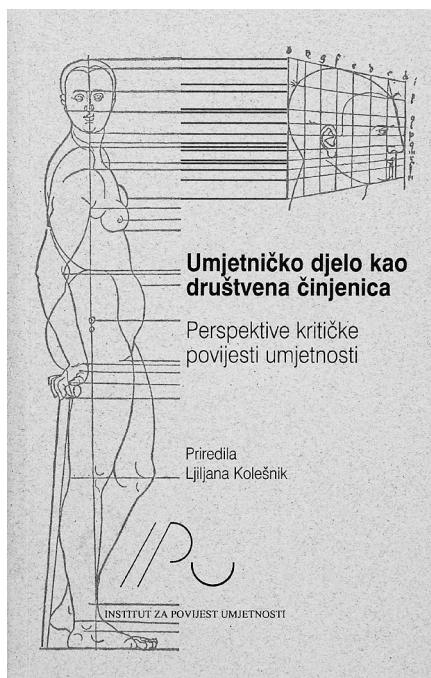


umjetničko djelo kao društvena činjenica

LJILJANA KOLEŠNIK

Umjetničko djelo kao društvena činjenica

IPU, Zagreb, 2005.



► Zbornik urednice Ljiljane Kolečnik objavljen u Maloj biblioteci Instituta za povijest umjetnosti krajem prošle godine nosi naslov *Umjetničko djelo kao društvena činjenica*. Koliko god se činila notorno, naslovna sintagma knjige pretpostavlja općenit, ali donekle nedvosmislen stav da je minulih četrdesetak godina intenzivnih epistemoloških previranja većinu tradicionalnih humanističkih disciplina zaokrenulo prema polu kulturnog materijalizma. Iz današnje perspektive stanovitog zasićenja teoretiziranjem o kulturi koje pred novim, gorućim pitanjima pokazuje znakove umora, moglo bi se, daka-

ko, lako ustvrditi i suprotno: krute strukturalne analize i bezbrižne semiotičke radionice, urušavajuća dekonstrukcijska čitanja i rezolutne rodne reinterpretacije, psihoanalitičke univerzalije o konstituiranju subjekta, i politički nadobudne teze o radikalnoj autonomiji nadgradnje - u najmanju ruku predstavljaju posvemašnji idealizam. Tim više je naslovnu sintagmu moguće shvatiti kao nešto više od puke fraze isključivo pod pretpostavkom da iza nje stoji materijalistički radikalno razumijevanje kulturne djelatnosti: *umjetničko djelo kao društvena činjenica* pretpostavlja, naime, da je umjetnost praksa proizvodnje društvenosti, a ne samo društveni proizvod. Shvaćena u tom smislu, naslovna sintagma ne samo da upućuje na idejnu abecedu svih danas aktualnih teorija kulture - poput dominantne uloge označitelja u tvorbi značenja, nesvodivosti kulturne djelatnosti u tvorbi društvenih odnosa ili konstitutivnosti rodne razlike u tvorbi subjekta, već implicira da su upravo te, danas općeprihvaćene ideje, bile motivirane težnjom da se proizvodnja znanstvenoga znanja organizira u sferi društvene prakse. Koliko god iz današnje perspektive bili rezervirani prema takvom projektu, u desetljeću kada su materijalističke teorije kulture i jezika uzimale zalet, a *"iluzije prethodnog desetljeća odbijale umrijeti"*, radikalno je preispitivanje prerogativa znanstvene institucije i njezine uloge u društvu nedvojbeno predstavljalo poticaj za ubrzano izvođenje zaključaka iz lingvističkih, marksističkih i drugih epistemoloških obrata. Činjenica da se upravo taj impuls samopropitivanja znanstvene prakse istaknuo atributom "kritička" koji stoji uz "povijest umjetnosti" u podnaslovu knjige kao dodatno objašnjenje njenog sadržaja, potvrđuje njegovu važnost. Štoviše, nema sumnje da je upravo perspektiva kritičnosti discipline prema sebi i prema predmetu vlastitog istraživanja osnovni uvjet pod kojim i sam naslov funkcionira kao zajednički nazivnik teorijski, ideološki i povijesno ipak heterogenih tekstova: kao društvena činjenica, umjetničko djelo prije dijeli, negoli povezuje zajednice njegovih proizvođača, potrošača i interpretatora; kao takvo, ono zahtijeva minimum

kritičke osjetljivosti o neminovnoj zainteresiranosti vlastitih pozicija u očitavanju njegovog društvenog značenja.

Povijest recepcije teorijskih paradigmi ključnih za materijalističko razumijevanje kulture u povijesti umjetnosti donosi uredničin tekst koji, premda uključen kao ravnopravan dio cjelokupnog korpusa, ima metanarativnu funkciju objašnjenja ostalih priloga, odnosno kriterija njihova odabira. Unutar discipline povijesti umjetnosti u užem smislu, svijest o društvenoj činjeničnosti umjetničkog djela artikularala se iz četiri teorijska ishodišta, dakako, uz nužna preklapanja. Prema autorčinom mišljenju, genealogija kritičke povijesti umjetnosti zasniva se na marksističkoj i feminističkoj kritici, semiotici te poststrukturalističkim tendencijama novije historiografije. Odabir tekstova podržava takvu podjelu, premda njihova skokovita dispozicija u samoj knjizi dopušta, pa čak i potiče unakrsne veze, dajući do znanja da je jasno razgraničenje njihovih teorijskih utemeljenja moguće tek u idealnom smislu. (Primjerice, marksistička kritička paradigma nezamisliva je bez aktivne recepcije francuskog strukturalizma, semiotike i psihoanalize, semiotika je nezamisliva bez otvaranja implikacijama poststrukturalizma, dok je feminizam intervenirao u gotovo sve teorijske pozicije na području kulture i društva.)

Zbornik otvara tekst o društvenoj proizvodnji umjetnosti iz danas već antologijske istomene knjige Janet Wolf koja je prvi puta objavljena 1981. godine. Polemizirajući s tendencijama u marksistički orijentiranoj kritici fokusiranim na iščitavanje ideološke aktivnosti umjetničkog djela, odnosno književnog teksta, Wolf socijalnu povijest umjetnosti pokušava pragmatički utemeljiti na empirijskom istraživanju konkretnih uvjeta proizvodnje i potrošnje, kloneći se spekulativno smjelijih analitičkih metoda.

Jedan od glavnih predstavnika pristupa na koji referira J. Wolf njezin je stariji sunarodnjak, britanski povjesničar umjetnosti Timothy James Clark, iz čije je, također antologijske knjige objavljene još početkom sedamdesetih, objavljen jedan ulomak. Njegov pokušaj da na slučaju Courbeta raspet-

lja čvor u kojem umjetničko djelo istovremeno biva determinirano ideologijom, istovremeno aktivno artikulirajući i pomičući za trenutak granice vlastitog društvenog učinka, još uvijek je interpretativno i teorijski intrigantniji negoli pokušaji većine njegovih suvremenih baštinka da mu upute pravednu kritiku.

Tekst Mieke Bal i Normana Brysona, umetnut između Clarkova teksta i teksta J. Wolf, utjelovljuje semiotiku u njenoj zreloj fazi. Spremno i uspješno prilagodivši vlastiti analitički aparat poststrukturalističkoj paradigmi, semiotika je svoj interes od formalističkih zasada njezine klasične varijante definitivno preusmjerila na procese beskonačne semioze, diferencijacije i diseminacije značenja u kojima je stabilni identitet bilo kojeg znaka nemoguć ili barem privremen. U tekstu *Semiotika i povijest umjetnosti* autori pokazuju koliko se učinkovito implikacije semiotičkog poststrukturalizma mogu primijeniti na kritiku tradicionalnog diskursa povijesti umjetnosti. U njemu se pažljivom dekonstrukcijom njegovih uporišnih kategorija (poput transcendentnosti autora, cjelovitosti djela, predegzistencije konteksta itd.) otvaraju put kritičkoj rekonstrukciji umjetničkog djela kao krajnje mobilnog, ali nužno društveno utjelovljenog procesa označavanja. Semiotika M. Bal i njoj srodnih autora svakako predstavlja jednu od epizoda najradikalnijeg primicanja polu antipozitivizma unutar povijesnoumjetničkog diskursa te je i u kontekstu ovog zbornika svakako jedan od teorijski najsuverenijih trenutaka.

Drugi zagovaratelj semiotičkog upliva u povijest umjetnosti među odabranim autorima je Keith Moxey. U tekstu *Semiotika i socijalna povijest umjetnosti* Moxey pomalo školskim iščitavanjem općih mjesta u kulturnoteorijskoj literaturi pokušava dovesti u pitanje teorijske pozicije T. J. Clarka. Koliko god pozicije T. J. Clarka bile načelno osporive, stječe se nelagodan dojam da Moxey svoju kritičku poziciju osvaja namjernom simplifikacijom Clarkova diskursa.

Feministička intervencija u povijest umjetnosti zastupljena je s dva priloga koji slijede jedan za drugim. Tekst Lise Ticker pregled-

na je i sažeta rekapitulacija feminističkih pozicija u kontekstu discipline. Prvi dio odnosi se na rodno osvještavanje diskurzivne norme koja privilegiranjem autora i njegova djela, insistiranjem na kvalitetama originalnosti i autentičnosti te razumijevanjem umjetnosti kao autonomne, profesionalne, na individualnoj kreativnosti zasnovane djelatnosti, ženski subjekt u umjetnosti potpuno istiskuje iz prostora povijesne vidljivosti. Drugi dio teksta zapravo je sažet prikaz teoretiziranja rodne razlike u kontekstu feminističke kritike: obuhvativši širok raspon teorija - od onih koje počivaju na premisi o biološki determiniranoj ženskosti, do onih koje zagovaraju potpunu razgradnju stabilnog rodnog identiteta, odnosno rodnu razliku, lišavajući je pozitivnih atributa, svode na diferencijalni ulog u neuhvatljivim procesima označavanja - Ticker svaku od njih u kontekstu povijesnoumjetničke prakse smatra metodološki nužnom i nenadomjestivom.

Griselda Pollock u zborniku je zastupljena poglavljem iz knjige *Vision & Difference* (1994.) u kojem konstruktivno polemizira s marksističkim kritikom. Premda je smatra strateškim partnerom u opoziciji "građanskoj povijesti umjetnosti", Pollock upozorava na propuste marksizma (npr. na redukciju društvenog antagonizama na klasni sukob), zagovarajući radikalno propitivanje ideoloških prerogativa struke.

Posljednje poglavlje kritičke povijesti umjetnosti koje Ljiljana Kolečnik izdvaja pod naslovom *Poststrukturalizam i historiografija*, rezervirano je za zajednicu suvremenih američkih povjesničara umjetnosti čije teorijske pozicije donekle odgovaraju onima u novijoj američkoj književnoj historiografiji, a koju u zborniku zastupaju već spomenuti Keith Moxey te autorica Michael-Ann Holly. Tražeći odgovore na načelno pitanje kako se upustiti u rekonstrukciju značenja umjetničkih djela prošlosti bez pretenzija na bilo kakvu povijesnu istinu koja bi prethodila nesvodivoj materijalnosti njihovog intertekstualnog posredovanja, oboje autora u tekstovima kojima su zastupljeni podržavaju tezu o djelu "kao agensu procesa u kojem povijest umjetnosti pokušava odrediti njegovo značenje".

I na kraju, vratimo se na početak: potvrđuju li pročitani tekstovi opravdanost njihova okupljanja s tezom da progresivni teorijski pristupi u povijesnoumjetničkom diskursu predstavljaju zaokret prema kulturnom materijalizmu, odnosno prema promatranju djela kao društvene činjenice? Od strukturalizma do poststrukturalizma i dalje, različite teorijske paradigme pružaju osnovu da se društvenost umjetničkog djela problematizira nadilazeći vulgarno-materijalistički zahtjev za istraživanjem temelja ili za rekonstrukcijom izvornog povijesnog konteksta. Polazna pretpostavka njihovog sakupljanja u zbornik je to da je takav zajednički nazivnik teorijski raznorodnih pristupa moguć: tekstovi koji se u njemu nalaze uvjerljivo pokazuju kako različita, međusobno nerijetko i proturječna teorijska znanja ne udaljavaju, već naprotiv, omogućavaju maksimalno približavanje društvenoj realnosti umjetničkog djela. Valja, međutim, imati na umu da ono što teorijsko znanje pruža jest mogućnost, a ne garancija: hoće li nova, teorijski progresivna povijest umjetnosti biti ujedno i društvenokritička, ovisi upravo o svijesti o uključenosti vlastite interpretativne prakse u proizvodnju djela kao društvene činjenice. Odgovornost prema toj nesvodivoj društvenosti jedini je kriterij usvajanja raspoloživog teorijskog znanja, odnosno popuštanja otpora teoriji u kontekstu matične znanstvene djelatnosti.

→ Ivana Mance