

Ljiljana
Kolešnik

U okovima tradicije

Uvod u povijest umjetnosti, (ur.) Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer, Martin Warnke, Zagreb, Fraktura, 2008., (ur. hrv. izdanja) Ljerka Dulibić; 390 str., ISBN 978-953266044-9 (Prijevod šestog izdanja knjige *Kunstgeschichte: Eine Einführung*, Dietrich Reimer Verlag, 2003.)

Posljednjih dvadesetak godina u “životu” povijesti umjetnosti presudno je obilježeno njezinim sve izrazitijim otvaranjem prema utjecajima iz širega disciplinarnog okruženja. Različiti tipovi kritičkih intervencija, nerijetko utemeljeni na upotrebi teorijske aparature drugih humanističkih disciplina, povećali su zanimanje povjesničara umjetnosti i za intelektualne korijene vlastite discipline te rezultirali naglim porastom količine stručne literature vezane uz pitanja teorijskog i metodološkoga okvira povijesti umjetnosti. Osim niza ambicioznih teorijskih čitanki, što svoje opravdanje sve češće nalaze u objavljivanju slabije dostupne, gotovo egzotične građe primarno kulturološke vrijednosti,¹ znatno je porastao i broj metodoloških pregleda, koji pitanjima iz tog segmenta struke pristupaju s jasno definirane ideološke pozicije te s ciljem da, uz objašnjenje osnovnih teorijskih sastavnica odabranih tipova interpretativnih praksi, rasvijetle i historijske, kulturalne, odnosno klasno-socijalne okolnosti što okružuju njihovu pojavu.² Upravo takav, kompleksni kulturalno-historijski i ideološki okvir trebali

bismo imati na umu kao svojevrsnu olakotnu okolnost pri donošenju suda o nedavno objavljenom *Uvodu u povijest umjetnosti*, prijevodu metodološkog pregleda koji je davne 1985. godine priredila skupina najuglednijih njemačkih povjesničara umjetnosti. Riječ je o udžbeniku podjednako namijenjenu studentima, autodidaktima i “običnim” štovateljima lijepih umjetnosti, a čiji cilj je – prema riječima uvodničara Heinricha Dyllija – “sumirati temeljne metodološke spoznaje” i ponuditi “osnovne informacije o stručnom polju povijesti umjetnosti”. Konceptijske i ideološke specifičnosti po kojima se ovo izdanje izdvaja iz skupine sličnih, mahom anglosaksonskih naslova, te njegovi najveći nedostaci i ograničenja, proizlaze iz činjenice da se zadatku sintetskog prikaza metodologije povijesti umjetnosti pristupilo iz uske, ekskluzivne perspektive lokalne prakse povijesti umjetnosti i s teorijskih pozicija čvrsto utemeljenih u akademsku tradiciju sredine. Nije nam, naravno, ni na kraj pameti dovesti u pitanje ugled te tradicije, kao ni njezinu presudnu ulogu u definiranju ključnih teorijskih i metodoloških polazišta povijesti

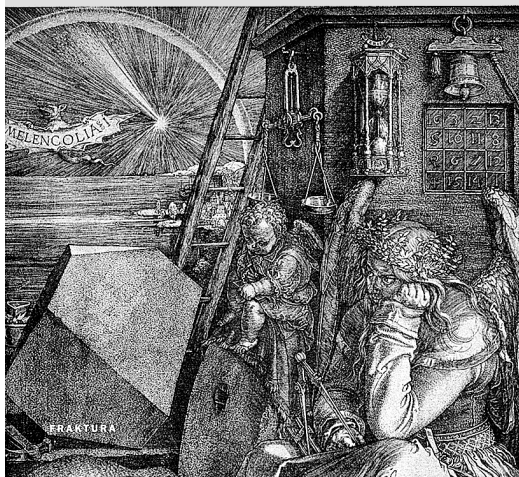
¹ Vidi, na primjer, uradak Stuarta Edwardsa *Art and its Histories: A Reader*, Yale University Press, 1999., koji, na primjer, zajedno s tekstovima filozofa, teoretičara i kritičara umjetnosti, donosi fragmente osobnih dnevnika i pisma, pamfleta, sudskih presuda, muzejskih kataloga – sve do pjesama rugalica, u vremenskom rasponu od Plinija Starijeg do Edwarda Saïda.

² Među kvalitetne primjere takve vrste stručne literature svakako treba ubrojiti sljedeće naslove: *Art History*

and Its Methods: A Reader, (ed.) Eric Fernie, Phaidon, 1995; *The Subjects of Art History*, (ed.) Mark Cheetham, Michael Ann Holly, Keith Moxey, Cambridge, Univ. Press, 1998; *The Art of Art History: A Critical Anthology*, (ed.) Donald Preziosi, Oxford Univ. Press, 1998; ROBERT JONATHAN HARRIS, *The New Art History. A Critical Introduction*, Routledge, 2001; *Critical Terms for Art History*, (ed.) Nelson, Richard Shiff, Univ. of Chicago Press, 2003.

UVOD U POVIJEST UMJETNOSTI

uredili Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp,
Willibald Sauerländer, Martin Warnke



umjetnosti. Uostalom, percepcija povijesti umjetnosti kao “njemačke discipline” već je odavno utvrđena i potvrđena historijska činjenica. No njezina današnja pozicija i utjecaj bitno su različiti od onoga s kraja 19. ili početka 20. stoljeća. S izuzetkom pojedinih autora, kao što su Hans Belting ili Wolfgang Kemp, suvremena znanstvena produkcija njemačke povijesti umjetnosti u metodološkom je smislu mahom konvencionalna, a u zaključcima predvidiva, što je vjerojatno ključni razlog njezine relativno slabe “vidljivosti” unutar međunarodne povijesno-umjetničke zajednice. U kolikoj je mjeri takvo stanje posljedica (negativnog) djelovanja doista respektabilne akademske tradicije discipline – teško je reći. No njezin snažan utjecaj na koncepciju *Uvoda u povijest umjetnosti* uočljiv je na gotovo svakoj stranici toga udžbenika. Očitavamo ga ne samo izravno – u određenju granica prostornoga i vremenškoga obuhvata likovne građe (isključivo europska likovna produkcija u rasponu od

ranoga srednjeg vijeka do moderne umjetnosti) ili u ustrajnu podržavanju podjele na profesionalnu (*Kunstgeschichte*) i teorijsko-analičku (*Kunstwissenschaft*) sferu povijesti umjetnosti – već i posredno, u obilju patrijarhalnih metafora i jedva prikrivenoj odbojnosti prema svim metodološkim “novotarijama” iz anglosaksonskoga akademskog konteksta. Iako su prostorno-vremenski obrisi interesnog polja discipline, te jasna razdjelnica između njezinih “profesionalnih” i “teorijskih” zadataka, ono što njemačku praksu povijesti umjetnosti razlikuje od hrvatske, riječ je o kulturološki uvjetovanim specifičnostima, koje – iako ne beznačajne – bitno ne utječu na razumijevanje izložene građe. Uostalom, činjenica da je afirmacija povijesti umjetnosti kao znanstvene discipline u Hrvatskoj presudno obilježena recepcijom germanske akademske tradicije zasigurno je jedan od razloga zbog kojih se i pristupilo prevođenju ovoga udžbenika. Možda će upravo zbog tih neospornih historijskih veza dviju sredina domaće čitateljstvo biti benevolentnije prema krajnje konzervativnom određenju povijesti umjetnosti na kojem počiva čitava priča *Uvoda u povijest umjetnosti*, kao i prema tvrdoglavu inzistiranju njezinih autora na normativnom okviru discipline i na trima “temeljnim principima historijske interpretacije” (formalna analiza + stilaska analiza + ikonografska/ikonološka analiza), kao gotovo jedinom pouzdanom osloncu korektnog objašnjenja umjetničkog djela. Jedna od posljedica takve, implicitno pozitivističke projekcije povijesti umjetnosti jest i neuobičajen “stručni” segment ove trodijelne knjige, u kojem nalazimo detaljne prikaze načina empirijske obrade likovne građe te znanstvenih tehnika prikupljanja i analize podataka o strukturalnom i fizičkom statusu umjetničkog predmeta. S aspekta suvremene disciplinarnе prakse takva se koncepcija čini prilično problematičnom, jer uspostavlja prenaplašenu, izravnu i gotovo mehaničku vezu između “teorije” i “prakse” povijesti umjetnosti, pa bi neupućena čitatelja mogla navesti na (naivan) zaključak

kako je historijska interpretacija jednostavna sinteza empirijskih podataka prikupljenih arhivskim radom i opservacijom umjetničkog djela. Ravnomjerna raspodjela pozornosti između praktičnih postupaka i interpretativnih strategija povijesti umjetnosti neosporni je refleks znanstvenih i disciplinarnih konvencija, no u konačnici rezultira dojmom da se pred nama – unutar istih korica – nalaze dvije različite knjige i dva posve različita razumijevanja epistemoloških ciljeva povijesti umjetnosti, povezana samo činjenicom umjetničkog djela kao zajedničkog predmeta proučavanja. Metodološko-empirijskom cjelinom nećemo se detaljnije baviti, budući da je određena suzdržanost u kritici normativne povijesti umjetnosti danas već pitanje dobrog ukusa. Konstatirat ćemo samo kako je slika povijesti umjetnosti što je ona generira, čvrsto vezana uz tradicionalni značenski opseg pojma *Kunstgeschichte*, obuhvaćena odgovarajućim preciznim određenjem interesnog polja i pedantnom tipološkom sistematizacijom predmetne građe discipline – neobično harmonična, umirujuća i sasvim nerealna. Za razliku od nje, obrisi sadašnjeg trenutka s kojima se susrećemo u onom drugom, teorijsko-interpretativnom dijelu knjige mnogo su dramatičniji. Obilježava ih izrazita ideološka heterogenost, jasno iskazana sumnja u “univerzalnost” svih određenja na kojima počiva metodološko-empirijska priča te zaokupljenost pitanjem o budućnosti povijesti umjetnosti i njezinoj (ne)mogućnosti da trenutačnim rasponom svojih metodoloških oruđa odgovori na zbivanja u polju suvremene vizualne kulture.

Pitanje budućnosti povijesti umjetnosti postavlja se, doduše, i mnogo prije, na samom početku udžbenika u tekstu Martina Warnkea (*Predmetno područje povijesti umjetnosti*), a u okviru razmatranja moguće potrebe proširenja predmetnog područja povijesti um-

jetnosti u smjeru obuhvata novih kategorija vizualnih prikaza (film, video i TV). No umjesto kompleksnog objašnjenja nužnih metodoloških promjena podrazumijevanih samom prirodom novih medija, problem budućnosti struke biva izjednačen s problemom opstojnosti njezina normativnog okvira i sveden na pitanje – hoće li povijest umjetnosti i u slučaju takva proširenja moći ostati vjerna svojim tradicionalnim ciljevima i pretpostavkama? Optimističan Warnkeov odgovor, temeljen na analogiji s posljedicama ranijeg proširenja na područje umjetničkog obrta, prilično je neuvjerljiv. Drukčije intonirana i daleko manje prihvatljiva projekcija budućnosti discipline, iz koje je izrastao i najzbuđljiviji njemački prinos teorijskom kompleksu suvremene povijesti umjetnosti – koncept “antropologije slike” (*Bild-Anthropologie*) Hansa Beltinga – posve je izostao iz ove knjige.³ Razlog toga “ispuštanja” trebalo bi možda potražiti u Beltingovu uvjerenju kako je povijest umjetnosti došla svojemu kraju. Odnosno, ono što je došlo kraju, što se nepovratno okončalo, jest stari koncept umjetnosti kao “umjetnosti po sebi” te njemu odgovarajući tip povijesne pripovijesti na kojoj se povijest umjetnosti temeljila od renesanse do kraja modernizma.⁴ Budući da je riječ o situaciji koja se ni na koji način ne može izmijeniti, postavlja se pitanje: “Što će se dogoditi sad, kad je povijest umjetnosti mrtva?” Beltingov odgovor glasi: ako je povijest umjetnosti doista mrtva, mora biti napuštena i sama ideja umjetnosti na kojoj je ona počivala, a u korist koncepta slike/prikaza (*Bild*), odnosno “znanosti o slici” (*Bildwissenschaft*), koje mogu pokriti mnogo šire područje vizualnih prikaza od onoga metodološki dostupnog bivšoj disciplini.

Radikalizam Beltingova rješenja nepobitni je dokaz visokog stupnja krize njemačke (i europske) povijesti umjetnosti, ali i jedan od rijetkih primjera autentičnog odgovora na tu

3 Prve naznake koncepta *Bild-Anthropologie* javljaju se u Beltingovim tekstovima s kraja 80-ih, a cjelovito objašnjenje u njegovoj knjizi *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München, Wilhelm Fink, 2001.

4 Više o tome pitanju vidi u: HANS BELTING, *The End of the History of Art?*, Univ. of Chicago Press, 1987, te u HANS BELTING, *Art History After Modernism*, Univ. of Chicago Press, 2003.

krizu, što je podjednako oslonjen na elemente njezine tradicije s početka 20. stoljeća, na teoriju književnosti (Wolfgang Iser) te na impulse koji dolaze iz interdisciplinarnog područja studija medijske kulture.⁵ Beltingovo obrazloženje nepobitne smrti povijesti umjetnosti i značenjska struktura “spasonosnog” koncepta vizualne antropologije otkrivaju smjer u kojem će se – prema našem mišljenju – razvijati proces kritičke intervencije u polje tradicionalne povijesti umjetnosti u Njemačkoj tijekom nekoliko narednih godina. Nove interpretacije teorijske i metodološke baštine discipline, utjecaj suvremene teorije književnosti (ponajprije škole iz Konstanza),⁶ te neizbježno uokvirivanje novih modela značenja i povijesnoumjetničkog prikazivanja postavkama gadamerovske hermeneutike, podloga je na kojoj su se razvili i ostali novi, “autentično njemački” i neobično malobrojni modeli interpretacije također uvršteni u ovaj udžbenik. Osim objašnjenja kontekstualnog modela interpretacije, koji pruža H. Belting (*Djelo u kontekstu*), riječ je, dakako, o priložima Wolfganga Kempa (*Umjetničko djelo i gledatelj: pristup estetike recepcije*) i Oskara Bätschmanna (*Upute za interpretaciju: povijesnoumjetnička hermeneutika*), koji neosporno zaslužuju detaljnu kritičku interpretaciju, ali nekom drugom prigodom. Spomenutim članicima treba pribrojiti korektna objašnjenja formalnoanalitičke metode Herrmana Baue-

ra (*Forma, struktura, stil: povijest i metode formalne analize*) što (neopravdano) previđaju formalističku epizodu iz povijesti američke poslijeratne umjetnosti (Greenberg, Fried, Krauss), te neobično strastven, ali zbog stilskih bravura mjestimično teško “probavljiv” “zagovor” ikonologije Johanna Konrada Eberleina (*Sadržaj i značenje: Ikonografsko-ikonološka metoda*).⁷ Govoreći o zaobilaženju ili previđanju, zanimljivo je uočiti kako ekskluzivna orijentacija na intelektualni potencijal vlastite sredine rezultira pomanjkanjem interesa za većinu trenutačno široko prihvaćanih tipova teorijskog diskursa izniklih iz anglo-američke disciplinarnе prakse, ali i priličnom otvorenošću prema ideji (iako ne i konceptu) suvremenih studija vizualne kulture. Interes za tu novu paradigmu zasigurno je posljedica već spomenutoga utjecaja studija medijske kulture na čitavo područje njemačke humanistike, koji bi – kako se čini – mogao imati posebno dramatične reperkusije upravo u polju povijesti umjetnosti. O tome svjedoči i prilog Horsta Bredekampa (*Slikovni mediji*) koji se, “kružeci” oko Beltingova razumijevanja slike, samo lapidarno dotiče studija medijske kulture, stavljajući težište na iscertavanje granica interesa struke za nova područja vizualnosti, što bi mogla biti posljedica sve češćih, “bliskih susreta” dviju paradigmi, te sve izrazitije potrebe jasnog razgraničenja njihovih interesnih područja. Ostali su eseji iz ovoga

5 Koncept *Bild-Anthropologie* poslužio je kao osnovno programsko polazište interdisciplinarnoga istraživačkog projekta *Bild-Korper-Medium* što ga je Belting pokrenuo 2000. godine na *Hochschule für Gestaltung* u Karlsruheu, zajedno s još nekolicinom kolega iz različitih humanističkih i tehničkih disciplina.

6 *Konstanz Schule* oznaka je za inovativni oblik književnoteorijskog rada vezan uz Sveučilište u Konstanzu, na kojem je Wolfgang Iser 1965. pokrenuo prvu njemačku katedru za teoriju književnosti. Zajedno s Hansom Robertom Jausom i Jurijem Striedterom, odbacio je dominantni model proučavanja književnosti temeljen na nacionalnoj i lingvističkoj tradiciji te premjestio težište interesa na proces recepcije i analize samog čina čitanja književnog djela. Rezultat toga radikalnog zaokreta bio je Jaussov

teorijsko-analitički model “estetike recepcije” (Rezeptionsästhetik) i Iserov model “estetike učinka” (Wirkungsästhetik). Njihov utjecaj na povijest umjetnosti jasno se očitava u analitičkim modelima prikazanim u ovom udžbeniku.

7 Jedan od najozbiljnijih recentnih primjera kritike interpretativnih ograničenja ikonologije može se pronaći u knjizi Oskara Bätschmanna, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik: die Auslegung von Bildern*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984, od nedavno dostupnoj i u hrvatskom prijevodu; vidi OSKAR BÄTSCHMANN, *Uvod u povijesnoumjetničku hermeneutiku: interpretacija slika*, Zagreb, Scarabeus, 2004.

dijela *Uvoda u povijest umjetnosti* ili repetitivni i posve neuzbudljivi (*Povijest umjetnosti, feminizam i Gender Studies, Neuroznanosti o slici*) ili neoprostivo površni (*Umjetnost i društvo: socijalno-historijski pristup; Međusobno rasvjetljavanje – povijest umjetnosti i srodne discipline, a posebice Fenomeni postmoderne i Nova povijest umjetnosti*). Uz mahom identičnu ili vrlo sličnu strukturu: opis metode (u teorijskom i historiografskom smislu) + primjer njezine primjene na odabrano umjetničko djelo, svi tekstovi u knjizi opremljeni su i popisima odabrane literature. Budući da ona uglavnom uključuju djela u nas manje poznatih autora, na prvi pogled čini se vrlo privlačnom. No ako pažljivije proučimo ponuđenu bibliografiju, utvrdit ćemo kako velik broj tih popisa nije revidiran još od 1985. godine, pa je njihova stvarna korisnost krajnje upitna. To je posebice uočljivo u metodološko-empirijskom dijelu knjige, koji se i na razini izvora čvrsto drži statične slike discipline.

Uzmemo li u obzir neuobičajenu, anakronu koncepciju ovoga metodološkog pregleda,

njegove izrazito konzervativne temeljne teorijske (pa i ideološke) pretpostavke te odbojnost prema suvremenim interpretativnim praksama razvijenim u odmaku od german-ske intelektualne tradicije, čini se kako bi odabir nekoga drugog naslova, manje ograničena utjecajem lokalne situacije i bližeg očekivanjima današnje studentske populacije, bio mnogo bolja i – u propedeutičkom smislu – mudrija odluka. Takva konstatacija ipak ne znači da ovo izdanje ne bi trebalo svesrdno pozdraviti. Ako ni zbog čega drugog, a ono zbog činjenice da bi se, ako mu pristupimo kao zornu i gotovo dokumentarnu prikazu stanja struke u određenoj, nama kulturološki bliskoj sredini, njezini problemi i ograničenja mogli pokazati vrlo poticajnim povodom i za razgovor o stanju domaće povijest umjetnosti. Budući da je ona također – i još uvijek – uglavnom normativnog karaktera, uopće ne treba sumnjati kako će *Uvod u povijest umjetnosti* imati dug i plodonosan život u našoj akademskoj i stručnoj zajednici. ✕

SUMMARY: BOUND BY TRADITION

/ The review presents the Croatian translation of the German textbook *Kunstgeschichte: Eine Einführung* as a kind of historical document dealing with the present condition and characteristics of German art history. The differences between domestic and German disciplinary practice are explained as a consequence of scientific conventions,

responsible, along with the influence of academic tradition, for pronouncedly traditional projection of art history offered by the textbook. Relation to that tradition is recognized even in contemporary critical models of interpretation (H. Belting, W. Kemp, O. Bätschmann), which are presented in more detail.