

OBRISI POLITOLOGIJE UMJETNOSTI

Klaus von Beyme

*Profesor emeritus,
Sveučilišta u Heidelbergu*

Prijevod

1. Zašto ne postoji politologija umjetnosti?

Sažet odgovor na to pitanje glasi: znanost o politici nije kompetentna za ona razdoblja u kojima su postojale obilne političke relacije s umjetnošću.* Ona se osjeća nadležnom za demokraciju nakon Drugog svjetskog rata. U tom se razdoblju povezanost politike i umjetnosti stalno smanjivala. Otkako je najnovija povijest prodrla u poraće i otkako politologiji ograničava kompetenciju i nakon 1945. godine, sve je aktualnija osnovica djelovanja sociologa. Koliko su se politolozi uspješno umiješali u pitanja političke ikonologije prošlih režima, toliko su stekli kompetenciju kao povjesničari. Pritom su najuspješniji bili povjesničari političkih teorija – u samoj disciplini već gotovo marginalna skupina.

Politolozi su samo pojedinačno obrađivali paralelnost političkih procesa i razvoja umjetnosti, primjerice Carl J. Friedrich u svojoj knjizi *Das Zeitalter des Barock* (1954). Povjesničari, koji

su se dugo uzaludno trošili u rovovskim bitkama između političke povijesti događaja i strukturalne povijesti društva, prestali su se, također odavno, zanimati za odnose između umjetnosti i politike. To se promijenilo otkako je kultura postala dominantnom paradigmom i u povijesnoj znanosti.

Povjesničari političkih teorija veoma su se rijetko zanimali za traktate o umjetnosti i arhitekturi kao izvore političke teorije, premda su pojedini teoretičari umjetnosti, primjerice Alberti, napisali čak kvazisociološke rasprave o slici društva svoga vremena (Alberti, 1969). Povjesničari umjetnosti su, obratno, također ignorirali političku teoriju koja nema značajnih veza s umjetnošću, mada je u Machiavellija ili Hobbesa svagda bila pokoja dosjetka. Samo ondje gdje su povjesničari umjetnosti teoriju države izravno uključivali u stvaranje vladavinske simbolike i alegorijske umjetnosti dolazilo je do iscrpne analize teoretičara politike. Tako je, primjerice, Justus Lipsius otkriven kao isporučitelj

* Ovaj je tekst prijevod prvoga poglavlja autorove knjige *Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst. Studien zum Spannungsverhältnis von Kunst und Politik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1998, 7-37.

neke vrste habsburške vladavinske ideologije (Matsche, 1981: 74 i d.). No najviše su uvažavani oni teoretičari politike koji su jednakoj mjeri bili znalci i u političkoj i u estetskoj filozofiji, kao Diderot, Rousseau, Burke, Kant, Hegel, Marx ili Proudhon. Te su dodirne točke povijesti političke teorije i povijesti umjetnosti ostale, takoreći, “povijest umjetnosti bez slika” i idejnopovijesna pozadina. Ondje gdje su politolozi nalazili slike, one su većinom ostajale ilustracijom. Tako je i Murray Edelman, koji se proslavio analizom simboličke uporabe politike (*From Arts to Politics*), uspio, u najboljem slučaju, dokazati paralelne pojave u umjetnosti i politici. Pretenzija podnaslova *Kako umjetničke kreacije oblikuju političke percepcije* nije ostvarena, unatoč demonstriranju slika od Käthe Kollwitz sve do pop-arta (Edelmann, 1995). Politolozi su se samo izuzetno upuštali u političke dimenzije ikonologije. Pritom su im najbliže bile nizine primijenjene umjetnosti u grafičkoj produkciji simbola, amblema ili slika događaja od levijatanskih ilustracija do revolucijske grafike.

Otkako se politologija okrenula od politike kao sustava odlučivanja (*politics*) i sve više teži politici kao materijalnome rezultatu politike (*policy*), otkrivana su stalno nova polja politike. Time je politologija s vremenskim pomakom ponovila raspadanje sociologije u sociologije sa spojnicama, na veliko nezadovoljstvo starije generalističke i institucionalističke politologije. Na mnogim novim poljima (socijalna politika, gospodarska politika, urbanistička politika) politolozi su postali samo marginalno značajni. Politologija prava jedva se odupirala premoći pravne znanosti, osobito stoga što se ona sama otvorila socijalnoznanstvenim metodama. Pogotovo polje politike “umjetnost i kultura” ima mar-

ginalnu ulogu. Dok je sociologija umjetnosti bila omiljen zahtjev studenata povijesti umjetnosti, veoma je rijedak bio zahtjev za jačom političkom analizom umjetničkih djela.

2. Politička ikonologija

U povijesti je umjetnosti istraživačko polje “umjetnost i politika” ponajprije bilo zastupljeno u dvama pristupima koji su bili najjači konkurenti u borbi teorijom vođene znanosti o umjetnosti protiv pozitivističko-deskriptivne povijesti umjetnosti: u ikonologiji i socijalnoj povijesti umjetnosti. Oba su pristupa polazila od *strukturnoga pojma sustava*, koji je puninu detalja pretvarao u tumačivu cjelinu. Oba su bila *deduktivna*, ukoliko su već pretpostavljala strukturalno jedinstvo koje se zatim – ponekad tautološkim cirkularnim zaključcima – empirijski dokazivalo. *Quod erat demonstrandum* bilo je svagda sadržano u hipotetičkoj okosnici. Pozitivistički i historijski povjesničari umjetnosti imali su stoga metodičke poteškoće s obama pristupima.

Ikonologija je ponekad vrednovana kao “građanski” pandan promarksističkoj socijalnoj povijesti umjetnosti. Ona je dopuštala političko i socijalno tumačenje umjetničkih djela, a da se pritom nije morala okružiti strvinarskim mirisom revolucionarno-teleoloških teorija povijesnih tokova. Ikonologija nije nastala bez poticaja iz socijalnih znanosti. Najbliža joj je bila predodžba da su znanstvene discipline privremene sheme funkcionalne organizacije znanja o određenim područjima koje podliježu mijenama. One nisu zvijezde stajačice na nebu, nikakve ontološke danosti. Prije se u “sporu fakulteta” vidjela jasna hijerarhija struka koje su ljubomorno čuvale svoje granice. Povijest umjetnosti brzo

je zaboravila kako joj je nekoć bilo teško etabrirati se kao autonomna znanost između filozofske estetike i historijskih kulturnih znanosti. Svaka znanost može postati pomoćna znanost neke druge discipline. To nije degradacija, nego uspon priznavanjem relevantnosti vlastite struke za odnosnu drugu.

Socijalni znanstvenik, koji se izvana približava sakralno nadvišenome prostoru umjetnosti, čuje utješnu poruku Hansa Beltinga da slike pripadaju svima i nikomu ponaosob i da svaka disciplina ima “prekratak kompetencijski pokrivač” (Belting, 1990: 13). Međutim socijalni znanstvenici ne bi trebali tu utješnu poruku prebrzo shvatiti kao opravdanje svoga interesa za slike. Na koncu, u ophođenju sa slikama nije ipak svaka znanost “jednako bliska Bogu”. Znanost o umjetnosti ima kompetencijsku prednost u ophođenju sa slikama, pogotovu sistematizacijom metode kao što je ikonografija.

Još uvijek nije postalo općim dobrom strogo razlikovanje ikonografije i ikonologije iz škole Panofskog. No to se razlikovanje preporučuje već zbog toga što se od praotaca ikonografije ustalilo opušteno govoriti o “ikonografiji” slike vladara ili povijesne tematike. Ta je jezična opuštenost zacijelo neizbježna. Ne može se jednostavno staviti “ikonski” za “ikonografski” kao što se uglavnom može staviti “socijalno” ondje gdje termin “sociološki” (npr. sociološke činjenice) dovodi u zabludu.

Ikonografija (bez teorijske nadgradnje i dogmatike Panofskog) i ikonologija razvile su interpretacijske metode koje socijalni znanstvenik koji se bavi slikama ne može ignorirati, a da se ne blamira. Opasnost je velika već i pri korektnoj primjeni metoda znanosti o umjetnosti, jer će adept političke povijesti umjetnosti

biti sklon precijeniti političke relacije slika. Ikonografija je, naprotiv, bila sklonija podcjenjivanju političkih tumačenja.

Ikonologiju su nakon rata višestruko otkrivali autori koji nisu bili profesori povijesti umjetnosti (Diers, 1992). Warburg, kao nesumnjiv praotac nacionalizmom neopterećene povijesti umjetnosti, i Panofsky, kao “crkveni otac” koji je kanonizirao pravila naknadno rekonstruirane “hamburške škole” i koji je u poraću zastupao “drugu Njemačku”, premda nije htio biti sveučilišni profesor u Hamburgu, bili su prikladni da budu integrirani u društveno-povijesno proširen pogled na umjetnička djela. Kao i Bauhaus i škola Warburg poistovjećivala se s jednom vrstom “međunarodnoga stila” tumačenja umjetnosti.

S porastom značenja kulture i umjetnosti u kasnoj moderni i postmoderni znatno je poraslo i zanimanje za povijest umjetnosti. Nije nastupio “kraj povijesti umjetnosti”, baš kao ni druge proklamacije *posthistoire*. Umjetnost je uvijek bila “povlašten potpojam kulture” sa znatnom autonomijom (Belting, 1995: 25). Nije na vidiku smanjivanje toga povlaštenog zanimanja sve širih slojeva. Međutim ta “sve jača izvanjska motivacija” u neprofesionalnih prijatelja umjetnosti i znalaca jedva da je usmjerena na političke aspekte umjetnosti. Politika je u kasnoj moderni postala marginalnim, ako ne i ekscentričnim poljem djelovanja. I neprofesionalni prijatelji umjetnosti tražili su u umjetnosti nešto drugo, a ne politiku, ako se nisu zanimali upravo za Groszovu ili Heartfieldovu izložbu. Zanimanje za političku arenu “umjetnost” moglo bi, tako, biti ili samorazumljivo sporedno zanimanje profesionalnih povjesničara umjetnosti ili hobi nekih umjetnošću zaintrigiranih socijalnih znanstvenika. No upravo ni jedno ne bi

bilo poticajno za etabliranje interdisciplinarnoga istraživačkog polja “umjetnost i politika”.

Studenti povijesti umjetnosti stalno su iznova, protiveći se specijaliziranoj znanosti o umjetnosti, za svoj kurikulum zahtijevali sociologiju umjetnosti kao mogućnost općenitoga pregleda. No i povjesničari umjetnosti koji su iskazali veliko razumijevanje za “povijest bez zijevanja”, poput Ernsta Gombricha, upozoravali su da se to socijalno-povijesno širenje pojma umjetnosti ne smatra “objektivnim” jer svako vrijeme suočava navodne činjenice s njihovim u duhu toga vremena obojenim subjektivnim zrcalom (Gombrich, 1991: 212). Zanimanje samozvanih generalista, koji su navodno siti previše specijalizirane analize formi, previđa, osim toga, da je istraživanje povezanosti umjetnosti i politike veoma specijalizirano zanimanje koje nipošto ne dijeli većina laika, jer oni od umjetnosti očekuju odgovore na životna pitanja, a ne razotkrivanje političkih pozadina.

Politologija umjetnosti jedva da će moći nastati otkako ikonografsko istraživanje sve jače otkriva političku dimenziju. Doduše, pitanja i pripisivanja povijesti stila stalno iznova u valovima dospijevaju u središte povijesnoumjetničkoga zanimanja. Već prirodnoznastvene mogućnosti korigiranja datuma i pripisivanja jamče stalno nove radove na tome području. No otkako je topografija umjetničke scene definirana u mnogim područjima, novi interpretacijski pristupi moraju naći svoje kutke na valovima prevrednovanja. Otkako povjesničare umjetnosti više ne iritira penetrantno politizirana socijalna povijest, vlada konjunktura političkoga tumačenja umjetničkih djela. Zahvaljujući suradnji s općom povijesti povijest umjet-

nosti sve manje zanemaruje političke relacije umjetničkih djela u odnosu na socijalne osnove umjetničke produkcije – s izuzetkom odnosa između mecene i umjetnika, ukoliko nije otišla tako daleko da općenito dovodi u pitanje “legendu o umjetniku” (Kris/Kurz, 1979).

Činilo se da protiv sociologije umjetnosti govori odium njezine navodno marksističke geneze. No politička je povijest bila u središtu povijesne znanosti prije nego što je socijalna povijest osvojila tvrđavu tradicijske povijesti. Povijest umjetnosti kao historijska znanost nije se zatvorila dominantnoj paradigmi. Političke nakane crkvenih i vladarskih naručitelja u umjetnosti svagda su bile dio umjetničko-znanstvene analize ukoliko se ona nije ograničavala na čisto imanentnu povijest djela i stila. Mnogo prije nego što je nastala sustavna ikonologija, politička se ikonologija bavila s *avant la lettre*, osobito kod velikih javnih narudžbi.

Ipak, pokazalo se da je politički interes pri tumačenju umjetničkih djela bio uglavnom jednostran. U prvome planu bila je “umjetnost moći”, već i zbog toga što je prevladavala kvantitativno. Politolozi su u ikonološkome istraživanju bili značajni samo ako su kao povjesničari političkih teorija posjedovali specifično historijsku kompetenciju. No upletanje historičara ideja nije nužno rezultiralo izrazitijim političkim tumačenjem analiziranoga djela. Na početku rane novovjekovne političke ikonologije stoje Lorenzettijeve freske “buon governo” i “mal governo” u dvorani devetorice Palače Pubblico u Sieni. Bezbrojni politološki traktati trivijalizirali su isječke iz toga ciklusa. No što je mogla struka pridonijeti njihovu tumačenju?

Tu monumentalnu alegoriju istraživanje je sve više tumačilo ne kao priču,

nego kao ilustriranu varijantu apstraktnoga misaonog sustava. Mnogo je oštroumnosti upotrijebljeno pri odgonetavanju aristotelovskih i tomističkih ideja, s njihovim razlikovanjem distributivne i komutativne pravednosti (Rubinstein, 1958: 182).¹ Ima li među političkim teorijskim historičarima prikladnije osobe da se umiješa u tu raspravu od Quentina Skinnera? Njegov je zaključak međutim samo pomakao tumačenje u okvire druge teorijske tradicije. On nije mogao otkriti tomističke elemente u freskama i sveo je program slika na predhumanističku retoričku kulturu, koja je nastala prije najranije latinske verzije Nikomahove etike oko 1250. godine (Skinner, 1989: 85-103). Već se Rubinstein kao povjesničar umjetnosti rado posvetio sljedećem mogućem izvoru slika: postglosatorima.

Novi pristupi pokušali su se vratiti od ezoteričnosti neobičnih pozadinskih tekstova k političkome u prvome redu. Slikovni program sada je izgledao kao vizualna varijacija sijenskoga ustava i zakonika grada. Time se više nije morao učenom slikaru (*pictor doctus*) Lorenzettiju podlagati ikonološki "programski direktor". Tekstovi na narodnome jeziku bili su pristupačni svakome imalo obrazovanom obrtniku (Kempers, 1989: 71-84). To tumačenje jednoga povjesničara umjetnosti bilo je bliže politici nego cjeplidlačko duhovnopovijesno izvođenje jednoga politologa. Ipak je ta kontroverz pokazala da je – ne samo u aktualnoj raspravi o arhitekturi, gdje nedostatan hijerarhijski red potiče interdisciplinarnost² – moguć plodan interdisciplinarni

¹ Teza je ušla u priručnike: Smart, 1978: 104, i Borsook, 1980: 36.

² Na autorovo čuđenje svezak o arhitekturi i urbanizmu nakon Drugoga svjetskog rata

dijalog. To neće iznenaditi politologa. U političkoj idejnoj povijesti ponekad su prividni autsajderi oživljavali zaglibjele rasprave. Previše interpretirane nacionalne floskule u Machiavellija književni su povjesničari relativizirali kao "petrarkističku retoriku". Spekulacije o levijatanskoj metafori u Hobbesa religijski su povjesničari, upućujući na onovremena sektaška tumačenja, vratili na jednostavne realitete (Von Beyme, 1969: 27 i d.).

Političkopovijesno i socijalnopovijesno orijentirani historičari često su jače naglašavali političke relacije umjetničkih djela nego socijalni znanstvenici. Od Warburga do Carla Ginzburga Pierov ciklus fresaka u Arezzu tumačen je kao politička aluzija na ideju križarskih ratova i propast Grčke, povezano s nadama u povratak Grčke i ujedinjenje Istočne i Zapadne crkve. Kasnije su ta tumačenja odbačena kao prenaplašena (Ginzburg, 1981: 43 i d.; Lavin, 1990: 180; Büttner, 1992: 15-39).

Politička ikonologija ima bogatije nalaze u vladarskim rezidencijama nego u crkvama. Međutim ispostavilo se da se i u takvim rezidencijama, što su pokazali primjerice Gozzolo u Medicijevoj palači ili slikarski tim u Palazzo Schifanoia u Ferrari, političke relacije ne daju lako otkriti. Čak je i u crkvama ponekad trebalo dešifrirati "lakšu ikonografiju". U Teodelindinoj kapeli u Monzi pokazalo se – djelima o lombardijskoj povijesti i analizom Viscontijevih i Sforzinih amblema – da se dinastičke relacije sa starim Langobardskim carstvom uspostavljaju prilično naglašeno (Cassanelli/Conti, 1991: 14, 100).

morali su napisati predstavnici sedam disciplina (Von Beyme/Durth, 1992).

Poredbena politička ikonologija, koja se ne udubljuje oštroumno u tumačenje pojedinih djela niti slijedi specijaliste u sve udaljenije kutke originalnosti, u iskušenju je da se usredotoči na djela "lake ikonologije" kako bi ostala na sigurnome tlu. Međutim opasnost je toga selekcijskog postupka da se tada isključuju upravo najznačajnija umjetnička djela ranih razdoblja. Čak je i u vremenu apsolutizma, s njegovom višestruko naglašenom umjetničkom propagandom, analiza protureformacijskih traktata o umjetnosti i politici pokazala da je mnogo toga zagonetnije nego što se čini. Općenito, postoji opasnost da se lagana ikonologija potvrdi ponajprije na manje važnoj umjetnosti, koja samo marginalno zanima povjesničara umjetnosti. Politička ikonologija i opća ikonologija prijete ponovnim razlazom jer se politička primijenjena umjetnost samo veoma rijetko, primjerice u genija poput Goye, Hogartha ili Daumiera, usporedo razvija s postignućima "visoke umjetnosti".

Moderna sistemaska teorija autopoietske varijante povezuje diferenciranje društvenih podsustava umjetnosti i politike s raspadom religiozno utemeljenoga *societas civilis*.

S Francuskom revolucijom konačno su se razvili vlastiti sustavni kodovi: u politici "moć/neposjedovanje moći", što akteri više nisu mogli izbjeći. Otad se čini da zbog stranačke polarizacije svaka politička relacija nekoga umjetničkog djela pripada lakoj ikonografiji. Međutim ikonologija, započeta u 19. stoljeću, tu je pretpostavku opovrgnula. Tetschenski oltar Caspara Davida Friedricha tumačen je kao šifrirana poruka, koju je bilo utoliko teže odgonetnuti jer kao slika prvotno uopće nije bio namijenjen grofu Thunu (De Chapeaurouge, 1996: 42 i d.). Friedrichovo "Ledeno mo-

re" slično je kontroverzno tumačeno. Tumačenje nasukanoga broda kao "razočarane političke nade" može se opravdavati Friedrichovim stajalištima, iako ne postoji njegova interpretacija te slike. No "propala nada", pretpostavljena u jednome slikovnom naslovu, zabunom pripisanome navedenoj slici, također je isto tako često tumačena posve nepolitički i romantično (Rautmann, 1991).

Čak je i kod posve naglašenih političkih motiva, primjerice kod Delacroix-ove "Sloboda predvodi narod" riječ o pretežito deaktualiziranoj i depolitiziranoj ikonologiji, premda je slika u mnogim francuskim školskim udžbenicima Treće republike odavno dobila trivijalizirano značenje u širenju revolucionarnoga mita. Opet se veličanje revolucije obrazlaže slikarovim političkim nazorima. No opet nedostaje pouzdano vlastito tumačenje djela. Brzo su pronađeni inspiracijski izvori – nevažna pjesma Augustea Barbiera (*La Curée*). Isključen je osobni slikarov angažman u revoluciji. Činilo se čvrstim tumačenje glavnih likova.

Međutim detaljno recepcijskopovijesno istraživanje pokazalo je da su suvremenici čovjeka s cilindrom jedva označavali kao "studenta" ili "građanina". Portretska sličnost s političarom Laffitteom kasnije je pretpostavljena, ali je suvremenici nipošto nisu opažali (Hadjinicolaou, 1991: 69). Ženski lik slobode suvremenici su osjećali kao "prljavu provokaciju". Ikonološko tumačenje davalo je, prije bi se reklo, prednost nepolitičkim interpretacijama slika, koje su pak, sa svoje strane, bile usidrene u socijalnoj i političkoj predrasudnoj strukturi. Suvremeni promatrači, koji su pozitivno mislili o slici, preferirali su izvođenja iz simbolskoga blaga "velike majke" i u borbenost pretvorene "sveti-

će”. Kritičari slike navodili su je međutim kao dokaz “opakosti buntovne žene”, dok se francuska država nije odlučila za umjerenija tumačenja, ističući otkrivena prsa žene na barikadama na svakoj novčanici od stotinu francuskih franaka (1979), a slika više nije nedostajala ni u jednom francuskom udžbeniku nauka o društvu i zajednici. Upravo povijest te slike, čiji je autor napredan, ali prije nepolitički otmjen svjetski čovjek bez buntovnih sklonosti, postavlja pitanje validnosti ikonoloških izvođenja. Mnoga oštroumna znanstvena tumačenja bila su suvremenim znalcima strana. Čijemu mišljenju treba dati prednost: mišljenju znalaca među suvremenicima (koji su, dakako, mogli biti u zabludi ili si zbog erotskoga ili političkoga čistunstva nisu dopuštali stanovite asocijacije) ili znalcima koji su s ikonološkom metodom nastupali *ex post facto*?

Čini se da jako politizirani umjetnici, kao Steinlen, Léger, Guttuso, Kollwitz, Grosz, Heartfield, Meidner, Hubbuch ili Dix, ne zadaju velike ikonološke zagonetke, pa istraživanju ne treba puno više od preteča i izvora slika. Međutim doživljaj politike u demokraciji se sve više individualizirao. U ratu i građanskome ratu ne nastaju previše individualizirani interpretacijski uzorci. Manje spektakularna politika pak i strahovi što ih ona izaziva u umjetnika očituju se kod vrhunskih umjetnika kao što su Picasso, Max Ernst, Dali, Magritte ili Beckmann kao osobito teška ikonologija.

Izlaz je iz dileme posvemašnjih i prikrivenih relacija prema politici usredotočenost na recepcijsku povijest. Svaka povijesna disciplina živi od izvjesnosti da može bolje istražiti događaje nego što su to mogli akteri vremena. Inače bi se mogla izdavati antologija memoara komentirana kao povijesna znanost. Me-

đutim za političko je tumačenje umjetničkih djela presudan aspekt recepcije: da bi političke konotacije djelovale, moraju biti prezentne suvremenicima. Socijalni znanstvenik ostaje dakle zainteresiran i za površinu tumačenja slika, dok se ikonologija religioznih svjetova slika nikada nije mogla usmjeriti samo na pojmovnu snagu shvaćanja pučke religioznosti.

Kompetencijske granice političke analize umjetnosti

Politika umjetnosti kao interdisciplinarno polje istraživanja obuhvaća mnoga područja koja će povjesničar umjetnosti rado prepustiti socijalnim znanostima, bilo da to želi ekonomija umjetnosti, sociologija umjetnosti ili politologija umjetnosti. Granice upletanja socijalnih znanosti prelaze se ondje gdje se sudovi donose u središnjem području znanosti o umjetnosti.

(1) *Politička ikonografija* još će više nego ikonološki pristupi općenito polaziti od toga da iza paralelnih pojava u umjetnosti i politici stoji *slika svijeta*. Time prijete opasnost od degradiranja umjetničkih djela na *slučajevne primjene estetskih i političkih doktrina*. Neki su ikonolozi sve cikluse fresaka talijanske rane renesanse tumačili tako da je navodna politička relacijska razina služila samo kao izlika da se prenese šifrirana poruka teorije koja je stajala iza političkih relacija, bilo da se radilo o aristotelizmu, tomizmu ili ranome humanizmu. U najpovoljnijem slučaju, kao vizualno uporište za takve intelektualne kombinacije poslužila je portretska sličnost nekih likova, primjerice u “Hodu triju kraljeva” Benozza Gozzolija u Medicijevoj kapeli (Roettgen, 1996: 21, 331; Ahl, 1996: 88 i d.). Ponekad je prijetila opasnost da umjetnička ličnost, koja se bo-

rija za autonomiju, bude degradirana u “pukoga izvršitelja prozaičnih političkih interesa”, kao u *Erkundungen über Piero* Carla Ginzburga. Cirkularni interpretacijski lanci, koji se pripisuju ikonološkoj hamburškoj ortodoksiji, tako su se lakše raskidali. “Divlja ikonologija” ukroćena je izravnim političkim porukama, ali još uvijek nije posve izvučena iz spekulativnoga područja slobodnih asocijacija (Ginzburg, 1981: 21; Warnke, 1993: 8).

Sa sve jačim angažiranjem umjetnosti od strane političke moći vladavska je ikonologija postala transparentnijom. Kanonizirani su amblemi, simboli i metafore, kao u *Iconologia* Cesarea Ripa, te zadavani i umjetnicima i njihovoj prosvijećenoj publici (Ripa, 1971). Čak su se u kasnome apsolutizmu, kada je slabjela obveznost ikonoloških fiksiranja – kakva je postojala u kasnome srednjem vijeku u religioznome jeziku slika – oblici vladanja još činili fizionomski učvršćenim.

Prema Diderotu, republikanci su trebali djelovati uzvišeno, ponosno i strogo. Monarsi su pak trebali zračiti podcjenjivanjem, milošću, blagošću, čašću i galantnošću. Umjetnici se ipak nisu držali teorijskih šablona. Novonastale republike, poput SAD-a, nisu se samo u svojoj ustavnoj teoriji nadahnjivale modelom konstitucijske monarhije. Imale su premalo vlastitih tradicija i morale su se ikonografski ugledati u monarhije. Republikanska ikonografija najvećim je dijelom pozajmljena iz staroga Rima. Američka je sloboda ipak olakšala i brže oslobađanje od povijesnih prisila na kostimiranje, premda “Smrt generala Wolfea” (1786) nije bila – kao što se inače općenito smatralo – prva slika s povijesnom tematikom u suvremenim kostimima. Američki su predsjednički portreti, s nekim odstupanjima, u simbolici

varirali vladarske portrete svoga vremena, bilo da su oni potjecali od Europljana, primjerice od Houdona, od europskih Amerikanaca, primjerice od Westa, ili od američkih Amerikanaca, primjerice od Gilberta Stuarta (Diderot, 1968: 661; Abrams, 1968: 170 i d.).

I tradicijske su monarhije imale problem razvoja njima prikladnoga jezika slika. Rano su uspoređivani Drugo carstvo Napoleona III. i vilhelminizam Drugoga carstva u Njemačkoj pod natuknicama “cezarizam” i “bonapartistička monarhija” (Marx/Engels, 1990: 513). Povjesničari umjetnosti također su u napoleonizmu vidjeli nastajanje novoga oblika umjetnosti, jer da je obuzet “blistavošću i sjajem”, “koji je previše smatrao sredstvom vladanja, a da bi se mogao odreći ukrasa umjetnosti” (Pfau, 1866: 306). Oba napoleonska carstva i Njemačko Carstvo bila su slična u tome što su se, preskačući posljednje dinastije (burbonske ili habsburške), nastojala nadovezati na sjaj srednjovjekovnih kruna. Cezaristički su monarsi kombinirali elemente Božje milosti s demokratskim natruhama narodne suverenosti na osnovici općega izbornog prava. Ta kombinacija nije ostala bez odraza u umjetničkoj produkciji takvih režima (Mainardi, 1987).

(2) *Tumačenja kontinuiteta i diskontinuiteta umjetničkoga rada u mijeni političkih režima.* U starijim oligarhijskim republikama i apsolutističkim monarhijama smjena vladara mogla je imati dalekosežne posljedice za uspon i pad umjetnika. Međutim pitanja političkih svjetonazora jedva da su djelovala na selekciju umjetnika. Tek su s Francuskom revolucijom razlike u mišljenjima u velikoj mjeri politički ideologizirane. Ipak su umjetnici i dalje višestruko odabirani prema kriterijima umjetničke kvalitete

te. Upravo zato što je umjetnost sve više rabljena kao propagandno sredstvo, zadržala se stanovita liberalnost u regrutiranju umjetnika za svrhe "umjetnosti moći". Napoleon je opet angažirao bivšega dvorskog slikara Luja XVI. Antoine-Françoisa Calleta za više slika bitaka ("Predaja Ulma", "Bitka kod Austerlitz") (Schoch, 1975: 85). Prije toga su mnogi slikari *ancien regim* – David također – radili za revolucionarni režim. Restauracija je od 1814. godine nadalje bila politički uskogrudna, ali ne u umjetnosti. François Gérard proglašen je 1817. godine prvim slikarom, Robert Lefèvre ostao je dvorski slikar, a i sam je Gros, najdemonstrativniji veličatelj srušenoga carstva, postao plemić i dobivao narudžbe. Čak se i David mogao vratiti iz belgijskoga izbjeglištva da je zamolio za oprost zbog svoga udruživanja s "kraljevim ubojicama". Luj XVIII. kupio je za palaču Luxembourg dvije slike; to je bilo više nego što je Napoleon ikada učinio odjednom za slikara (Brooker, 1980: 179). Napoleon III. kasnije je čak dopustio da se pregovara s notornim protivnikom režima Courbetom. On je na atelijerskoj slici prikazao kako ga car posjećuje u ateljeu, čast koju je doživio Ingres, ali ne Courbet. Čak su i boljševici u početku rijetko bili uskogrudni, a fašisti su neke futurističke moderniste vezali uz sebe. Jedino su nacionalsocijalisti bili ideološki krajnje tvrdoglavi u svojoj naručiteljskoj politici. Goebbelsovi pokušaji da se dijelovi ekspresionizma spase "kao njemački stil" nisu uspjeli, kao ni pokušaji dodvoravanja nekih umjetnika, primjerice Noldea. Demokracije su, sa svoje strane, odgovorile na tu netolerantnost stigmatizacijom svih kolaboracionista.

Svaki je put izbio skandal ako se čulo da je Arno Brecker dobio narudžbu i

ako ona nije bila službena. Komparativna će analiza uzdužnoga presjeka vjerojatno dokazati da je prije bila odgovorna stilska i tematska mijena nego političko uvjerenje umjetnika kada su oni nakon promjene režima imali malo narudžbi.

(3) Još je jače upletanje političke povijesti umjetnosti ako se *politički simboli stilistički brzo mijenjaju u okviru istoga političkog režima*. Politički će povjesničar naglasiti potrebe moći, povjesničar će umjetnosti pak u objašnjenju mijene preferirati dinamiku mijene stila – onkraj političkih utjecaja na umjetnost. Razvoj od romantizma do realizma protekao je unutar istoga režima. Samo je ponegdje revolucionarna godina 1848. donijela jasnu stanku, kao u Francuskoj, tako da se prodor realizma mogao povezati s nekim političkim događajem. No čak se ni u Francuskoj razlike političke ikonologije ne daju izvesti iz odnosnoga stava slikara prema revoluciji 1830. ili 1848. godine. Ondje gdje revolucija 1848. godine nije trajno potresla kontinuitet režima, kao u Pruskoj, teško će se moći izvesti Menzelovo okretanje k realizmu iz njegova temeljno liberalnog stajališta. "Polaganje palih u ožujku" (1848) u Njemačkoj nije imalo ono značenje za prodor realizma kao neke Courbetove slike, koje su 1848. prvi put zapažene. Činjenica da Menzel nije dovršio sliku svakako je svjedočila o njegovu stidu zbog svojih liberalnih iluzija te je pripremila fazu političkoga eskapizma.³

(4) Istraživanje umjetnosti i politike zanima se ne samo za genezu djela nego i za *njihovu recepciju*. Ikonološko istraživanje, počevši od Warburga, osobito se zanimalo za nastavak stanovitih slikovnih tradicija. No što su ezoteričnije bile ikonološke relacije koje je Warburg

³ Navodi o Menzelu iz: Hermand, 1986: 51.

razotkrivao, to je više dvojbeno moralo biti jesu li suvremenici sva ta značenja bila jasna.

Recepcijsko-estetički pristup iz povijesti književnosti prodro je u povijest umjetnosti i ondje osvojio čvrsto mjesto. Umjetničko djelo i promatrač nisu u njemu bili klinički čiste i izolirane jedinice (Kemp, 1988: 240). Stariji su povjesničari umjetnosti o tim konstelacijama uglavnom dali samo neke naznake. Masa je oduvijek bila izravno sučeljena s arhitekturom i crkvenim dekorom. Stariji su slikovni programi, osobito u vladarskim palačama, bili pristupačni samo višim staležima, koji su ponekad imali pristup dvoru. Otvaranje vladarskih umjetničkih blaga publici imalo je, dakako, propagandno značenje. Teško da je u svojim počecima muzej bio usmjeren na “uživanje bez interesa” (Kant). Novovjekovna produkcija slika imala je različite adresate, staleže, plemstvo, uglednike, cehove, strane goste, crkvene dostojanstvenike i ponekad narod, osobito pri priređivanju “panem et circenses” za veličanje moći. Dio slika bio je samoreferencijalan. Adresati su bili sami vladari (Warnke, 1993: 8). Ne može se isključiti da su stručnjaci na dvoru, sudjelujući u prethodnome određivanju slikovnih programa, ponekad sami htjeli usmjeriti vladara na neki program. *Reenforcement* ikonoloških stručnjaka mogao je biti pomoć u odlučivanju nekoga vladara koji skiciranje programa nije prepuštao svojim umjetnicima.

Što je nesigurnijom postajala vladavina – većinom u ranoj i kasnoj fazi neke dinastije – utoliko su veći bili ikonografski troškovi za propagandu slikama. To se osobito pokazalo pri učvršćivanju Augustova principata te pri nasljeđivanju moći koju su uzurpatori i kondotijeri stekli u talijanskoj renesansi. U Rimu je

raspad vodećih slojeva društvene zajednice Republike prouzročio ekscesivno samoprikazivanje moći. Ideali postignuća plemstva i patricija izgubili su svoju valjanost. Umjesto njih nastupilo je demonstrativno bogatstvo. Rimski je Senat pokušavao u nizu naraštaja spriječiti izgradnju privatnih građevina. No on više nije imao snage naručiti čak ni državne građevine s kojima su se građani mogli identificirati. U taj je vakuum ušao normirani Augustov slikovni jezik, koji je samoprikazivanje cara u novoj hijerarhiji društva postavio kao uzor svim skupinama (Zanker, 1987: 25, 329). Moć slika u kasnoj antici bila je ojačana prilagodbama vjerskih sadržaja. Od talijanske renesanse do protureformacije moć slika sve se više odvajala od vjerskih sadržaja. No ipak su se u svjetovnome obliku zadržala religijska postvarenja slike vladara.

Slika vladara imala je zamjensku funkciju. Mogla je ojačati do identitetske pretenzije, koju su postavljali feudalni staleži, jer oni nisu samo “predstavljali” zemlju, oni su “bili zemlja”. Ikonoborstvo i rušenje spomenika prošloga režima i pobijedene dinastije bili su negativna strana te identitetske ideje (Brückner, 1966; Steinmann, 1917: 337; Schoch, 1975: 12). Još se na kraju apsolutističke monarhije rabila slika vladara kao zamjensko sredstvo moći, primjerice kada je 1791. Münchensko vijeće moralo kleknuti pred slikom Karla Theodora zbog kršenja vladarskoga dostojanstva. U Bavarskome zakoniku u “uvrede veličanstva drugoga stupnja” ubrojeno je i “prijezirno izrugivanje”, kojim su se itekako prebrzo mogla obuhvatiti umjetnička djela (Schoch, 1975: 12).

U 7. stoljeću Kristova je slika potisnula sliku vladara s prednje strane kovаницe. Apstraktna kratka križa ponekad bi potisnula i sliku Krista. Ondje

gdje je Bog bio prisutan car ga više nije mogao zastupati. Ikonoborstvo je stalno iznova izazivano otuđivanjem kulta slika (Belting, 1990: 18 i d.). Novi kult slika protureformacije, koji se opet jače trudio oko paritetskoga prikaza prijestolja i oltara, također je značio davanje zadovoljštine slikama. Izraz *propaganda fidei* nastao je u protureformaciji. Moć i religija uskim su povezivanjem pojačale svoje pretenzije u kultu slika. Religija je izgubila previše centara moći u korist protestantizma da bi se mogla obraniti od protureformacijskoga zagrljaja političkim sadržajem slika.

Djelotvornost povezivanja religiozne i političke propagande njezini su inicijatori većinom pretpostavljali. Ponekad je uspjeh potvrđivao tezu. Ondje gdje se radilo samo o dinastičkim interesima, ipak se pojavilo rano zanimanje vladara za djelovanje slika na narod. Prije nego što je 1554. *Perseus* Benvenuto Cellinija postavljen na Piazza della Signoria u Firenci, veliki vojvoda Cosimo I. stalno se iznova osobno uvjeravao u napredovanje rada.

Umjetnik je u djelu *La vita* napisao da ga je njegov mecena jednom posjetio. Ovomu se djelo činilo "*molto bella*", ali je zamolio i za mišljenje naroda, jer djelo se također mora dopasti "*a i popoli*", publici (Cellini, 1962: 503).

U razdoblju Francuske revolucije počele su se klimati dinastije. U vrijeme restauracije još su se jednom povezale vjerska i politička propaganda. U Napoleonovo je vrijeme uzurpator opet izvana sklopio mir s Crkvom. No ipak je i dalje u njegovoj politici umjetnosti prikriveno djelovalo antiklerikalno strujanje. Religijsko slikarstvo više nije snažno poticano. No utoliko je više sustavno podržavana politička slikovna umjetnost. Ona je daleko premašivala ukrasnu funkciju

na vladarskim dvorcima, koju je prvenstveno obavljala u *ancien regimeu*. Novi je vladar ukalkulirao utjecaj umjetničkih djela na široke mase te ih je često izlagao. Uzurpator se jednom sam požalio da loše i konkubinsko gospodarenje ne može nikako naštetiti legitimnim vladarima jer im nitko nije pomogao da osvoje prijestolje. "U mome slučaju sve je posve drugačije. Nema generala koji ne bi pomislio da ima isto pravo na prijestolje kao ja."⁴ Što se vladavina teže legitimirala, to je egzaktnije moralo biti nadziranje recepcije političkih slika. Godine 1808. Grosova slika "Napoleon kod Eylaua", koja je slavila Napoleonovu pobjedu nad ruskom vojskom, visjela je pokraj Davidove slike krunisanja. *Sacre et massacre*, navodno je bio komentar predsjednika Rimske Republike (Lindsay, 1960: 122). Čak je i tajna služba, koja nije razumjela umjetnost, slutila protuslovnu poruku, jer se bojala da bi slika mogla potaknuti neželjena ratnička raspoloženja. Napoleon je narudžbama slika ponekad odgovarao na propagandu antinapoleonske koalicije i tražio od tajne policije izvještaj o njihovoj recepciji, kao što to pokazuju zapisnici (Lelièvre, 1993: 117 i d.).

Ondje gdje je umjetnost stupila u službu revolucijske agitacije ili u službu legitimiranja nelegitimne vladavine, kao u doba Napoleona, moralo se misliti na njezinu recepciju mnogo prije nego što se raširio recepcijskopovijesni pristup. U Oktobarskoj revoluciji postojale su tendencije da se kubofuturizam proglašati dominantnom proleterskom umjetnošću, ali je nadležni narodni povjerenik Lunačarski, koji je donekle osjećao simpatiju za taj pravac, jasno uvidio da ne samo Lenjin nego prvenstveno narod

⁴ Navod iz: *Appollo. The Man of Destiny*, rujun 1964, str. 176.

tu umjetnost nije mogao podnijeti (Palmer, 1975: 477). Diktature 20. stoljeća – i lijeve i desne – nekažnjeno su se vandalski izivljavale na umjetnosti i zbog toga što su pogađale malograđanski umjetnički ukus naroda.

S mobiliziranjem masa u modernim demokracijama i diktaturama ponovo je ojačala tendencija k populističkoj shvatljivosti političkoga slikovnog jezika. To se najočitije događalo ondje gdje su mase živjele pretežito daleko od umjetnosti, kao u meksičkoj revoluciji, u boljševičkoj Rusiji i djelomice čak u američkome New Dealu. Čak su i konstruktivistički počeci umjetnosti moderne, koji su nakon Oktobarske revolucije ne samo tolerirani nego i upregnuti u propagandu, apelirali na shvatljive simbole, poput Tatlinova “Spomenika 3. Internacionali”.

Tek se nakon Drugoga svjetskog rata, s konsolidiranjem demokracije, demokratska simbolika reducirala na apstraktne znakove. Adler i Rutenbündel jedva su se razlikovali od preddemokratske simbolike. Sličnosti novoga švedskoga parlamenta, oblikovanoga u ikea-stilu, sa švedskim krajolikom sugerirale su domoljublje, ali ne više simbolični ustavni patriotizam.

U demokratskome sustavu razvio se ovaj paradoks: demoskopija je s demokracijom poprimala sve egzaktnije metode. Recepcija umjetničkih djela u svakome je trenutku relativno neutralno testirana, ali bilo je sve manje toga za testiranje. Ono malo umjetničkih djela u kojima se demokracija nastojala predstaviti narod je pretežito odbijao ili ih nije razumio. Gdje god su mediji pitali narod – bilo o alternativni “Antoine Pesne ili Hann Trier” kao stropna slika u dvorcu Charlottenburg ili o primjerenom načinu građenja Zemaljskoga parlamenta u Bremenu – on je uvijek op-

tirao za najtradicionalnije i umjetnički najmanje inovativno rješenje. Umjetnost u demokraciji nije bila poticana da pridobiva mase, premda su poze kulta genija i avangardnoga insceniranja postajale sve nevjerovatnijima. Adresati političke umjetnosti bile su elitističke skupine znalaca, a ne mase. Mudro se samooograničavajući, to drugačije nije vidio ni Klaus Staeck.

Kada se umjetnost moći povukla pred demokratskom zajednicom, samoprikazivanje vlasti postalo je sve marginalnijim. Paradoksalno je da je demokracija kao mecena anketiranjem nadzirala recepciju, o čemu su Cosimo I. ili Napoleon I. mogli samo sanjati, a ipak je sve manje rabila umjetnost za propagandu. Slika vladajućih još uvijek je naručivana, ali je ostala – kao u slučaju njemačkih saveznih kancelara – uvelike prepuštena osobnome ukusu. Klaus Lankheit jednom je ustvrdio da ne postoje impresionističke ili ekspresionističke slike vladara. Tu je nužna diferencijacija. No Manet je ipak naslikao Clemenceaua i Prousta (Lankheit, 1975: 8). Munchov portret Waltera Rathenaua bio je namijenjen promicatelju, a ne čovjeku koji će imati uspjeha u politici. Kokoschkini portreti Adenauera i Heussa mogli bi opovrgnuti tu tvrdnju, kao i Meistermannov portret Brandta. No kao masovni fenomen ona je ispravna: impresionizam je u svojoj koncepciji svijeta imao malo smisla za takav siže. I ambicije ekspresionizma bile su daleko od moći, iako nisu bile apolitične. Tek apstraktno slikarstvo više nije bilo prikladno za portrete, a s dolaskom pop-arta slika je izgubila auru, na čemu je naručitelj morao uzastojati kako bi upotrijebio državni novac. Činilo se da su slike, od Picassove *antivladarske slike* Franca sve do Warholovih persiflaža predsjednika, konačno prešle sa

strane umjetnosti moći na stranu moći umjetnosti.

(5) Povjesničari umjetnosti najosjetljivije reagiraju na vrednovanja izvana, koja *kvalitetu umjetničkih djela* dovode u vezu s političkim opcijama. Gombrich je socijalne znanosti smatrao tako neopozitivistički utvrđenima – u duhu nauka svojega prijatelja Karla R. Poppera – da je vjerovao kako one izmiču središnjemu pitanju povjesničara umjetnosti: o vrednovanju (Gombrich, 1991: 245). To je značilo previše uzdizanja – svagda je bilo i svagda ima strujanja koja to pitanje smatraju bitnim, ne samo među premodernim proglasiteljima politički angažirane umjetnosti kao što su Proudhon i Černiševski. Pozitivističkoj povijesti umjetnosti naglašeni politički angažman uvijek je bio sumnjiv. Na primjeru Jacquesa Louisa Davida mogao je Arnold Hauser likujući utvrditi da je taj slikar upravo u svojoj najangažiranijoj fazi bio najbolji (Hauser, 1953: 158). Ako se i možemo suglasiti s tim nalazom u slučaju Davida, iz toga se ne može izvesti ni pravilo niti se može opravdati suprotan dokaz da je politički angažman temelj kvalitetne umjetnosti. I oni koji su upućeni u nedogmatsko socijalističko shvaćanje umjetnosti ponekad su znali priznati da je “aristokrat” Delacroix, koji je smatran začetnikom “socijalističke tendencijske umjetnosti”, učinio daleko više za “potkopavanje plutokratskoga društva u srpanjskome kraljevstvu nego svi proleterski prosječni talenti” (Coulin, 1909: 100).

David je oduvijek bio klasičan sporni slučaj u vrednovanju uloge političkoga angažmana. Je li u Carstvu postao lošiji zato što je slika Napoleonova vjenčanja ispala prilično nespretno i je li u emigraciji konačno okoštao? Ukoliko bi se povjesničari umjetnosti usuglasili oko pada

učinka, teško bi ga objasnili promjenom režima. Jesu li Dix i Grosz nakon 1945. godine postali lošiji iz političkih razloga, jer Zapad više nisu mogli doživljavati kao neprijatelja, a socijalistički Istok još nisu mogli smatrati prijateljem? Ne mogu li se staračka djela i inače ponekad objasniti nestajanjem umjetničke potencije? (Friedlaender, 1952: 64). Politički povjesničar umjetnosti dobro će postupiti ako se u tim pitanjima vrednovanja ne udalji previše od *communis opinio doctorum* u znanosti o umjetnosti.

Čini se da kvaliteta umjetničkih djela, prema veoma raširenoj predrasudi, prije negativno korelira sa stupnjem umjetnikova političkog angažmana. David, Delacroix, Courbet, Picasso ili Léger ocjenjuju se kao izuzeci od pravila.

Politička analiza umjetnosti ima, ne slučajno, više građe u djelima manje važnih umjetnika nego u onima većine velikih majstora. Desni su etnocentriци ponekad tvrdili da državna politika umjetnosti ne vodi u veliku umjetnost ako nije utemeljena nacionalno ili regionalno. Papin dvor ili, također, Pruska, za koju su se njemački nacionalisti rado odlučno zalagali, prije su primjeri koji ne potvrđuju tu tezu (Malkowsky, 1912: 19). Radikalno napredni povjesničari tvrdili su pak obratno, da politički angažman može pojačati kvalitetu umjetnosti jer uključivanje nepredvidivoga genija u stranačku disciplinu nužno potiče usredotočenost djela. Autor je ostao dužan to dokazati za likovnu umjetnost. Za književnost je naveden Brecht (Egbert, 1970: 736). Pritom se pojavljuje problem kao kod Davida, naime procjena mladenačkoga djela. Je li Brecht postao bolji zato što je našao svjetonazorsko utočište u marksizmu ili je samo prevladao nedozrelo rano djelo, te bi i bez marksizma postao velikim dramatičarom?

S diferencijacijom podsustava društva od ranoga novovjekovlja umjetnost je postala autonomnija. Ona je tu autonomiju uspješno branila od političkoga sustava – s izuzetkom prekida u vrijeme totalitarnih diktatura 20. stoljeća. Samo su one još pokušale anakronistički upregnuti i umjetnost u svoju propagandu. Demokracije se radije služe masovnim medijima za samoprikazivanje. Cijena oslobođanja umjetnosti od političkih i socijalnih prisila bila je izručenje umjetnika tržištu. Samo kratko, otprilike između 1830. i 1930. godine, avangarde su njegovale mit o “usamljenosti umjetnika”. Većina umjetnika ostala je i u tome razdoblju u tradicijskim konstelacijama.

Autonomizacijski proces umjetnosti nije značio nestajanje političkih slikovnih sadržaja. Naprotiv. U vrijeme revolucija (1789, 1830, 1848, 1870/1871, 1917/1918) snažno je porasla politička umjetnost, pretežito da bi pokazala “protumoć umjetnosti”. No i u 20. stoljeću političkim su sadržajima slika uvelike bila potrebna tumačenja. Pokušaj mnogih pristupa u to vrijeme da se prevlada jaz između umjetnosti i života i u varijantama akcijske umjetnosti svagda je također donosio političko protivljenje. No politički su hepeninzi prije reagirali na društveno diktiranu ulogu provokacijskim aktima otpora. Pesimistički individualizam nukao je akcijske umjetnike više nego spremnost da svoju individualnost unesu u politički pokret. Ezoteričnost, apolitičnost i uglavnom čak i željena popularnost bile su rezultat provokacija, koje politički sustav u užem smislu više uopće nisu činile adresatom otpora. Ishod je u pravilu bio jačanje izolacije i osjećaja neshvaćenosti (Lindley, 1990: 103; Schilling, 1978: 32 i d., 194 i d.).

Ništa nije prolaznije nego politički sadržaji u optičkome obliku. Oni se mogu – kao i karikature – često rekonstruirati samo “riječju” s naslovima ispod slika. Oni su samo ponekad bili tako općeniti, kao u Goye, da su se kasniji tumači mogli sporiti oko toga tko je bio napadnut u “Caprichos” ili “Desastres”. Što je očitije neko umjetničko djelo nastupilo politički, to je manje dugoročno bilo prihvaćeno kao umjetnost. Političkim umjetnicima, kao Hogarthu ili Daumieru, već na vrhuncu njihova stvaranja bilo je teško da budu priznati kao ravnopravni drugim nepolitičkim umjetnicima. Da bi preživjela, politička je umjetnost morala svagda balansirati između aktualnosti i nadvremenosti. Čak je i u apsolutizmu bila podnošljiva jedino kad se povezivala s religioznim ili općeljudskim sadržajima, po kojima je neka slika ostala značajna za kasnije promatrače, iako je politički kontekst djela postao nerazumljivim.

3. Obris politologije umjetnosti

Teza ovoga priloga bila je da politologija umjetnosti ima malo izgleda da u političkoj ikonologiji svira više nego treću violinu u koncertu tumača slika. Političko polje “umjetnost” polazilo bi od semantike koja je strana znanstvenicima umjetnosti i čiji bi ih utjecaj na njihovo istraživanje u pojedinostima zanimao još samo marginalno.

Političko promatranje umjetničkoga razvoja morat će polaziti od dva čimbenika koja se u povijesti umjetnosti jedva pojavljuju kao sustavna pitanja:

- Aktualni ravnotežni položaj jedne zemlje s obzirom na *legitimacijska načela* demokratske države. Političke kulture nisu konstante koje nastaju iz nacionalnoga karaktera, nego su

izrasle iz povijesnih događaja i obilježena su njima.

- *Tradicija politike umjetnosti*, koja je starija od aktualnoga demokratskog režima.

(1) U političkoj evoluciji tipova režima za umjetnost moći nije nebitno u kakvom se izmiješanom odnosu mogu naći elementi novovjekovne legitimacije državnih tvorevina. Na početku je bila *pravna država* – u apsolutističko doba razvijena samo do zakonske države u kojoj je vladar uspostavljao pravo, ali koji je bio vezan svojim zakonima te ih nije mogao samovoljno mijenjati. Sa slabljenjem religijske legitimacije nastupila je *nacionalna država* kao legitimacija, ukoliko nije bila riječ o velikim multietničkim carstvima. No i ona su razvijala nacionalizam dominantne etničke skupine (Rusa, njemačkih Austrijanaca ili osmanlijskih Turaka). Nacionalna država, koja građane nije smatrala samo pravno jednakima, kao starija pravna država, nego je i emocionalno sve više i više mobilizirala patriote jednoga naroda kao jednake, već je poprimala demokratske elemente. *Demokratska država*, koja je realnu vladarsku suverenost prenosila u *formalnu narodnu suverenost*, iskazala se, s obzirom na veliku socijalnu nejednakost koja se u 19. stoljeću pojavila s nastankom bezvlasničke radničke klase, kao nedostavno legitimirana i morala je trima drugim legitimacijskim načelima dodati *državu dobrobiti*. No ni države sažete pod višim pojmom “demokracija” nisu pokazivale jednak pomiješani odnos legitimacijskih načela. Upravo to lako može predočiti politička ikonologija državne umjetnosti.

(2) *Politika umjetnosti u demokraciji* različito je koncipirana – već prema nacionalnim tradicijama koje sežu sve do apsolutizma: neke države više se pouz-

daju u *civilno društvo* nego u mecene umjetnosti. Druge su *državi* dodijelile važnu mecenatsku ili barem sponzorsku funkciju. Anglosaksonske zemlje organizirale su svoju politiku umjetnosti više pomoću civilnoga društva. One nisu slučajno na dnu međunarodnih statistika o javnim izdacima za kulturu (mjereno najracionalnije, po glavi stanovnika). To ne znači da civilnodruštvene zemlje stvaraju manje kulture. One je samo drukčije financiraju. Naprotiv, često se tvrdilo da izravan angažman države ne stvara visoku kulturu. Ta se tvrdnja zacijelo nije mogla održati u doba apsolutizma. Ondje gdje je svaki dvor imao orkestar, kao u Njemačkoj, postojala je prilika za razvoj visoke glazbene kulture. U demokraciji je manja povezanost između državne politike umjetnosti i nastajanja važnih umjetničkih djela. Zemlje koje najintenzivnije potiču umjetnika u državi dobrobiti, kao što su Norveška i Nizozemska, sedamdesetih i osamdesetih godina nisu bile u vrhu inovacijskih umjetničkih razvoja. New Deal u Americi pomogao je mnogim umjetnicima. No jedva je poticao novi razvoj prema apstraktnome ekspresionizmu.

U državnoj ikonografiji načelo *nacije* ima sve jaču ulogu, za razliku od načela države ili dinastije. Simboli *demokracije* višestruko su se povezali sa simbolima nacije jer su se zbog svoje apstraktnosti sve teže mogli tumačiti. Izuzetak su populistički mobilizacijski sustavi kao u Meksiku. No svagda im je prijetila opasnost da simbole demokracije zloupotrijebe još samo kao dekoraciju autoritarne predsjedničke diktature. Na koncu, *država dobrobiti* od vremena New Deal a u Americi dovela je do novoga samopredstavljanja demokratskih sustava.

Državno poticanje umjetnosti u pokroviteljskoj državi bilo je, sa svoje stra-

ne, ovisno o snazi centralističkih tradicija – koje su u Francuskoj i Austriji potjecale iz apsolutizma – i razmjeru autonomije općina i podržavnih teritorija. Možemo razlikovati četiri modela u modernim demokracijama (Cummings, 1987: 12; Schütz, 1962: 15, 17):

- 1) *Centralistički model* u režiji ministarstva kulture (Francuska).
- 2) *Decentralistički model* dominacije regionalnih aktera (zemalja) i funkcionalnih aktera (npr. Njemačka).
- 3) *Paradržavni model* upravljanja s jakim autonomijom (National Endowment of the Arts u SAD-u, Arts Council u Velikoj Britaniji).
- 4) *Država organizira umjetnost u vlastitoj režiji*. Model je vezan većinom za diktature. Međutim u znaku države dobiti crte toga modela pokazale su se i u američkome New Dealu te u Skandinaviji.

Ta tipologija ima za cilj idealne tipove. U zbilji pretežu pomiješani odnosi. Samo četvrti model nije, čini se, dugoročno primjeren demokraciji u kojoj se država kao pokroviteljska moć suzdržava. S obzirom na pluralističke stilske pravce država kao mecena osjeća teret stalne opasnosti da nasjedne modama ili čak blefu. K tome je rastrgana između funkcija biti mecena “po službenoj dužnosti” i živjeti kao vlada ipak “od milosti naroda”, na čiji se ukus jedva treba obazirati ako ozbiljno shvaća mecenatsku funkciju. U apsolutizmu je narod uglavnom smatrao lijepim ono što je cijenio vladarski pokrovitelj. To se temeljito izmijenilo u demokraciji.

U svim modernim demokracijama – a sa stanovitim zakašnjenjem i u diktaturama koje su propale upravo zbog te društvene dinamike – podsustavi društva sve su se više izdiferencirali u au-

tonomne jedinice djelovanja. Noviji su teorijski pristupi sve više svjedočili razilaženju *sustava i svijeta života*. Čini se da umjetnost pripada *par excellence* svijetu života. No ipak je u politološkoj perspektivi imala jaku sustavnu relaciju. Diferencijacija na autonomne jedinice ne znači da drugi segmenti društva ne djeluju na umjetnost. To je bilo najintenzivnije u *privredi*. *Tehnika* je znatno utjecala na razvoj novih stilova u umjetnosti i arhitekturi. No i znanost i njezina proizvodnja teorija slike svijeta imala je stanovit utjecaj. Umjetnost se sve više ponaša *samoreferencijalno*. To je spoznato mnogo prije nego što je nastala teorija samoupravljačkih autopoietičkih sustava. Autopoietika pak oštri pogled za jedan razvojni paradoks: što je umjetnost autonomnija, to je jači utjecaj pojedinih sektora, primjerice privrede. Ondje gdje su umjetnost i kultura već slavljene kao dominantan čimbenik razvoja postmodernih društava sve više se pokazuje da se rečenica “sve je umjetnost” mora dopuniti rečenicom “sve je ujedno privreda”.

“Umjetnost moći” smanjuje se u onoj mjeri u kojoj politika gubi sposobnost da upravlja drugim društvenim segmentima. No to ne znači da politička ikonologija ne može i dalje dokazivati da se, u području simbola, i u umjetnosti stalno iznova poduzimaju *politički upravljački pokušaji*.

Autonomija umjetnosti dovodi, obratno, do toga da politički slikovni sadržaji ulaze u umjetnost. Politički sustav mora, k tome, pokušati zaštititi autonomiju umjetnosti od dominacije privrede ili pravno poticati umjetnost s obzirom na privredu (npr. regulacijom financiranja “umjetnosti u javnome prostoru”). *Pravni utjecaji* na umjetnost, koje prethodno formuliraju političari, česti su i u

demokraciji: od zabrane vrijeđanja državnih simbola do zabrane pornografije. Upravo odnos umjetnosti i znanosti uvelike ostaje bez utjecaja regulatorne snage demokratske države.

Političko polje “umjetnost” razvilo je za vrijeme raznih režima veoma različita intervencijska polja moći. Općenita tipologija vrijedi samo za modernu demokraciju:

kažnjavanja zbog vrijeđanja osoba i simbola države do zabrane pornografije). Ti ostaci restriktivnoga miješanja države u umjetnost nisu posve nestali ni u razvoju demokracije.

Državna aktivnost u većini društvenih sfera (tablica 1) postojala je samo u apsolutizmu, u pribavljanju za potrebe dvora. “Luksuz i kapitalizam” smatrani su od Sombartova vremena višestruko

Tablica 1. Tipologija državnih mjera za upravljanje društvom

razina postavljanja pravila (angažman moći s malim troškovima)	restriktivna (ograničenje prava)	regulativna (rješavanje sukoba interesa)	ekstenzivna (proširenje prava)
razina materijalnih postignuća	pokroviteljska (zaštita skupina)	distributivna (raspodjela financijskih resursa)	redistributivna (preraspodjela sredstava, <i>trade-off</i> među skupinama)

Redistributivne mjere rijetke su u politici umjetnosti. Na njihovo mjesto u ovome političkom polju dolazi mjera koju bismo mogli nazvati *akvizicijskom*. Što je autokratskija bila vlast raspolaganja bogatstvom neke zemlje, to su upadljivije bile vladarske mjere. Tek je sa širenjem državopravnosti moć počela *regulirati* i umjetnosti (od zabrane izvoza umjetnosti do pravnoga fiksiranja autorskih prava). Sa širenjem socijalne države došlo je do *pokroviteljskih* (socijalno osiguranje umjetnika) i *distributivnih* mjera (npr. mjere za osiguranje egzistencije umjetnika, stipendije, akademije). *Restriktivne* mjere bile su, što je paradoksalno, rijetke u apsolutizmu. Patronski odnos vladar/umjetnik i socijalni nadzor pomoću uskoga kruga mecena djelovali su dovoljno prohibitivno. Tek je u modernoj pravnoj državi konstitucijske monarhije započelo pravno reguliranje s prohibitivnim crtama (od

u svojoj interakciji tijesno povezanim. Akvizicijska politika mogla je imati političke crte. U nepolitičkih ljubitelja-mecena među vladarima ona je nerijetko služila tezauriranju. Umjetnost se u prvim vladarskim zbirkama nalazila pokraj skurilnih kurioziteta. Međutim poticanje umjetnosti samo je rijetko bilo pokroviteljsko mecenatstvo bez nakana. Političko samoprikazivanje i pribavljanje legitimnosti imali su važnu ulogu. Čak i moderni sponzori pri poticanju umjetnosti misle uvelike samoreferencijalno, premda njihove donacije više ne mogu u prvom redu služiti njegovanju ugleda kao u doba apsolutizma (Forbeck, 1989; Fuchs, 1993). Mecena u klasičnome smislu pokušavao je aktivno suoblikovati umjetnička djela i stalno je sudjelovao u napredovanju djela. Takvi su bili neki pape u renesansi, ili Medici, Maksimilijan I, ili engleski kralj Charles I. Tip vladara koji je ponajprije razvijao zani-

Tablica 2. Tipologija intervencijskih polja politike umjetnosti

Mjera	Intervencijska polja
akvizicijska	urbanizam, arhitektura samoprikazivanje sustava u slikarstvu i kiparstvu – portreti vladara – slike povijesnih događaja, prikaz dinastijskih, nacionalnih i ideoloških tema – političke implikacije primarno nepolitičke umjetnosti politika kupovanja nenaručenih umjetničkih djela – muzejska politika – izložbena politika – dekoriranje svečanih državnih činova i proslava
restriktivna	represivna reglementacija – politička umjetnost – opozicijski načini ponašanja umjetnika – “pornografija”
pokroviteljska	spomenička politika, restauracija umjetničkih djela
distribucijska	poticanje institucija – osnivanje akademija, visokih škola, stipendiranje socijalna politika prema umjetnicima (samo u modernim državama)
regulacijska	donošenje pravila u području konkurencijskih sponzora (država i privreda, država i Crkva) porezna politika prema umjetnosti (neizravno poticanje umjetnika i sponzora) okvirne smjernice za estetsko oblikovanje (poticanje urbanizma, umjetnost u javnome prostoru)

manje za samoinsceniranja razvio je od Henrika VIII. do Napoleona selektivan i instrumentalan odnos prema umjetnosti, koji nije bitno premašivao uspjehe umjetnosti kao propagande (Hirschfeld, 1968: 287). Moderni su sponzori međutim, nakon skiciranja svrhe poticanja, većinom prisutni jedino stavljanjem na raspolaganje “globalnoga proračuna”. Vrednovanje rezultata prenosi se pretežito na povjerenstvo stručnjaka.

Nisu svi ti instrumenti politike umjetnosti imali u svako vrijeme jedna-

ko značenje. Urbanistička politika bila je važna u svim režimima, politika održavanja spomenika nastala je tek s historizmom, u doba konstitucijskih monarhija. Socijalnodržavne komponente politike umjetnosti novijega su datuma. Što je manje država izravno akvizicijski aktivna, to se više ograničava na regulacijske mjere koje drugim akterima olakšavaju poticanje umjetnosti.

S njemačkoga preveo

Tomislav Martinović

LITERATURA

- Abrams, Ann Uhry, 1968: *The Valiant Hero. Benjamin West and Grand-Style History Painting*, Smithsonian Institution Press, Washington
- Ahl, Cole Diane, 1996: *Benozzo Gozzoli*, Yale University Press, New Haven
- Alberti, Leon Battista, 1969: *I libri della Famiglia* (prve tri knjige 1432-1434), Einaudi, Torino
- Belting, Hans, 1990: *Bild und Kult*, Beck, München
- Belting, Hans, 1995: *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, Beck, München
- Borsook, E., 1980: *The Mural Painters of Tuscany from Cimabue to Andrea del Sarto*, Clarendon, Oxford
- Brooker, Anita, 1980: *Jacques Louis David*, Chatto & Windus
- Brückner, W., 1966: *Bildnis und Brauch. Studien zur Bildfunktion der Effigies*, Berlin
- Büttner, Frank, 1992: Das Thema der Konstantinschlacht Piero della Francesca, u: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts Florenz*, XXXVI, 15-39
- Cassanelli, Roberto / Conti, Roberto, 1991: *Monza. La Cappella di Teodelinda nel Duomo*, Electa, Milano
- Cellini, Benvenuto, 1962: *La vita* (pisa-no 1558-1566). Istituto geografico de Novara, II, 90, Novara
- Coulin, Jules, 1909: *Die sozialistische Weltanschauung in der französischen Malerei*, Klinkhardt & Biermann, Leipzig
- Cummings, Milton C. / Katz, Richard S., 1987: *Government and the Arts*, u: isti (ur.): *The Patron State. Government and the Arts in Europe, North America and Japan*, Oxford University Press, 3-16
- De Chapeaurouge, Donat, 1996: *Versteckte Selbstenthüllungen moderner Künstler*, VDG, Weimar
- Diderot, Denis, 1968: *Ästhetische Schriften*, EVA (ur. F. Basenge), Frankfurt, sv. 1
- Diers, Michael, 1992: Von der Ikonologie zur Ikonologiekritik. Die Warburg – Renaissancen, u: Berndt, Andreas i dr. (ur.): *Frankfurter Schule und Kunstgeschichte*, Reimer, Berlin, 19-39
- Edelmann, Murray, 1995: *From Art to Politics. How Artistic Creations Shape Political Perceptions*, Chicago University Press
- Egbert, Donald D. , 1970: *Social Radicalism and the Arts*, Knopf, New York
- Forbeck, Karla, 1989: *Renaissance der Mäzene. Interessenvielfalt in der Kulturfinanzierung*, Dumont, Köln
- Friedlaender, Walter, 1952: *David to Delacroix*, Harvard University Press, Cambridge/Mass.
- Friedrich, Carl J., 1954: *Das Zeitalter des Barock. Kultur und Staaten Europas im 17. Jahrhundert*, Kohlhammer, Stuttgart
- Fuchs, M., 1993: *Zur Theorie des Kulturmanagements*, Akademie
- Ginzburg, Carlo, 1981: *Erkundungen über Piero. Piero della Francesca, ein Maler der frühen Renaissance*, Wagenbach, Berlin
- Gombrich, Ernst H., 1991: *Die Krise der Kulturgeschichte* (1979), DTV, München

- Hadjinicolaou, Nicos, 1991: *Die Freiheit für das Volk von Eugene Delacroix. Sinn und Gegensinn*, Verlag der Kunst, Dresden
- Hauser, Arnold, 1953: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, sv. 2, Beck, München
- Hermann, Jost, 1986: *Adolph Menzel*, Rowohlt, Reinbeck
- Hirschfeld, Peter, 1968: *Mäzene. Die Rolle des Auftraggebers in der Kunst*, Deutscher Kunstverlag, München
- Kemp, Wolfgang, 1988: Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz, u: Belting, Hans i dr. (ur.): *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Reimer, Berlin, 240-257
- Kempers, Bram, 1989: Gesetz und Kunst. Ambrogio Lorenzettis Fresken im Palazzo Pubblico in Siena, u: Belting, H. / Blume, D. (ur.): *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit*, Hirmer, München
- Kris, Ernst / Kurz, Otto, 1979: *Die Legende vom Künstler*, Suhrkamp, Frankfurt
- Lankheit, Klaus, 1975: Predgovor, u: Schoch, R., *Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, Prestel, München
- Lavin, Aronberg Marilyn, 1990: *The place of narrative. Mural decoration in Italian Churches 431-1600 A.D.*, Chicago University Press
- Lelièvre, Pierre, 1993: *Vivant Denon. Hommes des lumières, "Ministre des Arts de Napoleon"*, Picard, Paris
- Lindey, Christine, 1990: *Art in the Cold War*, Herbert Press, London
- Lindsay, Jack, 1960: *The Death of the Hero. French Painting from David to Delacroix*, London
- Mainardi, Patricia, 1987: *Art and Politics of the Second Empire*, Yale UP, New Haven
- Malkowsky, Georg, 1912: *Die Kunst im Dienste der Staatsidee. Hohenzollerische Kunstpolitik vom Großen Kurfürsten bis auf Wilhelm II.*, Patria, München
- Marx/Engels: *Werke* (2. sv.), 1990: Dietz, Berlin
- Matsche, Franz, 1981: *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Karls VI.*, 1. polusvezak, De Gruyter, Berlin
- Palmier, Jean-Michel, 1975: *Lenine, l'art et la revolution*, sv. 1, Payot, Paris
- Pfau, Patricia, 1866: *Freie Studien*, Stuttgart
- Rautmann, Peter, 1991: *C.D.Friedrich: Das Eismeer*, Fischer, Frankfurt
- Ripa, Cesare, 1971: *Baroque and Rococo Pictorial Imagery. The 1758-60 Hertel Edition of Ripas Iconologia*, Dover, New York
- Roettgen, Steffi, 1996: *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien 1400-1470*, Hirmer, München
- Rubinstein, N., 1958: Political Ideas in Sieneese Art: The Frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico, u: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, br. 1/2, 179-207
- Schilling, Jürgen, 1978: *Aktionskunst. Identität von Kunst und Leben?*, Bucher, Luzern
- Schoch, Rainer, 1975: *Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, Prestel, München
- Schütz, Werner, 1962: Der Staat als Mäzen, u: *Staat und Kunst*, Scherpe, Krefeld, 13-20

- Skinner, Quentin, 1989: Ambrogio Lorenzetti: The Artist as Political Philosopher, u: Belting, H. / Blume, D. (ur.): *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit*, Hirmer, München
- Smart, A., 1978: *The Dawn of Italian Painting 1250-1400*, Cornell University Press, Ithaca
- Steinmann, E., 1917: Die Zerstörung der Königsdenkmäler in Paris, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 337
- Von Beyme, Klaus, 1969: *Politische Ideengeschichte. Probleme eines interdisziplinären Forschungsbereiches*, Mohr, Tübingen
- Von Beyme, K. / Durth, W. i dr. (ur.), 1992: *Neue Städte aus Ruinen. Deutscher Städtebau der Nachkriegszeit*, Prestel, München
- Warnke, Martin, 1993: *Predgovor, u: Bildindex zur politischen Ikonographie*, Forschungsstelle Politische Ikonographie, Hamburg
- Zanker, Paul, 1987: *Augustus und die Macht der Bilder*, Beck, München