

Ljiljana
Kolešnik

Na tragu revizije umjetničke geografije modernizma

Vlaho Bukovac – hrvatski kozmopolit,
Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2.-28. 2. 2010.
ORGANIZATOR IZLOŽBE: Moderna galerija, Zagreb
AUTOR IZLOŽBE: Igor Zidić

Već površan uvid u recentnu stručnu literaturu koja se bavi problemima modernizma pokazuje kako istraživanja, prezentacije i diskusije o međuratnoj avangardi – posebice onoj srednjoeuropskoj – što su obilježila proteklo desetljeće polako ustupaju poziciju središnje istraživačke teme raspravama o temeljima zapadnoeuropskog kanona moderne umjetnosti, o mehanizmima iz kojih je izrastao i njegovim reperkusijama po recepciju i evaluaciju umjetničke produkcije perifernih europskih zona. Argumenata za takvu tvrdnju ima na pretek – od sve češćih prijedloga revizije umjetničke geografije 20. stoljeća i intenzivnijeg bavljenja prirodnom poveznica među oblikovnim praksama rubnih europskih sredina, preko zahtjeva za preispitivanjem vrijednosnih kategorija inkorporiranih u stilske odrednice moderne umjetnosti, do zalaganja za nove analitičke modele koji bi – uzimajući u obzir političke, ideološke, socijalne i kulturološke specifičnosti lokalnih zajednica te njihov utjecaj na značenjski sloj umjetničkog djela – trebali ponuditi drukčiju, kompleksniju sliku europskog modernizma. Iz te “revizionističke” perspektive, pitanje koje bi danas trebalo postaviti nije ono o načinu na koji je likovna produkcija kulturnih središta moderniteta – ponajprije Pariza – odredila mjerila modernosti moderne umjetnosti, nego ono o kulturološkim, socijalnim i psihološkim uvjetima u kojima su se ta mjerila formirala u širem europskom prostoru. Jedan od učinaka toga novoga istraživačkog trenda jest i povećano zanimanje za likovnu produkciju

posljednjih desetljeća 19. stoljeća, a posebice za eklektične i hibridne forme likovnog izraza kao mjeru receptivnih mogućnosti određene sredine i indikatore mogućih, dosad nedovoljno istraženih putova cirkulacije formalnih i poetičkih obrazaca modernizma.

Opus Vlaha Bukovca iz tog je rakursa posebno zanimljiv, pa nas ne bi trebalo posebno iznenaditi ako u sljedećim godinama upravo njegovo slikarstvo postane predmetom studija većeg broja inozemnih povjesničara umjetnosti, kao što nas ne bi trebala iznenaditi ni mogućnost da kulturološka i fenomenološka kontekstualizacija njegova opusa u tim novim interpretacijama bude znatno različita od one što je trenutačno nudi domaća povijest umjetnosti. Jedan od tih novih, inozemnih interpreta Bukovčeva slikarstva svakako je i Beno Templ, nizozemski povjesničar umjetnosti koji je zajedno s Igorom Zidićem autor izložbe *Vlaho Bukovac – hrvatski kozmopolit* načinjene u suradnji sa zagrebačkom Modernom galerijom, postavljene krajem prošle godine u Gemeente Museum u Haagu, a potom prenesene u Klovićeve dvore. Bilo bi, naravno, vrlo zanimljivo usporediti postave zagrebačke i haške izložbe, no i na temelju onoga što smo mogli vidjeti u Klovićevim dvorima, dade se zaključiti kako je riječ o jednoj od najkoherentnijih i najuvjerljivijih prezentacija Bukovčeve umjetnosti do sad, kojoj su bez sumnje – a s obzirom na određene pomake kao što je izvrstan izbor skica – prethodila i dodatna istraživanja.¹ Solidna financijska konstrukcija u pozadini realizacije toga projekta omogućila

je i određena iznenađenja, pa se tako među stotinjak izloženih djela našao i određen broj rjeđe pokazivanih slika iz inozemnih zbirki, kao i već legendarna *Velika Iza* koju zagrebačka publika do sad nije imala prilike vidjeti. Budući da je tridesetak raskošno ilustriranih kataloga haške retrospektive s tekstovima oba kustosa rasprodano već na samom otvorenju, teško je išta preciznije reći o načinu na koji je Beno Templ pristupio interpretaciji Bukovčeva slikarstva, no ako je suditi prema objašnjenjima ponuđenim Zidićevom studijom, objavljenom u formi omanje monografije i stavljenom u funkciju kataloga zagrebačke izložbe, čini se kako je doista riječ o mogućem početku procesa reinterpretacije umjetnikova opusa u terminima novoga, "integrativnog" pogleda na generativne procese modernizma, ali i o istovremenom pokušaju da se izložena građa približi interesima suvremene publike. Na potonji zaključak upućuju i Zidićeva objašnjenja, koja su – u usporedbi s modelom interpretacije na kojem se temelji njegov povijesnoumjetnički diskurs – izrazitije kontekstualna, donoseći opis umjetnikove egzistencijalne prakse, njegove sklonosti određenim oblicima društvenih interakcija i izvan umjetničkih interesa, odnosno nastojeći ih uskladiti s aktualnom predodžbom modernosti modernog načina života s prijelaza 20. stoljeća. Prepoznatljivo je nastojanje, dakle, da se Bukovčev intelektualni univerzum i načini ponašanja (prilagodljivost i otvorenost prema kulturnim i civilizacijskim vrijednostima različitih sredina, tolerantnost, nomadizam) iščitavaju iz rakursa suvremenog sustava pozitivnih socijalnih vrijednosti.

No, tu se otprilike i stalo. Intrigantan i obećavajući naglasak na kozmopolitizmu nije rezultirao preciznijim pozicioniranjem Bukovčeva opusa u širi okvir europske vizualne

kulture, niti je lutalački način života iskorišten kao osnova za razmatranje njegova slikarstva u kontekstu kulturnog nomadizma, kao specifičnoga socijalnog fenomena posljednje četvrtine 19. i početka 20. stoljeća. Bilo bi, naime, korisno i važno ispitati reperkusije takvog tipa egzistencijalne prakse na razini mehanizama selekcije informacija i stupnja osjetljivosti na receptivne kapacitete različitih sredina, te usporediti metanarativni sloj Bukovčevih radova s radovima niza ostalih umjetnika iz rubnih europskih sredina, s kojima djeluje u istom vremenu i prostoru, i u sličnim socijalnim okolnostima. Iako se njegov nacionalni identitet dodatno lokalizira vezivanjem uz Dalmaciju, otvorenost i tolerancija, kao posljedice i temeljne pretpostavke same mogućnosti opstanka u situacijama stalnog susreta s novim sredinama i drukčijim kulturnim praksama, barem dijelom upućuju i na kolektivno iskustvo Srednje Europe. Ujedinjena administrativnim aparatom Habsburške Monarhije, ona je stoljećima funkcionirala kao kompleksni multikulturni organizam upućen na stalno iznalaženje novih modela tolerancije i na procese kulturne razmjene između različitih etničkih zajednica Austro-Ugarske Carevine što se u polju likovnosti manifestirala stalnom cirkulacijom formalnih obrazaca i načina prikazivanja, koje ćemo s vremenom susresti u vizualnoj kulturi svih zemalja regije. Njihovo prihvaćanje i inkorporacija u sustav lokalnih oblikovnih praksi, krajem 19. stoljeća, nije više samo posljedica kulturološke predilekcije, nego i znatno dinamičnije, ubrzane razmjene informacija i slijedno tome svojevrsne kompresije srednjoeuropskoga kulturnog prostora. Receptija određenoga likovnog fenomena u tom se razdoblju – obilježenom naglim razvojem tržišta umjetnika, pojavom i popularnošću specijaliziranog tiska, sve utjecajnijom pozicijom likovne kritike i pojavom fenomena putujuće izložbe – odvija u znatno drukčijim kulturološkim i tehnološkim uvjetima čiji utjecaj omekšava granice nacionalnih kultura. Tako se i puna afirmacija određenoga umjetničkog opusa

1 O Templovim istraživanjima Bukovčeva slikarstva bilo je riječi i na međunarodnoj konferenciji *La migration des images. Autour du fauvisme parisien et des expressionnismes d'Europe centrale* održanoj u Dijonu od 14. do 17. svibnja 2009. godine.

odvija tek unutar alternativne komunikacijske mreže začete radom bečke, a dovršene djelovanjem secesija ostalih srednjoeuropskih zemalja, koja usporedo s procesom širenja moderne umjetnosti prerasta u istinsku nadnacionalnu likovnu scenu čitave regije. Bukovac se spletom okolnosti uključio u njezino formiranje u dvostrukoj ulozi – i kao umjetnik i kao organizator likovnog života, pokušavajući učiniti Zagreb jednim od punktova modernizma. No njegov duboki trag ostao je i u češkoj umjetnosti, sudjelujući na izložbama Lade dotaknuo se i likovne scene jugoistočne Europe, pa izložba u Klovičevim dvorima ponovno postavlja pitanje geopolitičkog i kulturnog okvira unutar kojeg bi trebalo promatrati Bukovčev slikarski opus, a posebice zadnja tri desetljeća koja su se odvila između Zagreba, Cavtata i Praga. Unutar praškog dijela Bukovčeve biografije najzanimljiviji i za povijest češke umjetnosti najvažniji svakako je podatak da su upravo iz njegove slikarske klase izašli František Thille, Emil Filla, Antonin Procházka i Bedřich Feigl, dakle gotovo svi pripadnici prve generacije češke avangarde.² Razlog tome nije nikakva Bukovčeva osobna sklonost prema avangardnim oblicima umjetničke prakse, nego već spomenuta otvorenost i tolerancija kao aspekti kozmopolitskoga životnog habitusa te činjenica da se radi o realiziranom čovjeku svjesnom vlastitih mogućnosti i ograničenja, spremnom da podupre i likovna istraživanja strana osobnom razumijevanju umjetnosti. Njegova “anarkična pedagogija”³ iznjedrila je, uostalom, samo par godina prije početka praške priče i “zagrebačku šarenu školu”, pogurala hrvatsku umjetnost prema internacionalnoj sceni te redefinirala kulturološku kategoriju modernog umjetnika s

kojom je do tad raspolagala domaća sredina. Njegov rad u domovini nedvojbeno je motiviran i nacionalnom samosviješću, no iz perspektive praškog angažmana, u koji također ulazi s velikom energijom i sa značajnim pedagoškim rezultatima, njegov zagrebački period mogao bi se ocijeniti i kao posljedica duboke unutarnje potrebe zrelog umjetnika za transferom bogatoga osobnog iskustva. Bilježimo ga na svim razinama svijeta umjetnosti – od organizacije likovne proizvodnje (izgradnja atelijera) i njezine prezentacije (uloga u izgradnji Umjetničkog paviljona), preko evaluacije (pokretanje prvoga specijaliziranog časopisa za likovnu umjetnost) do brige za profesionalni status umjetnika (osnivanje Društva hrvatskih umjetnika) – a iščitavamo kao nastojanje da se osiguraju uvjeti za afirmaciju institucije autonomne umjetnosti. No autonomija umjetnosti podrazumijevala je neovisnost umjetnika o centrima političke moći, punu svijest o robnom karakteru umjetničkog djela u modernom (kapitalističkom) društvu, kao i svijest o suodnosu između njegove tržišne vrijednosti i promjena ukusa te pristanak na sve neminovne socijalne i ekonomske konsekvencije takvog izbora. Hrvatski umjetnici nisu ih bili spremni prihvatiti i njihova “nespremnost za modernost” jest – prema našem mišljenju – glavni razlog Bukovčeva povlačenja sa zagrebačke likovne scene i kasnijeg odlaska iz Hrvatske, u koju dolazi kao ugledan umjetnik prepoznatljivoga osobnog izraza i iznimne popularnosti, čije se nesumnjivo eklektično slikarstvo u tom trenutku drži iznimno modernim. Već ta činjenica, kao i opis njegova djelovanja u srednjoeuropskom prostoru u kojem se taj termin neizbježno i često koristi, nude se kao izuzetno zanimljiva tema rasprave o kulturološkim i socijalnim mehanizmima uključenim u definiranje kriterija modernosti. Neka druga rasprava mogla bi se dotaknuti i pitanja privlačnosti Bukovčeva slikarstva suvremenoj publici, jer je prema službenim podacima hašku i zagrebačku izložbu pohodilo gotovo 100 000 posjetitelja. Osim izuzetno visoke metierske

² Bukovac se u toj ulozi spominje u brojnim studijama početaka češke avangarde. Vidi, na primjer, u Vojtech Lahoda, *Czech Cubism*, Praha: Bender, 1996., uvodni tekst, str. 1-25.

³ Kršnjavijeva karakterizacija Bukovčeve pedagogije, navedeno prema O. Maruševski, *Društvo umjetnosti 1868.-1897.-1941.*, Zagreb: DPUH, str. 171.

razine, razlozi tako velikog zanimanja za njegovu umjetnost mogli bi se – barem kad je u pitanju domaća publika – možda pronaći u određenom tipu nostalgije i spremnosti da se Bukovčeva produkcija nastala krajem 19. stoljeća prihvati kao svojevrsni vizualni dokument nacionalne *belle époque*. Mislimo ponajprije na seriju neformalnih portreta opuštenih muškaraca i žena odjevenih u skupocjenu, modernu odjeću, smještenih u raskošne interijere ili arkadijsko okruženje njegovanih gradskih vrtova, čija vedra dokolica, oslobođena svakog patosa i svih natruha socijalne i političke drame vanjskog svijeta, signalizira istu onu civilizacijsku razinu koja se pripisuje ekonomski i socijalno puno razvijenijim europskim zemljama toga vremena. Uvjerljivosti takve projekcije doprinosi životnost Bukovčevih portreta usmjerenih na izvanredno vješt spoj psihološke karakterizacije i realističkog prikaza modela, što unatoč povremeno previše “brbljavoju” scenografiji rezultira izuzetno kvalitetnim djelima oslobođenim bilo idealizacijom, bilo frivolnosti, tako česte u portretnom slikarstvu njegovih suvremenika.

Bukovac nije bio inovator, o čemu uvjerljivo svjedoče i platna prikazana na ovoj izložbi. Istraživanja i poigravanja s bojom na tragu analitičke linije impresionizma pred kraj karijere prije su mlaka reakcija na burna likovna zbivanja u njegovu okruženju, nego izraz neke zakašnjele potrebe za eksperimentiranjem. U to nas, uostalom, uvjerava i metoda izgradnje osobnog stila koja se, od izlaska i Cabanelove klase, svodi na niz promišljenih, informiranih prilagodbi ukusu ciljane publike. Činjenica da se pritom podjednako vodi računa o zbivanjima u europskoj (francuskoj) modernoj umjetnosti i o stanju na tržištu umjetnina potvrđuje kako je riječ o poimanju umjetnosti puno bližem pragmatizmu francuskog *mainstreama* nego srednjoeuropskim, romantičarskim projekcijama njezine propedeutičke misije. Upravo u takvom svjetlu – kao iznimno talentiranoga, socijalno integriranoga, senzibilnog, ali trezvenog umjetnika prikazuje ga i ova važna, zanimljiva izložba, koja je, nažalost, prekratko trajala. ✕