

Između dužnosti i malodušnosti*

Poštovane kolegice i kolege, dragi prijatelji, zapala me čast i dužnost da svojim riječima otvorim drugi kongres hrvatskih povjesničara umjetnosti, naslovljen aktualnom i poticajnom sintagmom »između tranzicije i globalizacije«. Radujem se, kao i vi, prilici susretanja i ljepoti druženja s onima među nama koji djeluju u drugim sredinama, a uvjeren sam da će biti korisna razmjena mišljenja i iskustva sviju prisutnih kako bismo odredili mjesto naše struke i položaj naše znanosti u suvremenom društvu, u vremenu izrazitih mijena i nedvojbeno opasnih tendencija mrvljenja kulturnog i prirodnog krajolika te gubljenja specifičnosti znatnog dijela nacionalnog teritorija. Pet proteklih godina od našega prvog kongresa mogle su nas također uvjeriti u sve snažniji diktat privatnih i tuđih interesa, odnosno pukih tržišnih inicijativa na štetu zajednice i povijesnih tekovina stvaralaštva.

Znadem da mi je ponuđeno održati uvodno izlaganje ponajprije stoga što nisam radikalni pesimist i što nisam sklon stvarati paniku preko mjere. Dapače, dobio sam priliku prvi prozboriti stoga što sad neosporno pripadam doajenskom naraštaju, što sam već puni radni vijek u struci, pa samim svojim primjerom mogu pokazati kako se održati, kako prevladati trenutke krize i malodušnosti, kako nastaviti rad unatoč dvojbama i sumnjama u korisnost posla. Ako i neću unositi lagodu optimizma bez pokrića, ne pristajem na lako odustajanje od obaveza i zahtjevnosti povjesničara umjetnosti. U razmatranjima održivog razvoja mora se čuti i naš glas, a naša je dužnost poznavati i slijediti logiku (braudelovskog) dugog trajanja, otvarati se prema sadašnjosti i potrebama života no s pogledom na (što veću) cjelinu i dubinu, sa sviješću o slojevitosti i rastu.

Naravno, kao i svim pripadnicima humanističkih disciplina i meni je ispisati ukratko svojevrzni *cahier de doléances*, taksativno podsjetiti na oslabljeni položaj struke u odlučivanju i na umanjeni ugled znanosti u javnosti. Tako možemo nastaviti s podsjećanjima na sve slabiju nazočnost povijesti umjetnosti u školama, na nedovoljnu podršku muzejima i galerijama, na često dramatično stanje zaštite spomenika. Razumije se da nam je sudbina baštine posebno na srcu, jer se ne želimo baviti samo virtualnim tragovima nego stvarnim i postojećim umjetninama u naslijeđenom ambijentu. Prati nas pritom sve izrazitija ravnodušnost medija, ako ne i

nesklonost za angažiraniju riječ u obranu vrijednosti koje doživljuju evidentnu eroziju. Možemo biti optuživani za nostalgiju prema prošlosti, no činjenica jest da je javno dobro ugroženo procesima privatizacije i ogoljelim merkantilnim odnosima (»sve je na prodaju«).

Povijest umjetnosti nije papirnata povijest, jer su umjetnine iz prošlosti tu među nama, žive i rječite, materijalne i djelatne u interakciji sa suvremenim dosezima i nanosima. Kao emanacija kreativnosti one su najizrazitije simbolične vrijednosti, svojevrstan začim trajanja i biljeg vremena u prostoru. Naša je stoga obaveza učiniti što je više moguće na njihovu održavanju i čuvanju, kako bismo ih (ako ne netaknute, a ono ipak što autentičnije) prenijeli budućim naraštajima, kao što smo ih i sami naslijedili. Naši učitelji u struci i znanosti dali su nam široke vidike, podsjetili kako konzervatorska problematika ne vodi neizbježno konzervativnosti nego upravo suvremenosti i budućnosti, jer je bez uvažavanja zatečenih kreativnih slojeva defektno svako prostorno planiranje, podivljali svaki urbanizam.

S ponosom navodim imena Preloga, Gamulina, Fiskovića, Fučića, Prijatelja, Ivančevića, Putara kao imena onih koji su odgajali i formirali generaciju kojoj pripadam, odnosno najizrazitijih znanstvenika i najodlučnijih boraca za afirmaciju baštinjenih vrijednosti. Dopuštam si pomisliti i kazati kako sam uživao povjerenje i čak prijateljsku naklonost većine njih, pa to smatram zapravo jedinom legitimacijom što sam sad na ovome mjestu s kojega vam se kolegijalno obraćam.

Ni najznačajniji povjesničari umjetnosti, međutim, nisu vlastoručno načinili niti jedno umjetničko djelo, nisu izgradili zgradu, naslikali sliku, oblikovali kip. Ali za razliku od materijalnih izvođača spomenika, oni su svojim radom, svojim istraživanjem i mišljenjem ipak bitno obogatili spomeničku baštinu, izvlačeći iz zaborava, otkrivajući i osvjetljavajući mnoge zanemarene ili zaturene vrijednosti. Ako je Klee kazao da umjetnost čini vidljivim inače nevidljivo, onda možemo dodati kako povijest umjetnosti svojim prodorima i tumačenjima navodi da bude uočljivo i prezentno ono što bi se moglo izgubiti u nehaju svakidašnjice i što postupno a neizbježno prekriva veo ravnodušne puke egzistencije.

Naši zaslužni prethodnici učinili su najviše što su mogli na otkrivanju i interpretaciji, na čuvanju i restauraciji domaće ga umjetničkog nasljeđa. Ne samo što su spasili mnoge po-

jedinačne spomenike nego su i osvijestili cjelinu, približili nas sintezi i organskom poimanju povijesnih tokova. Uz razumijevanje regionalnog i nacionalnog konteksta pružili su nam univerzalne stilske i morfološke koordinate, što je možda najkonkretniji dokaz aktivnog sudionitva u europskoj kulturi, valjana ulaznica u uniju u koju se politički spremamo ući. Parafrazirajući Arganov slavni naslov reći ću kako hrvatska povijest umjetnosti vodi podjednako računa o sudbini i o projektu, to jest kako sudbinski zatečenu i naslijeđenu baštinu projektivno ugrađuje u aktualni vrijednosni sustav. Dakako, pritom ne ide *ultra crepidam*, to jest ne zalazi u područje proricanja, nego svoju projektivnost reducira na aktualnu nazočnost.

Naime, odnos prema prošlosti nužno nosi obilježja sadašnjosti, školovani smo da spomenike gledamo iz perspektive suvremenosti, to više što starenje umjetnine ne znači neizbježno i zastarijevanje njezine bitne emanacije, nego ponajprije mijenjanje značenja i pomicanje naglaska s jednog aspekta na drugi. Utoliko je interpretacija uvjetovana poštivanjem nataloženih slojeva, no slobodna u mogućnostima prevrednovanja ustaljenih hijerarhijskih odnosa.

Ne mislim kako ću kazati nešto bogohulno ustvrdim li kako *in artibus* nema »čiste« objektivnosti, kako prepoznavanje stvaralačke komponente zavisi i od empatije primatelja, od njegove spremne i otvorenosti, njegove odgovornosti i sposobnosti nadmašivanja svih zamislivih ograničenja (civilizacijskih, rodnih, i sl.). Ne znači, dakako, da smijemo pristati na proizvoljnu subjektivnost, da se možemo lišiti odmjerenja i uspoređivanja, ulančavanja i nadovezivanja na iskustvo drugih, kako onih prije nas tako i onih oko nas. Imamo pravo na izbor i preferencije (dapače, obavezni smo birati, čak eliotovski konstituirati vlastitu genealogiju uzora ili modela), no dužni smo pritom ponuditi odgovarajuću argumentaciju i dokumentaciju, konfrontirati vlastite razloge s motivacijom ostalih sudionika u valorizaciji.

Čak bih dodao kako nipošto ne možemo odustati od odlučivanja i opredjeljivanja. Bilo da je riječ o zaštiti i čuvanju spomenika, bilo da je riječ o praćenju suvremenog stvaralaštva, uvijek ostaje muka izbora, nedoumica oko davanja prednosti u našem bavljenju, jer jače osvjetljenje ili izravni angažman na jednoj strani može značiti (i često znači) slabljenje motiva za konzervaciju ili afirmaciju onoga što smo propustili obraditi. Dakle, i mimo naše izravne želje i volje, povijesnoumjetnički rad podrazumijeva i aksiološku komponentu, a stvar je temperamenta i konkretne situacije koliko će ona biti eksplicitna, katkad upravo polemički zaoštrana, militantno isključiva.

Baveći se pretežno likovnom kritikom i obradom moderne ili suvremene umjetnosti, nastojao sam koliko god je moguće ne zanemariti svoje povijesnoumjetničko formiranje i prtljag stečenih znanja. Vjerovao sam i vjerujem da dijakronijska vizura nudi važne mogućnosti tumačenja i razumijevanja, da novo uspostavlja dijalektički odnos sa starim. Možda sam zbog praćenja aktualnosti ipak bio svjesniji prolaznosti i nestabilnosti estetskih uporišta i aksioloških konstanti, morao sam shvatiti relativnost naslijeđenih instrumenata. Dapa-

če, kako pojam kritičnosti nije nikad moguće sasvim odvojiti od krize.

Iz povijesti povijesti umjetnosti mogli smo doznati kako svaka epoha na drugačiji način vidi prošlost, kako senzibilitet suvremenika i aktualnih orijentacija mijenja preferencije i općenito tradiciju. Poznato je kako je ekspresionistička generacija zapravo otkrila El Greca ili Magnasca, kako su sutputnici kubizma i suprematizma obratili pažnju prema oblikovanju »primitivnih« kultura. Ako je povijesna avangarda dovela u pitanje mnoge premise ranijih stvaralačkih razdoblja, neoavangarda druge polovice 20. stoljeća radikalizirala je krizu i kritički odnos, jer »umjetničko djelo u doba njegove tehničke reproduktivnosti« doista više nije isto kao nekad. Benjaminovsku prognozu doveo je do krajnosti Harold Rosenberg, govoreći još prije četrdesetak godina o »povijesti umjetnosti na umoru«, o našoj disciplini koja bi logično trebala slijediti hegelijanski nesmiljenu sudbinu umjetnosti same. Po svemu sudeći, nema mnogo razloga za uspavanost i samozadovoljstvo; tendencije stvaralaštva nakon konceptualne umjetnosti rado koketiraju s postobjektnim, nematerijalnim emanacijama koje je pak teško ili čak nemoguće relacionirati sa spomeničkom baštinom čvrstih obrisu i volumena. Kad vidimo novije izložke, primjerice, venecijansko-ga biennala i zatim se osvrnemo na slike mletačke škole i kuće, trgove, crkve, palače, kanale i ulice grada na laguna, morat ćemo priznati teškoće ili nemogućnost nalaženja zajedničkog jezika za govorenje o tako disparatnim fenomenima.

Da uvećam dozu problemskih nedoumica, navest ću mazonistički što o statusu povijesti umjetnosti misli nekoliko autoritativnih prosuditelja. Poštovani Roman Jakobson ne nalazi posebna svojstva naše struke ili znanosti, nego povijest umjetnosti praktički svodi na »ogovaranje«, na životopisno praćenje odabranih protagonista, začinjeno trivijalnostima anegdote (možda mu je nadahnuće za takvu invektivu dao naslov – ne i sadržaj – Burckhardtove knjige *Cicerone*, inače jedne od inkunabula ozbiljnoga pristupa). Iz drugačijeg rakursa Hyden White sudi o »progresivnoj antikvizaciji samog historiografskog umijeća«, o naglašenom odvajanju patističkih razmatranja od žive empirije i neposrednih društvenih izazova. Nicos Hadjinicolau dapače procjenjuje kako je povijest umjetnosti »jedno od posljednjih uporišta reakcionarne misli«. Dakle, nimalo utješno ili ohrabrujuće.

Suočimo li se međutim svjesno s ograničenjima ili čak aporijama svakog promišljanja umjetnosti i povedemo li računa o kriznim žarištima tradicionalnoga povjesničarskog odnosa, onda možemo nastaviti i s istraživanjima i s analizama, onda možemo svoje iskustvo investirati u govor i pisanje o umjetninama, u obradu i održavanje baštine i upravo nastajuće likovne djelatnosti i kreativne prakse. Naime, gubitak iluzija o jednoj definitivnoj istini i posljednjoj riječi, oslobođenje od zahtjeva da iskazujemo obavezujući pravoricu za sve (naraštaje, ukuse, slojeve) otvara prostore interakciji različitih spoznaja i pristupa, potiče na lojalnu konkurenciju u kojoj povijesnoumjetnička dionica razmatranja simboličkih vrijednosti neće izgubiti na značenju.

Uvjerjenje da se povijest umjetnosti ne treba plašiti kontaminacija s drugim disciplinama zasniva također na spoznaji kako ona ni dosad nije živjela u izolaciji od usporednih ili komplementarnih područja, a ustalom ni umjetnost sama nije nastajala bez dodira s vanjskim svijetom i stvarala se u različitim, susljedno izmijenjenim okolnostima, pa je i zadoživljavala specifične modifikacije i realitete. Naš predmet istraživanja, dakle, ima pomalo protejska svojstva i nije puka stvar među stvarima, nego je mnogo više prostor određenoga zračenja i značenja, odrediv tek po učinku i posljedicama. Zato povijesnoumjetnička interpretacija vodi samo dijelom računa o materijalnim činjenicama, o datumima i izvođačima, a dijelom se treba odnositi na idejne, estetske premise i tzv. duhovno obzorje epohe. Gola kronologija ne može zasnovati ili determinirati povijesnoumjetnički pristup, jer se redanjem niveliraju pojave sasvim različitoga predznaka i dosega. Koliko god evidentiranje avangardističkih čina insistiralo na prioriteta i presedanima, bez analitičke obrade učinjenoga ostali bismo tek na razini protokola.

Idealna povijest umjetnosti, kazano je, bila bi bez navođenja imena, bez protagonista i junaka, sabrana isključivo oko dominantnih tokova, morfoloških mijena i stilskih formacija. Time bi bila oslobođena zamjerki za idolatriju genija, za hipertrofiju osobnosti, za »trač« oko zvjezdanih figura (što je uglavnom smatrano njezinim istočnim grijehom, počam od Vasarijeva ishodišnog teksta). Međutim, na taj bi način izostala psihološka i motivacijska podloga zbivanja, izgubili bismo iz vida dinamizam društvenoga pritiska i slobodarskih impulsa, vrijednost unikatne geste. Stoga nam ne preostaje nego promatrati djelo u kontekstu, znači u kontaktu, u relacijama, u reakcijama, u recepciji, čime smo na korak do socioloških vidika.

Nasuprot tradicionalnoj povijesti umjetnosti, tobože prezauzetoj individualnim prinosima i monografskim konsakracijama, u novije vrijeme jačaju u struci tendencije okrenute antropološkim aspektima, problemskim krugovima umjetnosti kao izraza kolektivnih težnji i preokupacija. Takva radikalnija kritička povijest umjetnosti, posebno popularna u angloameričkoj suvremenoj kulturi, uglavnom marksističke i feminističke derivacije, te konceptualističke inspiracije, zakupljena je ponajprije raspodjelom i rasporedom moći, ulogama u podjeli rada, tržištem, muzejima, galerijama, kustosima, mrežom difuzije informacija. Dovodeći u pitanje centre i institucije ona stvara klimu većeg nerazumijevanja za marginalizirane grupe i autsajderske pojave, uz visoku i elitnu umjetnost naročito uzima u obzir masovnu i popularnu produkciju. Na neki način te su tendencije paralelne novoj povijesti, istraživanjima svakidašnjice i običnog života, što ih potakoše analisti, dok su na drugi način komplementarne dekonstruktivističkim i postkolonijalnim znanstvenim opcijama, dograđenim na podlozi semiotičkih i psihoanalitičkih iskustava. U svakom slučaju, kritička povijest umjetnosti teži izrazitijem interdisciplinarnom obuhvatu, s opasnošću da bude svedena samo na parcelu kulturalnih studija, da jedva proviri iz širega okružja antropologije.

Neću zaključiti kako kritička povijest umjetnosti baš kuca na otvorena vrata, no ne mogu ne podsjetiti kako otprije postoje vrijedni primjeri obnoviteljskih metoda i postupaka proširivanja područja povijesnoumjetničkih istraživanja. Zar nije Riegl svojom *Kasnorimskom proizvodnjom* uklopio »niže« i funkcionalne aspekte likovnosti, zar nije Dvořak svojom *Duhovnom povijesti* ukazao na nadosobne stvaralačke konstituente, zar nije Panofsky svojom ikonologijom pre-judicirao ili supsumirao semiotičku perspektivu, zar nije Gombrich (i ini) integrirao psihoanalitičke i geštaltičke intuicije u čitanje umjetničkih djela? Konačno, nije li naš Karaman svojom idejom »periferne strukture« ponudio svojevrsni pandan postkolonijalnoj misli, to jest ukazao na vrijednosti koje nastaju mimo centra i s onu stranu povlastica moći?

Pluralizam, svakako – ali povijesnoumjetnička perspektiva ima pravo i obavezu čuvanja naglaska na formalnim svojstvima i materijalnim (ili metamaterijalnim) faktorima djela. Morfološka i stilaska analiza te pozitivističko-empirijski prinosi ostaju još uvijek važećim i važnim putovima razumijevanja oblikovanog spomenika i likovnog djela, premisama kritičkog situiranja i valoriziranja bilo kojega objekta koji tendira plastičkoj umjetnosti. Druga je stvar što se interpretacijom može ići dalje prema specifičnim značenjima i prema socijalno primijenjenim aspektima.

Eto, morala je doći na vidjelo moja doajenska pozicija, činjenica da zastupam uvjerenje kako nije bilo uzaludno i nekorisno asimilirati bogatu tradiciju struke, te dapače smatram kako se i danas povijesnoumjetničkim instrumentima najprimjerenije pristupa svijetu vizualnih fenomena i odgovarajućega stvaralaštva. Naravno, kao svi stariji, u opasnosti sam da novije tendencije odveć mehanički uspoređujem s postojećim stavovima, da manje mi poznato olako svodim na poznato, no branim se tvrdnjom kako mladi i zagovornici inovacija trpe suprotnu napast, to jest da previđaju moguće veze i sličnosti između tradicionalnih i inovativnih tendencija.

Moći ću se složiti da kritička povijest umjetnosti proširuje područje obrade i umanjuje diskriminirajuće privilegije nekih ambijenata i grupa, svjestan sam da sociološko-antropološka intervencija u našu disciplinu ne mora biti vulgarno voluntaristička (poput nekog obnovljenog soc-realizma). Želio bih međutim da se shvati kako i, uvjetno rečeno, dekonstruktivistički pristup podrazumijeva prethodni sustav konstituiranja i konstruiranja mreže podataka i spoznaja, kako svaka radikalnija misao raste na podlozi akumuliranog (pa često i prezasićenoga) znanja. Povijest umjetnosti je stvorila određeni koordinatni sustav pojmova i znakova, vriednosti i orijentira, logično je da ga svaki novi naraštaj elastično rabi i modificira, a ponetko nastoji odbaciti ili revolucionirati. No, i najradikalniji postupci uzimaju u obzir neka stečena iskustva, dok bi potpuno preokret (za 180°) bio paradoksalna (na svoj način i »parazitska«) reafirmacija tradicije, samo u suprotnome smjeru.

Širok je, dakle, prostor za nove prezentacije i obnovljene interpretacije, ima mjesta za aksiološke revizije i metodološke

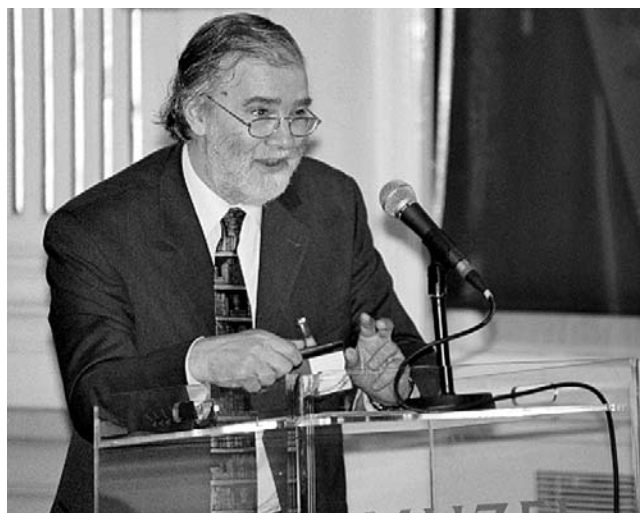
dopune. Prešnija od bilo kakvih strukovnih polarizacija trebala bi pak biti spoznaja zajedničkih obaveza. Povjesničari umjetnosti su, naime, dužni i odgovorni za čuvanje i zaštitu kulturnog nasljeđa, valjda najpozvaniji da upozore (da upozoravaju!) na potrebu održavanja zatečenih resursa i ostvarivanja uvjeta kreativnog razvoja. Povijest umjetnosti nam daje uvid u slojevitost postojanja i odupire se plošnim simplifikacijama i pragmatičnim manipulacijama. Utoliko je humanistička disciplina *par excellence*, koja insistirajući na autentičnosti istovremeno brani ambijente mogućeg življenja, vitalno dopunjujući ekološke programe samoga preživljavanja. Naravno da to patetično zvuči i izgleda malo realistički, ali stanje tranzicije nas sili da uviđamo akutnost erozije vrijednosti, uz prijetnju gubljenja svih specifičnosti u globalizaciji.

P.S.

Dopustite mi na koncu malu terminološko-nominalističku digresiju. Naša struka s razlogom nosi dvoglavo ime, jer s jedne strane gleda na poredak elemenata (»povijest«), dok se s druge obraća vrlo promjenjivom mediju i izrazitoj otvorenosti značenja (»umjetnosti«). Ne bih bio sklon nazivu »znanost o umjetnosti«, jer se bitna neizvjesnost stvaralaštva ne daje podvesti pod stroge znanstvene kategorije: bavljenje umjetnošću nije *sasvim* znanost i nikad nije *samo* znanost. Ali zalažući se za termin povijest umjetnosti ne znači da isključujem mogućnost praćenja i svojevrsnog zemljopisa umjetnosti (s obzirom da su prostorne apscise katkad sudbunosnije od vremenskih ordinata). Također nemam ništa ni protiv uklapanja iskustava neke grane prirodopisa umjetnosti (to jest uvažavanja biološko-kompenzativnog faktora, no mimo determinističkih krajnosti). Ne bi trebalo, konačno, previdjeti šanse smrtopisa umjetnosti (da posudim kovanicu dramatičara Šnajdera). Naime, ne smije nas naročito plašiti ono na što nas Hegel (s hegelovcima) već stoljećima upozorava, a apokaliptičari to iz dana u dan naizgled verificiraju. Hladan gorgonski pogled može čak snažiti našu emotivnu reakciju, ionako znademo da smo svi smrtni, pa upravo stoga i želimo nešto stvoriti, ostaviti, namrijeti. Smrtnosti, propadljivosti za inat treba jačati etos i angažman. Prilike mogu umanjivati i umanjuju ingerencije mnogih struka, pa i povijesnoumjetničke, ali ne bi smjele smanjiti našu kompetitivnost i kompetencije (koje zavise od nas samih). Naša disciplina je elastična i žilava, te vjerujem da će se ne samo održati nego u kriznim vremenima (a koja nisu takva?) još dobiti na uvažavanju (nešto teže i manje vjerojatno, međutim, na konkretnom utjecaju).

*

Tekst uvodnog izlaganja akademika Tonka Maroevića prvi je put, neposredno po završetku Kongresa, objavljen u časopisu Kvartal. Kronika povijesti umjetnosti u Hrvatskoj, III-2-2006., 2-8.



II. kongres hrvatskih povjesničara umjetnosti – uvodno izlaganje akademik Tonko Maroević