



Nikola Dedić, *Uvod u socioekonomsku teoriju i istoriju slika*, Beograd, Karpos, 2021.

OSVRTI, PRIKAZI, RECENZIJE | REPORTS, ESSAYS, REVIEWS

Odvažna i dosljedna političko-ekonomska analiza povijesti umjetnosti



Nikola Dedić, *Uvod u socioekonomsku teoriju i istoriju slika*
Beograd: Karpos, 2021. ISBN 978-86-6435-171-3

Iako se situacija posljednjih desetljeća znatno promijenila, ponajprije u smjeru historiziranja umjetnosti kao ljudske prakse, esteticistički registar i dalje ustraje kao svojevrsni „nulti stupanj pisma“ (o) umjetnosti. Ilustraciju ove pretpostavke možemo ovjeriti jednim malim misaonim eksperimentom. Što bismo mislili o djelu, knjizi koja se eklatantno svrstava u kunsthistorijski diskurs, koja ima posebno poglavlje posvećeno renesansnom slikarstvu koje obaseže četrdesetak stranica i u kojem se izrijekom spominje samo jedna jedina slika — Vasarijeva *Apoteoza Cosima de Medicija*? Remeti li to naše razumijevanje legitimnog polja povijesno-umjetničke analize čak i kad smo teški laici, jer gdje su, u najmanju ruku, Leonardo i Michelangelo?

Knjiga Nikole Dedića *Uvod u socioekonomsku teoriju i istoriju slika* koja, razvidno je, sadrži opisano poglavlje odvažna je gesta zasijecanja u konvencionalno pojmljeno polje umjetnosti, njezine povijesti i teorije. Radikalnost njezina zahvata ogleđa se ishodišno u napuštanju razumijevanja umjetnosti kao zbira remek-djela ili kao autora i objekata koji svoju vrijednost dobivaju iz transcendentnog koncepta Ljepote. Stoga je i epistemološki i disciplinarno možemo smatrati heterodoksnom. Knjiga se sastoji od uvoda i šest poglavlja, pri čemu je prvo poglavlje minuciozna teorijska konstrukcija novoga marksističkog čitanja povijesti umjetnosti. Ostalih pet poglavlja svojevrsne su studije slučaja razvojnih perioda zapadne povijesti umjetnosti osvojljene na teorijski aparat koji Dedić razvija u prvom poglavlju.

→

Goran Pavlič

Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu /
Academy of Dramatic Art, University of Zagreb

Osobitost Dedićeve pozicije jasno je i teorijski i metodološki eksplicirana: „Pitanje koje ova knjiga postavlja, dakle, jeste: šta je determinisalo razvoj različitih vizuelnih kultura u evropskoj tradiciji od renesanse do danas? Odgovor glasi: ekonomski oblici proizvodnje i klasna borba koja iz ovih odnosa proizlazi” (str. 12). Dedić obznanuje dugu tradiciju marksističkog bavljenja umjetnošću, ali zaokružena teorija bazirana na kasnim, političko-ekonomskim Marxovim radovima, prvenstveno u djelima *Kapital*, *Teorije o višku vrijednosti*, *Osnove kritike političke ekonomije* i *Prilog kritici političke ekonomije*, još nije zaživjela. Tradicionalnu jezgru povijesnoumjetničke discipline obogatila su lingvistika, kritika ideologije, rodni studiji, sociologija i politologija, ali umjetnost se još uvijek ne sagledava kao oblik proizvodnje. Stoga autor poentira: „Cilj ove knjige je upravo da se iz tih razloga razradi ekonomska teorija i istorija umetnosti, odnosno da se postavne temelji za *političku ekonomiju slika*” (str. 31).

Kako takav projekt može izgledati u analitičkoj konkretizaciji Dedić demonstrira u drugom poglavlju „Slika kao božanska kreacija” u kojem izlaže genealogiju autonomizacije umjetnosti. Gradovi države talijanskog sjevera nakon velike krize u 14. stoljeću kreću u konsolidaciju političkog poretka stvarajući ideologiju državnog razloga (*raison d'état*). Velika fiskalna kriza koja je uslijedila nakon mnogobrojnih međusobnih ratova i epidemije kuge dovela je do pojave državnog duga, koncepta koji je prisilio vladare na savezništvo s finansijskom aristokracijom kako bi država uopće mogla funkcionirati. U to vrijeme, negdje do poznog 14. stoljeća umjetnici su uglavnom bili radnici udruženi u cehove (slikari u apotekarskom, skulptori u zidarskom) i njihov rad bio je pod strogom kontrolom tih strukovnih udruženja te se smatrao zanatom. Da bi se emancipirali od takvih okova, slikari i skulptori inzistiraju da njihove vještine nisu zanatske, nego spadaju u slobodne vještine (*artes liberales*) koje karakterizira božansko nadahnuće genija. Iz takvog razumijevanja umjetnici postaju dionici humanističke baštine i time po „prirodi stvari” pripadnici društvene elite, uz vladare i finansijske špekulante. Vasari tako u svojem promišljanju umjetnosti na pijedestal postavlja Michelangela kao božanskog umjetnika koji pandan ima u Cosimu de Mediciju kao božanskom vladatelju. Firenca osniva Akademiju, prvu, o cehovima neovisnu, umjetničku instituciju na čelu koje stoluje upravo Vasari. Njezina je zadaća promoviranje državnog razloga i glorificiranje političke moći Medicijevih, a uzvrat umjetnici od pukih zanatlija statusom te imetkom postaju dio državne elite. Time umjetnost od domene individualnoga duhovnog uzdizanja ili uživanja u Ljepoti postaje i službeni državni projekt ili, altiserovskim rječnikom, dio ideološkoga državnog aparata.

Dok je talijanska renesansa za model reprezentacija apsolutne vladavine uzela bitno narativni retorički princip *imitatio naturae*, formirajući tako „klasicistički” kanon pogodan za glorifikaciju apsolutističke države, na sjeveru Europe odvijala se drugačija dinamika, koju pratimo u trećem poglavlju, „Slika kao egzotični predmet”. Za razliku od južnjačkih kraljevina u kojima su umjetnici pružali legitimaciju apsolutističkom poretku, u Nizozemskoj se ne formira akademija kao državna institucija i umjetnici ostaju zanatlije. S antiautoritarnim protestantskim naslijeđem i dominacijom trgovačke buržoazije, umjetnički se krugovi udaljavaju od retoričke narativnosti i prijanjaju deskriptivnosti, često primjenjujući vizualni imaginarij prirodnog obilja. Takvi prizori nisu prikaz idealnog svijeta božanske kreacije, što je svojstveno klasicizmu, nego tek dio egzotične raznovrsnosti svijeta i predmeta koji ga sačinjavaju. Stoga Dedić posebno naglašava značaj razlike u medijima. U Italiji je glavni slikarski medij fresko slikarstvo — reprezentativna i grandiozna kreacija božanski nadahnutog umjetnika, dok je u Nizozemskoj slika tek jedan od predmeta, tek jedan desakralizirani djelić svijeta. Kao takva pogodna je za trgovanje i posjedovanje. Umjetnici stoga ne računaju na državne ili crkvene narudžbe, nego rade za tržište, a neki od njih, logično, na njemu ne uspijevaju pa dolazi do stvaranja prvog umjetničkog proletarijata, što status umjetnosti znatno udaljava od onog koji smo upoznali u talijanskoj renesansi.

Sljedeće poglavlje nosi naslov „Slika kao zajednica afektivnosti” i pokriva period stasanja i uspona francuskog merkantilizma, ekonomske doktrine koja stvaranje vrijednosti vidi prvenstveno u međunarodnoj trgovini koja državi putem izvoza priskrbljuje velike prihode. Time, logično, jača važnost trgovačke buržoazije. No zbog aristokratske inercije i nevoljkosti da buržoaziji dozvoli uživanje u državnim beneficijama, potonja formira savezništvo sa seljaštvom i gradskom sirotinjom i provodi prvu veliku građansku revoluciju. Takva društvena tektonika imala je znatne posljedice za polje umjetnosti. Već 1648. formira se Kraljevska akademija za slikarstvo i kiparstvo kao stožer visoke kulture i arbitar umjetničkog stvaralaštva, analogno situaciji u Firenci. Usuprot tome, sve snažnija buržoazija kroz 18. stoljeće razvija otpor vertikalnoj hijerarhiji apsolutne monarhije i kreće s formiranjem vlastitog režima reprezentacije, utemeljenog na horizontalnom egalitarizmu. U političkoj teoriji to dovodi do teorije prirodnog prava i društvenog ugovora napose kod J. J. Rousseaua. Za njega je apsolutistički poredak neprirodan jer narušava jednakost svih ljudskih stvorenja i konzekventno tome vizualni režimi takvog poretka neprirodni su i dekadentni. Nasuprot artificijelnosti i konvenciji koja dominira aristokratskim ukusom, buržoazija preferira autentičnost osjećaja, pa je i umjetnički izraz takvog sentimenta baziran na afektivnosti. Diderot na tom tragu tvrdi kako je zadatak slike da rekonstruira rascijepljeno jedinstvo subjektiviteta, koje je posljedica artificijelnosti koja obilježava feudalne poretke.

Iako je razumljivo iz kompozicijske ekonomike, šteta je što Dedić ne poseže za estetskim koncepcijama njemačkih romantika, ne samo zbog simboličkog značaja njemačkog slikarstva tog perioda. Formacija građanskog subjektiviteta eminentan je problem kulturne filozofije od Schillera preko Herdera pa do mladog Marxa, koja se uspostavlja upravo u proturječju jačanja kapitalističke dinamike i snažnog antagonizma spram otuđujućih efekata koje donosi novi ekonomski poredak. Pastoralni motivski sklopovi, svojstveni romantičnom slikarstvu, proizlaze iz metafizičkih načela romantičke filozofije, ali i gotovo programatske političke opozicije industrijalizaciji i urbanizaciji, što je važan prilog generalnom argumentacijskom kursu ove studije, a koji je ovdje izostao.

Peto poglavlje, „Slika kao dvodimenzionalna ploha”, analitički je najodvažnije i argumentacijski najčvršće. Dedić polazi od teze da je *kreativna destrukcija* „centralna odlika celokupnog kapitalističkog oblika proizvodnje, štaviše *conditio sine qua non* njegove reprodukcije i opstanka”, ali ujedno i „osnovna odlika moderne umetnosti” (str. 181). Modernistička destrukcija ishod je klasnih borbi u Francuskoj i „istorijskog poraza francuske radničke klase u revolucijama 1848. i 1871. i kao takva je tipičan produkt francuskog Drugog carstva i Treće republike, odnosno uvođenja kapitalističkog oblika proizvodnje u svom punom obimu” (str. 184). Ovakva se teza, kao niz sličnih kroz knjigu, može učiniti suviše ekonomski reduktivnom; srećom, argumentacija je iznimno istančana, oscilirajući između kulturne kritike, političko-ekonomske te sociološke analize. Akademijin je autoritet još uvijek snažan, unatoč burnoj povijesti te institucije, te je ona i dalje na poziciji čuvara poretka s klasicizmom kao dominantnim stilom. Opoziciju predstavljaju romantičari kao iskaz građanskih revolucionarnih nagnuća. No jačanjem radništva u sve jačoj kapitalističkoj formaciji otvara se i novi režim prezentacije — realizam. Time dolazi do supostojanja triju različitih režima reprezentacije, što oslikava i strukturnu rascijepljenost novog, kapitalističkog društva.

Izumom retrospektivne izložbe na *Svjetskoj izložbi* 1855. dolazi do zaokreta od prezentacije djela ka prezentaciji autora, čime individualni umjetnički stil postaje nova „aksiološka odrednica umjetnosti” (str. 200), tj. odnosi prevagu nad mogućim školama ili tradicijama. Édouard Manet paradigmatička je instanca tog okreta jer utjelovljuje duh eklektizma koji nadrađa nacionalne kanonske kodove i stremiti ka svjetskom statusu, odnosno ka internacionalnom stilu koji, baš poput kapitala, ne poznaje granice. Dedić ovdje, oslanjajući se na analize Michaela Frieda, maestralno gradi argumentaciju oko specifičnosti Manetove geste i njezine indikativnosti za radikalnost modernističkog obrata u povijesti umjetnosti.

Zadnje poglavlje, „Slika kao transgresivni predmet”, problematizira suvremenu umjetnost kao polemički odgovor na univerzalizam moderne. Suvremena je umjetnost postkonceptualna, ali i postmedijska, jer štafelajna slika nakon petstotinjak godina prestaje biti dominantan medij vizualne kulture i to postaje instalacija. Iako se mjestimice dotiče nekih aspekata izvedbene umjetnosti, ipak u totalu iznenađuje zanemarivanje presudne važnosti hibridizacije koja nastupa od 1960-ih. Neki od najvažnijih protagonista suvremene vizualne umjetnosti ujedno su veliki umjetnici performansa (npr. Marina Abramović) i prijelomni status nekih njihovih radova proizlazi upravo iz nadilaženja ontologija pojedinih disciplina. Uračunavanje i te dimenzije znatno bi oslabilo apodiktičnost nekih od zaključaka koje autor nudi.

Dok je moderna umjetnost, svim subverzivnim namjerama unatoč, ipak opstala kao dio visoke kulture, suvremena poseže za dekonstrukcijom uvriježenih kategorija i zalazi onkraj legitimnih estetskih kategorija, u polje pop-kulture, svakodnevice. Dedić naglašava transgresivni karakter suvremene umjetničke proizvodnje, u kojoj je uloga kustosa presudnija od one samog stvaraoca, ali ne zbog inherentno estetskih razloga. Naime, proizvodnjom diskursa oko umjetnosti snaži se njezin tržišni potencijal, i to pogotovo u špekulativnoj dimenziji koja u trenutku nastanka ne može računati s visokom vrijednošću djela, što je bilo moguće u modernoj umjetnosti sa stabilnim poretkom (estetskih) vrijednosti. Kako tvrdi u zaključnoj rečenici (očito jamesonovske inspiracije), suvremena je umjetnost „kulturalna logika savremene špekulantsko-finansijske klase kao nove globalne vladajuće klase, odnosno buržoazije” (str. 254).

Knjige ovako širokog zahvata i ovako konzekventne teorijske logike poput Dedićeve nužno pate od velikih redukcija pa ni ova nije iznimka. U nekim poglavljima to je manje zamjetno, ali u posljednjem to znatno narušava plauzibilnost argumenata, preskačući i izrazito veliku diferenciranost umjetničkog polja, ali i tržišne logike koja ga prati. Iako heuristički relevantan, taj niz propusta ne narušava generalnu ambiciju knjige da pruži teorijski dosljedan i fundiran pristup marksističkoj teoriji umjetničke proizvodnje. Aparat koji je Dedić uspostavio u prvom poglavlju izvrstan je prikaz akribičnog poznavanja teorijskog polja u kojem se autor kreće i njegove primjenjivosti u analizi različitih historijskih fenomena. U tom smislu knjiga je nezaobilazan izvor za sve buduće pristupe koji će pretendirati na političko-ekonomsku analizu svijeta umjetnosti i koji će na većem empirijskom materijalu moći ovjeravati ili osporavati njezine teze.

•