

## STARA I NOVA POVIJEST UMJETNOSTI

Klaudio Štefančić



*Umjetničko djelo kao društvena činjenica: Perspektive kritičke povijesti umjetnosti*, (ur.) Ljiljana Kolečnik, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, 2005., 427 str., ISBN 953-6106-52-3

U uvodnom poglavlju svoje knjige *Picture Theory* Thomas W. J. Mitchell opisuje situaciju iz 1988. godine kada je američka Zaklada za humanističke znanosti u svom godišnjem izvješću izrazila veliku zabrinutost stanjem humanističkih znanosti na sveučilištima, tvrdeći da predmeti njihova zanimanja nisu više *istina* i *ljepota*, već *spol*, *rod* i *klasa*. O gotovo identičnoj promjeni interesa na području povijesti umjetnosti informira nas i najnoviji zbornik Ljiljane Kolečnik *Umjetničko djelo kao društvena činjenica* koji je prošle godine izašao u ediciji *Male biblioteke Instituta za povijest umjetnosti*. Povijest povijesti umjetnosti, koju nam ovaj mali i informativni džepni *reader* pokušava prikazati, odnosi se na posljednjih četrdeset godina njezina odvijanja, na period u kojem je tradicionalna povijest umjetnosti dobila svojevrsnog suparnika u nečemu što su sami sudionici te "borbe za značenje" (Stuart Hall) nazvali kritičkom poviješću umjetnosti.

Ukoliko različite derivate marksističke teorije pripišemo tradiciji 19. stoljeća, društveno-humanističke znanosti u 20. stoljeću doživjele su dva ključna obrata (onaj treći, *slikovni*,

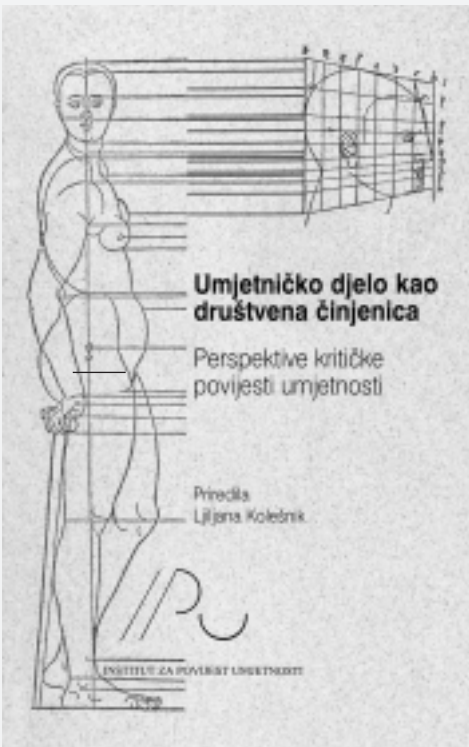
čini se da će biti pripisan novom mileniju): lingvistički i feministički. Nijedan od njih nije mimoišao povijest umjetnosti. Lingvistički se obrat u povijesti umjetnosti dogodio početkom 80-ih, puno kasnije od, primjerice, sličnog obrata na području teorije i povijesti književnosti. Preko Bahtinove i Pierceove teorije znakova on se u povijesti umjetnosti pojavio prije svega kao pokušaj Normana Brysona i Mieke Bal - dvoje školovanih književnih kritičara, odnosno teoretičara - da, na drugim područjima uznapredovala, semiotičku teoriju primijene na povijest umjetnosti. S druge strane, po svjedočanstvima najpoznatijih sudionika teorijske scene, obrat koji su žene krajem 70-ih godina izvele na području društvenih znanosti bio je toliko iznenađujući i dalekosežan da se povijest teorije britanskih kulturalnih studija, primjerice, piše i kao povijest prije i poslije izdavanja zbornika *Women Take Issue: Aspects of Woman's Subordination*. Lingvistički i feministički epistemološki obrat u povijesti umjetnosti, uključujući i onaj marksistički, predstavljeni su tekstovima sljedećih autora: Janet Wolff, Timothy James Clark, Norman Bryson, Mieke Bal, Keith Moxey, Lisa Tickner, Griselda

Pollock, James Baldwin, Charles Harrison, Mel Ramsden, Michael Ann Holly, odnosno pogovorom same urednice zbornika Ljiljane Kolečnik.

Promjena znanstvene paradigme na području povijesti umjetnosti, kako svjedoči većina autora prevedenih tekstova, nije bila laka. Štoviše, društveno-humanistička znanost povijesti umjetnosti - kako se ona službeno imenuje na hrvatskim sveučilištima - nerijetko je tijekom dugog razdoblja borbe između pozitivističkog i kritičkog pristupa znanosti, predstavljala pravi bastion reakcionarnih nazora na funkciju društvenih znanosti. Ipak - kako nam pokazuje ovaj zbornik - nešto se tijekom druge polovice 20. stoljeća promijenilo u shvaćanju povijesti umjetnosti kao društvene znanosti. Prije svega, to je promje-

na u shvaćanju značenja, funkcije i uloge umjetničkog djela. Predstavnici kritičke povijesti umjetnosti umjetničko djelo ne vide kao rezultat od društva i povijesti odvojenog rada, kao mističnu emanaciju umjetničke osobnosti, kao po svemu iznimno ljudsko djelo. Naprotiv, oni ga vide kao proizvod određenog sustava: umjetničkog, kulturalnog, društvenog, političkog. Ono nije samo proizvod specijalističkog, individualnog rada, nego i proizvod u velikoj mjeri određen različitim kolektivitetima u kojima se pojavljuje, prodaje, izlaže ili interpretira.

Onda kada je modernistički koncept umjetničke autonomije bio narušen, dogodila se i druga bitna promjena u diskursu povijesti umjetnosti, a to je njegova svojevrsna politizacija. Na temelju marksističkih i neomarksističkih uvida u funkcioniranje kulture, odnosno društva u cijelosti, povjesničari umjetnosti ozbiljnije su se okrenuli proučavanju onih društvenih i kulturnih odnosa koji su izravno ili posredno uključeni u određivanje umjetničkog djelovanja (umjetničko tržište, galerijsko-muzejski sustav, likovna kritika, fenomen umjetničke publike i slično). Povijest umjetnosti, koja se posvetila istraživanju složenih odnosa između dominantnih i podređenih diskursa na području kulture, gotovo je istodobno prihvatila još jednu paradigmu društvene kritike: *feminističku intervenciju u povijest umjetnosti*, kako tu pojavu u okviru društveno-humanističkih znanosti imenuje Griselda Pollock. Iako je feminizam politika, a ne ideologija, kako piše Lisa Tickner, analize u odnosu na žene represivnog, muškog diskursa u okviru povijesti umjetnosti, senzibilizirale su buduće povjesničare umjetnosti za one fenomene koji su u novim konstelaci-



jama moći ostali na margini, kao *čudni, perverzni ili nepoznati*.

Treća ključna promjena u antimodernističkoj povijesti umjetnosti tiče se primjene rezultata lingvističkog strukturalizma i poststrukturalizma, te tzv. filozofije dekonstrukcije, koju uglavnom predstavljaju Derrida i Foucault. Što se tiče utjecaja lingvistike i teorije znakova na kritičku povijest umjetnosti, ona se ogleda ponajprije u pokušaju da se slika *čita* kao tekst. Posredovanjem semiotike u diskurs kritičke povijesti umjetnosti početkom 80-ih ući će i koncept semioze značenja, koji će destabilizirati svaki pokušaj da se značenje umjetničkog rada fiksira, zaokruži ili instrumentalizira. Semioza umjetničkog rada označava dvostruko kodiranje: kodiranje značenja u trenutku nastanka umjetničkog rada i kodiranje značenja u trenutku njegove interpretacije. U osnovi, kodiranja su bezbrojna, jer ovise o mnogobrojnim faktorima i kontekstima, pa je jedini smisleni govor o umjetničkim djelima, kao i o svim proizvodima kulture, onaj koji uzima u obzir neprestano kruženje znakova i njihovih promjenjivih značenja od djela prema promatraču i natrag.

Krajem 80-ih jenjava kritika semiotičkih metoda, a znanost se povijesti umjetnosti okreće poliperspektivnim strategijama u kojima kombinira i umrežava različite, kroz povijest nerijetko dispartne znanstvene metode. Tekst Keitha Moxeya *Semiotika i socijalna povijest umjetnosti*, u kojem piše o mogućnostima kooperacije između marksističke i semiotičke teorije, pritom je dobar primjer ove nove, pluralističke, fleksibilne povijesnoumjetničke paradigme. Da je takva paradigma trenutno epistemološki plafon kritičke

povijesti umjetnosti, svjedoči i Griselda Pollock, koja u tekstu iz 1994. - koji radi uvida u mogućnosti govora o umjetnosti moram citirati u cijelosti - kaže: "Predlažem stoga da napustimo formulacije kao što su 'umjetnost i društvo' ili 'umjetnost i njezin socijalni kontekst', 'umjetnost i njezina historijska pozadina', 'umjetnost i klasne formacije', 'umjetnost i rodni odnosi'. Sve istinske poteškoće s kojima se dosad nismo suočili talože se u tom vezniku 'i'. Ono s čime se moramo nositi jest suigra višestrukih povijesti - umjetničkih kodova, ideologija svijeta umjetnosti, umjetničkih institucija, oblika proizvodnje, klasa, obitelji, oblika spolne dominacije - čija se međusobna uvjetovanost ili neovisnost moraju mapirati zajedno, u precizne i heterogene konfiguracije."

Kako uvide, metode i rezultate kritičke povijesti umjetnosti primijeniti na hrvatsku sredinu? Osobito s obzirom na činjenicu da se četiri najcitiranija imena u bibliografijama prevedenih autora - isključimo li povjesničare umjetnosti - Michael Foucault, Louis Althusser, Raymond Williams i Roland Barthes ne nalaze na većini popisa literature potrebne za pohađanje kolegija na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu? Ili s obzirom na činjenicu da hrvatska povijest umjetnosti raspolaže dvama prikazima povijesti modernog slikarstva i kiparstva (Lj. Babić, G. Gamulin), najstrože koncipiranim na konzervativnim vrijednostima tradicionalne povijesti umjetnosti? Nije li, uostalom, primjena znanstvenih dostignuća kritičke povijesti umjetnosti na sredinu, koja na nekim područjima nije odradila ni primarnu, modernističku historizaciju, neprimjeren trud? Ima li smisla govoriti o semiozi znače-

nja na primjeru radova umjetnica u Hrvatskoj ako kao kultura ne posjedujemo respektabilnu biblioteku velikih povijesnih priča s velikim *i*, kako sugerira Griselda Pollock? Naravno. U uvjetima pregrupiranja starih i novih društvenih snaga, u tromim manevrima starih i novih ideologija, povijest umjetnosti kao društveno-humanistička znanost ima slobodu da uvijek ispočetka interpretira umjetnički rad. Dopušta li joj pritom pojmovni i metodološki aparat da djeluje fleksibilno, brzo i aktualno, tim bolje. Napokon, neki od zaključaka kritičke povijesti umjetnosti oslobađaju diskurs (domaće) povijesti umjetnosti od modernističke koncepcije centra i periferije i tako prošlim i suvremenim umjetničkim pojavama pridaju sasvim drugačija značenja.

Posljedice epistemoloških rezova na području društveno-humanističkih znanosti nisu zanemarive. Štoviše, neki od njih uzdrмали su i poslovično intaktnu paradigmu prirodnih znanosti, pa se, primjerice, u astrofizikalnoj teoriji struna danas govori o nemogućnosti da se fizikalna pravila nama poznatog svemira linearno primijene na cijeli svemir. Ispravnije bi bilo, tvrde fizičari, govoriti o bezbroj različitih svemira, koji mogu biti sedmodimenzionalni, jednodimenzionalni, multidimenzionalni itd., već u ovisnosti o danom *kontekstu*. Primjena novih metoda u analizi umjetnosti, kulture i društva u hrvatskoj povijesti umjetnosti, čini mi se, bila je više sporadična nego sustavna, više intuitivna nego racionalna, i odvijala se najvećim dijelom na području likovne kritike. Primjer suvremenog, među likovnim kritičarima i kustosima izuzetno po-

pularnog termina *relacijska estetika* francuskog likovnog kritičara Nicolasa Bourriauda to najbolje pokazuje. U tom smislu, višestruko je utješan posljednji tekst zbornika, tekst Michael Ann Holly "Gledanje prošlosti", u kojem se nakon opravdanih kritika na račun modernističke likovne kritike povijest umjetnosti kao znanstvena disciplina i likovna kritika izjednačuju u zajedničkom pokušaju da interpretiraju i osmisle umjetnički rad u radikalno promijenjenim odnosima suvremenog društva.

Ljiljana Kolečnik ovaj je zbornik koncipirala po svim pravilima žanra, što, kolokvijalno govoreći, znači da je informiranje javnosti najvažniji aspekt izdanja: iscrpna bibliografija svakog od prevedenih tekstova, kratak prikaz svakog od autora i iscrpan tekst/pogovor kao završna naracija prvog predstavljanja kritičke povijesti umjetnosti na hrvatskom jeziku. Iako je hrvatska znanstvena i stručna javnost u najmanju ruku bilingvalna, prijevod određenih ključnih tekstova povijesti umjetnosti na hrvatski jezik nosi nemali višak značenja. Nadam se da će pojam *reprezentacije*, odnosno *prikazivanja* (kako ga je, čini mi se, uspješno udomačila Ljiljana Kolečnik) ući u najširi diskurs domaće povijesti umjetnosti, i to u onom smislu u kojem o njemu govori Thomas W. J. Mitchell: kao o specifičnoj djelatnosti čija će nam analiza omogućiti da se lakše svakodnevno krećemo kroz svijet slika u kojem je umjetnička slika tek jedna od više nimalo privilegiranih vizualnih pojava.