

# Aktualni procesi institucionalne i metodološke rekonfiguracije disciplinarnog polja povijest umjetnosti

---

**Štefančić, Klaudio**

*Source / Izvornik:* **Zbornik III. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti, 2013, 391 - 393**

**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:254:740227>

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

*Download date / Datum preuzimanja:* **2025-03-12**



*Repository / Repozitorij:*

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

## Aktualni procesi institucionalne i metodološke rekonfiguracije disciplinarnog polja povijest umjetnosti

U knjizi *Dizajn i zločin* koja je nedavno prevedena i na hrvatski, Hal Foster, američki povjesničar umjetnosti, povezuje nastanak povijesti umjetnosti kao humanističke discipline s rođenjem modernog društva, ustvrdivši da je svijest o krizi u temeljima i jedne i druge pojave. Premda Foster ne ulazi u eksplikaciju ove teze, nije teško pretpostaviti da se kriza u obama slučajevima pokazuje kao proces određen različitim i nerijetko suprotstavljenim pogledima na smjer i svrhu povijesnoga kretanja.

U povijesti umjetnosti se diskurs krize često pojavljuje. Čini se da ga od samih početaka karakterizira ideologija koja isključivo klasičnoj umjetnosti pridaje status visokog rezultata ljudskog duha. Kako se definicija klasične umjetnosti s vremenom mijenjala, dinamika se razvoja povijesti umjetnosti može predstaviti i odnosom između visoke i popularne kulture: svako malo se naime nešto iz svakodnevne kulture pripustilo u kanonsko područje visoke kulture.

Bilo kako bilo, povijest umjetnosti od samoga je svog početka obilježena različitim metodama povijesnoga prikazivanja pa bi primjereniji naziv za ovu disciplinu, umjesto singulara, bio plural: ne povijest umjetnosti, nego povijesti, odnosno historije umjetnosti. S vremenom se heterogenost ovoga znanstvenog područja sve više isticala, da bi kulminirala u drugoj polovini 20. stoljeća. S izuzetkom možda Bečke škole povijesti umjetnosti, koja se usredotočila na proučavanje umjetničkih djela prošlosti, povijest umjetnosti 20. stoljeća okrenula se suvremenosti, a osobito prema suvremenoj umjetničkoj produkciji.

Svoju je suvremenu orijentaciju povijest umjetnosti najuspješnije ostvarila u okviru muzejske institucije. Danas bi bez kustosa, muzeja i galerija bilo teško zamisliti povijest moderne umjetnosti. Naše spoznaje o impresionizmu i postimpresionizmu, primjerice, velikim dijelom dugujemo izložbi *Manet i postimpresionisti* koju je Roger Fry, vrativši se iz New Yorka, gdje je jedno vrijeme proveo kao direktor Muzeja moderne umjetnosti, 1910. priredio u galeriji Grafton u Londonu. Veliki utjecaj na povijest moderne umjetnosti imala je i izložba *Kubizam i apstraktna umjetnost* koju je Alfred Barr ml. 1935. priredio u newyorškom Muzeju moderne umjetnosti. Upravo sam na osnovi ove izložbe stjecao prve spoznaje o disciplini povijesti umjetnosti na prvoj godini studija na Filozofskom fakultetu u Zagrebu.

Primjera, dakako, ima i kod nas. Od, primjerice, izložbe *Didaktička izložba: apstraktna umjetnost* organizirane 1957. u

zagrebačkoj Gradskoj galeriji suvremene umjetnosti do, primjerice, izložbe *Nove pojave u hrvatskom slikarstvu* u Galeriji Nova 1980. godine – možemo pratiti kako muzejsko-galerijski rad sudjeluje u oblikovanju povijesti umjetnosti. Drugim riječima, disciplina povijesti umjetnosti ne formira se samo unutar akademskih ili znanstvenih institucija, nego i na području takozvane kulturne industrije koju, između ostalog, čine muzeji, galerije, nakladnici itd.

Od kraja Drugoga svjetskog rata pa sve negdje do kraja 90-ih povijest umjetnosti u Hrvatskoj razvija se unutar jedne osobite strukture odnosa. Tu strukturu čine sljedeće institucije: fakultetske katedre za povijest umjetnosti u Hrvatskoj, na čelu sa zagrebačkom katedrom, kao najstarijom i najproduktivnijom; Institut za povijest umjetnosti iz Zagreba; muzeji i galerije moderne i suvremene umjetnosti, na čelu sa zagrebačkim Muzejom suvremene umjetnosti; likovno-umjetnički fakulteti na čelu sa zagrebačkom Akademijom likovnih umjetnosti i nekoliko stručnih udruga među kojima se ističu Društvo povjesničara umjetnosti i hrvatska sekcija Međunarodne udruge likovnih kritičara (AICA).

Ako bi se Fosterovo određenje krize danas negdje moglo primijeniti, onda je to na području ove strukture. Ona je u posljednjih desetak godina, uslijed niza političkih i ekonomskih događaja, pretrpjela nemale promjene. Sve do prijelomnih društvenih promjena koje su se na lokalnoj i globalnoj sceni odigrale u posljednjem desetljeću prošlog stoljeća, hrvatsku se povijest umjetnosti 20. stoljeća moglo prikazati kao jedno homogeno, dobro uređeno stručno polje. Na toj slici ništa nije narušavalo njezinu sposobnost da provjerenim sredstvima – od tradicionalnih procedura stilske analize, preko kulturoloških interpretacija do nestabilnih sudova ukusa – identificira, opiše i interpretira pojave i umjetnike koji kronološki pripovijedaju umjetničku povijest Hrvatske. Ona tako bez prekida teče od predmoderne umjetnosti – simbolički predstavljene predromaničkim crkvicama, šibenskom i splitskom katedralom, urbanizmom Dubrovnika itd. – do avangardnih i neoavangardnih umjetničkih i kulturnih eksperimenata predstavljenih radovima grupe EXAT ili pokretom Novih tendencija, na primjer. Od starohrvatskih kraljeva do kasnog, *dekadentnog* razdoblja socijalističkog modernizma, gotovo nepomučeno teče prikaz umjetnosti naših krajeva. Iako, nažalost, ovaj narativ nije reprezentativno predstavljen u formi divot-knjige, možemo ga, primjerice, prepoznati u obrazovnim emisijama Hrvatske radiotelevizije, u školskim udžbenicima za srednju školu, i kao najvažni-

je, u koncepciji studija povijesti umjetnosti na zagrebačkom Filozofskom fakultetu.

Ova je mnogo godina neupitna naracija bila, prije svega, omogućena ideološkim okvirom socijalističkog društva koje je progresivni razvoj bilo namijenilo ne samo ekonomiji, nego i kulturi. Stručnih je rasprava i polemika o ovakvoj povijesti umjetnosti bilo, no one su se uglavnom, kao u nekom ogledalu, vodile na području suvremene umjetnosti, i to ne toliko u stručnoj periodici, koliko u magazinima i dnevnim novinama. Kako je ideološki pritisak popuštao, s liberalizacijom društva krajem 60-ih, ove su polemike bile sve brojnije.

Ono što mi se među tim događajima, a za potrebe ovog izlaganja, čini osobito važnim, kao prvo, je odvijanje rasprave izvan (visokoškolskog) edukacijskog sustava, a kao drugo, što su te rasprave, novinske kritike i polemike ipak provodile neku evaluaciju stručnog polja. Iako je većina sudionika u maloj i zatvorenoj kulturi kakva je naša imala neki višemlje izravan kontakt s dominantnim institucijama društva, izbor je magazina i novina, kao *lakšeg* pa time i propusnijeg medija za područje govora o klasifikacijskim ili historizacijskim problemima povijesti umjetnosti, nedvojbeno nosio određeno značenje. Čini mi se da je taj izbor prvi simptom jednoga dubljeg raslojavanja do kojeg je došlo na području jedne do tada prilično homogene humanističke discipline. Govoreći Fosterovim riječima: bio je to prvi ulazak hrvatske povijesti umjetnosti u stanje krize.

Također mi se čini da smo danas svjedoci drugog vala raslojavanja. Taj je proces, smatram, određen sljedećim pojavama:

1. pokretanjem niza kulturnih i umjetničkih praksi poznatih danas pod imenom »nezavisna kulturna scena«;
2. uvođenjem Bolonjskog procesa u visokoškolsku edukaciju;
3. uvođenjem tržišne ekonomije koja je na području kulture uspostavila model kulture kao industrije;
4. ulaskom u međunarodne integracije.

Uspostava nezavisne kulturne, odnosno umjetničke scene, ne znači samo primjenu alternativnih izvora financiranja, neovisnih o matičnoj državi, nego i primjenu najnovijih metoda i tehnika u istraživanju, tumačenju i izlaganju umjetničkih djela. Glavni se diskurzivni tokovi struke tako više ne odvijaju samo u okrilju fakulteta i znanstvenih instituta, nego se počinju formirati i na fleksibilnim područjima različitih kulturnih praksi (izložbenih, izdavačkih, edukacijskih itd.). Upravo zahvaljujući nezavisnoj kulturnoj produkciji danas, primjerice, možemo svjedočiti najnovijim kretanjima u povijesti umjetnosti kao humanističkoj znanosti. Tako će sljedeće godine Multimedijalni institut iz Zagreba objaviti prijevod knjige *Survivance des lucioles* Georges Didi-Hubermana, jednog od trenutno najpropulzivnijih europskih povjesničara umjetnosti čiji se rad velikim dijelom oslanja na slikovni obrat (»pictorial turn«), odnosno na određenu metodološku tendenciju koja u proučavanju umjetnosti stječe sve veću popularnost.

Na području kustoskih praksi, nezavisna kulturna scena u hrvatsku povijest umjetnosti unosi još jednu novinu. Naime, u

interpretaciji i valorizaciji suvremene umjetnosti danas ravnopravno sudjeluju i stručnjaci koji nisu školovani na nekom od sveučilišnih odsjeka za povijest umjetnosti. Kako je njihovo znanje o umjetnosti drukčije od znanja stručnjaka koji su prošli kroz uglavnom kronološko koncipirani kurikulum nastave povijesti umjetnosti na hrvatskim fakultetima, tako da vrlo brzo možemo očekivati nove, drukčije spoznaje o prošlim ili suvremenim umjetničkim i kulturnim zbivanjima. Nezavisnu kulturnu scenu, međutim, ne čine samo kustoske grupe poniknule krajem 90-ih godina na financijskoj podršci Otvorenog društva i niza drugih europskih fondova namijenjenih razvoju civilnog društva (kustoski kolektiv »Što, kako, za koga?« samo je najpoznatiji među njima), nego je čine i inicijative koje s različitih strana pokrivaju potrebu za tumačenjem vizualne kulture koja nas svakodnevno okružuje, među kojima treba istaknuti Centar za vizualne studije i Kustosku platformu.

Što se tiče Bolonjskog procesa, čini mi se da on na disciplinu povijesti umjetnosti može utjecati dvojako: zahvaljujući modularnoj nastavi u kojoj studenti imaju veću slobodu pri izboru kolegija i smjera svoga stručnog usavršavanja, doći će s jedne strane do slabljenja utjecaja kronološke koncepcije povijesti umjetnosti kao svojevrsnog teleološkog procesa, a s druge, do produbljanja razlike između predmoderne i moderne umjetnosti, što se u praksi, nažalost, već sad može pratiti kroz koncept povijesti umjetnosti ili kao primarno konzervatorske ili kao primarno teorijske prakse.

Uspostava kulture kao industrije, s druge strane, povjesničarima će umjetnosti donijeti nove objekte proučavanja. Kako će proizvodnja objekata vizualne kulture s vremenom biti sve veća, smatram da je tradicionalno koncipirana povijest umjetnosti neće moći samostalno obraditi te da će se proces njezina raslojavanja nastaviti u smjeru suradnje s drugim humanističkim pa i prirodoslovnim znanostima.

Ulaskom Hrvatske pak u međunarodne asocijacije tržište rada će se proširiti, što će i studente i nastavnike staviti u širi kontekst. Loša posljedica ovog procesa povezana je sa sada već općim mjestima neoliberalne, globalne ekonomije: socijalna nesigurnost, zadovoljavanje trenutnačnih potreba tržišta, financijska nestabilnost itd., što u konačnici može dovesti do pada stručnih standarda. Dobra strana međunarodnih integracija leži pak u mogućnosti lakšeg pristupa različitim centrima znanja, u mogućnosti stručne evaluacije u svjetlu drukčijih znanstvenih tradicija i tome slično.

Proces raslojavanja, kojem smo upravo svjedoci, može imati i druge negativne posljedice. Moguće je da će u konačnici rezultirati još većim jazom između akademskih i kulturnih institucija posvećenih likovnoj umjetnosti. Ne samo da bi se dakle povijest umjetnosti mogla raslojiti po liniji *edukacija–kulturna produkcija*, nego bi se jednak proces mogao dogoditi i na području muzejsko-galerijskog sustava na kojem bi se raslojavanje moglo odvijati po liniji *kulturne institucije kojima je osnivač država–kulturne institucije nastale udruživanjem građana*.

Bilo kako bilo, mislim da se s određenom sigurnošću može reći da će se stručnoj zajednici povjesničara umjetnosti dogoditi ono što se krajem 90-ih i početkom 2000-ih godina dogodilo zajednici profesionalnih kulturnih stvaratelja. Ona

se, kao što sam već spomenuo, raslojila na dva dijela: nespreman da prepozna društvene promjene, čvrsto vezan za socijalistički sustav društvene reprodukcije, jedan je dio te kulturne scene danas ili u završnom procesu odumiranja ili u početnom procesu bolne transformacije. Drugi je dio, poznatiji pod nazivom nezavisne kulture, s druge strane, postao dominantan model kulturnog rada.

Želio bih ovo izlaganje zaključiti optimistički. Oslonit ću se tom prilikom na etnologinju Ines Pricu, koja je u tekstu *Terren kao prizemljenje teorije* objavljenom u *Zarezu* (br. 284), nehotice ponudila, s jedne strane, interpretaciju Karamanove teorije o centralnoj, perifernoj i provincijalnoj sredini, a s druge pokušala procijeniti što bi se u bliskoj budućnosti moglo dogoditi s etnološkom znanošću.

No prije toga, jedna mala digresija. Želio bih gotovo bez ikakvog konteksta skrenuti pozornost na važnost tehnologije. Upotreba kompjutera, interneta ili *world wide weba* nije završila onda kada smo digitalizirali građu, spremili je u datoteke i direktorije ili prikazali na web-stranicama. Imati mogućnost neposrednoga korištenja, umnažanja i dijeljenja tih baza podataka radi znanstvenog istraživanja, edukacije, organizacije izložaba itd. od ključne je važnosti za budućnost struke.

Ako se Karamanova teorija o tri kulturne sredine danas može negdje suvislo upotrijebiti onda je to, čini mi se, na području teorije sustava. Više na polju društva, nego na polju umjetnosti, više na polju kulturne industrije, nego na polju umjetničke proizvodnje. Upravo je jednu takvu reciklažu te teorije ponudila Ines Prica. Svjesna da je pozicija etnografske hrvatske pameti u globaliziranom svijetu znanja krajnje periferna, ona je ipak istaknula njezine prednosti.

Prije svega, kaže Prica, budući da periferni znanstvenik/stručnjak ne sudjeluje u znanstvenoj trci velikih sveučilišta, velikih imena i velikih novaca, na raspolaganju mu je više vremena za bavljenje »potonulim blagom« kako domaće, tako i međunarodne struke. To je blago repozitorij teza i ideja koje u izmijenjenim društvenim uvjetima mogu biti naročito poticajni za područje kojim se određena znanstvenica/stručnjakinja bavi. U svakom slučaju, znanstvenica/stručnjakinja mora biti sigurna da su troškovi njezina ili njegova rada na terenu mali, što njoj ili njemu daje određenu fleksibilnost. U perifernim sredinama, teoriju je moguće iskušavati na terenu jer nema opterećenja prvoligaškim tempom znanstvenog, stručnog ili teorijskog rada.

Citiram: »*Makar i iznuđena, sekundarna prednost današnje etnološke djelatnosti na periferiji ne sastoji se stoga u prepoznavanju njezina tranzicijskog karaktera kao spremnosti prilagodbe, mimikrije ili postizanja 'izvrsnosti' kao jedine alternative otpadništva. Suprotno, na raspolaganju joj je mogućnost da se ostvari u hibridnim uvjetima kontradiktornih diskursa i modusa iznalaženja vjerodostojnog, mada privremenog glasa.*«

Bez obzira o kojem je dijelu disciplinarnog polja riječ – edukacijskom, muzejsko-galerijskom ili kulturno-industrijskom – ova se specifična taktika može primijeniti i na našu situaciju. U tom slučaju, na aktualno se raslojavanje hrvatske povijesti umjetnosti ne mora gledati kao na znak krize. Proces kojem smo upravo svjedoci predstavlja prije potragu za modelom mišljenja koji će različite fenomene umjetničke, odnosno vizualne kulture, moći usuglasiti s potrebama suvremenog života, nego što ukazuje na dezorijentaciju njegovih nositelja i degradaciju njihovih kriterija.