini svjetotvorstva (Ways of World-making, 1978.)* Nelson Goodman<sup>1</sup> je anticipirao žarišni problem umjetničke, teorijske, estetičke i umjetničko kritičke produkcije zadnjih desetljeća 20. i prvih 21. stoljeća. Goodmanova zapažanja pomažu nam razumjeti razloge zamiranja umjetničke kritike koja bi po definiciji trebala inicirati, prepoznavati, artikulirati, pratiti, posredovati i teorijski interpretirati aktualnu umjetničku produkciju i život svijeta umjetnosti.<sup>2</sup> No, definicija kritike, pa i kritika sama, dolaze u pitanje ukoliko ne postoje jasni orijentiri u razlikovanju umjetnosti od ne-umjetnosti. Problem je u tom smislu postavljen kao svojevrsno stanje 'očaja' u primjeni estetičke aksiologije na određene tipove umjetničke produkcije: - *Estetička literatura prepuna je očajničkih pokušaja da se odgovori na pitanje: 'Što je umjetnost?' To pitanje, koje se često beznadno brka s pitanjem:*

*'Što je dobra umjetnost?', akutno je u slučaju nađene umjetnosti - kamena izvađenog iz dvorišnoga prilaza garaži i izloženog u muzeju - a dodatno ga zaoštava promicanje tako zvane ekološke i konceptualne umjetnosti. Je li razbijeni branik automobila, izložen u umjetničkoj galeriji, umjetničko djelo? Što je pak s nečim što čak nije ni predmet i nije izloženo ni u kakvoj galeriji ili muzeju - primjerice, iskopavanje i zatrpavanje rupe u Central Parku kao što je predložio Oldenburg?<sup>3</sup> Ako to jesu umjetnička djela, jesu li onda umjetnička djela i svi kameni u dvorišnome prilazu, svi predmeti i svi događaji? Ako nisu, što razlikuje ono što jest umjetničko djelo od onoga što nije? To što ga neki umjetnik takvim naziva? Što je izloženo u muzeju ili galeriji? Nijedan od ovih odgovora nije nimalo uvjerljiv.<sup>4</sup>*

Rješenje tog problema, kako ga je kasnih šezdesetih ponudila institucijska teorija umjetnosti, na način da



1. Claes Oldenburg, *Sculpture in Environment: Placid Civic Monument*, Central Park, New York, 1967. (izvor: SMITH, K., 2011.)

Claes Oldenburg, *Sculpture in Environment: Placid Civic Monument*, Central Park, New York, 1967

se artefaktu pripiše *status kandidata za vrednovanje od strane osobe ili osoba koje djeluju u ime određene društvene institucije (umjetničkog svijeta)*,<sup>5</sup> Goodman po svemu sudeći nije prihvatio.

Postmodernistički je pluralizam k tome, nesklon bilo kojoj dominantnoj tendenciji, sa svojom 'mantrom' - *anything goes* - bio duboko involviran u Goodmanov problem valorizacije. Jer, čak i da prihvatimo rečenu maksimu postmodernizma, u primjeni na stvaralaštvo unutar fleksibilnije shvaćenih medijskih granica umjetničkog djelovanja, ona nije, barem se nadamo, zastupnica ideje da je sve - doista dobra umjetnost. No, Goodman nam je predložio i moguće rješenje koje generira iz njegovih ranijih djela, a odnosi se na *problem projekcije*. Recipijent naime, u djelo projicira svoje viđenje na stvarnost, nalazeći pritom ono što je spreman naći, ili ono što se izrazito kosi s njegovim očekivanjima. Drugim riječima: -... *predmet, baš kao što u nekim vremenima i okolnostima može biti simbol - primjerice, uzorak - a u nekim drugima ne, može u nekim vremenima biti umjetničko djelo, a u nekim drugima ne...* Tako na pitanje - Kada je nešto umjetničko djelo?

- odgovaramo s obzirom na njegovu simboličku funkciju i kulturni kontekst iz kojeg isходи: - *Naglasio sam da je istaknuto obilježje simbolizacije nestalnost - ona dolazi i odlazi. Predmet može u različitim vremenima simbolizirati različite stvari, a u nekima ništa. Neki pak inertan ili čisto utilitaran predmet može stjecajem okolnosti funkcionirati kao umjetnost, a neko umjetničko djelo kao inertan ili čisto utilitaran predmet. Možda je bolje reći da umjetnost nije trajna, a život kratak, nego da je oboje prolazno.*<sup>6</sup>

Takvim naglašavanjem aspekta prolaznosti, aktualnost, kao i kompetentno referiranje na nju, dobivaju posebno značajan status. Teorijska interpretacija aktualne stvarnosti, kako smo vidjeli u općoj definiciji, jedan je od temeljnih zadataka umjetničke kritike. Naša je prva pretpostavka da je problem reprezentacije u umjetnosti, od određivanja njezina značenja, smisla i vrijednosti, fokus izmjestio prema značenju, smislu i vrijednosti same reprezentacije.

Drugim riječima, estetska je aksiologija preusmjerila svoj interes od smisla, vrijednosti i značenja, prema prirodi i uvjetima označavanja. U tim disciplinarno razgranatim uvjetima i znanstveno turbulentnim procesima promijenile su se granice (ili kompetencije) pojedinih znanstvenih disciplina utemeljenih u povijesti i teoriji umjetnosti, umjetničkom stvaralaštvu i vizualnoj kulturi uopće. Znanstveno prihvaćeni, stabilni sustavi valorizacije, vrednovanja i atribuiranja, riječju - tradicionalna znanstvena aparatura, u mnogim se slučajevima, od šezdesetih godina 20. stoljeća više nije mogla primijeniti na novonastala i novonastajuća djela.

Geodetskim jezikom rečeno, nameće se potreba uspoređivanja novonastalih 'teritorija' istraživanja na polju likovne umjetnosti s predlošcima starih 'karti' na kojima su ucrtani izvorni gabariti djelovanja. Stanovita toponimijska nepodudarnost starih 'karti' i novih 'teritorija' proizlazi iz nedefiniranog širenja novih interpretacija na tradicijski definiranom području rasprave o umjetnosti. Ovdje dakako, samo uvjetno koristimo pojam kartiranja, posuđujući ga nakratko iz teorijskog koncepta kulturne geografije (antropogeografije) koja proučava kulturne norme i proizvode baveći se njihovom distribucijom, varijacijama i relacijama u odnosu na prostor i mjesto određenog načina života u određenoj kulturi, specifičnim sustavima značenja, te pitanjima njihovih praksi i pojmova moći. U tom slučaju se ne razmatra kartiranje<sup>7</sup> kao geografska tehnika, već se poziva na reprezentacijsko značenje karte, odnosno - značenje same reprezentacije.

*Tradicijski obrat*

Interaktivno polje dijaloga tradicionalne povijesti i teorije umjetnosti s umjetničkom (likovnom) kritikom, razvrgnuto je time u čitav niz novih interpretacijskih čestica. Harvardski je profesor povijesti umjetnosti Henri Zerner znakovito markirao novonastalu situaciju, naglasivši da se povijest umjetnosti naprosto ukliještala između povijesti i kritike na način da: - *Empirička i pozitivistička, tradicionalna povijest umjetnosti pokazuje krajnje nepovjerenje prema svakoj teoriji, pa i prema svakom temeljitijem tumačenju umjetničkog djela. Kritika pak svagda za postulat uzimlje činjenicu da ono što se u djelu nastoji naznačiti, rasvijetliti, ono što djelo čini umjetničkim, izmiče vremenu a time i povijesti. Usprkos tomu ustvrdili smo... 'znanost o umjetnosti', ne može biti drugo do historijska i teorijska istodobno.*<sup>8</sup>

Zerner se u sažetoj raspravi fokusira na ishodište tradicijskog obrata, odnosno, vrijeme uvođenja novih sustava istraživanja u povijesti umjetnost. Radi se o vremenu velike prekretnice u 19. stoljeću, kada je isprovocirano pitanje *dobrog ukusa* po sebi. Time je po njegovu mišljenju začeto pitanje odjeljivanja umjetnosti od ne-umjetnosti, povedeno krizom tradicionalne estetike. Za Johna Ruskina je u tom smislu umjetnost bila povlastica određenog tipa društva - konkretno, kršćanskog Zapada, dok je za Aloisa Riegela, koji se odrekao segregacije između velikih i tako zvanih manjih umjetnosti, smjestivši pojam umjetničke intencionalnosti - *Kunstwollen* - u opreku spram svih vanjskih sistema (društvenih, vjerskih...). Panofsky nadalje, nudi prijedlog za nedvosmisleno razumijevanje nejasnog pojma *umjetničke volje*, ne kao da je ona stvar neke pojedinačne volje umjetnika, već kao da je *imanentni objektni smisao fenomena*, čime povijest umjetnosti postaje - *povijest umjetničkog smisla*.<sup>9</sup> Imanentni, objektivni smisao ciljao je time na ikonološku razinu djela. No, obzirom da je...*viziranje ikonološke razine uglavnom napušteno, a ikonografsko se dešifriranje, što je već ozbiljnije, prečesto zamjenjuje sa smislom*, teorija se povijesti umjetnosti usmjerila na dva nova *interpretacijska i analitička modela za obnavljanje svojih metoda: strukturalnu lingvistiku i freudovsku psihoanalizu*.<sup>10</sup>

Od Morellija i Wölfflina, koji su na različite, ali srodne načine pokušavali zasnovati učenje o umjetnosti kao znanosti, zamisao o *obradi umjetnosti poput jezika* postala je *proganjajuća*. Preko De Saussurea i Mayer Schapira, do Peirceove teorije znaka prednost je dobilo otklanjanje referencije iz samoga znaka, odnosno, razumijevanje znaka u čitavom sustavu koji ga podržava. Takvo poimanje znakovnog smisla pomoglo je njegovu smještanju u govor (komunikaciju), što je

ujedno postala osnovna zadaća tumačenja umjetnosti. Paralelno, freudovska je psihoanaliza utjecala na analizu individualne duševnosti, sukobivši se s problemima intersubjektivnosti kada je naišla na nepremostive teškoće u primjeni na ekspresionističku i nadrealističku umjetnost. U modernizmu je samo nakratko obnovljeno istraživanje fenomena *figurativne neodređenosti* na freudovskim postulatima, što je reafirmirao Rorschach, odmaknuvši interpretacijski model od *ograničenja* umjetnikove psihologije na polje istraživanja nepreglednog niza mogućih smislova. Prateći takav razvoj situacije, zaključuje Zerner, bili smo upućeni na mogući gubitak smisla u potpunoj neodređenosti, i na odricanje od kritičkog diskursa.<sup>11</sup> - *Nije dakle moguće dokučiti smisao drugačije do u specifičnom povijesnom kontekstu (...) ali, zatočena u svoj muk, umjetnička djela ostaju nijema ako nisu dovedena u upitnost*. Po autorovu prijedlogu valjalo bi propitati može li se primjena povijesne kritike, filologijskih tehnika i stečevina tradicionalne povijesti umjetnosti ipak staviti *u službu svjesnije i manje prisilne kritike od one koja se hoće nametnuti općenito, ne pokazujući se*.<sup>12</sup>

Odgovor bi u svakom slučaju mogao biti pozitivan ukoliko se rasvijetli medijacijska funkcija kritičkog diskursa. Drugim riječima, ukoliko se odbaci tendencija arbitrarnog, objektivističkog samorazumijevanja iz tradicije duhovnih nauka, u korist sporazumijevanja u kulturi.

Nedvojbeno, medijacija je i ambijent i element medija, odnosno, sastavnica je kulturnog krajolika u kojem možemo biti i orijentirani i dezorijentirani. U tom kontekstu zanimaju nas pojmovni parovi: komunikacije i kulture, odnosno posredovanja i recepcije, kao i odnosi među njima. U našem, suvremenom svijetu, medijski kanal između onoga tko informaciju šalje i onoga tko je prima *nalikuje apstraktnoj formi zajedništva, poput one kada voda u cijevima teče tamo - amo*.<sup>13</sup> Taj kaotični, svesmjerni i neartikulirani vodotok neprimjeren je ideji kulture jer ne njeguje (ne kultivira), već samo održava napetu distancu između dviju suprotstavljenih točaka komunikacijskog kanala: one koja istovremeno šalje oprečne poruke o stanju i slici svijeta i one druge, koja te poruke prima. U komunikacijskim cijevima, čini se, neartikulirano šumi njihova razmjena, miješanje i mimoilaženje. *Govorimo da je ono što možemo učiniti ograničeno onim što se ne može učiniti. Ali, trebali bismo jednom obrnuti te pojmove*.<sup>14</sup>

Među pažnje vrijednim prijedlozima, razumijevanje je recepcije kao žive i odgovorne, a k tome i dobro *trenirane aktivnosti*.<sup>15</sup> Riječju - *prakse gledanja*.<sup>16</sup> Trenirana i aktivna recepcija podrazumijeva s jedne strane poznavanje teritorija na kojem se kreće -

povijest, tradiciju i društvo, a s druge strane (radi svoje vjerodostojnosti) ona treba jasno formulirati vlastiti status i funkciju u kontekstu iz kojeg raspravlja o vrijednostima. Svijetli primjeri u suvremenoj teoriji umjetnosti, u kojima se de-anonimizira, usmjerava i artikulira recepcija, čine upravo to, ne odriču se tradicijski utemeljenih problema, niti ih pasivno primaju. Povijest umjetnosti tako za partnera u dijalogu dobiva suvremenost u kojoj stare slike podliježu novim opisima,<sup>17</sup> povijest polemizira sa situacijskim aspektima stvarnosti,<sup>18</sup> a stare teorije podliježu novim praksama, odnosno, centri moći ukusu i stavu margine ili periferije.<sup>19</sup>

Tek na toj osnovi, koja podrazumijeva interferenciju tradicijskog i suvremenog kulturnog okoliša, a o kojoj govore istaknuti autori suvremene teorije umjetnosti, moglo bi se re-animirati i pitanje umjetničke kritike, odnosno njezina smisla i medijske funkcije. Strogim odvajanjem domena tradicije i suvremenosti, takvo što, gotovo pa da i neće biti moguće. Pesimističkim predviđanjima *kraja povijesti, kraja umjetnosti*, pa i *kraja stvarnosti*, tek u promijenjenim okolnostima možemo suprotstaviti životvorne formule. Dakako, promjena podrazumijeva u kulturi kontekstualizirane modele interpretacije, ideološki osviještene recepcije, i kritički jasne sudove. Blagonaklono kritičko *mišljenje i sjećanje*<sup>20</sup> (uzimanje u obzir) cjelokupne povijesti s druge strane, pomaže odricanju kritičara od anonimnosti i neutralnosti prostora i vremena u kojem djela o kojima govori nastaju.

#### *Svjedočenje, suđenje i interpretacija*

Na tom tragu, bio je i pomalo zaboravljeni prijedlog Lionella Venturia, prvog talijanskog povjesničara umjetnosti koji je na akademskoj razini raspravljao pojavu Manetova impresionističkog i Cézanneova modernističkog obrata, kao i probleme u razumijevanju pojma proporcije u (za ono vrijeme) iznimno hrabroj komparaciji El Grecova i Modiglianijeva pristupa. Međutim, ključno mjesto njegove *Povijesti umjetničke kritike*,<sup>21</sup> težnja je za pomirenjem povijesnog i kritičkog pristupa. Ono što smo kod Zenera prepoznali kao sukob povijesnog i kritičkog Venturi je najavio kao sukob suprotstavljenih tendencija svjedočenja i suđenja u govoru o umjetnosti. Drugim riječima, naznačio je samu bit prijepora kojim će se kasnije obilježiti distanca između tradicionalnih i niza novonastalih teorijskih koncepcija u vremenu od sredine 20. stoljeća do danas.

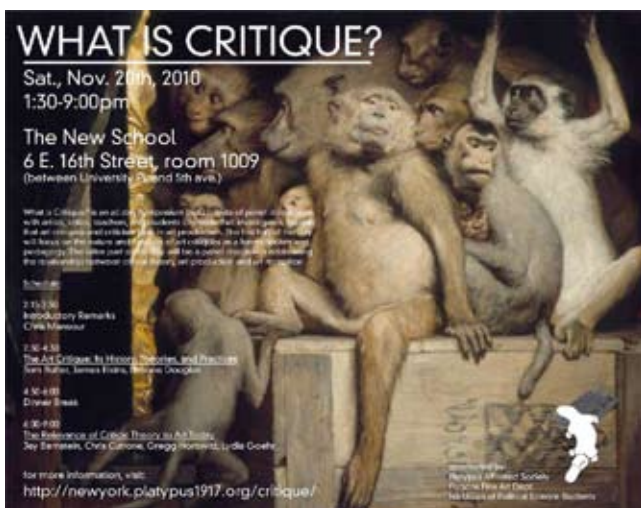
Poglavlje u uvodu spomenute knjige, pod nazivom *Povijest umjetnosti i umjetnička kritika*, započinje analizom uobičajenog razmišljanja o razlici u pristupima dviju disciplina u odnosu na isti predmet proučavanja:

- U Francuskoj obično nazivaju kritičarima umjetnosti one što pišu u novinama o aktualnim izložbama, a povjesničarima umjetnosti one što pišu o antičkoj umjetnosti. Razlika koja je na kraju prilično opasna, jer navodi kritičare da ne vode računa o povijesti, a povjesničare da budu bez ikakvog dodira s kritikom.<sup>22</sup>

Težina ovog rascijepa nije samo u orijentaciji prema građi nastaloj u određenom vremenu, već u metodologiji i ciljevima, istodobno, njihovo je disciplinarno ishodište isto. Nadovezujući se na postavke Croceove analize estetskih problema, po kojima se pravo povijesno tumačenje i prava estetička kritika moraju poklapati, Venturi tu poveznicu nalazi u aspektu razumijevanja, koje se ne može postići bez poznavanja uvjeta nastanka umjetničkog djela, niti bez razumijevanja toga postanka - a razumijevanja bez suda nema, zaključuje. Obzirom da je sud krajnji cilj umjetničke kritike, povijest umjetnosti lišena sudova neutralno je svjedočenje. No, da li svjedok razumije ako ne donosi sudove?

Venturijeva rasprava nije pomogla. Dapače, ne samo da se svjedočenje povijesno umjetničke prakse nije upustilo u sudove, već se i umjetnička kritika prepustila pukom svjedočenju. Direktna i nesaglediva posljedica takvog, neutralno faktografskog govora o umjetnosti slabljenje je, ako ne i odumiranje medijatorske uloge teorijskog diskursa. Obzirom na neraskidivu vezu suda i zakona, Venturi anticipira problem koji će se u vidu antinomije između suda i svjedočenja, ukorijeniti na europskom kulturnom tlu nakon Drugoga svjetskog rata.

Postavljeno je pitanje: da li je *individualni karakter umjetničkog djela* slučajan i efemeran ili su *zakoni umjetnosti* slučajne i efemerne konstrukcije u odnosu na individualni karakter umjetničkog djela? Obzirom da zakoni umjetnosti vrijede uvijek i samo za jedan period ili za jednu školu, a nikada za sva vremena i mjesta, Venturi se nedvojbeno priklonio tezi da su upravo visoki dometi individualnih otklona generatori kriterija za vrijednosne sudove. Time je otklon od zadane norme, jedina norma suda u umjetnosti. Jer, umjetničko djelo ima imaginativni, a ne logički; odnosno konkretni, a ne apstraktni karakter. Sud o djelu u tom smislu ima svoj apsolutni i relativni aspekt istovremeno, s tim da apsolutni zavisi od stvaralačke svijesti umjetnika, a relativni o shemama i simbolima umjetnika ili njegove stvaralačke sredine. Stoga, treba izbjegavati da se shemama i simbolima pripisuje vrijednost norme suda. Ostali smo tako na stvaralačkoj svijesti umjetnika, kao jedinog relevantnoj normi, a da bi se ona prepoznala potrebna je stvaralačka svijest kritičara. Kritika s druge strane, dodvorivši se slučajnim i efemernim konstruktima nekih od zakona umjetnosti, suicidalno se izmakla svome smislu.



2. Plakat simpozija *What is Critique?*, New school for Design, New York, 2010. (izvor: <http://artrealgalleryblog.blogspot.com/2010/11/what-is-critique.html>)

Poster for the conference *What is Critique?*, New school for Design, New York, 2010

U francuskoj predrasudi iz Venturijeve primjera, po kojoj kritičari pišu u novinama o aktualnim izložbama, a povjesničari umjetnosti o antičkoj umjetnosti, krije se nedovoljno osviještena činjenica koja duhovito markira kronotopne<sup>23</sup> granice dviju navedenih djelatnosti. Kritičar umjetnosti naime, razotkriva interpretativne strategije za ozakonjenje novih vrijednosti u djelima svojih suvremenika, dok se povjesničar umjetnosti bavi problemima otklona i norme, u predmetima s dovoljnom prostorno vremenskom distancom i po predlošku nedvojbeno utvrđena *umjetničkog zakonodavstva* određenog vremena.<sup>24</sup>

Vrijedan primjer kojim se može oslikati odnos razumijevanja i suda, temeljen u kritičarevoj afirmaciji individualnog umjetnikova otklona od zadanih normi, što su definirane u određenom trenutku aktualnim zakonima umjetnosti; nalazimo u Bächtshmannovu *Uvodu u povjesnoumjetničku hermeneutiku*.<sup>25</sup> Radi se o stotinjak godina starom primjeru koji se koristi u kontekstu Bächtshmannova fokusiranja pažnje na pitanje: *Što znači razumjeti sliku?*

Naime, kada je 1919. godine za hamburški Kunst-halle kupljena slika Franza Marca *Mandrill*, dogodilo se javno *nerazumijevanje* djela. Uzbuđenje i negodovanje, kao reakcija na nelagodu *nerazumijevanja* kod jednog dijela publike (slika je debelim staklom morala biti zaštićena od ikonoklastičkih nasrtaja) navelo je Gustava Paulija (tadašnjeg direktora Kunsthallea) na pisanje teksta,<sup>26</sup> kojeg iz naše perspektive čitamo kao postupak *ozakonjenja* novih umjetničkih vrijednosti.

Ovdje nas ne zanima Paulijevo formiranje norme suda (kritičko prihvaćanje Marcova djela) kojem je prethodilo povijesno umjetničko razumijevanje temeljeno na poznavanju povijesnog razvoja slikarskog izraza; stilskog i semantičkog otklona od norme u ekspresionizmu; ili, poznavanje individualnog razvoja Marcova likovnog jezika. Zanima nas medijatorska uloga njegove kritike kojom je očito uspješno promaknuo nove vrijednosti, uzimajući u obzir isti problem o kojem Ortega piše u *La deshumanización del arte* četiri godine kasnije: - *Odgovor mase, ikonoklazam, postigao je u 20. stoljeću novi oblik i intenzitet, a usmjeren je protiv objekata koji traže da ih se smatra umjetnošću a ne mogu se pridružiti važećoj predodžbi o umjetnosti.*<sup>27</sup>

Paulijevu metodu Bächtshmann tumači kao pokušaj *kulturne asimilacije* novog, u postojeću kulturnu tradiciju. Obzirom da se važeća predodžba publike o umjetnosti onda, kao i danas, oslanja na sustav zadanih očekivanja koja se ponašaju kao zakoni, sudovi su publike bili utemeljeni na otporu prema onome što ruši statičnu sliku njihova ukusa. Dakle, u onom trenutku kada se ukus mase<sup>28</sup> (što može biti i ukus mainstreama), nametne kao zakon umjetnosti, tada je kritičkom, kompetentnom sudu potrebna dodatna, interpretativna strategija posredovanja gdje bi se poput Hermesa letjelo tunelima bijelih šumova,<sup>29</sup> od jedne do druge točke komunikacijskog žarišta, u dijalogu koji se u svojoj javnoj nečujnosti čini manje okrutnim nego li je u stvarnosti. Jer, okrutnost takvog dijaloga nije u nelagodi salonskog prijedora niti u prirodi teorijske rasprave bez djelatnih posljedica. On je zapravo, pitanje o pravu na život novih imaginacija.

Što je učinio Pauli s Marcovom ekspresionističkom, *novom imaginacijom* na temu jednog majmuna? *Stvarao razumijevanje*, odgovara Bächtshmann. Redom: umjetnika je predstavio kao čovjeka (čime se isključila mogućnost izrugivanja publike), prikazao je razvojni put njegova stvaralaštva, objasnivši postulate ekspresionizma i konkretnih (individualnih) Marcovih ideja u tom kontekstu, istaknuo je kvalitete (izdvojene posebnosti) slike *Mandrill*, ponudio je asocijativne poveznice između nepoznatog i poznatog (čime je smanjio otpor prema nepoznatom).<sup>30</sup> Stvaranje razumijevanja time, kod Paulija kao i kod Gadamera, u prvom redu predstavlja postupak ulaska u tradicijski kontekst.

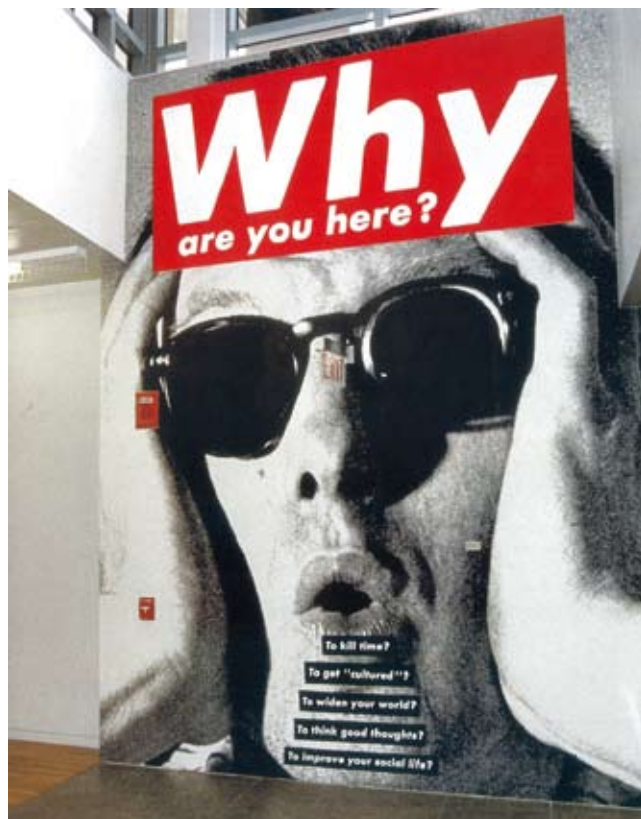
Zašto nam je takvo razmišljanje i danas neobično važno? Zašto re-afirmirati postulate tradicijskog konteksta u eri digitalne umreženosti, odnosno komprimirane interaktivne neutralnosti, nepristranosti i ravnodušnosti informacijskog društva u kojem je tradicionalni odnos umjetnosti i kulture zamijenjen razumijevanjem umjetnosti kao supstituta kulture?

Pa upravo zbog optimistične pretpostavke da je moguće taj *novi* (koji je dakako već prilično dugo *nov*) jezik kulture lišiti depersonalizirane neutralnosti prilagodbom medijatora na novi koncept komunikacijske stvarnosti. Umjetnička kritika pri tom, prestaje biti staromodno baratanje riječima konačnih, standardiziranih, preferencijalnih vokabulara, da bi postala govor iz prostorno vremenske, a time i razumljive jezične situacije iz koje progovara. Odnosno, da bi postala govor koji upućuje na djelovanje recepcije, s nikad poljuljanom nužnošću hermeneutičke prakse - činjenja nečeg razumljivim. Drugim riječima, radi se o posredničkoj ulozi umjetničke kritike koja se konstituira iz samog razjašnjavanja relacije razumijevanja i djelovanja. Kao takva, ona želi odbaciti objektivističko samorazumijevanje iz tradicije duhovnih nauka u korist sporazumijevanja u kulturi. Dakle, ona nastoji obuhvatiti vezu tehnički upotrebljivog znanja i praktične svijesti svojim zahtjevom za univerzalnošću. Jer, kako Habermas kaže: - *razumjeti znači izbjeći krivo razumijevanje*.<sup>31</sup>

### Medijacijska kompetencija

Slijedom rečenog, umjetnička kritika prestala je stvarati razumijevanje onoga časa kada se sudovi nisu mogli donositi iz fiksne (statične) pozicije recipijenta koji poštujući određene zakone umjetničkih normi, a vrijednosti samo promatra i svjedoči. U zakonodavstvo se umjetničke kritike upleo *business* i pluralizam društvenih vrijednosti prepun antinomija kao što su visoka i niska kultura, masovna i elitna vrijednost, te politika i društvo, odnosno, centar i margina. Interpretacije su se u takvom društvenom kontekstu dodatno zakomplicirale obzirom na trajnu tendenciju stvaranja privida neutralnih ideoloških pozicija u teorijskom diskursu. S druge strane, sami su se umjetnici zapaženo angažirali na promicanju drugačijih stavova ukazujući da je ideologija konstitutivni element umjetničkog istraživanja kulture i društva. Neki su među njima usko vezali jezične i slikovne prakse poput britanskih umjetnika grupe *Art&Language*<sup>32</sup> ili američke konceptualne umjetnice Barbare Kruger.<sup>33</sup>

Pojam ideologije prihvaćen je s pretpostavkom da mobilizira interpretacije, odnosno, da pozicija izvan ideologije zapravo niti ne postoji: - *Kritičar ideologije naime, morao bi priznati kako uvijek zauzima neku poziciju vrijednosti i interesa, te da bi - rabiti neutralan prikaz ideologije (kao sustava uvjerenja i interesa), značilo zaboraviti kritičku snagu toga pojma, njegovu sposobnost da mobilizira interpretacije, otkrivajući ono što je skriveno. Kritičar dakle, ne stoji izvan povijesti, a pojam ideologije ukorijenjen je u konceptu slikovnosti*.<sup>34</sup>



3. Barbara Kruger, Untitled (WHY ARE YOU HERE?), 1990. (izvor: KRUGER, B., 2010., 212)

Barbara Kruger, Untitled (WHY ARE YOU HERE?), 1990

Odgovor na pitanje, na koji je način ideologija ukorijenjena u konceptu slikovnosti, možemo potražiti i u teorijskom fenomenu estetike, koja je kritičare duboko ukorijenila u povijest teorije (i znanosti) o slici. Zaključujući četverotomno izdanje Estetike, Danko Grlić apostrofira da je i estetika po sebi, gotovo neprimjetna, ali rafinirana vrsta ideologije jer *uvodi činovnički duh reda u pobunjeničku, personalnu slobodu umjetnosti*.<sup>35</sup>

Janet Wolff s druge strane, podsjeća na situaciju tijekom zadnjih desetljeća 20. stoljeća, kada je nezadovoljstvo književnih kritičara i povjesničara umjetnosti stanjem njihovih matičnih disciplina sve više raslo, pa je dio tih autora nastojao razobličiti lažnu i ideološku pretpostavku da se umjetnost i književnost nalaze iznad socijalne i političke stvarnosti.<sup>36</sup>

Prihvatimo li k tome i Sachs-Hombachovu raščlambu disciplina, metoda i tema u znanosti o slici, na temeljne - napose povijest umjetnosti, povijesne - napose historiografiju, i društvene - napose kulturu i politiku,<sup>37</sup> prihvatiti ćemo i širenje polja discipline na kulturne, društvene i političke aspekte recepcije umjetnosti, ne kao dominantne ili primarne, već ravnopravne sastavnice strukture vrednovanja.

Umjetnička je kritika u jeku rasprave o navedenim temama, svoj 'prirodni' prostor našla u javnim medijima, izgubivši upravo time, u novonastalim okolnostima nekritičkih strategija masovnosti i populizma, svoju medijacijsku svrsishodnost. Nekoliko je značajnih razloga koji su tome doprinijeli. Jedan od njih se odnosi na ograničenja slobode mišljenja, zbog komercijalne organizacije masovnih medija koji su uvjetovani prirodom svoga sustava, odnosno *Big Businessom* koji financira njihovu proizvodnju i produkciju.<sup>38</sup> S druge strane, masovni mediji, bez obzira što funkcioniraju različito u različitim tipovima društava, uvijek preuzimaju oblik i kolorit socijalnih i političkih struktura u koje su uključeni.<sup>39</sup>

Od niza složenih medijacijskih funkcija, kroničarska je preglednost likovne scene ostala jedina uporišna točka umjetničke kritike, upozorava Donald Burton Kuspit.<sup>40</sup> Pokazalo se da su se kritičari umjetnosti dezorijentali nasumičnim praćenjem programa koje su kreirale galerije i muzeji u sredinama unutar kojih su djelovali. Na taj su način galerije i muzeji preuzeli inicijativu prepoznavanja, artikulacije, praćenja i posredovanja aktualne umjetničke produkcije, a žarište se valorizacije umjetnosti izmjestilo iz teorijskog fokusa kritike u područje kustoskih praksi. No, u tom slučaju treba znati da je premda stručna, kustoska praksa po prirodi svoje društvene uloga i smisla, uglavnom pozitivno orijentirana na programe koje podržava.

O slabostima kustoske perspektive Maria Lint svjedoči zanimljivo iskustvo. Usmjerena na promatranje novije generacije kustosa, tijekom posljednjih deset godina zapazila je, kako kaže, relativno ograničeno zanimanje za raspravu o umjetnosti, koja bi nadilazila stručne krugove. I sama je podržavala ideju o raznim vrstama eksperimentiranja, kako umjetničkih tako i kustoskih, zagovarajući nužnost da se isproba nepoznato, no, *bez potrebe za stalnim pogledavanjem na to kakva će biti recepcija*. Na pretjeranu didaktičnost i stagnaciju mainstream institucija, u kojima je eksperiment bio na marginama, kustoske su se prakse prema Lintovoj, nužno okrenule eksperimentu. U zaključku ona uviđa potrebu za djelomičnom promjenom - *ja ću na tome nastaviti inzistirati, ali istovremeno imajući u vidu kako bi ono što radimo moglo biti preneseno izvan etabliranih stručnih vjerovanja*.<sup>41</sup>

Očito, aktualni trendovi ukazuju na potrebu širenja polja kompetencije, od etabliranih stručnih vjerovanja prema ovjerovljenju teorijskih sustava u medijaciji. Radi se o konceptualizaciji i kontekstualizaciji proizvodnje razumijevanja, bez kojih se gubi uporište svakog, pa i umjetničkog medija. A umjetnička kritika u medijaciji

između umjetnosti i publike nije samo interpretator, već je i legitimni kreator umjetničkih fenomena.<sup>42</sup>

Ali što ako vrijeme ideologije postmodernizma ne jenjava, ako je kritičkom diskursu time nametnut čitav niz vrijednosnih perspektiva, nejasnih i propusnih granica? Nije li post-teorijsko vrijeme potpomoglo izmještanju iz teorijskog, prema kroničarskom fokusu kritičara, kako je zapazio Kuspit? Istina, postmodernizam je nastojao izbjeći pretenzije na bilo koju teorijsku općevaljanost, prihvatio je relativizaciju, citat, zaborav, podsmijeh velikih pripovijesti (teorija) pa se može čitati i kao *epoha koja je ostala bez izvjesnosti i hijerarhija*, kako bi rekao Jochen Hörisch.<sup>43</sup> Gledamo li pak, kroz prizmu velikih tradicijskih koncepata u teoriji umjetnosti, kritičar je taj koji treba odrediti vezu predmeta interpretacije s interpretacijom samom, odrediti umjetnički događaj ili predmet kao produkt neke tradicijske, modernističke, kritičke ili kulturološke zbilje, što ne isključuje niti umjetničke pojave koje izmiču bilo kakvoj *supstancijalnoj biti*. Koncept kritičara time, izrasta iz umjetnikova koncepta i njegove se interpretativne strategije oslanjaju na jezik umjetnosti. Metodološki, on normativno, formalno, ili razlikovno, pristupa interpretaciji zastupajući sasvim određenu paradigmu, onu umjetnika, djela, čina, svijeta umjetnosti, kulture ili krize. Njegov je diskurs nadalje, vezan ili za čvrstu uporišnu točku discipline, ili je razgovoran - sporazumijevajući, upućen na interakciju s recipijentom. Na kraju, on odabire svoju semiološku orijentaciju usmjerujući se denotacijskim, konotacijskim, ikonologijskim, aksiologijskim čitanjima vizualnih znakova. On je slobodan u odabiru djela o kojima piše proizvedeći razumijevanje, ali je ograničen zakonima djela o kojima govori. U protivnom, neartikulirana primjena nesrodnih postulata unutar discipline riskira nerazgovijetan, nerazuman jezik znanja, upućen direktno protiv novih umjetničkih vrijednosti. Drugim riječima, medijacijska se kompetencija kritičara može urušiti beskompromisnom primjenom bilo koje metodologijske orijentacije kao da je opće važeća norma razumijevanja i interpretacije. Kako znamo, u kritičarskim praksama nije bio rijedak slučaj podvođenja postmodernističkog umjetničkog stvaralaštva teorijskim postulatima modernizma, što je u neučinkovitoj primjeni stečenih znanja na nova (ili drugačija) iskustva kulture, dovelo do sve teže prohodnosti umjetničko kritičkog diskursa. Bilo bi sasvim pogrešno ovaj prijedlog razumjeti kao zastupanje interdisciplinarnosti,<sup>44</sup> jer se ne radi o problemu gubitka disciplinarnog središta,

već o potrebi za širokogrudnim priznanjem da ih je unutar discipline više, te da su podložna i množenju i gašenju. Medijaciji tako prethodi detekcija umjetničke i kulturne paradigme, kao i autorizacija primjene teorijskih i konceptualnih uporišta. Medijator bi po svemu sudeći, s pretpostavkom da je vrsni poznavatelj

discipline kojom se bavi, pri tom trebao dopustiti da se medijacijska funkcija umjetničke kritike najprije udobno smjesti između povijesti i suvremenosti, uvažavajući ih jednako, a tek onda krenuti u osvajanje trenutno izgubljene pozicije posredovanja između umjetnosti i njezine publike.

## Bilješke

- <sup>1</sup> Nelson Goodman je suvremeni estetičar čije paradigmatičko djelo *Jezici umjetnosti (Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols, 1968.)* uz Gombrichovo *Umjetnost i iluzija (Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation 1960.)* i Wollheimovo *Umjetnost i njezini predmeti (Art in its Objects, 1968.)* predstavlja temeljnu prekretnicu u analitičkom pristupu umjetničkim pitanjima. U Goodmanovoj teoriji umjetnosti, umjetnost i znanost vezane su na iskustvo, a simboli imaju ulogu klasifikacije određenih dijelova stvarnosti u umjetnosti.
- <sup>2</sup> ŠUVAKOVIĆ, M., 2005., 326.
- <sup>3</sup> Goodman se referira na Oldenburgov rad: pod nazivom *Placid Civic Monument*, napravljen za izložbu *Sculpture in Environment*. Naime, u njujorškom je Central parku, u neposrednoj blizini Metropolitana muzeja, 1. listopada 1967. Claes Oldenburg iskopao je humak veličine 32,9 kubičnih metara, prezentirajući svoj rad kao umjetničko djelo. Skulpturu je poklonio gradu New Yorku. Tim je radom, koji se uvrštava među inovacije u umjetnosti happeninga, sugerirao i novi status geološkog materijala u svijetu umjetnosti. Njegovi su 'zemljani radovi' s jedne strane bili povezani i s tendencijama konstruktivizma i minimalizma, a s druge su predstavljali aktivistički apel protiv (tada eskalirajućeg) rata u Vijetnamu.
- <sup>4</sup> GOODMAN, N., 2008., 661.
- <sup>5</sup> DICKIE, G., 1997., 83. Institucionalna teorija umjetnosti aktualizirala se šezdesetih godina 20. st., pojavom umjetničkih praksi koje su izbrisale razliku između umjetničkog djela i predmeta koji to nisu. Najranija verzija Dickieove institucionalne teorije pod naslovom *Defining Art, objavljena je u The American Philosophical Quarterly, 1969.*
- <sup>6</sup> GOODMAN, N., 2008., 67-69.
- <sup>7</sup> Prema: COSGROVE, D. 2008., 61: Kartiranje je uvijek izvedbeni čin, prostorna aktivnost koja je uklopljena u stvaranje i priopćavanje pojedinačnoga i grupnoga identiteta, ostavljajući trag ili oznaku u svijetu.
- <sup>8</sup> ZERNER, H., 1982., 39.
- <sup>9</sup> ZERNER, H., 1982., 42.
- <sup>10</sup> ZERNER, H., 1982., 43-
- <sup>11</sup> Usporedi: ŠUVAKOVIĆ, M., 2005., 145 - Pojam diskursa ovdje se koristi za semiotičku radnju koja smješta značenje u vremensko prostornu situaciju, gdje netko za nekoga proizvodi značenje. Diskurs svijeta umjetnosti i diskurs institucija umjetnosti je drugostupanjski intencionalno usmjereni govor i pismo (metajezik) kojim jedan svijet umjetnosti izražava, iskazuje, opisuje, objašnjava i interpretira svoje stajalište i ideologiju u odnosu na umjetnost, povijest umjetnosti, kulturu i društvo.
- <sup>12</sup> ZERNER, H., 1982., 49.
- <sup>13</sup> GADAMER, H. G., 2003., 216.
- <sup>14</sup> GADAMER, H. G., 2003., 219.
- <sup>15</sup> CUPCHIK, G. C., KEMP, S., 2000., 249-277.
- <sup>16</sup> STRUKEN, M., CARTWRIGHT, L., 2001.
- <sup>17</sup> Usporedi sa: RORTY, R., 1995
- <sup>18</sup> Usporedi sa: GADAMER, H. G., 1997.
- <sup>19</sup> Usporedi sa: HUTCHEON, L., 1988. i HUTCHEON, L., 1989.
- <sup>20</sup> '...nikakva nadarenost neće preživjeti gubitak integriteta do kojeg dolazi gubitkom posve obične sposobnosti za mišljenje i sjećanje' - ARENDT, H., 2006., 62.
- <sup>21</sup> Knjiga je prvi put objavljena na engleskom jeziku 1936. (*History of Art Criticism*, translation: Charles Marriott, E.P. Dutton & Co, New York), na francuskom 1938. (*Histoire de la critique d'art*, traduction: Juliette Bertrand, Éditions de la Connaissance, Paris), te na talijanskom jeziku 1945. godine (*Storia della critica d'arte*, Edizioni U, Roma).
- <sup>22</sup> VENTURI, L., 1963. 15-16.
- <sup>23</sup> Pojam kronotropa (vremenoprostora) oblikovao je ruski teoretičar Mihail Bahtin, upućujući na integralnu pojavu vremenske dimenzije i prostornog određenja umjetničkog djela. Prema Haydenu Whiteu radi se o društveno ustrojenoj domeni svijeta u umjetnosti, koja određuje horizont ne samo stvarnih, već i mogućih događaja, radnji, činitelja, učinaka, društvenih uloga i sl. (WHITE, H., 1999., 27-42) Prema Yuriju Borevu, era kronotopa pribraja dva epohalna perioda koji su se paralelno



- razvijali u novijoj povijesti umjetnosti, a to su period avangardi (od predmodernizma do postmodernizma) i realizama (od tradicionalnih do moderniziranih oblika) - (BOREV, Y., 1985.).
- <sup>24</sup> Ideja i problem kritičkog 'zakonodavstva' na različite načine se problematizira u vremenu krize kritičkog diskursa. Plakat simpozija What is critique?, održanog pri New School for Design u New Yorku tijekom studenog 2010., koristi sliku Gabriela Corneliusa von Maxa: Monkeys as Judges of Art iz 1889., ironijski apostrofirajući problem. Simpozij je uključivao dva tematska bloka: Povijest, teorija i praksa umjetničke kritike i Relevantnost umjetničke kritike danas.
- <sup>25</sup> BÄTSCHMANN, O., 2004., 24.
- <sup>26</sup> PAULI, G., 1921.
- <sup>27</sup> BÄTSCHMANN, O., 2004., 27.
- <sup>28</sup> 'Masa je zapravo tijesto, ono što mijesimo i na određen način oblikujemo, uopće tek dovodimo u neku formu...masi pripada nedostatak artikulacije i diferencijacije, a to uključuje anonimnost koja otežava humanost' - GADAMER, H. G., 2003., 215.
- <sup>29</sup> Na linearnoj frekvencijskoj skali, oblik spektra bijelog šuma je ravna linija.
- <sup>30</sup> U konkretnom slučaju, otpor kod publike je izazvala nemogućnost razabiranja motiva u slici Mandril.
- <sup>31</sup> HABERMAS, J., 1983.
- <sup>32</sup> Grupa umjetnika i teoretičara Art&Language, osnovana je 1968. u Velikoj Britaniji. Njihovi prvi radovi izvedeni su kao teorijski objekti, a oni političkog značenja bili su usmjereni subverziji modernističke, apolitične *umjetnosti*.
- <sup>33</sup> KRUGER, B., 2010. - Američka konceptualna umjetnica Barbara Kruger, kombinira slike i tekst propitujući načine s kojima općeprihvaćena kultura prezentira snagu, identitet i seksualnost. Krugerova uvodi lingvističke strategije masovnih medija u svoj rad kako bi kreirala jasne, efektne i svrsishodne poruke koje utječu na svijest promatrača. Slažući kratke rečenice na foto slikama preuzetima iz tiska, kreira radikalne kolažne poruke putem kojih analizira suvremenost zapadnog društva. Njezin rad se uklapa u kritičku tradiciju prema kojoj je umjetnost politički instrument koji mijenja osobnu i društvenu svijest.
- <sup>34</sup> MITCHEL, W., 2009., 11-12.
- <sup>35</sup> GRLIĆ, D., 1979.c, 367.
- <sup>36</sup> WOLFF, J., 2005., 9-49.
- <sup>37</sup> SACHS-HOMBACH, K., 2006.
- <sup>38</sup> LAZARSELD, P. F., MERTON, R. K., 1948., 95-118.
- <sup>39</sup> SIEBERT, F. S., PETERSON, T., SCHRAMM, W., 1963.
- <sup>40</sup> KUSPIT, D.B., 2010.
- <sup>41</sup> LIND, M., 2011., 106. - Najnoviji trendovi u propitivanju posredničke, medijacijske uloge umjetnosti, teorije i kritike potvrđuju takvu orijentaciju. Dvomjesečnik Mousse Contemporary Art Magazine (osnovan u Milanu 2006.) objavljuje razgovore, eseje i temate s područja međunarodne kritičarske i kustoske prakse. Problematiziraju se najznačajniji svjetski trendovi suvremene kulture u suradnji s prestižnim svjetskim muzejima i galerijama. U travnju 2011., Mousse je objavio desetodijelnu publikaciju pod nazivom: Ten Fundamental Questions of Curating. U četvrtom dijelu se traži odgovor na pitanje Why Mediate Art? Temom se bavi Maria Lind, likovna kritičarka i kustos iz Stockholma, direktorica IASPISa (The International Artists Studio Program in Stockholm). Bila je kustos Kunstvereina i Moderne Museeta u Münchenu, a 1998., te jedna od izbornica Manifeste 2 (Europskog biennala suvremena umjetnosti u Luksemburgu). U svome radu posebno se orijentira na zaokret od prekomjerne primjene tradicionalnih obrazovnih aktivnosti prema posredovanju umjetnosti i javnosti.
- <sup>42</sup> Navedene sadržaje raspravljao je Annual International Forum, što je pod nazivom Art and Reality, održan 25.-27. studenog 2011., u Sankt Peterburgu pod pokroviteljstvom Ministarstva kulture Republike Rusije.
- <sup>43</sup> HÖRISCH, J., 2007., 177.
- <sup>44</sup> '... interdisciplinarnost je samo pomodna riječ iz proze humanističkih kandidata za dobivanje financijskih sredstava u posljednjim desetljećima' - HÖRISCH, J., 2007., 114.

## Literatura

- ARENDRT, H., 2006. - Hannah Arendt, *O zlu. Predavanje o nekim pitanjima moralne filozofije*. Naklada Breza / Biblioteka Phos, Zagreb.
- BÄTSCHMANN, O., 2004. - Oskar Bätschmann, *Uvod u povijesnoumjetničku hermeneutiku*, Scarabeus, Zagreb.
- BOREV, Y., 1985. - Yuri Borev, *Aesthetics*, Progress, Moskva.
- BRYSON, N., 1983., - Norman Bryson, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. Macmillan, London.
- COSGROVE, D., 2008.- Denis Cosgrove, *Kartiranje / kartografija*, u: *Kulturna geografija*, (ur.) David Atkinson, Peter Jackson, David Sibley, Neil Washbourne, Disput, Zagreb, 55-62.
- CUPCHIK, G. C., KEMP, S., 2000. - Gerald C. Cupchik, Stephen Kemp, *The Aesthetics of Media Fare*, u: *Media entertainment: the psychology of its appeal* (ur.) Dolf Zillmann, Peter Vorder, Lawrence Erlbaum Associates, Inc., Mahwah, New Jersey, 249-277.
- DICKIE, G., 1977. - George Dickie, *Introduction to Aesthetics: An Analytic Approach* Oxford University Press, New York.
- GADAMER, H. G., 1997. - Hans Georg Gadamer, *Umjetnost slike i umjetnost riječi*, u: *Slika i riječ. Uvod u povijesnoumjetničku hermeneutiku*, (ur.) Sonja Briski Uzelac, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 37-59.
- GADAMER, H. G., 2003. - Hans Georg Gadamer. *Umjetnost i mediji*, u: *Ogledi o filozofiji umjetnosti*, AGM, Zagreb, 211-235.
- GOODMAN, N., 2008. - Nelson Goodman, *Načini svjetovorstva*, Disput, Zagreb.
- GOODMAN, N., 2002. - Nelson Goodman, *Jezici umjetnosti. Pristup teoriji simbola*. Kruzak, Zagreb.
- GRLIĆ, D., 1979. - Danko Grlić, *Estetika IV. S onu stranu estetike*. Naprijed, Zagreb.
- HABERMAS, J., 1983.- Jürgen Habermas, *Zahtjev hermeneutike za univerzalnošću*, *Zbornik teorije tumačenja*, Treći program, Beograd, 374-483.
- HÖRISCH, J., 2007. - Jochen Hörisch, *Teorijska apoteka*. Algoritam, Zagreb.
- HUTCHEON, L., 1988. - Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*. Routledge, London - New York.
- HUTCHEON, L., 19889 - Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*. Routledge, London - New York.
- JENKS, C., 2002., 26-29 - Chris Jenks, *Središnja uloga oka u zapadnoj kulturi*, u: *Vizualna kultura* (ur.) Chris Jenks, Jesenski i Turk, Zagreb, 11-45.
- KRUGER, B., 2010. - Barbara Kruger, Alexander Alberro, Hal Foster, Martha Gever, Miwon Know, Carol Squiers, *Barbara Kruger*, Rizzoli, New York.
- KUSPIT, D.B., 2010. - Donald Burton Kuspit, *Art criticism. Academic Dictionaries and Encyclopedias*, [http://universalium.academic.ru/247410/art\\_criticism](http://universalium.academic.ru/247410/art_criticism). (Retrieved 19/01/2012.).
- LAZARSELD, P. F., MERTON, R. K., 1948. - Paul F. Lazarsfeld, Robert K. Merton, *Mass Communication, Popular Taste, and Organized Social Action*, u: *The Communication of Ideas*, (ur.) Lyman Bryson, Harper, New York, 95-118.
- LIND, M., 2011. - Maria Lind, *Ten Fundamental Questions of Curatin: No. IV - Why Mediate Art?*, u: *Mousse Contemporary Art Magazin*, e (ur.) Jens Hoffman, Contrappunto S.R.L., Milano, 99-108.
- MITCHEL, W., 2009. - William Mitchel, *Ikonologija. Slika, tekst, ideologija*. Antibarbarus, Zagreb.
- PAULI, G., 1921. - Gustav Pauli, Franz Marc. *Der Mandrill*. In Kunsthalle, Kleine Fuhrer, Hamburg.
- RORTY, R., 1995. - Richard Rorty, *Kontingencija, ironija, solidarnost*, Naprijed, Zagreb.
- SACHS-HOMBACH, K., 2006. - Klaus Sachs-Hombach, *Znanost o slici. Discipline, teme, metode*, Antibarbarus, Zagreb.
- SIEBERT, F. S., PETERSON, T., SCHRAMM, W., 1963. - Fred S. Siebert, Theodore Peterson, Wilbur Schramm, *Four Theories of the Press*, University of Illinois Press., Urbana, Chicago.
- STRUKEN, M., CARTWRIGHT, L., 2001. - Marita Struken, Lisa Cartwright, *Practices of Looking* Oxford University Press, New York.
- ŠUVAKOVIĆ, M., 2005. - Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Ghent: Horetzky, Vlees & Beton, Zagreb.
- VENTURI, L., 1963. - Lionello Venturi, *Istorija umetničke kritike*, Kultura, Beograd.
- WHITE, H., 1999. - Hayden White, *Historical Emplotment and the Problem of Truth in Historical Representation*, u: *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 27-42.

WOLF, J., 2005., - Janet Wolf, Društvena proizvodnja umjetnosti, u: Umjetničko djelo kao društvena činjenica, (ur.) Ljiljana Kolečnik, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 9-49.

ZERNER, H., 1982. - Henri Zerner, *Perspektive istraživanja*, u: *Plastički znak. Zbornik tekstova iz teorije vizualnih umjetnosti* (ur.). Nenad Miščević, Milan Zinaić, ICR, Rijeka, 39-49.

## Summary

### Mediatory Function of Art Criticism Between History and Contemporaneity

The importance of questioning the mediatory role of art criticism was established by theory in the 1960s, when it began to erode the boundary between works of art and objects which are not art but which have been institutionalized as legitimate artworks by theoreticians, critics, museums, art galleries and a narrow but well-versed public audience. The postmodern period has further exacerbated this crisis by annulling the meaning and significance of all dominant theoretical tendencies. Such circumstances have shown that art criticism, by losing a firm theoretical and axiological stronghold, has neglected its fundamental function of initiating and articulating, theoretically interpreting and mediating current artistic practices and the contemporary life of the art world. Curatorial practices in these new circumstances have imposed thematic and evaluative orientation points on art criticism while institutional art theories have conversely encouraged the paradigm shift which has caused art criticism to lose its original purpose. Operating mostly in the sphere of the mass media, and in harmony with its function, art criticism has focused on documenting and bringing into the public arena those works which have already been evaluated in advance by conceptual curatorial practice.

Given that such projects addressed mostly narrow professional circles and the activities of the relevant

institutions, the wider cultural context of following and evaluating current artistic production was lost. Art criticism found itself in an unfavourable position, squeezed between the demands of its mother discipline (history of art) for a normative and established scholarly apparatus, and the counter-demands of the media within which it operates. Therefore, its mediatory role was neutralized.

Recent professional activities across the world, including two large international conferences - What is Critique? held in New York in 2010, and the Art and Reality organized at Saint Petersburg in 2011 and focusing on aspects and trends in twentieth-century art criticism point to a re-awakening of interest in the revitalization of the purpose and meaning of art criticism.

Our contribution to this subject orientates itself methodologically according to the postulates of the relativistic and moderately-analytical Anglo-Saxon aesthetics of Nelson Goodman, which argue for the influence of culture on reception. By adjusting to the (culturally conditioned) shift away from investigating the purpose, value and significance of a work of art towards the purpose, significance and value of the representation itself, the mediatory function of art criticism includes the reception of the cultural paradigm a work of art is presenting. The demand for

a mediatory function for art criticism is also based on the consequences of the turbulent events of nineteenth-century art, when provocation against good taste as such caused a sudden expansion of mutually exclusive theoretical paradigms.

In this sense, mediation also implies that art criticism is rooted in the history of the discipline. One of the pre-requisites for the understanding of such a suggestion is found in works such as Lionello Venturi's *History of Art Criticism* and Oskar Bätschmann's *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik: Die Auslegung von Bildern* (Introduction to Art Historical Hermeneutics). In the case of Venturi we highlight in particular the tendency to link the art historical discipline and art criticism in such a way as to return art criticism to historical problems (understanding of the origin of a work of art), and history of art to forming judgements (the critical evaluation of a work of art). In the case of Bätschmann, we underline his analysis of the iconoclastic relationship of culture towards those types of artistic imagination for which no conditions for understanding are available. Both suggestions demonstrate the significance of art criticism's mediatory role, on the one hand between

history and contemporaneity, and on the other between art and audience.

Such a role includes the question of competency in mediation, for which a static reception from the position of only one theoretical paradigm or one system of cultural values is not enough. Competency in mediation, apart from implying insight into the pluralism of social values in all their antinomies, and the pluralism of opinions and beliefs (in which ideologies always have a tendency to mobilize all interpretations directed to them), it also implies a critic's ability to adjust to different methodologies. This does not support acting without a disciplinary focus but the possibility of adapting to a number of different central points within the discipline which may multiply or expire. In this case, competency in mediation is preceded by the detection of an artistic and cultural paradigm, but also by an authoritative application of theoretical and conceptual strongholds, varying from case to case, always recurring and always authentic.

*Keywords: art criticism, mediatory function, competence in mediation, paradigm shift, creation of understanding, active reception, disciplinary focus*