

GIULIO CARLO ARGAN

JEŠA DENEGRİ

U intervjuima što ih je povremeno davao u posljednjem desetljeću života Argan je ponekad posebno volio istaći svoju odijeljenost od aktualnih teorijskih rasprava a isto tako i od tekuće umjetničke prakse. Tako je, na primjer, u razgovoru s Tommasom Trinijem 1980. rekao da sebe prije smatra suvremenikom Matissea, Picassoa, Gropiusa i Le Corbusiera nego što ima volje biti svjedokom pojave postmoderne i njezine paralele u području slikarstva, tada tek nastupajuće trans-avangarde. Ali čak i da je sam to htio, drugi mu naprosto nisu dopustili da se ne uključi u diskusije o upravo tim tada najaktualnijim zbivanjima prema kojima, istina, nije pokazivao nimalo sklonosti, no o kojima je – misleći o njima na svoj karakterističan problemski način – često znao dati oštroumnije sudove od samih njihovih zagovornika. Raspon, dakle, od početka moderne i njezinih klasika preko krize moderne i prelaska u postmoderno – to je, zapravo, raspon Arganovih refleksija o umjetnosti i kulturi vremena u kojemu je djelovao (za ovu priliku ostavljamo po strani njegove studije o umjetnosti prethodnih epoha, od ranoga srednjeg vijeka do neoklasicizma). Otuda ga je danas, nakon definitivnog odlaska sa životne i stručne scene, moguće vidjeti kao jednoga od posljednjih možda čak upravo posljednjega velikog povjesničara umjetnosti moderne, ali i povjesničara koji je ipak stigao na pojedina ključna poglavlja svojih rasprava pred odlazak baciti marker trenutnog zaključni pogled s točke gledišta i s iskustvom kritičara postmoderne.

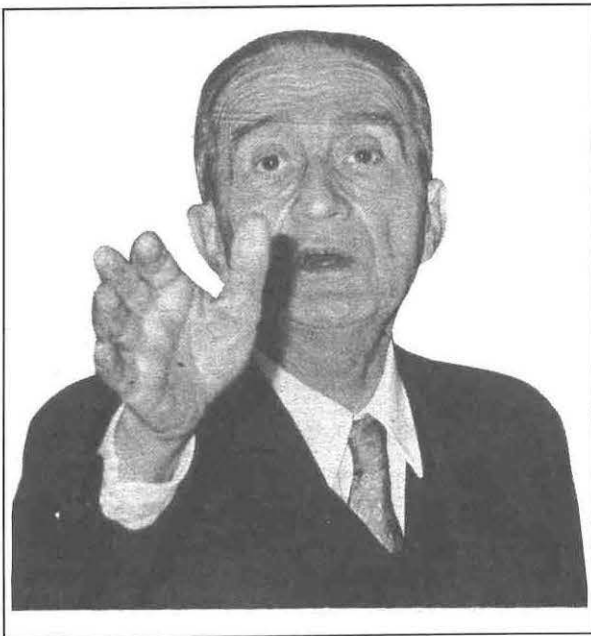
Kada se kaže da je Argan povjesničar umjetnosti moderne (a to, dakako, nije isto što i naprosto povjesničar moderne umjetnosti), misli se na njegovu trajnu i dosljednu odanost ideji Projekta kojoj kao suprotnost stoji prijetnja prepuštanja Sudbini (prema pojmovnom paru *Progetto-Destino*, po kojemu je nazvao jednu od svojih knjiga, 1965.). Pišući u povodu objavljivanja knjige *Da Hogarth a Picasso*, 1984., o Arganovu shvaćanju projekta, Filiberto Menna će reći da je "projekt paradigmatiska produkcija rezuma", a odatle proizlazi da je vjera u razum temeljna oznaka kulture racionalizma, pri čemu koncept racionalizma podrazumijeva povjerenje u tipično moderne kategorije napretka i vrijednosti. Argan će, štoviše, postaviti jednadžbu projekt=progres=vrijednost, imajući na umu pod tim lancem pojmova proces gradnje koji čovjek (u ovom slučaju moderni umjetnik) provodi prema vlastitu misaonom nacrtu čiji je krajnji rezultat umjetničko djelo kao specifičan duhovni produkt sa zadaćom "označivanja vrijednosnih

modela i načina djelatnog ponašanja". Iako je tim strujama u umjetničkim praksama XX. stoljeća najbliži, arganovski projekt nipošto ne treba izjednačiti sa stilskim matricama niza kubizam-konstruktivizam-konkretizam (i njihovim daljnjim posljedicama); štoviše, arganovski projekt imanentan je svakom onom djelu koje podrazumijeva i u sebi sadrži – kako je sam Argan rekao – "smisao, cilj, strast življenja", a takve osobine posjeduju, dakako, djela i cijeli pravci na drugom, antikonstruktivnom krilu moderne umjetnosti prema kojima je Argan kao povjesničar i kritičar gajio neokrnjeno uvažavanje i razumijevanje. Ulogu razuma u nastanku i pri čitanju umjetničkog djela Argan, dakle, nikada i nipošto ne reducira do razine racionalne kontrole koja bi ometala buktanje imaginacije, nego, naprotiv, želi upravo to da načinu djelovanja i načinu postojanja, što za uzor imaju način djelovanja/postojanja umjetnosti, osigura vrlo snažno sudjelovanje u životu pojedinaca i društva, umjesto da se to djelovanje/postojanje podvrgne i potom izgubi u pasivnu prepuštanju neizvjesnostima sudbine.

Otuda je Arganovo povjerenje u razum neodvojivo od njegova povjerenja u permanentno kritičko mišljenje, a to se u funkcijama povjesničara/kritičara moderne umjetnosti očituje u stajalištu samostalnog provjeravanja procesa kroz koje ne samo umjetnost nego i cijeli kompleks kulture u suvremenom svijetu prolazi. Drugo lice Arganova shvaćanja racionalnosti, ili možda je bolje reći drugi pojam za istu racionalnost, jest, dakle, pojam kritičnosti kao načina mišljenja kojim se proniče podjednako i u povijesne i u suvremene društvene, kulturne i umjetničke procese, a tek nakon rigorozna kritičkog provjeravanja bit će moguće izvoditi zaključke o povodima i temama takvog mišljenja. Upravo je to načelo kritičkog mišljenja kao načina općeg intelektualnog a ne samo uže stručnog djelovanja navelo Argana da među prvima postavi tezu i dijagnoze krize moderne. Njegovo utvrđivanje simptoma krize nije, međutim izvedeno – kao u mnogih koji su taj pojam krize vulgarizirali – iz razloga osobnog nesnalaženja u mreži aktualnih umjetničkih praksi. Jer, tvrdi Argan, "ne možemo govoriti o krizi moderne umjetnosti samo zato što je povijesni proces poprimio drukčiji, brži i isprekinutiji tijek od onoga u prošlosti". Arganovo dijagnosticiranje krize moderne proisteklo je, naprotiv, iz njegova uviđanja da u zasnovanju parametara po kojima se vlada suvremeni svijet umjetnost više ne odigrava one temeljne uloge u konstituiranju vrijednosnih kriterija kakve je gotovo donedavno imala, u vrijeme pune aktivne

inicijative klasika moderne, konkretno generacije Matissea, Picassa, Gropiusa i Le Corbusiera, na koje se Argan kao na svoje suvremenike često poziva. Kritika moderne, prema Arganu, proizlazi iz uočavanja nesklada između neospornih dometa ostvarenih u praksi umjetnosti i nemogućnosti, ili, još gore, nepostojanja potrebe u suvremenom društvu, da se ti dometi duhovno iskorišćuju, istinski socijaliziraju, umjesto da se beskrajno divulgiraju, dugim riječima, iskorišćuju medijski. Kriza umjetnosti u modernom se dobu očituje kao kriza statusa estetskog predmeta koji zadržava svoju kulturnu (i još pojačava ekonomsku) vrijednost, ali više ne uspijeva djelotvorno poticati, drugim riječima, duhovno formirati poglede na svijet svojih korisnika. Otuda na vrhuncu te krize paradoksalno vlada nezaustavljiva produkcija slika (ne samo onih urađenih manualno nego sve više onih proizvedenih novim tehnologijama predočivanja), što kratkotrajnošću svoga postojanja uvjetuju permanentno prijelazni status umjetnosti u danas krajnje kaotičnom procesu njezina istodobnog trošenja i obnavljanja. Takvu situaciju suštinski ne mijenja ni rehabilitacija manualnosti u slikarskim pravcima postmoderne (transavangarda, anakronizam) jer se u tim pojavama ne teži uspostavljanju novog jedinstva između umjetnosti i drugih oblasti suvremenog znanja nego se još i više i dalje ubrzava entropijski proces umjetnosti, samo prividno prikriiven pozivanjem na vlastitu povijest, a zapravo obavljen u znaku sve učestalije upotrebe povijesnih modela kao citatnih izvora u zasnivanju suvremenih umjetničkih (meta)jezika.

Po svom stručnom liku Argan očito ne pripada onoj vrsti povjesničara umjetnosti koji su u prošlosti te discipline bili - poput jednog Wöfflina ili Panofskog - tvorci njezinih temeljnih metodoloških sustava. Djelujući u drukčijim povijesnim prilikama i u kulturnoj sredini koja nije gajila previše sklonosti za čvrste kategorije sustavnog mišljenja, prepuštajući se obvezama i praksama kritičara, organizatora, nastavnika sve do aktivnog političara, Argan se koristio svim prednostima suvremena misaonog eklekticizma u čije je okvire uspio s dovoljno prepoznatljivih oznaka ugraditi doprinose različitih filozofskih znanja, polazeći u mladosti od Crocea (posredstvom svoga učitelja Lionella Venturija), potom u zrelim godinama od Husserla (kojemu duguje temeljnu kvalifikaciju krize) do Sartrea (kod kojega mu se sviđa poziv "angažiranog intelektualca"). Kao "stari kritičar koji djeluje na osnovama ideologija svoga vremena" - kako je za sebe volio reći - zastao je pred jednim Lyotardom, Derridom ili Baudrillardom, ali nije propustio priliku da se bliže svojoj struci i vokaciji kritičara upusti u diskusiju s Bonitom Olivom u povodu transavangarde ili da se gotovo ni u čemu ne složi sa svojim izravnim učenicima Calvesijem i Tomassonijem u povodu anakronizma i hipermanirizma. To su samo neke od onih debata što ih je u posljednje vrijeme vodio, a ne sumnjamo u to da je, dokle god su mu fizičke snage dopuštale, tražio svoje odgovore na mnoštvo pitanja koje su mu drugi ili koje je sam sebi postavljao. Jer, tko ga je poznao zna da je prema svemu što se zbivalo i što se zbiva u umjetnosti imao vrlo određene stavove, a ti su stavovi bili takvi da - slagali se s njima ili ne - naprosto nije bilo moguće ostati izvan divljenja oštini jednoga uma koji je želio domoći se svega što rasponima mišljenja stoji na raspolaganju.



Summary

Ješa Denegri: "Giulio Carlo Argan"

Today, after a final departure from life and expert scene of Giulio Carlo Argan (1909-1992), it is possible to see him as one of the last, perhaps the very last great art historian of the Modernism. Also, we could see him as a historian who, before his departure, managed to take an instantaneous, conclusive look upon some particular key chapters of his treatises, from the point of view of a historian with the experience of the Postmodernism, as well.