

izložbena problematika umetničkog dela

ida tomše

Ovaj tekst će pokušati da baci više svetla na nekoliko problema koji su se u kasnim 20. godinama XX veka ispoljili u vezi sa našom izložbenom problematikom i njenom institucionalizacijom. Posle proglašenja nezavisnosti, kulturni odsek Narodnog veća u Ljubljani prihvatio je rezoluciju šireg kruga kulturnih radnika svih političkih usmerenja koji su se opredelili za slovenačku kulturnu autonomiju unutar novonastale jugoslovenske tvorevine, bez obzira na stranačke obračune tojes na političku orientaciju pojedinača i grupe. Upravo razdvajanje izmedu političkog i kulturnog i nužno povezivanje sa kapitalom bila je jedna od osnovnih vizija Izidora Cankara prilikom osnivanja, širenja i institucionalizovanja galerijskog izložbenog koncepta. Osim toga, Cankar je tada umetnost odredio pomoću umetničkog, označavajući tim atributom autonomiju likovnog delovanja, izložbene problematike i materijalna, svedočanstva našeg likovnog nasleda, dok se u ostvarivanju svog koncepta prilagodio novim odnosima.

Cankar je već 1916. godine u odgovoru Alešu Ušeničniku jasno definisao svoj odnos prema umetničkom delu. »Mi dominstrovci smo tokom trideset godina nešto naučili. Shvatili smo da pedagoška kritika, kakva je bila naša do sada, većinom ne dovodi do dobre književnosti, nego da je potrebno pozitivno umetničko delo, da je potrebna i umetnička kritika«. Cankar je bio nastavljač Lampeove teorijske misli, koji je prvi kod nas afirmisao zahtev Konrada Fidlera (Fiedler) za razlikovanjem lepog i umetnosti, povezao ga sa neotomičkom mišlju i suprotstavio se Mahničevoj gnoseološko-etičkoj poziciji. Upravo u tome treba videti pripremu za još odlučniju aktivnost Izidora Cankara protiv Aleša Ušeničnika, kada je konačno negirao dogmatski koncept njegove estetike. Lampeova konstatacija da lepota zavisi od forme i da je po svojoj prirodi objektivna je u teorijskom promišljanju umetnosti značila velik podsticaj za dalji razvoj slovenačke istorije umetnosti i posebno Cankarove Sistematičke stila. »Cankarov koncept Sistematičke stila rodio se iz ubedanja da su umetnička dela organske tvorevine, da su zakonito uredena i da je u svrshodnom jedinstvu materije i forme ostvarena najznačajnija osobina umetnosti, njen stil« (Nace Sumi).

Cankar je u sebi nosio majstorstvo vizije koncepta, njegovog objašnjenje i opravdanje. Tako je u sukobu sa Ušeničnikom razlikoval umetničko od ideološkog, a u Sistematički stila je izložio spoznaju da umetničko delo živi svojim sopstvenim životom koji se manifestuje na tri različita nivoa: tako je pokušao i izloženom umetničkom delu dati zaokruženu celinu unutar stalnih zbirk, institucionalizirati ga – umetničko delo prikazati ne samo prigodno, nego mu dati prostora unutar konkretne galerijske institucije i tako ga sačuvati i odrediti u okviru našeg likovnog nasleda.

U junu 1921. godine je nekvalifikovanom većinom izglasan centralistički ustav, zasnovan na načelu jugoslovenskog nacionalnog unitarizma, a u februaru iste godine rezolucija kojom su se slovenački kulturni radnici opredelili za narodnu autonomiju. Pri sudaru državne ideologije i kulturnog identiteta pojavio se čitav niz teškoća povezanih sa probelmom nacionalnog pokreta i nacionalne autonomije. Takav problem je trebalo rešavati na nivou države, i u skladu s tim na nivou nacionalne kulturne autonomije i državno-političke heteronomije, a sve to unutar države čiji su interesi bili usmereni izrazito unitarički. Cankar, Narodna galerija i II ljubljanski velesajam su uspeli da taj problem reše unutar države, a da pritom institucija odnosno društvo, znači Narodna galerija, izloženim umetničkim delima nije izgubila svoj identitet, autonomiju i slobodu.

»On je, naravno, uveren da sam ja liberal i da pred liberalima puzim da bih dobio njihovo priznanje« – ovako je Cankar komentirao karakteristiku sebe samog koju je dao Egon Lampe. Lampeova jetkost je mnogo čime obeležila Cankarevo kulturno-političko opredeljenje, mada u tome možemo da vidimo samo njegovu diplomatsku dimenziju, jer je njemu u prvom planu bila želja za kulturnom, dakle umetničko-istorijskom autonomijom, u čijem je ostvarivanju video ispoljavanje nekog umetničkoistorijskog plana, a ne stranačkog obračuna.

Liberali doduše nisu bili jedinstveni kao stranka, ali pritom treba razlikovati dve činjenice – kao prvo, to da je unitarizam delovalo pre svega u političkom smislu i kao drugo to da je slovenačka nacionalna individualnost delovala pre svega u kulturnom smislu, a baš je to bilo ono što nam je u tom trenutku bilo potrebno, jer su upravo liberali, bez obzira na različitost njihovih orientacija, podržavali brojna društva i institucije koje su ili osnivane ili su već usklađeno delovale. Bez obzira na interes koji su stajali iza toga – jugoslovenstvo, interesi slovenačkog kapitala, antiklerikalna borba za vlast u Sloveniji – liberali bi bez podrške centralističkog režima bili nemoćni. Ipak, neosporno je da su imali kapital i da su bili spremni da ga koriste za osnivanje i jačanje brojnih društava i institucija. Na taj način možemo da objasnimo prikupljanje kapitala i kupovinu zbirk za Narodnu galeriju i želju da ona postane centralna slovenačka ustanova – centralni slovenački galerijski hram. Bilo kako bilo, Izidoru Cankarju je pošlo za rukom da se uspešno poveže ne samo sa dominstrovacima, nego i sa II ljubljanskim velesajmom i da se pobrine za odgovarajuća stručna i finansijska sredstva za oformljenje Istoriske izložbe slovenačkog slikarstva. Posle te izložbe počela je i organizovana akcija da Narodna galerija dobije stalne zbirke i stalne prostorije u Narodnom domu u Ljubljani, dok je ovaj Dom počeo da se transformiše u Dom sa čvrstim konceptom, koji je u sebi udruživao brojna društva i organizacije – između ostalih činilaca, kao podsticaj je poslužilo i spajjanje slovenačkog narodnog doma u Trstu.

S obzirom na novu istorijsku situaciju, kad je Kraljevina SHS 1921. godine priznala državnu granicu sa Italijom i kad je u Italiji ostala skoro četvrtina slovenačkog stanovništva, dok je u Koruškoj posle plebiscita ojačao sistem usmeren na germanizaciju, upravo je Ljubljana u novonastaloj državnoj tvorevini sve više postajala grad u kome se koncentrišu društva i institucije nacionalnog karaktera i značaja, zbog čega je i razumljiva želja Izidora Cankara da se ovde postave stalne zbirke slovenačkog likovnog nasleda, da se one institucionalizuju i da rade stalno, ne samo povremeno, na nivou izložbi od nekoliko sedmica u prigodnim prostorijama.

Cankarova vizija interdisciplinarosti prilikom osnivanja Istoriske izložbe slovenačkog slikarstva značila je povezivanje izložbene problematike sa brojnim srodnim institucijama. On je polazio od stava da izložba nije puki istorijski prikaz prošlosti, nego i odraz vremena, bez obzira na likovni materijal koji to vreme prikazuje. Cankarova razmišljanja u Sistematički stila zasnovana su na odnosima među strukama, a istovremeno i na elementarne zakone likovne vrste. I za njegovo shvatanje izložbene problematike možemo konstatovati da je problem posmatrao u lancu procesa od izloženog umetničkog dela samog po sebi do njegovog uključivanja u širi institucijski koncept, ukratko u onome što umetničkom delu kao materijalnom svedočanstvu likovne prošlosti pripada. Pomoću interdisciplinarnog pristupa uspešno mu je da taj problem prikaže ne samo kao problem koji se tiče Narodne galerije, umetničkoistorijskog društva, očuvanja spomenika, struke u užem smislu reči, nego i kao problem koji se tiče revijske štampe, brojnih pojedinaca i institucija, i – naravno – kapitala, što će reći korporacije koja je stajala iza II ljubljanskog velesajma.

Upravo je Cankarovo razumevanje izloženog umetničkog dela značilo radikalnu promenu u slovenačkoj izložbenoj politici, tako da spor između Cankara i Mantuanija, delimično objavljen u »Slovencu« i »Slovenskom narodu«, možemo objasniti pomoću Marksove analize »produkтивnog« i »neproduktivnog« rada. Mantuanijevo shvatanje izložbenog predmeta bilo je tipično neproduktivno shvatanje umetnosti. Već je 1914. godine u Žemaljskom muzeju postavljena istorijska izložba, koja je imala sve dimenzije neproduktivnog, jer u devet godina nije dobila nikakav katalog niti je delovala na nivou mnogostrukog povezivanja sa institucijama i pojedincima. Ona je bila istorijska i muzejska, sa privukom nečeg negativnog i starog. Ali Cankar je već 1922. godine umetničko delo shvatao kao problem tržišne robe, zbog čega je neophodno povezivanje sa kapitalom. U svojoj Sistematički stila Cankar umetnička dela nije obradio samo naučno i istraživački, nego se kao istraživač stavio u ulogu radnika kapitalističkog preduzeća koji radi za nadnicu – preduzeće je u tom slučaju bilo II ljubljanski velesajam. Takav odnos je mogao da prihvati upravo zbog svog izuzetnog teorijskog i stručnog znanja, koje je uspešno povezivao ne samo sa strukom, nego i sa brojnim pojedincima i institucijama.

Spomenuti spor između Cankara i Mantuanija pomagao je da se iskristališe izložbena politika u našem prostoru i da se uvedu nove čvrste koncepcije. Osvrnimo se zato na nekoliko ideja ova protagonisti polemike u »Slovencu« i »Slovenskom narodu«:

Tri dana pred otvaranje Istoriske izložbe slovenačkog slikarstva u »Slovenskom narodu« čitamo kratko i sažeto saopštenje u vezi sa tom izložbom: »Narodna galerija je iskoristila priliku koju joj je velikodusnim obećanjem pružio Velesajam, koji će čitavu stvar finansirati, i priredila je retrospektivnu izložbu dela naših domaćih umetnika do perioda moderne, onoliko koliko je tih dela bilo moguće sakupiti. Izložba ima za cilj da pokaže da je naš narod u svim vremenima zdušno branio svoju nacionalnu i egzisten-

cijalnu opravdanost na kulturnom planu i da pobudi najšire interesovanje za istoriju slovenačke likovne umetnosti i za sakupljanje dela starih majstora za buduću *galeriju lepih umetnosti*. Izložba predstavlja tek pokušaj istorijske izložbe, pokušaj sličan onom koji je pre dvanaest godina bio u Jakopićevom paviljonu, ali će taj pokušaj omogućiti početak velikog posla koji će imati naši umetnici i istoričari umetnosti ako žele da učine sve da u sistematskom obliku prikažu našu umetnost u prošlosti, dokumente na kakve su ponosni drugi narodi koji žive oko nas». Kao što se vidi, izložba je bila zamisljena kao temelj centralne slovenačke galerije a njeni eksponati kao građa za proučavanje i razvoj struke. Uprkos nekim nedostacima pri ostvarivanju izložbe, ipak je Istorija izložba slovenačkog slikarstva postigla svoj cilj.

Izložba je bila postavljena u Srednjoj tehničkoj školi, zato što je Mantuan odbio saradnju sa Narodnom galerijom i iznajmljivanje izložbenih prostorija u Zemaljskom muzeju. Cankar nije želeo da rasturi »moderne« zbirku u Kresiji, ali su u svim javnim glasilima naglašavali da je »istorijska izložba u Srednjoj tehničkoj školi pandan 'moderni'«. Činjenicom da je postavio istorijsku izložbu u tehničkoj školi a da istovremeno ne samo što nije rasturio izložbu dela Narodne galerije u Kresiji, nego je postavio istovremeno sa prvom, dopunivši tako ono što već postoji svedočanstvima prošlosti naše likovne tradicije. Cankar je još jače skrenuo pažnju na naše likovne temelje i istakao nužan zahtev da se oforme stalne zbirke, a ne da se organizuju samo prigodne izložbe. Njegova vizija stalnih

U spomenutom sukobu između Cankara i Mantuanija možemo da sagledamo ne samo sukob između starog i novog, produktivnog i neproduktivnog, nego i jednostavno evoluciju istorije umetnosti kao struke, i to onda kada je došlo do razlikovanja muzejskih i galerijskih potreba. Iz potrebe da se razlikuje opšte od specifičnog unutar ove struke pojavila se potreba za tim da se i materijalna svedočanstva likovne prošlosti obraduju unutar galerijskog, specijaliziranog shvatanja a ne kao opšta potreba. Specifično shvatanje naučne galerijske grane zahtevalo je, opet, neizbežno povezivanje sa brojnim pojedincima, društvinama i institucijama – a baš je takvo povezivanje Cankar briljantno razrešavao svojim interdisciplinarnim problemima, naročito onda kada je postao svestan još jedne dimenzije – neophodnosti povezivanja spomenutih problema sa kapitalom.

Kao što je njegova Sistematika stila, sinteza neotomističke i filijalne tradicije, formirana pod snažnim uticajem Bečke škole, tako je i njegova izložbena politika predstavljala sintezu stručne problematike i kapitala. Ukratko – izloženim umetničkim delima dao je njihovo umetničko obeležje, a istovremeno ih je, baš zbog tog njihovog umetničkog obeležja, uspešno povezao sa kapitalom. Izložbena tradicija stalnih zbirki slovenačke narodne galerije su se uspešno povezale sa problematikom istorije umetnosti kao struke i sa kapitalom II Ljubljanskog velesajma. Drugi Ljubljanski velesajam sticao je ne samo ekonomski kulturni, već i politički značaj, jer ga je otvorio lično Osman Vilović, ministar za trgovinu i industriju, koji je prisustvovao i otvaranju Istorija izložbe slovenačkog slikarstva, koju je vodio monsinjor Viktor Stesk.

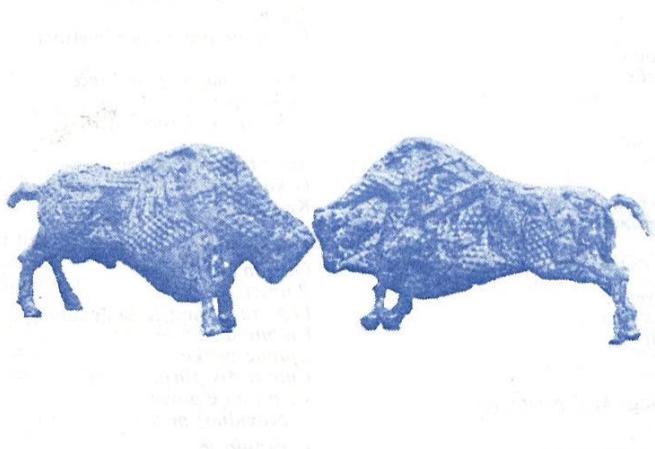
Mantuani je nabrojao 104 greške u vezi sa Istorijском izložbom: i sam naziv izložbe je po njemu pogrešno formulisan, jer bi ta izložba trebalo da se zove Istorija izložba slikarstva u Sloveniji a ne Istorija izložba slovenačkog slikarstva. Sledi nabranje nedostaka u vezi sa atribucijama i ekspertizama pojedinih umetničkih dela, sistematizacijom kataloga i nedovoljnim navodenjem kataloških podataka. Mantuan je takođe skrenuo pažnju i na činjenicu da je Narodna galerija potpuno i dosledno prečutala izložbu u Zemaljskom muzeju.

Cankarov zaključni prilog napisan je u satirično-miroljubivom obliku, ali je na svakom koraku, uprkos nekim nedostacima koji su ovu izložbu pratili, moguće osetiti da se radi o generacijskom i evolucijskom sukobu unutar struke: »Javni razgovor između dr Jos. Mantuanija i mene, koji je on nastavio... ipak nije služio samo za zabavu široke publike, nego je rezultirao pozitivnim uspesima... dr Mantuan je završio katalog muzejske slikarske zbirke a ja sam pronašao način kako da ga ospesobimo da svoje kritičke primedbe umnoži i naučno produbi, kako bi odsad bio na raspolaganju..., tako da mu naš katalog sada više nije bez vrednosti, nego mu samo nije uzoran, što je bogomi istina, pa ovaj razgovor obojica možemo da završimo zadovoljni, i ja mu više ne zameram to što je između ostalih grešaka kataloga Istorije izložbe naveo i to da je on pisao, pa čak i stampao kataloge onda kad sam ja još bio nedovoljno pametan za takav posao.«

Kao što se na osnovu svega navedenog vidi, Istorija izložba slovenačkog slikarstva značila je odskočnu dasku za budućnost – za celu seriju novih izložbi, od kojih posebno naglašavamo izložbu Portreta u Sloveniji iz 1925. godine, jer je ona donela i ikonografsku diferencijaciju unutar galerijske struke. Cankara možemo smatrati i za strukovnog vizionara dveju budućih centralnih slovenačkih galerija – Narodne galerije i Moderne galerije – i, s tim u vezi, institucionalizacije galerijske aktivnosti dvaju koncepcata – istorijskog za svedočanstvo protekle likovne tradicije i modernog za umetničko stvaralaštvo koje je tek u fazi nastajanja. Sukob između Mantuanija i Izidora Cankara je pokazao da se ne radi samo o generacijskom sukobu mladeg i starijeg, nego vrlo jednostavno o evolucijskom sukobu unutar struke, kada se unutar muzeološke struke jasno izdiferencirala galerijska oblast. U tom smislu možemo i da nastavimo sa desakralizacijom galerijske struke, kada je Cankar, uprkos tome što je bio svestan toga da umetnička dela mogu da izazovu versko ludilo, prihvatio i činjenicu da je umetničko delo tržišna roba i tretira ga u skladu s tim. Istorija izložba slovenačkog slikarstva predstavljala je istinsku potrebu našeg kulturnog prostora i ostvarila su je dvojica doajena naše struke – Izidor Cankar, poznavalac evropske umetnosti, teoretičar i organizator, i Franc Stele, praktičar i konzervator. Uticaj izložbe svakako možemo i dijalektički preokrenuti i utvrditi da je tako došlo i do još lakših formulacija Steletove Skice iz 1923. godine i Cankarove Sistematike stila iz 1926. godine.

Sa slovenačkog preveo Jaroslav Turčan

¹ U originalu »Oris« – prim. prev.



zbirki dovela je do useljenja Narodne galerije u Narodni dom i kasnije do oformljenja Moderne galerije, naročito posle osnivanja Umetničke matice, mada je koncept Narodne galerije i Moderne galerije nastao već 1922. godine istovremenom izložbom »moderne« u Kresiji i »istorije« u Srednjoj tehničkoj školi. Interesantno je da je Cankar sličnu distinkciju očuvao i unutar teorijske misli. Njegova Sistematika stila zaista funkcioniše unutar »istorijskog« gradiva, dok je kod »modernog« – gde je već važno i ono što umetnik začne, ne samo ono što izvede u pogledu stilske konačnosti umetničkog dela – bilo potrebno drugačije estetsko tretiranje. I živa, tekuća produkcija savremenih umetnika i umetničkih dela zahtevala je drugačiji tretman nego svedočanstva prošlosti.

Pojava društva Narodna galerija bila je više nego nužna, jer je muzejsko društvo proživiljavalo svoje krizne godine. U tom svetu možemo shvatiti i Cankarov prigovor Mantuaniju: »Kako on sebi zamišlja taj zajednički rad? On mora doći kod nas, zato što smo mi već u muzejskom društvu, čiji je on predsednik, pa ipak ova odlična i najstarija naša naučna organizacija više ne održava sastanke odbora, ne održava opšte zborove, ne izdaje publikacije. Neka nam se dakle priključi«. Cankar je vrlo različito obeležavao takozvanu »produktivnu« i »neproduktivnu« izložbenu delatnost u nekom trenutku naše kulturne bliske prošlosti. »Kad smo prošle i ove godine pripremali izložbu, dr Mantuan je na nedvosmislen način pokazao da mu ta lakomislena namera neiskusnih priredivača nije po volji.« Uprkos tome što su u Zemaljskom muzeju dve sobe bile na raspolaganju izložbi istorijskog slikarstva, zbirka tokom devet godina nije dobila odgovarajuću publikaciju ili javnu informaciju, a samim tim nije na odgovarajući način ni stručno obrađena.