

Evaldas Jansas, Consent, Apologize, Warning, 2000

PART OF THE SYSTEM

exhibition: 7 Oct - 26 Nov 2000; < rotor > association for contemporary art, Belgiergasse 8/1, A 8020 Graz, Tel. 0043 316 688306, rotor@sime.com

artists: Cosmin Gradinaru (*Bucharest*), Evaldas Jansas (*Vilnius*), Miroslav Kulchitsky & Vadim Checkorsky (*Odessa*), Kurt & Plasto (*Sarajevo*), Oliver Musovik (*Skopje*), Gentian Shkurti (*Tirana*), Sislej Xhafa (*New York*)

media co-operation: Balkon (*Budapest*), Balkon (*Cluj*), nu: The Nordic Art Review (*Stockholm*), Pamor Art (*Tirana*), springerin (*Vienna*), Umělec (*Prague*), Zivot umjetnosti (*Zagreb*)

- recenzije

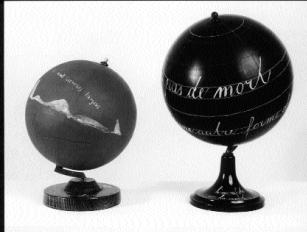
recenzije

interaktivni prolaz kroz svjetove umjetnosti

MIŠKO ŠUVAKOVIĆ

Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umjetnosti i teorije posle 1950.,
SANU, Beograd i Prometej, Novi Sad, 1999.

Srpska akademija nauka i umjetnosti
Prometej



Miško Šuvaković

POJMOVNIK
MODERNE I POSTMODERNE
LIKOVNE UMETNOSTI I TEORIJE
POSLE 1950.

► Na povijest umjetnosti 20. stoljeća može se gledati kao na paradoksalnu povijest neprestanog uzdizanja i osporavanja univerzalnog estetskog diskursa moderne. On je svoj pobjedonosni hod započeo još početkom stoljeća zalaganjem za projekt modernosti kao prekid s tradicijom, uvažavanje aktualnog novuma i neprekinutu liniju napretka. U rasponu od historijskih avantgarda, kao radikalne i ekscesne izvidnice modernizma, pa do postmoderne kao kritike modernističkog pojma umjetnosti, isključivosti njenog visokog formalističkog estetizma, ne postoji zapravo jednoznačni formacijski hod koji bi gradio pravocrtni povijesni niz. Po tome se osobito izdvaja druga polovica stoljeća za koju postaje karakterističnom babilonska situacija na umjetničkoj sceni svijeta, dijalektika suočavanja, raskola i prepleta jezika i medija, podjednako dominant-

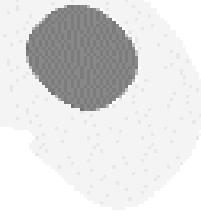
nih i marginalnih do nepregledne fragmentarnosti, što je u krajnjem ishodu vodilo do pomaka i obrata same paradigmе moderne umjetnosti.

No, ni to nije bio jednosmjerni proces. U drugoj polovici stoljeća, na prijelazu iz kasnog industrijskog u postindustrijsko doba novih informatičkih tehnologija, paradigmа umjetnosti više značno je posredovana globalnim makrokulturnim fenomenima, gotovo koegzistentnom dominacijom moderne i postmoderne 'megakulture' i njihovim složenim međuodnosima (uzajamne kritike i osporavanja, korigiranja i multipliciranja, fikcionalizacija i 'katastrofičnih' dovršenja, prepiljanja i prenašanja iz jednih u druge okvire itd.). Sam je status (modernistički) umjetničkog djela izgubio auru 'umjetnosti' (u metafizičkom smislu tog pojma, kao autonomnog i autentičnog 'stvaranja' *ex nihilo*, iz neprozirnih unutarnjih intuicija i poriva itd.) te je postao neodvojivim (postmodernistički) od diskursa 'svijeta umjetnosti' (A. Danto). Time ni nova kritička ni teorijska interpretacija 'djela' nije tek posredovanje 'viška' značenja i smisla, pa i vrijednosti, 'čitanje' onog što oko ili uho vidi ili čuje, nego produkcija okvira (*frame, context*), mape znanja, interaktivnog prolaza kroz odnose unutar složenog sistema umjetnosti i uzajamnog djelovanja oblika izražajne prakse, 'institucije umjetnosti' (P. Bürger), te integralnih megakulturalnih procesa.

Tek kada se suočimo sa svom dubinom slojevitosti i opsegom razuđenosti bliskog nam razdoblja umjetnosti, odjednom nam postaje fascinantnom sva energija i strast s kojima se autor *Pojmovnika moderne i postmoderne likovne umjetnosti i teorije posle 1950.*, beogradski teoretičar i kritičar umjetnosti Miško Šuvaković, upustio - posve sam, bez grupe 'specijalaca' i autoriteta znanstvenog instituta - u takav pothvat vrijedan pažnje gotovo svih muza. Izoštreno ponirući kako u pojmovnost umjetnosti ovoga razdoblja, tako i u njenu pojavnost, autor je precizno indeksno obradio preko 700 jedinica, poredanih abecednim redom, manje ili više opširno ih elaborirajući, najčešće do teorijskog teksta, s referencama i konkretnim primjerima umjetničke i teorijske prakse, te ilustracijama crno-bijelih fotografija. Obrade-

ni se pojmovi međusobno preklapaju ili razdvajaju, ali i pored doticanja jasno su razgraničeni, pa je pojmovnik koliko sintetičan, toliko i operativan, što je posebno naznačeno u uvodu autorovom tipologijom pojmljova od globalnih do specifičnih. U naslovu su istaknuti osnovni referentni pojmovi, teorijski i povijesni - pojmovnik, modernizam, postmodernizam, (likovna) umjetnost, teorija - kojima se kao megapojmovima određuje čitav niz pojmljova i pojava s najširem području umjetnosti i njene povijesti, kritike i teorije umjetnosti. No kao interni kriterij izbora i vrednovanja središnji je pojam avantgarde, te sve izvedenice (neoavangarda, postavangarda itd.). Svi su referentni pojmovi, naravno, određeni Šuvakovićevim metodološkim pristupom koji u umjetnosti i kulturi našeg doba ističe prepletanje i interaktivno djelovanje umjetničke prakse i teorijskog diskursa, iz umjetnosti i različitih drugih područja znanja (filozofije, estetike, sociologije kulture, kulturne antropologije, filologije, semiotike itd.). Stoga su i pojmovi iz nepreglednih nizova prepletaja svjetova umjetnosti onoliko intertekstualni, koliko i njihovi svjetovi, a time su i mogući kao fragmentarni i promjenjivi modeli izražavanja i prikazivanja.

Poststrukturalistički gledano, a tako gleda Miško Šuvaković, 'tekst' se umjetničkog djela može pojavit u kontekstima, u mreži intertekstualnih odnosa, a ne tek kao njegovo 'objektivno svojstvo'. Dok, recimo, formalistička teorija pripisuje djelu izloženom intertekstualnim odnosima objektivnost visokoga stupnja, čime se naglašava autonomija umjetnosti koja se potom naknadno interpretira, dotele se, u uvjetima decentriranosti univerzalnog interteksta multipliciraju modeli njegova funkciranja. Jednostavno nema homogenog i određenog značenja, jer je ono ovisno o promjenjivim uvjetima komunikacije, odnosno (sve brže) razmjene i transformacije značenja u društveno-komunikacijskim procesima (sistemima i praksama produkcije značenja i smisla). Gubitkom jedinstvene osnove značenja odvija se postupni gubitak jedinstva subjekta; u načelu homogenog 'ja' isključuje mogućnost lutanja u beskrajnoj mreži raslojavajućih značenja,



što je ugrozilo integritet supstancialističkog pojma umjetničkog djela visokog modernizma u tolikoj mjeri da je postalo mogućim prekoraciti granice njihovom dekonstrukcijom u intertekstualnim procesima. To je prekoracivanje upućeno na stav da djelo u likovnim umjetnostima nije tek zatvoreni vizualni model koji se estetski kontemplira kao doživljaj lijepog ili harmoničnog, eksprezivnog ili originalnog. Danas je ono, poput simptoma, trag označavanja što otkriva znakove, u smislenoj relaciji s drugim znakovnim sustavima (kulturna antropologija, povijest umjetnosti, masovni mediji, modeli ideologija itd.), različitih paradoksa suvremenog postojanja, čime i samo djelo postaje osobitom vrstom 'teorijskog objekta'. Tako je poststrukturalistička kritika modernizma pripremila temelje za otvorenost postmoderne megakulture, nasuprot pristupu formalističko-strukturalističkim teorijama prema kojima je tekst značenjski sklop fiksiran znacima s jedinstvenom unutrašnjom organizacijom koja ga preobražava u strukturalnu cjelinu nadređenu pojedinim znacima te zatvorenu prema izvantekstualnim strukturama.

Poststrukturalistički kritički pristupi tekstu (semiologija, dekonstrukcija, teorijska psihoanaliza, teorija rizome, teorija simulacija, teorija tekstualnog pisanja itd.) upozoravaju na to da ne postoji objektivan i egzaktan jezik oslobođen od ideološkog, kulturno-loškog, spolnog i dr. upisa subjekta, pa stoga nema ni posve originalnog i izvornog teksta (Barthes); svaki je tekst satkan od bezbroj fragmenata, fraza, obrazaca i izraza iz opće baštine prirodnoga jezika. Zapravo, tekst nastaje iz drugih tekstova (Derrida) premeštanjem u označiteljskoj tekstualnoj praksi; element-znak svakim smještajem dobiva drugačiju značenja, nudi, sažima ili razvija novu interpretaciju. Proces transformacije teksta u tekst, dakle, govori o otvorenom nizu proizvodnje značenja.

Proširenje zamislj intertekstualnosti na vizualne umjetnosti, odnosno pojma 'tekst' na sliku, ne odnosi se tek na jednostrano intertekstualno povezivanje vizualnog i jezičnog (riječi i slike) u integralnu vizualno-značenjsku cjelinu. Radi se, u osnovnom obliku, o 'tekstu' kao otvorenom prostoru

transfiguracije, reinterpretacije, produkcije i razmjene značenja između vizualnog objekta i promatrača. Slijedimo li dalje pristup koji se oslanja na poststrukturalistički pojma intertekstualnosti, a nazovimo ga ovom prilikom u tumačenju Miška Šuvakovića općenito kontekstualističkim pristupom, pratimo pomak i aktualni zaokret kojim su umjetnost, njena kritika i teorija, zašle u decentrirano polje intertekstualnosti, dakako, s pogledom na ekstratekstualne kontekste i transtekstualna pridavanja značenja. Metodologija tog zaokreta je, prema riječima deskripcije samog autora pojmovnika, stavljen u funkciju: "(1) relativizacije vrednosti i značenja u postmodernoj kulturi (sve je dostupno i dozvoljeno), (2) ukazivanja da ne postoje celoviti integrirajući filozofski, ideo-loški i estetsko umjetnički sistemi, već samo fragmentarne prakse koje povezuju vizuelne i gorovne jezike u medijskoj praksi oblikovanja nove, veštačke realnosti, (3) gradenja nove subjektivnosti koja nije solipsistička (unutar biološke ili duhovne jedinke), već unutar kulture kao jedine subjektu dostupne realnosti i prirode, (4) dovođenje u istu ravan modela visoke umetnosti, teorije i masovnog medijskog spektakla, odnosno, po-kazivanje da se u umjetničkom radu pojavljuju elementi teorijskog govora i da se u teorijskom govoru pojavljuje rad želje, nesvesnog, subjektivnosti, seksualnosti i fragmentarnosti" (str.265).

Kao najistaknutiju polaznu točku, dakle, poststrukturalističke su metoda, teorija i praksa dale ne samo nove poetičke, retoričke, značenjske i vrijednosne kriterije, već su jasno naznačile epistemološki rez u drugoj polovini 20. stoljeća. Šuvakovićev je *Pojmovnik* upravo detektiranje nepovratnih promjena u devetnaestostoljetnoj paradigmi znanosti koje, u odnosu na 'zastarjeli' pojam znanosti o umjetnosti (jedinstvena i cjelovita paradigma znanja), označavaju znanost koja *izgleda* kao da je riješila sve temeljne probleme i postaje korisnikom vlastite aktualnosti, povijesti ili moći produkcije i potrošnje značenja, smisla ili vrijednosti. To novo stanje 'post-znanosti' ne znači anti-znanost ili ne-znanost, već se, kao kritika u modernizmu uspostavljenih metajezičkih hijerarhija i kao izbor intertekstualnih registara

diskursa u postmodernoj kulturi, pristup znanosti promijenio, premda su ostale njene procedure. Umjesto 'znanosti' rabi se termin 'teorija' kao adekvatniji za lociranje fragmentarnih problema i tematizacija, budući da značenja umjetničkih djela već uveliko pripadaju različitim kontekstima umjetnosti i kulture te su u raznorodnim međusobnim odnosima uporabе, razmjene, prikazivanja, preoblikovanja itd. Od avangarde naovamo toliko se prekoracuju granice zatvorenog umjetničkog djela (npr. od Duchampa koji je svoju strategiju *ready made-a* odredio kao postupak promjene konteksta predmeta čime se mijenjaju i njegov značenjski i vrijednosni status, sve do zamislj i vidova "eklektričke" interkontekstualnosti posljednjih desetljeća 20. stoljeća), da se one posve otvaraju, čak do rušenja stabilnih značenjskih i medijskih okvira prezentacije djela te njihovih preklapanja s drugim proizvodima kulture.

Ovakvi su epistemološki efekti ugrađeni u interpretativnu strategiju Miška Šuvakovića, u pojmovnik kao fragmentarni indeksni tekst o modernoj i postmodernoj likovnoj umjetnosti i teoriji nakon 1950. godine. No autor nije jednostrani zagovornik ili protivnik modernizma ili postmodernizma. Naime, to je naprsto vrlo široki i neodređeni okvir koji mu je pružio mogućnost da se služi teorijskom aparaturom koja je istodobno i dovoljno opća i konkretno primjenjiva da paralelno uspostavlja, suprostavlja i isprepleće diskurzivne modele modernizma i postmodernizma, sa svim njihovim epistemološkim, teorijskim, metodološkim i drugim implikacijama. U njima se zrcale kako raskolničke hipoteze aktualnosti, tako i njena rizomatičnost, koja uživa vlastiti smisao na više različitih diskursa. Taj je užitak čitljiv i u tekstu *Pojmovnika*.

No njegovi se rizomatični prepleti, veze, obrati, čvorovi, tkanja (lat. *textus* i *textura* su u korijenu riječi tekst), koji konstituiraju interpretativne svjetlove (krugove) sinkrono (u vremenu) i paralelno (u prostoru), ali ne hegemonijski (u središtu), već rubno, posve određeno oslanjanju na tri produktivna modela. Prvi se odnosi na model u kojem lociranje, opis, objašnjenje i tumačenje nije striktno vezano uz jednu umjetničku disci-

plinu ili teorijsku formaciju, već uz složene odnose podudarnosti, razlike i raskola, odnosno šire područje 'kulturnoških studija'. Drugi je model mape s indeksima, kako je on bio formuliran u radu grupe *Art & Language* u kojem su locirane, opisivane i tumačene fragmentirane pojavnosti i pojmovnosti kasnomodernističke i postmoderne kulture i umjetnosti, a zatim povezivane abecednim redom, što omogućava izravno intertekstualno i interaktivno (termin Julije Kristeve) čitanje. Dakako, tu je i utjecaj konceptije knjige Deleuzea i Guattaria, izведен iz njihove teorije rizome (antigenealogija, mnoštvo točaka koje su u međusobnom odnosu). Treći je model performativne teorije kao model operativnog kretanja kroz različite teorijske sustave i pokretanja označiteljskih mehanizama umjetnosti i kulture. Jednom riječu, Šuvaković se ne drži paradigmе znanosti koja ima linearnu strukturu i nastoji postati dominantnom (univerzalističkom), već se drži njene nomadske strane koju karakterizira stalno kretanje, bez zaposjedanja 'teritorija' (područja moći i vladanja), 'geografska karta' bez središta, otvorena mreža.

U tom se poslu Miško Šuvaković suvereno kretao - ali, kako kaže sam autor, "umjetnost je lukava zver i lov verovatno još nije završen. Ono što ne znam jest ko koga lovi, da li ja umetnost ili umetnost mene".

Sonja Briski Uzelac

precizan analitičar i borac za nove vrijednosti

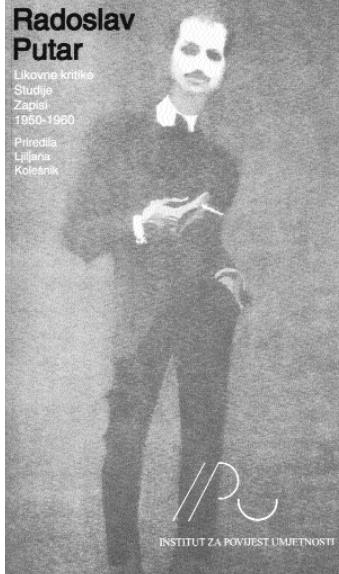
Radoslav Putar - Likovne kritike, studije, zapisi 1950-1960.

PRIREDILA: LJILJANA KOLEŠNIK

Institut povijesti umjetnosti, Zagreb 1998.

Radoslav
Putar

Likovne kritike
Studije
Zapis
1950-1960
Priredila
Ljiljana
Kolešnik

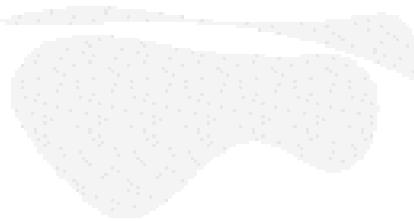
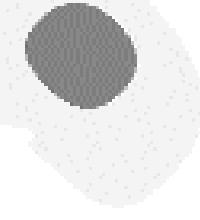


► Umjetnička se kritika rijetko kad pojavljuje kao predmet istraživanja kojemu se pridaje posebna pozornost, čemu je najčešći uzrok njezino mjesto na razmeđi - povijesti književnosti i povijesti umjetnosti, pa najčešće "igra ulogu siromašne rođakinje prve discipline ili pomoćne znanosti drugog."¹ Pa iako se često i prihvata kao disciplina na razmeđi, ne poriče joj se uloga posebnog jezika o umjetničkom djelu koji nije samo običan pratilac djela, već jedna etapa u njegovoj proizvodnji. Predstavlja, dakle, nezaobilaznu sastavnicu koja pomaže stvaranju diskursa o umjetnosti, kariku u lancu između ustanove muzeja, znanosti, države, tj. onih elemenata društvenog dogovora koji osiguravaju status umjetničkoga djela.

U određivanju njezina mesta u lancu umjetničke proizvodnje pojам "umjetnič-

koga polja"² definiran je kao prostor neprestanih borbi za prevladavajući položaj i strukturalne promjene. Spor je to u kojemu se bitka za dominaciju na kraju neminovno izvrće u logiku ekonomije. Stoga promatrane s vremenskim odmakom, kad je većina umjetnika koji su predmet njezina interesa već postao dijelom etablirane struje ili usustavljene povijesti umjetnosti, najzanimljivijom se čini upravo rekonstrukcija "umjetničkoga polja" u vremenu u kojemu je nastajala. Nameće se usporedba Radovana Ivančevića iz uvodnog dijela knjige, gdje se kritički diskurs uspoređuje s "brodicom koja se drukčije ponaša u gorskoj brzici no kad se sretno spusti u širok nizinski tijek". Pokušaj rekonstrukcije "umjetničkoga polja" vremena kada je nastajala kritika Radoslava Putara izložen je uvodnim tekstovima bez kojih zapravo i nije moguće zamisliti ovo izdanje, budući da oni omogućavaju razumijevanje uloge Radoslava Putara kao jednog od glavnih protagonistova u bitkama za napredna i inovativna umjetnička strujanja. U poglavljvu "Radoslav Putar - kritičar i kroničar" Ljiljana Kolešnik opisuje dominantnu klimu 50-tih godina, razdoblje kada se soc-realizam smatrao jedinim opravdanim idiomom, dok je zakašnjelo nicanje pojava drugačijega predznaka promatrano s negodovanjem i strahom od narušavanja ustrojstva ustrojstva. O tome svjedoče i dvije činjenice iz Putarova životopisa - prisilno napuštanje Odsjeka za povijest umjetnosti na Filozofskom fakultetu i apel članova ULUH-a 1955. godine kojim se zahtijeva da se likovni kritičari poput Putara i Bašičevića "odstrane iz javnosti".

U širokom spektru Putarovih interesa od afirmacije naive do *novih tendencija*, kao konstanta koja se provlači svim razdobljima, ali i osnovni pokretački motiv, izdvaja se zlaganje za sve oblike umjetničkog govora koji su izlazili iz "bedema realističke tvrdave". Putar će tako stati u obranu napadanog slikarstva Antuna Motike, dok u ranom opusu Stančića i Vanište, unatoč klasičnim likovnim sredstvima neće vidjeti osvježenje realističkom izrazu nego novo kretanje "u pravcu stvaranja likovnog znaka umjesto sentimentalne reprodukcije". Praćenje na-



prednih struja u to se doba osobito očitovalo tekstovima u kojima je ustao u obranu apstrakcije, kao novog i legitimnog jezika suvremene umjetnosti, podršci pojave Exata neposredno nakon njegova osnivanja, dok će početkom 60-tih osobno sudjelovati u osnivanju pokreta *novih tendencija*.

Osim sagledavanja značaja Radoslava Putara u povijesnom kontekstu, u što je moguće dobiti uvid tekstovima uveda, osobito onom Ljiljane Kolešnik, iščitavanje samih Putarovićih tekstova izvan konteksta vremena neće biti nezanimljivo. Možda je glavni razlog tomu neobična život Putarova stila, gotovo bi se moglo reći uživljenost u dinamičke procese umjetničkoga stvaranja.

U svom uvodnom tekstu Tonko Maroević Putarovo je pisanje određeno kao diskurs "bez čvršćeg filozofskoga uporišta i bez virtuožite-
ta književne formulacije..." ističući pak u njemu analitičku istančanost koja počiva na "svijesti o strogoj ulančanosti i morfološkoj isprepletenosti svih plastičkih (optičkih, vizualnih) fenomena". No, u obzir treba uzeti činjenicu da su Putarove kritike najčešće pisane za medij dnevnih novina u kojima se pristupačnost i jednostavnost podrazumijevaju, kao prednost, ako ne već i kao uvjet. Unatoč tomu što načinom pisanja zadovoljava zahtjeve medija, očigledno je da Putar bora strukovnim metodološkim aparatom i da poznaje dogadanja na globalnom planu likovne scene, pa bi jedan od načina pristupa ovoj knjizi mogao biti i pokušaj rekonstrukcije podloge na kojoj su nastajali Putarovi tekstovi.

Ako u sustavu stvaratelj-djelo-primatelj kritičar može zauzeti mjesto između djela i primatelja i/ili između stvaratelja i djela, čini se da je u Putaroru slučaju već naglasak na ovom drugom aspektu. Minuciozna analiza predstavlja zapravo proces dekodiranja - uživljavanje u stvaralačke procese. Na taj se način uspostavljuju kodovi koji omogućavaju govor o umjetničkom djelu kao mogućnost posredovanja između autora i recipijenata. Prihvaćanjem teze da umjetničko djelo nema svoj konačni smisao, a na putu do smisla pomaže mu djelatnost kritičara, ono što plijeni pozornost upravo su precizna analitičnost (koja nikad neće zastraniti u dosadnu faktografiju), jasnoća, hrabro, no najčešće odmjereno iznošenje vrjednosnih

sudova kojima se izbjegava crno-bijela tehnika. Analiza postaje dinamično tkanje kojim, verbalizacijom, Putar nastoji, osvrćući se na pojedinačne radove, prodrijeti u same procese umjetničke kreacije.

Tako će, primjerice, u tekstu *Doživljaj Amerike. Uz izložbu slike Ede Murtića* 1953. godine u Salonu ULUH-a, analizirajući sliku *Brooklinski most zapaziti* jasnoču vizije, pouzdanu kompoziciju i sigurnost u izvedbi, kao i povezanost kompozicije i jedinstveni ton, dok već uz sljedeću sliku primjećuje: "Intenzitet emocije autora je svakako porastao, ali je u gotovo istoj mjeri opala i moć tehničkog svladavanja organizacije površine djela. "Putar se, iako smjelo ukazuje na protagoniste novih strujanja, najčešće neće zadovoljiti nekom općom ocjenom, nego će unutar pojedinih ciklusa nastojati ukazati na "dobra mjesta" ili propuste. U jednom od prvih nastupa Ive Gattina (1956.) uglavnom kritizira figuralne nadrealistične kompozicije, no u Gattinu nazire veliki umjetnički potencijal, što će se potvrditi već sljedeće godine kad je uz njezine prve enformeličke radove zapisaо: "...ova izložba znači jedan od najhrabrijih prodora preko meda poznatih standarda."

Bez obzira što se neki njegovi stavovi prema umjetnicima, kao što su, primjerice, Edo Murtić ili Jerolim Miše, smatraju pogrešnima, iz današnje se perspektive čini zanimljivim upravo pokušaj strpljive i argumentirane analitičnosti koja će, usprkos povremenim subjektivnim ocjenama, rijetko kad zastraniti u gromoglasno kritizerstvo, jednako kao što nikad neće zapasti u nekritične hvalospjeve tako često praćene povišenim poetiziranim tonovima.

Kritičarska strelica nije zaobišla ni neke druge umjetnike prema kojima Putar gaji znatno veću simpatiju nego prema Murtiću ili Mišeu, kao što je primjerice Valerije Michieli, za kojega će, uz pohvale i prepoznavanja osebujene iskrenosti u izrazu, iznenada primjetiti kako je "...oblikovanje u materijalu toliko podređeno nesuzdržanoj potrebi priopćavanja sadržaja da nedostaje sredstava za realizaciju plastično živih i samostalnih volumena." Ili, kad piše o Vidoviću kojemu će odreći epitet genijalnosti, ali ne i kvalitetu: "Taj se opus ne može

nazvati velikim, genijalnim slikarstvom.... Ali sagledamo li taj opus u cjelini, od ranih početaka, do kasnih, prezrelih plodova slika-reva rada, onda mu valja priznati vrlo orga-ničan rast i neobičnu životnost." Nabranjanje sličnih primjera moglo bi se nastaviti - npr. analiza grupe *Zemlja*, koju, iako ga od njezine pojave dijeli vremenska udaljenost, sagledava jednako kritički. Kao primjeri u kojima dolazi do izražaja neobični smisao za psihološko pronicanje u osobnost pojedinih autora mogli bi se uzeti i njegovi najčešće isticani osrti na pojedine kiparske opuse, među kojima je zanimljivo obratiti pozornost na neka zapažanja o radovima sa samih kiparskih početaka Ivana Kožarića, primje-jivih i na njegove kasnije radove, kao konstanta kreativnih procesa.

Usprkos tomu (ili možda baš zbog toga) što danas umjetnička kritika nastaje nesigurno se oslanjajući na mnoge pomoćne znanosti, u vremenu s tako puno izbornih sloboda često gubi čvrsta uporišta, zbirka tekstova Radoslava Putara predstavlja zanimljivo štivo. Precizna analitičnost, jasnoća i spretnost u formuliranju stavova neke su od njezinih temeljnih osobina zbog kojih se ova knjiga može shvatiti i kao uzoran primjerak na području dnevne umjetničke kritike.

Iva R. Janković

¹ Piotr Juszkievicz, *Semiotička ekonomija i stremljenje vlastitom jeziku* (61/62, 1999.)

² Za bolji uvid u pojam "umjetničko polje" vidi: Pierre Bourdieu, *The market of symbol goods* (Poetics, 1985.)

Pierre Bourdieu, *The Field of cultural Production or the economic World reversed* (Poetics, 1983.)

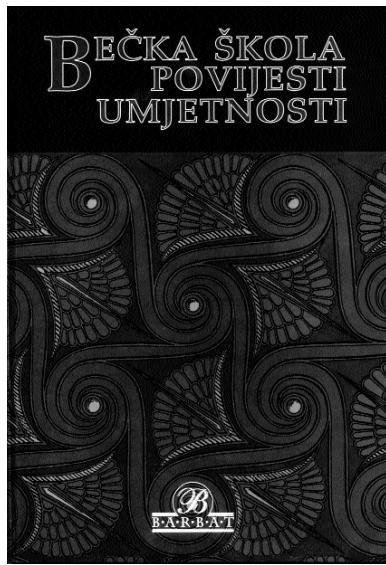
recenzije

u znaku višeg zakona

Bečka škola povijesti umjetnosti

PRIREDILA I PREVELA: SNJEŠKA KNEŽEVIĆ

Naklada Barbat, Zagreb 1999.



► Prelaskom psihološke granice skrivene u broju 2000 u našoj svijesti učvršćuje se oipljiva vremenska distanca, koja je za sada vjerojatno više "virtualna" nego realna, ali ipak dopušta, odnosno izaziva opuštenije sagledavanje fenomena vezanih uz umjetnost i njezinu povijest u 20. vijeku. Krupna promjena na Kronosovu brojčaniku poziva na sažimanje i zaokruživanje prošlostoljetne panorame naše znanosti. Taj zadatak uvelike nadilazi okvire kratkoga članka, no, ponukan *Bečkom školom* dotaknut ću barem jedan posebno osjetljiv fenomen tradicionalne povjesnoumjetničke znanosti koji je, kako se čini, najbolje apostrofirana Rieglovom sintagmom "višega zakona" (*Bečka škola...*, str. 19).

U 20. vijeku povijest umjetnosti kao specifična humanistička znanstvena disciplina postigla je svoju punu samostalnost i metodološku zrelost. Međutim, na početku prošloga stoljeća povjesničari i kritičari umjetnosti morali su se suočiti sa značajnim pro-

mjenama kako u naravi umjetnosti, tako i u biti vlastite znanstvene discipline. Nešto slično *mutatis mutandis* proživljavaju i današnji povjesničari umjetnosti. Naime, naša suvremenost sve nas češće suočava s elektroničkom, tehnologiziranim, virtualnom "zbiljom" umjetničkoga stvaralaštva koja je bitno različita od tradicionalne prostorne i vremenske protežnosti umjetničkih djela, odnosno čina. Istodobno, elektronička umreženost sve više postaje bitnim obilježjem povjesnoumjetničke znanstvene infrastrukture. Ne bez analogije s koncem 19. stoljeća kad se pojавila fotografska reprodukcija koja je dubinski reformirala povjesnoumjetničku znanost, tehnologija pribavljanja, obrade i razmjene informacija u naše doba također utječe na razvojni tijek povjesnoumjetničke znanstvene discipline. Tradicionalni uvid u "klasičnu", pa i noviju literaturu s određenoga područja više nije dostatan, niti je dovoljno služiti se kataložnim listićima i bibliografijama - potrebno je također poznavati informacije s mreže, koliko god bili skeptični prema njihovoj vjerodostojnosti. No, na koji je to način povezano s Bečkom školom povijesti umjetnosti?

Likovna umjetnost i arhitektura ušle su iz 19. u 20. st. sa silovitim energijama. Zahvaljujući njihovom eruptivnom djelovanju, za manje od dva desetljeća temeljito je izmijenjena slika cijelokupnoga umjetničkog stvaralaštva, od fovizma preko kubizma i ekspresionizma do dadaizma i suprematizma. Nakon toga umjetnost je najednom mogla biti sve, a umjetnik svatko. Otvorena su vrata svim oblikovnim mogućnostima, jezik umjetnosti doživljava preobrazbu koja seže do neograničenih transformacija tradicionalne likovnosti. Umjetnošću može postati i sam čin, umjetničkim djelom i sama ideja, koncept. Sve te dubokosežne promjene proizašle su iz upornog propitivanja naravi, smisla i funkcije likovne umjetnosti odnosno arhitekture, iz stavova koji se sve manje obaziru na konvencije i tabue tradicionalne umjetničke prakse ili nastaju kroz sukobljavanje s njima. Uostalom, novo doba s fotografskim slikama zbilje "prisililo" je umjetnike na nereproduktivan odnos prema figuralnosti, jednako kao što i suvremeno doba svojim isticanjem virtualnosti traži od

umjetnika nova preispitivanja naravi i uloge umjetnosti, a od povjesničara umjetnosti - preispitivanje naravi i značenja njihove discipline.

Koliko je iz "razvoja" umjetnosti s početka 20. stoljeća profitirala povijest umjetnosti dobro je poznato. Na početku *moderne* povijest umjetnosti nije isključivo empirijska znanost (kao u 19. stoljeću), zaokupljena sabiranjem podataka i njihovom prezentacijom u smislu pozitivističke historiografije. U to doba ona pojačano traži svoj identitet koji od samih novovjekih početaka podrazumijeva i određeni model subjektivnog vrednovanja umjetničkih fenomena. Taj profil povjesničara umjetnosti već je vrlo oštro ocrtao Giorgio Vasari u svojim *Vitama* (prvo izdanje 1550.) u kojima ne zazire od preferiranja određenih stvaralaca, njihovih djela i stilova. Tradicionalni povjesničar umjetnosti nije bio samo poznavalac i historiograf, on je i autoritet u pitanjima umjetničke kvalitete, odnosno stilske ispravnosti, sve do postavljanja normi i poželjnih pravila za naslijedovanje - povjesničar i kritičar istodobno, Winckelmann, pak, povjesničaru umjetnosti postavlja dodatni, po njegovu mišljenju zapravo najvažniji zahtjev - od njega se traži da bude i dobar poznavalac i mjerodavan sudac, ali jednak tako on mora biti i teoretičar čiji je zadatak razotkrivanje "viših" zakonitosti što utječe na život umjetnosti određenoga povjesnog razdoblja, odnosno umjetnosti kao univerzalnoga povjesnog fenomena. Idealni povjesničar umjetnosti objedinjuje u sebi historiografiju, kritiku i teoriju umjetnosti. Nakon "pozitivističkog" i "neteorijskog" 19. stoljeća Alois Riegl, kao nesumnjivo najvažniji predstavnik Bečke škole ponovno postulira taj vinkelmanovski "univerzalnopovjesni" način promatranja kao krunu povjesnoumjetničkoga rada.

Na razini empirijskog prikupljanja podataka povijest umjetnosti u 19. stoljeću doživljava svoje zlatno doba, napose u drugoj polovici tog stoljeća kad se filološkom metodom proučavanja povjesnih vrela postavljaju temelji pozitivistički zasnovane, čvrste povjesne građevine. No istodobno na planu normativne kritike dominira opredijeljenost za ideale klasične, a njima se u doba historizma pridružuju i ostali povjesni stilovi, prije

svega oni srednjovjekovni. Manirizam i barok su kao nečiste devijacije, odnosno degradacije klasične, u nemilosti sve do konca stoljeća. Smatra se - a to je prva, često isticana podudarnost između aktualne umjetnosti i povjesnoumjetničke znanosti - da je impresionizam povjesničarima umjetnosti otvorio oči za oblikovne vrijednosti baroka. Ista je homologija otkrivena i uz inauguraciju manirizma kojemu je u njegovom izlaženju iz nemilosti pomogao ekspresionizam u umjetnosti s početka 20. stoljeća. Tako su procesi u umjetnosti koncem 19. stoljeća pridonijeli uklanjanju normativnih predrasuda kod onodobnih povjesničara umjetnosti ili su se, u najmanju ruku, podudarali s revalorizacijom prezrenih stilova. Pripadnici Bečke škole, prvenstveno Riegl i Dvorák (a uz njih Wölfflin, Weisbach i drugi), pri tome su odigrali ključne uloge. To uklanjanje predrasuda prema dekadentnim, ranim (primitivnim), kasnim ili egzotičnim stilovima što odudara ju od klasičarske norme označava temeljni zaokret od "normativne" k "liberalnoj" povijesti umjetnosti. On znači otvaranje struke svim stilskim izričajima. I danas taj korak moramo vrednovati s dužnim respektom, kao što vrednujemo napuštanje figurativnosti u Picassoovim kubističkim kompozicijama. Jer, istovremeno s uklanjanjem predrasuda prema "prezrenim" stilovima razvija se i njihova nepristrana analiza metodama što ih u povjesnoumjetničku znanost uvode majstori stilskih analize poput Wölfflina i Schmarsowa, te Bečana Riegla i Dvoráka. Istodobno, kao što se na planu umjetničkog stvaralaštva ruši ograda prema "umjetnosti primitivnih", tako se i na planu povjesnoumjetničke znanosti sve više napušta negativno konotirana podjela na visoku (elitnu) umjetnost utjecajnih centara i umjetnost periferije, odnosno na "čistu" i dekorativnu umjetnost i umjetnički obrt, a za što je opet uvelike zaslужan Riegl. Zanimljivo je da upravo ornament, koji od zastupnika moderne arhitekture biva proglašen zločinom, kod povjesničara umjetnosti poput Riegla i Wölfflina, kao u nekoj vrsti negativnog podudaranja, postaje elementarnim nositeljem oblikovne volje i osjećaja za formu. Predrasude i stoljećima stvarane umjetne ograde u to doba padaju i u drugim znanostima, a dostignuća moderne

psihologije imala su pri tome za povijest umjetnosti ne manju ulogu od događanja na planu aktualnih umjetničkih zbivanja. U sklopu učenja velikih povijesnoumjetničkih "formalista" toga vremena narav umjetnosti razlaže se na vanjsku i unutarnju (analogija s Freudovom psihologijom u kojoj se ljudska psiha dijeli na svijest i podsvijest), a temeljno je nastojanje usmjereno prema pronicanju već spomenutih "viših zakona" koji ravnaju unutarnjim razvojem umjetnosti. Njihovo razotkrivanje zapravo je krajnji cilj povijesti umjetnosti kao znanosti. Međutim, psihologija, ili njezina neadekvatna primjena, doprinosi i stvaranju novih predrasuda, poput postavke o nacionalnom biću i nacionalnim, odnosno geografskim konstantama u razvoju umjetnosti. Takve postavke poprimaju u razdoblju nacional-socijalizma monstruoze razmjere te postaju glavno ideološko oruđe u represiji nepočudne umjetnosti i umjetnika.

Oko definiranja "viših zakona" trudili su se svi veliki povjesničari umjetnosti moderne. Riegl ga u svojoj reakciji na semperijanski materijalizam nastoji obuhvatiti formulom "umjetničkoga htijenja" (*Kunstwollen*), Wölfflin ga poima kao psihološki uvjetovan "razvoj gledanja", Worringer se priključuje Rieglu itd. O višem zakonu zaključuje se na temelju generalizacija stečenih značajkom i pažljivom analizom umjetničkih oblika, odnosno okolnosti u kojima oni nastaju. Primjerice, u podudaranjima između rimskih portreta iz drugog stoljeća nakon Krista i nizozemskih, odnosno španjolskih portreta iz 17. stoljeća, Riegl prepoznaje "jedan te isti viši zakon". Nužnost generalizacije ističe već sljedeća rečenica: "Da bismo ga (viši zakon - MP) upoznali u njegovoj čistoći, potrebno je izlučiti obostrano nevažne dodatke, a do toga nas cilja može dovesti opet samo usporedba obostrano najbližih uzroka." (*Bečka škola...*, str. 19). Generalizacijom nastaju i znameniti nasuprotni parovi pojmove poput haptičkog i optičkog (Riegl), odnosno pet Wölfflinovih parova, kojima se još i danas služimo pri opisu umjetničkih oblika prošlosti. Na istom tragu Worringer 1908. uspostavlja i svoju podjelu umjetnosti na kompleksne apstrakcije i uživljavanja. Tim generalizacijama, kojima je

povijest umjetnosti, pored ostalog, nastojala steći sigurnost i uvjerljivost egzaktne analitičke znanosti, ističe se prije svega autonomost umjetničkog djela kao specifično likovnog i u biti duhovnog fenomena - povijest umjetnosti i u tome prati nastojanja aktualnog umjetničkog stvaralaštva s početka 20. stoljeća koje sve više postulira autonomost umjetničkih oblika kao potpuno vizualnih, oblikovnih i duhovnih pojava. Međutim, postulati o "višem zakonu" najranijije su i najmanje egzaktne točke na koje se oslanjaju teoretičari iz razdoblja *moderne*. O razmjerima mogućih zastranjenja, a u okviru Bečke škole, s jedne strane svjedoči Strzygowski sa svojom teorijom o autohtonom nordijskom podrijetlu germaniske (sjevernoeuropejske) umjetnosti, a s druge Sedlmayer sa svojim radikalnim odbacivanjem moderne umjetnosti.

Strzygowski, crna ovca Bečke škole, postulira oblikovnu sposobnost određenog naroda (rase) kao presudan čimbenik u nastajanju umjetničkoga izraza. Wölfflin također u svim svojim djelima provlači tezu "nacionalne konstante" kao jednog od glavnih vanjskih suordreditelja umjetničke forme. U sličnom smislu pišu Pinder, Brinckmann i mnogi drugi. To isticanje nacionalnosti, premda najčešće nije isključivo, niti neprijateljski opredijeljeno prema drugima, ipak je ostavilo prljav trag u znanstvenim biografijama niza velikih njemačkih povjesničara umjetnosti između dva rata.

Sedlmayer je svojom metodologijom slojevitje ("strukturalističke") interpretacije nastojao stvoriti model pristupa umjetničkom djelu kao svojevrsnom savršenom, pa odatle i posve dovršenom mikrokosmosu. Dakako, s ciljem spoznaje "višeg zakona", koji po njemu ima duhovnu, štoviše transcedentalno-religioznu dimenziju. Umjetnost, a jednako tako i interpretacija umjetničkog djela koja se poima i provodi kao njegova rekreacija, dobivaju auru posvećene djelatnosti u kojoj znanstveniku pripada uloga velikoga svećenika u službi mističnog oživljavanja prošlosti. Tako u Sedlmayerovu konceptu teorija sve više postaje umjetnost, kao što poslijeratna umjetnost u mnogim svojim izražajnim formama postaje "teorijom". Jasno da Sedlmayer sa svoje konzervativne

recenzije

pozicije nije mogao prihvatići nefigurativni izraz moderne umjetnosti. Po njemu, napuštanjem figurativnog sadržaja umjetnost gubi svoj esencijalni "jezik", a umjetnička djela postaju "estetski objekti". Zagriženo i nepotpustljivo, s oštromnim argumentima, taj vješti majstor analize nastoji razobličiti "neumjetničnost" ili "anti umjetničnost" moderne umjetnosti. Štoviše, za njemu posve odbojne pojave na polju umjetničkoga rada koje ne posjeduju nikakva estetska obilježja, a nisu ni kontestacija protiv etabirane umjetnosti, već su samoproglašena umjetnost (npr. body art), Sedlmayer upotrebljava neprevodiv naziv *Unkunst*. Čitajući jednu od njegovih rasprava na tu temu, objavljenu 1976. (dakle, što je možda simptomatično! - u vremenu koje se naziva postmodernim!) pod naslovom *Kunst - Nichtkunst - Antikunst* u zbirici studija *Kunst und Wahrheit*, iznenadeni smo nevjerojatnom, donkihotskom, pa čak i grotesknom borbom za zemlju koja je odavno izgubljena - i to iz pera iškusnog metodičara i suverenog interpreta umjetničkih djela prošlosti.

No, široki genetski luk koji vodi od Rieglja do Sedlmayera nije posve kompaktan i ne obuhvaća sve pripadnike kasnije Bečke škole. I Gombrich i Pächt, i Frey i drugi njezini daci uglavnom su napustili jalov posao traganja za načelima "višega zakona". Sam je Sedlmayer u okvirima povjesno-umjetničke znanosti bio posljednja "velika ličnost" staroga kova koja je još tvrdoglavu zastupala ta načela. Međutim, vrijeme jakih, velikih ličnosti ostalo je iza nas. Povjesno-umjetnička znanost i teorija više se ne trude oko spoznavanja "stožernih" zakonitosti umjetničkoga stvaralaštva i njihovih univerzalnih razmjera, već oko što potpunijeg razumijevanja pojava i procesa u umjetnosti, te mesta što ga ona zauzima u gustoj sinkronoj i dijakronoj mreži ljudske povijesti i kulture. S toga stajališta u određenom smislu polazi već ikonologija, koja je pored analize stila druga velika grana povjesno-umjetničkoga stabla koja se razvila u 20. stoljeću. Ona se u određenoj mjeri nadovezuje na fluidnu Dvorákovu ideju o povijesti umjetnosti kao povijesti duha, no ta je zamisao, ponajviše zahvaljujući Panofskom, razrađena pomoću egzaktno postavljene

metodologije. Ipak, njezina koncentracija na "tekst" u slici zapostavlja osebujnu narav slikovnoga jezika, bez obzira na to je li on figurativan ili nepredmetan.

Povjesno-umjetnička hermeneutika pak, koja se u novije doba sve jače profilira kao najobuhvatnija metoda povjesno-umjetničke interpretacije, kompleksnost umjetničkoga djela nastoji razložiti i protumačiti kao slojvitu i u sebi specifičnu pojavnost bez pozivanja na neki "neoborivi temelj", "ispravni stav" ili "viši zakon". U istraživanju umjetničkoga djela ne polazi se ni od kakva izvanjskoga postulata. Cilj je takva tumačenja što objektivnije razumijevanje umjetničkoga djela u njegovoj povijesnosti i sadašnjosti, u njegovoj autohtonoj izražajnosti kao likovnog medija koji može nositi grozdove literarnih, simboličkih i socijalnih značenja. Prema Oskaru Bätschmannu, a za razliku od Sedlmayera, razumijevanje nikada nije končno i uvijek se oslanja na "argumentacijski osiguranu interpretaciju", na njezino što svestranije utemeljenje koje uključuje sva sredstva koja pomažu razumijevanju likovnoga djela. Interpretacija je pluralističan i posve nelimitiran proces u kojemu sudjeluje čitava "argumentacijska zajednica" kompetentnih povjesničara umjetnosti u stalnoj znanstvenoj komunikaciji. Povjesno-umjetnička znanost ne treba imati oblik imaginarne piramide nad čijim jedva vidljivom vrhom lebdi kakav "viši zakon", kroz koju prolazi neko vrhunaravno "središte", već - ako je potrebna prispodoba - ona ima oblik mreže kojom neprestano struji mnoštvo informacija relevantnih za interpretaciju. Nije slučajno da se s tako zamišljenom i postavljenom mrežom poklapa i ona tehnološka informacijska mreža o kojoj je bilo riječi na početku ovoga razmišljanja.

Dakako, povjesnoteorijska postignuća "velikih učitelja" prve polovice prošloga stoljeća, bez obzira na slabosti, pa i zastranjenja, podloga su iz koje kroz afirmativan ili kritički odnos izrastaju metodološki i teorijski stavovi suvremene povjesno-umjetničke znanosti. Njezina potreba za "diskursom", za stvaranjem neopterećene i kompetentne argumentacijske zajednice, između ostalog proizlazi iz kritičkog suočavanja s tradi-

cionalnim iskustvima, pa tako i s postulatima i metodama Bečke škole. Njoj će se povjesno-umjetnička znanost uvijek morati vraćati kao bitnoj sastavniči svoga povjesnog temelja.

Milan Pelc

feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti

Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti

UREDILA: LJILJANA KOLEŠNIK

Centar za ženske studije, Zagreb 1999.



Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti

Izabrani tekstovi

Priredila Ljiljana Kolešnik

► Za početak recenzije knjige *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti* koja je krajem prošle godine objavljena u izdanju zagrebačkog Centra za ženske studije, a čija je urednica dr. Ljiljana Kolešnik, koja je s Jasenkom Zajec i prevela tekstove sadržane u knjizi, ispričala bih zgodu iz vlastita iskustva. Nedavno me diplomantica zagrebačkog Filozofskog fakulteta zamolila da joj preporučim suvremeniju literaturu s područja teorije umjetnosti, budući da se u svom diplomskom radu želi baviti baš tim područjem. S obzirom na notornu činjenicu, blago rečeno, oskudice prijevoda teorijsko-kritičke literature u hrvatskom izdavaštvu i gotovo potpuni nedostatak prijevoda relevantnih tekstova s područja teorije i kritike likovnih umjetnosti napisanih u posljednjih tridesetak godina, smatrala sam potrebnim mladoj kolegici

naglasiti da u suvremenoj teoriji postoje mnogi, međusobno različiti, no podjednako legitimni, pristupi predmetu interesa, te da bi, po mom mišljenju, bilo korisno steći uvid u mnoge od njih, te potom izabratи neke od onih koji se njoj osobno pokažu najprihvativijima. Nabrajajući neke od postojećih, a meni bližih pristupa, spomenula sam i feminističku kritiku, odnosno teoriju umjetnosti, što je kod moje sugovornice izazvalo čuđenje, jer očito mlada, inteligentna i dobro obrazovana diplomantica zagrebačkog Filozofskog fakulteta za feminističke intervencije u povijesti umjetnosti i feminističku kritiku umjetnosti, koja u tzv. razvijenim zemljama zadnjih godina predstavlja jedno od "opcích mesta" tzv. opće kulture, nije nikad čula. A u sredini u kojoj živi i studira, evidentno, nije ni imala prilike čuti. Navedena je pričica jedan od razloga zbog kojih istinski pozdravljam izdavački pothvat Centra za ženske studije, te prevodilački i urednički trud kolegice Kolešnik.

Prema tekstu Katy Deepwell *Challenging the indifference to difference: the paradoxes of feminist art criticism* u posljednjih je trideset godina u svijetu objavljeno više od 300 knjiga i kataloga koji primjenjuju metode feminističke kritike umjetnosti ili se odnose na feminističke umjetničke prakse, oko 3 000 članaka u stručnim časopisima, a postoji i dvadesetak specijaliziranih časopisa koji isključivo prezentiraju rade umjetnica, te tridesetak brojeva poznatih umjetničkih časopisa posvećenih spomenutim temama.¹ Knjiga koju je priredila Ljiljana Kolešnik zapravo je antologija u kojoj su po prvi put na hrvatskom jeziku objavljeni neki od kapitalnih tekstova s područja feminističke likovne kritike.

Feministička likovna kritika, feministička teorija umjetnosti ili feminističke intervencije u povijest umjetnosti pojavljuju se kao artikulirani diskurs sredinom šezdesetih godina 20. stoljeća i u vezi su s feminističkim umjetničkim praksama te izravno ili posredno, sa ženskim pokretima toga vremena u Zapadnoj Europi i Sjedinjenim Državama. Poput ženskih pokreta, koji su nedvojbeno politički pokreti i feminističke su intervencije na području umjetničke teorije i produkcije politične, međutim jedinstveni i homogeni

korpus feminističke teorije, kritike ili feminističke umjetnosti niti je tada postojao, niti danas postoji, o čemu svjedoči i ova antologija. Postoje, dakako, različite pozicije unutar feministizma kao političkog pokreta, a u skladu s tim i različiti teorijski pristupi umjetničkoj produkciji čije su autorice žene, kao i različite pozicije s kojih se kritički čita njezina institucionalna recepcija.

Predmet interesa feminističke kritike i teorije umjetnosti jest, među ostalim, autortarni diskurs same znanstvene discipline povijesti umjetnosti i modernističke kritike umjetnosti, kao i institucije koje proizvode definicije umjetnosti i umjetnika, uspostavljajući hijerarhiju njihove vrijednosti. Riječima Griselda Pollock, početni zahtjev za neizostavljanjem žena iz povijesti umjetnosti ne samo da mijenja područje proučavanja i određenje relevantnih tema za istraživanje, već znači i politički izazov postojećoj disciplini. Žene nisu bile izostavljane zbog zaboravljivosti ili pukih predrasuda. Strukturalni seksizam većine akademskih disciplina aktivno pridonosi proizvodnji i održivosti hijerarhije roda. Nadalje, autorica ističe kako samu povijest umjetnosti treba shvatiti kao niz reprezentacijskih praksi koje aktivno proizvode definiciju spolne razlike i pridonose današnjoj konfiguraciji spolne politike i relacija moći. Tako povijest umjetnosti nije samo ravnodušna spram žena - ona je maskulinistički diskurs, stranka u društvenoj konstrukciji spolne razlike. Kao ideološki diskurs, sastoji se od postupaka i tehnika putem kojih se stvara specifična reprezentacija umjetnosti. Ta reprezentacija osigurava status primarne figure umjetnika kao individualnog stvaraoca, pri čemu se nastoji previdjeti ukupnost društvenih relacija kojima je u pojedinom povjesnom razdoblju uvjetovana određena umjetnička produkcija.²

Ono što je zajedničko svim tekstovima objavljenima u ovoj knjizi, a napisanima tijekom sedamdesetih i osamdesetih godina, čije su autorice Linda Nochlin, Lise Vogel, Laura Mulvey, Judith Barry i Sandy Flitterman-Lewis, Mary Kelly, Kate Linker, Joanna Frueh, Griselda Pollock, Whitney Chadwick, te Christine Battersby, jest zahjev za promjenom paradigme ili discipli-

recenzije

narne matrice povijesti umjetnosti, odnosno kritike umjetnosti. Pojam paradigm postao je veoma popularan među socio-historičari-ma umjetnosti koji su ga preuzeли iz djela Thomasa Khuna *Structure of Scientific Revolutions*, da bi artikulirali križu na području povijesti umjetnosti koja je početkom sedamdesetih godina rezultirala prevratom vrijednosti i konvencija same discipline. Paradigma definira zajedničke ciljeve znanstvene zajednice, predmet istraživanja i tumačenja, postupke i granice. Promjena paradigm pojaviće se onda kad dominantni način istraživanja i tumačenja nije u mogućnosti na zadovoljavajući način objasniti fenomen koji je predmetom analize određene znanosti ili discipline. U slučaju proučavanja povijesti umjetnosti devetnaestog i dvadesetog stoljeća, dominantna je paridigma poistovješćena s modernističkom povješću umjetnosti, a ta je ne samo manjkava, već je moguće dokazati i njezino ideo-loško djelovanje kojemu je cilj ograničiti ono o čemu se može ili ne može raspravljati, a odnosi se na stvaralaštvo i na recepciju umjetnosti. U biti, modernistička povijest umjetnosti, kao i ostali ustaljeni povjesno-umjetnički pristupi, koristi nedvojbene temeljne postavke o kreativnosti i naddruštvenim kvalitetama estetičkog područja. Modernistička misao prema definiciji funkcioniра na temelju triju osnovnih načela: specifičnosti estetičkog iskustva, samodovoljnosti vizualnoga i teleološke evolucije umjetnosti neovisne od ma koje društvene uzročnosti ili pritiska. U tekstovima Linde Nohlin Zašto nema velikih umjetnica?¹ i Griselde POLLOCK Modernitet i prostori ženskosti, objavljenima u knjizi *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti* ovisnost umjetničke produkcije čije su autorice žene upravo o duštenim uzročnostima i pritiscima elaborirana je u povjesnom kontekstu.

U ovoj je antologiji objavljen i prvi hrvatski prijevod ključnog teksta Laure Mulvey *Vizualni užitak i narativni film* iz 1976. koji je svojedobno otvorio put ne samo kritici tehnologija vizualne reprezentacije žene u funkciji retoričke figure unutar patrijarhalnog diskursa, već i kritici okulocentrizma (koji jest pandan falocentrizmu) kao preduvjetu uspostave pozicija moći, što

će kasnije postati jednim od općih mesta takozvane postmoderne kritike.

Tekstovi objavljeni u knjizi *Feministička likovna kritika i teorija likovne umjetnosti* razmatrajući umjetničku produkciju čije su autorice žene u njezinom društveno-povijesnom kontekstu jasno artikuliraju činjenicu da je pitanje "s kojih se pozicija, kako, i s kojim ciljem proizvode kriteriji koji uspostavljaju hijerarhiju vrijednosti" važnije od onoga "ima li (ili nema) velikih umjetnica". Osim toga, jasno je da osim "isključivanja umjetnica iz povijesti umjetnosti" postoji i isključivanje žena kao gledateljica. Deklarativno se obraćajući univerzalnom adresatu, struktura vizualnih poruka koje u sebi sadrže reprezentacije žena nerijetko isključuje žene kao publiku, budući da im se obraća kao muškarcima.

Feministička likovna kritika prije svega jest dekonstrukcija diskursa koji uspostavljuju pozicije moći s kojih se proizvode značenja i definiraju društveni identiteti, a među njima i rodni identitet žena. Zahvaljujući, među ostalim teorijskim pristupima, feminističkim intervencijama u povijest umjetnosti, odnosno feminističkoj kritici umjetnosti, danas su nam "dostupne" postmoderne pozicije s kojih je moguće legitimno tvrditi da je "stvarnost fikcija proizvedena i održavana jedino uz pomoć svoje kulturne reprezentacije"³.

Leonida Kovač

¹ Katy Deepwell, *Challenging the indifference to difference: the paradoxes of feminist art criticism*, 1999., neobjavljeno predavanje

² Griselda Pollock, *Vision & Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Routledge, London and New York, 1988.

³ Craig Owens, *Representation, Appropriation and Power, u: Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*, 1992.

oslobađa li brzina uistinu?

PAUL VIRILIO
Brzina oslobođanja

Biblioteka Psefizma, Naklada Društva arhitekata, građevinarstva i geodeta, Karlovac, 1999.



► Paul Virilio (rođen 1932.), po edukaciji umjetnik, filozof i urbanist, duže je od dvadeset godina pročelnik Posebne škole za arhitekturu u Parizu, na kojoj i danas predaje. Jednako dugo svoj rad posvećuje istraživanju fenomena brzine, odnosno oslobođanja koje ona donosi, o posljedicama čega govori njegova knjiga *Brzina oslobođanja* nedavno objavljena u biblioteci Psefizma Naklade Društva arhitekata, građevinarstva i geodeta iz Karlovca.

Prema autorovu mišljenju, razvoj tehnologije komunikacija izaziva prekid kako zajedničkog, tako i pojedinačnog odnosa prema konkretnom prostoru, vremenu i kretanju u njima. Tu pojavu Virilio naziva svojevrsnim *poopćenim udesom*, posljedice kojega su dalekosežnije no što se to na prvi pogled čini. Naime, suvremeno doba karakterizira odmak od tradicionalnog sagledavanja prostora u kojem vrijede zakoni perspektive, znanstvenost kojih je opravdalo, između

ostalog, i slikarstvo renesanse. Brzina oslobođanja, kojoj je između ostalog i posvećena ova knjiga, doseže se skokom u otvoreni prostor *tamo gore*, u kojem ne vlast zakon sile teže, već je vrijeme preuzele na sebe težinu svojstvenu materijalu u kojem se djeluje. Ako je vrijeme postalo materijom, postavlja se pitanje što je onda prostor? S obzirom na to da ga više ne sagledavamo kao geografsku, odnosno geometrijsku činjenicu, Virilio nas upućuje da je prostor kozmički određen i mjerljiv svjetlosnim godinama u kojima ne vladaju zakoni doba dana ili razdoblja godine na koje smo uobičajeno navikli.

Potpunost značenja prostora i vremena prema Virilijevom tumačenju dopunjena je svjetlošću koja osvjetljava i prostor i vrijeme, no njeno značenje nije isključivo sadržano u saznanju o tradicionalnom obašavanju stvari i pojava, već u mogućnosti uočavanja trajanja i protežnosti svijeta. Zanimljiva je autorova teza potkrijepljena sudbonosnim upozorenjima vezanim uz razvitak tehnologija, posebno *tele-tehnologija*. *Tele-premještanje* gledatelja usredotočenih na zbijanje unutar ekrana prepostavljaju prema Viriliu vremensku, a ne prostornu djelatnost, čime je ukinut razmak kojeg su postupno gradile povijest i geografija. Autor upozorava na opasnost rađanja dubokog osjećaja zatočenosti u okruženju lišenom horizonta i optičke kompaktnosti, pišući kako smo sve bliži trenutku kada će prevladati gubitak našeg osobnog svijeta, kojeg zbog *tele-ograničenosti* više nećemo moći spoznавati na dosadašnje načine.

Autoputevi informacija koji omogućavaju razmjenu informacija velikom brzinom te njihovo korištenje na najrazličitijim stranama svijeta istodobno, prema njegovu mišljenju sve više podsjećaju na elektronička samoposluzivanja, dok je svrha protoka informacija (unatoč poznatoj činjenici da je Internet stvoren prvenstveno kao pomoć pri vojnim istraživanjima), opterećena totalitarnošću reklamnog sustava. U takvome sustavu dimenzija stvarnog vremena postala je kritičnom točkom, s obzirom na to da se više ne radi o našem konkretnom prisustvu u stvarnom vremenu, već o *tele-prisustvu* uvjetovanom transferom tehnologije.

Šire gledano, ovaj proces zahvaća i kon-

tekst urbanizacije, koji se iz stvarnog prostora u kojem živimo sužava na urbanizaciju našeg vlastitog tijela opterećenog terminalom. Prema Viriliu, taj je postupak inače zdravog, no interaktivno preopterećenog čovjeka pretvorio u invalida, doduše, tehnološki gledano, odlično opremljenog.

Polazeći od tvrdnje da brzina nije pojava, već odnos među pojavnama, autor govori o njenoj važnosti ne toliko sa stajališta kretanja, koliko naglašavajući njenu pomoć pri sagledavanju, uočavanju, kao i djelovanju s razdaljine. No u toj činjenici krije se jedna od opasnosti razvjeta. Naime, djelatnost klasičnog *tele-gledatelja* kao i tele-komunikacijskog-djelatnika nije prostorna, već je vremenska, ponajprije zbog činjenice da je on upravo posredstvom tehnologije (svedene primarno na daljinski upravljač i računalo) postao osuđen na nekretanje. U svome dobrovoljno ograničenom polju kretanja čovjek današnjice je pokrete sveo na njih nekoliko, postajući na taj način pripadnikom nove vrste *pokretnih hendikepiranih ljudi*, stanovnika *tele-topičnih* megagradova koji se pružaju u beskonačnu daljinu, brišući uobičajene pojmove poput granica i središta.

Tele-premještanje, koje prepostavlja vremensku, a ne više prostornu djelatnost, ukida uobičajeni razmak kojeg su tijekom vremena izgradile povijest i geografija. Brzina, koja je od 19. stoljeća nadalje bila potrebna ljudima da bi mogli što brže, lakše i cjevorijte spoznavati svijet, u prošlosti je stoljeću razvojem prometa izazvala mutaciju urbanog prostora. U današnjem smo razdoblju svjedoci komutacije, odnosno zamjene mesta pojedinih elemenata unutar urbanog okruženja, u kojem je sama slika odnijela prevlast nad predmetom kojega je slika. Približavanje nečega što nam je daleko razmjerno je udaljavanju onoga što se nalazi pokraj nas (na primjer prijatelja, rođaka), pa Paul Virilio u tome uočava paradoks povezan uz kretanje: progres koji je svojedobno nastao motorizacijom i informacijom prvo je izazvao opću pokretljivost naroda, koji su potom povučeni u egzodus rada, pa zabave, da bi napoljetku dosegli razinu nepokretnosti tijela novostvorenih *gradana - terminala*, pre-

opremljenih interaktivnim protezama.

Koja je čovjekova korist pri dobitku čitavoga svijeta, ako pritom izgubi dušu? Upozoravajući na dramatičnost svakodnevice o kojoj većina ne razmišlja u navedenim odnosima, odnosno opasnostima istih, Virilio opisuje društvo *live coverage-a* (izvještavanja uživo s kakvim se svakodnevno susrećemo na malim ekranima), čija civilizacija zaborava počiva unutar kvadratičnog horizonta ekrana, odnosno prozora aviona. Doduše, i jedan i drugi nam omogućavaju brzinu kretanja, no pritom zapostavljaju opasnost koja nastaje lišavanjem uočavanja stvarnih odnosa u prostoru. Uznemirenost koja se osjeća pri čitanju ove izuzetne knjige postavlja pred nas zahtjev za preispitivanjem odnosa nastalih pretjeranim razvojem tehnologija, pretvorivši nas u virtualne jedinke kojima može uslijediti potpuni gubitak vlastitog svijeta.

Osjećaj cjevorijte svijeta je zahvaljujući tehnologijama, bolje rečeno njihovom pretjeranom korištenju, doveo do praga onoga što je Paul Valéry navještao pišući o "početku vremena završenog svijeta". Virilio tu zlu slutnju pretvara u upozorenje o "početku svijeta završenog vremena" u kojem će prevladati relativizacija pojnova intervala prostora i vremena volumetrije. Apsolutizam brzine svjetlosti u kojoj će sve biti dosezivo iziskivati će novu perspektivu - tzv. ubrzani perspektivu koja će dovesti do novih arhitektonskih i urbanih teorija. Pitanje je hoćemo li s njima biti zadovoljni, s obzirom na to da ćemo grad i njegovu udaljenost od idućeg urbanog središta spoznati isključivo putem intervala prikladnih *tele-komunikacijskog* razdoblju.

Sandra Križić Roban