

Filip Kučeković
University of Zagreb
fkucekov@m.ffzg.hr
ORCID: 0009-0008-1295-0376

POZNAŃSKIE STUDIA SŁAWISTYCZNE
NR 29 (2025)
DOI: 10.14746/pss.2025.29.15

Data przesłania tekstu do redakcji: 9.09.2024
Data przyjęcia tekstu do publikacji: 5.02.2025

Status teorii u proučavanju književnosti i vizualnih umjetnosti

ABSTRACT: Kučeković Filip, *The Status of Theory in the Study of Literature and the Visual Arts*, "Poznańskie Studia Sławistyczne" 29. Poznań 2025. Wydawnictwo "Poznańskie Studia Polonistyczne," Adam Mickiewicz University, Poznań, pp. 285–304. ISSN 2084-3011.

The article compares the state of theory in literary studies and the visual arts. While in the one the end of theory is proclaimed for several decades, in second it is systematically neglected as insufficiently scientific. A critique of the existing methods of art history, which are predominantly based on documentation and historiography in the study of artworks is needed. Discipline is demoted to an auxiliary historical science, which results in its vanishing. An example is given of the research of Didi-Huberman, who, by establishing the difference between the visible and the visual, extends the field of study of the visual arts with his theory, thereby prolonging its life and ensuring that the end of art history, which the discipline itself has been questioning for several decades, is avoided. The paper argues for openness and the overcoming of boundaries within two humanities disciplines that have begun to distance themselves from each other and neglect their mutual contributions.

KEYWORDS: theory; literature; visual; art history; humanities



This is an open access article licensed under the Creative Commons CC BY 4.0 License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). © Copyright by the Author(s).

1. Uvod

Književnost i vizualne umjetnosti bliske su umjetničke prakse koje stoljećima uspostavljaju odnose posuđivanja koncepata, formi i sadržaja svoga stvaralaštva. Stoga nije neobično da se u disciplinama koje proučavaju te umjetnosti pojavljuju slični problemi i načini njihova razrješavanja. U razmatranjima književnosti i vizualnih umjetnosti suvremeni proučavatelji služe se onim što se naziva teorijom, a čije će različite definicije i status u dvije discipline biti tema ovoga rada.

Bilo da se početak bavljenja proučavanjem vizualnih umjetnosti smješta u sredinu 16. st. kada Vasari piše *Živote najizvrsnijih slikara, kipara i arhitekata*, ili dvjesto godina kasnije kada Winckelmann objavljuje *Povijest antičke umjetnosti* i započinje interes za antičku umjetnost u Europi, ono je doživjelo mnoge transformacije koje danas za posljedicu imaju discipline koje se nazivaju povijest umjetnosti i vizualni studiji. Iako se naziv prve svodi na jednu od mogućih metoda u proučavanju umjetnosti, neporecivo je da se bez povijesti umjetnosti neće daleko odmaći u proučavanju vizualnih umjetnosti. Književnost, iako se piše od početaka prvih civilizacija, svoje značenje u današnjem smislu riječi dobiva početkom modernog doba a njezino proučavanje obuhvaćeno je pojmom znanosti o književnosti u kojoj teorija uz povijest i kritiku ima ključnu ulogu, premda ni te podjele danas nisu toliko stabilne.

Stoga je potrebno postaviti pitanje što se s pojmovima teorije književnosti i vizualnih umjetnosti događa u njihovim suvremenim aktualizacijama u različitim pregledima teorija i tekstovima koji problematiziraju njihov manjak upravo tamo gdje bi se oni morali nalaziti. Istaknut će se i nepravедno zanemareno mjesto teorije u istraživanju vizualnih umjetnosti te će se pokazati koje su njezine mogućnosti u proučavanju vizualnih umjetnosti, a koje suvremeni proučavatelji često odbacuju, i zagovarati će se njezino sustavnije uvođenje u disciplinu povijesti umjetnosti. U prvom dijelu rada predstaviti ćemo suvremeno stanje teorije u znanosti o književnosti, disciplini koja je zbog svoje diskurzivnosti proizvela potrebu za teorijom te razmotriti koje su današnje mogućnosti teorije da bismo kasnije situaciju usporedili sa stanjem u vizualnim umjetnostima. Zatim ćemo se baviti historiografijom povijesti umjetnosti kao zamjenom za teoriju od koje nastoji pobjeći već desetljećima,

a koja dovodi do diskursa o kraju discipline, da bismo naposljetku pokazali kakvih sve koristi proučavanje vizualnih umjetnosti i njezini proučavatelji mogu imati od prihvatanja jedne poststrukturalističke teorije vizualnosti. Namjeravamo pokazati kako granice između pojedinih disciplina u humanistici nisu održive i mogu dovesti jedino do stagnacije razvoja disciplina.

2. Stanje teorije u proučavanju književnosti

Problemi odnosa teorije i književnosti počinju se tematizirati već u prvim susretima s propedeutičkim tekstovima o teoriji književnosti. Jedan od njih je *Književna teorija: Vrlo kratak uvod* (*Literary Theory: A Very Short Introduction*, 1997) Jonathana Cullera u kojoj se to pitanje naznačuje već u naslovu inverzijom teorije književnosti u književnu teoriju. On uočava da govor o teoriji nije govor o teoriji književnosti, nego samo o teoriji koju zato postaje teško definirati, ali se može reći da objedinjuje filozofiju, psihoanalizu, politiku itd. (Culler, 2001, 9). Posljedica je nemogućnost definicije teorije koja postaje žanr, način pisanja tekstova, a koji se oslanja na interdisciplinarnost. Javlja se opasnost da interdisciplinarnost naruši autonomiju proučavanja književnosti prihvaćajući sve više različitih disciplina pod svoje okrilje. Iako Culler svoj uvod u književnu teoriju započinje upozorenjem da je u književnoj teoriji sve manje književnosti, čini se da u njegovu nastavku ne slijedi utvrđeno polazište. U dijelu naslovljenom *Učinci teorije* glavnim se učinkom smatra „osporavanje zdravoga razuma, odnosno zdravorazumskog pogleda na značenje, pismo, književnost te iskustvo“ (Culler, 2001, 12). Književnost postaje samo jedan od predmeta zdravorazumskog pogleda koji teorija nastoji dovesti u pitanje. Nadalje, za svoj primjer Foucaultove teorije seksualnosti i sam priznaje da joj književnost nije u fokusu, ali da se pokazala korisnom u proučavanju književnosti (Culler, 2001, 13). Konačno, jedan od mogućih otpora teoriji u proučavanju književnosti nalazi u beskonačnosti i neovladivosti teorije (Culler, 2001, 25), što dovodi do osamostaljivanja književnosti od teorije i njezinog udaljavanja.

Često korišten uvod u teoriju književnosti je i *Demon teorije* (*Le Démon de la théorie*, 1998) Antoinea Compagnona koji problematiku odnosa

teorije i književnosti veže za francusku sredinu u kojoj je književna teorija postala značajna tek od 60-ih godina 20. st. Autor kao primjer navodi da je *Teorija književnosti* Welleka i Warrena napisana 1949. na francuski jezik prevedena tek 1971. u trenutku kada se u znanosti o književnosti pojavljuje nov pristup književnosti iz čije su perspektive oni već zastarjeli (Compagnon, 2007, 6). Istaknuto je i propitivanje zdravog razuma i samorazumljivog pristupa književnom tekstu (Compagnon, 2007, 11), ali je naglašeno da se ne radi o preskriptivnoj teoriji, nego o deskriptivnoj koja organizira praksu književnosti (Compagnon, 2007, 14).

Kod Compagnona se pojavljuje svijest o spomenutoj inverziji teorije i književnosti u književnu teoriju. Dok se teorija književnosti „shvaća kao grana opće i poredbene književnosti: označava refleksiju o uvjetima književnosti, književne kritike i književne povijesti: to je kritika kritike ili metakritika“, za književnu teoriju autor smatra kako je više oporbeni te kritizira ideologiju kao i teoriju književnosti, ona „nastaje kad se pristup književnim tekstovima više ne zasniva na nelingvističkim, na primjer povijesnim ili estetičkim zapažanjima, kad predmet rasprave više nisu značenje ili vrijednost, nego modaliteti proizvodnje značenja ili vrijednosti“ (Compagnon, 2007, 21). Stoga, ako je teorija književnosti metakritika, književna teorija postaje još jedna metarazina metakritike, koja izmiče stabilne kategorije kojima se teorija književnosti služi, pa i samu književnost. Odmak od teorije književnosti razjasnit će i razloge odsutnosti književnosti u primarnom interesu teorije.

Navedenim pitanjima odnosa teorije i književnosti bavi se i uvod u pregled književnih teorija Anne Burzyńskiej i Michała Paweła Markowskog *Književne teorije 20. veka (Teorie literatury xx wieku, 2006)*. Njihov se pregled teorija temelji na lomovima u povijesti proučavanja književnosti koji su oblikovali disciplinu, a time je i udaljili, odnosno približili je književnosti. Razdoblja su proučavanja književnosti koja oni prepoznaju antipozitivistički preokret, strukturalizam i poststrukturalizam. Dok je zadatak teorije književnosti u prvom razdoblju bila konstitucija općeg oblika discipline, a drugog preuzimanje metoda lingvistike i stvaranja sustava književnog djela, u trećem se vršila revizija dotadašnjih razmišljanja (Burzyńska, Markowski, 2009, 16). Ovakav slijed metoda u proučavanju književnosti promatra se iz perspektive jačanja scijentizma i zatim njegove kritike. Znanost kao nešto što je objektivno,

racionalno i precizno postaje ideal proučavatelja književnosti koji se stoga utječe lingvistici, iz čega nastaje strukturalizam za kojega autori smatraju da je imao „pretjerane, naučne ambicije“, što kao posljedicu ima „osećaj da teorija po njihovom shvatanju postaje u suštini teorija radi same teorije“ (Burzyńska, Markowski, 2009, 21).

Krajem 60-ih, prema autorima, dolazi do eskalacije konflikta između znanosti i književnosti. Kao reakcija na teorijsku ortodoksiju pojavljuje se poststrukturalizam ne propitujući samo teoriju književnosti nego i sam smisao bavljenja teorijom književnosti (Burzyńska, Markowski, 2009, 23). Poststrukturalistička pitanja postaju spoznajne mogućnosti i ograničenja teorije, kakvim jezikom pisati teoriju te kako predstaviti odnos između teorije i interpretacije (Burzyńska, Markowski, 2009, 32), dok se pitanje postavlja u *Teoriji književnosti* Welleka i Warrena, *što je književnost*, čini besmisleno postavljati. Budući da se davno odustalo od nepromjenjivih i univerzalnih suština, sve je važnije djelovanje književnosti na čitatelje od same književnosti (Burzyńska, Markowski, 2009, 39). Promjene paradigme i načina promišljanja književnosti djeluju i na odnos književnosti i teorije. Iako se činilo da se teorija pretjeranim scijentizmom i specifičnim diskursom strukturalizma udaljuje od književnosti, pokazalo se da se kritika poststrukturalizma vrlo lako daje također ignorirajući književnost.

Navedenim primjerima zajedničko je što odnos teorije i književnosti uspostavljaju kao rastajanje bez konačnog rastanka. Čini se da je književna teorija nadišla književnost te, postavši samo teorijom, odbacila balast koji ju je vezivao za jedan specifičan tip tekstova. Međutim, književnost se vraća kao ono što je oblikuje ili je oblikovano jezikom, diskursom, čitateljima, kulturom, čime se suvremena teorija bavi. Na koncu, iako može biti istina da se teorija počela baviti sobom i pisati radi sebe same, bavljenje sobom preduvjet je za samokritiku iz koje se osmišljava prikladan način djelovanja u novim okolnostima.

To je vidljivo i u pokušajima da se zamisli proučavanje književnosti nakon teorije u nizu studija i zbornika koji se u akademskom pogonu proizvode posljednjih dvadeset godina. Proničući u njih sve je izglednije da se u njima ne zagovara radikalni raskid teorije i književnosti i uvođenje neke sasvim nove metode jer je jasno da odsustvo teorije znači povratak na predteorijsko bavljenje književnošću: „Teorija donosi

akademske kritici način razmišljanja i razlog postojanja koji ima više integriteta i svrhe nego minuciozne debate o autorskoj biografiji i impresionističkoj ljepoti brbljavih knjiga“ (McQuillan et al., 2010, x). Riječ je ipak o prevrednovanju uloge i funkcije teorije koje bi joj moglo dati novi život prikladan suvremenoj humanistici jer se teorija iz 60-ih pretvorila u doksu, i treba ju ponovno promisliti, što će samo potvrditi potencijal teorije da raskrinkava zdrav razum te osigurati njezinu autonomiju (McQuillan et al., 2010, xiv). Teorija se zato ne odbacuje, nego se njezina zadaća redefinira prema promijenjenim okolnostima u kojima je počela okoštavati dok su je teoretičari mehanički primjenjivali na književne tekstove. Na sličan način u zborniku *What's Left of Theory* autori na prijelazu stoljeća zaokružuju dosadašnja postignuća teorije koja više nije monolitna struktura, nego nastavlja živjeti u svojim raznim dijelovima koji se sada zovu historicizam ili novi materijalizam i sl. (Butler et al., 2002, xi). Ali autori i ovdje napominju da zahtijevati transparentnost teorije i njezino zadržavanje na tematskoj analizi koja u teoriji priziva već odbaćen zdrav razum, znači čitati ju pogrešno i dopustiti kontaminaciju teorije politikom (Butler et al., 2002, ix–x). Najjednostavnije bi bilo reći da kraj teorije znači povratak književnosti samoj (Butler et al., 2002, x), ali ponovno se javlja pitanje kojim će se metodama pristupiti proučavanju književnosti, a izgleda da je to bez teorije nemoguće. Na koncu često se spominje sprega teorije i politike. Među razlozima se za bujanje teorije onda navodi politička impotentnost zapadnog marksizma koji se morao sakriti u diskurs, filozofska i kulturna pitanja, našavši se između kapitalizma i staljinizma (Eagleton 2004, 31). Iako je Eagleton iz marksističke perspektive sumnjičav prema postmodernizmu i post-strukturalizmu, ni on sam ne pruža alternativu teorijama pod uvjetom da povratak na staro nije moguć.

Nakon što smo skicirali promjene statusa teorije u znanosti o književnosti i sve nevolje s njezinim beskrajem, u nastavku rada promotrit ćemo način konstituiranja odnosa vizualnih umjetnosti i metoda koje ih opisuju te što se od alata književne teorije može koristiti za proširivanje vidika u proučavanju vizualnosti.

3. Vizualne umjetnosti

Za razliku od proučavanja književnosti, čini se da vizualne umjetnosti nisu dobile svoje propedeutičke priručnike, barem ne one koji problematiziraju odnos teorije umjetnosti prema njezinu predmetu. Kao primjer jednog takvog uvoda izdvojit ćemo *But is it Art?: An Introduction to Art Theory*, 2001. Cynthije Freeland. Riječ je o pregledu teorija umjetnosti, ali samim problemom teorije autorica se ne bavi. U uvodu je teorija definirana kao „više od definicije; ona je okvir koji opskrbljuje uredno objašnjenje promatranih fenomena“ (Freeland, 2002, xvii). Teorija bi trebala što jednostavnije dati smisao razmatranom i zašto bi se pojedino umjetničko djelo smatralo umjetničkim djelom (Freeland, 2002, xvii). Od zahtjeva za kritikom zdravorazumnog promišljanja kakav smo vidjeli kod Compagnona, u ovom slučaju teorija je treba olakšavati i presuđivati. Ovakvim definicijama teorije ona će teško pridonijeti proučavanju vizualnih umjetnosti pa je potrebno okrenuti se tekstovima i autorima koji su se ozbiljnije time bavili.

Na početku je zahvalno usporediti dva polja koja razmatramo da bi se vidjela njihova polazišta i moguće dodirne točke. Pomoći će poglavlje *Procvat i kriza znanstvene discipline* iz knjige Jana Białoostockog *Povijest umjetnosti i humanističke znanosti*. Białoostocki započinje podsjećajući na poziv Marca Blocha i Luciena Febvrea iz 1929. godine na izlazak iz začahurivanja pojedinih povijesnih disciplina (Białoostocki, 1986, 11), što je i preduvjet za promišljanje pojmova i metoda povijesti umjetnosti kao humanističke discipline. One se, za razliku od prirodnih znanosti, bave proučavanjem ljudskih tvorevina. Jedna od njih je i povijest umjetnosti koju autor definira kao „istraživačku disciplinu čiji su predmet vizualno doživljena umjetnička djela, djela onih umijeća koja su u 18. st. u tekstovima estetičara dobila konačnu jedinstvenu definiciju i određenje izričajem »lijepe umjetnosti« po uzoru na već ranije stvoren izričaj »lijepe književnosti«“ (Białoostocki, 1986, 14). Književnost i vizualne umjetnosti dovode se u vezu kao model po kojem se ona druga oblikuje, što uvjetuje i njihovo dijeljenje metoda. Povijest umjetnosti kao humanistička disciplina veže se za filologiju jer su joj za prva istraživanja bili potrebni klasični jezici s kojima preuzima pojam stila, koji od individualnog stila pretvara u sustav formalnih

razlika kojim se služi kao načelom povijesne klasifikacije (Białoostocki, 1986, 18).

Međutim, prema imenu discipline, ona se sastoji od umjetničkog, ali i povijesnog dijela. Služila se metodama povijesnih disciplina pa je povijest umjetnosti bila dijelom proučavanja povijesti civilizacija, genija i sl. nauštrb umjetnosti. Reakcija povjesničara umjetnosti Bečke škole bavljenje je formalnim elementima umjetničkih djela kao što su crta, boja na ravni i u prostoru (Białoostocki, 1986, 26), što odgovara pojavi ruskih formalista u proučavanju književnosti koji nastoje pokazati da je forma ono što je specifično umjetničkom djelu i da ga upravo to čini umjetnošću.

Białoostocki razmatranje suvremenog stanja povijesti umjetnosti dinamizira uvođenjem kritične faze koja započinje neuspjehom povjesničara umjetnosti u pronalasku pravih kriterija vrednovanja (Białoostocki, 1986, 28). U humanistici se tada pojavljuje proučavanje povijesti ideja. Kritika E. R. Curtiusa, prema kojoj književnost nosi misao, dok vizualne umjetnosti to ne mogu, bila je zato poprilično razorna i pokazala da je došao kraj dominaciji povijesti umjetnosti kao glavnoj disciplini humanistike (Białoostocki, 1986, 29).

Pod prijetnjom pozitivizma te nemogućnosti jezičnog obrata koji se u proučavanju književnosti dogodio 60-ih godina, povijest umjetnosti suočila se s tri kritike. Prvo, da nema opću teoriju i da su joj pojmovi nedovoljno precizni, a metode nesigurne; drugo, da je napustila kritiku i vrednovanje kao svoje metode; treće, ulazak umjetnosti u muzeje odvaja ju od života i povijesti (Białoostocki, 1986, 33). Na primjeru ikonoografske analize Erwina Panofskog, Białoostocki pokazuje veliki procvat jedne metode da bi se zatim odbacila kao pretjerano fokusiranje na sadržaj i zanemarivanje forme (Białoostocki, 1986, 34).

Možemo zaključiti da je danas teško definirati umjetnost, a čak i kad bi to bilo moguće, ona se ne bi mogla odvojiti od društvenog mjesta koje joj je pridano još od 19. stoljeća. Pitanje jest što bi ostalo od povijesti umjetnosti ako preuzme metode od lingvistike, preko semiologije do psihoanalize (Białoostocki, 1986, 39).

Povijest umjetnosti bez vlastite metode trebala je osmisliti kako će teorija kao metoda progovoriti o vizualnim umjetnostima. U suprotnom prijetio joj je povratak predteorijskim znanjima koja odbacuju teoriju

kao pretjerano filozofski diskurs bez veze s predmetom povijesti umjetnosti. U nastavku rada problemom gubljenja i pronalaženja metode kojom se umjetnost proučava bavit ćemo se kroz prizmu pojave historioografskog pristupa koji ispražnjen metodološki prostor nastoji ispuniti činjenicama, čime bi povijesti umjetnosti priskrbio status znanosti. Taj pristup nije polučio uspjeha, a zamijeniti ga može jedino teorijsko mišljenje vizualnih umjetnosti.

4. Historiografija umjesto teorije

Problem gubitka metoda i uspostavljanje nove primijećeni su već prije više od 50 godina kada je broj časopisa *New Literary History* pod nazivom *Literary and Art History* posvećen konvergiranju i divergiranju dviju disciplina na području proučavanja povijesti. Iako namjera ovog rada nije baviti se načinima konstrukcije povijesti jedne i druge umjetnosti, neosporivo je da je i historiografiji teorija neizbježna, da izbor teorijske perspektive oblikuje povijest predmeta o kojem se piše. Tekstovi izašli u tom broju poslužiti će kao rijetka prilika susreta promišljanja dviju disciplina i uvid u način na koji se služe, odnosno ne služe, teorijom a što pokazuju na svojim rubovima.

Njihov zajednički pogled na književnost i vizualne umjetnosti temelji se na isticanju nesvodivih razlika kako samih medija dviju umjetnosti, tako i konceptualnih aparata kojim su one zahvaćene. Medij je književnosti nepronični jezik koji neprestano nešto skriva i čije se značenje uvijek nalazi na drugom mjestu, dok je umjetničko djelo jasno, očigledno (Alpers, Alpers 1972, 437). Ta tvrdnja nije toliko očigledna da ne bismo istaknuli kako je i za interpretaciju vizualnog umjetničkog djela potrebno uložiti znanja onkraj očiglednosti ako mu se nastoji kritički pristupiti. Zatim, razlika je u metodama pristupu proučavanom predmetu. Prema autorima, dok čak i najformalističniji novokritičari u književnosti ne promatraju formu odvojenu od sadržaja, proučavanje vizualnih umjetnosti upravo se na tome temelji jer povjesničari umjetnosti nastoje u individualnom djelu pronaći elemente koje ono dijeli s ostalim djelima (Alpers, Alpers 1972, 439). Isto je i s konceptom stila koji je u povijesti umjetnosti povijesni koncept, dok je u književnosti alat kojim se nastoji

kritički analizirati i interpretirati djelo pojedinog autora (Alpers, Alpers 1972, 441). Inzistiranje na stilu i njegovom historijskom aspektu koji se dokazuje formalnim obilježjima djela i povijesnim činjenicama koje ga definiraju pokazuje težnju da se stil koncipira kao slobodan od subjektivnosti i pristranosti koje se vežu za povijest filozofije (Forster, 1972, 460). Povijest se umjetnosti iscrpljuje opisivanjem povijesno-stilskog razdoblja umjesto da ga (teorijski) objasni, a njegove promjene objašnjavaju se uplitanjem povijesti u inače pravilan razvoj umjetnosti. Odstranjivanje povijesti i njezinog teorijskog oblikovanja iz proučavanja umjetnosti, zanemarivanje potrebe da se promjene u pojedinim djelima objasne, a ne samo zabilježe, dovodi do derogiranja povijesti umjetnosti na pomoćnu povijesnu znanost koja doprinosi povijesti ideja, i to na tobože nepristran način, za razliku od političke i ekonomske povijesti (Forster, 1972, 466). Iako nije sporno da je odstranjivanje povijesti iz proučavanja umjetnosti pogubno za disciplinu i zatvaranje umjetnosti dijakronijskoj perspektivi, važno je pokazati kako se povijest zloupotrebljava kao zamjena za pozitivističku metodu u proučavanju vizualnih umjetnosti koja za sebe tvrdi da priskrbljuje objektivni uvid u povijest i povijesne procese. Vizualne su umjetnosti dio same povijesti i prema tome ovise o povijesnim procesima koji su ih oblikovali te ne mogu služiti kao jamci reda u inače mračnoj povijesti koji sublimiraju stvarnost prošlosti i sadašnjosti (Forster, 1972, 468), što je često uloga koju im namjenjuje neteorijski način proučavanja.

Čini se da je temeljna razlika između književnosti i vizualnih umjetnosti u njihovom teorijskom proučavanju, u mjeri u kojoj su proučavatelji vizualnih umjetnosti odbacili teoriju kako bi sačuvali mahom pozitivističke uvide koji pojedino djelo spremaju u ladice kategorija različitih naziva, od antike do postmodernizma, ali su svi jednako konstruirani diskurzivnim radom iz naknadne perspektive. Interes za umjetničko djelo interes je za neke njegove osobine koje se mogu uvezati s repozitorijem kvaliteta pripisanim nekom umjetničkom razdoblju.

Ne treba čuditi da se iza općenitih tvrdnji kako jedni od drugih trebaju učiti (Alpers, Alpers, 1972, 442) ističe opasnost od strukturalizma koji razdvajanjem označitelja i označenog svodi umjetničko djelo na formu (Alpers, Alpers, 1972, 447), zanemarujući njegov sadržaj, a prema autorima upravo je forma ono što razdvaja dvije umjetnosti. To nastoje

dokazati koristeći Lessingovu podjelu na prostorne i vremenske umjetnosti, odnosno na narativne i nenarativne, pri čemu bi književnost bila vremenska, a vizualne umjetnosti prostorna umjetnost (Alpers, Alpers, 1972, 446). Kao rješenje za najveći problem, kako nijemi predmeti mogu prenijeti značenje i predstaviti naraciju (Alpers, Alpers, 1972, 448), autori pronalaze promatrača koji svojim imaginativnim moćima pomaže autoru i stvara priču koju je on djelom samo naznačio (Alpers, Alpers, 1972, 454). Teza o promatraču kao osobi suodgovornoj za djelo i promatranju kao suradnji s autorom neodoljivo podsjeća na Sartreovo upravljenje stvaranje nastalo nekoliko desetljeća ranije, što dovoljno govori ozačahurivanju dviju disciplina.

Rješenje za takvu situaciju nije ni mehaničko prenošenje kategorija iz jedne discipline u drugu, čemu su se neki autori protivili. John Passmore ističe kako u tom slučaju prenošenja, ponajviše stilskih oznaka poput baroka i manirizma, iz likovnih umjetnosti u književnost dolazi do pomaka značenja pa te kategorije mijenjaju svoje značenje, vremenski i prostorni smještaj (Passmore, 1972, 586). Takav je prigovor svakako prihvatljiv, ali je on utemeljen u eksploataciji povijesnih kategorija u kojima su dvije umjetnosti nesumjerljive. Umjesto toga, pojam znaka i značenja mogao bi za polazište imati isti okvir i u proučavanju književnosti i vizualnih umjetnosti, u pokušaju gradnje vizualne semiotike, ali bi to značilo odustajanje od historiografskog koncepta proučavanja umjetnosti. Takvim se nastojanjima uvođenja semiotike neki autori opiru argumentom da ona inzistira na figuralnosti, dok apstrakcije ne mogu odgovoriti na semiotička pitanja (Laude, Denomme, 1972, 481). Takve tvrdnje zanemaruju klasične teorije vizualnih umjetnosti kao što su Bečka škola povijesti umjetnosti s jedne strane i Rudolf Arnheim s druge strane, koji afirmiraju osnovne likovne elemente – crtu, boju i plohu te im daju mogućnost značenja i oblikovanja smisla vizualnih umjetnosti.

Inzistiranje na razlikama dviju umjetnosti ne priječi uvođenju teorijskog aparata u jednu od njih, a pokušaji da se one prevladaju upotrebom teorija već poznatih u književnosti samo pokazuju koliko je za humanistiku potreban dijalog dviju disciplina.

Godinu nakon izlaska časopisa *New Literary History* posvećenom povijesti umjetnosti i književnosti, primjećuju se njegovi odjeci i osvježavanje manjka teorije u povijesti umjetnosti. James Ackerman ističe kako

je „povijest umjetnosti u ovoj državi [Sjedinjene Američke Države] bila disciplina bez ikakve priznate teorijske baze“ zbog zaokupljenosti historiografskom dokumentarnošću utemeljenoj u proučavanju stila (Ackerman, 1973, 315). Nedostatak kritičke perspektive objašnjava pokušajem izbjegavanja samokritika polja koje je pretjeralo u težnji objektivnosti i tzv. tvrdoj znanosti (Ackerman, 1973, 316). Umjesto toga zalaže se za uvođenje vrijednosnih sudova u proučavanje vizualnih umjetnosti koji bi neizbježno bili subjektivni, onkraj pojavnosti umjetničkog djela, čime bi se umjetnost ponovno vratila u svijet iz kojega je bila izolirana formalnim opisivanjem i stilskim pozicioniranjem umjetnina (Ackerman, 1973, 320). Zalažući se za marksističku interpretaciju vizualnih umjetnosti, Ackerman stvara teoriju u kojoj ima mjesta za povijest koja osigurava društvenu interpretaciju umjetnina, ali i za kritiku koja omogućuje vrijednosne sudove neizbježne u humanistici (Ackerman, 1973, 323).

Nešto recentniji pogledi prema teorijskom proučavanju vizualnih umjetnosti bave se starim pitanjima definicije umjetnosti i umjetničkog djela. McIver Lopes svoje definicije uspostavlja na razlikovanju teorije umjetnosti u cjelini i teorija pojedinih umjetnosti, pri čemu je teorija umjetnosti potrebna samo onim slučajevima kojima teorija pojedine umjetnosti ne nalazi rješenje pripadaju li zamišljenom korpusu umjetničkih djela ili ne (Lopes, 2008, 123). Takvo odbacivanje teorije kao nedovoljno partikularne za pojedinu umjetnost opet nalazi svoje temelje u svodenju umjetničkog djela na njegovu голу pojavnost i objektivni sud koji bi definirao umjetničko djelo. Problem nastaje u slučaju avangarde s kojom se definicija pripada li pojedino djelo kojoj umjetnosti komplicira jer je namjera avangardne umjetnosti dovođenje u pitanje institucije umjetnosti. Primjer za kojim McIver Lopes poseže, Duchampova *Fontana* to i pokazuje. Ako teorija umjetnosti odredi da je *Fontana* umjetnost, to ne rješava problem je li ona skulptura, ali tek kad teorija skulpture presudi da je ipak riječ o skulpturi, onda bi se o *Fontani* počelo misliti (Lopes, 2008, 122). Takav argument previda da avangarda s *Fontanom* kao primjerom postavlja prvo pitanje – što je umjetnost i koliko su njene granice rastezljive. Njezin problem uzima umjetnost u cjelini jednako kao što avangarda nastoji opovrgnuti umjetnost kao cjelinu, a ne pojedine umjetnosti i razdoblja. Uzaludno je određivati *Fontanu* kao skulpturu ili nešto drugo ako prije toga nije postavljeno

pitanje što je umjetnost kojoj *Fontanu* namjeravamo pripisati. Ono se ne rješava teorijama partikularnih umjetnosti, nego izgradnjom jedne općenitije teorije koja će se baviti umjetnošću, makar ne mogla svakom pojedinačnom djelu odrediti umjetnički status u binarnim oznakama umjetnost i ne-umjetnost.

Inzistiranje na historiografiji i njezinim pristupima koji se tiču specifičnosti medija kojim se bave, pokazalo se kao alibi za unošenje metode tobože znanstvenije od ikonografske analize ili nekih suvremenih teorija toga doba. Kao što smo pokazali, ona se iscrpila u skupljanju i organiziranju podataka bez tumačenja i interpretacije, što je dovelo do derogiranja povijesti umjetnosti na pomoćnu povijesnu znanost s ciljem da umjetničkim djelima dođe do ideja nekog povijesnog razdoblja. Smjenjivanjem stilskih perioda tumačio se „razvoj“ umjetnosti ne problematizirajući taj koncept. Umjesto toga, u nastavku ćemo ukazati na mogućnosti teorijskog proučavanja umjetnosti i kako ono proširuje značenje predmeta kojim se bavi.

5. Od vizualnog do vidljivog

Pišući o suvremenim tendencijama u povijesti umjetnosti, teoretičar umjetnosti Georges Didi-Huberman kritizira težnju njezina diskursa da se proglasi znanjem o umjetnosti koje je akumuliralo i kategoriziralo mnoštvo predmeta i informacija o njima (Didi-Huberman, 2005, 2). Povjesničar umjetnost preuzima ton izvjesnosti zaboravljajući da je povijest njegov vlastiti proizvod (Didi-Huberman, 2005, 2). Povijest umjetnosti pretvara se u znanost koja funkcionira na načelu reprezentacije koja složene koncepte pretvara u slike i obrnuto (Didi-Huberman, 2005, 3). Na taj se način umjetnost zanemaruje kao primarni interes povjesničara umjetnosti, a to postaju ideje ili sama povijest kojoj onda umjetnost koristi kao izvor za proučavanje. Kao primjer teorije koja se suprotstavlja takvoj instrumentalizaciji umjetnosti, Didi-Huberman navodi Panofskog i njegovu metodu ikonologije. Panofsky utemeljenje svojih ideja pronalazi u Kantu koji *Kritikom čistog uma* dovodi u pitanje znanje i subjekt (Didi-Huberman, 2005, 5). Teorija kao propitivanje i kritika potrebni su povijesti umjetnosti spontane filozofije koja, utemeljena

u diskursu, ima zadatak zatvaranja jazova i davanja jednostavnih rješenja za složene fenomene (Didi-Huberman, 2005, 6). Kritičko promišljanje umjetnosti pokazat će se kao jedini mogući izlaz za disciplinu koja se neprestano pokušava odreći svoje autonomije.

Budući da je književnost sastavljena od jezika, on svojom arbitarnošću osigurava veću svijest o njezinoj kodiranosti. Za vizualne se umjetnosti pretpostavlja da su samoobjašnjive, a da je njihovo značenje prisutno na površini slike. Posljedica je marginalizacija teorije koja zamučuje jasnu sliku vizualnih umjetnosti. U nastavku svoje knjige *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art* (*Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, 1990.) Didi-Huberman pokazuje da takve tvrdnje ne samo da su neistinite nego i opasne po disciplinu povijesti umjetnosti i čitavo društvo.

Uzimajući za primjer *Navještenje* fra Angelica naslikano u firentinskom samostanu San Marco, Didi-Huberman pokazuje nesvodivost slike na ono što prikazuje. Povijest umjetnosti pristupa slici pokušavajući ju razumjeti tako što će sliku rastjelovati (Didi-Huberman, 2005, 15). Ono što se rastjelovljenjem slike vidi, naziva se vidljivim, a ono što se prevodi u druge medije, kao što je naracija, naziva se čitljivo, što na kraju ostavlja nevidljivo kao ono što gledatelj zanemaruje i što ne dopire do njega (Didi-Huberman, 2005, 15). Autor, međutim, priziva sasvim drugi način promatranja umjetnosti koji neće prepoznavati, nego se susprezati od tumačenja (Didi-Huberman, 2005, 16). Takvo gledanje fra Angelicove slike primijetilo bi bjeline koje se pojavljuju na likovima i između njih, koje se mogu vidjeti, ali nisu vidljive (Didi-Huberman, 2005, 17). Autor ih naziva vizualnim, ono što izmiče tumačenju, pojavljuje se nedistinktivno, a svojstveno je vizualnim umjetnostima – ono što je čista vizualnost (Didi-Huberman, 2005, 17). Za razliku od sveznajućeg pogleda znanja, pogled na bjeline vizualnosti svjedoči jedino fenomenologiji pogleda s kojima se povjesničar ne zna nositi jer se radi o nečemu što je svojstveno pojedinačnim promatranjem predmeta (Didi-Huberman, 2005, 15, 19).

Vizualne su umjetnosti na Zapadu stoljećima teme crpile iz kršćanske tradicije za koju su se vezale i u drugim aspektima. Mnogi teološki koncepti teško su objašnjivi i javljaju se kao misteriji i dogme, a prema Didi-Hubermanu upravo je vizualnost i njena nepronijljivost ekvivalent

teološke nepronicijivosti (Didi-Huberman, 2005, 29). Vizualnost se pojavljuje od najranijih dana likovnih umjetnosti, a dosad se ona nasilno pokušavala uklopiti u režime vidljivosti. Ona se „isključivala i još se isključuje iz polja osobitog niza figuralnih predmeta i razvoja koji danas nisu u potpunosti u skladu s onim što bi se zvalo *umjetničko djelo*: okviri, nereprezentacijski elementi, oltari, zavjetno kamenje koje isključuje vidljivost svetih slika, ali koji, usprkos tome, djeluju učinkovito u konstituiranju njegove vizualne vrijednosti takvim posrednim *simptomima* kao što su odsjaj, zračenje i povlačenje u sjenu“ (Didi-Huberman, 2005, 30). S ovakvim definicijama vizualnog javlja se novi problem, kako takve kategorije, koje se smatraju filozofskim aspektima, uklopiti u praksu povijesti umjetnosti?

Diskurs povijesti umjetnosti kojem su opis i kategorizacija umjetničkih predmeta ekvivalentni istini postaje defenzivan prema filozofiji i teorijskim konceptima bez jasnoće (Didi-Huberman, 2005, 32). Zato se povijest umjetnost koja je odustala od teorije, koja se informatizirala, a svoje spoznaje ovjerava znanstvenošću, smatra otuđenom (Didi-Huberman, 2005, 33). Jedan od mogućih razloga otuđenosti i čuvanja iluzije znanstvenosti, za autora je ideologija zatvaranja, odnosno čuvanja predmeta znanosti od drugih disciplina (Didi-Huberman, 2005, 34), što je nepojmljivo za humanističke discipline i djeluje razorno za povijest umjetnosti.

Što se povijesnosti tiče, Didi-Huberman ističe da se vrlo često *povijest* i *umjetnost* shvaćaju doslovno, što dovodi do dva aksioma povijesti umjetnosti – prvi, da je umjetnost stvar prošlosti, razumljiva jedino ako se promatra sa stajališta povijesti, i drugi, da je umjetnost stvar vidljivosti, onoga što ima vlastiti specifični identitet (Didi-Huberman, 2005, 42). Dva se aksioma vrte u krug i kao svoju posljedicu imaju pojavu diskursa o kraju umjetnosti jer je konačno sve postalo vidljivo (Didi-Huberman, 2005, 42). Ali, povijest umjetnosti ima kraj samo ako je imala početak, odnosno, ako se disciplina konstituirala vrlo osviješteno s jasnim zadacima i ciljevima, što nije moguće. Ideja je smrti umjetnosti stara koliko i povijest umjetnosti koja iznova potvrđuje svoju težnju da njezin predmet proučavanja bude završen, zaokružen, smješten u prošlost – mrtav (Didi-Huberman, 2005, 44). Zaključak Didi-Hubermanove rasprave o suvremenom stanju povijesti umjetnosti pokazao nam je da bi

ona radije doživjela smrt umjetnosti, nego prihvatila teoriju kao svoju metodologiju.

Drugi pogled na udaljavanje vizualnih umjetnosti od teorije iznosi teoretičar Boris Groys, prema kojem se umjetnost branila od dviju suprotnosti, teorije i života (Groys, 2006, 38). Umjetničko djelo koje se životom branilo od rastakanja u diskursu preuzelo je tehnološki diskurs života, čime se umjetnost opet našla u teorijskom diskursu, ali ovog puta u onom koji se konceptualizirao i smjestio u (bio)politički okvir (Groys, 2006, 44). Umjetničko je djelo trebalo braniti vlastitu diskurzivnost nasuprot diskursima drugih disciplina. Ono je već diskurzivno, bilježi određeni rad, projekt nesvjesnog ili samu formu i zbog toga „umjetnost želi braniti svoju diskurzivnu autonomiju i ne pristaje biti degradirana na slikovitu ilustraciju različitih ideologija i znanosti, uključujući i prirodne znanosti“ (Groys, 2006, 39). Ovaj zaziv autonomije umjetnosti logičan je u vrijeme kada se teorijski diskurs o njoj toliko odmaknuo od umjetnosti da se čini kao nasilje nad svojim predmetom. Ali vizualne umjetnosti lako upadaju u drugu zabludu, izlaganju umjetnosti u muzejima koji žive od mrtvih predmeta. Groys smatra kako su muzeji postali arhivi mrtvih umjetnina, što utječe na volju umjetnika da proizvode nešto novo, živo (Groys, 2006, 106). Muzeji se shvaćaju kao mjesta dokumentacije umjetnosti, njihov arhiv, čije obavljanje podrazumijeva teorijski rad i promišljanje izlišnim. Iz takve perspektive, jednom kada je kustos zabilježio, opisao i stavio umjetničko djelo u prikladan kontekst, njime se više nije potrebno baviti. Teorija je prema tome predmuzealno promišljanje umjetnosti te ju dodatno udaljuje od njezinog predmeta.

Stoga predlažemo korisniji način diskurzivnog obuhvaćanja umjetničkog djela koji se neće temeljiti na historiografskim činjenicama koje ga uvjetuju, niti će svoju djelatnost ograničavati na dokumentaciju. Umjesto toga potrebno je diskurzivnu prirodu umjetničkih djela izložiti teorijskom promišljanju kakvo se oblikovalo u znanosti o književnosti u kojoj se teorija diverzificirala i usprkos neprestanom proricanju smrti, nastavila biti jednim od osnovnih metodoloških alata u proučavanju književnosti. Upotrebom teorije u proučavanju vizualnih umjetnosti dolazi do potrebnog prevođenja umjetničkog djela, koje je po svojoj prirodi diskurzivno s obzirom na to da nastaje kao izjava, dokument ili tvrdnja (Groys, 2006, 38), na jezik teorije koja omogućuje novi uvid

u djelo, dajući mu pritom značenja koja do tada nije imalo. Na primjeru koji iznosi Didi-Huberman, fra Angelicovu *Navještenju*, vidjeli smo kako se vizualnost posredstvom teorije prevela u vidljivost, odnosno kako su bijele mrlje na slici koje su se do tada odbacivale kao beznačajne postale prostor generiranja značenja. Dio vizualnog medija koji je stoljećima bio zanemarivan, postaje vidljiv ne egzaktnim činjenicama, nego teorijskom imaginativnošću proučavatelja koji je u njima vidio prostor umjetničkog dijaloga djela s praksom njegova diskurzivnog zahvaćanja. Teorija tako upravlja režimima vidljivosti i predteorijskim vizualnim sustavima koje se jedino dokumentiranjem čini vidljivima i s kojim se misli i od kojih koristi ima prije svega sama disciplina i njezini proučavatelji. Time se neosnovanim pokazao prigovor o nesvodivoj razlici dviju umjetnosti, na kojem je temeljena teza o prijemčivosti teorije za književnost, a ne za vizualne umjetnosti zbog diskurzivnosti književnosti. Pronalazeći diskurzivnost i u djelima likovnih umjetnosti, u idejama koje ih oblikuju i načinima oblikovanja Groys je pokazao da se dvije umjetnosti ne razlikuju toliko da se znanje stečeno u proučavanju jedne ne bi moglo primijeniti u proučavanju druge.

Konačno, budući da se diskurs krize i kraja discipline u suvremenom razmatranju vizualnih umjetnosti širi, rješenje takvih problema nudi Hans Belting koji smatra da je umjetnost okviru povijesti umjetnosti odgovarala dok joj se on prilagođavao, ali da sada govor o kraju znači zahtjev za promjenom diskursa (Belting, 2010, 10). Odnosno, kraj povijesti umjetnosti zapravo je kraj jedne povijesti umjetnosti koji zahtijeva nastanak nove s boljim pristupom suvremenim umjetničkim djelima koju ovim radom zagovaramo. Povijest umjetnosti kao metoda proučavanja vizualnih umjetnosti ne može se više temeljiti na opisu stila nekog doba i njegove promjene jer umjetnost nastaje u vremenu raspada jedinstva stilova (Belting, 2010, 28). Disciplina uz pomoć institucije muzeja služila je kao okvir koji je umjetnost držao na okupu, a vađenje umjetnosti iz okvira 19. st. zahtijeva drugačije tumačenje umjetnosti (Belting, 2010, 30). Ono pretpostavlja teorijsko znanje koje su osigurale humanističke znanosti, dovoljno bliske da se ne doživljavaju kao nametanje, a da opet čuvaju autonomiju proučavanja vizualnih umjetnosti.

6. Zaključak

Proučavanje književnosti i vizualnih umjetnosti možemo promatrati kao dio veće cjeline koju nazivamo humanističke znanosti i koje dijele mnoge sličnosti. Ipak, razlike u dinamikama njihova razvoja imaju za posljedicu i drugačije odnose prema kategorijalnim aparatima kojima se dvije discipline služe. Proučavanje književnosti ne započinje bez problematiziranja vlastite teorije i metoda, dok je potrebu za takvim autorefleksivnim osvrtanjem u proučavanju vizualnih umjetnosti tek potrebno osvijestiti. Iz razmotrenih primjera djeluje da se problem nalazi u samoj vizualnosti koja zavarava promatrača/proučavatelja da se pred njim nalazi prezentno i jasno umjetničko djelo, dok se u slučaju književnosti jasno pokazuje kako ulazimo u prostor arbitarnosti označitelja. U oba slučaja potrebno je promišljati problem teorije s obzirom na diskurzivnost koju posjeduju obje umjetnosti, kao i potencijal za teorijsko promišljanje. Vizualne umjetnosti svoje odmicanje i zazor prema teoriji nadoknađuju dokumentacijom i historiziranjem umjetničkih djela, čime ulaze u područje iscrpive proizvodnje znanja. Na primjeru broja časopisa *New Literary History* posvećenog povijestima književnosti i umjetnosti, koji naglašava razlike u pisanjima povijesti dviju umjetnosti, pokazali smo da su te razlike naknadno proizvedene kako bi se povijesti umjetnosti priskrbio višak znanstvenosti koji joj u konačnici više šteti nego što joj omogućava daljnji razvoj jer ju prvo svodi na pomoćnu povijesnu znanost da bi joj zatim dao metodološki okvir koji ju iscrpljuje i pokazuje ograničenje u njezinu širenju na druga područja znanja. Posljedica je toga diskurs kriza i kraja discipline koja lakše zamišlja vlastiti kraj nego transformaciju. Na primjeru Didi-Hubermanove podjele na vizualno i vidljivo i analize fra Angelicova *Navještenja*, kao i Groysove i Beltingove kritike kraja povijesti umjetnosti, pokazali smo da upotreba poststrukturalističkih metoda u proučavanju povijesti umjetnosti širi pojam vidljivog i omogućava razvoj discipline koja već nekoliko desetljeća odbija mogućnost teorijskog mišljenja svog predmeta. Stoga umjesto propovijedanja krajeva i propasti, korisnije je vratiti se humanistici kao utočištu proučavanja ljudskih postignuća i koristiti spoznaje različitih disciplina među kojima ne može postojati zidova i granica.

Literatura

- Ackerman, J. (1973). *Toward a New Social Theory of Art*. „New Literary History“, br. 4, 2, str. 315–330.
- Alpers, S., Alpers, P. (1972). *Ut Pictura Noesis? Criticism in Literary Studies and Art History*. „New Literary History“, br. 3, 3, str. 437–458.
- Belting, H. (2010). *Kraj povijesti umjetnosti?* Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti.
- Białoostocki, J. (1986). *Povijest umjetnosti i humanističke znanosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Burzyńska, A., Markowski, M. P. (2009). *Književne teorije xx veka*. Beograd: Službeni glasnik.
- Butler, J., Guillory, J., Thomas, K. (2002). *Preface*. U: *What's Left of Theory?: New Work on the Politics of Literary Theory*. Ur. J. Butler et al. New York, London: Routledge, str. VIII–XII.
- Compagnon, A. (2007). *Demon teorije*. Zagreb: AGM.
- Culler, J. (2001). *Književna teorija: vrlo kratak uvod*. Zagreb: AGM.
- Didi-Huberman, G. (2005). *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*. University Park: The Pennsylvania State University Press.
- Forster, K. (1972). *Critical History of Art, or Transfiguration of Values?*. „New Literary History“ br. 3, 3, str. 459–470.
- Freeland, C. (2001). *But is It Art?: an Introduction to Art Theory*. Oxford – New York: Oxford University Press.
- Groys, B. (2006). *Učiniti stvari vidljivima*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti.
- Laude, J., Denomme, R. (1972). *On the Analysis of Poems and Paintings*. „New Literary History“ br. 3, 3, str. 471–486.
- Mciver Lopes, D. (2008). *Nobody Needs a Theory of Art*. „The Journal of Philosophy“, br. 105, 3, str. 109–127.
- McQuillan, M., Macdonald, G., Purves, R., Thomas, S. (2010). *The Joy of Theory*. U: *Post-Theory: New Directions in Criticism*. Ur. M. McQuillan et al. Edinburgh: University Press, str. ix–xx.
- Passmore, J. (1972). *History of Art and History of Literature: A Commentary*. „New Literary History“, br. 3, 3, str. 575–587.

- **FILIP KUČEKOVIĆ** (1996) graduated in Art History, Croatian Language and Literature, and Comparative Literature on the Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb, Croatia. He is currently a postgraduate student at Postgraduate studies of literary theory at the same Faculty. He participated in several international conferences Zagreb, Sarajevo,

Reykjavík, Prague and Krakow and organized the 8th International Congress of Art History Students at the Faculty of Humanities in 2019. He publishes literary, film and art criticism on the cultural portal booksa.hr, kulturpunkt.hr, and [Kritika HDP](http://kritika.hdp.hr), and participates in the organization of cultural events in the literary club Booksa, Zagreb.