

Dosadašnji kongresi hrvatskih povjesničara umjetnosti završavali su sastavljanjem zaključaka kojima je bio cilj isticati što se u narednome vremenu očekuje kako od same struke, tako i šire zajednice. Važno je pritom reći da se zajednici namjenjivala poslušnička uloga, od nje tražilo da sluša savjete povjesničara umjetnosti koji znaju pravi put. Čitajući danas te dokumente u kojima smo iskazivali svoju brigu za zajedničku sudbinu, lako je zapaziti da se u bitnim crtama nimalo ne razlikuje ono što smo obznanili na završetku 1. kongresa prije petnaest godina i završetku ona dva kasnija. Postavljali smo pred sebe, baš kao i pred širu društvenu i političku zajednicu ciljeve koji su, istina, lijepo zvučali, no kada se čitaju opetovano, a vidi što se zaista dogodilo, tada se ti kongresni zaključci mogu sažeti u dobro poznatu frazu – „riječi, riječi, riječi”. Organizacijski odbor ovoga, četvrtoga po redu kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti, složio se da se nakon tri dana izlaganja i rasprava izostave lijepa, pomalo patetična riječi izrečene u nekom novome zaključku, ili pledoajeu, a da se pozornost usmjeri na činjenice. Dakle, nije nam namjera ponovno izricati one dobro poznate zazive „trebalo bi” ili „mora se”, nego radije reći što je učinjeno i na temelju toga možda doći do mogućih putokaza za budućnost. Osobno vjerujem da je kudikamo djelotvornije, pa i moralnije, usredotočiti se na ono što smo pojedinačno učinili za boljitak naše struke nego izricati sastavke pune općenitosti. Vidjeli smo kako su završavale velike rečenice zaključaka ranijih kongresa, rečenice bez stvarnoga pokrića izrečene za jednokratnu uporabu, rečenice koje su u praksi tako malo obvezivale, čak i one koji su ih tako lijepo sročili i na plenarnoj sjednici još ljepše deklamirali. Ako sam maloprije citirao Shakespearea, Hamletove „Riječi, riječi, riječi...”, rado bih sada u pomoć pozvao Voltairea i podsjetio na Candideovu završnu rečenicu koja glasi „Trebao obrađivati svoj vrt”. Prema tome, umjesto završnih govora, sastavljanja zaključaka koji su, pokazalo se to, već dan poslije gubili na uvjerenosti, organizacijski je odbor smatrao kako je bolje lišiti se obećanja i velikih, samo izgovorenih nada, a utjecati se činjenicama.

Namjera mi je stoga u svojem uvodnome govoru reći nešto što su hrvatski povjesničari umjetnosti učinili tijekom protekloga razdoblja, čime su

obogatili struku, a prema tome i hrvatske kulturne i znanstvene resurse. Povijest umjetnosti nije statična kategorija već je riječ o disciplini koja itekako osluškuje bilo vremena, koje se neprestano mijenja. U skladu s tim, ono što je prije samo petnaest godina i u vrijeme održavanja 1. kongresa tvorilo teren naše struke, što je definiralo protežnost naših interesa i metoda istraživanja, danas je u znatnoj mjeri prevladano i dopunjeno novim sadržajima. I to je znak naše vitalnosti, naše snage pa i nužnosti.

Kako je tema ovoga kongresa *institucije povijesti umjetnosti*, a iz mnogih priloženih radova može se zaključiti kako je taj pojam shvaćen široko i sveobuhvatno, i sam bih se pozabavio upravo institucijama kroz koje se, i na kojima se konstruira naša struka. Jedna od temeljnih je svakako studij povijesti umjetnosti, budući da se kroz nju formiraju budući stručnjaci pa i članovi naše zajednice. U proteklome razdoblju izgubili smo brojne kolegice i kolege, ali i dobili mnogo više novih koji su završili studije povijesti umjetnosti na fakultetima kojih prije nije bilo. Sjećamo se, barem neki od nas, da se prije samo pedeset godina povijest umjetnosti u Hrvatskoj studirala tek na dva fakulteta, Filozofskome fakultetu u Zagrebu i u Zadru. Danas se studira na mnogo njih širom zemlje, jer se osnivaju ne samo novi studiji povijesti umjetnosti nego i novi fakulteti i nova sveučilišta. Štoviše, doktorski studiji osnivaju se i na fakultetima koji nisu filozofski, a sama se povijest umjetnosti modificirala, evoluirala, u pojedinim slučajevima sasvim izmijenila zadržavši tek fragmente negdašnje građe koja je pripadala povijesti umjetnosti u užem smislu riječi. O kulturnoj povijesti i vizualnoj kulturi u vrijeme 1. kongresa jedva da se u nas govorilo, a danas su te i druge, njima srodne discipline opće mjesto i obogaćuju ono što u tradicionalnome smislu još pripada povijesti umjetnosti. Nipošto nije riječ o potiskivanju i marginaliziranju naše osnovne struke, nego isključivo o njezinu bogaćenju. Ono što još nedavno nije ulazilo u područje zanimanja, istraživanja i kompleksnijega izučavanja postalo je novim, mladim istraživačima primamljivim izazovom. Kao što je prije samo stotinjak godina naš veliki prethodnik Alois Riegl proširio područje zanimanja otkrivši nam silno bogatstvo u djelima koja su prije njega smatrana hibridnom i eklektičkom spomeničkom baštinom od sekundarnoga značenja za stvaranje narativa velike povijesti umjetnosti, tako se i danas prepoznaju novi svjetovi i novi znakovi koji stvaraju i nove metodologije, nove teorije, nove norme i nove narative. Drugim riječima, povijest umjetnosti mijenja se ubrzano i to je dobro za sve, ali i obvezujuće za sve. Širenje područja umjetničkih praksi podrazumijeva i ovladavanje novim alatima kojima se to *novo* može adekvatno vidjeti, protumačiti i razumjeti. Kao posljedicu svega toga vidim bogatiju i slojevitiju disciplinu koju još zovemo povijest umjetnosti, ali uz nju i niz novih disciplina koje vizualnu građu i ono što u znatno širem spektru pripada toj građi umije tumačiti novim i složenijim teoretskim alatima. Povijest umjetnosti, vizualna kultura, kulturna povijest i niz drugih srodnih pa i komplementarnih disciplina kao polazište obično uzimaju određene artefakte koji pripadaju kulturnoj baštini, ne nužno i umjetnosti. Jedna od čestih krilatica, koja se provlačila većim dijelom protekloga stoljeća, bila je ona kojom se zazivao kraj umjetnosti, osobito kraj slikarstva. U radikalnoj redukcionističkoj slikarskoj praksi s početka druge polovine 20. stoljeća govorilo se da je njome, kako je to slikovito rekao Yve-Alain Bois, zabijen posljednji čavao u lijes slikarstva. Dovodeći u kontekst pojmove smrti slike / slikarstva (umjetnosti),

isti autor u naslovu koristi riječ „oplakivanje” ili „tugovanje” (*mourning*). Svoj tekst *Painting: The Task of Mourning* Bois započinje konstatacijom da je pojam kraja, zatvaranja, smrti, dovršetka niza opće mjesto vremena. Među „dijagnostičarima smrti” spominje Lyotarda (smrti ideologije), Bella (smrti industrijskoga društva), Baudrillarda (smrti realnoga), Barthesa (smrti autorstva), Foucaulta (smrti čovjeka), Kojévea (smrti povijesti) i, dakako, one koji dijagnosticiraju smrt moderne među kojima „smo svi mi kada koristimo riječ postmoderna”. Yve-Alain Bois pisao je taj svoj tekst prije tridesetak godina, a vrijeme je pokazalo da su umjetničke prakse što su uslijedile iznalazile nove mogućnosti, nove kanale svjedočeci svoju vitalnost i prilagodljivost. U skladu s tim, i teorije koje su pratile te prakse.

Novi studiji povijesti umjetnosti u Hrvatskoj međusobno se znatno razlikuju, od onih tradicionalnijih do onih koji ne žele nimalo zaostajati za školama koje su netom stekle status potpuno novoga. Distribucija ideja danas je, zahvaljujući tehnologiji, mnogo jednostavnija i praktičnija, pa se utjecaji lako šire i usvajaju, stvarajući varijante originalnih iz kojih su proizašle. Takav je pluralizam koristan i ide u prilog struci povijesti umjetnosti. Već sam se pozvao na vrijeme od prije pola stoljeća kada su u Hrvatskoj postojala samo dva studija povijesti umjetnosti koja se, u bitnim crtama, nisu razlikovala. Bilo je to vrijeme kada je izlazilo tek nekoliko znanstvenih i stručnih časopisa. Danas je takvih časopisa mnogo, a nekoliko je njih iznimno kvalitetno i aktualno u svakome pogledu. Nakladnička djelatnost neusporedivo je veća i zanimljivija nego ikada prije. Tiskaju se knjige i prevode one vrijedne bez kojih nije moguće razumjeti značenje i ulogu naše struke. Organiziraju se izložbe u muzejima i galerijama kojih je neusporedivo više nego što je bilo prije, pa čak i prije petnaest godina, kada je održan 1. kongres hrvatskih povjesničara umjetnosti. Kulturna se baština revalorizira, sagledava u kontekstu koji se još prije dva desetljeća nije uvažavao. Posljedice su takva preispitivanja od iznimne važnosti koliko za samu baštinu, toliko i za našu struku. Istraživanja se odvijaju mahom kroz institucije i kroz projekte, a rezultati se publiciraju i prezentiraju na nacionalnim i međunarodnim simpozijima, koji su također brojniji nego prije. Medijska se kultura transformira, postaje kompleksnija, ali i agresivnija. Kritika je proizvod medija, ali svjedoci smo njezina marginaliziranja, postupnog iščezavanja i gubljenja važnosti, da ne kažem utjecaja. Nažalost, to nije opća pojava, jer u drugim kulturno zrelijim i stabilnijim sredinama kritika ima svoje mjesto u sustavu umjetnosti. Umjesto kritike u nas nastaju hibridi koji su ugrađeni u društvene kronike, a umjetniku i njegovu djelu namjenjuje se eventualno uloga promotora takvih događaja. Drugim riječima, dolazi do prestrukturiranja, čak urušavanja tradicionalnoga poretka institucija. Mjesto umjetnika, kao stvaraoca, postaje subordinirano, a na hijerarhijskoj se ljestvici čine pomaci kojima se potiskuje i mjesto i uloga publike. Javlja se zato posebna kategorija institucija koje si prisvajaju ključne pozicije u poretku stvari. Umjetnik i publika ovise o njima, a njihovu poziciju glavnih konstruktora sustava osigurava kapital, novac.

Prije pet dana (u subotu 19. studenoga 2016.) u uglednome CAFA (Central Academy of Fine Arts) Art Museum u Pekingu otvorena je velika izložba jednog od najvažnijih suvremenih umjetnika, Anselma Kiefera. Samo dan prije oglasio se sam Kiefer protestirajući i tražeći da se izložba ne smije otvoriti, jer on nije imao nikakva utjecaja na nju te da je on, kao autor, u cijelosti potisnut na marginu, da su čitav posao odradila dva

muzeja iz Njemačke i jedan iz Kine, koji su izabrali i postavili njegova djela ne konzultirajući ga ni na jednoj instanciji u procesu priprema. Kako je riječ o specifičnim umjetničkim djelima, izbor i raspored djela te osobito udio postavljača od bitne su važnosti za recepciju toga umjetnika kojemu je to, što je također važno, prvo predstavljanje u Kini. Kina danas nije samo zemlja najvećega gospodarskog prosperiteta, nego i zemlja koja godinama drži važne pozicije u umjetničkome životu u globalnome smislu riječi, zemlja u kojoj su otvorili podružnice najveći svjetski muzeji i najprestižnije aukcijske kuće. Nije stoga nimalo nerazumljiv protest Anselma Kiefera zbog njegova isključivanja iz čitavoga projekta, no taj protest nije uvažen, jer su drugi partneri, njemački i kineski organizatori i kustosi, imali presudnu riječ. Na kraju, na dan kada je izložba otvorena, uprava pekinškoga muzeja izrazila je tek kurtoazno žaljenje što umjetnik nije bio na svečanom otvaranju nadajući se budućoj dobroj suradnji.

Nedavni me događaj ponukao da ga ovdje spomenem iz više razloga, a jedan od njih je taj što on svjedoči o relativiziranju uloge umjetnika, pa i publike, kao bitnih faktora koji institucije umjetnosti čine konzistentnima. Barem onako kako smo ih navikli shvaćati. Ako je umjetnik pomaknut na poziciju neposrednoga proizvođača dobara kojima će upravljati netko drugi, što reći o kritici, što o teoriji, pa konačno o povijesti umjetnosti? Muzej, kao bitno mjesto spomenutoga događaja, oblikuje nov sustav kojemu je glavni pokretač kapital. Novac. Umjetnik postaje radnik koji proizvodi dobra nad kojima nema kontrole. Kritici i teoriji namijenjena je uloga epigona koji samo sekundiraju u igri kojoj pravila nameće netko izvan kruga neposrednih proizvođača, izvan trijade umjetnik – djelo – publika. Ipak, trgovac je onaj koji prisvaja bitnu instituciju umjetnosti, muzej, i pretvara je u pozornicu na kojoj će se odvijati priča koju gradi on sam, on koji je u igru uključen privremeno da bi iz nje izvukao isključivo korist.

Izabrao sam slučaj Anselma Kiefera u Kini i da bih upozorio kako živimo u vremenu u kojemu se preraspoređuju funkcije, mijenjaju institucije umjetnosti, pa stoga i naša struka koju zovemo povijest umjetnosti. Gdje je uopće mjesto povijesti umjetnosti u takvu živom, pulsirajućem sustavu koji odbacuje uobičajena pravila igre i nameće svoja, koja ne priznaju čak ni pozivanje na pravo autora kao gospodara djela što ga je sam stvorio? Složili smo se, vjerujem, da umjetnost nije mrtva, pa se ni naš zadatak ne smije svoditi na „tugovanje”, na „žalovanje”, na pojam (*mourning*) koji sam posudio od Yvea-Alaina Boisa. Štoviše, vjerujem da je naša uloga konstruktivna, pa i onda kada kritički preispitujemo sebe, svoje temeljne pojmove. Pojavu novih, našoj struci bliskih, disciplina s kojima dijelimo mnoga područja interesa razumijem kao širenje vlastitoga polja i dokaz vitalnosti naše struke. Živimo u prevrtljivom vremenu u kojemu ništa nije pošteđeno mijena, razgradnje i preoblikovanja. Primarnu zadaću u tome složenom i nimalo jednostavnu procesu vidim u upoznavanju novih alata i novih jezika kojima ćemo stvarati bogatiju i vitalniju struku sposobnu da prihvati izazove koji joj se svakodnevno nameću.



Mjesta umjetnosti / Zvonko Maković / CC BY / 4.0

DOI: <https://doi.org/10.31664/z4khp.u1>