

# recenzije

## neizvjesnost učenja o umjetnosti

SILVA KALČIĆ  
Neizvjesnost umjetnosti  
Školska knjiga, Zagreb, 2005.



► Dok iščekujemo da, nakon što je ponovo otvoren postav Moderne galerije i Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, riječki Muzej moderne i suvremene umjetnosti bude "pod krovom", sve smo svjesniji da veliku odgovornost snose pojedinci čiji posao nije samo postići najbolji mogući odabir izloženih radova, koji trebaju biti prezentirani na način prihvatljiv za široku publiku. Oni će istodobno u velikoj mjeri kreirati kulturnoumjetnički kontekst unutar kojeg se sadržaji posreduju raznovrsnim zainteresiranim pojedincima. Među njima, osobitu pozornost treba obratiti gimnaziskoj populaciji zato što se njihovom edukacijom stvara ona potrebna kritična masa posjetitelja koji će muzeje i galerije posjećivati redovitije nego što su to bili u prilici njihovi prethodnici.

Zašto je to važno? Možda upravo stoga što smo posjetom bilo kojem inozemnom muzeju i galeriji u prilici vidjeti u koliko se mjeri mladi ljudi potiču da što aktivnije sudjeluju u raspravama o izloženoj građi. Sadržaji i zbivanja ne posreduju im se isključivo putem predavanja i vođenja po galerijama i muzejima, već kulturom dijaloga, samostalnim kritičkim promišljanjem djela i razdoblja, istraživanjem opusa pojedinih autora i njihovih osobitosti, o čemu diskutiraju s kolegama.

Uređena muzejsko-galerijska scena u velikoj mjeri omogućuje da mlade generacije izravnim susretom s djelima lakše prihvate drugačije načine izražavanja od tradicionalnih te da postupno postaju sve otvorenije prema kulturnoumjetničkim sadržajima o kojima uglavnom rijetko imaju prilike razmišljati. Gimnazijski profesori također su uključeni u osjetljiv i zahtjevan proces obrazovanja, osobito kad je riječ o suvremenim umjetničkim praksama o kojima možda i sami imaju drugačije, kritičke stavove. Na razmedu mogućeg nesporazuma udžbenici likovne umjetnosti mogu poslužiti kao svojevrsni posrednici raznovrsnih razina znanja, sposobnosti svaldavanja, razumijevanja i interpretiranja umjetničke građe. Mnoge generacije odgojene su uz već "klasične" udžbenike Jadranke Damjanov, čiju metodologiju ni danas ne možemo zanemariti. Radovan Ivančević također je jedan od autora koji su se poduhvatili osjetljivog zadatka uvođenja mlađih u svijet umjetnosti, senzibiliziran za pojedinca kojemu je potrebno otvoriti ponekad zakučaste prostore umjetničkih zbivanja.

Toga se prihvatala i Silva Kalčić, povjesničarka umjetnosti, likovna kritičarka i autorka udžbenika za 4. razred gimnazije iz predmeta likovna umjetnost. Naslovjen *Neizvjesnost umjetnosti*, udžbenik je podijeljen u trinaest poglavlja koja sažeto nastoje prenijeti osnovne misli i dvojbe koje moderna i suvremena umjetnost problematiziraju tijekom protekloga stoljeća.

Poslužimo li se terminom autorice o *istinostnosti* kao svojevrsnom preduvjetu dijalektika promišljanja o zbivanjima 20. stoljeća

razmatranih "između otvorenih budućih mogućnosti i još uvijek živuće prošlosti", svjesno prihvaćamo sintagmu prostor i vrijeme kao dvije konceptualne odrednice koje pripomažu da se čitatelje sa što više sigurnosti usmjeri ka proučavanju i prihvaćanju ulančanih gibanja, čije odjeke i danas nalazimo inspirativnima i značajnima. Očekujući od učenika da promisle o mislima teoretičara, filozofa i umjetnika, kao i informirajući ih o čitavom nizu stručnih termina koji pripomažu da se bolje shvate načini i pojedini umjetnički koncepti, Silva Kalčić na zanimljiv i inspirativan način atomizira pojave i autore o kojima piše.

Već od prvog poglavlja *Koncepcija moderne umjetnosti* uočava se metoda iznošenja građe podjelom na nekoliko tema i kulturnoumjetničkih aspekata, što odgovara brojnosti zbivanja i akceleraciji sudionika. Djela stranih autora komentiraju se zajedno s djelima domaćih, a navođenje nekih manje poznatih pojmoveva i autora koje s njima dovodimo u vezu pridonosi kulturi poznавanja zbivanja potrebnoj novim generacijama.

Druge poglavlje *Novo viđenje stvarnosti* govori o razdoblju ranih avangardi, individualnim postignućima kubizma, fovizma, futurizma, dok je iduće - *Umjetnost kao jezik znakova* - gotovo u potpunosti posvećeno naslijedu ekspresionizma i njegova poslijeratna odjeka u raznim vidovima umjetnosti - slikarstvu, arhitekturi, filmu. Uz najznačajnije pojedince i grupe tog doba razložno je uvođenje termina političke umjetnosti s nekoliko primjera neovisnih o vremenu nastanka.

Cetvrtog poglavlje *Margine i odmaci* govori o avangardnim zbivanjima koja su s margine odavno prešla u središte pozornosti: dadaizam, nadrealizam i metafizičko slikarstvo još i danas utječe na umjetnike slobodom izraza i metodama koje se u tekstu s razlogom obrazlažu i djelima poslijeratnih autora.

Peto poglavlje *Jedinstvo forme i sadržaja* posvećeno je lirskim i geometrijskim apstraktnim tendencijama, suprematizmu (vrlo je uspješno objašnjenje uloge i važnosti Maljevića i njegovih simbola za razumijevanje kasnijih zbivanja). Skulptura se razmatra u kontekstu stilizacije i redukcije, a po-

novno se interpretiraju i djela suvremenih umjetnika postavljena u vezu s onima iz ranijih razdoblja.

Šesto poglavlje *Klasičnost moderne* govori o Bauhausu i dizajnu, a iznesen je i osnovni pregled internacionalnog stila u arhitekturi s najznačajnijim predstavnicima, realizacija i zbivanjima (spomenimo CIAM). Iscrpno se objašnjavaju termini poput funkcionalizma i purizma te se daju odrednice modernističkog promišljanja urbanizma. Iduće poglavlje *Stvarnost, iluzija, fikcija* obuhvaća predratno, ratno i poratno doba koje je utjecalo na razvoj umjetnosti, osobito slikarstva u Americi, uz osvrт na revoluciju koju je izazvalo položeno Pollockovo platno. Hrvatska umjetnost predstavljena je grupom *Zemlja* i pojedinim arhitektonskim primjerima, dok *Zagrebačka arhitektura moderne* bolje odgovara temama iz prethodnog poglavlja, osobito zato što se o pojedinim autorima pisalo u kontekstu teze o "klasičnosti moderne". Autorica u ovom poglavlju uz umjetnost sredine stoljeća u europskom kontekstu govori i o grupi *EXAT 51* te enformelu u Hrvatskoj, čime se naglašavaju poslijeratne avangarde u našoj sredini.

Osmo poglavlje *Prisvajanje stvarnosti* logičan je slijed poslijeratnih zbivanja, osobito zato što se novi realizam i pop-art na drugačiji način odnose prema stvarnosti, odterećenoj ratnih strahota. Zbog važnosti i prisutnosti pop-arta u svakodnevnom životu ovom je umjetničkom pravcu dano dovoljno prostora.

Poglavlje *Proširena koncepcija umjetnosti* uglavnom govori o djelima minimalizma, kinetičkih i optičkih umjetničkih tendencija. Ističu se objašnjenja pojmljova (ambijent, *site-specific*) koji su postali dijelom uobičajene umjetničke terminologije, što pridonosi njihovu razumijevanju i ispravnu korištenju. Deseto poglavlje *Demistifikacija umjetnosti* bavi se onim zbivanjima prema kojima je publika i danas podozriva - *perfomansom* i *body-artistom*, *happeningom* i *fluxusom*, koji su izvršili revoluciju poimanja umjetnosti (osobito pozicije subjekta).

Jedanaesto poglavlje *Od slike do jezika* govori o raznovrsnim aspektima konceptual-

ne umjetnosti, s osobitim naglaskom na grupu *Gorgona* i autore značajne za očitavanje i razumijevanje zbivanja sedamdesetih i ranih osamdesetih godina u našoj sredini. Spominju se *Nove tendencije*, siromašna umjetnost, izdvajaju se pojedina fotografksa ostvarenja, kao i strip. Postmoderna arhitektura i transavangarda teme su o kojima se donose načelnii podaci s uputama za daljnja čitanja.

Dvanaesto poglavlje *Moć čitanja umjetnosti* posvećeno je suvremenim odrednicama skulpture promatrane u kontekstu javnosti, prisvajanja, identiteta, kao i izdvojenih fenomena poput novog britanskog kiparstva, dok iduće poglavlje - *Programiranje svijeta* - govori o proširenim i novim medijima uz pojašnjenje pojmljova koje je potrebno znati zbog boljeg uspostavljanja veze s umjetničkim zbivanjima. Dizajn, suvremena arhitektura i svjetske izložbene manifestacije izdvojeni su odlomci koji su - s obzirom na količinu i akceleraciju zbivanja i autora - tek naznake onoga što karakterizira recentnu scenu. Poglavlje se zaključuje kraćim sažecima posvećenima razlikovanju moderne i postmoderne te ulozi likovne kritike. Složena zbivanja umjetnosti 20. i početka 21. stoljeća čine se teško svladivim problemom, osobito kad je zamjetnu količinu podataka potrebno sažeto i razložno predčiti učenicima. Silva Kalčić, između ostalog zahvaljujući i svom kritičarskom angažmanu, detektira teze kojima započinje poglavila i koje naznačuju o čemu je riječ, posebno ističući nemogućnost potpune objektivizacije umjetničke djelatnosti. Metoda koju je odabrala zadovoljava raznovrsne interese, jer radi se o odabiru najznačajnijih aspekata i njihovih predstavnika pomoću kojih je moguće razrahliti gustu mrežu zbivanja, potaknuti učenike na promatranje i komentiranje umjetničkih radova, na komparaciju starijih radova s onima recentnog datuma.

Autorica građu iznosi analitički, njeni su komentari relevantni i lišeni subjektivnih procjena što pridonosi stjecanju povjerenja koje autor-kritičar iznosi učenicima. Ne postoji jedinstvena i jednoznačna metoda iznoše-

nja bogate grude od kraja 19. stoljeća do danas. Silva Kalčić je nizom pitanja učenicima, kao i iscrpno nadograđenim *Priručnikom za nastavnike*, u kojem je teme dopunila problemskim zadacima što potiču na dijalog - oblikovala platformu za razmjenu mišljenja učenika i profesora, što u konačnici pridonosi kulturni razumijevanja, tolerancije i prihvatanja slobode autorskog umjetničkog izraza.

→ Sandra Križić Roban

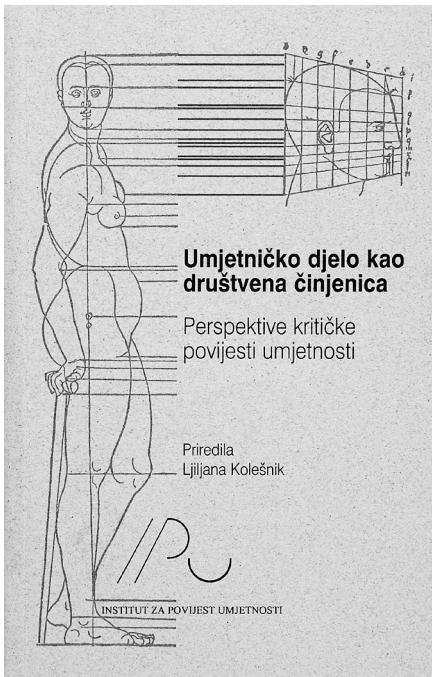
# recenzije

## umjetničko djelo kao društvena činjenica

LJILJANA KOLEŠNIK

Umjetničko djelo kao  
društvena činjenica

IPU, Zagreb, 2005.



► Zbornik urednice Ljiljane Kolešnik objavljen u Maloj biblioteci Instituta za povijest umjetnosti krajem prošle godine nosi naslov *Umjetničko djelo kao društvena činjenica*. Koliko god se činila notorno, naslovna sintagma knjige prepostavlja općenit, ali donekle nedvosmislen stav da je minulih četrdesetak godina intenzivnih epistemoloških previranja većinu tradicionalnih humanističkih disciplina zaokrenulo prema polu kulturnog materijalizmu. Iz današnje perspektive stanovitog zasićenja teoretičiranjem o kulturi koje pred novim, gorućim pitanjima pokazuje znakove umora, moglo bi se, daka-

ko, lako ustvrditi i suprotno: krute strukturalne analize i bezbržne semiotičke radioničice, urušavajuća dekonstrukcijska čitanja i rezolutne rodne reinterpretacije, psihanalitičke univerzalije o konstituiranju subjekta, i politički nadobudne teze o radikalnoj autonomiji nadgradnje - u najmanju ruku predstavljaju posvemašnji idealizam. Tim više je naslovnu sintagmu moguće shvatiti kao nešto više od puke fraze isključivo pod pretpostavkom da iza nje стоји materijalistički radikalno razumijevanje kulturne djelatnosti: *umjetničko djelo kao društvena činjenica* prepostavlja, naime, da je umjetnost praksa proizvodnje društvenosti, a ne samo društveni proizvod. Shvaćena u tom smislu, naslovna sintagma ne samo da upućuje na idejnu abecedu svih danas aktualnih teorija kulture - poput dominantne uloge označitelja u tvorbi značenja, nesvodivosti kulturne djelatnosti u tvorbi društvenih odnosa ili konstitutivnosti rodne razlike u tvorbi subjekta, već implicira da su upravo te, danas općeprihvaćene ideje, bile motivirane težnjom da se proizvodnja znanstvenoga znanja organizira u sferi društvene prakse. Koliko god iz današnje perspektive bili rezervirani prema takvom projektu, u desetljeću kada su materijalističke teorije kulture i jezika uzimale zalog, a "iluzije prethodnog desetljeća odbijale umrijeti", radikalno je preispitivanje prerogativa znanstvene institucije i njezine uloge u društvu nedvojbeno predstavljalo poticaj za ubrzano izvođenje zaključaka iz lingvističkih, marksističkih i drugih epistemoloških obrata. Činjenica da se upravo taj impuls samopropitivanja znanstvene prakse istaknuo atributom "kritička" koji stoji uz "povijest umjetnosti" u podnaslovu knjige kao dodatno objašnjenje njenog sadržaja, potvrđuje njegovu važnost. Štoviše, nema sumnje da je upravo perspektiva kritičnosti discipline prema sebi i prema predmetu vlastitog istraživanja osnovni uvjet pod kojim i sam naslov funkcioniра kao zajednički nazivnik teorijski, ideološki i povjesno ipak heterogenih tekstova: kao društvena činjenica, umjetničko djelo prije dijeli, negoli povezuje zajednice njegovih proizvođača, potrošača i interpretatora; kao takvo, ono zahtijeva minimum

kritičke osjetljivosti o neminovnoj zainteresiranosti vlastitih pozicija u očitavanju njegovog društvenog značenja.

Povijest recepcije teorijskih paradigma ključnih za materijalističko razumijevanje kulture u povijesti umjetnosti donosi uredničin tekst koji, premda uključen kao ravnopravan dio cjelokupnog korpusa, ima metanarativnu funkciju objašnjenja ostalih priloga, odnosno kriterija njihova odabira. Unutar discipline povijesti umjetnosti u užem smislu, svijest o društvenoj činjeničnosti umjetničkog djela artikulirala se iz četiri teorijska ishodišta, dakako, uz nužna preklapanja. Prema autoričinom mišljenju, genealogija kritičke povijesti umjetnosti zasniva se na marksističkoj i feminističkoj kritici, semiotici te poststrukturalističkim tendencijama novije historiografije. Odabir tekstova podržava takvu podjelu, premda njihova skokovita dispozicija u samoj knjizi dopušta, pa čak i potiče unakrsne veze, dajući do znanja da je jasno razgraničenje njihovih teorijskih utemeljenja moguće tek u idealnom smislu. (Primjerice, marksistička kritička paradigma nezamisliva je bez aktivne recepcije francuskog strukturalizma, semiotike i psihanalize, semiotika je nezamisliva bez otvaranja implikacija poststrukturalizma, dok je feminismus intervenirao u gotovo sve teorijske pozicije na području kulture i društva.)

Zbornik otvara tekst o društvenoj proizvodnji umjetnosti iz danas već antologische istoimene knjige Janet Wolf koja je prvi puta objavljena 1981. godine. Polemizirajući s tendencijama u marksistički orientiranoj kritici fokusiranim na iščitavanje ideološke aktivnosti umjetničkog djela, odnosno književnog teksta, Wolf socijalnu povijest umjetnosti pokušava pragmatički utemeljiti na empirijskom istraživanju konkretnih uvjeta proizvodnje i potrošnje, kloneći se spekulativno smjelijim analitičkim metodama.

Jedan od glavnih predstavnika pristupa na koji referira J. Wolf njezin je stariji sunarodnjak, britanski povjesničar umjetnosti Timothy James Clark, iz čije je, također antologische knjige objavljene još početkom sedamdesetih, objavljen jedan ulomak. Njegov pokušaj da na slučaju Courbeta raspet-

Ija čvor u kojem umjetničko djelo istovremeno biva determinirano ideologijom, istovremeno aktivno artikulirajući i pomicući za trenutak granice vlastitog društvenog učinka, još uvjek je interpretativno i teorijski intrigantniji negoli pokušaji većine njegovih suvremenih baštinika da mu upute pravednu kritiku.

Tekst Mieke Bal i Normana Brysona, umetnut između Clarkova teksta i teksta J. Wolf, utjelovljuje semiotiku u njenoj zreloj fazi. Spremno i uspješno prilagodivši vlastiti analitički aparat poststrukturalističkoj paradigmi, semiotika je svoj interes od formalističkih zasada njezine klasične varijante definitivno preusmjerila na procese beskonačne semioze, diferencijacije i diseminacije značenja u kojima je stabilni identitet bilo kojeg znaka nemoguć ili barem privremen. U tekstu *Semiotika i povijest umjetnosti* autori pokazuju koliko se učinkovito implikacije semiotičkog poststrukturalizma mogu primijeniti na kritiku tradicionalnog diskursa povijesti umjetnosti. U njemu se pažljivom dekonstrukcijom njegovih uporišnih kategorija (poput transcendentalnosti autora, cjelovitosti djela, predegzistencije konteksta itd.) otvaraju put kritičkoj rekonstrukciji umjetničkog djela kao krajnje mobilnog, ali nužno društveno utjelovljenog procesa označavanja. Semiotika M. Bal i njoj srodnih autora svakako predstavlja jednu od epizoda najradikalnijeg primicanja polu antipozitivizma unutar povjesnoumjetničkog diskursa te je i u kontekstu ovog zbornika svakako jedan od teorijski najsuvremenijih trenutaka.

Drugi zagovaratelj semiotičkog upliva u povijest umjetnosti među odabranim autorima je Keith Moxey. U tekstu *Semiotika i socijalna povijest umjetnosti* Moxey pomalo školskim iščitavanjem općih mesta u kulturnoteorijskoj literaturi pokušava dovesti u pitanje teorijske pozicije T. J. Clarka. Koliko god pozicije T. J. Clarka bile načelno osporive, stječe se nelagodan dojam da Moxey svoju kritičku poziciju osvaja namjernom simplifikacijom Clarkova diskursa.

Feministička intervencija u povijest umjetnosti zastupljena je s dva priloga koji slijede jedan za drugim. Tekst Lise Ticker pregled-

na je i sažeta rekapitulacija feminističkih pozicija u kontekstu discipline. Prvi dio odnosi se na rodno osvještavanje diskurzivne norme koja privilegiranjem autora i njegova djela, insistiranjem na kvalitetama originalnosti i autentičnosti te razumijevanjem umjetnosti kao autonomne, profesionalne, na individualnoj kreativnosti zasnovane djelatnosti, ženski subjekt u umjetnosti potpuno istiskuje iz prostora povjesne vidljivosti. Drugi dio teksta zapravo je sažet prikaz teoretičiranja rodne razlike u kontekstu feminističke kritike: obuhvativiši širok raspon teorija - od onih koje počivaju na premisi o biološki determiniranoj ženskosti, do onih koje zagovaraju potpunu razgradnju stabilnog rodnog identiteta, odnosno rodnu razliku, lišavajući je pozitivnih atributa, svode na diferencijalni ulog u neuhvatljivim procesima označavanja - Ticker svaku od njih u kontekstu povjesnoumjetničke prakse smatra metodološki nužnom i nenadomjestivom.

Griselda Pollock u zborniku je zastupljena poglavljem iz knjige *Vision & Difference* (1994.) u kojem konstruktivno polemizira s marksističkim kritikom. Premda je smatra strateškim partnerom u opoziciji "građanskoj povijesti umjetnosti", Pollock upozorava na propuste marksizma (npr. na redukciju društvenog antagonizma na klasni sukob), zagovarači radikalno propitivanje ideoloških prerogativa struke.

Posljednje poglavje kritičke povijesti umjetnosti koje Ljiljana Kolešnik izdvaja pod naslovom *Poststrukturalizam i historiografija*, rezervirano je za zajednicu suvremenih američkih povjesničara umjetnosti čije teorijske pozicije donekle odgovaraju onima u novijoj američkoj književnoj historiografiji, a koju u zborniku zastupaju već spomenuti Keith Moxey te autorica Michael-Ann Holly. Tražeći odgovore na načelno pitanje kako se upustiti u rekonstrukciju značenja umjetničkih djela prošlosti bez pretenzija na bilo kakvu povjesnu istinu koja bi prethodila nesvodivoj materijalnosti njihovog intertekstualnog posredovanja, oboje autora u tekstovima kojima su zastupljeni podržavaju tezu o djelu "kao agensu procesa u kojem povijest umjetnosti pokušava odrediti njegovo značenje".

I na kraju, vratimo se na početak: potvrđuju li pročitani tekstovi opravdanost njihova okupljanja s tezom da progresivni teorijski pristupi u povjesnoumjetničkom diskursu predstavljaju zaokret prema kulturnom materijalizmu, odnosno prema promatranju djebla kao društvene činjenice? Od strukturalizma do poststrukturalizma i dalje, različite teorijske paradigme pružaju osnovu da se društvenost umjetničkog djela problematizira nadilazeći vulgarno-materijalistički zahtjev za istraživanjem temelja ili za rekonstrukcijom izvornog povjesnog konteksta. Polazna pretpostavka njihovog sakupljanja u zbornik je to da je takav zajednički nazivnik teorijski raznorodnih pristupa moguć: tekstovi koji se u njemu nalaze uvjerljivo pokazuju kako različita, međusobno nerijetko i proturječna teorijska znanja ne udaljavaju, već naprotiv, omogućavaju maksimalno približavanje društvenoj realnosti umjetničkog djela. Valja, međutim, imati na umu da ono što teorijsko znanje pruža jest mogućnost, a ne garancija: hoće li nova, teorijski progresivna povijest umjetnosti biti ujedno i društvenokritička, ovisi upravo o svijesti o uključenosti vlastite interpretativne prakse u proizvodnju djela kao društvene činjenice. Odgovornost prema toj nesvodivoj društvenosti jedini je kriterij usvajanja raspoloživog teorijskog znanja, odnosno popuštanja otpora teoriji u kontekstu matične znanstvene djelatnosti.

→ Ivana Mance

# recenzije

## monografije kao eksperiment

BRANKO FRANCESCHI  
Mirjana Vodopija  
*Frakturna, Zagreb, 2005.*

KLAUDIO ŠTEFANČIĆ  
Danijel Kovač  
*Frakturna, Zagreb, 2005.*

PETAR PRELOG  
Matko Vekić  
*Frakturna, Zagreb, 2005.*

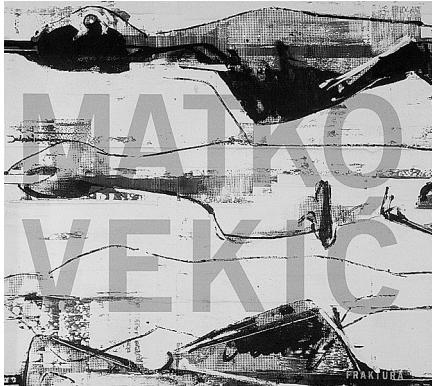


► Teško je dokučiti zašto je izdavačka kuća Frakturna, započinjući niz knjiga o hrvatskim umjetnicima i umjetnicama, naoručila pisanje monografija baš o ovo troje autora. Daniela Kovača, Matku Vekić i Mirjanu Vodopiju ne povezuje, naime, ni pretjerano sličan umjetnički senzibilitet, niti se njihovim odabirom smisleno fokusiraju neka žarišna problemska područja suvremene umjetnosti u mjeri u kojoj bismo taj odabir mogli razumjeti kao komplementaran u ponuđenim različitostima. Premda ne možemo govoriti ni o sasvim mladim umjetnicima, Frakturna je ipak, u kontekstu dosad objavljenog na području umjetničkih monografija, učinila određeni pomak. Djelomično on i jest generacijski, a zdrživanje umjetnika i pisaca (povjesničara umjetnosti, kritičara, kustosa) primjereno je, logično, i također - generacijsko. Autori tekstova ovih monografija uglavnom su sustavno pratili rad svojih štićenika, pisali im predgovore te organizirali izložbe, a i jednima i drugima ovo su prve objavljene monografije. Kroz svoje pisanje, način na koji pristupaju djelima umjetnika i kontekstualiziraju njihov rad, autori manje ili više otkrivaju svoje vlastite pozicije. Primjerice, pozicija Branka Franceschija, kao iskusnog galerista s izbrušenim čulom za ponorne tokove na suvremenoj umjetničkoj sceni, jest zdravorazumska, pragmatična i stoji 'čvrsto na zemlji'.

Odmah na početku Franceschi pokušava definirati što znači uspjeh za jednog umjetnika ili umjetnicu, može li se od uspjeha živjeti, kakvo je stanje tržišta i kako upasti na izložbene preglede suvremene umjetničke produkcije obično zadane autorskim kustoskim koncepcijama. U slučaju Mirjane Vodopije, ustvrdit će Franceschi, to će biti samo onda kad se tehnika ili medij uklapaju u zajednički nazivnik definiran konceptom izložbe. Vodopijinu praksu smješta potpuno izvan tokova aktivističke i društvenokritičke umjetnosti nanovo aktualizirane u devedesetima. Mjestimično, i uвijek dobronamjerno, sugerira moguću primjenu pojedinih Vodopijinih invencija u drugim medijskim oblicima, a ponekad za njih čak pokušava predložiti neki kontekst koji im više odgovara, a možda im je i naklonjeniji. Primjerice, pišući o pojedinim radovima u kojima se uža sfera umjetnosti približava dizajnu predmeta, Franceschi prepostavlja kako bi u "jednostavnijem vremenu" EXAT-a i Novih tendencija oni vjerojatno predstavljali krajnje ispunjenje umjetničkog poslanja. Nakon podogačkog uvida autor predlaže daljnje čitanje uz pomoć hipertekstualnih veza i piše nekoliko poglavljia o pojedinačnim disciplinama u kojima se Mirjana Vodopija izražavala. U skladu s tim, svaka od njih može funkcioniратi posve zasebno, kronološki prateći razvoj unutar odgovarajućeg medija, ali ostaje ot-

vorena i mogućnost unakrsnog čitanja poglavljia. Svjesno i s malo ironije, Franceschi evolucionistički tumači i razvoj nekih segmenata opusa, općenito pokušavajući pokazati kako se Vodopijin rad kretao od nespustane mašte prema spoznaji 'stvarnog' svijeta oko sebe. Franceschijev tekst djeluje osjećavajuće i zbog toga što on, možda pomalo zaboravljajući konvencije žanra, polemizira s umjetničinim radom umjesto da mu samo šalje uljudne pozdrave. Potpuniju sliku, stoga, dobivamo tek čitajući komentar same Mirjane Vodopije, koja Franceschijevim 'realističkim' pozicijama suprotstavlja svoje vlastito, više metafizičko videnje, polako shvaćajući da u rukama držimo prilično poticajno djelo koje na zanimljiv način razotkriva polemički dijalog dviju perspektiva - one umjetničke i one kritičarske.

Klaudio Štefančić također je kustos, ali njegove su pozicije u ovom slučaju manje pragmatične, a više kontekstualizirajuće i teorijske, pa je perspektiva koju nudi nešto šira negoli ona koju je ponudio Franceschi. Pišući o Danielu Kovaču ovaj autor nastoji pokazati kako su se u djelu jednog umjetnika prelamali refleksi različitih umjetničkih ideo-ologija, ponajprije modernizma i postmodernizma, kako onih 'općenitih' ili globalnih, tako i njihovih lokalnih derivata. Pritom uspijeva ponuditi sažetu, ali kritičku sliku domaće umjetnosti i domaćeg kiparstva posljed-



njih petnaestak godina. Pridržavajući se spomenutih kontekstualnih okvira, Štefančić piše o različitim pristupima skulpturi, prateći rad Danijela Kovača kronološki, od ranih kolažnih skulptura, preko skulptura kojima su neki kritičari pridavali atribut 'totemskoga', do kasnijih radova koji generiraju ambijente te novijih performansa i video-radova. Štefančić je jedini od troje autora koji poseže za usporedbama s inozemnim ostvarenjima i tendencijama, izmještajući nas iz uskog vidokruga u kakav nas monografije hrvatskih umjetnika najčešće postavljaju. Kovačev rad, konkretno, uspoređuje s pojavom Nove britanske skulpture te na kraju knjige čak stavљa fotografiju nagradivanog rada jednog britanskog umjetnika u kojem prepoznajemo neke problemske, čak i formalne sličnosti sa skulpturama Daniela Kovača. Budući da je Štefančićev tekst datiran u lipanj 2003., posljednja izložba koju je Kovač održao u Galeriji SC, a u okviru jednog primarno kiparskog opusa, predstavlja i zanimljiv eksces. Zabilježena je s nekoliko fotografija i kratkim obrazloženjem samog umjetnika.

Monografija o Matku Vekiću objavljena je nešto kasnije, krajem godine u kojoj je Vekić u prostoru Umjetničkog paviljona realizirao svoju vjerojatno najambicioznu izložbu. Dok se on u novom ciklusu radova pozabavio jednokratnom kompleksnom revizijom

dijela vlastitog, do tada izgrađenog repertoara umjetničkih postupaka, formalnih rješenja i motiva, Petar Prelog dovršavao je svoj tekst i cjeloviti taj repertoar preslagivao na stranicama knjige. Pišući u uvodu o krizi (ili zdravlju) slikarstva, obrazažući "krizu predstavljanja", i uvodeći nas u poznatu dijalektiku predmetnog i nepredmetnog, Petar Prelog daje okvire u kojima je Vekić formirao svoj slikarski izričaj. U nastavku pak dosljedno prati jednu za drugom sve važnije Vekićeve izložbe i slikarske cikluse od 1994. do rane 2005., svakome posvećujući kratko poglavlje, citirajući pritom brižljivo umjetnikove ranije predgovarače. Prelog je discipliniran i usredotočen u analizama formalnih kvaliteta pojedinačnih slika te temeljiti u nastojanju da svakom ciklusu pripše određeni smisao unutar cjeline opusa. Parallelno, nadovezujući se na temu koju je otvorio u uvodnom poglavljtu, skicira svojevrsnu progresiju umjetnikova istraživanja mogućnosti i ograničenja slikarskog medija. Ako je bitna kvaliteta Francheschijeva teksta o Mirjani Vodopiji bila njegova polemičnost, u Prelogovu tekstu kvalitetu prepoznajemo u njegovoj 'vjernosti' svome umjetniku. Matko Vekić u svojim radovima otvoreni je zastupa neku kritičku ili ironijsku poziciju, dok Prelog umjetnika prati u stopu dosljedno naglašavajući tu poziciju. Vjeran mu je i tamo gdje Vekićevo nesumnjivo kritička pozicija pomalo zalazi u doslovnost i banalnost, što je, valja priznati, ipak teško izbjegći kada se umjetnošću adresiraju fenomeni poput konzumerizma, reklamnih kampanja, otuđenošti urbanog čovjeka ili medijskih projekcija modernog životnog stila.

Riječ je o tri kvalitetne, vrlo različite knjige troje vrlo različitih autora o troje vrlo različitih umjetnika. Ako je već potrebno tražiti neki zajednički nazivnik, mogli bismo ga pronaći u pomalo površnoj ocjeni kako se radi o opusima koji su se barem jednim dijelom temeljili na formalnim istraživanjima te ustrajali na proizvodnji umjetničkog djela kao estetskog predmeta. Takva bi teza, međutim, ipak bila pomalo nepravedna prema samim umjetnicima, odnosno prema fleksibilnosti koju su i više nego očigledno poka-

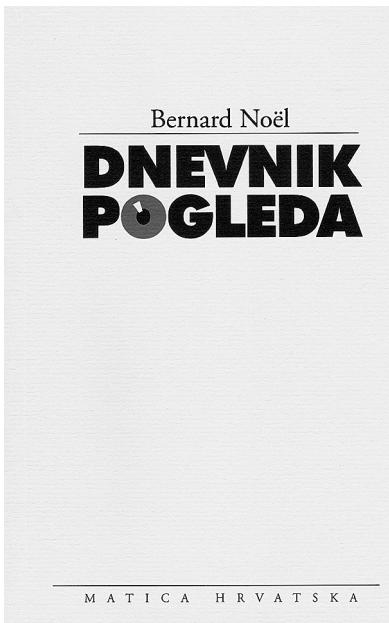
zivali tijekom proteklih deset ili petnaest godina aktivnog rada. Mogli bismo također prepostaviti kako su se izdavači na pret-hodno spomenute kvalitete suvremene umjetničke prakse usredotočili zbog potencijalno šire publike i veće naklonjenosti tržišta, ali o tome je teško govoriti ako uzmemu u obzir činjenicu da monografije, kakve god bile, izdavačima najčešće ne donose profit. Umjetnicima i čitateljima one će pak biti referencijsko uporište, dokument o kritičkoj recepciji njihovog rada, a možda i određeni poticaj. Utječe li, u tom smislu, na samog umjetnika stabiliziranje i sinteza koju monografija unosi u njegov opus? Možda i nije samo puki slučaj da su i Vodopiji i Kovač i Vekiću baš nekako u vrijeme dovršavanja monografija postavljene vrlo značajne izložbe koje su zabilježene u knjigama kao nago-vještaji svojevrsnih 'zaokreta' ili ih barem doživljavamo kao vrhunac određene 'napetosti' u iščekivanju sljedećih nastavaka. Smatramo li spomenuto okolnost relevantnom, mogli bismo o učincima ovog poduhvata govoriti čak kao o svojevrsnom eksperimentu na relaciji izdavač - umjetnik - kritičar. A to bi bio samo još jedan razlog zbog kojeg bi 'eksperiment' trebalo ponoviti.

→ Marko Golub

# recenzije

## dnevnik pogleda

BERNARD NÖEL  
Dnevnik pogleda  
*Matica hrvatska, Zagreb, 2005.*



► Ako bismo trebali odrediti čime se bavi *Dnevnik pogleda* Bernarda Noëla kao problemska cjelina, njeno bi konvencionalno određenje bilo fenomenologija pogleda. Ne oslanjajući se eksplicitno niti na jednu filozofsku doktrinu, to određenje podrazumijeva tek razumijevanje pogleda kao osjetno-spozajne alatke kojom se premošćuje ponor između subjekta i svijeta, što na neki način i jest točka s koje Noël kreće i na kojoj završava svoju dugogodišnju poetsko-refleksivnu potragu. Na razini površnog čitanja, Noël dnevnik u potpunosti funkcioniра unutar diskursa tradicionalne filozofske metafizike usmjerene na razrješavanje ontološkog problema prisutnosti biti u pojavnosti, svijesti u svijetu, nematerijalne ideje u materijalnoj formi, označenog sadržaja u tijelu označitelja itd. Štoviše, kada bismo

na toj razini htjeli preciznije odrediti Noëlove filozofske pozicije, bio bi to nezahvalan zadatak. Premda bismo u tekstu bez sumnje mogli naći uporišta za pretpostavku da se u Noëlovu razumijevanju pogleda mora odražavati njemu suvremeno epistemološko ozračje fenomenološke i psihoanalitičke misli u kojima se vizualna percepcija nastoji tumačiti kao tjelesni i egzistencijalni događaj, a ne kao isključivo spoznajni proces, mjestimično se doista čini da su spekulativni problemi koje Noël dotiče naizgled oni isti koji navodno već odavno pripadaju rodotarnici povijesti filozofije: platonističke dvojbe oko naravi umjetničkog oponašanja ili mogućnosti ideacije biti pojave u stvarnom svijetu, kartezijansko povjerenje u akt mišljenja odnosno povezivost stvarnog i doživljenog u činu mišljenja ili stvaranja. Dakako, sve se to može iščitati samo naizgled. Naime, koliko god spekulativna i apstraktna bila pitanja kojima se Noël bavi, ona se mogu identificirati kao specifični filozofski problemi pod uvjetom da njegov tekst pripada filozofskom diskursu. Od filozofskog se diskursa, međutim, distancira žanrovskim samoodređenjem prisutnim već u samom naslovu knjige: posrijedi je, naime, dnevnička forma, žanr intimne ispovijesti koji želi sugerirati utemeljenost napisanog u osobnom iskustvu. Pripadajući, doduše, generaciji koja je otkrila da se žanrovi mogu i smiju miješati, takvo obećanje je zapravo tek figa u đepu, no čak ako smo i opravданo sumnjičavi da osobno životno iskustvo može poslužiti kao jamstveni list za ispisivanje filozofske problematike, ime žanra dužni smo uzeti u obzir.

Određujući se, dakle, kao književni žanr, *Dnevnik pogleda* postavlja filozofska pitanja ne preuzimajući pri tom dužnost da na njih istom mjerom i odgovori: pojmovi poput iluzije i stvarnosti, pogleda i gledanja, vidljivog i videnja, tijela i prostora, kojima se Noël sasvim slobodno služi, jednostavno nisu filozofski obvezujući; oni posjeduju spekulativnu napetost, no potpuno je nemoguće odrediti njihov identitet, locirati ih u okviru kakvog zatvorenog teorijskog sistema ili filozofske tradicije. Unutar intimis-

tičkog diskursa i fragmentarne dnevničke strukture oni su, i to čiste savjesti, operativni na razini prakse - prakse mišljenja i pisanja, adresiranja određenih problema u konačnici doista motiviranih osobnim životnim iskustvom. Stoga pokušaj da se rekonstruiraju neke nedvosmislene filozofske posljedice njihove uporabe zapravo nema sigurnog temelja. Naposljetku, ako im se ne može doznačiti neki status egzaktniji od statusa provedbenih metafora, možda je i njihova skrivena misao poetskim jezikom iznutra razgraditi funkcionalizam filozofskog diskursa. Uključujući i svaku buduću interpretaciju, dakako.

Dakle, kako doista ne možemo biti sigurni u stabilnost značenja te fiksiranost opsega i sadržaja pojmove koji se pod krinkom kontinuiteta riječi učestalo pojavljuju tijekom dvadesetak godina pisanja dnevnika, jedino se pod pretpostavkom da takva fiksiranost, odnosno stabilnost značenja ne postoji, možemo upustiti u proizvoljni interpretativni pokušaj. Noëlovu knjigu zapravo i nije nužno čitati po redu - njezin se misaoni univerzum ne razvija na linearan način, ne evoluira ni prema kakvom konačnom cilju već se, proklizujući duž vremenski i tematski diskontinuirane odlomke, odbija i povjesno kontekstulizira i narativno strukturira. Premda dnevnička forma sugerira da se idealno značenje cjeline strukturira na dijakijskoj osnovi, kronološki slijed iskazivanja ne pruža baš nikakvo uporište. Zato se u istraživanje Noëlova djela valja upustiti logikom skokovitog, unakrsnog umreživanja najfrekventnijih pojmove, prejudicirajući tek postojanje nekog poetsko-filozofskog jezika, no nipošto cijelovitu filozofiju pogleda.

U Noëlovom dnevniku pogled nedvojbeno ima status merkurovskog posrednika, prijenosnika između stvarnosti predmetnoga svijeta i duhovne, mentalne zbilje subjekta. Metafore pretvorbe i prenošenja, prelaženja i prebacivanja te drugi glagoli kretanja osnovna su funkcija oka i u tekstu se javljuju u obilju varijanata. Ono što, međutim, u tom putovanju s jedne na drugu stranu zbilje i natrag, bitno razlikuje Noëlovu poziciju

od tradicije zapadnjačke metafizike - i što bitno određuje status svih drugih metafora - osnovni je cilj filozofske potrage: dok je metafizičko mišljenje u potpunosti fokusirano na ono što se u toj pretvorbi može zadržati, Noëlovo je okrenuto upravo ono na što se u njoj gubi. To što se gubi, odnosno nestaje, nalazi se iza pogleda, izvan sfere vidljivog, izvan sfere prikazivog, izvan svakog simboličkog poretka. Ono se nalazi u mraku. Noël piše: "U najvećem mraku tamne komore nalazi se točka koja vidi sve - točka koja vidi čak i preobrazbu stvarnosti u slike i slika u misli; da možemo položiti pogled na tu točku, bili bismo izbačeni izvan sebe, jer bismo prestali biti različiti, odnosno, postojati." Pogled je *tamna komora*, pogled su *usta svijeta*: u pogledu se *stvarno i vidljivo spajaju poput usana*, a ono što se gubi u tom susretu guta mrak. Pogled je *zračna srž susreta*, gdje se *spaja zrak glave i zrak svijeta*, no njihov *dodir treperi*, a pred treperavim se svaki opis smućuje i odustaje. Prizor granice za nas je jednostavno *nepodnošljiv*. Stvarnost pogleda *bode nam oči*, a kad više ne možemo izdržati, jednostavno prelazimo iza njih, u imaginarno.

Ono što možda može utjeloviti to nemoguće mjesto pogleda, odnosno gubitak koji se zbiva u pretvorbi vanjskog u unutrašnje, odnosno unutrašnjeg u vanjsko, za Noëla je, dakako, umjetnost, svijet simboličke proizvodnje ili kako sam kaže, misaonih predmeta. Iz istih razloga i njihova stvarnost bode oči: "Misaoni predmet je izazov koji nam, pod izlikom umjetnosti, predlaže tjeskobu nezamislivog u mislima. Ali ni za to ga nije briga zato što kao predmet upućuje na zbilju, a kao iluzija na način razmišljanja." Umjetnost je vrijeme nepomičnosti između tih imaginarnih krajnosti, niti na polu predmetnoga svijeta niti na polu čiste projekcije duha: "Nepomičnost je po sebi slika u slici: slika zaustavljanja vremena u smrti. Ta je slika tajna svih slika: ona nas u njima vreba, a ne može se pojasniti. Prikazivanje krije stvar koja nije ni pokaziva ni prikaziva i koja u sebi djeluje kao zamka s dvostrukim okidačem: misao je u nju uhva-

ćena, misao se u njoj oslobada." Kada, dakle, govoreći o slikarstvu Noël o slici, odnosno o umjetnosti govori kao o misaonim predmetu, ne smije se pasti u zamku te misaoni predmet shvatiti kao predmet spekulacije: "Slika je izjava, a ne sirovi materijal koji tek treba obraditi. Slika nije činjenica; ona je uvjek već misao." Prema sličnom se spekulativnom modelu razvijaju i ostali pojmovi Noëlova filozofskog univerzuma. Primjerice, pojam "vidljivog" nalazi se "između misli koja se pita što je stvarnost i stvarnosti: (...) budući da je stvarnost vidljiva, lako bi se moglo zaključiti da je sve stvarno vidljivo i sve vidljivo stvarno." No, posrijedi je tek logička pogreška u zaključivanju ili, kako na jednom drugom mjestu duhovito poantira: "Svaka vidljiva stvar istovremeno je i vidljiva i stvar." Na prvi pogled doista bi se moglo učiniti da Noël balansira na samoj granici platonizma; vidljivo je koprena koja prikriva biti stvari, no postoji ključna razlika: ako se iza privida vidljivog, naime, ne nalazi svijet ideja, nego tek *stvarnost oka i mrak tijela*, put vidljivog jedini je kojim možemo ići. U zamahu preobrazbe stvarnog u vidljivo, realnog u simbolički poredak, umjesto potrage za identitetom, valja nam primjećivati razliku: spoznaja da "oči vide ono što jest, a to što vide nije identično onome što jest" naša je jedina prednost, dok je potraga za identitetom u konačnosti opasna, zato što "identično potoji samo u optičkoj varci".

→ Ivana Mance