

Položaj recipijenta u vrijednosnim sustavima

Šegota-Lah, Nataša

Source / Izvornik: **Zbornik III. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti, 2013, 135 - 137**

Conference paper / Rad u zborniku

Publication status / Verzija rada: **Published version / Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:254:211753>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-05**



Repository / Repozitorij:

[PODEST - Institute of Art History Repository](#)

Položaj recipijenta u vrijednosnim sustavima

Tri predložena tematska sklopa 3. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti redom se odnose na stručnu recepciju sadašnjeg, javno eksponiranog djelokruga struke.¹ Stavljanjem naglaska na konkretna zbivanja i probleme, upućeni smo na situacije koje proizlaze iz napetog odnosa »tradicionalno stečenih utemeljenosti« unutar stručne domene i situacijskih kontingencija javne domene koju podržava sustav masovnih medija. Skrivena i, s moje strane, možda neprecizno shvaćena dimenzija ovakvog pristupa počiva na pretpostavci da »tradicijски stečene utemeljenosti« funkcioniraju kao organizirane, vrijedne i stabilne, dok se polje situacijskih kontingencija ponaša kao incidentno, komercijalno i vrijednosno nestabilno.

U odnosu na tako shvaćen koncept, prvu pretpostavku temeljim na zapažanju da su konkretni problemi i zbivanja u našem neposrednom okruženju posljedica javnih praksi, formiranih određenim vrijednosnim orijentirima i sustavima na čije reformiranje struka, sama po sebi, nema mogućnost većeg utjecaja. Kulturne bi strategije međutim, za razliku od vrijednosnih orijentira i sustava, mogle preciznije definirati područje stručnih kompetencija, odnosno markirati polje djelovanja kojim bi se izravno utjecalo na reanimaciju kritičkog, polemičkog i dijaloškog sporazumijevanja s javnošću, što bi aktiviralo i sudioništvo u kreiranju Kulturne politike.

Govoreći o vrijednosnim orijentirima, podrazumijevam takozvane »pogledе na svijet« ili, rortijevskim jezikom rečeno, »konačne vokabulare« kao pretpostavljene riječi, ideologije i tipove ponašanja koje ljudi općeprihvaćeno koriste za opravdanje svojih akcija, uvjerenja i načina života. Konačnost vokabulara u tom smislu predstavlja ograničenje, ono najdalje dokle se može dosegnuti jezikom.

Pod pojmom vrijednosnih sustava podrazumijevam koherentan skup onih vrijednosnih orijentira koji su društveno usvojeni, standardizirani i preferencijalni oblici ponašanja, ili drugim riječima, prevladavajuće stanje duha i kriterija koji se promiču.

Kulturne strategije su, za razliku od navedenoga, intencionalniji oblik utvrđivanja kulturnih vrednota i okrenute su dugoročnijim ciljevima kulture. Ovdje želim istaknuti kako djelatnost utvrđivanja i pripreme dugoročnih ciljeva u kulturi podrazumijeva djelovanje u zadanim okvirima vrijednosnih orijentira i sustava društva, a ne izvan, iznad ili protiv njih. Naime, stručni korpus povjesničara umjetnosti ne samo

što je malobrojan, već se i sâm unutar sebe dijeli po tipovima pristupa (ili po nazorima) prema suvremenosti.

Povijesni je kontinuitet u suvremenosti krenuo u dva nevezana smjera koji su svojim različitim fokusima označili različite autonomije i polja djelovanja. Rez između pojmovala »Povijest umjetnosti« i »Kraj umjetnosti« nije u teoriji i produkciji prihvaćen kao proces koji označava smjenu specifičnih tradicionalno shvaćenih produkcijskih konvencija, već je shvaćen kao potpuna smjena smislova gdje se stvorila situacija međusobnog odricanja.

Tradicionalne teorijske sustave u jednom je trenutku zateklo urušavanje specifičnih, općevažećih disciplinarnih konvencija vrednovanja, a poimanje da kultura zastupa javno dobro opravdano je dovedeno u pitanje. No, takvim se pitanjem novije umjetničke i teorijske produkcije nisu odrekle svoje strukovne matrice, već su zatražile evaluaciju primjenjivosti starijih konvencija označavanja, interpretiranja i vrednovanja u odnosu na nove prakse i spoznaje. Zbog toga smatram kako je položaj struke u suvremenom društvu u velikoj mjeri određen pitanjem: što struka jest, odnosno je li riječ o prošlo-me svršenom vremenu discipline ili o njezinu neprekinutom razvoju koji se temelji na prihvaćanju i stalnom problematiziranju smjene uvriježenih konvencija.

Utoliko tematski sklop »Položaj struke u suvremenom društvu«, koji apostrofira stručnu recepciju u medijskom okruženju, odražava između ostaloga i krizu nepovezanih domena unutar same struke. Na koji način? Decentriranjem suvremenih tendencija i produkcija (iz njihove očekivane, središnje pozicije u suvremenom kulturnom okolišu) na margine teorijskog fokusa, struka podupire težu poziciju u svim aspektima svoga javnog plasmana.

1. U tom smislu, mislim da je navedeni »nedostatak zanimanja za kulturne i znanstvene teme« dobrim dijelom pitanje nezastupljenosti suvremenog društva u kulturnim i znanstvenim temama struke.
2. Nadalje, navedeni problem komercijalizacije, koji zastupa dominaciju tržišnog orijentira u sustavu društvenih vrijednosti, dijelom je posljedica situacije u kojoj komercijalni programi vrlo lako zaobilaze slabe prepreke kulturnih strategija pa im je olakšano utjecanje na kulturnu politiku.
3. Isticanje nedostatne opće educiranosti povlači pitanje svih obrazovnih strategija među kojima je i studij povije-

sti umjetnosti. I njegova pripravnost na mapiranje suvremenosti među ostalim je uporišnim točkama discipline.

4. Nadalje, »slaba prisutnost povjesničara umjetnosti u donošenju odluka od javnog značenja« dijelom je posljedica i slabe prisutnosti javnoga, suvremenog i konkretnog u teorijskim praksama same struke, kao i dugotrajno, uspješno povlačenje struke iz kritičkih, polemičkih, i vrijednosno jasnih određenja u javnom prostoru.
5. Marginalizacija struke, naposljetku, postmodernističkim jezikom rečeno, podrazumijeva izmaknutu poziciju iz nekoga privilegiranog društvenog centra. No, u smjeni konvencija novoga vremena smijenjena je i relevantnost točke motrenja iz perspektive centar-margina, prema dinamičnoj poliperspektivi uzajamnih recepcija.

Recepcija medijske perspektive u tom kontekstu upućuje na istraživanja komunikoloških studija iz pedesetih godina 20. stoljeća. Tako su Lazarsfeld i Merton u knjizi *Masovna komunikacija, okus popularnog i organizirane društvene akcije*,² 1948. ustvrdili kako se od komercijalno organiziranih masovnih medija ne može očekivati funkcija stvaranja promjena sustava jer *big business* financira njihovu proizvodnju i produkciju. Siebert, Peterson i Schramm 1956. u djelu *Četiri teorije tiska*³ nadopunjuju prethodnike tezom da masovni mediji, bez obzira što funkcioniraju različito u različitim tipovima društava, uvijek preuzimaju oblik i kolorit socijalnih i političkih struktura u koje su uključeni.

Sve je odavno znano pa i to da su masovni mediji upućeni na kriterije mase, kojoj – citiram Gadamera⁴ – pripada nedostatak artikulacije i diferencijacije, što uključuje anonimnost koja otežava humanost. Položaj recipijenta u vrijednosnim sustavima društva u kojem živi različit je i s obzirom na stupanj aktivnosti njegova primanja, drugim riječima, različito je jesmo li recepciju razumjeli kao primanje (preuzimanje ili usvajanje) ili smo je razumjeli kao praksu gledanja.

Tragom istoimene knjige, *Prakse gledanja*⁵ autorica Sturken i Cartwright, recepcija predstavlja upravo različite prakse kao aktivnosti stvaranja smisla i značenja. Riječ je o intencionalnom pojmu primjene i provedbe u djelo određenog načina ili postupanja gledanja. Vidjeti, u tom kontekstu, podrazumijeva kompleksniji proces promatranja i specifičnost prepoznavanja svijeta. Riječ je, zapravo, o istom pristupu za koji se zalažu Cupchik i Kemp,⁶ afirmirajući aspekt treniranosti ili netreniranosti recipijenta u odnosu na produkcijski i teorijski kontekst onoga što se prima.

S takvim pretpostavkama djelatne i kontekstualno trenirane recepcije stvarnost se ne može sagledati samo s jedne fiksne pozicije dominantnih teorijskih orijentacija što je u praksi uočljivo po njihovoj zastupljenosti u znanstvenim i stručnim publikacijama, nastavnim programima i po utjecaju u medijskom prostoru. Pitanje je dakle, u kojem omjeru dominantni teorijski pristupi kontekstualiziraju i treniraju iskustvo suvremenosti ili suvremenih praksi gledanja? Preciznije rečeno, netreniranima se doimaju teorijske rekontekstualizacije starih pitanja u ruhu novijih teorijskih postignuća.

Pod starim pitanjima, kojima se novije teorije rekontekstualiziraju, posebno mi se značajnima čine odnosi umjetnosti i stvarnosti,⁷ povijesnog i situacijskog,⁸ privatnog i javnog,⁹ slike i opisa,¹⁰ teorije i produkcije ili centra i periferije.¹¹

Zašto je to važno? Rečeno riječima Roberta Storra,¹² zbog vjerodostojnosti teorijskog sustava koji prije svega ovisi o korisnosti njegove primjene i točnosti, odnosno o konceptualizaciji vlastitog statusa i funkcije, kada su i ako su prilagođeni kontekstu u kojem se raspravljaju. Prilagođenost kulturnom kontekstu određenoga teorijskog sustava ogleda se u zastupljenosti i primjeni određenih koncepata, metoda, paradigmi, diskursa, značenjskih orijentira...

Kroz nastavne programe, kao i produkciju znanstvenih i stručnih tekstova, u nas dominiraju tradicionalni koncepti, normativne i formalne metode, paradigma umjetnika i umjetničkog djela, govorni diskurs čiste discipline, kao i pre vlast denotativno ikonoloških nad konotativno aksiološkim, otvorenim značenjskim odrednicama. Postoje, dakako, vrstna istraživanja i doprinosi naših povjesničara umjetnosti u konceptima koji su zaživjeli nakon modernizma, u istraživanjima razlikovnih metoda valorizacije, u istraživanjima paradigmi s kraja 20. i početka 21. stoljeća, na interdisciplinarnim poljima istraživanja, kao i u otvorenim značenjskim sustavima koji su otvoreni prema uvijek novim repertoarima i hijerarhijama umjetničke i kulturne aksiologije. Unatoč tim doprinosima, njihova je zastupljenost u nastavi i znanstveno relevantnim časopisima neznatna.

U svijetu koji je društvene vrijednosti prilagodio kriterijima tržišnog stila i ukusa, podržavanje vrijednosno neutralnoga pristupa u odnosu na društvene i kulturne vrijednosti čini štetu. Kao posljedica rečenoga, doima se dobrim dijelom i umiranje umjetničke kritike koja bi trebala biti primjeren oblik vrednovanja umjetnosti i vizualne kulture, kao i očuvanja i vrednovanja baštine. Međutim, mnoge su kritičarske prakse primjenom starijih, tradicionalnijih, iz društvenog konteksta često izdvojenih modela interpretacije, neutraliziranjem ideološkog stava recepcije, neutralizirale kritičku oštricu javne riječi, a time i umjetničke produkcije, postavši uglavnom nejasne i nepopularne za recipijenta nove generacije. Smanjen angažman struke oko medijskog prostora u toj domeni – sportski rečeno – čisti je autogol.

Odnos obrazovnog sustava i stvarnosti definira vrstu opremljenosti novih naraštaja struke za dijalog sa suvremenim svijetom pa i recepciju same struke. Početkom tekuće akademske godina na ciljanoj skupini studenata završnih godina preddiplomskog i diplomskog studija na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta u Rijeci, provela sam anketu od 25 pitanja o recepciji struke povjesničara umjetnosti u odnosu sa stvarnošću. Iako se na tako malom broju ispitanika ne može govoriti o reprezentativnom uzorku i relevantnosti rezultata, nekoliko je odgovora zbog visokog postotka ujednačenosti indikativno za ovu temu. Predočiti ću tri. Formiranje vrijednosnih orijentira u struci tijekom cjelokupnog školovanja 80% ispitanika ocijenilo je nedovoljnim. Na popisu prioriteta vrijednosnih orijentira u njihovu osobnom sustavu, etički aspekti umjetničkog djela kod 100% anketiranih bili su na posljednjem mjestu. U dijelu samoprocjene stečenih znanja po povijesnim periodima tijekom studija, 100% anketiranih ispitanika smješta suvremenu umjetnost i teoriju na posljednje mjesto.

Procese odumiranja tradicionalnih, općevažećih, u okvir discipline zatvorenih, neutralnih i pretežno zastupanih konvencija u struci, ne bih shvatila kao »nasilnu smrt« ili epohalnu

egzekuciju prije stečenih utemeljenosti, već kao stvaranje nove domene recepcijskih (i stvaralačkih) praksi koje su nastale uslijed novih okolnosti, koje, ruku na srce, ni po čemu više nisu nove.

Loš status struke u suvremenom društvu sam po sebi nameće potrebu za legaliziranjem zajedničkog (interferentnog) prostora djelovanja, tradicijske i suvremene domene, čemu bi se ponajviše doprinijelo poticanjem onog dijela struke koji je opremljen (interesno orijentiran) za dijalog sa stvarnim svijetom koji ne možemo ni ignorirati, niti vrijednosno neutralizirati.

Suvremenost je, ma kakva ona po našem sudu ukusa bila, kronotopna situacija¹³ pogodna za dijalog između društvenih i strukovnih vrijednosti, za njihovo međusobno solidariziranje, kritičku uzajamnost i interdisciplinarnost.

Bilješke

1
Izlaganje nazvano *Položaj recipijenta u vrijednosnim sustavima*, oblikovala sam kao grubi kolaž osobnog poimanja teme, na satiričnoj podlozi vizualnih poruka američke konceptualne umjetnice Barbare Kruger. Razlog tomu je njezina umjetničko-teorijska aktivnost i nastojanje da učini vidljivim (vizualno predočivim) slom metapripovijesnih struktura u vremenu hiperkonzumerizma. Držim da je, uvjetno rečeno, strukovni pokret otpora degradaciji vrijednosnih orijentira u suvremenome kulturnom krajoliku barem duhovitiše, ako ne i korisnije promotriti kroz prizmu određene umjetničke prakse koja efektno ometa kulturne stigme i stereotipe s kojima smo svakodnevno suočeni.

Njezina aktivistička poetika naime rekontekstualizira značenja u medijskom polju društveno vidljivog kroz polemiku s javno-anonimnim (ti, vi, mi, oni) pristupom, i to tako da mu je autorskim potpisom naglašena »ja« forma – nerazlučivi, integralni dio. Ma koliko da je u tom smislu autorizirano »ja« u napetom odnosu s anonimiziranim vrijednostima masovne kulture, isticanjem tog odnosa ističe se njegova uzajamnost.

2
PAUL LAZARSELD, ROBERT MERTON, *The Communication of Ideas*, u: *Mass Communication, Popular Taste, and Organized Social Action*, (ur.) Lyman Bryson, New York, 1948., 95–118.

3
FRED SIEBERT, THEODORE PETERSON, WILBUR SCHRAMM, *Four Theories of the Press*, Chicago, 1963.

4
HANS GEORG GADAMER, *Umjetnost i mediji*, u: *Ogledi o filozofiji umjetnosti*, Zagreb, 2003., 211–235.

5
MARITA STURKEN, LISA CARTWRIGHT, *Practices of Looking*, New York, 2001.

6
GERALD CUPCHIK, STEPHEN KEMP, *Media entertainment: the psychology of its appeal*, u: *The Aesthetics of Media Fare*, (ur.) Dolf Zillmann, Mahwah, NJ, 2000., 249–277.

7
Posebno kod: ARTHUR DANTO, *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, Zagreb, 1997.

8
Posebno kod: HANS GEORG GADAMER, *Umjetnost slike i umjetnost riječi*, u: *Slika i riječ. Uvod u povijesnoumjetničku hermeneutiku*, (ur.) Sonja Briski Uzelac, Zagreb, 1997., 37–59.

9
Posebno kod: RICHARD RORTY, *Kontingencija, ironija, solidarnost*, Zagreb, 1995.

10
Posebno kod: NELSON GOODMAN, *Jezici umjetnosti. Pristup teoriji simbola*, Zagreb, 2002.

11
Posebno kod: LINDA HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism*, London–New York, 1988.; ista, *The Politics of Postmodernism*, London–New York, 1989.

12
HELEN STOILAS, Robert Storr: *Most theory has little bearing on art*, u: *The Art Newspaper, Online published*, <http://www.the-artnewspaper.com/articles/Robert-Storr-Most-theory-has-little-bearing-on-art/19605> [19. X. 2009.]

13
Posebno kod: JURIJ BORJEV, *Estetika*, Sarajevo, 2009.



Barbara Kruger, dizajnirane majice s izložbe u Parrish Art Museum, Southampton, New York, 1995. (izvor: B. KRUGER, *Barbara Kruger*, New York 2010.)