

Sonja Briski Uzelac



## IZMEĐU LIKOVNE KRITIKE I POVIJESTI UMJETNOSTI

LJILJANA KOLEŠNIK, *Između Istoka i Zapada: Hrvatska umjetnost i likovna kritika 50-tih godina*, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, 2006., 461 str., ISBN 953-6106-54-X

Jedna je od konvencija kritike i povijesti umjetnosti uspostaviti u nerazmrsivoj dijalektici sinkronije i dijakronije umjetničkog zbivanja određene koordinate. Njihova su uporišta uvjetno postavljene kronološke točke koje se obično poklapaju s kalendarskim razdiobama kao što su stoljeće, desetljeće ili, tek, godina. S hermeneutičkog stajališta, takozvana objektivna historizacija posve je problematična, usprkos svojoj tradiciji povijesne periodizacije. No, paradigmska usmjerenost interpretativnog pristupa daje često za pravo takvim razdiobama jer ionako nemoguću misiju sveobuhvatnosti zamjenjuje koncentrirani pogled, neminovno parcijalan i fragmentaran ma koliko težio cjelovitosti, ali zato koherentan unutar koordinata vlastitog vidnog polja.

Takav nam pogled nudi autorica knjige *Između Istoka i Zapada. Hrvatska umjetnost i likovna*

*kritika 50-tih godina* na ključan trenutak poslijeratnog razdoblja, čiji je specifični kulturalno-politički sklop i danas u žarištu interesa. Naime, u suvremenom se političkom, ekonomskom i ideološkom procesu integracije europskog prostora, dakako nakon rušenja Berlinskog zida i okončanja blokovske podjele kontinenta, otvorio problem interpretacije “podijeljene Europe” na “Istok” i “Zapad”. U očekivanju te toliko najavljivane reintegracije postkomunističkog Istoka u jedinstveni kulturalni prostor Europe sve je više *after the Wall* projekata, stručnih skupova i pratećih hrestomatija, kritičkih sinteza i kataloških studija te znanstvenih radova koji nastoje prevladati posljedice gotovo polustoljetnog geopolitičkog jaza koji je doveo do ideološke izolacije te podjele na istočnu i zapadnu paradigmu, analogno vječno ponavljanom povijesnom hijatusu između središta i rubova, usredištenosti i marginalnosti.

Zorna je namjera ove opsežne knjige, nastale “dovršavanjem” doktorske teze, pridonijeti upravo procesu preispitivanja/dekonstrukcije ustaljene perspektive na status hrvatske umjetnosti 50-ih godina, ali i propitivanje šire percepcije ustaljenog kulturalnog odnosa centar/periferija.



Kako se ta namjera u pristupu dosljedno sprovođa uvođenjem u interpretativni proces odabranog povijesnog razdoblja i stajališta likovne kritike koje dobiva poziciju “glavnog ‘pripovjedača’” autoričine pripovijesti, to bitno djeluje na disciplinarno “proširivanje polja interesa”. U uvodnom se poglavlju knjige argumentirano razjašnjava takav metodološko-teorijski pristup vezan uz suvremenu perspektivu problema povijesti umjetnosti kao struke u tranziciji. Metodološki izbor likovne kritike, dakle, ne samo u njezinoj ulozi relevantne “prateće” recepcije zbivanja na umjetničkoj sceni nego i u njezinoj bitnoj sudioničkoj funkciji na kul-

turalnoj sceni, proširuje horizont razumijevanja situacije 50-ih godina. Naglašavanje pozicije kritike tako je usmjereno protiv pozitivističkog utemeljenja predmeta i metoda u tradiciji struke povijesti umjetnosti, koja sebi postavlja za cilj utvrđivanje objektivne, znanstvene istine o predmetu vlastita istraživanja, no unutar granica umjetničkog djela kao autonomne vizualne i estetske činjenice. Stoga, prema sažetoj formulaciji iz teksta knjige, “kao uporište i naratora naše pripovijesti izabrali smo likovnu kritiku, a svijet umjetnosti odredili kao njezin kulturnohistorijski i ideološki okvir”.

Naime, pozicija diskursa likovnog kritičara dio je konfiguracije historijskog horizonta kojem pripada i sama umjetnička produkcija. Unutar prostora umjetnosti danog razdoblja taj diskurs ima funkciju identifikacije, artikulacije i interpretacije onih značajki koje svijet umjetnosti pridaje umjetničkom djelu, čime se ono uključuje u “egzistencijalno i duhovno iskustvo vremena”. Na klasični prigovor da je pozicija likovne kritike preblizu fabularnom zbivanju umjetnosti i uronjena u vlastito vrijeme, a da je tek odmaknuta pozicija povjesničara umjetnosti uvjet objektivnosti istraživanja i krajnje znanstvene “istine” što rezultira stručnim monografskim ili “panoramskim” pregledom djela i umjetničkih biografija, autorica odgovara izravnim pitanjem: “Mogu li se, uostalom, i na temelju čega, zaključiti bilo koje povijesnoumjetničke pripovijesti smatrati konačnim, uzmemo li u obzir činjenicu da svako uokvirivanje prošlosti ovisi o našoj poziciji u sadašnjosti te da se kroz nju neizbježno očitavaju estetski, kulturološki i ideološki izbori suvremenog trenutka?”

U svakom se poglavlju knjige, gotovo uzbudljivo kao što je uostalom i bilo to poslijeratno vrije-

me, narativi uranjaju u šire komplekse problematizacija, a da bismo ih sustavno prikazali, trebali bismo mnogo više mjesta nego što ga ovom prilikom imamo na raspolaganju. No, idemo autoričinim redom aktualizacije središnjih teorijskih i kritičkih pitanja razdoblja koje je tako pomno istraživala. Nakon uvodnog "pitanja objektivnosti historiografskog prikaza" započinje prikaz nove kulturne situacije "epohom" *Socijalističkog realizma (1945.-1950.)* kao specifičnim oblikom ideološki totalitarne organizacije svijeta umjetnosti i njegove medijske diseminacije. Posebno bitnom u procesu "ideologizacije" postaje uloga likovne kritike i njezina "monodramskog" diskursa kojim se ostvaruje neka vrsta jezične "monosemije". No već tada se uspostavljaju relacije prema "lokalnim specifičnostima sredine", a time i prema "baštini europskog modernizma", odnosno "modernističkoj baštini nacionalne umjetnosti" i "europskoj suvremenoj umjetnosti". U razdoblju "popuštanja", o kojemu se govori u poglavlju *Dekonstrukcija soc-realizma (1950.-1954.)*, kada započinje "kritika soc-realističkog modela umjetnosti", povezivanje s "europskom poslijeratnom umjetnošću", te sa Supekovom kritikom Krleže "zahtjev za povratak 'revolucionarnoj umjetničkoj praksi'", gotovo istodobno izrasta i "novi model svijeta hrvatske poslijeratne umjetnosti", što je konačno vodilo *Rekonstrukciji modernizma (1951.-1954.)*. Pritom se, dakako, ne ispušta iz vida širina referentnog polja, bilo da je u pitanju kontekstualizacija socrealističke ili modernističke paradigme, što je i glavna komparativna prednost ovog interpretativnog pristupa.

(Re)konstrukcija modernizma na "hrvatskoj likovnoj sceni prve polovine 50-tih godina", što ga prati i "redefiniranje uloge i zadatka likovne kritike", čini najduže poglavlje knjige

jer se prate glavni "događaji i protagonisti": od slikara Antuna Motike, Miljenka Stančića i Josipa Vanište te kipara Koste Angelija Radovanija, zatim izložbe suvremene francuske umjetnosti iz 1952. godine i 25. i 26. venecijanskog Biennala, pojave apstraktne i nefigurativne umjetnosti, geometrijske apstrakcije i EXAT-a 51 s problematiziranjem njegove avangardne pozicije, nefigurativnog slikarstva Ede Murtića i njegove kritičke recepcije, novih oblika figuracije i egzistencijalnog realizma Ljube Ivančića, do trenutka sinteze u slikarstvu Otona Glihe i programiranog modernizma majstorske radionice Krste Hegedušića te njegova oštrog sukoba s Grgom Gamulinom. Rasplamsali sukob rješava se prvom izložbom riječkog "Salona 54" kao ključnim događajem koji prerasta u "iznimno uvjerljivu demonstraciju stručne i društvene samosvijesti kritičara mlađe generacije". Taj događaj uspostavlja i prekinute linije kontinuiteta s nacionalnom tradicijom moderne umjetnosti, ali također otvara vrata prodoru umjetnosti visokog modernizma, čijim će se internacionalizmom legitimirati slika nove kulturne politike.

Dalje slijede osobito zanimljiva poglavlja u kojima se problemski sažima veoma kompleksna situacija u kojoj se napušta okrilje jedne kulturno-historijske paradigme i prelazi u drugu. Iznimna polemička dinamika zbiivanja u poglavlju *Posljedice birokratizacije svijeta umjetnosti* sažeta je isticanjem "institucionalnog" i "konceptualnog aspekta sukoba likovne kritike i umjetničkog *establishmenta*", zatim suprotstavljenih "razlika u interpretaciji stanja hrvatske likovne umjetnosti" koje je 1955. godine obilježila, iz današnje perspektive nepojmljiva, izjava aktualnog institucionalnog centra moći, ULUH-a, o zabrani javnog djelovanja likovnih kritičara Rado-

slava Putara i Miće Bašičevića. To je bio i “pokušaj konačnog obračuna s angažiranom likovnom kritikom”, nakon čega doduše slijedi “smirivanje napetosti”. No nakon svega tekuća je likovna produkcija, kao što je razvidno u poglavlju *Približavanje hrvatske umjetnosti europskom mainstreamu (1955.-1957.)*, pronašla put do samorefleksije vlastitog medija, što se potvrđuje nastankom i recepcijom pojave enformela u hrvatskom slikarstvu koja traje sve do kraja desetljeća. Također je tu i kiparstvo druge polovice 50-ih godina, spomenička skulptura s Vojinom Bakićem i komorna plastika čiji je glavni eksponent, kako sada jasno vidimo unazad, Ivan Kožarić.

Na kraju, kako zaključuje Ljiljana Kolečnik u svojoj opsežnoj studiji, koju također prate veoma iscrpni popisi literature, popisi izložaba moderne umjetnosti održanih u Hrvatskoj 1945.-1960., bibliografije likovne kritike (1947.-1960.) te

kazalo imena i pojmova, očito je da nacionalna kultura, pa tako i povijest umjetnosti, nema razloga za opterećenost perifernom pozicijom kako unutar zapadnoeuropskog konteksta kulture i umjetnosti, tako, još i ponajmanje, unutar istočnoeuropske paradigme.

U segmentu koji je zahvatila na sceni hrvatske umjetnosti i kulture 50-ih godina, ova je studija također pokazala da je sve neprestano podložno procesima historizacije te da u pristupu nije ostala razapeta između likovne umjetnosti i likovne kritike tadašnjeg povijesnog trenutka. Naprotiv, njezina joj metodološka paradigmatičnost može omogućiti uključivanje kako u procese epistemološke rekonstrukcije povijesti umjetnosti kao znanosti, tako i u šire procese reintegracije povijesnog “Istoka” i “Zapada” u jedinstveni kulturni prostor koji, da se pozovem na Michelangela Pistoletta, “voli razlike”.