

Utjecaj kulturalnih teorija na povijest umjetnosti kao znanstvenu disciplinu

Kolešnik, Ljiljana

Source / Izvornik: **Zbornik I. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti, 2004, 321 - 325**

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:254:021155>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-23**



Repository / Repozitorij:

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

Utjecaj kulturalnih teorija na povijest umjetnosti kao znanstvenu disciplinu

Sumnja u tradicionalne, pozitivističke premise na kojima se zasnivaju procesi stvaranja znanja dovela je početkom osamdesetih godina do značajnih promjena u tradicionalnoj strukturi humanističkih disciplina te do pojave raznorodnih oblika interpretacije obilježenih otvorenim iznošenjem različitih ideoloških pozicija autora. Utjecaj francuskog strukturalizma i poststrukturalizma (François Lyotard, Roland Barthes, Jacques Lacan, Michel Foucault, Jacques Derrida), anglosaksonske teorije književnosti (Paul de Man, Gerard Genette, Johnatan Culler, J. Hillis Miller, Mieke Bal), naratološke kritike hegelijanske koncepcije povijesti (Dominic LaCapra, Hayden White, Arnold Benedictt) te znanstvenih uvida oblikovanih unutar teorijskih diskursa semiotike, feminizma i psihoanalize, bitno su izmijenili lice suvremene znanosti.

Promjenama nije izbjegla ni povijest umjetnosti. Različiti oblici revizionističkih čitanja, oslonjeni prije svega na feminizam i marksizam, javljaju se u Velikoj Britaniji već krajem sedamdesetih («nova povijest umjetnosti») i usmjereni su prema kritičkom preispitivanju socijalne povijesti umjetnosti. Nešto kasnije britanskim autorima pridružio se određeni broj francuskih, američkih i nizozemskih povjesničara umjetnosti (Hubert Damisch, Louis Martin, Norman Bryson, Mieke Bal) koji kao središnji problem discipline ističu arhaičnost njezinih interpretativnih modela. Oslanjajući se na teorijski diskurs semiotike, ne samo da problematiziraju ustaljene kategorije percepcije i analize umjetničkog djela, nego u igru uvode i neke nove, za koje tradicionalna povijest umjetnosti nije pokazivala nikakva interesa ili ih je držala posve neproblematičnima («teorija pogleda», na primjer). Primjenom iskustava suvremene teorije književnosti razvijen je krajem osamdesetih vjerojatno najizvorniji među navedenim revizionističkim pristupima, u čijem se diskursu susreću marksizam, estetika recepcije, novi historizam i semiotika (tzv. *Rochesterska škola*: Michael Ann Holly, Kieth Moxey, Douglas Crimp, Jenet Wolff).

Pokušamo li unutar te skupine ideološki izrazito heterogenih i eklektičnih teorijskih diskursa, koji čine tzv. «kritičku povijest umjetnosti», pronaći neka zajednička određenja, onda su to prije svega unisono odbacivanje ideologije neutralnosti i nezainteresiranosti koja fetišizira empirijske podatke i insistira na potiskivanju svih manifestacija autorova subjek-

tiviteta, ustrajno promicanje specifičnih oblika razumijevanja i interpretacije umjetničkog djela, detaljno prikazivanje upotrijebljenih metodoloških procedura i nedvosmisleno isticanje političkih ciljeva autora. Sve ono što se prije potiskivalo u interesu osiguravanja zajedničkih polazišta, ono što je sugeriralo univerzalnu prirodu ljudske subjektivnosti, razotkriveno je i iskorišteno kako bi se iskazali raznorodni interesi različitih interpretativnih zajednica. Novi pristup historijskoj i historiografskoj interpretaciji koji predlaže «kritička povijest umjetnosti» obilježen je puno naglašenijim, kompleksnijim teorijskim uvidima koji znatno mijenjaju disciplinarni identitet povijesti umjetnosti. Drugim riječima, obuhvaćajući niz kritičkih praksi — inačice marksizma, feminizma, semiotike, dekonstrukcije, estetike recepcije, psihoanalize — «kritička povijest umjetnosti» transformirala je matičnu disciplinu u izrazito interdisciplinarno područje — «lunarni krajolik ispresijecanim putevima na koje se usuđuju kročiti samo oni najodvažniji».¹

No, da bi se odredila priroda tog epistemološkog obrata potrebno je ukratko prikazati kronologiju događaja i dati osnovne informacije o metodološkim intervencijama koje su s njima povezane. Pritom ćemo izostaviti velika poglavlja odnosa povijesti umjetnosti i semiotike, povijesti umjetnosti i psihoanalize, ili čak ono najvažnije — odnos povijesti umjetnosti i povijesti, kao i sva pojedinačna pitanja izrasla iz njihovih susreta (dinamika i priroda procesa vizualne recepcije, priroda procesa stvaranja povijesnoumjetničkih značenja, redefinicija pojma historijske imaginacije, pitanje subjektivnosti/objektivnosti umjetničkog predmeta, teorija pogleda itd.). Umjesto toga, usredotočit ćemo se na aktualne ciljeve «kritičke povijesti umjetnosti» koji ne leže u empirijskom i monografskom proučavanju spomenika, umjetnika, stilova, razdoblja ili korpusa, nego u procesu poticanja teorijskih istraživanja povijesti i politike vizualnog prikazivanja te ispitivanju u njega upisane raspodjele moći koja je određena kulturološkim pozicioniranjem rodni, klasnih i rasnih granica. Potom ćemo pokušati, u najkraćim crtama, odrediti prirodu i posljedice ovih kritičkih intervencija u epistemološki status discipline povijesti umjetnosti.

Prve rasprave o krizi povijesti umjetnosti otpočele su tek krajem sedamdesetih godina prošlog stoljeća, u trenutku kad su se brojne humanističke discipline mogle pohvaliti s već

nekoliko desetljeća dugim ozbiljnim angažmanom u procesima kritičke autorefleksije i metahistorijske analize. Povijest umjetnosti je, međutim, a opravdavajući se svojom relativnom mladošću te estetskim statusom umjetničkog predmeta koji poslove »otkrivanja«, atribucije i klasifikacije čini nužnim i neizbježnim, tvrdoglavo odlagala bilo kakvu raspravu o metodološkim problemima ili pitanjima socio-kulturalnog pozicioniranja discipline. Istim argumentima opravdavana je i pozitivistička priroda najvećeg dijela znanstvene produkcije povijesti umjetnosti te nedvojbeno pre vlast deskripcije nad interpretacijom.

Kako se o krizi povijesti umjetnosti ipak sve više i sve glasnije govorilo, uredništvo časopisa *Art Journal*², jednog od najuglednijih znanstvenih glasila anglosaksonskog govornog područja, odlučilo je 1982. godine toj temi posvetiti čitav broj. Rezultat je bilo oštro, javno sučeljavanje »tradicionalista« i »revizionista«, dakle, predstavnika »nove« i »stare« povijesti umjetnosti iz različitih europskih sredina. Tom prilikom postavljen je niz kompleksnih pitanja: ne samo ono o povijesti discipline, o njezinu porijeklu unutar elitističkih institucija zapadne kulture ili o vezanosti uz Hegelijansku koncepciju povijesti, već i pitanje uključivanja/isključivanja u povijesnoumjetničke priče, odnosno pitanje klasnih, rasnih i rodni razlika koje su u njih upisane. Ističući problem snažnog otpora prema gotovo svakom naglašenije interdisciplinarnom pristupu, zagovornici »kritičke povijesti umjetnosti« posebno su se založili za otvaranje prema novim tipovima teorijskog diskursa, za kritičko preispitivanje teorijskih temelja discipline s početka 20. stoljeća te su, za razliku od tradicionalista i njihova insistiranja na empiriji i imperativu »objektivne znanstvene istine«, istaknuli važnost uvođenja novih ideoloških perspektiva i novih načina interpretacije čiji zaključci ne pretendiraju na univerzalnu prihvatljivost. Primjer *Art Journala* slijedio je niz drugih časopisa. Tematskim brojevima ili središnjim blokovima posvećenim previranjima unutar discipline povijesti umjetnosti javili su se uskoro i *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, *Art Bulletin*, *Art History*, *Critical Inquiry*, *October*. Sudimo li prema napisima koji su u njima objavljeni, najvažnije diskusije u povijesti umjetnosti Zapada tijekom osamdesetih godina koncentrirale su se oko ideoloških i metodoloških pitanja te oko problema teorije. Zaoštrila ih je činjenica što su u tom trenutku, a u usporedbi s, na primjer, teorijom književnosti, teorijsku jezgru discipline povijesti umjetnosti činili anakroni teorijski modeli. To je otežavalo ne samo obuhvat niza umjetničkih pojava druge polovine 20. stoljeća, već i slobodniji analitičko-interpretativni pristup umjetnosti ranijih razdoblja.

Uznemireni poststrukturalističkim prevratom u teoriji književnosti, a i sami ne više posve sigurni u neupitnost empirijskih istraživanja, tradicionalisti su »teoriju« počeli prikazivati kao ideološku opoziciju »povijesti«, koja dovodi u pitanje i sam koncept umjetnosti. Epistemološka kriza rezultirala je postupnim »ukopavanjem« openenata na suprotnim pozicijama, a većina znanstvenika orijentiranih na tradicionalne metode interpretacije odbila je imati bilo kakve veze s novim idejama. Odbacivanje svih oblika poststrukturalističke,

izvan-umjetničke analize — posebno one čija su izvorišta u kulturalnim teorijama razvijenim na temelju psihoanalize, semiotike, marksizma ili feminizma — branjeno je argumentom potpune irelevantnosti za disciplinu povijesti umjetnosti. No, je li doista tako?

Tadašnja, a dobrim dijelom i današnja situacija, u znatnoj je mjeri proizvod historijskog trenutka pedesetih i šezdesetih godina, u kojem su se razvile nove političke, kulturalne i socijalne teorije koje su se trebale nositi s kasnim kapitalizmom. Naslijeđe »Nove ljevice« i drugih oblika političke kritike deriviranih iz studentskog pokreta i pokreta za građanska prava (anti-rasni, anti-kolonijalni pokreti) potaknuli su proučavanje kulturalnih oblika kao privilegiranih prostora *ideološke opresije* i kao prostora iz kojih treba pokrenuti kulturalni otpor. Na teorijskoj je razini dovedena u pitanje i ideja kulture kao Kulture — najboljih ideja i najviših vrijednosti civilizacije — i zamijenjena shvaćanjem kulture kao običnog »svakodnevnog načina života«, kao »načina borbe«, teritorija unutar kojeg se stvaraju socijalna značenja i identiteti.³ Takav, kulturalistički pristup koji izmješta tradicionalne kategorije političkog kako bi se uključili aspekti različitih kulturalnih praksi i različitih kulturalnih identiteta nadopunjen je radom francuskih strukturalista i post-strukturalista te određenjem kulture kao primarno lingvističko-filozofske paradigme.

Susretom kritičke teorije i poststrukturalizma sām čin teoretiziranja promoviran je u vrhunsku kreativnu avanturu, najupečatljiviji temporalni znak suvremenog intelektualnog trenutka. Novi tipovi teorijskog diskursa potaknuli su razvoj već postojećih (kulturalni studiji) i pojavu niza novih, inherentno interdisciplinarnih područja istraživanja: ženski, rodni, *queer*, postkolonijalni studiji, pa sve do studija vizualne kulture koji izravno zadiru u područje povijesti umjetnosti. Pod njihovim utjecajem preoblikovan je tijekom dva protekla desetljeća cjelokupni kulturalni krajolik Zapada, a time i područje humanističkih znanosti kao njegov sastavni dio.

Intenzitet i dubina promjena daju nam za pravo utvrditi kako je riječ o svojevrsnoj »kulturalnoj revoluciji«, čija je osnovna oznaka nastojanje da se nizom različitih tipova teorijskog iskaza podupru i predoče interesi te ideološke pozicije različitih, do jučer posve marginalnih socijalnih skupina.

Potaknuli su je i iznijeli uglavnom sudionici studentskog pokreta šezdesetih godina, a među njima i znatan broj žena. Štoviše, u većini pregleda suvremenih teorijskih praksi upravo se »feministička teorija«⁴ apostrofira kao jedno od najznačajnijih izvorišta kritičkog pogleda na kulturalnu i socijalnu praksu kasnog kapitalizma. Unutar nje formulirana je, uz ostalo, i feministička povijest umjetnosti, tip teorijske intervencije s jasno izrečenih ideoloških pozicija, koji će uzdrmati temelje povijesti umjetnosti žešće od bilo kojeg prijašnjeg pokušaja kritičkog promišljanja tradicionalnih polazišta ove znanstvene discipline. Feminističkim pristupom otpočeo je, naime, proces dekonstrukcije središnjih analitičkih i vrijednosnih kategorija povijesti umjetnosti koje su se, sve odreda, resile atributom univerzalnosti: kanona umjetničkog subjektiviteta, kanona estetskih vrijednosti, teze o

univerzalnoj prihvatljivosti određenja umjetnosti i njegovoj neograničenoj prostorno-vremenskoj protežnosti te nužnosti konsistentne i jedinstvene povijesnoumjetničke naracije.

Feminističke povjesničarke umjetnosti ponajprije su, već početkom sedamdesetih godina, dovele u pitanje naslijeđenu recepciju prošlosti, razotkrivajući je kao neizbježnu, a djelom i nesvjesnu projekciju patrijarhalnih vrijednosti na povijest umjetnosti. Linda Nochlin, Griselda Pollock, Norma Broude i Mary Garrad utvrdile su kako znanja o prošlosti koja nazivamo poviješću nisu ništa drugo do skupina pripovijesti o muškoj prošlosti kojima se patrijarhalne vrijednosti prikazuju kao univerzalne. Stoga je, prema njihovu mišljenju, kao prvi korak u procesu utvrđivanja ženskog doprinosa vizualnoj kulturi Zapada, istu pripovijest trebalo ispričati sa ženskog stajališta.

No, nešto kasnije, već početkom osamdesetih, dobar dio spomenutih autorica napušta to stajalište. Njihov se diskurs oslobađa naglašeno esencijalističkih tonova i postaje izraziti teorijski. Prihvaćeni su uvidi francuskog poststrukturalizma, kao analitičko oruđe odabrana je semiotika, a usvojene su i nove teorije interpretacije razvijene unutar feminističke teorije književnosti. Iskorišten je teorijski potencijal dekonstrukcije pa je, uz njezinu pomoć, utvrđen i dokazan nesrazmjer među perspektivama iz kojih se proizvode različite povijesne pripovijesti. Postavljeno je i pitanje konvencija što utječu na njihovo oblikovanje te istaknuto pravo (rodnog, rasnog, klasnog, etničkog) *drugog* na vlastitu pripovjedačku optiku.

Po prilici u isto vrijeme javlja se još jedna skupina autorica, znatno radikalnija od već spomenutih začetnica feminističke kritike povijesti umjetnosti. Odustajući od početne strategije uklapanja umjetnica u muške kanone kreativne vrsnoće, one se usredotočuju na analizu prirode samog procesa isključivanja žena iz povijesti vizualne kulture Zapada te na preispitivanje motiva i vrijednosti discipline povijesti umjetnosti u cjelini. Središnje mjesto te nove analitičke perspektive zauzimaju teorije subjektiviteta (prije svega Lacanova) te marksistička kritika ideologije. Tako se, a polazeći od Althussera, Lacana i Foucaulta, zaključuje kako je jedini prihvatljiv konceptualni okvir proučavanja ženske umjetničke povijesti onaj koji naglašava socijalnu i psihološku konstrukciju rodničkih razlika. Istovremeno se, zajedno s brojnim muškim kolegama čija su istraživanja usmjerena na područje dodira visoke i popularne kulture, nastoji osvijestiti moć vizualnih prikaza i dokazati njihov bitan doprinos stvaranju dominantnih ideologija. Suvremena feministička teorija umjetnosti izraziti je usmjerena proučavanju načina prikazivanja žene u likovnim umjetnostima te teorijskom utemeljenju onih oblika umjetničke prakse (body art, performance, video) kojim se služi veliki broj suvremenih umjetnica.

Kritički lûk što ga je ocrtala feministička politika i poststrukturalistička epistemologija potaknuo je razvoj niza drugih, novih oblika historijske i historiografske interpretacije. Feminističku inicijativu slijedili su napori za prepoznavanjem i afirmacijom specifičnih kulturalnih i estetskih vizura manjinskih, etničkih zajednica te marginaliziranih obli-

ka seksualnog izbora kao važnih elemenata u čitanju i razumijevanju umjetničkog djela.

Tako su se, na primjer, korištenjem metode dekonstrukcije i prihvaćanjem teze Judith Buttler o rodu kao performativnoj, a ne esencijalnoj kategoriji, predstavnici *queer teorije* Craig Owens, Douglas Crimp i Whitney Davies, posebno pozabavili insistiranjem tradicionalne povijesti umjetnosti na ideologiji heteroseksualnosti i rodne normativnosti. Prepoznajući u njoj nedvojbeno politički motiviran govor s pozicija socijalne moći, spomenuti autori su isprva krenuli putem prvog vala feminističkih povjesničarki umjetnosti, istražujući na koji način je drukčiji seksualni izbor utjecao na uključivanje/isključivanje umjetnika u/iz dominantne povijesnoumjetničke priče.

Njihova osnovna primjedba svodi se na konstataciju kako se, budući da je heteroseksualnost postavljena kao norma koja oblikuje i upravlja cijelim poljem vizualnog, svi drukčiji oblici seksualnog izbora ili posve zanemaruju ili drže irelevantnim za interpretaciju likovnog djela. Tako, na primjer, tradicionalna povijest umjetnosti drži da je činjenica Michelangelova, Leonardova, Caravaggiova ili Winckelmannova homoseksualizma posve nevažan biografski podatak koji niti utječe, niti se daje iščitati iz njihovih djela. Stav predstavnika *queer teorije*, međutim, jest da se upravo ta, biografski nevažna činjenica, iz ideološki drukčije perspektive ukazuje kao esencijalni dio poetike spomenutih autora. S tog aspekta, cilj suvremenih *queer* teoretičara je razotkriti mehanizme prikrivanja kojima povijest umjetnosti nastoji zadržati *status quo* i u svojim kanonskim povijesnim pripovijestima izbjeći svaku rodnu, klasnu ili rasnu digresiju. Iako je njihov pristup interpretaciji umjetničkog djela dobio na važnosti tek početkom devedesetih godina, i to zahvaljujući ponajprije povećanom stupnju socijalne tolerancije prema gay zajednici te kulminaciji krize izazvane širenjem AIDS-a, neke od temeljnih postavki *queer* teoretičara danas su opća mjesta suvremene teorije roda, a njihov glas pridružio se nizu drugih glasova koji su otpočeli borbu za afirmaciju pojedinačnih perspektiva u povijesti umjetnosti.

Drugim riječima, feministička i *queer* teorija, a nešto kasnije i intervencije predstavnika postkolonijalnih teorija u povijest umjetnosti, formulirale su se ka otvorenom i u smislu zagovaranja političkih ciljeva određene interesne skupine individualiziranom tipu diskursa, što daleko prelazi misiju pripadajuće im znanstvene discipline u koju se ipak čvrsto ukorjenjuju. Kako bismo mogli formulirati utjecaj ovih revizionističkih čitanja na povijest umjetnosti?

Najvažniji rezultat intervencija pripadnika »kritičke povijesti umjetnosti« jest činjenica da je upravo sama povijest umjetnosti prestala funkcionirati kao ekskluzivno disciplinarno područje i utemeljila se kao kompleksni kritički objekt koji je, istine radi, iz tog procesa »teorijskog egzorcizma« izvukao znatne koristi. Relativno nedavno otpočete, a u ovom trenutku već široko prihvaćene rasprave o prirodi vizualnosti, o diferenciranju načina gledanja ili o specifičnosti identiteta »gledajućeg subjekta«, dakle rasprave koje se mogu obuhvatiti terminom teorije »pogleda« — razvile su

se upravo u krilu i pod snažnim utjecajem feminističke teorije likovnih umjetnosti i feminističke teorije filma.

Odbačena je ili temeljito kritizirana evolucijska teorija povijesti, kao i koncept umjetnosti fiksiran konsensusom oko pitanja univerzalne estetske vrijednosti. Kao jedina definicija umjetnosti primjerena novoj situaciji prihvaćena je ona koja kaže kako je umjetnost socijalna kategorija podložna redefinicijama i promjenama motiviranim povijesnim okolnostima i kulturalnim tradicijama različitih sredina. Iz te perspektive ne samo da je cijela dosadašnja povijest umjetnosti postala povijest onoga što se u kulturi Zapada držalo umjetnošću, već su i njezine, tradicijom utvrđene, disciplinarne granice radikalno dovedena u pitanje.

Riječ je, međutim, o procesu revizije i kritičke autorefleksije koji još uvijek nije priveden kraju. Iako je nedvojbeno doprinijela stvaranju nove intelektualne elite unutar discipline, »kritička povijesti umjetnosti« nije u cijelosti zamijenila i odbacila (to joj nije bio ni cilj) tradicionalni pristup umjetničkom djelu, pa čak ni u onim sredinama koje su dale najznačajnije teorijske prinose suvremenoj povijesti umjetnosti (SAD, Engleska, Francuska, Nizozemska). Tradicionalni oblici povijesnoumjetničke interpretacije — stilistička analiza, ikonografija, socijalna povijest umjetnosti — još uvijek su široko zastupljeni. Doduše, došlo je do određenih prilagodbi. Umjesto otvorene konfrontacije ili ignoriranja zagovornika »kritičke povijesti umjetnosti« većina katedri koje u praksi još uvijek čvrsto stoje na pozicijama pozitivizma danas barem nominalno odobravaju »pluralizam« glasova unutar discipline — iako ne bez određenog i jedva prikrivenog prijezira.

Riječ je, ustvari, o strategiji marginalizacije koja, ako je suditi po trenutačnom stanju stvari — ne uspijeva u potpunosti. Zagovornici »kritičke povijesti umjetnosti« u nekim su sredinama već formirali »kritičnu masu«, čiji je utjecaj unutar različitih oblika stručnih angažmana — od fakulteta do muzeja — sve očitiji. U prilog im idu i aktualna društvena zbivanja: afirmacija posebnih interesa marginalnih društvenih skupina, viši stupanj socijalne tolerancije i povećana osjetljivost za razlike subjektivnih i kulturalnih identiteta. S tih pozicija i s takvim argumentima vrši se i stalni pritisak na institucije visokog obrazovanja. S druge strane — a to je upravo ono što nam se čini najslabijom točkom u obrambenoj strategiji tradicionalista — umjesto da se oslanja na retoriku objektivne istine, prikrivanje identiteta naratora u ime nepristranosti i nezainteresiranosti za bilo što drugo doli za »objektivnu istinu«, diskurs »kritičke povijesti umjetnosti« postaje mjesto susreta onih koji su zainteresirani za njegovo stvaranje i onih koji imaju potrebu za upravo takvim intelektualnim proizvodom, a nova povijesnoumjetnička značenja nastaju upravo u prostoru uzajamnosti njihova odnosa.⁵

Ireverzibilnost procesa dekonstrukcije tradicionalnih polazišta discipline povijesti umjetnosti očitava se u praksi razvijenijih akademskih sredina i u izrazitijoj mobilnosti studentske populacije koja već od sredine osamdesetih gravitira prema sveučilištima otvorenijim za teorijski diskurs nove povijesti umjetnosti. Neka od njih, kao ona u Rochesteru,

Leedsu, Karlshrueru, ili otnedavno u Poznanu, počinju zadbivati gotovo kulturni status.

Budući da, barem kad je riječ o Zapadnoj Europi, govorimo o procesu koji traje već gotovo dva desetljeća, primjedba kako i u ovom slučaju imamo posla samo s još jednim modnim trendom u suvremenoj znanosti čini nam se neuvjerljivom. No, »strah od novog«, koji se u ovom slučaju može čitati i kao »strah od teorije«, nema nikakva opravdanja ni u povijesti same discipline. Kao da se zaboravilo da u samim izvorima moderne povijesti umjetnosti, onima na koje se sustavno poziva i većina tradicionalistički orijentiranih katedri, teorija zauzima vrlo važno mjesto. Tako će u jednoj od diskusija na ovu temu Micahela Ann Holly⁶, jedna od najzanimljivijih predstavnica kritičke povijesti umjetnosti, podsjetiti kako su svi osnivači discipline u njezinoj germanskoj, »kunstwissenschaft fazi« — Jacob Burckhardt, Alois Riegl, Heinrich Wölfflin, Aby Warburg, Erwin Panofsky — bili intenzivno uključeni u teorijska razmatranja principa interpretacije. Prema njezinu mišljenju, za te rane analitičare »teorija« je bila termin primjeren predmetu i vrlo često središnji izvor argumenata, čiji je zadatak bio popratiti i »otežati« historijske dokaze kojima se pokušavalo razriješiti tada središnje pitanje povijesnoumjetničke interpretacije — zašto i kako nastaju te kako nestaju stilska razdoblja. Postavljena u izravnu vezu s uzrocima stilskih promjena, teorija je pokušavala odgovoriti na pitanje mogu li se oni pripisati faktorima inherentnim povijesti vizualnih prikaza ili objašnjenje treba potražiti u kulturalnom kontekstu njihova nastanka. Spomenuti autori su se pritom mogli temeljno ne slagati i žestoko sučeljavati, ali niti jedan od njih nije odbijao teorijska objašnjenja spomenutog procesa pod izlikom kako je teoretiziranje nešto izvanjsko proučavanju umjetnosti kao umjetnosti.

Središnji problemi sadašnjeg trenutka posve su drukčiji i puno kompleksniji. Pa, iako nema sumnje kako još uvijek postoji obilje historijske građe koju treba »srediti«, niz biografskih podataka i »činjenica« o umjetnicima i njihovim poetikama, o školama, radionicama, temama, lokalitetima i predlošcima koje treba otkriti, »kritička povijest umjetnosti« postavlja temeljno pitanje — koja je krajnja svrha tog obimnog posla ako ga budemo obavljali s istih teorijskih i epistemoloških polazišta kao i naši prethodnici prije pedeset ili stotinu godina?

Bilješke

1

M. A. Holly, Past looking, u: *Vision and Textuality*, ur. S. Melville, Bill Readings, Durham: Duke University Press, 1995., str. 72.

2

Art Journal, vol. 42, no. 4, Winter 1982., CAA: New York

3

Više tom procesu vidi u: **J. Culler**, Književna teorija: Vrlo kratak uvod, AGM, Zagreb, 2001. i u: **T. Eagleton**, *Literary Theory: An Introduction*, Oxford: Blackwell, 1983. / Književna teorija, Zagreb: SNL, 1987., prev. M. Pervan-Plavec

4

Termin »feministička teorija« podrazumijeva kritičke prakse i teorijske pozicije koje su izrazito heterogene, kao i sâm feministički pokret. Iako ga čine pristupi koji promjene i promjenjive teorijske paradigme kulture registriraju na različite načine, svi oni zajedno funkcioniraju kao izvanjska, dakle politička kritika.

5

Stav koji posebno zastupaju predstavnici »Rochesterske škole« K. Moxey i J. Wolff.

6

M. A. Holly, Wölfflin and the Imagining of the Baroque, u: *Visual Culture: Images and Interpretation*, ur. N. Bryson, M. A. Holly, K. Moxey, Hanover, N. E.: Wesleyan University Press, 1994.

Summary

Ljiljana Kolečnik

The Influence of Cultural Theories on the Methodology of Art History

During the 1980s, the doubt in the traditional premises on which the processes of establishing knowledge in humanistic disciplines are based led to significant changes in their traditionally positivist structure, and initiated the appearance of heterogeneous forms of interpretation, which reflect various ideological positions of individual authors. The theoretical insights that originated by appropriating and adapting the theses of R. Barthes, M. Foucault, J. Derrida, or J. Lacan and J. Kristeva, in the framework of gender studies, ethnic studies, cultural studies, and theorizing postcolonial situation, during the early 1980s penetrated the field of art history. The consequences were considerable, and apparently radical. Instead of working according to the ideology of neutrality and disinterestedness that fetishizes empirical data and insists on suppressing all manifestations of author's subjectivity, the proponents of the »new art history« started to promote very specific forms of understanding and interpreting a work of art, detailing their methodological procedures and revealing their political aims that determine their individual perception. What once was hidden for the purpose of securing common starting points, what once suggested that human subjectivity was universal in its nature, was disclosed and used to express heterogeneous interests of various interpretative communities. These new approaches to historical interpretation have been marked by much more complex theoretical insights, which in this moment considerably influence the methodology of art history and pose a series of questions about the epistemological identity of the discipline.

In the framework of discussing the relations between »old« and »new« art history, we give a critical review of how the theoretical considerations were being used during the last two decades, and show its influence to our discipline. Doing this, we will necessarily mention »meta-theoretical« problems, such as: what is today understood as theory and why; origin of various types of theoretical discourse and relations between them; how theory constitutes and promotes the aims of certain groups, etc. We will dedicate a special attention to the question whether theoretical considerations always throw a new light or, in some cases, also hide particular aspects of an art object or problem, i. e. whether they, in a way, also constrain, and not only broaden the history of art.