

Ljiljana Kolečnik



AMBICIOZNI POTHVATI SKROMNIH REZULTATA

Umjetnost 20. stoljeća, (ur.) Ingo F. Walther, Zagreb, V.B.Z., 2005.; (ur. hrv. izdanja) Ljerka Dulibić; (prev.) Dubravka Botica, Irena Kraševac, Suzana Sesvečan, Iva Sudec, Martina Žanić, 840 str., ISBN 953-201-366-0

EDWARD LUCIE-SMITH, *Vizualne umjetnosti dvadesetog stoljeća*, Zagreb, Golden marketing, 2003., (ur. hrv. izdanja) Mirjana Paić Jurinić, 400 str., ISBN 953-212-153-6

Nakon dugogodišnje pauze u prevođenju pregleda likovne umjetnost 20. stoljeća, pojavili su se u našim knjižarama prijevodi čak dvaju naslova toga tipa - *Vizualne umjetnosti dvadesetog stoljeća* Edwarda Lucie-Smitha (2003.) i Taschenova *Umjetnost 20. stoljeća*. Edward Lucie-Smith, dobar znanac hrvatske

čitalačke publike, posebice studenata povijesti umjetnosti koji su uz pomoć njegove knjige *Umjetnost danas* - objavljene još davne 1978. godine - generacijama pripremali svoje ispite, nije nas ovim novim, ažuriranim izdanjem toga pregleda¹ osobito iznenadio. Promjena naslova uglavnom se odnosi

¹ Prvo izdanje knjige *Vizualne umjetnosti 20. stoljeća* izašlo je 1996., no barem u dijelu koji obrađuje umjetnosti do 1960. godine tip analize koji nam njezin autor nudi vrlo je blizak već spominjanom pregledu *Umjetnost danas* iz 1978. godine.

na širi obuhvat likovne građe koji, uz slikarstvo, skulpturu i arhitekturu, uključuje pregled postobjektne i procesualne umjetnosti, umjetnost u novim medijima (video, net-art) te površni prikaz povijesti fotografije, dok je interpretativna strategija gotovo identična onoj iz ranijeg izdanja - anglocentrična i tradicionalistička. S obzirom na to da nas od *Umjetnosti danas* dijeli gotovo trideset godina, širenje kruga medija obuhvaćenih pregledom *Vizualne umjetnosti 20. stoljeća* i njima odgovarajućih tipova umjetničke prakse izravna je i logična posljedica zbivanja na europskoj i američkoj likovnoj sceni. Promjene ukusa i društvenih vrijednosti što su se u međuvremenu dogodile našle su svoj odraz na razini Lucie-Smithove povijesnoumjetničke pripovijesti samo u onim aspektima koji podrazumijevaju zadovoljavanje kriterija političke korektnosti. U tom smislu u nju je uključen puno veći broj umjetnica i latino-američkih, odnosno afroameričkih autora nego u svim prijašnjim izdanjima, iako je knjižni prostor posvećen interpretaciji njihovih radova minimalan. Suvremeni tipovi kritičkih diskursa koji bi pomogli kompleksnijim interpretacijama rodnih ili etničkih aspekata umjetnosti 20. stoljeća, ali i preciznijem objašnjenju prirode svih likovnih fenomena koji određuju njegovu kulturno-historijsku fizionomiju ovdje su posve zane-mareni, a u interesu protočnosti i dostupnosti teksta tzv. "prosječnom čitatelju". Određene promjene u njegovoj fizičkoj organizaciji - podjela stoljeća na dekade i vremenska crta s ubilježnim najznačajnijim povijesnim događajima, znanstvenim i tehnološkim pronalascima te zbivanjima u umjetnosti i arhitekturi koja su obilježila razmatrano desetljeće - vjerojatno bi trebale poslužiti

kao naznaka kontekstualnog pristupa umjetnosti 20. stoljeća kojeg u samom tekstu, na žalost, nema. Stoga su i ubacivanje *time linea* i umetanje zasebnih okvira s analizama ključnih djela samo zahvati tehničke prirode koji unekoliko dinamiziraju pripovijest, no ne mogu skrenuti pozornost s činjenice kako je riječ o klasičnom pristupu pregledu umjetnosti 20. stoljeća koji ne nudi nikakve bitne uvide o umjetnosti toga razdoblja.

Tim su veća bila naša očekivanja od Taschenove *Umjetnosti 20. stoljeća*. Pojava toga prijevoda možda je i posljedica svojevrsnog zaokreta u izdavačkoj politici te ugledne njemačke izdavačke kuće koja se proteklih nekoliko godina trudi preuzeti dominaciju nad kontinentalnim tržištem stručne literature s područja povijesti i kritike likovnih umjetnosti. U prilog našoj tvrdnji ide činjenica da se svako novo Taschenovo izdanje istovremeno lansira na pet europskih jezika (francuski, talijanski, španjolski, nizozemski i engleski), da neke od njegovih novih biblioteka, posebice ona *Temeljni umjetnički pokreti i žanrovi*, nastoje izravno konkurirati sličnim, reprezentativnim izdanjima moćnih angloameričkih izdavačkih kuća specijaliziranih za ovo područje (Phaidon, Penguin, MIT Press), te da je u sklopu pokušaja redefinicije vlastite pozicije na međunarodnom knjižarskom tržištu Taschen objavio, jedan za drugim, nekoliko ambicioznih pregleda moderne i suvremene umjetnosti - *Umjetnost danas* 2005.; *Fotografija 20. stoljeća*, 2005.; *Dizajn 20. stoljeća*, 2000.; *Arhitektura 20. stoljeća*, 1999.; *Umjetnost 20. stoljeća*, 1998. U nas je prevedena druga, redizajnirana verzija potonjeg naslova. Budući da njegovo prvo izdanje (dva tvrdo uko-

ričena, luksuzno opremljena sveska) nije privuklo očekivani broj čitatelja, nova jeftinija varijanta nastala je spajanjem obiju knjiga u jedan glomazan (840 stranica, obilje ilustracija) meko ukoričen i znatno jeftiniji svezak izbačen na tržište 2005. godine. Sudimo li prema porukama prilično agresivne promotivne kampanje koja prati njegovo objavljivanje, to "neizmjereno ambiciozno" djelo koje bi "svatko trebao posjedovati", pa i onaj dio potencijalnog čitateljstva s "nešto manjim *coffee table-om* i skromnijim budžetom"², klasični je primjer popularnog priručnika za čije razumijevanje nije nužno ozbiljnije likovno obrazovanje. Drugim riječima od njega ne bi trebalo očekivati ništa više od solidnog pregleda autorskih ostvarenja i likovnih fenomena odabranog razdoblja, bez previše inzistiranja na njihovim problemskim interpretacijama ili kompleksnijim uvidima u složenu



prirodu moderne i postmoderne umjetnosti - dakle upravo ono što termin "*coffee-table book*" i podrazumijeva.

Za razliku od već spomenutih *Vizualnih umjetnosti 20. stoljeća* E. Lucie-Smitha čiju strukturu diktira kronološka podjela na desetljeća ili doista sjajnog, također nedavno objavljenog pregleda *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (2004.) čiji su autori H. Foster, R. Krauss, Y. A. Bois i B. Buchloh, kojim se zbivanja na likovnoj sceni Zapada prate iz godine u godinu - od 1900. do 2003., organizacija Taschenove *Umjetnost 20. stoljeća* podređena je kriteriju umjetničkog medija. Najveći dio njezina prostora posvećen je povijesti slikarstva, slijedi ga skulptura, umjetnost u novim medijima i fotografija, a cijelu pripovijest zaključuje najvredniji prilog izdanju - iscrpna biobibliografija 740 predstavljenih autora i autorica.

Varirajući između kronološkog i tematskog prikaza odabrane likovne građe četvero autora ove knjige - Karl Ruhrberg (slikarstvo), Manfred Schneckenburger (kiparstvo), Christiana Fricke (novi mediji) i Klaus Honnef (fotografija) - mahom su se opredijelili za uobičajen način prikazivanja umjetnosti 20. stoljeća kao niza susljednih poetičkih orijentacija i njihovih specifičnih manifestacija u opusima pojedinačnih umjetnika. Iako se autorima ne može zaniijekati nastojanje da upozore na suodnos obrađenih likovnih fenomena i njihova povijesnog, socijalnog i intelektualnog konteksta, riječ je o pokušajima koji, izlazeći ususret očekivanom čitateljstvu,

² Citat preuzet iz Taschenova promotivnog teksta objavljenog uz ovo izdanje na internetskoj stranici www.amazon.com.

najčešće završavaju površnim zaključcima ili pukim nagovještajima mogućih smjerova ozbiljnije kontekstualne analize.

Najveći dio ovoga pregleda posvećen je mediju slikarstva, čiji prikaz započinje uobičajenim kratkim osvrtom na impresionizam, a završava žalopjekom nad temeljito poljuljanim ontološkim statusom umjetnosti, te konstatacijom da u suvremenom slikarstvu ne postoji nikakva dominantna tendencija, nikakva avangardna koncepcija umjetnosti usmjerena budućnosti, kao što nema ni jedne skupine umjetnika, niti jedne dominantne umjetničke osobnosti koja bi postavila standarde umjetničke vrsnoće. Možda je ta zdvojnost nad situacijom općeg relativizma i neka vrsta opravdanja krajnje kaotičnog i prilično nesuvislog prikaza situacije 90-ih godina, no teško da se njome može objasniti zaista osrednja razina čitavog Ruhrbergova priloga, koji je daleko najlošiji dio čitavog izdanja. Iako je Karl Ruhrberg ugledni povjesničar umjetnosti, bivši direktor muzeja Ludwig u Kölnu i autor jednog ranijeg pregleda umjetnosti 20. stoljeća (objavljen 1986. godine),³ čini se da su u ovom slučaju njegove respektabilne godine ipak odigrale važniju ulogu od neosporne stručnosti.

Nepretenciozan pristup toga bodrog osamdesetogodišnjaka mjestimično je upravo nedopustivo površan, konzervativan i u smislu već spominjane političke korektnosti iz čije su vizure rodna i etnička inkluzivnost pitanje

temeljne akademske pristojnosti - tipičan proizvod predstavnika muško-bjelačke tradicionalističke povijesti umjetnosti čije je kriterije selekcije već zamorno kritizirati. Primjera Ruhrbergove mizoginije ima napretek - od toga da se autorstvo nad rajonizmom oduzima Nataliji Gončarovoj i pripisuje Mihailu Larionovu, preko vrlo kratkog osvrta na češki nadrealizam koji uopće ne spominje središnju ličnost praške nadrealističke skupine Mariju Čermínovu Toyen, do pomalo groteskne opreme teksta posvećenog Elu Lisitzkom ilustriranog djelima Aleksandre Exter, Varvare Stepanove i Olge Rozanove, a da se njihovu radu pritom ne posvećuje niti jedna jedina rečenica. No to nisu jedini propusti što smo ih uočili u ovom segmentu Taschenove *Umjetnosti 20. stoljeća*. Osim proizvoljnih određenja prirode različitih umjetničkih pokreta (obilježje kubizma je "intelektualno hladni misticizam"⁴), posve neutemeljenih konstatacija poput one da "dada ljudima i dan-danas izgleda jezivo nihilistički"⁵ ili druge, prema kojoj je slikarstvo 80-ih posljedica zasićenosti "bezosjećajnim djelima konceptualne umjetnosti kojima su se intenzivno bavili neki 'divlji' umjetnici",⁶ problematične su i Ruhrbergove interpretacije pojedinačnih umjetničkih opusa što se nerijetko opasno približavaju žanru romansirane biografije pa se karakterne osobine i egzistencijalna iskustva umjetnika nastoje prikazati kao izvor inspiracije i temeljna odrednica njegova odnosa prema umjetnosti, čak i u onim slučajevima kad iza navedenih ili

³ KARL RUHRBERG, *Kunst im 20. Jahrhundert: Das Museum Ludwig Köln, Köln, Museum Ludwig, 1986.* Ponovno, prošireno izdanje naslova *Die Malerei unseres Jahrhunderts*, ECON Verlag, 1987.

⁴ KLAUS RUHRBERG, *Klasika i fantastika*, u: *Umjetnost 20. stoljeća*, (ur.) Ingo F. Walther, Zagreb, V.B.Z., 2005., 66.

⁵ KLAUS RUHRBERG, *Pobune i poezija*, nav. dj. (bilj. 3.), 119.

⁶ KLAUS RUHRBERG, *S onu stranu utopije*, nav. dj. (bilj. 3.), 366.

opisanih djela jasno i nedvosmisleno stoji posve drukčiji tip motivacije. To naguče prema trivijalnosti očituje se i u naslovima pojedinih odjeljaka - *Oholi racionalist* (G. Seurat), *Prgavac iz Schleswig-Holsteina* (E. Nolde), *Yves Le Monochrome* (Y. Klein). U njima ćemo, uz opise fizičkog izgleda, naći i brojne izjave umjetnika (bez navođenja izvora) te pokoju biografsku pikanteriju kojom se podilazi popularnoj predodžbi o određenom autoru - pa makar i nauštrb faktografije. Ruhrbergov pristup možda i ne bi bio toliko problematičan da se zbog njega ne gube neke druge, mnogo važnije informacije. Tako, na primjer, konstataciju da je Duchamp izumio *ready-made* prati objašnjenje smisla i važnosti toga otkrića za daljnji tijek umjetnosti 20. stoljeća koje je krajnje neprecizno, oslonjeno na izjave drugih umjetnika i u konačnici - nedopustivo površno. Dadaistička kritika institucije umjetnosti postaje tako pobunom protiv "zloupotrebe umjetnosti",⁷ a da o njezinim stvarnim razlozima i posljedicama, dakle o novom razumijevanju prirode umjetničkog predmeta, o radikalizaciji pitanja njegove autentičnosti ili redefiniciji autorске pozicije - ne saznajemo ama baš ništa. Ako je i za prosječnog čitatelja - previše je.

Za razliku od slikarstva, segment posvećen povijesti kiparstva najkoherentniji je i najkvalitetniji dio ovoga pregleda. Vješte i subtilne analize njegova autora Manfreda Schneckembergera⁸ uvjerljive su i onda kad se ukazuju samo kao mogući zametak puno ozbiljnijih teorijskih objašnjenja, koja su, na žalost, u ovom izdanju posve izostala. Za raz-

liku od Ruhrbergova, njegov diskurs cijelo vrijeme uspijeva zadržati solidnu stručnu razinu opirući se bilo kakvoj potrebi da izađe u susret pretpostavljenim, ograničenim znanjima čitatelja. Svakom od dvanaest poglavlja prethodi kratak uvod unutar kojeg se obavlja kulturno-historijska kontekstualizacija razmatranih pojava i autorskih opusa, a potom slijedi njihov sažet, kompetentan i kvalitetan prikaz. Schneckemberger započinje svoju pripovijest poglavljem o figuralnoj, antropomorfnoj skulpturi 20. stoljeća. Riječ je o skupini umjetnika koje, bez obzira na njihovu vezanost uz određene specifične poetike, umjetničke grupe ili škole 20. stoljeća, povezuje afirmativan odnos prema klasičnoj tradiciji skulpture, ali i otvorenost prema različitim tipovima inovacija u prikazivanju ljudskog tijela, zbog čega ih Schneckemberger vidi kao sponu između bogate prošlosti kiparskog medija i modernog shvaćanja njegovih izražajnih mogućnosti. Uvjerljivost te teze osigurava element fascinacije mehanikom, poetičnošću i simboličkim potencijalima antropomorfne forme koji odabrane autore (od Rodina do Marinija) povezuje čvršće od bilo kakva intelektualnog programa, a autoru ovoga prikaza daje za pravo da značenje, razloge i način prikazivanja ljudskog lika u opusu svih ostalih umjetnika koji nisu obuhvaćeni spomenutim rasponom promatra na podlozi nekih posve drukčijih poetičkih i konceptijskih odrednica. Daljnji tijek njegova pripovijedanja slijedi kronologiju umjetničkih pokreta 20. stoljeća oslonjenu na prikaz djelovanja najznačajnijih predstavnika i na objašnjenje njihovih bitnih prinosa povijesti

⁷ Nav. dj. (bilj. 3.), 130.

⁸ Manfred Schneckemberger dekan je Likovne akademije u Münsteru koji je bio i umjetnički direktor dviju *Documenti*, 1977. i 1987. godine.

modernog kiparstva. Uvođenje priče o objektu naoko razbija taj linearni tijek pripovijedanja, no njegova je zadaća da nam s jedne strane osvijesti paralelizme raznorodnih smjerova plastičkih istraživanja u povijesti skulpture 20. stoljeća, ali i da serijom pravovremenih i kvalitetnih uputnica upozori na vezu između ove izražajne forme i instalacije 70-ih godina, čiji su korijeni upravo u tim ranim, kritičkim praksama predratnih avangardi i njima odgovarajućih načina razumijevanja umjetnosti. Dodamo li tome još i umješno iznesene pripovijesti o kiparstvu pedesetih godina, odnosno minimalizmu, praćene nenametljivim upozorenjima na zbivanja u širem kulturno-historijskom okruženju te na njihov utjecaj na modernu umjetnost, cijeli ovaj segment Taschenove *Umjetnosti 20. stoljeća* dobiva svoju čvrstu i jasnu fizionomiju. Problem se javlja pri njegovu kraju, kad počinje gubiti na konzistentnosti, što je činjenica koju autor objašnjava na gotovo identičan način kao i Ruhrberg nešto ranije, dakle "posvemašnjom dezorijentiranošću" umjetnosti kraja stoljeća unutar koje više ne nalazimo prepoznatljive stilske orijentacije i čvrsto određena umjetnička strujanja. Stoga, prema njegovu mišljenju, jedini kriterij na koji možemo osloniti svoj sud postaje nastojanje da se prepoznaju vrijednosti koje dolaze "iz supstancije i dubine svakog djela ponaosob". Iako na kraju Schneckenburger iznosi pretpostavku da će se iz te "stilske neugodnosti" izroditi i neki novi, za budućnost umjetnosti pozitivni poticaji, rezignirani ton čitavog toga završnoga odjeljka navodi na zaključak kako je prije

riječ o nastojanju da se pokaže kakav-takav optimizam no o iskrenu autorovu uvjerenju.



Nakon pregleda skulpture slijedi solidan prikaz umjetnosti u novim medijima, kojem nedostaje čitav niz važnih autorskih imena. Čini se, međutim, da to nije krivnja njegove autorice Christiane Fricke,⁹ već prije posljedica odluke izdavača koji je ovu knjigu bez sumnje namijenio čitateljima nešto konzervativnijeg ukusa. Na to upućuje već i sama terminologija, budući da su pojmom "novih medija" pokrivena izražajne forme i izvedbene sredstva koja već odavno nisu nova (različiti tipovi performansa, umjetnost videa, instalacije), dok se medijima koja su doista novi (net-art) posvećuju jedva tri-četiri stranice. Mogući argument da je produkcija modernog (i postmodernog) slikarstva puno bogatija nije osobito uvjerljiv budući da najveći dio cjelokupne umjetničke produkcije

⁹ Christiane Fricke ugledna je kritičarka suvremene umjetnosti i autorica brojnih tekstova o videoumjetnosti.

Zapada tijekom proteklih tridesetak godina čine upravo performansi, videoradovi, instalacije, različiti tipovi ambijenata i *site-specific* radova. Kako god bilo, dio koji se odnosi na njihove prikaze u faktografskom je smislu na vrlo niskoj razini, pa u takvoj, gotovo skicoznoj formi ne zaslužuje osobitu pozornost.

Ni prikaz povijesti fotografije nije imao puno više sreće, kako s količinom dodijeljenog mu knjižnog prostora, tako ni s autorom Klausom Honnefom.¹⁰ Iako je po svojoj metodologiji naoko najbliži Schneckeburgeru, njegovi nešto značajniji izleti u interpretaciju utjecaja kulturno-historijskog konteksta prije su neizbježna posljedica same prirode fotografskog medija no posljedica autorova svjesnog izbora. Podijelivši svoj prilog na sedam poglavlja Honnef neprestano lavira između tematskog i problemskog pristupa, što i ne bi bio osobit grijeh da se ta konfuzija ne odražava i u vizualnom materijalu, te da njegovi povremeni izleti u neku vrstu teorijskog diskursa ne daju tako sumnjive rezultate. No najveći problem jest izbor zastupljenih autora i njihovih djela u kojem se inzistira na (neosporno izvrsnoj) njemačkoj fotografiji, posebice onoj iz međuratnog razdoblja, dok se istovremeno izostavljaju ne samo umjetnici iz drugih, rubnih sredina (na primjer meksički fotografi Tina Modotti i Manuel Alvarez Bravo) nego i autori bez kojih je doista teško ispričati suvislu pripovijest o povijesti fotografije 20.

stoljeća (Brassaï, Henry Cartier Bresson, Diane Arbus). Problematičnost Hannefova pristupa to je očitija što se više približavamo sadašnjem trenutku, a navedene slabosti postaju najočitiije u posljednjem poglavlju pod naslovom *Fotografija osvaja umjetnost i gubi svoj karakter*, u kojem ključno pitanje - razlozi suvremene prakse prebacivanja prikazivačkih sadržaja iz slikarstva u medij fotografije - ostaje, ustvari, posve nerazriješeno.

Kad uzmemo u obzir sve činjenice koje smo naveli, moramo sa žaljenjem zaključiti kako je, unatoč dobro obavljenom prevoditeljskom poslu i kvalitetnom tisku, Taschenov pregled *Umjetnost 20. stoljeća* još jedan u nizu površnih, posve neuzbudljivih (povremeno čak dosadnih) i, u smislu fleksibilnosti kriterija selekcije likovne građe, izrazito patrijarhalnih prikaza umjetnosti ovoga iznimno dinamičnoga, kontroverzno i neizmerno zanimljivog razdoblja što ga i sami živimo. Onima koji bi se htjeli upustiti u pustolovinu njegova istinskog razumijevanja preporučamo da se oboružani rječnicima upuste u iščitavanje već spomenute knjige američkog kvarteta Foster, Krauss, Bois i Buchloh *Modernism, Anitmodernism, Postmodernism*, čija složena i zanimljiva pripovijest vjerojatno još dugo neće pobuditi interes domaćih izdavača.

¹⁰ Klaus Honnef profesor je povijesti i teorije fotografije na Akademiji likovnih umjetnosti u Kasselu.