

Potreba revizije dominantne slike povijesti europske moderne umjetnosti i prijedlog »horizontalne povijesti umjetnosti« Piotra Piotrowskog

Početak 2010. godine mađarska je vlada na svojim web-stranicama¹ objavila analizu kulturne politike EU koja započinje prilično rezigniranom konstatacijom: »*Kultura nikada nije bila u središtu procesa europskih integracija, osim u trenutcima krize kad se na nju ukazivalo kao na središnje područje oblikovanja zajedničkoga europskog identiteta i zajedničkih humanističkih vrijednosti novoga europskog društva.*« Iako se još 1985. godine Europska zajednica obvezala »*doprinijeti kulturnom procvatu svojih članica, uvažavati nacionalne i regionalne različitosti i uložiti napor u afirmaciju lokalne kulturne baštine kao autentičnog doprinosa zajedničkom kulturnom nasljeđu Europe*«, već površan uvid u rezultate takve kulturne politike, prema mišljenju autora ovoga dokumenta, prilično je porazan. Kao jedan od njezinih najvećih nedostataka ističe se izostanak konstruktivnog dijaloga o kulturološkim razlikama između nacionalnih država te činjenica da se one i dalje doživljavaju ne samo kao prirodne i nepromjenjive nego i kao stvarna prepreka stvaranju istinski integriranoga europskog kulturnog prostora. Navedeni zaključci čine nam se važnim s obzirom na to da su nastali u nama bliskoj sredini čiji su povjesničari moderne umjetnosti očekivali da će ulazak njihove zemlje u EU znatno doprinijeti boljem razumijevanju i većoj vidljivosti mađarske vizualne kulture u očekivanom, revidiranim prikazima europske likovne scene 20. stoljeća. Razlozi zbog kojih se to nije dogodilo izravno su povezani s procesom racionalizacije očekivanja i mogućnosti suvremene povijesti umjetnosti obiju strana bivše željezne zavjese. Naime, nakon 1990-ih i razdoblja euforije obilježenog velikim, ambicioznim izložbama poslijeratne umjetnosti Srednje i Istočne Europe te prikladnim odgovorom tržišta umjetnina, zanimanje za likovnu produkciju bivših komunističkih zemalja premjestilo se iz muzejskih dvorana na katedre i u institute za povijest umjetnosti gdje se odigrao proces suočavanja s realnim problemima struke, s činjenicom da smo kao povjesničari umjetnosti određeni različitim nacionalnim tradicijama, svoja istraživanja često temeljimo na vrlo različitim metodološkim pretpostavkama, a kad govorimo o povijesti umjetnosti, često govorimo o vrlo različitim istraživačkim i interpretativnim metodama i različitim tipovima znanstvenog diskursa. Kompatibilnost među sredinama čija se disciplinarna paradigma zasniva na germanskoj tradiciji povijesti umjetnosti potaknula je zajednički rad na likovnoj građi ranijih razdoblja, no u polju istraživanja umjetnosti 20. stoljeća zajedničke disciplinarne osnove pokazale su se manje važnima od bi-

polarnosti trenutačno raspoloživih interpretacija, uokvirenih i kondicioniranih ideološkim podjelama te samo djelomično upotrebljivih u nastojanju da se oblikuje inkluzivniji prikaz povijesti europske moderne umjetnosti. No pitanje formata i koncepcijskog okvira takvoga prikaza i dalje je vrlo problematično. Na osnovi debata, koje se već neko vrijeme vode u stručnom tisku i u okviru različitih međunarodnih konferencija, dade se zaključiti kako uz generalno stajalište da bi nova povijest europske moderne umjetnosti trebala ponuditi slojevitija teorijska objašnjenja povijesnoumjetničkih procesa, sve veći broj naših kolega pokazuje otpor prema bilo kakvim novim, singularnim metanarativima te zastupa ideju stvaranja niza usporednih povijesnoumjetničkih priča.

Iako će takve rasprave zasigurno potrajati još neko vrijeme, situacija u »praksi«, dakle aktualna istraživanja podržana značajnim sredstvima znanstvenih fondova EU, jasno pokazuju kakav tip povijesnoumjetničkog diskursa zadovoljava kriterije europske kulturne politike. Iskustva naših mađarskih susjeda, kao i iskustva Irske, Estonije i drugih manjih europskih sredina, mogla bi nam u tom smislu biti od znatne koristi, a ona kazuju da nas – ako kao povjesničari moderne umjetnosti želimo participirati u segmentu europskih kulturnih integracija – očekuje reinterpretacija čitavog korpusa nacionalne moderne umjetnosti u terminima tenzija između nacionalnog, regionalnih i transnacionalnih entiteta te nastojanje da se određene likovne pojave sagledaju kao produkt dodira različitih kulturnih i civilizacijskih utjecaja, a unutar drukčijeg i znatno fleksibilnijeg sustava vrednovanja izmaknutog iz okvira dominantne paradigme zapadnoeuropske moderne umjetnosti. Rezultati dosadašnjih, sličnih istraživanja, svjedoče kako je riječ o doista radikalnoj promjeni perspektive i o objašnjenjima koja bitno mijenjaju tradicionalnu prostornu i kulturološku konfiguraciju modernizma, prebacujući težište na prirodu modernizacijskih procesa, na podudarnost njihovih učinaka u geografski vrlo udaljenim sredinama te na istraživanje pretpostavki, ritmova i načina kulturne razmjene unutar cjeline europskog kulturnog prostora.

Artikulacija metodološke osnove toga novog načina interpretacije odvija se postupno i usporedno s istraživanjima, a njezine obrise prepoznajemo i u konceptu »horizontalne« povijesti umjetnosti koji je nedavno ponudio Piotr Piotrowski,² jedan od najagilnijih sudionika spomenutih debata. Polazište je njegova prijedloga uvjerenje da su temeljne odrednice dominantnoga analitičkog modela moderne umjetnosti

– njegova hijerarhijski definirana prostorna konfiguracija utemeljena na relaciji centar – periferija; ekskluzivistička empirijska osnova te forma historijske naracije koja slijedi ritam stilskih mijena zapadnoeuropske umjetnosti – nefunkcionalne i neprimjerene suvremenoj situaciji koja zahtijeva decentraliziranu perspektivu i mogućnost detekcije historijskih vrijednosti moderne umjetnosti bez obzira na mjesto njezina nastanka. Prema mišljenju Piotrowskog, zapadnoeuropska povijest umjetnosti, podjednako nezainteresirana za likovnu građu rubnih sredina i onih koje izlaze iz perimetra njezina izravnoga utjecaja, takvome zahtjevu ne može izaći u susret. To je, međutim, ne sprečava da svoju univerzalističku perspektivu primijeni i na primjere umjetničke prakse koji se opiru njezinu sustavu vrijednosti što rezultira »grubim pojednostavljenjima«. Stoga se svaki znanstvenik koji analizira određenu, specifičnu situaciju i pritom nastoji shvatiti historijski određena značenja umjetnosti nastale izvan zapadnoeuropskih umjetničkih središta, mora suočiti s izazovom iznalaženja alternativnog modela interpretacije. Model koji Piotrowski nudi kao alternativu usredištenoj perspektivi zapadnoeuropske povijesti umjetnosti nije ni tako isključiv, ni tako radikalno kao što bi se moglo pretpostaviti, pa ne odbacuje ni aktualnu periodizaciju moderne umjetnosti niti činjenicu da se lokalne umjetničke prakse oblikuju pod utjecajem zapadnoeuropske likovne scene, no ističe kako se njihovo značenje ne može reducirati na skupinu značenja srodnih likovnih fenomena u zapadnoeuropskoj umjetnosti. Kao prvi korak prema kvalitetnijoj interpretaciji i utvrđivanju stvarnog historijskog značaja lokalnih inačica modernizma, Piotrowski predlaže dekonstrukciju zapadnoeuropskih utjecaja, odnosno njihovu »funkcionalnu analizu« mimo hijerarhijskog odnosa centra i periferije. Na osnovi razmjerno površnog objašnjenja prirode toga zahvata, moglo bi se zaključiti kako je riječ o ispitivanju odnosa određene likovne pojave prema drugim oblicima modernističke kulturne proizvodnje te njezina utjecaja na horizont očekivanja i receptivne kapacitete lokalne zajednice. Funkcionalnu analizu nadopunio bi proces uklapanja te likovne pojave ili skupine likovnih fenomena u šire prostorne i kulturološke okvire, pri čemu treba odbaciti ideju stilske homogenosti, a »u korist kombinacije stilova u jedinstvenu, specifičnu lokalnu stilističku mutaciju«³, te uzeti u obzir lokalne kanone i sustave vrijednosti, često kontradiktorne onima u zapadnoeuropskim središtima modernosti. Rezultat takve analize trebala bi biti drukčija slika moderne umjetnosti unutar određene nacionalne kulture ili regije, formulirana u niz labavo povezanih pripovijesti što čine platformu za usporedbu s iskustvima drugih lokalnih zajednica i temelj »drukčije 'horizontalne', polifonijske, kritičke povijesnoumjetničke paradigme, suprotne zapadnoeuropskom, hijerarhijskom, vertikalnom i statičnom modelu povijesti umjetnosti«.⁴

Historijsko i kulturološko iskustvo Srednje Europe, iz pozadine ovoga koncepta, nesumnjivo nam je blisko, no ključno je pitanje bi li i u kojoj mjeri on mogao modificirati i analize zapadnoeuropskih povjesničara umjetnosti? Već i sâm pokušaj da se na njega da neki decideran odgovor značio bi da pristajemo na predodžbu suvremene povijesnoumjetničke scene kao monolitnog organizma, dok je prije riječ o mješavini različitih metodoloških, ideoloških i institucionalnih grupacija. No unatoč raznolikosti stajališta i perspektiva, sve veći

broj naših kolega doista je spreman priznati kako dominantna slika modernizma ima sve manje dodira sa stvarnim interesima i stvarnim znanjima suvremene povijesti umjetnosti. O tome svjedoče i oštre kritike njezina recentnog pregleda iz pera Rosalind Krauss i skupine suradnika⁵ čiju ekskluzivnu, zapadno-centričnu perspektivu nije moglo prikriti ni poigravanje konceptom hiperteksta, ni raskošan dekor teorijskih objašnjenja. No riječ je o američkom kulturnom proizvodu i u njegovu ocjenu su, osim stručnih, nesumnjivo uključeni komercijalni i politički interesi, zbog kojih je broj revizionista u Velikoj Britaniji ili Francuskoj manji nego u zemljama izvan i s ruba europskog kulturnog prostora. No zahvaljujući dijelu europske povijesnoumjetničke zajednice, kojemu je takva ideja bliska, te uz odgovarajuću podršku EU fondova, koncept »horizontalne« povijesti umjetnosti mogao bi postati osnovom ozbiljnih pregovaranja oko nove povijesnoumjetničke paradigme. Varijanta kontekstualnog načina interpretacije koju bi nam ona mogla ponuditi, ne predstavlja osobiti novum, no redefinicija koncepta nacionalne perspektive i izjednačavanje njegova značenja s konceptom »lokalnosti« Arjuna Appadurajia,⁶ iznimno je važan i radikalno odmak od aktualne prakse većine europskih sredina. Operirajući tim konceptom i u objašnjenju ideje »horizontalne« povijesti umjetnosti, Piotrowski ga – ponešto pojednostavljeno – objašnjava kao teorijski konstrukt koji isključuje samodostatnost, izolacionizam ili bilo koji drugi tip ograničenog pogleda impliciranog esencijalističkom komponentom postojećeg koncepta nacionalne povijesti umjetnosti, a u ime otvorenosti i razmjene s drugim te premrežavanja monoetničkih entiteta simultanim, raznolikim i često kontradiktornim utjecajima iz različitih izvora. U tom smislu, a s obzirom na specifičnost srednjoeuropskog iskustva koje je u njega uključeno, analitički model Piotrowskog čini nam se posve prihvatljivim, no prije svega u interpretacijama moderne umjetnosti prve polovine 20. stoljeća. Njegova primjena na poslijeratnu modernu i postmodernu umjetnost puno je problematičnija.

Krucijalni je problem s kojim se suočavamo u tom razdoblju – a njega uočava i Piotrowski – dvostruki tip referencijalnosti poslijeratne umjetnosti koja je s jedne strane sastavni dio globalne modernističke scene, a s druge – barem početkom 50-ih godina – vezana uz lokalne referencije specifične za određenu državu/naciju. Budući da u tom razdoblju važniju ulogu u polju kulture igraju granice državnih nego nacionalnih entiteta, Piotrowski predlaže da se analiza poslijeratnoga modernizma ne osloni na pojam lokalnosti, nego na Althusserov koncept državnog ideološkog aparata⁷ što bi prema njegovu mišljenju osiguralo odgovarajući kontekst za iščitavanje značenja poslijeratne umjetnosti. S obzirom na to da je u drugoj polovini 20. stoljeća Hrvatska bila sastavnica socijalističke Jugoslavije, dakle dio jednoga složenog multikulturnog organizma obuhvaćenog uniformnim sustavom umjetničkih institucija, takva je sugestija posve prihvatljiva te ukazuje na geopolitički prostor bivše države kao okvir unutar kojeg je potrebno promatrati hrvatsku poslijeratnu umjetnost i od kojega je – prema našem mišljenju – nužno krenuti u proces uspoređivanja, pregovaranja i interpretiranja umjetničke produkcije u Hrvatskoj u drugoj polovini 20. stoljeća. Stajalište Piotrowskog koje nam je teže prihvatiti i točka razlaza s našim poljskim kolegom, jest njegova

pretpostavka da su svi likovni fenomeni toga razdoblja u socijalističkim zemljama imali drukčije značenje od značenja istovrsnih likovnih pojava u zapadnoeuropskoj povijesti umjetnosti. Ono što takvu tvrdnju čini problematičnom, ako joj pristupimo iz perspektive hrvatskog/jugoslavenskog iskustva 50-ih i 60-ih godina, jest poetička homogenost hegemonijske koncepcije visokoga modernizma, odnosno homogenost njegove ontološke osnove koja se ukazuje kao različita samo u jednom vrlo kratkom trenutku i to samo na relaciji Europa – Amerika, jednako kao i zbog činjenice da bi poetičku raznolikost neoavangardi 60-ih, koju Piotrowski objašnjava gotovo isključivo u terminima ideologije, trebalo – prema našem mišljenju – primarno očitavati u kontekstu radikalne kritike modernizma kao paradigme koja obuhvaća cjelovito polje intelektualne proizvodnje, socijalnih pa tek potom i političkih odnosa. Pristup Piotrowskog nesumnjivo je refleks poslijeratnih historijskih iskustava Srednje i Istočne Europe u kojoj je modernizam bio razmjerno marginalna pojava i nerijetko pripadao umjetničkom *undergroundu*, dok se o suvremenoj umjetnosti može govoriti – *de facto* – tek od razdoblja perestrojke. Za razliku od sovjetskog Istoka, umjetnost nastala u socijalističkoj Jugoslaviji već od sredine 50-ih godina sastavnica je europskoga modernističkog *mainstreama* i njezina moguća značenja ne izlaze iz okvira te umjetničke paradigme. Ako bi se – slijedom metode interpretacije Piotrowskog – i moglo govoriti o nekim specifičnostima, onda se one mogu tražiti samo na razini pragmatične upotrebe te likovne produkcije, kakvu susrećemo i u američkoj političkoj praksi 50-ih i početka 60-ih godina, a koja podrazumijeva aproprijaciju opće prepoznatljivog, simboličkog značenja lirske apstrakcije, no bez bilo kakve intervencije u njezine temeljne poetičke odrednice. U slučaju postmoderne umjetnosti, barem u onom segmentu koji možemo označiti terminom kritičkih umjetničkih praksi, a u kojem se umjetnici izravno pozivaju na neposrednu socijalnu stvarnost, situacija je nešto drukčija budući da je ta stvarnost doista bila drukčija nego ona Zapadne Europe. Značenjski sloj tih radova izrazitije vezan uz lokalne reference i nesumnjivo zahtijeva drukčije interpretacije, no nismo sigurni da su analitički alati što ih nudi koncepcija »horizontalne povijesti umjetnosti« u tom smislu posve adekvatni.

Najveća vrijednost analitičko-kritičkoga modela što nam ga nudi Piotrowski je u tome što nedvosmisleno ukazuje na put kojim će, prema našem mišljenju, krenuti proces oblikovanja novih metanarativa europske moderne umjetnosti te što nas posve jasno upozorava da ako želimo preuzeti aktivnu ulogu u tom procesu, moramo pronaći vlastite, autentične modele interpretacije koji odgovaraju specifičnosti našega historijskog iskustva.

Bilješke

- 1 <http://www.kormany.hu/en/news> [21. XI. 2011.]
- 2 Prikaz kritičko-interpretativnog modela »horizontalne povijesti umjetnosti« u ovom članku oslanja se na teze Piotra Piotrowskog iznesene u sljedećim tekstovima: PIOTR PIOTROWSKI, How to Write a History of Central-East European Art?, u: *Third Text*, 23/1 (2009.), 5–14; Introduction, u: *Patterns. Lectures on Modern Art*, Beč, 2009., 1, 2; On the Spatial Turn, or Horizontal Art History, u: *Umění*, LVI/5 (2008.), 378–383.
- 3 PIOTR PIOTROWSKI (bilj. 2, 2008.), 381.
- 4 PIOTR PIOTROWSKI (bilj. 2, 2008.), 383.
- 5 HAL FOSTER, ROSALIND KRAUSS, YVE-ALAIN BOIS, BENJAMIN H. D. BUCHLOH, *Art Since 1900*, London, 2005.
- 6 ARJUN APPADURAI, The Production of Locality, u: *Counterworks. Managing the Diversity of Knowledge*, (ur.) Richard Fardon, London–New York, 1995., 204–223.
- 7 LOUIS ALTHUSSER, Ideologie et appareils idéologiques d'État (notes pour une recherche), u: *La Pensée*, 151 (1970.), 3–38.