

DISENZUALNI REŽIMI POVIJESTI UMJETNOSTI

-

**„One koji se usude ući u ovaj labirint
treba pošteno upozoriti da tu neće
naći nikakve odgovore.”¹**

-

NEBOJŠA
VILIĆ

-

**“Those who are venturing into
this labyrinth should be honestly
forewarned that no answers will be
provided them.”¹**

-

DISSENSUAL REGIMES OF HISTORY OF ART

PREGLEDNI RAD / REVIEW ARTICLE

PREDAN / RECEIVED: 15. 7. 2013.

PRIHVAĆEN / ACCEPTED: 9. 10. 2013.

UDK / UDC: 7.01

SAŽETAK Mnoga pitanja koja se postavljaju u ovom tekstu vezana su uz glavni cilj podučavanja i izučavanja povijesti umjetnosti, pa i njezina prakticiranja. Stoga se u samom njegovu polazištu susrećemo s nerazmjerom između akademskog svijeta i 'ulice', odnosno teorije i prakse. Bolje rečeno, između onoga što u akademskom svijetu naučavamo i izučavamo, i onoga što naši dimplomci izvode ili prakticiraju nakon što napuste sveučilište. Istini za volju, to se uglavnom tiče područja moderne i suvremene umjetnosti.

KLJUČNE RIJEČI: povijest umjetnosti, povijesti umjetnosti, radikalna povijest umjetnosti, metodologija, marksizam, disenzualni režimi, politika povijesti umjetnosti, politika emancipacije

„RADIKALNA POVIJEST
UMJETNOSTI...NAZIV JE SKLOPA
MEDUSOBNO POVEZANIH
INTELEKTUALNIH STRUJA KOJE SU
UŠLE U PROMJENJIV ODNOS S NEKIM
OBLICIMA DIREKTNE POLITIČKE
ARGUMENTACIJE I AKTIVIZMA”²

“RADICAL ART HISTORY...IS
THE NAME FOR A SET OF INTER-
RELATED INTELLECTUAL CURRENTS
THAT ENTERED INTO SHIFTING
ALIGNMENT WITH SOME FORMS OF
DIRECT POLITICAL ARGUMENT AND
ACTIVISM”²

SUMMARY The numerous questions posed in this paper are related to the main goal of educating and studying history of art and, even more, of practicing it. Therefore, the starting point finds, from the very beginning, the discrepancy between the Academia and “the street”, i.e., theory and practice. Or, better to say: between what we teach and what is studied at the Academia, and what the graduates are performing/practicing after or outside of the Academia. This applies mostly to the field of modern and contemporary art.

KEY WORDS: art history, art histories, radical art history, history of art, methodology, Marxism, dissensual regimes, politics of art history, politics of emancipation.

Što danas znači biti povjesničar umjetnosti na sveučilištu?

Krenimo od odgovora na to pitanje i (mogućeg) kraja ovog teksta: „Radikalna povijest umjetnosti... je ime za *sklop međusobno povezanih intelektualnih struja koje su ušle u promjenjiv odnos s nekim oblicima direktne političke argumentacije i aktivizma*” (kurziv N.V.), kako piše Jonathan Harris.²

Ta tvrdnja, mogli bismo reći, uvelike nadilazi jednostavno razlikovanje između zbudujućeg postojanja i uporabe dvaju termina: povijesti umjetnosti kao *art history* i kao *history of art*. Ona čak nadilazi i jednostavno razlikovanje između povijesti umjetnosti (*art history*) kao znanstvene discipline i povijesti umjetnosti (*history of art*) kao akademske discipline.³ Cilj joj je nova situacija, pa čak i nova funkcija povjesničara umjetnosti kao *art historian* ili kao *historian of art*, i to kao političkog subjekta u aktualnoj društvenoj sredini. Stoga bi je se moglo smatrati i političkim projektom.⁴

U često citiranoj knjizi *The New Art History*⁵ Harris se te pozicije izravna ili poriče razliku između povijesti umjetnosti kao *art history* i povijesti umjetnosti kao *history of art* kao pojmova s različitim značenjem (ili metodama), istražujući i pišući o umjetnosti s (njezina) povijesnog gledišta. On, naime, kaže (i to u jednoj jedinoj bilješci) da se „pojam ‘povijesti umjetnosti’ (*history of art*) ponekad odnosi na ono što se izučava”, misleći pritom na distinkciju Marcije Pointon, koja razlikuje “povijest umjetnosti

What is to be a historian of art at the university today?

Let us begin by answering this question with the (possible) end of this text: “Radical art history...is the name for a *set of inter-related intellectual currents that entered into shifting alignment with some forms of directly political argument and activism*” (italics N.V.), as Jonathan Harris will put it.²

This statement, one may say, goes far beyond the simple differentiation of the rather confusing existence and usage of the two terms: *art history* and *history of art*. It goes even further away from the simple differentiation of art history as a scientific discipline and history of art as an academic discipline.³ It targets towards the new condition, even new function, of being an art historian or a historian of art – the one of being a political subject in the actual social environment. In that case, one may consider it as a political project.⁴

Having this position, in the much cited book *The New Art History*,⁵ Harris equals or denies the differentiation of art history and history of art as something with different meanings (or means) while researching and writing on art through (its) historical perspective. Namely, he is saying (and putting that in a single endnote) that “the term ‘history of art’ is sometimes used to refer to that which is studied”, referring here to the distinction which Marcia Pointon is making by distinguishing the “history of art” from “art history”

(*art history*)” od „povijesti umjetnosti (*history of art*)” kao „skup metoda kojima se ona [umjetnost] izučava”⁶ u obrazovnom procesu. Harris ističe da je takvo razlikovanje „pedagoški korisno, ali naposljetku prilično zbunjujuće”, budući da su „‘povijest umjetnosti’ kao *art history* i ‘povijest umjetnosti’ kao *history of art* neizbježno međusobno povezane na svim razinama opisa, analize i vrednovanja”.⁷ Uvjerenaost u tu tezu očituje se u drugoj njegovoj knjizi, koja bi trebala biti referentna za svakoga tko se bavi tim predmetom, gdje se termin „povijest umjetnosti” kao *history of art* uopće ne spominje.⁸ Pojam *art history* je pak tako široko opisan (i definiran) da su u analizu uključene čak i „radijske i televizijske emisije”.⁹

Drugačije mišljenje iskazuje Dana Arnold, za koju metoda istraživanja određuje karakter rada, pri čemu se ona osvrće na značenje *povijesti* (ili historiografije) *povijesti umjetnosti*. Njezino se razlikovanje temelji na shvaćanju da povijest umjetnosti valja shvatiti kao „povijest povijesti umjetnosti” (*history of art history*), odnosno kao nagomilanu hrpu načina opisivanja i tumačenja

pomoću različitih metoda i metodologija „od početaka povijesti umjetnosti kao područja akademskog izučavanja”.¹⁰ Dok je povijest umjetnosti povezana s istraživanjem *povijesnosti* koju umjetničko djelo utjelovljuje¹¹ kao završna faza istraživanja¹² proizvodi građu koja teži historizaciji tog karaktera umjetničkog djela koje se može historizirati, kao i „načine na koje primijenjene metode određuju samo umjetničko djelo”.¹³ Unatoč tome, Dana Arnold poput Harrisa dolazi do zaključka da su oba termina danas „tako isprepletena da se gotovo i ne mogu razlikovati”, što pokazuju i „pregledima povijesti umjetnosti koji su općeniti uvodi i nastoje objasniti što je umjetnost, ali govore i o načinu na koji se o njoj piše”.¹⁴

Pristajući uz distinkciju po kojoj je povijest umjetnosti (*history of art*) akademska disciplina,¹⁵ ali izokrećući debatu naopačke (sada je ta disciplina ili izučavanje povijest umjetnosti kao *art history*, a ne kao *history of art*), Grant Pooke i Diana Newall dodatno povećavaju zbrku dodajući raspravi višestruke povijesti umjetnosti (*art histories*),¹⁶ možda po uzoru na Harrisovo grupiranje različitih

„POVIJEST UMJETNOSTI OBIČNO NASTOJI OBJASNITI POJEDINA UMJETNIČKA DJELA ILI FAZE U POVIJESTI UMJETNOSTI: OVAJ PROŠIRENI ESEJ, MEĐUTIM, NASTOJI OBJASNITI POVIJEST ZAPADNE UMJETNOSTI U CJELINI, NO PRITOM SE ‘POVIJEST UMJETNOSTI’ NE SHVAĆA KAO UKUPNOST PROIZVEDENIH DJELA, NEGO KAO SVEUKUPNOST RADOVA U KOJIMA SE TA UMJETNIČKA DJELA NASTOJE OBJASNITI ILI BAREM PRIKAZATI”.²³

“ART HISTORY NORMALLY ATTEMPTS TO EXPLAIN PARTICULAR WORKS OR PHASES OF THE HISTORY OF ART: THIS EXTENDED ESSAY ATTEMPTS INSTEAD TO EXPLAIN THE HISTORY OF WESTERN ART AS A WHOLE, BUT MEANING IN THIS CASE BY ‘HISTORY OF ART’ NOT THE WORKS PRODUCED, BUT THE WRITINGS THAT PURPORT TO EXPLAIN OR AT LEAST TO EXPLAIN THE WORKS PRODUCED”.²³

as “the cluster of means through which it [that is, art] is studied”⁶ in the education processes. He states that such a distinction is “a pedagogically useful, but ultimately rather confusing”, because “‘art history’ and ‘history of art’ are inevitably interlinked at all levels of description, analysis, and evaluation”.⁷ He presents his conviction of this thesis in another book which should be a referential tool for anyone dealing with this matter, where the term history of art is not even mentioned.⁸ The term “art history” is so widely described (and defined) that even “broadcasting on radio and television” is included part of the analysis.⁹

Another opinion on this matter is posed by Dana Arnold for whom the method used in the research is defining the character of the work, addressing at that point the significance of the *history* (or historiography) of *art history*. Her differentiation is based on the understanding that history of art has to be taken as “history of art history”, i.e. the accumulated pile of modes of description and interpretations throughout different methods and methodologies “since the inception of art history as a field of academic study”.¹⁰ While understanding that history of art is related to the research

of *historicity* of the art work which the art work embodies within itself, the writing on art work,¹¹ as a concluding stage of the research,¹² from the other hand, produces body of material which tends to historicize this character of the art work that is capable of historicisation, and from here on, “the ways in which the methods used define the artwork”.¹³ Even so, Arnold, likewise Harris, is coming to the conclusion that both terms became so “closely intertwined as to be almost indistinguishable” by arguing this evidence “in surveys of art history that are at once general introductions which aim to explain what art is and how it has been written about”.¹⁴

Even though they stand behind the distinction in which history of art is the academic discipline,¹⁵ but turning back the debate *vice versa* (now, art history, not history of art is such a discipline, i.e. study), Grant Pooke and Diana Newall make the confusion even bigger, by adding into the discussion the plurality of art *histories*,¹⁶ following, perhaps, the Harris’ grouping of different contemporary readings of art practices, which he denotes as the result of truly radical implication of Marxist and feminist influences.¹⁷ But, what

suvremenih interpretacija umjetničkih praksi, koje on smatra rezultatom doista radikalne implikacije marksističkih i feminističkih utjecaja.¹⁷ No ono što oni uzimaju u obzir jest nova situacija povijesti umjetnosti kao discipline, koja je sada globalna, te kritiziraju zapadnjačku primjenu njezine metodologije na nezapadnu umjetnost i kulturu, zahtijevaju „globaliziranu povijest umjetnosti.”¹⁸

No postoji li globalna povijest umjetnosti? Prije toga trebali bismo postaviti drugo pitanje: može li se povijest umjetnosti globalizirati? Kada Pooke i Newall nabrajaju desetke pitanja o tome što znači globalizacija, svode ih na sljedeće: što ona doista znači za ljude koji su njome pogođeni, i kako ona utječe na umjetnost i povijest umjetnosti? Nažalost, njihovi odgovori uglavnom su jednostavni i površni.¹⁹ Nema tu ničega što već ne kritizira jezgra zapadnjačke povijesti umjetnosti (*history of art/art history*): to su „nove teme” i „novi obzori” te osobito primjena „povijesno pozapadnjenog pogleda na povijest umjetnosti” (kao najadekvatnijeg metodološkog sredstva), ne upotrijebimo li kritiku

„NE BI LI POVIJEST UMJETNOSTI
IMALA BOLJU TEORIJU KADA BI ONI
KOJI JE PRAKTICIRAJU BILI AKTIVNO
RADOZNALI PREMA SVIJETU (IZVAN
SVIJETA UMJETNOSTI, OP. N.V.)
I NJEGOVOM POTENCIJALU ZA
PROMJENU?”²⁶

DISENZUALNI
REŽIMI POVIJESTI
UMJETNOSTI

DISSENSUAL REGIMES
OF HISTORY OF ART

“WOULDN'T ART HISTORY
HAVE BETTER THEORY IF ITS
PRACTITIONERS WERE ACTIVELY
CURIOUS ABOUT THE WORLD
[OUTSIDE OF THE WORLD OF ART,
N.V.] AND ITS POTENTIAL FOR
CHANGE?”²⁶

they take into consideration is the new condition of art history as a discipline going global, criticizing the Western usage of its methodologies for non-Western art and cultures and calling for “a globalised art history.”¹⁸

But, is there global art history? Before this, let posit another question: can art history be globalised? When Pooke and Newall list tens of questions about what the globalisation means, they end up with the following one: what do they really signify to the people involved and how does all this impact art and art history? Unfortunately, their answers are nothing more than simple and superficial.¹⁹ They offer nothing that has not already been criticized by the core of Western(izing) history of art/art history: “new themes” and “new horizons” and, especially, the application of the “historically Westernized perspective of art history” (as the most adequate methodological means) unless one deploys the critique of such exoticism by following and practicing the same mistake of the Western-centric approach. Some of these complex issues are addressed in another book edited by James Elkins and titled with almost the same: *Is Art History Global?*²⁰ It

takvog egzotizma kao nečega što slijedi i čini istu tu pogrešku zapadnocentričnog pristupa. O nekima od tih složenih pitanja govori se u knjizi koju je uredio James Elkins, a nosi gotovo jednak naslov: *Is Art History Global?*²⁰ Čini se da su svi u gorljivoj potrazi za opravdanjem neizbježne sudbine povijesti umjetnosti (*history of art/art history*) da se globalizira. A budući da to čine, ne traže druga moguća rješenja.²¹ Drugim riječima, kako shvatiti da je obnova pekinškog hrama iz 14. stoljeća u suprotnosti sa zapadnjačkim motom „što starije, to bolje” (odnosno vrednije i povijesno važnije) kada čuvar hrama naprosto smatra da obnovljen hram živi (kao živa priroda robe), što je u skladu s filozofijom i religijom taoizma. Kako u tom slučaju primijeniti povijesnu analizu na objekt koji se ne smatra i ne shvaća kao predmet povijesnosti (niti je kao takav izgrađen)?²² Patricia Emison, koja zastupa suprotno stajalište, drži se razlikovanja između tih dvaju termina. U knjizi *The Shaping of Art History*, koja je izrazito polemična i otvoreno kritična prema većini novije (postmarksističke) literature o toj temi, ona tvrdi kako „povijest umjetnosti obično nastoji objasniti pojedina umjetnička djela ili faze u povijesti umjetnosti: ovaj prošireni esej, međutim, nastoji objasniti povijest zapadne umjetnosti u cjelini, no pritom se ‘povijest umjetnosti’ ne shvaća kao ukupnost proizvedenih djela, nego kao sveukupnost radova u kojima se ta umjetnička djela nastoje objasniti ili barem prikazati.”²³ Unatoč njezinu nastojanju

seems that everyone is in deep search to justify the unavoidable destiny of the history of art/art history to become globalized. And by doing it, they leave no room for the search of other possible choices.²¹ In other words, how to understand that the refurbishing a 14th century temple in Beijing every couple of years is in contradiction with the Western understanding of “the older the better” (i.e. more valuable or historically important), when the temple-keeper simply knows that only refurbished temple is a living one (or the living nature of the commodity), according to the philosophy and religion of Taoism. In that case, how is it possible to apply a historical analysis to an object which does not see and understand itself (or was erected) as an object of historicity?²² Patricia Emison, as an opposing voice, holds on to the differentiation between the terms. In *The Shaping of Art History*, very polemical and openly critical book to most of the recent (post-Marxist) writings on the subject, she states that “art history normally attempts to explicate particular works or phases of the history of art: this extended essay attempts instead to explicate the history of Western art as a whole, but meaning in this case by ‘history of art’ not the works produced, but the writings that purport to explain or at least to explicate the works produced.”²³ Despite her attempt of getting out of the discipline, she is still not leaving it (like most of the recent attempts do), as it still stays within the boundaries of historical thought, in which she

da izade iz okvira struke, ona ih ipak ne prelazi (kao što to čini većina novijih autora), budući da se još uvijek kreće unutar granica povijesnog mišljenja, u kojima uspostavlja bilo povijest umjetnosti kao *art history* (povijesno postojanje umjetničkog djela), bilo povijest umjetnosti kao *history of art* (povijesnu uvjetovanost onoga tko piše). Na taj način Emisonova koristi interdisciplinarnost današnjeg stanja povijesti umjetnosti: „moramo izaći iz svijeta umjetnosti, barem u svjetove religije, politike, rodnih odnosa i društvenoekonomske konkurencije, želimo li se okušati u bilo čemu poput povijesnog razumijevanja,”²⁴ budući da nas zanima način na koji funkcionira ljudska povijest.²⁵

Na tom mjestu nalazimo u članku Patricije Emison dvije važne bilješke: povratak na referencije ljudskosti i životnih iskustava. Gotovo ciničnim tonom, no veoma duboko i važno, ona primjećuje: „Ne bi li povijest umjetnosti imala bolju teoriju kada bi oni koji je prakticiraju bili aktivno radoznali prema svijetu (izvan svijeta umjetnosti, op. N.V.) i njegovom potencijalu za promjenu?”²⁶ S dodatnom kritičnošću (kao i ironijom) prema svojim kolegama, ona ukazuje na pomanjkanje dubljeg uvida u interdisciplinarnost, unatoč tome što se svi na nju pozivaju i svojataju je, optužujući za to kulturu koja “podupire profesore humanističkih znanosti koji se biraju upravo prema nedostatku intelektualne radoznalosti i po tome što izbjegavaju dovesti u pitanje postojeće stanje”.²⁷ Prihvaćanje rizika u istraživanju, kao i

grešaka i nepotpunosti, glavna je tema takve samokritike, i toga povjesničar umjetnosti mora biti svjestan i živjeti s time, jer to je – tako ljudski.²⁸

Veoma izravna pozicija u ovoj debati ona je Marka Cheethama i njegova shvaćanja povijesti umjetnosti kao *art's history*, što nije puka igra riječi (*history of art/art history*). Iz Cheethamova opsežnog djela o odnosu umjetnosti i povijesti umjetnosti te Kantova filozofskog nasljeđa možemo izvući sljedeću tvrdnju: „... iako se, strogo gledano, ponašamo kao da naprosto sudimo o svijetu izvanjskih predmeta, a ne vlastitih reakcija”,²⁹ čime se referira na Schlegelovu ideju o nužnosti stvarnog umjetničkog djela koje će se izučavati, za razliku od Kantove transcendentne metodologije.³⁰ Tako je cijelo treće poglavlje njegove knjige naslovljeno *Genealogija autoriteta. Kant i povijest umjetnosti u 20. stoljeću* rezultat shvaćanja da se povijest umjetnosti prvenstveno bavi umjetničkim djelima kao specifičnim i izvanjskim predmetima u odnosu na istraživača.³¹

Nakon ovog kratkog i ne sasvim iscrpnog pregleda netko bi mogao odustati od potrage za konačnom, ispravnom pozicijom s koje bi se mogla odrediti razlika između povijesti umjetnosti kao *art history* i kao *history of art*. Ustvari, ako postoji neka razlika, u čemu bi se trebala sastojati? Odgovor bi se mogao naći u prijedlogu Georgesa Didi-Hubermana, koji teži uspostavljanju dijalektičkog odnosa između tih dvaju, možda različitih, predmeta,

constitutes either art history (the historical existence of the art work) or the history of art (historical dependence of the one who writes). In that way she employs the interdisciplinary of today's condition of art history: “[o]ne must get outside the world of art, at least into the worlds of religion, politics, gender relations, and socioeconomic competition, if one is to attempt anything like a historical understanding,”²⁴ because of one's interest in how human history works.²⁵

At this point, there are two important notes in Emison's essay: the return to the references of human(ity), and life experiences. In an almost cynical tonus, yet rather profoundly and essentially, she remarks: “Wouldn't art history have better theory if its practitioners were actively curious about the world [outside of the world of art, N.V.] and its potential for change?”²⁶ Being additionally critical (and ironical, as well) to her colleagues, Emison pointed to the lack of a deeper insight to the so much claimed and declared interdisciplinary, blaming the culture which is “fostering a professoriate in the humanities selected precisely for its lack of intellectual curiosity and its avoidance of challenging the status quo”.²⁷ Overtaking the risks in the research and accepting the mistakes and its incompleteness is the main issue of this self-critique which a historian of art/art historian has to be aware of and live with, because – it is so human.²⁸

A very straight position in this debate stands for Mark Cheetham and his understanding of a rather clear notion of *art's history*, which is not just a word play (*history of art/art history*). From Cheetham's extensive work on the relation of art and art history with the Kantian philosophical legacy, one can outline his statement: “(...) strictly speaking we only behave as if we are judging the world of external objects and not our own responses”²⁹, referring here on Schlegel's conception of necessity of having an actual work of art to study upon, as an opposition to Kantian transcendent methodology.³⁰ Therefore, the whole third chapter of his book is entitled “The Genealogy of Authority. Kant and Art's History in the Twentieth Century” as a result of the understanding that art history primarily deals with art works as particular and external objects to the researcher.³¹

After this short and not fully comprehensive survey, one may give up finding the rightest position to differentiate between the terms of art history and history of art. In fact, if there is a difference, what should it be? The answer may be found in the proposal by Georges Didi-Huberman who tends to establish a dialectical relation between these two, possibly different, subjects, especially when it comes to their practical use. “The history of art in the subjective genitive sense, which is to say in the sense that art is the bearer of its own history, as opposed to the objective genitive

osobito kada se radi o njihovoj praktičnoj primjeni. On piše: „Povijest umjetnosti (*history of art*) u subjektivnom genitivnom smislu, što znači u smislu da je umjetnost nositeljica vlastite povijesti, suprotna je objektivnom genitivnom smislu (gdje se umjetnost shvaća prvenstveno kao predmet izučavanja povijesne discipline).”³²

Doista se čini da ta distinkcija nudi neku vrstu analogije prema kojoj je moguće odrediti povijest umjetnosti (*art history*) u subjektivnom genitivnom smislu (kroz subjektivnu praksu proizvodnje umjetničkog djela) i povijest umjetnosti (*history of art*) u objektivnom genitivnom smislu (kroz objektivne metode interpretacije istraživača) povijesnog pristupa umjetnosti, budući da je ona prva prethodila ovoj drugoj i uvjetovala je. Riješimo li se ideje da disciplina mora biti objektivna i da predstavlja objektivnost (što je dijelom moguće), moguće je prihvatiti da se i disciplina i samo umjetničko djelo mogu subjektivno analizirati. Problem se ne javlja zbog nevjerovanja u objektivnost samih metoda, nego u samu subjektivnost procesa njihova odabiranja interpretacije.³³ Ta izjava dovodi u pitanje status povijesti umjetnosti (*history of art*) kao (apsolutnog) *znanja* i cilja na njegovu diskurzivnost.

„POVIJEST UMIJETNOSTI (*HISTORY OF ART*) U
SUBJEKTNOM GENITIVNOM SMISLU, ŠTO ZNAČI DA
JE UMIJETNOST NOSITELJICA VLASTITE POVIJESTI,
SUPROTNJA JE OBJEKTNOM GENITIVNOM SMISLU (GDJE
SE UMIJETNOST SHVAĆA PRVENSTVENO KAO PREDMET
IZUČAVANJA POVIJESNE DISCIPLINE).”³²

DISENZUALNI
REŽIMI POVIJESTI
UMIJETNOSTI

“THE HISTORY OF ART IN THE SUBJECTIVE GENITIVE
SENSE, WHICH IS TO SAY IN THE SENSE THAT ART
IS THE BEARER OF ITS OWN HISTORY, AS OPPOSED
TO THE OBJECTIVE GENITIVE SENSE (WHERE ART IS
UNDERSTOOD FIRST AS THE OBJECT OF A HISTORICAL
DISCIPLINE).”³²

DISSENSUAL REGIMES
OF HISTORY OF ART

sense (where art is understood first as the object of a historical discipline),” he writes.³²

It does seem that this distinction provides a kind of analogy in which one can determine art history as the subjective genitive sense (throughout the subjective practice of production of an art work) and history of art as the objective genitive sense (throughout the objective methods of interpretation of the researcher) of the historical approach to art, as the former preceded and conditioned the later. If one does efface that the discipline has to be and stands to be objective (which is partly possible), they will accept that both the discipline and the art work itself can be subjectively analysed. The problem arises not in the disbelief in the objectivity of the methods themselves, but in the very subjectivity of the process of choosing methods of interpretation.³³ That statement troubles the status of the history of art as (absolute) *knowledge* and targets towards the discursiveness of knowledge.

According to Didi-Huberman’s proposition, this everlasting dilemma can be solved by the interpolation of a dialectical

Prema prijedlogu Didi-Hubermana, ta vječna dilema može se razriješiti uvođenjem dijalektičkog postupka kao spasonosne prakse, u kojoj se „promatranjem prošlosti³⁴ očima sadašnjosti³⁵ može otkriti nov ili – da budemo precizniji – drugi pogled, iako bez nade u ostvarivanje sinteze.³⁶ Jedino u takvoj interpretaciji može se uspostaviti jednakost između povijesti umjetnosti (kao *history of art* i kao *art history*), utvrđujući njihovu jedinstvenost samo na polju njihove prakse kao akademske discipline i znanstvene domene. No čak se i tada „moramo uvijek, nakon što pronademo odgovor, vratiti pitanju iz kojega je proizašao”, odnosno iznova preispitati njihove odnose, kako ističe Didi-Huberman.³⁷

To vraća raspravu do Patricije Emison. Njezino zanimanje za stanje povijesti umjetnosti kao *history of art*, odnosno kao *art history* u smislu akademske discipline, osobito za povjesničare umjetnosti na sveučilištima,³⁸ sažeto je u retoričkom pitanju: „Ako su povjesničari umjetnosti toliko suvišni, bi li povijest umjetnosti uopće trebala biti etablirana struka?”³⁹

I doista, što to znači biti povjesničar umjetnosti na sveučilištu danas? Koliko god da su ironija i otvorena kritika u tekstu Patricije Emison doista ukorijenjeni u današnjoj situaciji sveučilišta, analize drugih teoretičara bježe od jasnog i definiranog rješenja. Zaključimo odgovor na ovo pitanje (najavljenim) početkom ovoga teksta „Radikalna povijest umjetnosti... naziv je za *sklop međusobno povezanih intelektualnih struja koje su*

proceeding as a salutary practice, in which by “viewing the past³⁴ with the eyes of the present³⁵”, a new or – to be more precise – the other gaze will be revealed, although without the hope of synthesis.³⁶ Only interpreted as such, one may claim equality between history of art and art history by determining their singularity only in the field of their practice: as an academic discipline and as a scientific realm, respectively. But, even so, “we must always, when we find an answer, revisit the question that gave issue to it”, or re-question their relations, as Didi-Huberman points out.³⁷

That turns the debate back to Patricia Emison. Her concern with the condition of the history of art (art history as an academic discipline) and, especially, with the passiveness of art historians at universities³⁸, is summarized in her rhetorical question: “If art historians are so superfluous, ought art history to be an established profession at all?”³⁹

Indeed then, what is to be a historian of art at the university today? Although the irony and open criticism in Emison’s text is truly rooted in most of the universities’ situation today, the analyses by other theoreticians are slipping away from a clear and defined solution.

Let us end the answering of this question with the (announced) beginning of this text: “Radical art history ... is the name for a

ušle u promjenjiv odnos s nekim oblicima direktne političke argumentacije i aktivizma” (kurziv N.V.), kako, da ponovim, piše Jonathan Harris.

Uspoređujući relevantnost Harrisova rada na dijalektički način, mogli bismo se suočiti s apsolutnom oporbom u prihvaćanju njegova istraživanja o povijesti povijesti umjetnosti. S jedne strane, postoje određene istaknute ideje i doprinosi u njegovu nastojanju da primijeni (a ne samo preimenuje) svoj koncept radikalne povijesti umjetnosti. Pooke i Newall ističu njegovu knjigu kao referentni pregled „utjecaja marksističkih, feminističkih i psihoanalitičkih ideja te različitih doprinosa suvremenih povjesničara i kritičara umjetnosti”, osobito, „iako ne prvenstveno ‘o’ marksizmu”, kao „kontekstualizaciju marksističkih ideja i njihova doprinosa povijesti umjetnosti koja se razvila tijekom posljednjih trideset godina”.⁴⁰

Ukorijenjena u Althusserovoj kritici marksizma,⁴¹ ta skupina teoretičara prihvatila je njegovu kritiku univerzalizma i humanističke teorije marksističkog opredjeljenja (zasnovanog na klasnoj borbi)

„ZA RAZLIKU OD TRADICIONALNOG MARKSIZMA, KOJI BRANI PRVENSTVO KLASNE BORBE I ZAJEDNIČKU LJUDSKOST POTLAČENIH SKUPINA, POSTMARKSIZAM RAZOTKRIVA SPOLNE, RASNE, KLASNE I ETNIČKE PODJELE U DRUŠTVENOM ŽIVOTU TE ZASTUPA NJEGOVU PROGRESIVNU TRANSFORMACIJU”.⁴³

“UNLIKE TRADITIONAL MARXISM, WHICH DEFENDS THE PRIORITY OF CLASS STRUGGLE AND THE COMMON HUMANITY OF OPPRESSED GROUPS, POST-MARXISM REVEALS THE SEXUAL, RACIAL, CLASS, AND ETHNIC DIVISIONS OF SOCIAL LIFE AND PROMOTES ITS PROGRESSIVE TRANSFORMATION”.⁴³

set of inter-related intellectual currents that entered into shifting alignment with some forms of directly political argument and activism”, as Jonathan Harris will put it, again.

To compare the relevance of Harris’ work in a dialectical way, one may face the total opposition in the acceptance of his research on the history of the history of art. On the one hand, there are certain prominent notions and contributions in his endeavour to implement (and not only to rename) his concept of the *radical art history*. Pooke and Newall point to his book as referential for a survey of “the impact and interaction of Marxist, feminist and psychoanalytic ideas and the various contributions made by contemporary art historians and critics” and especially of, “although not principally ‘about’ Marxism”, “contextualisation of Marxist ideas and their contribution to the art history which has arisen over the last thirty years”.⁴⁰

Rooted in the Althusserian critique of Marxism,⁴¹ this group of theoreticians accepted his critique of universalism and humanist theory of the Marxist conception (based on the class struggle),

koju je Tony Davies opisao kao „mit”,⁴² i to protiv staljinističke teorije i njezine neovisnosti o znanstvenoj disciplini. Neki drugi postmarksisti (kako su ih sve prozvali) odustali su od teorijske kritike, kako piše Philip Goldstein, i okrenuli se diskurzivnijoj praksi, odnosno preispitivanju društveno-povijesnog konteksta moderniteta, čime su se otvorili prema praksama političke kritike. Ipak, da ukratko sažmemo, „za razliku od tradicionalnog marksizma, koji brani prvenstvo klasne borbe i zajedničku ljudskost potlačenih skupina, postmarksizam razotkriva rodne, rasne, klasne i etničke podjele u društvenom životu te zastupa njegovu progresivnu transformaciju”.⁴³

U prijelomnoj knjizi *Hegemony and Socialist Strategy* (prvi put objavljenoj 1985. godine) Ernesto Laclau i Chantal Mouffe učinkovito su se nadovezali na Althusserov i Foucaultov način argumentacije, premješajući žarište s radnika na jedinice identiteta te s borbe za plaće i zemlju na novo „umnožavanje borbi” koje uključuju podčinjenu subjektivnost.⁴⁴ Pojam podčinjenosti pak otkriva izvorište njihove teorije. Naime, postmarksizam u cijelosti dosta duguje postkolonijalnoj kritici, što je očito u izjavi Laclaua i Mouffe kako su „novi oblici društvenog sukoba također gurnuli u krizu [aktualne] teorijske i političke okvire”. U okviru takve postmodernističke ideje postkolonijalizam se javio kao „glavni projekt postmodernizma”, projekt „dekonstrukcije centraliziranih, logocentričnih velikih

which Tony Davies defines as a “myth”,⁴² and notably against the Stalinist theory and its independence on the scientific discipline. Some other post-Marxists (as they were all attributed), in Philip Goldstein’s words, left aside the theoretical critique and turned towards a more discursive practice, i.e. questioning the socio-historical contexts of Modernity, by which they open them to the practices of the political critique. Nevertheless, as a short summary, “unlike traditional Marxism, which defends the priority of class struggle and the common humanity of oppressed groups, post-Marxism reveals the gender, racial, class, and ethnic divisions of social life and promotes its progressive transformation”.⁴³

In their milestone book *Hegemony and Socialist Strategy* (first published in 1985) Ernesto Laclau and Chantal Mouffe effectively spliced Althusserian and Foucauldian modes of argumentation, by shifting the focus from labourers to identitarian constituencies; from struggles over wages and land to a new “proliferation of struggles” involving subaltern subjectivity.⁴⁴ The notion of the subaltern reveals, on the other hand, the provenience of their theory. Namely, post-Marxism as a whole owns to the Post-colonial critique, which is evident in the Laclau’s and Mouffe’s statement that “the new forms of social conflict have also thrown into crisis [the ongoing] theoretical and political frameworks”. In the framework of such postmodern thought, Post-colonialism

naracija u europskoj kulturi", što Bill Ashcroft, Gareth Griffiths i Helen Tiffin smatraju „veoma sličnim postkolonijalnom projektu demontiranja binarne opozicije između središta i periferije kakva je karakteristična za imperijalni diskurs".⁴⁵ No ono što je u toj debati zanimljivo jest na neki način sljedeće: ako je postmodernizam doveo do estetizacije politike, onda je i postkolonijalizam doveo do politizacije estetike.⁴⁶ U radovima još jednog Althusserova učenika (koji se radikalno suprotstavlja vlastitom profesoru, za razliku od većine postalthusserovaca i postmarksista),⁴⁷ može se pokazati kako politika ima inherentnu estetsku dimenziju, a estetika inherentno političku.

Prema tom potonjem, debata dopijeva do politike i estetike, što čini obrat prema Rancièreovu disenzusu vrijednim i isplativim. Najopćenitija teza Jacquesa Rancièrea jest da te aktivnosti, svaka na svoj način, ustvari uzrokuju preraspodjelu⁴⁸ osjetilnoga, odnosno načina na koje se ljudske zajednice „spontano" broje kao cjeline koje se mogu podijeliti na sastavne dijelove i funkcije. Stoga disenzus (kao središnja domena Rancièreovih spisa i teorije) nije rušenje institucija.⁴⁹ To je djelovanje koje nadilazi razne oblike kulturnog i identitetskog pripadništva te hijerarhije diskursa i žanrova, nastojeći uvesti nove subjekte i heterogene objekte u polje percepcije. Uporaba njegove ideje kritičkog disenzusa (koja je za neke odviše radikalna)⁵⁰ nudi ne samo metodu za kritiku politike, nego i sredstvo za razradu i konstrukciju drugih metoda,

koje će biti primjerenije za određena područja istraživanja. Stoga se sama metoda (kada se primijeni na srž ove debate u početnom pitanju) svodi na odbacivanje učiteljske uloge, budući da Rancière upozorava na to da ona neće ponuditi nikakve odgovore, nego nas samo može naučiti tome da nas nema što naučiti, pretendirajući samo na razotkrivanje neslaganja u srcu svakog udobnog konsenzusa – uključujući onaj oporbeni – kako bismo to mogli sažeti.⁵¹ Disenzus i neslaganje, koji su toliko ključni za Rancièrea, sastavni su dio kritike, a kada ih on prenosi na područja estetike i politike kao egzemplarna područja, ispada da „umjetnost i politika određuju svaka svoj oblik disenzusa, disenzualnu rekonfiguraciju zajedničkog doživljaja osjetilnoga. Ako postoji nešto poput 'estetike politike', ona počiva u rekonfiguraciji raspodjele zajedničkoga u političkim procesima subjektivizacije. Shodno tome, ako postoji politika estetike, ona počiva u praksama i modusima vidljivosti umjetnosti koji rekonfiguriraju tkanje osjetilnog doživljaja".⁵² U skladu s takvim stajalištem, Rancière razvija tri vrste režima umjetnosti: etičke režime umjetnosti, reprezentativne režime umjetnosti i estetske režime umjetnosti.⁵³

Od tog trenutka – ako „režim umjetnosti određuje specifične načine na koje neka epoha shvaća narav i logiku umjetničke reprezentacije"⁵⁴ i cjelokupnu Rancièreovu raspravu o međuovisnosti estetike i politike kroz njihovu disenzualnu formu

appeared as the "major project of post-modernism", that of the "deconstruction of the centralised, logocentric master narratives of European culture", which Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin find "very similar to the Post-colonial project of dismantling the Centre/Margin binarism of imperial discourse".⁴⁵ But, what is of interest in this debate is, in some way, the following: if post-modernism led to the aestheticization of the politics, then, in return, the postcolonialism led to a politicization of the aesthetics.⁴⁶ In the writings of another Althusser's student (who radically opposes his own professor, not likewise most of the other post-Althusserians and post-Marxists),⁴⁷ it can be shown that politics has an inherently aesthetic dimension and aesthetics an inherently political one.

According to the later, the debate comes down to politics and aesthetics, which makes the turn to the Rancièrean dissensus worth and valuable. Jacques Rancière's most general thesis is that what these activities do, each in their own way, is to effect a redistribution⁴⁸ of the sensible, that is, of the ways in which human communities are "spontaneously" counted as wholes divisible into their constitutive parts and functions. Therefore, dissensus (as the central realm of Rancière's writings and theory) is not an institutional overturning.⁴⁹ It is an activity that cuts across forms of cultural and identity belonging and hierarchies between discourses and genres, working to introduce new

subjects and heterogeneous objects into the field of perception. The deployment of his notion of critical dissensus (for some too radical)⁵⁰ provides not only a method for the critique of the politics, but a means to develop and construct other methods which will be more appropriate to certain fields of research. Therefore, the method itself (when deployed for the core of this debate in the opening question) amounts to the refusal of mastery, since Rancière forewarns that it will provide no answers, that it can only teach us that it has nothing to teach us, professing only to expose the disagreement at the heart of every cosy consensus – including that of opposition – as one may summarize.⁵¹ The dissensus and disagreement, so crucial for Rancière, are constitutional to the critique, and when he transmits them to the fields of aesthetics and politics, as exemplary fields, it turns that: "art and politics each define a form of dissensus, a dissensual re-configuration of the common experience of the sensible. If there is such thing as an "aesthetics of politics", it lies in the re-configuration of the distribution of the common through political processes of subjectivation. Correspondingly, if there is politics of aesthetics, it lies in the practices and modes of visibility of art that re-configure the fabric of sensory experience".⁵² According to such attitude, Rancière develops three regimes of art: ethical regimes of art, representative regimes of art, and aesthetic regimes of art.⁵³

kao o dijalektičkom i deliberativnom međuodnosu, nakon kojega slijedi prethodno analizirana rasprava o povijesti umjetnosti kao *history of art/art history* – možemo se zapitati je li najnovije postmarksističko shvaćanje povijesti politički projekt? I ako je tako, postoji li mogućnost da se iskuje novi termin: *dissenzualni režim povijesti umjetnosti?*

„Transformacija... figurativnog u figuralno moguća je jedino kroz sasvim specifičan rad piščevih riječi”, kako kaže Rancière.⁵⁵ Jer upravo kroz takvo pisanje nastaju novi režimi vidljivosti, pod čime Rancière podrazumijeva da postajemo sposobnima vidjeti ono što umjetnička djela čine vidljivim samo ako riječi s time uspostave ravnotežu, kao što Jonathan Lahey Dronsfield razrađuje svoje tumačenje Rancièreova pojma režima.⁵⁶ Na taj je način ono što treba biti *dissenzualni režim* ustvari režim (u smislu uvjeta u kojima se odvija znanstveni proces) koji se bavi neprestanim preispitivanjem, čak i vlastitih odgovora, kao što tvrdi već citirani Didi-Huberman, kao jednakopravnim dijelom samog odgovaranja. A to ponovo upliće ideju znanja: radi se o načinu na koji će znanje (povjesničara umjetnosti) u dijalektičkom međuodnosu

s ne-znanjem (koje se nudi unutar umjetničkog djela) ispuniti vlastitu svrhu, ali samo pod uvjetom da ne-znanje nije gubitak, nego dobitak.⁵⁷ Takva prednost kritičkog disenzualnog pristupa centralnosti znanja, koji je nametnuo Kant, osobito na sveučilištu,⁵⁸ vodi debatu prema prilično provokativnom Rancièreovu ponovnom postavljanju sljedećeg temeljnog pitanja: tko je uopće kvalificiran za mišljenje [odnosno podučavanje]? Možda se neke i ne sviđaju djela Jacquesa Rancièrea, ali njegove dvije knjige *Učitelj neznanica*⁵⁹ i *Emancipirani gledatelj*⁶⁰ nisu relevantne za rješavanje i razotkrivanje ovog problema (to ne bi bila Rancièreova očekivanja), nego za preispitivanje pozicije učitelja, onoga tko podučava, odnosno prenosi znanje koje posjeduje onima koji ga nemaju. Kada citira iskaz “Moram te podučiti da nemam ništa čemu bih te mogao podučiti” profesora francuskog jezika kojime se u 19. stoljeću obratio flamanskim studentima, on podsjeća na to da „sučeljanje metoda pretpostavlja minimalan dogovor o ciljevima pedagoškog čina: prijenosa učiteljevih spoznaja na učenika... Usporedba se više ne bi odnosila na metode, već na dvije uporabe razuma i na

„[U]MJETNOST I POLITIKA ODREĐUJU SVAKA SVOJ OBLIK DISENZUSA, DISENZUALNU REKONFIGURACIJU ZAJEDNIČKOG DOŽIVLJAJA OSJETILNOGA. AKO POSTOJI NEŠTO POPUT ‘ESTETIKE POLITIKE’, ONA POČIVA U REKONFIGURACIJI RASPODJELE ZAJEDNIČKOGA U POLITIČKIM PROCESIMA SUBJEKTIVIZACIJE. SHODNO TOME, AKO POSTOJI POLITIKA ESTETIKE, ONA POČIVA U PRAKSAMA I MODUSIMA VIDLJIVOSTI UMJETNOSTI KOJI REKONFIGURIRAJU TKANJE OSJETILNOG DOŽIVLJAJA”.⁵²

“[A]RT AND POLITICS EACH DEFINE A FORM OF DISSENSUS, A DISENSUAL RE-CONFIGURATION OF THE COMMON EXPERIENCE OF THE SENSIBLE. IF THERE IS SUCH THING AS AN ‘AESTHETICS OF POLITICS’, IT LIES IN THE RE-CONFIGURATION OF THE DISTRIBUTION OF THE COMMON THROUGH POLITICAL PROCESSES OF SUBJECTIVATION. CORRESPONDINGLY, IF THERE IS POLITICS OF AESTHETICS, IT LIES IN THE PRACTICES AND MODES OF VISIBILITY OF ART THAT RE-CONFIGURE THE FABRIC OF SENSORY EXPERIENCE”.⁵²

From here on – if a “regime of the arts defines the specific ways in which a given epoch conceives of the nature and logic of artistic representation”⁵⁴ and the whole Rancièrean dispute over the interdependence of aesthetics and politics through their dissensual form, as a dialectical and deliberative interrelation, followed by the previously analyzed debate on history of art/art history – one may ask: is the latest post-Marxist understanding of the history of art/art history a political project? If so, then, is there a possibility to coin a new term: *dissensual regime of history of art?* “The transformation . . . of the figurative into the figural is only possible through the highly specific labour of the writer’s words”, Rancière states.⁵⁵ For it is through such writing that new regimes of visibility are brought about, by which Rancière means that we are enabled to see what works of art make visible only if words construct an equivalence with it, as Jonathan Lahey Dronsfield develops further his reading of Rancière’s notion of the regimes.⁵⁶ In that manner, what is to be *dissensual regime* is a regime (undertaken as the conditions under which a scientific process occurs) that deals with permanent re-questioning, even of its own

answers, as the already quoted Didi-Huberman claims, as an equal part of the answering itself. And that entangles the notion of knowledge again: it is how knowledge (of an art historian), in a dialectical interrelation with not-knowledge (that is provided within the art work) will fulfil its own purpose, but only under the condition that not-knowledge is not the loss, but the gain.⁵⁷ Such an advantage of the critical dissensual approach to the centrality of the knowledge, imposed by Kant, especially at the university,⁵⁸ leads the debate towards Rancière’s rather provocative re-rising of the fundamental question: who is qualified for thinking (i.e. teaching) at all?

One may dislike the writings of Jacques Rancière, but his two books *The Ignorant School Master*⁵⁹ and *The Emancipated Spectator*⁶⁰ are referential not to solve and disclose this problem (these would not be Rancière’s expectations), but to re-examine the position of the master, the one who teaches, i.e. transmits the knowledge one possesses to those who do not have it. When he cited “I must teach you that I have nothing to teach you”, the statement of a 19th century French lecturer addressed

dvije koncepcije razumskog poretka”, a to je tako jer je Rancière uvjeren da je „ista inteligencija na djelu u svim činima ljudskog duha”.⁶¹ Imajući to na umu, univerzalna (ili gotovo univerzalna) pretpostavka o pedagoškoj metodi (da oni koji su ovladali znanjem prenose to znanje onima koji nisu objašnjavanjem) dovodi se u pitanje kako bi se obvezalo studenta da stavi u pogon vlastitu inteligenciju, koja je po Rancièreu jednaka. U toj „ne-metodi” Rancière pronalazi najviše emancipacijskog dobitka, pitajući i istodobno tvrdeći kako “tko poučava, a ne emancipira, taj zaglupljuje. A onaj koji emancipira ne može se zaokupljati onime što emancipirani mora naučiti. On će naučiti što želi, možda ništa. On će znati da može naučiti upravo zato što je ista inteligencija na djelu u svim proizvodima ljudske vrste, jer bilo koji čovjek može uvijek razumjeti govor bilo kojeg drugog čovjeka”.⁶² Ne treba mnogo da se prepozna kako iza ovih riječi stoji ponovno odbacivanje učiteljske uloge i autoriteta na području metodologije i struke, budući da je za Josepha Jacotota, profesora francuskog iz 19. stoljeća koji se obratio flamanskim studentima, jedini autoritet koji treba primijeniti taj da ih nauči ono što on sam

ne zna. Pritom je na udaru prije svega razlika između dviju strana: onoga tko zna i onoga tko ne zna; to je udar na autoritet, a za izjednačavanje strana – udar koji otkriva poznatu istinu (ili „javnu tajnu”) da učitelj također uči od učenika. Ipak, pitanje emancipacije tim putem ne odnosi se samo na učenika, nego i na učitelja. To je dio koji Rancière objašnjava u svojoj drugoj knjizi.

„Intelektualna emancipacija je verifikacija jednakosti razuma”, piše on i nastavlja: „to ne znači samo jednaku vrijednost svih manifestacija razuma, nego i samojednakost razuma u svim njegovim manifestacijama. [...] Od ovoga ignoramus [tj. studenta], koji sriče znakove, do znanstvenika koji konstruira hipoteze, na djelu je uvijek isti razum – razum koji prevodi znakove u druge znakove te napreduje pomoću usporedbi i ilustracija kako bi prenio svoje intelektualne avanture i razumio ono što mu neki drugi razum nastoji prenijeti. Taj poetski rad prevođenja u srži je svakog učenja. On je u srži emancipacijske prakse učitelja neznalice”.⁶³ Ta ideja emancipacije stoga je u jasnoj suprotnosti s onom na koju se često oslanjaju

„TKO POUČAVA, A NE EMANCIPIRA, TAJ ZAGLUPLUJE, A ONAJ KOJI EMANCIPIRA NE MOŽE SE ZAOKUPLJATI ONIME ŠTO EMANCIPIRANI MORA NAUČITI. ON ĆE NAUČITI ŠTO ŽELI, MOŽDA NIŠTA. ON ĆE ZNATI DA MOŽE NAUČITI UPRAVO ZATO ŠTO JE ISTA INTELIGENCIJA NA DJELU U SVIM PROIZVODIMA LJUDSKE VRSTE, JER BILO KOJI ČOVJEK MOŽE UVIJEK RAZUMJETI GOVOR BILO KOJEG DRUGOG ČOVJEKA”.⁶²

“WHOEVER TEACHES WITHOUT EMANCIPATING STULTIFIES, AND WHOEVER EMANCIPATES DOESN'T HAVE TO WORRY ABOUT WHAT THE EMANCIPATED PERSON LEARNS. HE WILL LEARN WHAT HE WANTS, NOTHING MAYBE. HE WILL KNOW HE CAN LEARN BECAUSE THE SAME INTELLIGENCE IS AT WORK IN ALL THE PRODUCTIONS OF THE HUMAN MIND, AND A MAN CAN ALWAYS UNDERSTAND ANOTHER MAN'S WORDS”.⁶²

to the Flemish students, he recalls that “the confrontation of methods presupposes a minimal agreement on the goals of the pedagogical act: the transmission of the master’s knowledge to the students. The comparison was no longer between methods, but rather between two uses of intelligence and two conceptions of the intellectual “order”, and this is so because Rancière is convinced that “the same intelligence is at work in all the acts of the human mind”.⁶¹ Having that in mind, the universal (or near-universal) assumption of the pedagogical method (that those who have mastered knowledge transmit it to those who have not through explication) is questioned in order to oblige the student to exercise their own, in Rancière’s understanding, equal intelligence. And in this “non-method” Rancière finds the most emancipatory gain, asking and simultaneously arguing that “whoever teaches without emancipating stultifies. And whoever emancipates doesn’t have to worry about what the emancipated person learns. He will learn what he wants, nothing maybe. He will know he can learn because the same intelligence is at work

in all the productions of the human mind, and a man can always understand another man’s words”.⁶² One may not need to go far to recognize that behind this statement there is a refusal, once again, of the mastery and authority of methodological and disciplinary territory, since, the only authority, for Joseph Jacotot, the 19th century French lecturer who addressed a Flemish students, to be exercised is to teach what one does not know. According to this, what is first at strike is the distinction between the two sides: the one who knows and the one who does not; it is a strike on the authority; it is a strike for equalling the sides – a strike that reveals the known truth (or “public secret”) of master learning from students, too. Nevertheless, the issue of emancipation is in this way not related to the student only, but to the master as well. That is the part that Rancière explains in the second book.

“Intellectual emancipation is the verification of the equality of intelligence” he writes, and continues: “this does not signify the equal value of all manifestations of intelligence, but the self-equality of intelligence in all its manifestations. [...] From this

politika obrazovanja⁶⁴ i njezina reforma: to je emancipacija kao re-aproprijacija odnosa prema sebstvu, izgubljenog u procesu odvajanja. Pitanje te emancipacije, po Rancièreovu mišljenju (zajedno s idejom revolucije), javilo se kao njegovo odbijanje da prihvati to kao povijesnu pogrešku, koja je dovela do mnoštva „završetaka...“ koncepata, iako je prisutna u postmarksističkim teorijama njegovih (post-)althusserovskih kolega. On smatra da se ne mogu tako lako odbaciti cjelokupna dugotrajna revolucionarna tradicija i nasljeđe marksizma. To je samo povratak otkrivanju nepoznatoga, i to jedino ako se prihvati da je suština vlastitog znanja u dijalektičkoj suprotnosti prema vlastitom ne-znanju.

Stoga to nije naprosto izum novog termina. Radi se o ponovnom pogledu – možda i više nego jednom – duboko u povijest umjetnosti prije nego što se bacimo u još više „nove“ povijesti umjetnosti: postoji uvijek nešto više, nešto neviđeno – nešto ne-poznato. Po toj logici povijest umjetnosti je politički projekt. I stoga, opet, ne može biti naprosto „skup međusobno povezanih intelektualnih struja“ (koje ponovo ostaju među intelektualnim strujama učitelja) „u nestalnoj podudarnosti“ (koja zahtijeva neku oporbenu borbenu liniju /čega?/) “s nekim oblicima direktne političke argumentacije i aktivizma” (što je druga riječ za promicanje pomodnog i politički korektnog pasivizma). Ne može biti naprosto i ponovo okretanje na istu stranu. Čak i ako se naziva „radikalnom poviješću umjetnosti“.

Naposlijetku, ustvari je potraga za poviješću umjetnosti ono što će emancipirati i učitelja i učenika na takav, rancièreovski način. Moguće je ići tim putem: putem neuke emancipacije na objema stranama, kroz koju će „skup međusobno povezanih intelektualnih struja“ biti koristan i jednoj i drugoj, a „nestalna podudarnost“ bit će samouspostavljajuća, dok će „oblici direktne političke argumentacije i aktivizma“ imati nekog smisla. Jer „projekt marksističke povijesti umjetnosti, poput bilo kojeg drugog političkog projekta, nužno je kolektivan”,⁶⁵ čak i ako nas poziva da izađemo iz sveučilišta na ulicu.

¹ Jacques Rancière, *The Nights of Labor: The Workers' Dream in Nineteenth-Century France*, prev. Donald Reid, Temple University Press, Philadelphia, 1989., 12.

² Jonathan Harris, *The New Art History*, Routledge, London i New York, 2001., 46.

³ U ovoj raspravi termine „povijest umjetnosti“ (*history of art*) i „povjesničar umjetnosti“ (*historian of art*) iz praktičnih razloga koristim za tu disciplinu u akademskom smislu. Dvostruka uporaba termina „povijest umjetnosti“ (*history of art/art history*) odnosi se na disciplinu općenito.

⁴ Andrew Hemingway, „New Left Art History's International“, u: isti (ur.) *Marxism and the History of Art. From William Morris to the New Left*, Pluto Press, London i Ann Arbor, MI, 2006., 175.

⁵ Ustvari, iza ovog naslova skriva se Harrisova stvarna namjena, a to nije objasniti i interpretirati „novu povijest umjetnosti“, nego zastupati koncept „radikalne povijesti umjetnosti“. Od tog mjesta knjiga bi se jednako tako mogla zvati i *The Radical Art History*. Glavni razlog što je nije tako nazvao, jest to što je znao da bi se time upustio u raspravu o

ignoramus [i.e. the student], spelling out signs, to the scientist who constructs hypotheses, the same intelligence is always at work – an intelligence that translates signs into other signs and proceeds by comparisons and illustrations in order to communicate its intellectual adventures and understand what another intelligence is endeavouring to communicate to it. This poetic labour of translation is at the heart of all learning. It is at the heart of the emancipatory practice of the ignorant schoolmaster”.⁶³ This idea of emancipation is thus clearly opposed to the one on which the politics of education⁶⁴ and its reform have often relied: emancipation as re-appropriation of a relationship to self that has been lost in the process of separation. The issue of the emancipation, in Rancière's view (together with the idea of the revolution), appeared as his refusal to accept that it was a historical mistake which led to the myriad of the “ends of ...” concepts, although present in the post-Marxist theories of his (post)Althusserian colleagues. He finds that it cannot be that easy to reject the entire and long revolutionary tradition and legacy of Marxism. It is just a turn back to discover the not-known, only if one accepts that the essence of their own knowledge lays in its dialectical opposition with their own not-knowledge. Hence, it is not just an invention of a new term. It is about taking, once again – maybe even more than once – a deeper look into the history of art, before one jumps into yet another, “newer”

art history: there is always something more, something unseen – something not-known. Following this line, history of art is a political project. And therefore, again, it cannot be just a “set of inter-related intellectual currents” (that stays again among the masters' intellectual currents) “into shifting alignment” (that asks for an oppositional - against what? - frontline) “with some forms of directly political argument and activism” (that is another word for promoting fancy and politically correct passivism). It cannot be just turning, once again, the same way around. Even if it's called the “radical art history”.

Finally, it is rather a quest for history of art that would emancipate both the master and the student in Rancièrean way. It may be that way: the way of ignorant emancipation of both sides, through which the “set of inter-related intellectual currents” will be beneficial for both of them, the “shifting alignment” will be self-constitutional and the “forms of directly political argument and activism” will have some sense. Because “the project of a Marxist art history, like any other political project, is necessarily a collective one”,⁶⁵ even when it calls for leaving the university and stepping into the streets.

¹ Jacques Rancière, *The Nights of Labor: The Workers' Dream in Nineteenth-Century France*, trans. Donald Reid, Temple University Press, Philadelphia, 1989, 12.

² Jonathan Harris, *The New Art History*, Routledge, London and New

višestrukosti strujanja u okviru povijesti umjetnosti.

⁶ Marcia Pointon, *History of Art. A Student's Handbook*, Routledge, London i New York, 1997., 19.

⁷ Jonathan Harris (kao u bilj. 2.), 31.

⁸ Jonathan Harris, *Art History. The Key Concepts*, Routledge, London i New York: 2006., 23–25.

⁹ „Ime koje se pridaje povijesnom izučavanju umjetnosti – a uključuje prakse kao što su kuriranje i istraživanje, podučavanje i pripremu za objavljivanje članaka, knjiga i kataloga – odnosi se na rad koji se često, iako ne i isključivo odvija u kontekstu znanstvenih institucija ili onih za visoko obrazovanje, kao što su sveučilišta i muzeji. Od početka dvadesetog stoljeća, a osobito nakon Drugog svjetskog rata, povijest umjetnosti u tom širem smislu postala je akademskom disciplinom (opremljenom utvrđenim nastavnim programom i standardnim ciljevima i svrhama), koja se podučava na dodiplomskom i diplomskom studiju te proizvodi specijaliste i stručnjake koji rade na raznim radnim mjestima: podučavaju u školama i na sveučilištima, kupuju i prodaju umjetnička djela u aukcijskim kućama i prodajnim galerijama, bave se kustovstvom i zaštitom u muzejima, a odnedavno snimaju i emisije za radio i televiziju. Strukovni status povijesti umjetnosti također se sastoji u skupovima koncepata i načela, predmeta i metoda izučavanja – uz neke temeljne argumente i vrijednosti za koje se smatra da služe kao podloga općenitom istraživanju i usmjeravaju ga. Međutim, od prvih dana razvoja struke na europskim sveučilištima početkom dvadesetog stoljeća ti osnovni elementi razvili su se i umnogostručili gotovo do neprepoznavanja te je krajnje dvojbeno da postoji ikakav konsenzus oko ključnih interesa tog polja istraživanja u cjelini.” Isto, 23–24.

¹⁰ Dana Arnold, „Introduction”, u: ista (ur.), *Art History. Contemporary Perspectives on Method*, Wiley-Blackwell, Maiden, Oxford i Chichester, 2010., 1.

¹¹ Što se tiče pisanja, ono se pokazuje ključnim za domenu povijesti umjetnosti (*history of art/art history*). Ne radi se samo o tome da

je povijest umjetnosti, kako ističe Marcia Pointon, „ustvari pisanje (unatoč prvenstvenim pretenzijama gledanja)”, nego je i više od pisanja. Kada Harris nabroja područja na kojima djeluje povijest umjetnosti, *objavljivanje* radova je na prvom mjestu (dok je na drugom zaštita i restauracija umjetničkih djela, a na trećem podučavanje predmeta): „Obično se termin ‘povijest umjetnosti’ koristi u značenju onoga što je *objavljeno* ili je na drugi način dostupno u trajnom ili dokumentiranom obliku. To bi uključivalo, osim tekstova o povijesti umjetnosti, kataloge umjetničkih djela i televizijske emisije, koje su često snimke s umjetničkih izložbi na određenim mjestima i u određeno vrijeme,” drugim riječima, ono što se može uvijek iznova prizvati, odnosno pretvoriti u trajno dostupnu dokumentaciju. Jonathan Harris (kao u bilj. 8.), 42, 18.

¹² Iako samo pisanje nije kraj istraživanja, ono je njegov ključni dio, ili, kako primjećuje Rifkin: „hipostazirani kao autori, mi pišemo na površini koju nazivamo strukom, a koja ustraje kao povijest umjetnosti nakon svih bura i pojave tolikih međustruka. No ta je površina topologija u kojoj se izmjenjuju bliskost i udaljenost, prisutnost i odsutnost, skrivajući i razotkrivajući fluidne relativnosti razlika, a umijeće pisanja tu ima funkciju navigacije. Vjerojatno su objašnjavanje, parafraza i njezina interpunkcija, kretanje oko slike, teorija i modusi pisanja svi redom – uvijek sve složeniji. [...] Oni izvlače površine za koje se mogu uhvatiti različita zgusnuća povezivanja, objašnjavanja i komentiranja, oblikujući se kao površina; površina na kojoj paralelne crte mogu biti nevidljive jedna za drugu, ali se, u paradoksu matematičkih mogućnosti, ponekad ukrizaju ili dodiruju; vjerojatno je to prostor pronalaska.” Usp. Andrian Rifkin, „Dancing years, or writing as a way out”, u: Dana Arnold (kao u bilj. 10.), 159.

¹³ „No zajednička tema tih analiza i objašnjenja umjetnosti i njezine povijesti je učinak koji odabrana metoda istraživanja ima na same predmete, kao i na subjekte povijesti umjetnosti.” Dana Arnold (kao u bilj. 10.), 1.

¹⁴ Isto.

York, 2001, 46.

³ For the purposes of this debate in the following text the terms “history of art” and “historian of art” will be used referring to the discipline as academic. The twin use of “history of art/art history” is related to the discipline as general.

⁴ Andrew Hemingway, “New Left Art History’s International”, in: Andrew Hemingway (ed.) *Marxism and the History of Art. From William Morris to the New Left*, Pluto Press, London – Ann Arbor, MI, 2006, 175.

⁵ In fact, behind this title, Harris weave his real intention: not to explain and interpret the “new art history”, but rather to promote his concept of “radical art history”. From here on, the book can easily be entitled as *The Radical Art History*. The main reason for not doing so is his understanding that on that way he participates in the arguing of the plurality of movements in the frames of art *histories*.

⁶ Marcia Pointon, *History of Art. A Student's Handbook*, Routledge, London and New York, 1997, 19.

⁷ Jonathan Harris (as in n. 2), 31.

⁸ Jonathan Harris, *Art History. The Key Concepts*, Routledge, London and New York, 2006, 23–25.

⁹ “Name given to the historical study of art – involving such practices as curation and research, teaching, and the preparation for publication of essays, books, and catalogues – work often carried out, though not exclusively, in scholarly or higher education institutional contexts, such as universities and museums. Since the early twentieth century, though particularly after the Second World War, art history in this broad sense became an academic discipline (equipped with established curriculum and standard aims and objectives), taught at undergraduate and postgraduate levels, producing specialists and experts working in a variety of locations including teaching in schools and universities, buying and selling art in auction houses and dealing galleries, curation and conservation in museums, and, more recently,

broadcasting on radio and television. Art history’s disciplinary status consists, too, in sets of concepts and principles, objects and methods of study – along with some foundational arguments and values claimed to underpin and guide the general inquiry. Since the early days of the discipline’s development in universities in Europe in the early years of the twentieth century, however, these basic elements have evolved and multiplied almost beyond recognition and it is extremely doubtful now that any consensus exists over the key concerns of the field of study as a whole.” Ibidem, 23–24.

¹⁰ Dana Arnold, “Introduction”, in: Dana Arnold (ed.), *Art History. Contemporary Perspectives on Method*, Wiley-Blackwell, Maiden, Oxford, Chichester, 2010, 1.

¹¹ Regarding the issue of *writing*, it comes up that it is crucial for the domain of history of art/art history. Not only that, as Marcia Pointon stated, art history “is about writing (despite the prior claims of sight)”, but even more from just a writing. When Harris is listing the realms of art history, the *publication* of the writings is at first place (the second is conservation and restoration of art works, and the third is teaching of the subject): “Art history’ tends to be used to mean that which is *published* or otherwise available in permanent or documented form. This would include, as well as art-historical texts, catalogues of artworks and television programs, which are often recordings of the exhibition of artworks in particular places at particular times,” that could be, in other words, retrieved, i.e. made into available documentation. Jonathan Harris (as in n. 8), 42, 18.

¹² Even though that it is not the end of the research, the writing itself is constitutional to the research, or as Rifkin notes: “hypostatized as authors, we write on the surface that we call a discipline, and which persists as a history of art after all its upheavals and the emergence of so many interdisciplines. But this surface is a topology in which closeness and distance, presence and absence interchange, concealing

¹⁵ „Shvaćena u najširem smislu, povijest umjetnosti je akademsko polje koje se bavi istraživanjem nastanka i značenja onih predmeta i praksi za koje se smatra da imaju estetsku vrijednost“. Usp. Grant Pooke i Diana Newall, *Art History. The Basics*, Routledge, London i New York, 2001., 19.

¹⁶ Isto.

¹⁷ „No istinski radikalna implikacija marksističkih i feminističkih povijesti umjetnosti – dakle, bogatih i divergentnih analiza ekonomskog, političkog, ideološkog i estetskog djelovanja kulturnih artefakata i ideja – trebala bi biti da je to znanje, shvaćeno kao skup instrumenata za razumijevanje i podupiranje izazova i promjene društvenog poretka, potencijalno otvoreno i vrijedno za sve, a ne samo za one koji su studirali povijest umjetnosti na razini sveučilišta.“ U određenom smislu, te različite tendencije, okupljene u novoiskovanoj imenici u množini, mogu se nazivati „novom poviješću umjetnosti“, „radikalnom poviješću umjetnosti“, „kritičkom poviješću umjetnosti“, „društvenom poviješću umjetnosti“, „marksističkom poviješću umjetnosti“, „novom ljevičarskom poviješću umjetnosti“, „feminističkom poviješću umjetnosti“, „postkolonijalnom poviješću umjetnosti“, „LGBT poviješću umjetnosti“, „rodnom poviješću umjetnosti“ itd. Općenito gledano, one moraju biti oporba „institucionalno dominantnoj povijesti umjetnosti“ u nizu kritičkih pristupa, i to sa stajališta drugačijih, prvenstveno postmarksističkih pristupa temi. Njihova je kritika usmjerena protiv „niza procesa u akademskoj povijesti umjetnosti koji su povezani s pitanjima strukovnih metoda i pristupa, teorija i predmeta izučavanja. Obično se smatralo da taj skup uključuje: (a) marksističku povijesnu, političku i društvenu teoriju, (b) feminističke kritike patrijarhata i mjesta žene u povijesnim i suvremenim društvima, (c) psihoanalitičke prikaze vizualnih reprezentacija i njihove uloge u 'konstruiranju' društvenog i spolnog identiteta, i (d) semiotičke (u Velikoj Britaniji 'semiološke') i strukturalističke koncepte i metode za analizu znakova i značenja“. Jonathan Harris (kao u bilj. 8.), 5.

¹⁸ Grant Pooke i Diana Newall (kao u bilj. 15.), 192–212.

¹⁹ “To potiče pitanja o povijesno pozapadnjem pogledu na povijest umjetnosti i njezino bavljenje ne-zapadnom umjetnošću. Također nudi nove teme umjetnicima koji reagiraju na pitanja potaknuta postkolonijalizmom i globalizacijom te naposljetku izaziva povjesničare umjetnosti da se okrenu novim obzorima u umjetnosti.” Isto, 193.

²⁰ James Elkins (ur.), *Is Art History Global?*, Routledge, London i New York, 2007.

²¹ Postoji barem pokušaj da se nova akademska disciplina definira pod nazivom „znanost o svjetskoj umjetnosti“, čime se napuštaju povijesna konceptija i ideja na tom području, a ukazuje se i na izučavanje umjetnosti u drugim dijelovima svijeta uz Europu i Sjevernu Ameriku. Usp. isto, 3.

²² “Moj jedini cilj je istaknuti deset neformalnih tema za razgovor: pet razloga zbog kojih se može smatrati da *povijest umjetnosti obuhvaća više različitih praksi*, koje variraju od mjesta do mjesta; i zatim još pet razloga zbog kojih se može smatrati da je povijest umjetnosti jedinstven i prilično kompaktan pothvat – naravno, ne nešto sasvim kompaktno niti ravnomjerno raspoređeno na svijetu, ali *polje kojemu su zajednički neki temeljni koncepti i svrhe*.” (kurziv N.V.) Isto, 4 i 5–21. Samo što to automatski vodi do pitanja – zašto? Zašto to polje mora imati neke zajedničke temeljne koncepte i svrhe, koji su, naravno, zapadnjački? Ili zašto bi cijeli svijet trebao (a možemo se također upitati: zašto već jest tako u svijetu?) prihvatiti zapadnjačke koncepte i svrhe? To pokazuje da globalizacija nije tek nekakva nedodirljiva nadstruktura, nego stanje svijesti zapadnjaka. Naposljetku, glavno Elksinovo nastojanje u ovoj knjizi odražava se u njegovu stajalištu da bi za povjesničare umjetnosti širom svijeta mogla biti važna razmjena informacija o „*metodama i formi* teksta te *pitanjima* koja on potiče“. Isto, 21.

²³ Patricia Emison, *The Shaping of Art History. Meditations on a Discipline*, The Pennsylvania State University Press, University Park, PA, 2008., 12.

²⁴ Isto, 89.

and revealing the shifting relativities of difference, and the art of writing is its navigation. Arguably circumlocution, periphrasis and its semi-colons, moving around image, theory and modes of writing all at once – [that] are always more complex. [...] They draw out surfaces to which differing densities of connection, explication or commentary can hold and form as surface; surface on which parallel lines may be invisible the one to the other but which, in the oxymoron of mathematical possibilities, sometimes cross or touch; arguably this is the space of finding.” Cf. Andrian Rifkin, “Dancing years, or writing as a way out”, in: Dana Arnold (as in n. 10), 159.

¹³ “But a common theme in these analyses and explanations of art and its history is the effect that a chosen method of enquiry has on the objects themselves and on the subjects of art history.” Dana Arnold (as in n. 10), 1.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ “Understood in its very broadest sense, art history is the academic study concerned with exploring the making and meaning of those objects and practices judged to have aesthetic value”. Cf. Grant Pooke and Diana Newall, *Art History. The Basics*, Routledge, London and New York, 2001, 19.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ “But the truly radical implication of Marxist and feminist art histories – rich and divergent analyses, that is, of the economic, political, ideological, and aesthetic operation of cultural artefacts and ideas – should be that this knowledge, understood as a set of tools for understanding and helping to challenge and change the social order, is potentially open and valuable to all, not just to those who have studied art history at university level.” In a sense, these various tendencies, which are grouped in the new coined plural noun, can be listed as: “new art history”, “radical art history”, “critical art history”, “social history of art”, “Marxist art history”, “new left art history”, “feminist history of art”, “postcolonial art history”, “LGBT art history”, “gender art history”, etc. In general, They have to be an opposition to “the institutionally dominant art history” in a number of critical approaches

from the side of different, first of all – post-Marxist, approaches to the matter. Their critique is targeted towards “the range of developments in academic art history related to issues of disciplinary methods and approaches, theories, and objects of study. This set was usually identified as comprising: (a) Marxist historical, political, and social theory, (b) feminist critiques of patriarchy and the place of women within historical and contemporary societies, (c) psychoanalytic accounts of visual representations and their role in ‘constructing’ social and sexual identity, and (d) semiotic (in Britain, ‘semiological’) and structuralist concepts and methods of analysing signs and meanings”. Jonathan Harris (as in n. 8), 5.

¹⁸ Grant Pooke and Diana Newall (as in n. 15), 192–212.

¹⁹ “It raises questions about the historically Westernised perspective of art history and its engagement with non-Western art. It provides new themes for artists who respond to the issues arising from postcolonialism and globalisation. And it challenges art historians to engage with new horizons in art.” Ibidem, 193.

²⁰ James Elkins (ed.), *Is Art History Global?*, Routledge, London and New York, 2007.

²¹ At least, there is an attempt to define new academic discipline under the title “world art studies”, which is leaving the historical concept and notion in the field, pointing the studying the art of other parts of the world apart from Europe and North America. Cf. Ibidem, 3.

²² “All I aim to do here is set out ten informal talking points: five reasons *why art history might be considered to comprise several different practices*, which vary from one place to another; and then five more reasons why art history can be considered as a single, fairly cohesive enterprise — not one that is homogeneous certainly, and not one that is distributed evenly around the world, *but a field that shares some basic concepts and purposes*.” [italics, N.V.] Ibid., pp 4, 5-21. It just automatically comes to the question – why?: why the field has to share some basic concepts and purposes, which are, of course, the Western ones? or why the whole world has to (one may ask, also: why

²⁵ „Ono što je najvažnije nije tko je obavio posao i zašto, nego aktualni projekt sklapanja koherentne cjeline ljudske povijesti, i to spoznavanjem vlastite prošlosti kakva je doista bila ili je mogla biti, i zatim nastojanjem da se ta prošlost iskoristi što je konstruktivnije moguće.” Isto.

²⁶ Zatim nastavlja u istom ciničnom stilu: „Ako povjesničari umjetnosti doista žele dovesti taj status quo u pitanje, zbog čega se onda tako malo govori o aktualnom tržištu umjetninama i njegovu bezobzirnom promoviranju slavnih ličnosti po cijenu isključivanja brojnih običnih umjetnika koji rade, i čija djela zaslužuju poštovanje, a dobro bi im došla i poštena plaća? Teško je natjerati Jenkija da jednom u životu potroši na umjetnost onoliko koliko svakog mjeseca potroši na restorane, možda čak i samo na piće. [...] Preispitujući stari režim znanstva izgleda da smo proizveli javnost koja više nema povjerenja u vlastiti estetski sud, a njezino kolekcionarstvo ograničeno je na loše reprodukcije na razglednicama. Jedna od ironija u našem samozadovoljnom i samougađajućem društvu je ta da se zadovoljavamo daleko slabijim reprodukcijama od onih kakve su se proizvodile prije stotinu godina pomoću heliogravure i kromolitografije.” Isto.

²⁷ Isto, 93.

²⁸ „Trebamo povijesni kontekst, ali i sloboda ljudske imaginacije, koja je kolektivno i transpovijesno slobodnija nego što je slučaj s umom najekscitiranijeg genija u najnaprednijim i najfestival-skijim kulturama.” Kritizirajući zatim fragmentaciju te teme, ona dodaje: „Trebamo povijest umjetnosti koja će biti oslobođena idolatrije, kako kaže Freud, ali će se još uvijek ticati umjetnosti, a ne neuroza, ticat će se sposobnosti čovjeka da stvori nešto što je dovoljno dobro, a da ima vrijednost i izvan njegove obitelji, plemena i nacije, unatoč osobnim i povijesnim nedaćama.” Isto, 94–95.

²⁹ Mark Cheetham, *Kant, Art and Art History*, Cambridge University Press, Cambridge i New York, 2001., 13.

³⁰ Isto, 40.

³¹ Isto, 67–100.

³² Georges Didi-Huberman, *Confronting Images. Questioning the Ends of a Certain History of Art*, prev. John Goodman, The Pennsylvania State University Press, University Park, PA, 2008., 39.

³³ „Katalogiziranje se ne svodi na čisto i jednostavno poznavanje predmeta i njihovo logično prikazivanje, jer uvijek treba odabrati između deset različitih vrsta znanja, deset logika prikazivanja, i svaki je katalog rezultat odabira – implicitnih ili ne, svjesnih ili ne, ali u svakom slučaju ideoloških – s obzirom na specifični tip kategorije klasifikacije. Osim samog kataloga, pripisivanje i datiranje podrazumijevaju čitavu jednu ‘filozofiju’ – naime način razumijevanja različitih ‘rukopisa’, oćinstvo nekog ‘izuma’, dosljednost ili zrelost nekog ‘stila’ i mnoge druge kategorije koje imaju svaka svoju povijest: koje su izmišljene i nisu oduvijek postojale. Stoga je ustvari slijed diskursa taj koji u povijesti umjetnosti određuje čitav spektar praksi.” Isto, 35.

³⁴ A to je umjetničko djelo kao takvo, ne samo kao nositelj svoje povijesti, nego i svega drugoga što se pomoću njega može otkriti.

³⁵ A to je interpretacija povjesničara umjetnosti (*historian of art/art historian*) kao nositelja čitavog spektra određenja okolne društvenosti koja ga proizvodi u diskurzivnom smislu.

³⁶ Georges Didi-Huberman (kao u bilj. 32.), 39–40. Neke druge, također vrijedne bilješke u tom tekstu, osobito njegova analiza „dvostrukog *općeg mjesta* našeg doba”, zasnovanog na tome da je „umjetnost stvar prošlosti” i da je “umjetnost stvar vidljivoga”, iako su važne, nisu relevantne za ovu raspravu o povijesti. Usp. isto, 42–52.

³⁷ Isto, 33.

³⁸ „Iako je popularno govoriti o interdisciplinarnosti, ako smo iskreni, moramo priznati da rijetko smatramo rad naših kolega iz drugih struka vrijednim detaljnijeg praćenja – samo ako ga možemo citirati u vlastitim radovima. Čak ni prema standardima kulturne povijesti obično ne znamo dovoljno, a ono što znamo nije od primarne važnosti. Ako pak optužimo povjesničare kulture da su kronološki ograničeni, tko će proći kao netko tko zna sve što bi trebalo znati jedan povjesničar umjetnosti? Ne bi li našim studentima bilo od koristi kada bi njihovi

is already so in the world?) share the Western ones? It shows that the globalization is not just some untouchable supra structure, but it is rather a state of mind of the Westerners. In final, the main effort of Elskin with this book resonates in his plea that what is of importance for the art historians worldwide could be the exchange of the information about “the *methods*, the *form* of the text, and the *questions* it rises”. Ibidem, 21.

²³ Patricia Emison, *The Shaping of Art History. Meditations on a Discipline*, The Pennsylvania State University Press, University Park, PA, 2008, 12.

²⁴ Ibidem, 89.

²⁵ “What matters most is not who made a work and why, but the present project of making a coherent whole out of human history, by knowing our own past for what it was, or might have been, and by venturing now to make use of that past as constructively as possible.” Ibidem.

²⁶ In this cynical manner, she continues: “If art historians really want to challenge the status quo, why is so little said about the current market for art and its ruthless promotion of celebrities to the exclusion of many ordinary laboring artists whose works deserve respect and who could use a decent income? It is hard to get a Yankee to spend as much on a work of art once in his lifetime as he spends going out to eat every month, perhaps even as much as he spends on beverages. [...] In the course of questioning the old regime of connoisseurship, we seem to have produced a public that has no faith in its own aesthetic judgment, and whose collecting is limited to the bad reproductions on postcards. It is one of the ironies of our self-satisfied and self-indulgent society that we make do with reproductions vastly inferior to those produced a century ago, the heliogravures and chromolithographs.” Ibidem.

²⁷ Ibidem, 93.

²⁸ “We need historical context, but also the freedom of the human imagination, which is more free collectively and transhistorically than it is in the mind of the most eccentric genius in the most flourishing and festival-like of cultures.” Additionally criticizing the fragmentation

of the subject, she adds: “We need an art history free of idolatry, as Freud told us, but still about art and not about neuroses, about people’s ability to make something good enough to have value even beyond their family, their tribe, their nation, despite their personal and historical tribulations.” Ibidem, 94–95.

²⁹ Mark Cheetham, *Kant, Art and Art History*, Cambridge University Press, Cambridge – New York, 2001, 13.

³⁰ Ibidem, 40.

³¹ Ibidem, 67–100.

³² Georges Didi-Huberman, *Confronting Images. Questioning the ends of a certain history of art*, trans. John Goodman, The Pennsylvania State University Press, University Park, PA, 2008, 39.

³³ “Doing a catalogue does not come down to a pure and simple knowledge of objects logically laid out, for there are always choices to be made from among ten sorts of knowledge, ten logics of laying-out, and every catalogue is the result of a choice – implicit or not, conscious or not, ideological in any case – with regard to a particular type of classification category. Beyond the catalogue, attribution and dating themselves engage a whole ‘philosophy’ – namely a way of understanding various ‘hands,’ the paternity of a given ‘invention,’ the consistency or maturity of a ‘style,’ and many other categories that have their own histories: that were invented, that have not always existed. So it is indeed the order of discourse that, in the history of art, leads the whole game of practice.” Ibidem, 35.

³⁴ Which is the art work itself as a bearer not only of its history, but anything that can be revealed through it.

³⁵ Which is the reading of the historian of art/art historian as a bearer of the whole pale of determinations of the surrounding sociality that is producing him/herself in the discursive sense.

³⁶ Georges Didi-Huberman (as in n. 32), 39–40. Some other, also valuable notes in this text, especially his analysis of the “double *platitude* of our time” based upon that “art is a thing of the past” and “art is a thing of the visible”, although important, are not relevant for the debate

profesori posvetili više vremena istraživanju umjesto da ih se gura u ulogu stručnjaka koji se busaju u prsa i prebrojavaju stranice svojih životopisa dok su još žutokljunci? Često čitamo kako pripadnici našeg specifičnog klana pišu jedni drugima pisma preporuke (i ponekad recenzije). Mi kao kultura podupiremo profesore u humanističkim znanostima koji se biraju upravo prema nedostatku intelektualne radoznalosti i po tome što izbjegavaju dovesti u pitanje postojeće stanje." Patricia Emison, nav. dj., 93; vidi također bilj. 25.

³⁹ Isto, 96.

⁴⁰ Grant Pooke i Diana Newall, nav. dj., 32 i 89.

⁴¹ „Althusser nije samo dao postmarksizmu njegovu metodologiju, nego je imao paradoksalan učinak: čini se da je otvorio sterilnu dovrtljivost filozofije za uzbuđljivu konstelaciju potisnutih radikalnih mislilaca iz razdoblja stvarnih masovnih pokreta." Usp. Timothy Brennan, *Wars of Position. The Cultural Politics of Left and Right*, Columbia University Press, New York i Chichester, 2006., 245.

⁴² „Mit o suštinskom i univerzalnom Čovjeku: suštinskom jer je ljudskost [...] neodvojiva i središnja suština [...] ljudskih bića; univerzalnom jer tu suštinsku ljudskost imaju svi ljudi, bez obzira na vrijeme i mjesto." Usp. Tony Davis, *Humanism*, Routledge, London i New York, 2001., 24.

⁴³ Philip Goldstein, *Post-Marxist Theory. An Introduction*, State University of New York, Albany, 2005., 21.

⁴⁴ „To umnožavanje borbi predstavlja se, kao prvo, kao 'višak' društvenoga naspram racionalnih i organiziranih struktura društva – drugim riječima, društvenog 'poretka.'" Ernesto Laclau i Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*, 2. izd., Verso, London i New York, 2001., 1.

⁴⁵ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths i Helen Tiffin (ur.), *The Post-colonial Studies Reader*, Routledge, London i New York, 2003., 117.

⁴⁶ U tom je smislu, „možda relevantnije, postmodernizam u praksi postao povlaštena domena sjevernoatlantskih intelektualaca. Čak je i postkolonijalizam do neke mjere postao akademskom nišom za

intelektualce Trećega svijeta na Zapadu. A ipak, osobito kombiniramo li postmodernizam s postkolonijalnom politikom, dobivamo veoma moćan diskurzivni pokret koji nastoji decentrirati i destabilizirati ontološku sigurnost Zapada." (kurziv N.V.) Usp. Ronaldo Munck, *Marxism @ 2000. Late Marxist Perspectives*, MacMillan Press Ltd, Houndmills, 2000., 145.

⁴⁷ Jacques Rancière, *Althusser's Lesson*, prev. Emiliano Battista, Continuum, London i New York, 2011.

⁴⁸ McQuillan je donekle razjasnio prijevodnu uporabu termina *le partage* kao „distribucija", sugerirajući sljedeće: „*'partage'*, kao u Rancièreovoj sintagmi '*le partage du sensible*', može označavati 'distribuciju' ili još točnije 'raspodjelu' s naglaskom na odgovorno dodijeljenim porcijama." Usp. Martin McQuillan, „Paul de Man and Art History I: Modernity, Aesthetics and Community in Jaques Rancière", u: Paul Bowman i Richard Stamp (ur.), *Reading Rancière*, Continuum, London i New York, 2011., 167.

⁴⁹ Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, prev. Gabriel Rockhill, Continuum, London i New York, 2011., 38.

⁵⁰ Na način na koji Martin McQuillan kritizira i opovrgava gotovo cijeli Rancièreov opus u jednom jedinom tekstu, ili pak Lindsey McGoey kada raspravlja specifično o konceptu disenzusa. Usp. Martin McQuillan, nav. dj., 163–184; Lindsey McGoey, „Police Reinforcement: The Anti-Politics of Organizational Life", u: Paul Bowman and Richard Stamp, nav. dj., 148–162.

⁵¹ Vidi: Paul Bowman i Richard Stamp, „Introduction: A Critical Dissensus", u: Paul Bowman i Richard Stamp, nav. dj., 17.

⁵² Jacques Rancière, *Dissensus. On Politics and Aesthetics*, prev. i prir. Steven Corcoran, Continuum, London i New York, 2010., 140.

⁵³ Prvi put pojavili su se u knjizi *The Politics of Aesthetics*.

⁵⁴ Jean-Phillipe Deranty, „Regimes of the Arts", u: Jean-Phillipe Deranty (ur.), *Jacques Rancière. Key Concepts*, Acumen, Durham, 2010., 117 (116–130).

on the history here. Cf. Ibidem, 42–52.

³⁷ Ibidem, 33.

³⁸ „Even while the buzzword is interdisciplinarity, if we are honest we must admit that we rarely find the work of colleagues in other disciplines worth following in any detail – only if we can cite it for our own work. Even by the standards of cultural history, we tend not to know enough, and what we know is not primary enough. If we then accuse cultural historians of being chronologically restricted, who passes muster as knowing what an art historian ought? Wouldn't our students benefit if their professors took more time to explore, and weren't forced into the role of specialists beating their chests in self-applause and counting the pages of their CVs while still wet behind the ears? Mostly we read what the members of our particular clan have written, and then write letters of recommendation (sometimes called reviews) for one another. As a culture we are fostering a professoriate in the humanities selected precisely for its lack of intellectual curiosity and its avoidance of challenging the status quo." Patricia Emison, *op. cit.*, 93; see also note 25.

³⁹ Ibid., p. 96.

⁴⁰ Grant Pooke and Diana Newall, *op. cit.*, 32, 89.

⁴¹ „Althusser not only gave post-Marxism its methodology; he had the paradoxical effect of appearing to open out philosophy's sterile quibbles to an exciting constellation of repressed radical thinkers from an era of actual mass movements". Cf. Timothy Brennan, *Wars of Position. The Cultural Politics of Left and Right*, Columbia University Press, New York – Chichester, 2006, 245.

⁴² „The myth of essential and universal Man: essential, because humanity [...] is the inseparable and central essence [...] of human beings; universal, because that essential humanity is shared by all human beings, of whatever time or place". Cf. Tony Davis, *Humanism*, Routledge, London – New York, 2001, 24.

⁴³ Philip Goldstein, *Post-Marxist Theory. An Introduction*, State University of New York, Albany, 2005, 21.

⁴⁴ „This proliferation of struggles presents itself, first of all, as a 'surplus' of the social vis-a-vis the rational and organized structures of society – that is, of the social 'order.'" Ernesto Laclau and Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*, Second Edition, Verso, London – New York, 2001, 1.

⁴⁵ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin (Eds), *The Post-colonial Studies Reader*, Routledge, London and New York, 2003, 117.

⁴⁶ In this regard, „more pertinently, perhaps, postmodernism has in practice become the privileged domain of a North Atlantic intelligentsia. Even postcolonialism has, to some extent, become an academic niche for Third World intellectuals in the West. Nevertheless, especially when we combine postmodernism with postcolonial politics, we have a very powerful discursive movement seeking to decentre and destabilize the ontological security of the West." [italics, N.V.] Cf. Ronaldo Munck, *Marxism @ 2000. Late Marxist Perspectives*, MacMillan Press Ltd, Houndmills, 2000, 145.

⁴⁷ Jacques Rancière, *Althusser's Lesson*, trans. Emiliano Battista, Continuum, London and New York, 2011.

⁴⁸ McQuillan clears a bit the translational usage of the term *le partage* as „distribution" by proposing the following: „*'partage'* as in Rancière's phrase '*le partage du sensible*' can mean 'distribution' but more accurately 'sharing out' with the emphasis on responsibly allotted portion." Cf. Martin McQuillan, „Paul de Man and Art History I: Modernity, Aesthetics and Community in Jaques Rancière", in: Paul Bowman and Richard Stamp (Eds), *Reading Rancière*, Continuum, London and New York, 2011, 167;

⁴⁹ Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, trans. Gabriel Rockhill, Continuum, London and New York, 2011, 38.

⁵⁰ In a way in which Martin McQuillan is criticizing and denying of almost whole Rancière's opus in one single text and Lindsey McGoey when discussing the conception of disensus, in particular. Cf. Martin McQuillan, *op. cit.*, 163–184; Lindsey McGoey, „Police Reinforcement:

⁵⁵ Jacques Rancière, *The Future of the Image*, prev. Gregory Elliott, Verso, London, 2007., 81.

⁵⁶ Jonathan Lahey Dronsfield, „Philosophies of Art: Art and Sensation, Sense, and the Sensible“, u: John Mullarkey i Beth Lord (ur.), *The Continuum Companion to Continental Philosophy*, Continuum, London i New York, 2009., 225–226 (219–237).

⁵⁷ Georges Didi-Huberman, nav. dj., 7, i nakon toga: „Takvi su ulozci: znati, ali i misliti ne-znanje kada ono raspliče mreže znanja. Napredovati dijalektički. Nadići samo znanje i predati se paradoksalnom iskušenju ne-znanja (što se svodi upravo na poricanje znanja), ali misliti onaj element ne-znanja koji nas zasljepljuje kad god nam pogled padne na umjetničku sliku.“ Biti svjestan da „učinkovitost tih slika nije samo rezultat prijenosa znanja – vidljivog, čitljivog ili nevidljivog – nego upravo suprotno, da njihova učinkovitost neprestano djeluje u isprepletenosti, pa čak i zbrci prenošenih i dekonstruiranih znanja, proizvedenih i transformiranih ne-znanja.“ Isto, 16. Odavajući počast Ernstu Cassireru, Didi-Huberman zaključuje: „Povjesničari umjetnosti ponekad pokušavaju razmišljati kritički, u kantovskom ili neo-kantovskom duhu [ovo se odnosi na postmarksiste] o dometu i ograničenjima svoje struke. No na bilo koji način – i uvijek u neo-kantovskom duhu – oni se smještaju u komandni stožer znanja koje su proizveli. Svakako su izožtrili pogled, dali svojoj praksi ‘svijest’ (i ‘savjest’), opovrgnuli sve što je naivno, bolje rečeno: gotovo sve. U umjetničkim slikama traže znakove, simbole i manifestaciju stilističkih *noumena*, ali veoma rijetko razmatraju simptom, budući da bi razmatrati simptom značilo dovesti u opasnost oči u središnjem rascjepu slika, u njegovoj prilično mučnoj učinkovitosti. To bi značilo prihvatiti sputavanje ne-znanja i time se maknuti sa središnjeg i povlaštenog položaja, moćnog položaja subjekta koji zna.“ Isto, 161–162.

⁵⁸ Kao zanimljivost možemo istaknuti da, „iako Kant ne spominje povijest umjetnosti u povijesnoj skupini, znamo da je Johann Dominicus Fiorillo (1748.-1821.), vjerojatno prvi povjesničar

umjetnosti zaposlen na sveučilištu, koji je podučavao u Göttingenu od 1781. godine do svoje smrti, bio pridružen filozofskom fakultetu.“ Mark Cheetham, nav. dj., 20.

⁵⁹ Jacques Rancière, *Učitelj neznalica. Pet lekcija iz intelektualne emancipacije*, prev. Leonardo Kovačević, Multimedijalni institut, Zagreb, 2010.

⁶⁰ Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, prev. Gregory Elliott, London i New York, 2009.

⁶¹ Rancière (kao u bilj. 59.), 22 i 25.

⁶² Isto, 27.

⁶³ Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, 10.

⁶⁴ Za daljnje istraživanje o Rancièreovu utjecaju na obrazovanje vidi: Charles Bingham i Gert J. J. Biesta s Jacquesom Rancièreom, *Jacques Rancière: Education, Truth, Emancipation*, Continuum, London i New York, 2010.

⁶⁵ Andrew Hemingway, nav. dj.

The Anti-Politics of Organizational Life“, in: Paul Bowman and Richard Stamp, *op. cit.*, 148–162.

⁵¹ See: Paul Bowman and Richard Stamp, „Introduction: A Critical Dissensus“, in: Paul Bowman and Richard Stamp, *op. cit.*, 17.

⁵² Jacques Rancière, *Dissensus. On Politics and Aesthetics*, ed. and trans. Steven Corcoran, Continuum, London and New York, 2010, 140.

⁵³ For a first time they appeared in *The Politics of Aesthetics*.

⁵⁴ Jean-Phillipe Deranty, ‘Regimes of the arts’, in: Jean-Phillipe Deranty (ed.), *Jacques Rancière. Key Concepts*, Acumen, Durham, 2010, 117 (116–130).

⁵⁵ Jacques Rancière, *The Future of the Image*, trans. Gregory Elliott, Verso, London, 2007, 81.

⁵⁶ Jonathan Lahey Dronsfield, ‘Philosophies of Art: Art and Sensation, Sense, and the Sensible’, in: John Mullarkey and Beth Lord (Eds), *The Continuum Companion to Continental Philosophy*, Continuum, London and New York, 2009, 225–226 (219–237).

⁵⁷ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, 7, and further on: “Such are the stakes: to know, but also to think not-knowledge when it unravels the nets of knowledge. To proceed dialectically. Beyond knowledge itself, to commit ourselves to the paradoxical ordeal not to know (which amounts precisely to denying it), but to think the element of not-knowledge that dazzles us whenever we pose our gaze to an art image.” To be aware of that “the efficacy of these images is not due solely to the transmission of knowledge – visible, legible, or invisible – but that, on the contrary, their efficacy operates constantly in the intertwinings, even the imbroglia, of transmitted and dismantled knowledges, of produced and transformed not-knowledges.” Ibidem, p. 16. Paying a tribute to Ernst Cassirer, Didi-Huberman concludes: “Historians of art have sometimes tried to think critically, in a Kantian or neo-Kantian mode [which relates to the post-Marxists], about the extension and limits of their own discipline. But they have in every kind of way – and always in a neo-Kantian mode – placed themselves in the command center of the knowledge that they produced. They have

certainly sharpened their eyes, given their practice ‘consciousness’ (and ‘conscience’), refuted all that is naive, or let’s say: almost everything. In art images they have looked for signs, symbols, and the manifestation of stylistic noumena, but only very rarely have they looked at the symptom, because to look at the symptom would be to risk their eyes in the central rend of images, in its quite troubled efficacy. That would have been to accept the constraint of a not-knowledge, and thus to dislodge themselves from a central and advantageous position, the powerful position of the subject who knows.” Ibidem, 161–162.

⁵⁸ For the sake of curiosity, “although Kant does not mention art history in the historical group, we know that Johann Dominicus Fiorillo (1748–1821), probably the first university-based art historian, who taught at Göttingen from 1781 until his death, was a member of the philosophy faculty.” Mark Cheetham, *op. cit.*, p. 20.

⁵⁹ Jacques Rancière, *The Ignorant Schoolmaster. Five Lessons in Intellectual Emancipation*, trans. Kristin Ross, Stanford University Press, Stanford, California, 1991.

⁶⁰ Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, trans. Gregory Elliott, London and New York, 2009.

⁶¹ Id., *The Ignorant Schoolmaster*, 16.

⁶² Ibidem, 18

⁶³ Id., *The Emancipated Spectator*, 10.

⁶⁴ For further research on Rancière’s influence on education see: Charles Bingham and Gert J.J. Biesta with Jacques Rancière, *Jacques Rancière: Education, Truth, Emancipation*, Continuum, London and New York, 2010.

⁶⁵ Andrew Hemingway, *op. cit.*