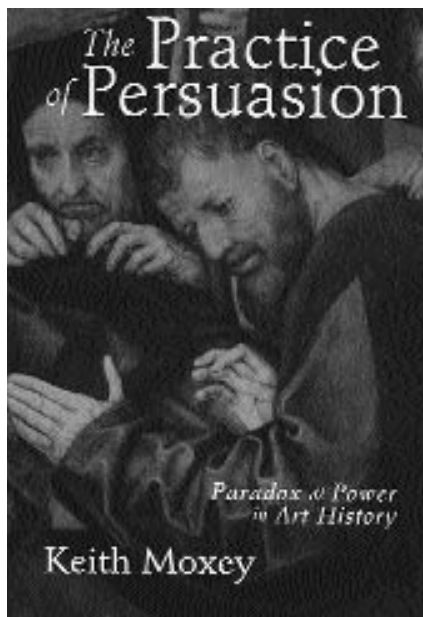


povijest umjetnosti između etike i estetika

KEITH MOXEY

The Practice of Persuasion:
Paradox and Power in Art History

Cornell University Press, New York, 2001.



► U obilju recentnih naslova koji na različite načine pokušavaju kritički sagledati praksu tradicionalne povijesti umjetnosti nedavno se pojavila i knjiga Keitha Moxeya *The Practice of Persuasion: Paradox and Power in Art History*. Kako je riječ o teoretičaru koji uživa gotovo kulturni status među pristalicama poststrukturalističkog pristupa povijesti umjetnosti, knjiga je izazvala veliki interes struke - kako među pristalicama kritičke povijesti umjetnosti, tako i među protivnicima kritičkih intervencija, ne samo poststrukturalista, već i svih ostalih teoretičara, bez obzira s kojeg ideološkog ili kulturalnog stajališta (feminističkog, postkolonijalnog, queer, etničkog, itd.)

oni pokušavali razmatrati interpretativne prakse tradicionalne povijesti umjetnosti. Budući da je Keith Moxey kod nas gotovo posve nepoznato ime, valja reći kako je riječ o istaknutom pripadniku skupine povjesničara umjetnosti i teoretičara kulture (kojoj uz Moxeya pripadaju i M.A. Holly, S. Melville, J. Wolff, D. Crimp, N. Bryson, M. Bal, W. Kemp) što se sredinom osamdesetih godina, igrom slučaja, počela okupljati oko sveučilišta u Rochesteru i, poprilično se udaljivši od tradicionalnih zasada discipline, upustila u avanturu izgradnje novog pristupa umjetničkom djelu. Razvijajući svoju analitičku metodologiju na temeljima poststrukturalizma, predstavnici te, tzv. *rochesterske škole*, zagovarali su (i još uvijek zagovaraju, ali s izrazito individualiziranih ideoloških polazišta) otvaranje povijesti umjetnosti utjecajima suvremenih teorijskih uvida, odustajanje od proizvodnje velikih, sveobuhvatnih povijesnih pripovijesti te prihvaćanje parcijalne istine vezane uz pojedinačne perspektive i specifične ideološke ciljeve različitih interesnih skupina unutar povijesnoumjetničkog kolektiva. Uvjereni kako je nužan kvalitetniji uvid u kulturalnu i socijanu funkciju discipline, a usmjereni na pitanje njezina ethosa, Keith Moxey i istomišljenici plediraju za punu svijest o onome što kao povjesničari umjetnosti činimo - dakle za svijest o vlastitoj ideološkoj poziciji u aktualnoj stvarnosti kao jedinoj garanciji etičke vjerodostojnosti naših znanstvenih zaključaka. Niz kritičkih intervencija koje su dokazale duboko ideološku prirodu povijesnoumjetničkog diskursa suočava nas, prema njihovu mišljenju, s činjenicom da je oblikovanje povijesnog teksta jednako ispisivanju metafizičke pripovijesti koja se nužno nalazi u vrlo proizvoljnom odnosu prema stvarnosti povijesnog trenutka o kojem govori. Stoga je svaki zahtjev za utvrđivanjem objektivne znanstvene istine relativan, a povijest umjetnosti se nužno svodi na umijeća uvjeravanja, na niz retoričkih zahvata čiji jedini i legitimni vrijednosni kriterij jest etika, a ne estetika.

Mora se priznati kako su navedena stajališta izazvala priličan otpor struke, uglav-

nom vrlo nepovjerljive prema svim nastojanjima da se iskorakne iz tradicionalnih, pozitivističkih okvira discipline. Prepoznajući tako u insistiranju na političkoj dimenziji jezika tip diskursa koji je poguban za autentično proučavanje prošlosti, a u oslanjanju na lingvistiku, semiotiku i retoriku refleksi tradicionalnog nepovjerenja prema autentičnosti osjetilnog iskustva koje bitno narušava fenomenološki status likovnog djela, oponenti kritičkog pristupa povijesti umjetnosti optužili su predstavnike *rochesterske škole* za pokušaj potpunog rastakanja discipline i nastojanje da se ova utopi u metodološki "anarhičnom" području kulturalnih studija.

Knjiga *The Practice of Persuasion: Paradox and Power in Art History*, pokušava dati odgovor i na takve primjedbe te razotkriti kontroverze u samom srcu discipline - u tekstovima njezinih legendarnih osnivača (Wölfflina, Riegla, Panofskog, Gombricha) - na koje se poziva većina protivnika "novih" povijesti umjetnosti. Riječ je, ustvari, o izboru od šest eseja objavljenih tijekom nekoliko proteklih godina u različitim znanstvenim časopisima u kojima se raspravlja upravo o onim temama (kanon i kanoničnost, priroda estetske vrijednosti, karakter povijesnog znanja, odnos povijesnog znanja prema fikciji i memoriji, odnos povijesti umjetnosti i studija vizualne kulture, pitanje autorstva povijesnog teksta), koje su predmet još uvijek aktualnih prijedora unutar povijesnoumjetničke zajednice. Prikazat ćemo ukratko svaki od njih ističući teze koje nam se čine presudne za razumijevanje cjeline Moxeyeva teorijskog projekta. Tako se u prvom poglavlju kroz analizu sudbine povijesnoumjetničkog teksta nakon historicizma dovode u pitanje tradicionalne strukture teleološke filozofije povijesti te se iznosi mišljenje kako su upravo one odgovorne za opasne, nacionalističke oblike historijske interpretacije.

Kao primjeri takvih interpretacija uzeti su napisi o flamanskoj umjetnosti koju osnivači discipline prikazuju uz pomoć metafora modernog nacionalizma - kao izraz nacionalnog bića i rasne samosvijesti post-

recenzije

varene djelatnošću genija, a unatoč stalnom pozivanju na imperativ objektivne historijske analize. Budući da povijesno naslijeđe struke pruža uvjerljive dokaze kako je povijest umjetnosti od samih svojih početaka proizvodila retoričku historiografiju najuže povezanu s ideološkim raspravama pripadajućeg joj povijesnog trenutka, Moxey ne vidi drugog izlaza nego da retoriku objektivnosti i ideološke neutralnosti tradicionalne povijesti umjetnosti ocijeni kao neetičnu i neprihvatljivu. Pronalazeći izvorište problema u naturaliziranoj hegelijanskoj koncepciji povijesti koja je čvrsto ugrađena u temelje "klasične" povijesti umjetnosti, Moxey nam kao alternativu nudi tzv. "motiviranu povijest" - povijesnu pripovijest koja se ne uklanja otvorenom iskazivanju političkih silnica i kulturalnih specifičnosti trenutka u kojem nastaje.

Riječ je o tezi što će je u cijelosti razviti kroz raspravu o narednoj temi - o odnosu između povijesnog teksta, fikcije i memorije. Polazeći od analize historiografske obrade djela kasnogotičkog skulptora Tilmana Riemenschneidera, Moxey dokazuje kako je povijest umjetnosti nakon Drugog svjetskog rata, a u nastojanju da se distancira od interpretativnih ekscesa do kojih je došlo u okrilju i pod utjecajem nacizma, često pristajala na "reduktivni pozitivizam" - pristup obilježen izrazitom odbojnošću prema "bestrasnom" tipu interpretativnog diskursa. Iako kritizira egzaltirane nacionalističke interpretacije, Moxey ističe kako je "reduktivni pozitivizam" znatno oslabio narativni potencijal poslijeratne povijesti umjetnosti te kako bi struka trebala biti spremna u određenim situacijama odbaciti navodnu "neutralnost" činjenica, a u ime oblika razumijevanja kojima bi se prošlost učinila relevantnom ne samo za sadašnjost, već i za budućnost. Drugim riječima, on zagovara pristup likovnoj građi čiji osnovni cilj nije toliko istinitost sudova, koliko njihova retorička uvjerljivost. Tezu da je o umjetnosti potrebno kritički raspravljati s aspekta naših vlastitih vrijednosti, a ne iz rakursa univerzalnih istina i "faktografije" susrećemo i u sljedećem eseju kojim se analizira uloga

kanona u povijesnoumjetničkom diskursu. Iako je kanone potrebno konstantno preispitivati, i Moxey se priklanja mišljenju kako je teško zamisliti povijest umjetnosti bez određenog niza radova oko kojih se može organizirati disciplinarna djelatnost. No, tip i metode izbora (ovisne o povijesnim mijenama ukusa, ideološkim polazištima i kulturalnim potrebama trenutka u kojima se izbor obavlja) razotkrivaju tautologiju i konfuziju u samom ethosu discipline. Drugim riječima, tradicija nije imuna na vrjednosne sudove i nema razloga zbog kojeg bismo vjerovali da će određena skupina umjetničkih djela, privilegiranih u prošlosti, zadržati taj privilegirani status i u budućnosti. Paradoks na koji nam Moxey želi skrenuti pozornost leži u činjenici da tradicija discipline polaže pravo na objektivnost i povijesnu istinu dok su, istovremeno, historijske istine njezinih kanona derivirane iz ahistorične, transcendentalne estetske istine koja svim sredstvima nastoji prikriti svoj ideološki predtekst.

U četvrtom, i možda najzanimljivijem Moxeyevu eseju, nalazimo analizu metaforičke prirode renesansne perspektive onako kako je definirao povijesni diskurs Erwina Panofskog, posebice njegov kanonski tekst *Perspektiva kao simbolička forma*. Autor se pritom usredotočuje na tvrdnju Panofskog da je način predočavanja prostora koji donosi linearna perspektiva gotovo istovjetan modernim teorijama videnja, te na paralelu koju povlači između prostorne jasnoće perspektivnog prikaza i jasnoće historijske spoznaje. Drugim riječima, kao što perspektivni prikaz može ostvariti iluzija prostornih odnosa koja gotovo u potpunosti korespondira sa zakonitostima naše vizualne percepcije, tako, prema mišljenju Panofskog, i humanistički znanstvenici mogu razgraničiti prošlost od sadašnjosti te između njih uspostaviti nužnu distancu koja će osigurati objektivno videnje povijesnih događaja. Prema Moxeyevu mišljenju, upravo je mogućnost izjednačavanja videnja i znanja što je sadržana u metafori linearne perspektive podarila tezama Panofskog retoričku uvjerljivost na kojoj se temelji njegova izuzetna

uloga u povijesti umjetnosti 20. stoljeća. No, jesu li teze Panofskog i "istinite"? Jesu li to za nas, danas? Za razliku od Panofskog koji je svoje tekstove pisao u povijesnom trenutku duboko obilježenom vjerom u mogućnost cjelovite spoznaje, današnji povjesničar umjetnosti ne može, prema Moxeyevu mišljenju, izbjeći ničeanski "perspektivizam" - otvorenost prema nizu različitih mogućnosti videnja koje su prije nepomirljivi, nego samo prividno različiti načini gledanja na istu, konačno (ne)spoznatljivu stvarnost. Iz toga proizlazi i potpuno drukčija percepcija metaforičkog potencijala perspektive koji upućuje na relativnost svih spoznaja. Prema Moxeyu, pronalaženje značenja prošlih događaja daleko je od jasnoće "pogleda kroz prozor" koju nudi Panofsky korelacijom između linearne perspektive i izravnosti povijesne spoznaje. Prije bi se moglo reći da je bilo kakav oblik povijesne spoznaje u ovom trenutku moguć samo ako prošlim događajima nametnemo subjektivne strukture razumijevanja koje se nikada ne podudaraju s njima samima. Drugim riječima, zaključuje Moxey, nema, niti može biti, "simboličkih formi" koje bi nam mogle osigurati siguran prijelaz od prikaza prema stvarnosti. Privodeći tako svoja razmatranja trenutku koji živimo, Moxey ih završava prikazom odnosa između povijesti umjetnosti i studija vizualne kulture, recentne prinove na popisu humanističkih disciplina. Objašnjavajući razloge zbog kojih je, prema njegovu mišljenju, nužno proširenje repertoara vizualnih prikaza što ulaze u predmetni obzor povijesti umjetnosti te dokazujući kako je već sama brojnost suvremenih metoda interpretacije dovoljna garancija da se povijesnoumjetničke studije neće i ne mogu "utopiti" u novom disciplinarnom području, Moxey navodi argumente za i protiv studija vizualne kulture što su ih u dosadašnjim debatama iznijeli najugledniji američki povjesničari umjetnosti. Njihovi stavovi, u Moxeyevoj interpretaciji, kristaliziraju se u dva osnovna, suprotna stajališta: prema prvom studiji vizualne kulture rezultat su stvarne kulturalne potrebe za sustavnim

izučavanjem prirode slika što čine naš civilizacijski krajolik, dok je prema drugom riječ o samo još jednom u nizu sve češćih ekscenčnih susreta akademske zajednice s potrebama globalnog kapitalizma. Moxey, koji ne samo da je pristalica, nego i izravni sudionik osnivanja jedne od prvih katedri za studije vizualne kulture u SAD-u, pokušava, međutim, pokazati kako se u osnovi sukoba ne nalazi pitanje predmetnih preklapanja između dvaju studija, već nedovoljno osviješten i trenutčno najozbiljniji problem struke - pitanje jesu li povijesti umjetnosti još uvijek potrebni estetski okviri koji određuju granice njezina interesnog područja. Pojava studija vizualne kulture kao akademske discipline podudara se, prema njegovu mišljenju, s prihvaćanjem teze da živimo u vremenu koje svjedoči o smrti umjetnosti. Umjetnost je izgubila svoj transcendentni status, teleološko viđenje povijesti uglavnom je napušteno i to su spoznaje s kojima se moramo suočiti. Pitanje je kako ih ugraditi u suvremene raspre o interesnim granicama povijesti umjetnosti. Prema Moxeyevu stajalištu, one nam samo mogu olakšati prepoznavanje zahtjeva za autonomijom umjetnosti kao politički nametnute, historijski motivirane retoričke strategije, odnosno olakšati prihvaćanje umjetnosti kao samo jednog od mnogobrojnih oblika kulturalne proizvodnje. To ne znači da je nužno odbaciti bogat i vrijedan teorijski diskurs koji smo naslijedili od svojih prethodnika. No, pomirimo li se s činjenicom kako on više nema transcendentni status koji je imao u prošlosti, tada možemo bez trauma i animoziteta prihvatiti i studije ostalih vizualnih praksi - a sve u interesu osvještavanja razlika i suprotstavljanja teorijskih pretpostavki i metodoloških procedura. Drugim riječima, povijest umjetnosti može se bez ikakve bojazni otvoriti izučavanjima različitih oblika vizualne kulture, pod jednim jednim uvjetom - da pronađe uvjerljiva određenja umjetnosti kao specifičnog kulturalnog diskursa u čijem središtu se više neće nalaziti estetski kriterij. Ovim zaključkom dolazimo i do jednog od osnovnih razloga nastanka Moxeyeve knjige

- suprotstavljanja neokonzervativnim, nostalgичnim pokušajima "povratka redu", odnosno konceptu "autonomije" umjetnosti kojim se ponovo nastoji precizno odrediti opseg interesnog područja povijesti umjetnosti te nanovo "utvrditi" njezine granice. Moxey nas, međutim, čitavo vrijeme nastoji uvjeriti upravo u suprotno - kako granice discipline nisu fiksirane niti ih se može fiksirati, a ponajmanje se to može učiniti interpretativnim strategemima tradicionalne povijesti umjetnosti. Štoviše, samo preispitivanje i revidiranje tih strategema može osigurati povijesna objašnjenja kojima će se iskazati stvarni interes discipline za vlastiti povijesni trenutak. Tip argumentacije kojom nas pokušava pridobiti za svoje stajalište artikulira Moxeyevu "politiku uvjeravanja" kao insistiranje na pravu povjesničara umjetnosti da - i usred etabrirane historio-grafske tradicije - manipulira kôdovima i konvencijama kulture na način koji će izmijeniti značenja za kojima tragamo u svojim objašnjenjima prošlosti kako bismo ih uskladili s kulturalnim imperativima sadašnjosti.

Prihvatljivost takve optike pitanje je osobne perspektive svakog čitatelja. Mora se, međutim, priznati da, iako je autorova retorika vrlo uvjerljiva, iako su njegove kritičke analize kanonskih tekstova povijesti umjetnosti upravo briljantne, a jasnoća i nedvosmislenost njegove ideološke pozicije izuzetno privlačna u usporedbi s uobičajenom apersonalnošću znanstvenog diskursa, bestrasno iznošenje teza u ponekim - iako rijetkim - trenucima, promašuje cilj. Tako, na primjer, u obrazlaganju utjecaja Kantove filozofije i njezine ambivalentne uloge unutar discipline povijesti umjetnosti dolazi do nepotrebnih simplifikacija i svodenja kompleksnog pitanja estetske vrijednosti na nešto nalik "tvrdoj" grinbergovskoj verziji univerzalnog ukusa. Isto tako, kad se poziva na "željezni zagrljaj" kojim je Hegelova filozofija povijesti obgrlila temelje discipline povijesti umjetnosti, Moxey kao da gubi iz vida činjenicu da poststrukturalistička intervencija nije prvi val kritičkog čitanja kanonskih tekstova povijesti umjetnosti, te da su tradi-

cionalne strukture teleološke filozofije povijesti za veliki broj povjesničara umjetnosti već odavno izgubile svoju fatalnu privlačnost.

Zaključak knjige obećavajućom premisom demisije "potpuno racionalnog, autonomnog subjekta koja dovodi do proliferacije novih glasova zasnovanih na naglašavanju specifičnih identiteta koji su prethodno bili potisnuti ili zakriljeni dominantnom paradigmatom" navodi na promišljanje stanja u hrvatskoj povijesti umjetnosti i na njezino uporno zatvaranje očiju pred rezultatima novih teorijskih uvida. S obzirom na ozbiljnost i dubinu promjena u epistemološkom statusu discipline koje su na djelu, tako autističan stav ne čini se posebno mudrim, posebice uzmemo li u obzir zbivanja u ostalim zemljama Srednje Europe koje iskazivanjem spremnosti da daju svoj doprinos aktualnim teorijskim raspravama vješto nastoje iskoristiti novonastalu situaciju kako bi redefinirale vlastitu poziciju unutar globalne znanstvene zajednice.

→ Ljiljana Kolešnik