

INSTITUCIJA LIKOVNE KRITIKE DANAS

Igor Loinjak

Pregledni rad / Review paper
UDK 7.072“20“

Sažetak

Govoreći i pišući o umjetnosti, napose onoj suvremenoj, aktualnoj, pitanje se likovne kritike nameće kao bitna i nezaobilazna tema. Povijesno gledano, likovna je kritika prošla različite faze u kojima njezin status nije uvijek bio jednoznačan i jednako vrednovan. Dok je nekada likovni kritičar imao ulogu adekvatnoga posrednika između djela i publike, u novije je vrijeme njegova posrednička uloga počela blijedjeti, a pridjev *adekvatan* postajao je sve diskutabilniji u kontekstu istinskoga prenošenja iskustvenih (i estetskih) spoznaja o umjetničkom djelu. Određujući ulogu likovnoga kritičara, Miško Šuvaković piše kako je on osoba koja bi trebala inicirati, prepoznavati, pratiti, posredovati i teorijski interpretirati aktualnu produkciju i život svijeta umjetnosti. Nadalje, uloga je likovne kritike povezana i s preliminarnim oblikovanjem kanona pa će se u daljnjem tekstu između ostaloga tragati i za odgovorima na pitanja vezana uz teorijsku (ne)mogućnost likovne kritike da bude u službi kanonizacije djela i zasnivanja likovnoga kanona.

Ključne riječi: institucija, kanon, likovna kritika, povijest umjetnosti

Povijesno gledajući, ali i tragajući za teorijskom opravdanošću određenih kritičarskih modela, umjetnička se kritika ne može odrediti kao jednoznačan i jednostavan model analize i valorizacije umjetničkih djela nepodložan povijesnim i kulturološkim promjenama. Mogu se spomenuti dva različita gledanja na umjetničku kritiku koja kritičarskoj djelatnosti nesumnjivo daju više od jednoga mogućeg pristupa. Renato Poggioli pišući o avangardnoj kritici u „Teoriji avangardne umjetnosti“ raspravlja o odnosu klasične i avangarde kritike zaključujući da između njih postoji bitna razlika koja bi bila vezana uz subjekt kojemu je kritički tekst namijenjen: „Ako se klasični kritičar obraćao, prije svega, umjetniku, avangardni se kritičar suviše često obraća nekolicini kritičara svoje vlastite sekte, izdajući tako još jednu tradiciju moderne kritike koja se, preteći plemenitu tradiciju romantičara i devetnaestoga stoljeća, trebala obraćati publici i osvjetljavati i umjetničko djelo te duh koji ga promatra.“¹

Avangardni je kritičar težio razumjeti nove umjetničke pojave više no što ih je nastojao strogo valorizirati. Klasični je pak pristup kritici uglavnom uključivao usporedbu s normativnom poetikom odnoseći se ravnodušno prema „bilo kojoj novini i eksperimentu, poštujući pravilo navike čak više i od kanona vlasti.“² Dok Poggioli razlikuje klasičnu i avangardnu kritiku, Grgo Gamulin piše o *ex ante* i *ex post* kritici. Prvi je pristup vezan uz avangardizam i odlučujući se za njega kritičar djeluje iz „zamišljenog ili već očitovanog programa“ koji „funkcionira u teoretskom smislu i utemeljen je u trenutačno novoj teoriji-programu“.³ *Ex post* pristup klasičniji je i nastupa kad kritičar prvi put vidi i doživi djelo. Već sama mogućnost odabira kritičarskog pristupa ukazuje na element subjektivnosti preliminarno upisan u osobu (subjekt) kritičara, što je osobito potvrdila kritika na djelu naročito šezdesetih i sedamdesetih godina prošloga stoljeća.⁴ Iako prvi kritički zapisi o djelu ne moraju nužno odrediti njegovu sudbinu, oni su nezaobilazna referencija u budućem životu djela koje će u budućnosti zadržati ili promijeniti status te možda dobiti kanonsku vrijednost koja je, unatoč stanovitoj subjektivnosti kritičara, u konačnici ozakonjena kao „objektivna“ vrijednost.

Između kritike i povijesti umjetnosti

U tekstu „Medijacijska funkcija umjetničke kritike između povijesti i suvremenosti“ Nataša Lah, pozivajući se na knjigu *Povijest umjetničke kritike* Lionella Venturija, donosi sljedeći citat: „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.“⁵ Venturi u citiranom odlomku ukazuje na nedostatnost kritičarskoga i povjesnoumjetničkog pristupa istom predmetu analize ako se strogo odvaja kritiku od povijesti i obratno. Kritičar, naime, da bi prije donošenja vrijednosnog suda mogao napraviti adekvatnu analizu umjetničkoga djela nesumnjivo mora posegnuti za poviješću, kao što i povjesničar umjetnosti najčešće već samim odabirom umjetničke građe iz prošlosti u nju implicitno upisuje vlastiti vrijednosni sud uzimajući ulogu kritičara.

2 Ibid., 186.

3 Grgo Gamulin, „Alibi za kritiku“, *Život umjetnosti*, br. 28 (1979): 36.

4 Jasna Galjer, „Kritika na djelu u hrvatskoj umjetnosti 60-ih i 70-ih godina 20. stoljeća“, *Radovi instituta za povijest umjetnosti*, br. 36 (2012): 219–226.

5 Nataša Lah, „Medijacijska funkcija umjetničke kritike između povijesti i suvremenosti“, *Ars Adriatica*, br. 2 (2012): 272.

Odnosa se kritike i povijesti umjetnosti u „Alibiju za kritiku“ dotiče i Gamulin pišući da „možda neke bitne razlike, koja se ne bi sastojala u tehnicima, aparaturi, težnji prema objektivnosti i sabiranju iskustava, i nema“. No jedna se i druga djelatnost sadržajno nikako ne poklapaju u svom opsegu. „Ono što izdvaja umjetničku kritiku i stvara njezinu posebnu funkciju“, ističe Gamulin, „jest prvotnost odnosa. Kritika reagira na novo djelo, prvi put objelodanjeno. Ona, s obzirom na njega, nema drugih, tuđih iskustava, i nije, dakle, ni dužna da o njima vodi računa (...) Njena je uloga velika, premda ne mora biti odlučna ili sudbonosna. Prva kritika nema, u načelu i za to djelo, konkretnih uporišta. Pa ipak, kritičar ima uporišta u svom dosadašnjem (općem i profesionalnom) iskustvu, u svom prethodnom doživljavanju i u doživljavanju ostalih, koje je 'osviješteno', i prešlo u intelektualno iskustvo, u znanje.“⁶ Iz Gamulinova je navoda jasno da kritičar uz senzibiliranost treba posjedovati dovoljno znanja kako bi novo djelo prozvukao kroz brojne profesionalne i stručne skenere, povukao kontekstualne paralele s trenutačnim umjetničkim tendencijama, kontekstualizirao ga unutar umjetnikova dotadašnjeg opusa i konačno ukazao na njegove individualne (ne)specifičnosti. Umjetničko djelo u pravilu nije obeskorijenjeno i u potpunosti singularno, nego proizlazi iz određene tradicije, pa kritičaru analiza koja je usmjerena na *djelu po sebi*, kao i ona koja promatra *djelo u kontekstu*, predstavlja temelj svake moguće valorizacije. Zauzimajući stav prema novom i netom viđenom djelu, „kritičar ima parametre položene u nekoliko slojeva vlastitog iskustva, u već viđenom i doživljenom, u svom znanju i sjećanju, u sjećanju ostalih; to mu, u svojoj cjelini, i omogućava kriterij ili intuiciju kojom trenutačno reagira i osjenjuje.“⁷ Hoće li budućnost valorizaciju potvrditi ili opovrgnuti u ovom je slučaju manje važno. Talijanski se teoretičar suvremene umjetnosti Germano Celant zalagao pak za kritičarski pristup koji bi bio lišen interpretativnoga i valorizacijskog uplitanja u djela suvremene umjetnosti čineći kritičara isključivo motriteljem, dokumentaristom i naposljetku arhivistom – u etimološkom smislu riječi istinskim *kustosom*. Intervencija je kritičara suviše, donosi Celant, jer „teorija i kritika umjetnosti nemaju više potrebe za prosuđivanjem ili tumačenjem, očitovanjem ili podržavanjem jednog fenomena, umjetnosti, koji ne traži više razjašnjenja niti opravdanja, već samo senzorno i mentalno sudjelovanje. Suvremena umjetnost u ovom trenutku zahtijeva da bude ostavljena na miru (...) odbacuje interpretativna uplitanja...“⁸

Kritičaru je, dakle, znanje iz povijesti umjetnosti dio profesionalnog instrumentarija, kao što je povjesničaru umjetnosti sposobnost detaljne analize i prosudbe neizostavan alat među radnim kvalitetama jer unatoč činjenici

6 Grgo Gamulin (bilj. 3), 19.

7 Ibid., 20.

8 Germano Celant, „Za akritičnu kritiku“, *Novine Galerije Studentskog centra*, br. 24 (1970): 88.

da se bavi djelima koje je struka već historizirala, on mora biti u mogućnosti historizirana umjetnička djela približiti publici i specifičnostima konteksta vremena u kojem djeluje jer energija umjetničkoga rada biva na različite načine manifestirana u različitim povijesno-društvenim okolnostima.

Vrijednost i Ljepota kao univerzalna svojstva umjetničkoga djela?

Ako se pretpostavi da je kritičar nalik antičkome Hermesu te posreduje između umjetničkoga djela i publike, njegove bi stručne predispozicije trebale biti razrađene i istančanije nego što su one prosječnog recipijenta. Nije nemoguće da se dojam o umjetničkom djelu razlikuje kod većega broja pojedinaca. Pišući o nekim problemima recepcije književnoga djela, Zdenko Škreb u *Književnosti i povijesnom svijetu* priznaje kako se čitatelju ne smije uzeti pravo na njegov osobni stav prema djelu koje sam odabere te da prema istom djelu ne moraju svi čitatelji ostvariti identičan odnos.⁹ Znanost o književnosti, međutim, ne može tako olako preći preko pitanja vrednovanja jer je ono često nerazdjeljivo od oblikovanja korpusa najkvalitetnijih djela. Isto se može reći i za povjesnoumjetničko područje. Leonid Stolovič proces vrednovanja poistovjećuje sa začaranim krugom – vrijednost je s jedne strane kriterij vrednovanja, dok je u isto vrijeme ona dostupna samo putem vrednovanja.¹⁰ Roman Ingarden stvari postavlja nešto drukčije razlikujući sud vrijednosti i estetsko vrednovanje. Prvi ne ovisi o estetskom doživljaju i može biti donesen kao intelektualni čin, posve naslijepo. Pri tome je problem, priznaje Ingarden, u tome što je tako iznesen sud lišen odgovarajućeg utemeljenja.¹¹ Različite umjetničke teorije ne stavljaju naglasak na iste umjetničke aspekte djela pa, shodno tome, vrednovanje djela nije uvijek usuglašeno.¹²

Povijest se estetike može odrediti i kao povijest promišljanja o ideji (i objektivnosti) Ljepote. Veliki je preokret nastupio s Immanuelom Kantom koji pojam *lijepoga* premješta iz polja objektivnoga u polje subjektivnoga: „Sud ukusa nije dakle sud spoznaje, dakle ne logički, nego estetički, pod kojim se ne razumijeva onaj sud, čiji odredbeni razlog može da bude *samo subjektivan*.“¹³ Estetički je sud bezinteresan (za razliku od spoznajnog ili

- 9 Zdenko Škreb, *Književnost i povijesni svijet* (Zagreb: Školska knjiga, 1981), 8.
- 10 Leonid Stolovič, *Suština estetske vrednosti* (Beograd: Grafos, 1983), 192.
- 11 Roman Ingarden, *Doživljaj, umjetničko delo i vrednost* (Beograd: Nolit, 1975), 18.
- 12 Na taj problem ukazao je već Benedetto Croce kad je u članku „Kritika i umjetnost“ napisao kako se često događa da zbog različitog definiranja umjetnosti [a isto tako i različite teorijske ili poetike orijentacije pojedinih književnih kritičara] dvije osobe potpuno drukčije tumače vrijednost nekog djela. Benedetto Croce, *Brevijar estetike* (Zagreb: Naklada Ljevak, 2003), 105.
- 13 Immanuel Kant, *Kritika rasudne snage* (Zagreb: Kultura, 1957), 41.

moralnog suda) te za ukus ne može postojati objektivna norma: „Ne može biti objektivnog pravila ukusa, koje bi s pomoću pojmova određivalo, što je lijepo. Jer svaki je sud iz toga izvora estetički, t. j. njegov je odredbeni razlog subjektov osjećaj, a ne pojam nekog objekta. Tražiti princip ukusa, koji bi opći kriterij lijepoga naveo s pomoću određenih pojmova, jest jalov trud, jer je ono, što se traži, nemoguće i samo po sebi protivrudno.“¹⁴ Kantu je ipak bilo važno sačuvati estetski sud od relativizma pred kojim se našao pa ističe: „U pogledu ugodnog vrijedi dakle načelo: *svatko ima svoj vlastiti ukus* (osjetila). S lijepim stoji posve drukčije. Bilo bi (upravo obratno) smiješno, kad bi se netko, tko bi sebi uobražavao nešto na svoj ukus, mislio opravdati ovim: ovaj predmet (...) jest *za mene lijep*. (...) ako za nešto kaže, da je lijepo, onda on to isto svidanje očekuje i od drugih; on ne sudi samo za sebe nego za svakoga i govori onda o ljepoti, kao da je ona svojstvo stvari.“¹⁵ Kant se zalaže za estetski *sensus communis* na koji se obrušio Gérard Genette u svom *Estetskom odnosu*. Genette je, oslanjajući se na Kantove izvode, zaključio kako iz subjektivne prirode estetskoga suda proizlazi nemogućnost racionalnog utemeljenja vrijednost pa *sensus communis* ni na koji način ne može biti univerzalan i aprioran. Proučavanje umjetničke vrijednosti stoga nema nikakav opravdan i prihvatljiv kriterij.¹⁶

Suodnos ukusa i vrijednosti

Problemom ukusa, osobito onoga lošeg, opsežno se pozabavio Milivoj Solar u studiji *Predavanja o lošem ukusu*. Polazeći od Kantove definicije ukusa, Solar omeđuje pojam lošeg ukusa određujući ga kao pomanjkanje moći estetičkog prosuđivanja.¹⁷ On odbacuje bilo kakvu mogućnost postojanja subjektivnog ukusa: „Pri tome vas moram, nažalost, upozoriti da je osobni ukus fikcija: ako jedino ja mislim da je pjesma mojeg prijatelja vrhunsko dostignuće pjesništva, jer je prema mojem osobnom ukusu, to ne može značiti ništa; ukus mora pripadati nekoj zajednici, i tek ako postoji neka zajednica onih koji se slažu u procjenjivanju može se govoriti o dobrom ili lošem ukusu.“¹⁸ Upravo je ukus zajednice kantovski *sensus communis*. Tko sačinjava tu zajednicu? Prosječni recipijenti, stručna javnost sastavljena od kritičara, kustosa i umjetnika ili svi oni skupa? Solar je već i prije, pozivajući se na Welleka i Warrena, odbacivao mogućnost osobnog vrednovanja djela: „Ako je umjetnički doživljaj uvijek moj osobni, subjektivni doživljaj, pa je i književna vrijednost uvijek samo moja

- 14 Ibid., 70.
- 15 Ibid., 50–51.
- 16 Antoine Compagnon, *Demon teorije* (Zagreb: AGM, 2007), 271.
- 17 Milivoj Solar, *Predavanja o lošem ukusu* (Zagreb: Politička kultura, 2004), 11.
- 18 Ibid., 20.

osobna, subjektivna i individualna vrijednost, svatko ima, strogo uzevši, vlastitu *Božanstvenu komediju*, svojega *Hamleta* i svojega *Uliksa*. Takva tvrdnja može goditi taštini modernih čitalaca, ali je čak i Welles i Warren, kojima inače nije sasvim strana ideja o umjetničkom doživljaju, u svojoj *Teoriji književnosti* s pravom osuđuju...¹⁹ Autor je svjestan problema pred kojim se nalazi tako da članak u kojem se bavi ovom problematikom naslovljava „Antinomije književnih vrijednosti“.²⁰ Premda Solar odbacuje osobni ukus kao relevantan obrazac za vrednovanje djela, ne odbacuje mogućnost, o kojoj je pisao Škreb, da različiti čitatelji ne moraju prema nekom djelu zauzeti identičan stav. No ono što Solar traži od recipijenta koji izriče vrijednosni sud nije samo izjava „to mi se (ne)sviđa“, nego je tu izjavu potrebno obrazložiti tako što će se na određeni način ući u opis predmeta, a susljedno s time i u stanovito tumačenje i valorizaciju.²¹

Problem se ukusa našao i u sferi interesa spomenutoga ruskog estetičara Leonida Stoloviča. Stolovič estetski ukus vidi kao subjektivni kriterij vrednovanja²² što se djelomično razlikuje od Solarova shvaćanja. Međutim, Stolovič je svjestan poteškoća pred kojima se našao te priznaje kako je vrednovanje prema ukusu intuitivno i nema čvrstoga objektivnog utemeljenja. Pouzdaje se stoga u sposobnost razvijanja ukusa jer on nikom nije *a priori* dan, nego ga je potrebno oblikovati sumiranjem prijašnjega estetskog iskustva: „Estetski ukus se formira pod utjecajem određenih okolnosti, u zavisnosti od društvene sredine u kojoj protiče naš život i rad, u zavisnosti od umjetničkih djela koja mi opažamo.“²³ Tako shvaćen, ukus, premda subjektivan, ipak ostaje u području kolektivnoga iskustva te dobiva stanovite naznake objektivnosti. Ipak, i dalje ostaje činjenica (i mogućnost) da likovni kritičari različitih senzibiliteta različito vrednuju isto umjetničko djelo ili opus služeći se argumentima koji proizlaze iz različitih teorijskih stavova i mogućnosti (koji shodno tome uvjetuju i različite kriterije (pr)ocjene), ostavljajući pod znakom upitnika objektivnu vrijednost djela. Odnosno, opravdano se pitati postoji li doista objektivna vrijednost upisana u umjetnički predmet te objektivni kriteriji prema kojima se kritičari mogu ravnati? Gamulin je po tom pitanju skeptičan: „I sama je vrijednost (vrijednost za čovjeka) odnos; ona, naime, ne može biti ni u predmetu ni u subjektu, nego u njihovoj (povijesno promjenjivoj) relaciji. Ima li, međutim, umjetnički predmet (ili fenomen) vrijednost po sebi i za sebe? Možda bi uopće trebalo zaobići taj problem, nerješiv kao što je nerješiv i problem svijeta za sebe.“²⁴

19 Ibid., 143.

20 Ibid., 145–146.

21 Ibid., 30.

22 „I estetski ukus ne postoji izvan ličnosti i ne može a da ne bude osobna pojava.“ Leonid Stolovič (bilj. 10), 200.

23 Ibid., 199.

24 Grgo Gamulin (bilj. 3), 14.

Kanon(izacija) – ozakonjenje vrijednosti

Francuski sociolog umjetnosti Pierre Bourdieu zastupa tezu o paradoksalnoj promjeni u recepciji, to jest o obrnuto proporcionalnom odnosu prvotne popularnosti i kasnije kanoničnosti književnoga, ali shodno tome i svakoga umjetničkog djela.²⁵ Opravdanje toga, prema Bourdieuovu mišljenju, leži u činjenici što djela kvalitetnih umjetnika u početku zanimaju isključivo druge kvalitetne umjetnike i time oblikuju smjernice za otkrivanje novih, dotad još stranih područja umjetničkog stvaralaštva. Sličnu je tezu ponudila i estetika recepcije. Hans Robert Jauß dobar kriterij za određivanje vrijednosti djela vidi u njegovoj prvotnoj recepciji, u kojoj mjeri ono ispunjava, nadilazi ili opovrgava očekivanja prve publike – tzv. estetski otklon. Vrhunska su umjetnička ostvarenja ona, tvrdi Jauß, kod kojih postoji veći raspon između djela i očekivanja prve publike, premda se za buduće generacije on u pravilu uvijek smanjuje. Istoj kategoriji pripadaju i djela koja nemaju prvu publiku, nego ju je tek potrebno oblikovati.²⁶

S kvalitetnim su umjetnicima povezana vrhunska i vrijedna, kanonska umjetnička djela. Hans Georg Gadamer je u 20. stoljeću pokušao obnoviti pojam klasičnoga koji je povezan i s kanon(izacijom) s ciljem oslabljivanja Kantova i Humeova relativizma. Prema Gadamerovu je mišljenju klasično djelo ono koje skriva pukotinu nezamjetljivu suvremenima zahvaljujući kojoj preživljava u budućnosti: „...klasično je ono što izdržava [povijesnu] kritiku, jer njegova povijesna vladavina, obvezujuća moć njegova baštinjenog i očuvanog [autoriteta], prethodi svoj [povijesnoj] refleksiji i u njoj se odražava.“²⁷ Spomenuto je da svako (značajno) djelo stoji u određenom tradicijskom odnosu prema prošlosti i budućnosti pa je predmet interesa kako kritičaru tako i povjesničaru umjetnosti. Gaetano Picon prilikom raspravljanja o kanonizaciji djela napose uzima u obzir budućnost djela napominjući da njegova važnost ne ovisi samo o prijašnjim djelima i trenutku nastanka, nego i o djelima koja će doći. Za potkrjepljenje te tvrdnje poslužio mu je primjer iz područja likovnih umjetnosti – El Greca, piše Picon, najavljuje Tintoretto, ali njegova se važnost zaokružuje tek u djelima Paula Cézannea.²⁸

25 Bourdieu se tim pitanjem opširno bavi u poglavlju „The Market for Simolic Goods“ svojega kapitalnog djela *The Rules of Art*. Pierre Bourdieu, *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field* (California: Stanford University Press, 1995), 141–173.

26 Hans Robert Jauß, *Estetika recepcije: izbor iz studija* (Beograd: Nolit, 1978), 64–66.

27 Antoine Compagnon (bilj. 16), 262–283.

28 Gaetano Picon, *Uvod u jednu estetiku književnosti. Pisac i njegova senka* (Beograd: Kultura Beograd, 1965), 78.

Većini je stručnjaka za umjetnost teško prihvatiti sve rašireniju tezu o relativnosti umjetničke vrijednosti. Bilo je pokušaja očuvanja objektivnosti suda ukusa na kojem bi se temeljilo i objektivno vrednovanje djela, a time i oblikovanje kanona, premda oni nisu postali trajnom svojinom struke. Čini se da je Kant sasvim nenamjerno otvorio Pandorinu kutiju. Rješenje se pokušalo naći u radovima analitičkih estetičara koji su se barem djelomično pokušali vratiti objektivizaciji umjetničkih vrijednosti. Jedan je od rodonačelnika na tom području Monroe Beardsley. On je u djelu *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* između objektivnosti i relativizma ponudio srednji put – instrumentalističku teoriju. Prema predloženom shvaćanju „estetska vrijednost ovisi o rasponu doživljaja što ga pobuđuje estetski predmet, ili točnije, o rasponu estetskog doživljaja koji je kadar pobuditi, sa stajališta triju glavnih kriterija, a to su *jedinstvenost*, *složenost* i *snaga* potencijalnog doživljaja.“²⁹ Beardsley je smatrao da je pomoću tih triju kriterija moguće objektivno vrednovanje umjetničkog djela, to jest da pomoću njih svaki recipijent argumentirano može zaključiti da je jedno djelo vrjednije od nekoga drugog. Beardsley inzistira na istoj stvari kao i Solar – nije dovoljno reći sviđa li mi se neko djelo ili ne, nego je vlastiti stav potrebno argumentirano obrazložiti.³⁰ No i kod Beardsleyja ostaje problem utemeljenja tih triju modela. Čak i ako se prihvati da *jedinstvenost* i *složenost* ulaze u područje objektivnoga, pitanje *snage* i dalje ostaje rezervirano za svakoga ponaosob. Genette je Beardsleyjevu teoriju smatrao nedosljednom, a u njegovim je terminima jedinstvenosti, složenosti i snage iščitavao *integritas*, *consonantia* i *claritas* Tome Akvinskoga.³¹

U jednom se trenutku koncept vremena nametnuo kao jako dobar saveznik u sukobu između objektivnosti i relativnosti umjetničke vrijednosti. Polazilo se, naime, od činjenice da će vrijeme dati konačnu presudu o pitanju kvalitete nekog djela koja ne mora biti u skladu s kritičkim sudom donesenim u trenutku prvoga kritičarskog odnosa prema djelu. Ako ono uistinu vrijedi, vrijednost se za recipijente neće mijenjati tijekom vremena, a ukoliko podlegne protoku vremena, utoliko se teško može prihvatiti teza suvremenika o njegovoj izvanrednoj kvaliteti. Problem je što komponenta vremena, tj. buduća recepcija umjetničkoga djela za kritičara ne postoji jer je njegova pozicija djelovanja određena *hic et nunc*.

Nadalje, ni za povjesničara umjetnosti ona ne mora biti sveto pravilo jer ni komponenta vremena nije posve siguran parametar određivanja

29 Antoine Compagnon (bilj. 16), 288. Compagnon ovdje parafrazira Beardsleyjev tekst: Monroe Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1981), 529.

30 Milivoj Solar (bilj. 17), 30.

31 Antoine Compagnon (bilj. 16), 289. O tome Genette piše u: Gérard Genette, *La Relation esthétique* (Paris: Seuil, 1997), 94.

univerzalne umjetničke vrijednosti. Povjesničar umjetnosti Francis Haskell analizirajući povijest ukusa došao je do zaključka da vladajući ukus u velikoj mjeri utječe na trenutačnu vrijednost određenog djela. Budući da je ukus sklon mijenama, nitko ne može biti posve siguran da umjetnik koji je nakon određenog vremena stekao visok status neće s vremenom opet pasti u zaborav.³² Shodno brojnim pristupima iznesenima u prethodnome tekstu, može se ponuditi mišljenje Compagnona koji vlastiti stav o pitanju kritike obrazlaže na sljedeći način: „Naravno, nije moguće bjelodano pokazati da su estetske hijerarhije racionalne, ali to ne prijedržava da se racionalno proučava kretanje vrijednosti, kao što čine povijest ukusa ili estetika recepcije. Nemogućnost da racionalno obrazložimo zašto nečemu dajemo prednost, kao i da analiziramo ono po čemu začas prepoznajemo lice ili stil – Individuum est ineffabile – ne isključuje mogućnost da empirijski utvrdimo konsenzuse koji su ishod kulture, mode ili čega drugog... Književna [općenito umjetnička, op. a] se vrijednost ne može utemeljiti teorijski: ona je granica teorije, a ne književnosti [ili neke druge umjetnosti].“³³ Međutim, na području kritike koja se bavi djelima koja tek ulaze u svijet umjetnosti nije moguće proučavati vremensko kretanje vrijednosti jer će ono biti moguće tek u budućnosti kad će se njime eksplicitnije baviti povjesničari umjetnosti, kojima će biti nedvojbeno jednostavnije objektivno ih kanonizirati ili ne. Preostaje stoga zaključiti da je objektivnost likovne kritike uvelike podložna subjektu-kritičaru koji djelo valorizira. Zato je moguće dobiti različite valorizacijske osvrte na ista umjetnička djela što je osobito čest slučaj u novijim razdobljima kad produkcijska raznolikost širi lepezu umjetničkih mogućnosti do granica koje kritičarima nije moguće objektivno zaokružiti, no zasigurno će povjesničarima umjetnosti u budućnosti biti lakše to učiniti. Kritičarima, pak, ostaje pouzdanje u vlastito znanje te parafraza stava Johanna Gottlieba Fichtea koji piše: „Kakva se filozofija [umjetnost] odabire [zastupa], zavisi od toga kakav je tko čovjek, jer filozofski sustav [generalno shvaćanje umjetnosti oblikovano određenim teorijskim obrascem] nije komad pokušaja koji se može odložiti ili prihvatiti kako nam je po volji, nego je oduhovljen dušom [te brojnim svjetonazorskim faktorima i stečenim znanjem]³⁴ čovjekovom koji je ima.“

32 Ibid., 294. Izvorno u: Francis Haskell, *Rediscoveries in art: Some aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France* (Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1976).

33 Antoine Compagnon (bilj. 16), 296.

34 Uglate zagrade predstavljaju op. a.

Zaključak

Kratka tematizacija problema likovne kritike u suvremenosti te (ne)mo-
gućnosti njezine objektivnosti iznesena u prethodnom tekstu pokazala je
da dugotrajan sukob između zastupnika objektivne i subjektivne (relativi-
stičke) kritike još uvijek nije nadiden. Neka teorijska rješenja predložena u
obliku različitih pristupa likovnoj i općenito umjetničkoj kritici ne mogu se
smatrati univerzalnim obrascem kojemu se opravdanost ne može dovesti
u pitanje. Štoviše, kritičarska praksa pokazuje da valorizacijski sukobi i
dalje ostaju legitimni modeli kojima kritičari novonastala umjetnička djela
uvode u svijet umjetnosti pripisujući im ili otpisujući vrijednost, premda
prvotna recepcija čak i kad je ozakonjena tekstem relevantnog kritičara ne
mora nužno određivati sposobnost umjetničkoga djela za daljnje snalaže-
nje u svijetu u kojem počinje participirati. Mogućnosti oprečnih pristupa
valorizaciji umjetničkoga djela ne govori isključivo o relativnosti (objektiv-
nih) kriterija, nego ozakonjuje kretanje kritičarskog fokusa po većem broju
estetskih punktova prema modelu subjektivnog odabira, odnosno osobne
nahodnosti uvjetovane brojnim izvanjskim faktorima. Konačno, svaki je
kritički zapis samo jedno moguće suočavanje s novonastalim umjetničkim
djelom te ponekad više govori o kritičaru, nego o djelu samom. Otvorenost
stoga kritičke analize ne ide isključivo u prilog relativizmu kriterija vred-
novanja, nego potvrđuje otvorenost ljudskog duha prema umjetničkome
djelu koje je u konačnici iz duha i nastalo.

Igor Loinjak povjesničar je umjetnosti. B. A. iz filozofije stekao je 2010.
na Filozofskom fakultetu Družbe Isusove, a 2012. godine diplomirao je
komparativnu književnost i povijest umjetnosti na Filozofskom fakultetu u
Zagrebu. Priprema doktorsku disertaciju iz područja znanosti o umjetnosti
na Doktorskoj školi Sveučilišta J. J. Strossmayer u Osijeku. Dosad je radio
kao kustos pripravnik u Gradskim galerijama Osijek i Muzeju likovnih
umjetnosti te je od 2015. do 2022. godine bio zaposlen kao asistent
na Akademiji za umjetnost i kulturu, a otad je predavač na Katedri za
povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta J. J. Strossmayera u
Osijeku. Napisao je brojne predgovore samostalnim i skupnim izložbama.
Sudjelovao je na nizu stručnih i znanstvenih simpozija. Dosad je objavio
monografiju *Josip Alebić* te nekoliko znanstvenih članaka iz područja
povijesti i teorije umjetnosti. Tajnik je HS AICA-e i HRV-InSEA.

Igor Loinjak is an art historian. He received his BA in philosophy in 2010
from the Faculty of Philosophy of the Society of Jesus and graduated
in comparative literature and art history from the Faculty of Arts and
Social Sciences, University of Zagreb in 2012. He is currently working on
his doctoral dissertation in art studies at the Doctoral School of the J.J.

Strossmayer University in Osijek. He has worked as a curator-intern at
the Osijek City Galleries and the Museum of Fine Arts. From 2015 to 2022,
he was employed as an instructor at the Academy of Arts and Culture,
and since then at the Department of Art History of the Faculty of Arts and
Social Sciences, J.J. Strossmayer University in Osijek. He has authored
a number of forewords to solo and group exhibitions and has participated
in a number of scholarly conferences. He has published a monograph on
Josip Alebić and several scholarly articles in the field of art history and art
theory. He currently serves as the secretary of HS AICA and HRV-InSEA.

The Institution of Art Criticism Today

When discussing art, especially contemporary art, art that is still in creation,
the role of art criticism inevitably emerges as a crucial and topical subject.
Throughout history, art criticism has gone through different phases, in
which its status was not always unequivocal or consistently valued. While
traditionally serving as an adequate intermediary between the artwork and
its audience, in recent times this intermediary role has begun to fade, and
the adjective “adequate” has become rather debatable when it comes to
the transmission of experiential (and aesthetic) knowledge about a work of
art. Discussing this role, Miško Šuvaković wrote that it was on the art critic
to incite, recognize, monitor, mediate, and theoretically interpret current
artistic production and the art world’s dynamics. Moreover, art criticism
plays a pivotal role in shaping the preliminary formation of artistic canons.
Therefore, this paper seeks to address questions related to the theoretical
(im)possibility of art criticism serving the canonization of artworks and the
establishment of artistic canons.