

Nataša Lah

Prilog širenju teorijske domene u povijesnom prostoru povijesti umjetnosti

Nataša Lah
Odsjek za povijest umjetnosti
Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci
Sveučilišna avenija 4
HR - 51 000 Rijeka

Izvorni znanstveni rad
Original scientific paper
Primljen / Received: 22. 1. 2013.
Prihvaćen / Accepted: 23. 5. 2013.
UDK: 7.01

The framework of the discipline of art history was outlined in the European cultural tradition of the second half of the nineteenth century, through a clearly defined set of boundaries of its research into objects, space and time. However, a scholarly paradigm which was postulated in this way, could not be applied to the study and assessment of numerous twentieth-century artistic practices which were based on the exploration of cultures as systems of discourse and ideology. This shift has turned scholarly interest from a chronological study of the development of artistic styles, schools and movements in the history of European art towards contextual research into the same topics which are set within a spatial and chronological framework of a series of discontinued revolutions in world views. One of shattering shifts in the discipline was caused by the epochal alteration of the paradigm, with its indirect influence on scholar processes, dictating what is to be researched, which questions are to be asked and how they are to be formulated, and how research findings are to be interpreted. Troubles with the application of traditional scholar apparatus to newly introduced patterns were further transferred to the field of aesthetics replaced by the interdisciplinary understanding of art theory. In this context, our interest has moved towards the understanding of theoretical field defined in the eponymous book by Udo Kultermann, in which a journey of a scholar discipline was defined. Through comparison of the content of a section from Kultermann's book that refers to the period of the Antiquity, with the analysis of the same period by several distinguished theoreticians of art, the author inclines to the arguments of latter ones who have given advantage to the content norms of the preserved sources, distinguishing invariable paradigm of time out of sheer historiographical basis.

Keywords: *theory of art, history of art history, history of classical theory of art, paradigm, content norms, historiographic landmarks*

Istraživač srednjovjekovne socijalnopovijesne metodologije i političke ikonografije, profesor emeritus Sveučilišta u Hamburgu, Martin Warnke u svojstvu jednog od urednika i autora knjige *Kunstgeschichte. Eine Einführung*¹, u poglavlju koje se bavi predmetnim područjima povijesti umjetnosti među ostalim bilježi: *Bez sveobuhvatna pogleda svako će bavljenje umjetnošću 20. stoljeća završiti na sporednom kolosijeku.*²

Navedenu ćemo rečenicu uzeti u razmatranje, imajući u vidu suvremenog recipijenta umjetnosti koji uočava sve one rukavce što su autonomno izmicali matici predmetnog, prostornog, a time i vremenski ograničena okvira discipline, definirana u postkuglerovskoj³ tradiciji druge polovine 19. stoljeća, kada se disciplina odredila kao povijest arhitekture, slikarstva, skulpture i umjetničkog

obrta na području Europe. Nije se disciplina time ogradila samo od nedaleke budućnosti gdje ju je sustiglo odbacivanje znanstvenih obrazaca povijesti umjetnosti u korist studija povijesnih kultura kao diskurzivnih i ideoloških sistema; disciplina se neposredno ogradila i od tadašnje svoje suvremenosti, jer ... *kada su dva desetljeća poslije* (nakon objavljivanja Kuglerova *Handbuch der Kunstgeschichte*, op. a.) *neka sveučilišta njemačkog govornog područja u skladu s kulturnom politikom priznala povijest umjetnosti kao struku i prihvatila njezinu znanstvenu ustrojenost, povjesničari umjetnosti isključili su iz opsega svojih istraživanja i poučavanja umjetnost primitivnih naroda te umjetnost orijentalnih, američkih i azijskih ranih i razvijenih civilizacija. To se, usput rečeno, dogodilo u vrijeme kada su umjetnici koji su*

*tada bili u svom aktivnom stvaralačkom razdoblju, upravo takvu umjetnost gotovo požudno proučavali. Povjesničari umjetnosti ta su područja umjetnosti isključivali iz svog stručnog djelokruga i poslije.*⁴

To Dillyjevo *poslije* u prvom su naletu bile rane avangarde, pa moderna, a za njom i postmoderna umjetnost. U hijatu između tradicije i moderniteta, opravdano su se uklještili strahovi od nedostižne, a u Warnkeovoj citiranoj rečenici istaknute sveobuhvatnosti. Dakako, prepoznavanje umjetničkih problema, njihova identifikacija, kolopleti međusobnih utjecaja – umjetničkih i izvanumjetničkih – skupovi normi i lepeze odstupanja (u bilo kojoj točki vremena ili komparativno) – kao da ne udovoljavaju zahtjevu za primjenom jedinstvene znanstvene metode. Za jedne je umjetnost mrtva, te se o njezinu daljnjem beživotnom statusu u svijetu mišljenje traži od *arheologa ljudskoga znanja*,⁵ dok je za druge povijest umjetnosti kakvu poznajemo mrtva znanstvena *paradigma*,⁶ značajna tek u korijenskim metodama atribucije, označavanja, tumačenja određenih tipova i kriterija ukusa, ili pak statusa određenih tipova vrijednosti.

Suštinski paradoks razgovaranja iz oprečnih perspektiva tradicije i suvremenosti, vjerujemo, ne može se prevladati mirenjem njihovih interpretativnih strategija, ali ga je njihovim uvažavanjem moguće afirmirati, ne kao spoticajno u spoznaji, već kao nešto savladivo unatoč opreci. Radi se o pokušaju razmatranja njihova susreta u recepciji koja je istovremeno povijesna i situacijska.⁷ K tomu, istovremeno je subjektivna i objektivna ili, kako bi to rekao Theodor Adorno, *u adekvatnom držanju prema umjetnosti sačuvan je subjektivni moment; što je veći napor da se zajednički izvedu djelo i njegova strukturalna dinamika, što više subjekt u njega unosi promatranje, to će subjekt, zaboravljajući sebe, sretnije biti svjestan objektiviteta.*

Na polju problemski susljedne, tradicionalno shvaćene discipline povijesti umjetnosti, čiji se temeljni metodološki postulati do danas zasnivaju na razvoju umjetničkih stilova, škola i pokreta, a metode istraživanja oslanjaju u najvećoj mjeri na historiografiju, svoje mjesto nalazi i teorija umjetnosti.⁸ Naša se prva pretpostavka temelji na zapažanju da je domena teorijskog prostora unutar discipline povijesti umjetnosti u odnosu na suvremenost stiješnjena inertnim ograničavanjem predmetnog područja svojih interesa i pomalo dogmatskim odricanjem relevantnih i povijesno praćenih postignuća na polju filozofije, sociologije, antropologije, lingvistike, neuroznanosti ili kibernetike, kao i teorije književnosti, glazbe, scenskih umjetnosti, fotografije ili filma.⁹

Prigovor tom zapažanju mogla bi biti opsežna referentna literatura komparativne i interdisciplinarne teorijske građe, posebno one što je napisana od druge polovine

minulog stoljeća do danas, ali kritika se ne odnosi na manjak znanstvenog interesa za navedeni problem, već na nedostatnu asimilaciju i metodologijsku artikulaciju istoga u okviru tradicionalno shvaćene i akademski atribuirane znanosti povijesti umjetnosti. Radi boljeg razumijevanja navedene pretpostavke, izolirat ćemo za primjer mali dio knjige udžbeničkog karaktera i primjene: *Povijest povijesti umjetnosti – Put jedne znanosti*¹⁰ Ude Kultermanna, koja se drži primjerenom sastavnicom kolegija teorije umjetnosti u hrvatskom znanstvenom, povijesno-umjetničkom prostoru. S obzirom na to da detaljna analiza navedene knjige nije predmetom naše rasprave, ograničit ćemo se na malen dio njezina sadržaja što se odnosi na povijest povijesti umjetnosti antičkog razdoblja s ciljem oprimjeravanja naše polazišne pretpostavke. Svojevrsnu propusnicu temi daje nam i sam autor u predgovoru hrvatskom izdanju navedene knjige: *Nadam se, međutim, da će knjiga i u hrvatskom izdanju biti izazov za daljnje promišljanje, posebice za kritičko propitivanje svih onih činjenica i vrijednosnih sudova koji su se prije smatrali čvrstima i neoborivima, te da će potaknuti otvaranje novih problema.*¹¹

Na konkretnom primjeru, u tekstu koji slijedi, nastoji se pokazati kako je u analizi određenog povijesnog razdoblja iz dviju perspektiva, s jedne strane povijesti umjetnosti, a s druge teorije umjetnosti, moguć ishod s neželjenim posljedicama, odnosno ishod s oprečnim zaključcima.

Primjena jednoznačne paradigme na diskontinuiranu povijest nazora o umjetnosti

U knjizi s više od tristo stranica, dvadesetak je stoljeća povijesti kulturâ i umjetnosti (od antike na prijelazu s 5. na 4. st. pr. n. e. pa sve do renesanse) Kultermann obradio kroz samo nekoliko podnaslova na dvanaest stranica, među kojima je antička povijest povijesti umjetnosti ispisana na prvim trimu. Jasno je, u takvoj se organizaciji povijesnog predloška autor rukovodio idejom da je jedina relevantna povijest povijesti umjetnosti, povijest one građe što je o likovnoj umjetnosti napisana od 1600. god. nadalje, s posebnim naglaskom na razdoblje *Winckelmannove revolucije* 18. stoljeća u kojem Winckelmann živi i djeluje kao *prvi povjesničar umjetnosti* uopće. Drugim riječima, Kultermann vidi povijest povijesti umjetnosti kao povijest discipline tek od vremena kada je ona metodološki usustavljena, definirana i prihvaćena u Europi u obliku u kakvu je i danas (pre)poznajemo. No može li se povijest povijesti umjetnosti od Winckelmanna dalje razumjeti i podvrgnuti kritičkoj raspravi, ukoliko nam izostaje šira teorijska rasprava o različitim (premda vrijednosno ravnopravnim) *pisanjima* i *čitanjima* umjetnosti tijekom

cjelokupne povijesti umjetničkog stvaralaštva, uključujući i razdoblje antike? Pritom se misli na sve metodologije *pamćenja* i vrednovanja umjetnosti, bez obzira na to radi li se o historiografskim, filozofskim, estetičkim, povijesno-umjetničkim, pa i umjetničko-umjetničkim pristupima.¹² Drugim riječima, nije li povijest jedne povijesne discipline ipak prolazila kroz diskontinuirane *revolucije* svojih *nazora* koje, po prijedlogu Thomasa S. Kuhna, razumijemo kao paradigme, a koje su preuzimale različite sadržaje za normativna ishodišta povijesnih dokumenata o predmetu kojim se bavimo na neočekivano različite načine. Jer, svojim posrednim utjecajem na znanstvene procese, te nam paradigme ipak diktiraju što ćemo istraživati, koja ćemo pitanja postaviti i kako ih strukturirati te kako ćemo interpretirati rezultate istraživanja.

Umjetnik kao običan zanatlija, prvi je podnaslov koji Kultermann započinje poricanjem izdvojenog zapažanja u kojem je književnik Oscar Wilde istaknuo veliko zanimanje starih Grka za umjetnost. Kao argument Kultermannovu poricanju takva stajališta iznesena je pretpostavka da je kod starih Grka umjetnik bio tek *običan zanatlija*, da se interes za umjetnost probudila vrlo kasno, tek u V. stoljeću, te da je jedina rana iznimka bio Demokrit koji se *usprotivio poimanju prema kojem je sposobnost umjetnika da izrađuju kipove i grade palače tek Božji ulog, a ne njihov vlastiti*.¹³ No, za razliku od Kultermannova pristupa, Gilbert – Kuhnova povijest estetike nas pozivanjem na izvornik A. Dellatea, *Les conceptions de l'enthousiasme chez les philosophes présocratiques* iz 1934., upućuje na složeniju i ponešto drugačiju interpretaciju. Radi se o tome da je antropomorfní kozmos kod predsokratovaca bio naročito pogodan da pruži metafizičku osnovu rane estetike, dok je rana psihologija bila dopuna rane kozmologije. Vjerovali su da se i sama struktura stvari okreće oko funkcija i potreba ljudi te da nije teško reproducirati dušu čovjeka kao Dušu svijeta. S obzirom da time *slično spoznaje slično*, Demokrit (oko 460. pr. n. e.) je razvio svoju *teoriju inspiracije*, po kojoj odabrana i zanesena duša, primajući izljeve božanske supstancije, rađa poetsku viziju. Drugim riječima, mi ne bismo mogli opažati neki kip ili pjesmu i suditi o njima kada emocionalna svojstva umjetničkog djela ne bi odgovarala analognim osjećajima u nama. Takvo Demokritovo stajalište ujedno povezujemo uz njegovu (prvu u povijesti) korištenu primjenu pojma *mikrozmos* na čovjeka.

Kultermann nadalje ukratkó spominje Sokrata, tek kao povijesni lik koji se ostavio kiparstva smatrajući ga niže vrijednom djelatnošću, *premda je istodobno uzeo sebi za pravo prosuđivati umjetničkih djela*. Idući prema zaključku sažete cjeline, nabraja još neke povijesne ličnosti poput slikara Parazija, kipara Klitona¹⁴ i medijatora njihove

rasprave sa Sokratom Ksenofonta. Time je sadržaj prvog podnaslova iscrpljen.

Platonovi sudovi o umjetnosti, drugi je podnaslov. Saznajemo, u *Zakonima* postoje tri pravila kojih se mora držati svaki ocjenjivač umjetnosti, a to su: jasna recepcija, objektivan prikaz i dostatna ljepota djela. U starosti je, piše Kultermann, Platon došao do *negativnih formulacija u nemogućnosti da razumije majstore poput Skopasa i Praksitela*, te je umjetnike općenito smatrao opsjenarima i oponašateljima. Platonovu poredbu sa špiljom autor više skriva negoli otkriva, spominjući je samo u kontekstu digresije na Heideggerovo djelo *Vom Wesen der Wahrheit*, gdje se navedeni primjer interpretira *u smislu njezine relevantnosti za suvremeno doba*. Razjasnimo čega u tekstu nema. Radi se naime o Platonovu opisu špilje u djelu *Država*, gdje je čovječanstvo predloženo kao skupina ljudi koja živi u mračnoj špilji. Iza njih je otvor iz kojeg dolazi vanjska svjetlost. Ta svjetlost baca sjene na zid u koji ljudi gledaju, vjerujući da vide zbilju. S obzirom da sjene prikazuju samo obrise stvari, spoznaja je stvarnoga sasvim pogrešna. Ponekad se netko iz skupine odvoji i izađe iz špilje, međutim jaka ga svjetlost zaslijepi (zbog tame u kojoj je živio) pa se takav čovjek u strahu žurno vraća odakle je i bježao, u špilju, među druge ljude i zajedničke im spoznajne zablude. Nadalje, kada Kultermann spomenuti opis špilje veže uz Heideggerovo djelo: *Bit istine*,¹⁵ ne navodi da je parabola sa špiljom u konkretnom primjeru vezana uz Heideggerov interes za *koncept* istine u filozofiji, ali ne i za teoriju umjetnosti ili estetike.

Nakon tih nekoliko šturih rečenica, poglavlje o Platonovim sudovima umjetnosti završava spomenom na Aristotela, koji uvodi *pozitivnu promjenu u odnosu prema ugledu umjetnika*, čime njegova društvena uloga konačno biva priznata i vrednovana, premda je sam umjetnik ostao običan zanatlija uz *visokopoštovane iznimke*. Aristotelovo povijesno djelo u Kultermannovoj je knjizi svedeno na nekoliko nepovezanih tvrdnji unutar malog poglavlja o Platonu. Donekle takvo što možemo i razumjeti, jer nema posebno značajnih poveznica između Aristotelova djela i likovne umjetnosti. No Aristotelovu ulogu u razvoju povijesne misli o umjetnosti (pa i likovnoj) ipak posredno vežemo uz sadržaj *Retorike* (o umjetničkom dokazivanju) i *Poetike* (o umjetnosti). *Retorika* u istraživanju načina i metoda umjetničkog izražavanja postavlja jasnu, u jednom smislu stilističku, u drugom pak sadržajnu razliku u trodiodi logosa (snage razuma), patosa (snage emocija) i etosa (vjerodostojnosti intelekta, odnosno moralnosti i dobre volje) kada je umjetnička izražajnost posrijedi; dok u *Poetici*, baveći se sredstvima i svojstvima umjetničkog izražavanja, Aristotel postavlja jasnu razliku između tehnike stvaralaštva

(*tehne*), re-prezentacije u umjetničkom izražavanju (*mimesis*), izražavanja univerzalnih vrijednosti (*poesis*), i pobuđivanja pročišćenosti (*katharsis*). Je li Kultermann, spominjući *pozitivnu promjenu* kod Aristotela, mislio na upravo navedene teorijske doprinose, ili pak na Aristotelovo drugačije tumačenje pojma mimesisa kao re-prezentacije, u odnosu na dotadašnje Platonovo po kojem je mimesis re-produciranje (stvarnosti), nismo doznali iz dostupnog teksta. Nismo doznali niti na koga je autor mislio spominjući *visokopoštovane iznimke*, pa ni o razlozima njihove iznimnosti.

Manjkavo pozicioniranje umjetnika i umjetnosti u antici, po Kultermannu, zadržalo se do Plutarha koji ga je formulirao sljedećim riječima: *Premda se radujemo umjetničkim djelima, umjetnika ipak preziremo*.¹⁶ Citirani tekst i u ovom slučaju ostaje bez sadržajne, prostorne i vremenske poveznice. Želimo li kontekstualizirati djelo Plutarha iz Heroneje (c. 46.-120. god. pr. n. e.), nekoliko nam smjernica može pomoći u dočaravanju njegove, a time i helenističke filozofije umjetnosti. Povijest estetike ovdje se poziva na Plutarhovo djelo *Moralie: Kako proučavati poeziju*. Sudeći po tom djelu skromnih razmjera, Plutarha možemo izdvojiti tek po njegovu osvrtu na pojam ružnoće u umjetnosti, jer on pita: može li se ono što je u stvarnosti ružno u umjetničkoj reprezentaciji prikazati lijepim, kao kada, naprimjer, Jokastino mrtvo tijelo postaje lijepo ako ga Silanion izlije u srebru i bronci? No, kako kažu autori,¹⁷ Plutarh je u razradi elementaran, preciznije: izgleda da se filozofija umjetnosti u njegovu vremenu kreće po površini misli, kao što se kritika umjetnosti uglavnom kreće po čulnoj površini pojava. U kontekstu pak prezrenih umjetnika, a unatoč tomu poželjne umjetnosti, radi se tek o Plutarhovo raspravi o moralu, odnosno pedagoškom napatku mladićima da se drže samo moralno dobrih primjera u umjetničkim djelima.

Ksenokrat iz Atene, naziv je trećeg podnaslova. Izgubljeni Ksenokratovi spisi, nadovezujući se na Demokrita i njegovu školu, uveli su novu kategoriju bavljenja umjetnošću, bilježi autor, ističući kako je Bernhard Schweitzer¹⁸ upravo Ksenokrata nazvao *ocem povijesti umjetnosti*. Sažeto se navodi i razlog takvu sudu po kojem je Ksenokrat prvi nastojao obuhvatiti cjelokupni razvoj umjetnosti, promatrajući ga kao povijest umjetničkih problema: simetrije, ritma, izvedbe i optičkih problema te njihovih međusobnih odnosa. Ksenokrat iz Atene (ili Siciona) rođen oko 280. god. pr. n. e., premda je po Schweitzerovim riječima *otac povijesti umjetnosti*, takav mu počasni položaj po drugim izvorima nije pripao. Izdvojeno mjesto među antičkim historiografima, u kontekstu pisanja o razvoju grčke umjetnosti, pripada ipak Durisu sa Sama (350.-281.

god. pr. n. e.), od kojeg su ostala sačuvana dva fragmenta o slikarstvu i jedan o kiparstvu.¹⁹

Prema Gombrichu,²⁰ Duris sa Sama slovi kao prvi koji je povijest uspona grčke plastike i slikarstva prikazao kao razvitak što napreduje, obrazlažući da je arhajska umjetnost bila tvrda i ukočena, da je Poliklet u 5. st. uspostavio kanon uravnotežene simetrije ljudskoga stava (kontraposta) kao i odnos simetrije i ritma, odnosno kompozicije pokreta, jer sva grčka estetika izlazi iz glazbe i plesa temeljem umjetničkih ideala, ustanovljenih još kod pitagorejaca; nadalje, da je Praksitel u 4. st. pridodao dražest, dok je Lizip u drugoj polovini 4. st. (inače dvorski kipar Aleksandra III. Velikog) ostao nenadmašan u prikazivanju naravi.

Povijesti umjetnikâ i tadašnjim (turističkim) vodičima u antici posvećena je informativna cjelina kod Kultermanna, dok se sveukupno bavljenje antikom zaključuje osvrtom na djelo Plinija Starijeg, a time i na prvi enciklopedijski prikaz grčkoga znanja i predaje²¹. Nakon fragmenata i vodiča o umjetnosti, zahvaljujući Pliniju Starijem, piše Kultermann, pojedinačna umjetnička djela i autori ne nižu se na mehanički način, već se *konstruira odnosi sklop podlozan određenim zakonima*.²² Između kratkih podnaslova vezanih uz povijest povijesti umjetnosti antike i poglavlja kojem je tema i naslov *nehistorijski srednji vijek* ukliještala se Kultermannova konstatacija kako, *izuzmemo li Ksenokratove fragmente, antička povijest umjetnosti nije postojala*.²³

Teorijska povijest umjetnosti

I doista, složimo li se sa Sachs-Hombachovim prijedlogom²⁴ stroge (sadržajne i metodološke) podjele između povijesti umjetnosti, filozofije (estetike) i historiografije, antička povijest umjetnosti gotovo da i nije postojala. Uzmemo li pak u obzir prirodu antičkih historiografskih standarda kojima je bio cilj oprimjeravanje normativnih sadržaja filozofije, odnosno svjedočenje njezine vjerodostojnosti i očiglednosti,²⁵ naš će se pogled na položaj umjetnosti u antici usmjeriti prema disciplinarno sveobuhvatnijim teorijskim uvidima i reviziji pristupa s kojim smo se sreli u navedenom odlomku Kultermannove knjige. Namjera je time ukazati na slabu vjerodostojnost zaključaka koji metodološki podvode normativna ishodišta jedne discipline (konkretno antičke historiografije) drugoj disciplini oprečnih normativnih ishodišta (konkretno povijesti umjetnosti), bez poveznice i tumačenja kojim se bavi teorija umjetnosti, šireći domenu u konkretnom slučaju na postignuća s područja povijesti estetike i klasične filologije.



1. Nika (?) s atenske Agore, rano 4. stoljeće pr. n. e.,²⁶ bronca (nekada pozlaćena), visina 24 cm, Muzej Agore, Atena (izvor: GERMAN HAFNER, *Umjetnost u slici – Kreta i Helada*, Otokar Keršovani, Rijeka, 1969, 181)
Nike (?) from the Athenian Agora, warly fourth century BCE, bronze (originally gilded), height 24 cm, Athenian Agora Museum

Valja nam za početak razlučiti jesu li pioniri zapadne filozofije pobrkali spoznajno i estetsko iskustvo? Ili su oni, u toj ranoj zori racionalne misli, uhvatili pojavu koja, iako je zajednička svim vrstama iskustva, dobiva oštrije obrise u „estetskoj“ aktivnosti?²⁷ Tako nam postavljena pitanja sugeriraju širenje teorijske domene, odnosno ukazuju nam na potrebu teorijske ekstenzivnosti u području povijesno umjetničke discipline, s ciljem boljeg razumijevanja i stvaranja potpunije slike u proučavanju povijesnog razvoja povijesti umjetnosti.

Antička teorijska, ali i umjetnička baština kroz prizmu teorijske povijesti umjetnosti krije mnogo više od nečega što gotovo da i nije postojalo. Termin *teorijska povijest umjetnosti* preuzet je od ruskog estetičara Yuria Boreva (Estetika, 1985.), a temelji se na kronološkom pregledu povijesti umjetnosti koji suprotstavlja ideji povijesnog razvoja sustave invarijantnih umjetničkih koncepcija tijekom povijesti. Povijesna podjela se kod takva pristupa zasniva na periodizaciji umjetničkih procesa po tipološkim

modelima koji imaju uvijek jednu i stabilnu (invarijantnu) koncepciju svijeta. Globalnu podjelu umjetničkih procesa po hegelijanskom modelu, koju diktira parametar odnosa sadržaja i forme, a koju je tradicionalna povijest umjetnosti utkala u temelje svoje metodologije, Borev predlaže zamijeniti teorijskom poviješću umjetnosti koja se zasniva na prostorno-vremenskom parametru. Periodizacija unutar tako shvaćene teorijske povijesti umjetnosti pojedine umjetničke epohe razumije i tumači kao povijesne periode objedinjavane uvijek novom, ali za određeno vrijeme općom, invarijantnom paradigmom koja u sebe integrira veći broj umjetničkih koncepcija i ideja. Teorijska povijest umjetnosti nadopunjuje povijest umjetnosti kompleksnijom teorijskom građom od one koju zovemo poviješću povijesti umjetnosti. Drugim riječima, teorijska povijest umjetnosti otvara raspravu o posve drugačijim poimanjima umjetnosti od one kakvom se partikularno misli pod pojmom *kritike ukusa*, što je po prvi put u povijesti imenuje estetikom Alexander Baumgarten 1750. godine u istoimenom djelu.

Konkretno, o nekim će se specifičnim antičkim pojavama umjetničkih praksi, poput ekfrazе, slojevitije pisati tek u teorijskom diskursu dvadesetog stoljeća.²⁸ U antici utemeljen teorijski problem *vještine* razumijevanja, a time i *teorije* tumačenja iz okrilja hermeneutike (Ἡ ἐρμηνευτική), duboko je involviran u povijesno-umjetničke teorije 20. stoljeća i usmjeren *opismenjavanju* naše vizualnosti, kada je o *čitanju slike* riječ. Premda će se tek u Winckelmannovim radovima s područja povijesti umjetnosti stilistika izdvojiti iz retorike i osamostaliti kao disciplina sidrenjem u vremenskoj dimenziji, da bi obilježila povijesne razlike,²⁹ temelji su stilistike ipak postavljeni u drevnim antičkim djelima, poput nauka o stilu (Περὶ ἐρμηνείας), Demetrija iz Falera (4. st. pr. n. e.)³⁰. U antici se otvorilo pitanje *kako* opažamo (čulima, razumom ili dušom), iz čega će se mnogo kasnije razviti teorija percepcije. Na temeljima antičkih dvojbi o pitanjima ljepote (je li ona ideja, bog, dobrotа ili usklađenost s proporcijama kozmosa, ljudskoga tijela, dijelova unutar cjeline ili unaprijed postavljenih pravila i zakona umjetnosti prikazivanja) razgranat će se mnogobrojni estetski pravci, kao i inicijalne povijesne paradigme teorijskih recepcija umjetničkog djela, što nam u konačnici omogućuje i bolje razumijevanje suvremenosti, uključujući i susljedne postestetske nazore. Za primjer navedenom, postestetskom obratu razumijevanja antičke rasprave o lijepome, možemo navesti članak Gillesa Deleuzea *Platon i simulakrum* (iz knjige *Logique du sens*, Pariz, 1969.)³¹ u kojem između ostaloga piše: *Estetika pati od razdiruće dualnosti. Ona s jedne strane označava teoriju senzibiliteta kao formu mogućeg iskustva, a s druge strane teoriju umjetnosti kao refleksiju stvarnog iskustva. Da bi se*

dva smisla sjedinila, treba da uvjeti općeg iskustva postanu uvjeti stvarnog iskustva.

Isto tako, nemogućim se čini isključiti sam početak razvoja estetske misli u antici gdje presudno mjesto ima... *taj pitagorejski svemir... kao božanska muzička kutija: zvijezde, poredane na harmoničnim udaljenostima, idu svojim tokovima unaprijed utvrđenom brzinom, a eter, uznemiren njihovim kretanjem, proizvodi najmoćniju od svih melodija. Međutim, za ljudsko uho ta neusporediva melodija je samo tišina. Kao što čovjek rođen i odrastao na morskoj obali konačno ne čuje više neprekidnu buku valova koji se razbijaju o obalu, iz sličnih razloga naše uši ne mogu razabrati harmoniju sfera. Ta hipoteza o muzici koju proizvode zvijezde i planete svjedoči o postojanju estetskog elementa u ranim kozmologijama.*³² Ne znajući za korijenske interpretacije praznine, bjeline ili tišine kod pitagorejaca, gdje se savršenstvo nadaje čulima kao jednostavnost izvedena iz harmonije mjernih odnosa u kozmosu, možemo li se uopće relevantno upuštati u raspravu o djelima nekih značajnih umjetnika 20. stoljeća, poput Johna Cagea (1912.-1992.) ili Nam Jun Paika (1932.-2006.)?³³

Riječju, antika je predstavljala stadij čvrsta odnosa između prostorno orijentirana čovjeka u svijetu i prirode, čovjeka kojemu je *invarijantna paradigma* bila sudbina, a *invarijantna ideja* kozmogonijsko povezivanje svih stvari koje ga okružuju.³⁴ Iz takve je paradigme proizašla teorijska baština kojom raspolažemo. Hoćemo li je razumjeti gledano iz velike povijesne udaljenosti, nije u tolikoj mjeri uvjetovano cjelovitošću izvornika, koliko cjelovitom interpretacijom raspoloživih fragmenata.

Fokus na izvorima reprezentacijskih potencijala umjetničkih formi

Uzmemo li u obzir relevantnost navedenih orijentira u teorijskom prostoru discipline, diskrepancija nastala među vrijednosnim orijentirima historiografske i umjetničke baštine u antici, mogla bi se razmotriti ne kao paradoks, već kao logičan slijed razvoja antičke filozofske misli, tadašnjeg nazora na svijet i spomenute kulturne paradigme, čijem razumijevanju izniman doprinos daje Aristotel u IX. poglavlju knjige *O pjesničkoj umjetnosti*, kada kaže da je pjesništvo više filozofska i ozbiljnija stvar od historiografije jer se bavi onim što je opće, a historiografija onim što je pojedinačno.³⁵ Slaveći opće vrijednosti (norme), kojima su pojedinačne stvari podređene (oprimgujući ih), Aristotel time slavi pjesništvo, mjereći njegovu pojmovno refleksivnu snagu s filozofijom, odgonetajući nam time i razloge manjkavosti

historiografskih izvora, u korist filozofskih i umjetničkih. Po istome ključu ćemo bolje razumjeti zašto se teoretičari umjetnosti oslanjaju upravo na Platonove interpretacije Sokratovih dijaloga, ironizirajući Ksenofontove fragmente kao anegdotalne,³⁶ intelektualno nedosljedne,³⁷ i kao takve koje Sokrata svode na propovjednika i hodajućeg diskutanta³⁸. Unatoč tomu, Kultermann za referentnu sliku o Sokratovim nazorima na umjetnost odabire upravo Ksenofontove fragmente iz *Memorabilija*³⁹, oslanjajući se na historiografsku ostavštinu da bi svjedočila o povijesti umjetnosti, što će malokoji teoretičar umjetnosti uzeti za primjeren predložak raspravi o položaju umjetnosti u klasičnom antičkom periodu. Ili, da citiramo ironičnu primjedbu filozofa Johna Beversluisa (profesora na sveučilištima Illinois, Berkeley i Austin): *Ako te intelektualno nedosljedni Ksenofont smatra naivčinom, onda sasvim sigurno i jesi naivan.*⁴⁰

Da bismo bolje razumjeli razliku, usporedit ćemo sadržaj Kultermannova odlomka pod nazivom *Umjetnik kao običan zanatlija* s analizom istog problema u knjizi *Plato and Painting in Word and Image in Ancient Greece*, profesora klasične filologije Stephana Hallivela (St. Andrews University, Škotska). Oba se primjera odnose na Sokratov razgovor sa zanatlijama, slikarom Parazijem i kiparom Klitonom.

No, prije negoli se usredotočimo na različite interpretacije navedenih tekstova, dužni smo se osvrnuti na pojam *zanatlija*, kojim se karakteriziraju umjetnici, kako u historiografskim izvorima tako i u prvom podnaslovu Kultermannova uvoda. Kultermann, dapače, inzistira na razumijevanju pojma zanatlije u antičkom kontekstu, kao za vrijednosno diskvalificirajuću oznaku umjetnika, a time i umjetnosti same. Međutim, razlozi zbog kojih se umjetnici u Sokratovo vrijeme smatraju zanatlijama, baš kao što su se zanatlijama (istodobno) zvali i liječnici, ili bilo koji drugi djelatnici koji su se koristili poznavanjem neke vještine da bi zaradili za život, počivaju u ekonomskim odnosima tadašnje Grčke, a ne u ciljanom omalovažavanju umjetnika. Dokolica dobro odgojene gospode predstavljala je status najviše ekonomske moći, mogućnost da se ne mora raditi kako bi se živjelo, što je najviši građanski sloj razlikovalo od svih ostalih *zanatlija*, među kojima i umjetnika⁴¹. K tomu, ne možemo govoriti da je umjetnost bila svedena na zanat, koliko da je zanat – zahvaljujući sofistima – uzdignut na razinu umjetnosti (τέχνη), kao vještina vođena praksom, odnosno metodički postupak koji se može naučiti.⁴²

Platon, dakako, svojim djelom udara prve temelje teorije umjetnosti doprinoseći mnogo više od onoga što je konfuzno navedeno i grubo reducirano u Kultermannovoj knjizi. Počevši s idejom prometejskog

porijekla umjetnosti u ranom spisu *Protagora* (o vrlinama), Platon je o umjetnosti pisao i u mnogim kasnijim spisima: *Apologiji* (Obrani Sokratovoj), *Državi* (o pravičnom uređenju društva), *Georgiji* (o retorici), *Gozbi* (o ljubavi), *Fedru* (o duši), *Timeju* (o kozmosu), *Sofistu* (biću i ne-biću), *Državniku*, *Zakonima* (o reformi države), *Filebu* (o nasladi)... I kao što nam je ranije bilo važno zapaziti da pojam zanatlije nije degradirao vrijednost umjetnika i njegovih djela, već ga je uzdigao u red ljudi koji se koriste posebnim vještinama da bi od njih živjeli na korist drugih ljudi, tako nam je i u razumijevanju Platonova doprinosa u raspravi o umjetnosti posebno važno uzeti u obzir da je trodiobom istine, odnosno spoznaje (u spisu *Gozba*), na idejnu, pojavnu (sjene ideja) i umjetničku (sjenu sjene) filozof smjerao u prvom redu dokazivati nepouzdanost osjetilne spoznaje. Platon, u tako postavljenoj trodiobi, mimetička svojstva umjetnosti pripisuje sferi osjetilne spoznaje pa je samo riječ o njezinu tumačenju, a ne o određivanju vrijednosne razine umjetničkog stvaralaštva. K tomu, Platonove riječi u *Sofistu*, po kojima umijeće prikazivanja predstavlja *umijeće privida*, pa je lijepo time tek *privid lijepoga*, u skladu su s problemom prikazivanja koji su umjetnici toga vremena već bili svladali, uvidjevši da ritam proporcija u vjernu prikazivanju ne odgovara ritmu proporcija u realitetu prikazanoga predmeta. Platon saznanja umjetnika o svladavanju iluzije prikazivanja koristi dakle kao argument u dokazivanju nepouzdanosti osjetilne spoznaje. Pritom bi bilo krajnje neodgovorno tvrditi da ih koristi kao argument protiv umjetnosti same. *Riječ je samo o tome da Platon ne odvaja u posebno carstvo ono što mi danas nazivamo estetičkim pojmovima. Stoga bi bilo ispravno reći da je cjelokupno njegovo pisanje estetika, kao da on estetiku uopće nije ni pisao. Jer, sva su njegova istraživanja preplavljena mislima o lijepome i primjerenom, što niti malo ne otupljuje oštrinu njegovih logičkih podjela. On naprosto razdvaja i povezuje stvari drugačije nego mi.*⁴³

Kultermann nam, nažalost, ne dopušta razumjeti pravu, politički, ekonomski i filozofski definiranu situaciju, pa u skromnu osvrtu na Sokrata bilježi: *Sokrat (469./470.-399. pr. n. e.) koji je radio kao kipar, ali je to zanimanje napustio smatrajući ga nedostojnim, držao je umjetnost općenito beznačajnom, ali je, prema razgovorima sa slikarom Parazijem i kiparom Klitonom, što ih prenosi Ksenofont, smatrao da mu pripada pravo prosuđivanja umjetničkih djela.*⁴⁴

Stephan Hallivel je, s druge strane, znatno opširniji i oprezniji te na samom početku ističe kako postoje različiti načini čitanja Ksenofontova teksta u odnosu

na povijest grčke umjetnosti. Koristan ulaz u ovu temu, kaže on, nudi nam poznat ulomak *polufilozofskog teksta*, Ksenofontovih *Memorabilija*, gdje Sokrat razgovara sa slikarom Parazijem i kiparom Klitonom, te u obama slučajevima propituje *reprezentacijski potencijal njihovih umjetničkih formi*. Prema Hallivelu, ova, koliko god da je na fikciji utemeljena, analiza spomenutih razgovora između Sokrata, Parazija i Klitona, ne služi samo tomu da čitatelj prepozna razinu njihove rasprave o umjetnosti, već, što je mnogo bitnije, da prepozna *iznicanje filozofskih razmatranja o mimezisu iz tehničkih pitanja o figurativnoj umjetnosti*, što je za budući razvoj povijesti i teorije umjetnosti od iznimna značaja. Takvo što je temeljem Ksenofontova anegdotalnog pristupa, a bez poznavanja kasnijeg Platonova djela gotovo nemoguće razabrati, smatra Hallivel.



2. Franz Xaver Messerschmidt, *Veliki zlotvor*, oko 1780. godine,⁴⁵ olovo, visina 39 cm, Österreichische Galerie, Beč (izvor: JÜRGEN SCHULTZE, *Umjetnost u slici – Devetnaesto stoljeće*, Otakar Keršovani, Rijeka, 1970., 166).

Franz Xaver Messerschmidt, *Arch Villain*, c. 1780, tin-lead alloy, height 39 cm, Österreichische Galerie, Vienna

Sokratovi dijalozi s umjetnicima usmjereni su na pitanje kako dolazimo (ili bismo mogli doći) od oblikovanja vizualnog polja do reprezentacije ili ekspresije nematerijalnih značajki prikazanoga. I s Parazijem Sokrat kreće od rečene premise da je slikanje *oslikavanje ili modeliranje vidljivog svijeta* (eiksaio tōn horōmenōn) i nastoji nadići slikarovu početnu sumnju u mogućnost vizualne mimeze kojom bi se prikazao *karakter* (ēthos), sugerirajući da slikanje može prikazati karakter *kroz* njegov fizički izraz, naročito lica. Sokrat postavlja osnovno pitanje o odnosu *pojavnosti* (phainomena) spram ljudskog karaktera. Jednim dijelom, smatra Hallivel, pitanje kako uopće možemo *vidjeti* ili opažati karakter, predstavlja pitanje o životu koliko i o umjetnosti. U vezi s time, Sokratova je uporaba glagola *prozirati* (diaphainein), kojom se označava veza između vanjskih tjelesnih znakova (uključujući lice) i *unutarnjeg* karaktera, posebno značajna. Jer, Sokrat njome izražava vjeru u potencijal prikazivanja karaktera u vizualnom mediju (u koji je Parazije sumnjao).

Novi *most od života do umjetnosti* Sokrat iznova gradi pitanjem što je upućeno kiparu Klitonu: *kako proizvodiš pojavnost (to zōtikon) života u kipovima?* Time britko sažima bavljenje starijim grčkim zamislima o nečem što možemo nazvati *kvazivitalističkom odlikom mimeze*. U formulaciji tog pitanja, pridjev *zōtikon* (ζωτικόν) identificira simulaciju *života* koji možemo doživjeti u slici, osjećaj čega bi se mogao nazvati njenim živopisnim *svijetu nalik* (bitnim) značajkama, dok glagol *energazesthai*, doslovno *raditi u*, kontrastno označava artefaktičnost slike. Te dvije stvari na okupu drži zamisao pojavnosti (phainestai).

Pojam *umjetničke pojavnosti*, sličnosti ili čak privida, tumači nadalje Hallivel, ima dugu povijest u estetici; to je područje onog što bi njemački estetičari 18. stoljeća rado nazvali *Schein*, kao primjerice u Lessingovoj programatskoj tvrdnji iz Laokontova predgovora (1766.), prema kojoj nam i slikarstvo i pjesništvo, bez obzira na njihove razlike, predstavljaju pojavnost kao zbilju. Čak i unutar poznatih ograničenja u kratkom razgovoru što ga Ksenofont iznosi u *Memorabilijama*, možemo razlučiti napetost koja postaje središnje mjesto cjelokupnog naslijeđa kada je rasprava o mimezisu posrijedi. Različita viđenja *reprezentacijske umjetnosti* s jedne strane razmatrala su se kao fiktivne iluzije, ili proizvod *prijevara* i doskočice, dok se s druge strane zastupalo mišljenje da se radi o odražavanju angažirane stvarnosti (upravo tog osjećaja *života*). Ne trebamo Ksenofontu pripisati duboki uvid u temeljna pitanja estetike da bismo Sokratove razgovore sa slikarom i kiparom uzeli, na bilo koji način, kao neizravan dokaz o stupnju razvoja filozofske analize slika o intelektualnoj



3. Raoul Hausmann, *Mehanička glava – Duh našeg vremena*, c. 1919.-1920. godine,⁴⁶ assemblaž (vlasuljarski kalup s apliciranim predmetima iz svakodnevne upotrebe: metar, karta s brojem 22, vijak, kutija s pečatnim valjkom, dijelovi džepnoga sata, dio kamere, novčanik, ravnalo s daske za crtanje), dim. 32,5 x 21 x 20 cm, Centar Pompidou, Nacionalni muzej umjetnosti, Pariz (izvor: <http://dome.mit.edu/handle/1721.3/5994>)

Raoul Hausmann, Mechanical Head – The Spirit of Our Time, c. 1919-20, assemblage (a wig dummy with every-day utilitarian objects applied to it: a tape measure, a ticket with number 22, screw, box with a roller stamp, parts of a pocket watch, part of a camera, wallet, a wooden ruler), dim. 32.5 x 21 x 20 cm, Centre Pompidou, Musée Nationale d'Art Moderne, Paris

klimi Atene kasnog 5. i ranog 4. stoljeća pr. n. e. Dovoljno je znati da se upravo u toj klimi razvilo Platonovo razmišljanje o *vizualnoj mimezi*, zaključuje Hallivel.

Teorijski uvidi na ovdje predočenu, malom komparativnom uzorku, pomažu nam sadržajno nadograditi i metodološki razlučiti različite normativne sadržaje dostupnih historiografskih izvora. U tom se kontekstu Kultermannova pretpostavka po kojoj *antička povijest umjetnosti nije postojala* može smatrati relevantnom samo u vrlo ograničenu okviru koji isključuje domenu teorijske povijesti umjetnosti.

U suglasnosti s pretpostavkom da je konačna sveobuhvatnost nedostižna, ostaje nam pokušaj širenja domene teorijskog u povijesnom prostoru discipline. Prema Bihalji-Merinu, to činimo iz zahvalnosti prema znanosti koja sređuje spoznaju, s obzirom na to da se *slike voditeljice, građene iz mitske predaje, polako rasplinjuju, a umjesto njih se formira kritičko – humani misaoni sistem*.⁴⁷ Takav se postupak u prvom redu orijentira prema ideji revizije, nekih, do danas nerevidiranih

predrasuda prema teoriji. Dopustimo li time hrabru humanističku pretpostavku, prema kojoj upravo jasna razgraničenja teorijski osvojenih prostora doprinose njihovoj kompatibilnosti unutar cjeline, otvorit ćemo vrata novim sadržajima. Ne na ruševinama, već na temeljima povijesnog naslijeđa povijesti umjetnosti. Čini se da je ono što u tom nastojanju izmiče, gledano iz povijesne perspektive, koliko nestalnost tragalačke metodologije toliko i nestalnost same zbilje.

Bilješke

- ¹ Prvi put objavljena u Berlinu 1985. godine (izdavač: Dietrich Reimer Verlag GmbH). Knjiga je doživjela pet izdanja tijekom osamnaest godina (do 2003.). U Hrvatskoj je prevedena 2007. godine pod naslovom *Uvod u povijest umjetnosti* (Izdavač: Fraktura).
- ² MARTIN WARNKE, Predmetna područja povijesti umjetnosti, u: *Uvod u povijest umjetnosti* (ur. Hans Belting et al.), Zagreb, 2007., 22, 19-41.
- ³ Misli se na polazišta Franza Theodora Kuglera (1808.-1858.) u djelu *Handbuch der Kunstgeschichte* (Priručnik povijesti umjetnosti), objavljenu u Stuttgartu 1842. god. Izbor umjetničkih predmeta istraživanja Kugler u svom priručniku temelji na ideji sveobuhvatne povijesti umjetnosti, odnosno na istraživanju umjetničkog stvaralaštva svih razdoblja i naroda. Autor je bio pripadnikom Bečke škole povijesti umjetnosti i jednom od ključnih figura ranog razdoblja discipline.
- ⁴ HEINRICH DILLY, Uvod u: *Uvod u povijest umjetnosti* (ur. Hans Belting et al.), Zagreb, 2007., 10, 7-16.
- ⁵ Prema: MICHEL FOUCAULT, *The Archeology of Knowledge*, Routledge, London, 1972. Za razliku od povijesti ideja, arheologija znanja ne mari za pojedince i njihovu prošlost, već joj je stalo do iskapanja neosobnih struktura spoznaje. Iskopine pokazuju da su prirodoslovci, ekonomisti, gramatičari koristili ista pravila za tvorbu svojih teorija. Budući da su ta pravila bila ista, nisu dakako iskazana onakvima kakva doista jesu.
- ⁶ Prema: THOMAS S. KUHN, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, 1970. Filozof Thomas Samuel Kuhn predlaže da se izraz znanstvene paradigme definira kao praksa koja određuje znanstvenu disciplinu u određenom, kulturalno izoliranu trenutku. Jer, znanost ne napreduje prema objektivnim istinama, već je predmet dogme koja prijanja na nasliedene, stare teorije. Paradigma posredno utječe na znanstveni proces jer diktira što ćemo istraživati, koja ćemo pitanja postaviti, kako ćemo strukturirati pitanja, kako ćemo interpretirati rezultate istraživanja. Kada paradigme apsorbiraju pogreške, a one postanu nepremostive, dolazi do promjene (pomaka) paradigme. Povijest znanosti time protječe diskontinuirano kroz *revolucije znanosti*. Nove paradigme nisu nužno bolje od prijašnjih, samo su drugačije.
- ⁷ Prema: a. HANS GEORG GADAMER, Umjetnost slike i umjetnost riječi, u: *Slika i riječ. Uvod u povijesnoumjetničku hermeneutiku* (ur. Sonja Briski Uzelac), Zagreb, 1997., 37-59 i b. HANS GEORG GADAMER, *Istina i metoda*, Sarajevo, 1978. Kontekst razumijevanja (njegove okolnosti i uvjeti) po Gadamerovoj formulaciji iz *Istine i metode* teži istini u cjelovitu poimanju objektivnoga i subjektivnoga hermeneutičkoga kruga. Gadamer tako uvodi pojam *doživljaj razumijevanja* ili *iskustvo*, ono po čemu je subjekt intencionalno povezan s kontekstom. Nadalje, *cjelina ljudskoga iskustva svijeta i životne prakse*, neprestano je preplitanje situacijske i povijesne sadržajnosti. U eseju *Umjetnost slike i umjetnost riječi* takvu, istovremenu nazočnost povijesnog i situacijskoga tumači sukladnošću gledanja i viđenosti te promišljanja i smišljenosti. Radi se o svojevrsnu zaustavljanju, koje ne odlikuje susljednost, već istovremenost.
- ⁸ MIŠKO ŠUVAKOVIĆ, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb, 2005., 622. Podrazumijeva se *zbirni naziv za različite specijalističke discipline razvijene u autonomnim društvenim (ili humanističkim) i formalnim znanostima: povijest umjetnosti, kritika, sociologija umjetnosti, psihologija umjetnosti, semiotika i semiologija umjetnosti, filozofija umjetnosti i estetika*.
- ⁹ Nabranjem primjera ilustrira se, premda ne iscrpljuje, niz relevantnih znanosti i teorijskih istraživanja čija postignuća šire i unapređuju teorijski diskurs discipline.
- ¹⁰ UDO KULTERMANN, *Povijest povijesti umjetnosti. Put jedne znanosti*, Kontura & IPU, Zagreb, 2002.
- ¹¹ UDO KULTERMANN (bilj. 10), 9.
- ¹² JEŠA DENEGRI, Što je teorija umjetnosti, u: *Plastički znak* (ur. Nenad Mišćević, Milan Zinaić), Rijeka, 1982., 11-17, 14: *Ako je*

- umjetnička praksa uvijek iznova podvrgnuta problematiziranju svoga izgleda i statusa, drugačije ne može biti ni s teorijom i kritičkom refleksijom...
- ¹³ UDO KULTERMANN (bilj. 10), 11.
- ¹⁴ Transliteracija se donekle razlikuje od korištene u hrvatskom prijevodu Kultermannove knjige.
- ¹⁵ Jedno od Heideggerovih najvažnijih djela (radi se o predavanjima iz 1931. i 1932. godine, na univerzitetu u Freiburgu).
- ¹⁶ UDO KULTERMANN (bilj. 10), 12.
- ¹⁷ KATHERINE E. GILBERT – HELMUT KUHN, *Istorija estetike*, Beograd, 1969., 92-93.
- ¹⁸ Bernhard Schweitzer (1896.-1966.), njemački historiograf, specijalist za geometrijski stil antičke keramike.
- ¹⁹ Fragmenti su objavljeni u djelima: na grčkom i latinskom jeziku u: C. Müller, *Fragmenta historicorum Graecorum* vol. 2 (Paris, 1848) pp. 466-488.; te s komentarima na njemačkom u: I F. Jacoby, *Die Fragmente der griechischen Historiker*, vol. 2A pp. 1136-1158).
- ²⁰ ERNST H. GOMBRICH, Umjetnost i napredak, *Život umjetnosti*, 29-30 (1980.), 234-253.
- ²¹ KATHERINE E. GILBERT – HELMUT KUHN (bilj. 17), 79: *Poslije Aristotela (umro 322.g.p.n.e.), slijedeće ime od prvorazrednog značaja za estetiku je Plotin (204.-269.g.p.n.e.) A što je s onih pet stoljeća i više koja su protekla u međuvremenu? Što u aleksandrijskom i rimskom periodu nije bilo velikih teorija, to svakako nije proizlazilo iz nekog zanemarivanja položaja umjetnosti u životu čovjeka. Naprotiv, u pogledu stvaranja i ocjenjivanja umjetničkih djela ti periodi spadaju među najvažnije u povijesti zapadne civilizacije.*
- ²² UDO KULTERMANN (bilj. 10), 13.
- ²³ UDO KULTERMANN (bilj. 10), 14.
- ²⁴ KLAUS SACHS-HOMBACH, *Znanost o slici. Discipline, teme, metode*, Zagreb, 2006., 11-13. Distinkcija između povijesti umjetnosti, filozofije (estetike) i historiografije ovdje se temelji na Sachs-Hombachovu prijedlogu po kojem su filozofija i povijest umjetnosti temeljne discipline znanosti o slici, dok je predmet historiografije predmetno vezan na područje historijski orijentiranih disciplina slike. U tom je smislu filozofija kao pojmovno refleksivna znanost, usmjerena na pojmovnu kartografiju iscrtavajući neku vrstu zemljopisne karte na kojoj će skicirati predjele tematike slike da bi se time međusobno pojasnili pojmovni problemi i njihovi odnosi. Povijest umjetnosti, bez obzira na svom naglasku na povijest nije uz nju vezana, već je svojim opisnim kategorijama razvila obuhvatni metodički repertoar, kako za interpretaciju konkretnih slika tako i za razumijevanje specifičnih funkcija slika i slikovnih izraza.
- ²⁵ Prema: MIRJANA GROSS, *Suvremena historiografija: korijeni, postignuća traganja*, Zagreb, 1996.
- ²⁶ UMJETNOST U SLICI II, Klasična razdoblja antike, Rijeka, 1972., 181: *Materijalno sugestivna, mekana modelacija kose i usko lice s velikim očima predstavljaju nam novi ideal i novu težnju umjetnika da prođe u unutrašnjost bića i učini je vidljivom. Vanjski oblik služi tom cilju. Novi ideal, apostrofiran u ovom citatu, predstavlja donekle i Sokratovu filozofsku paradigmu poznatu iz dijaloga s Parazijem i Klitonom koja svjedoči, kako bi Stephan Hallivel*
- rekao, *iznicanje filozofskih razmatranja o mimezisu iz tehničkih pitanja o figurativnoj umjetnosti*. Glava s atenske Agore za koju se pretpostavlja da predstavlja lik božice Nike smješta se u vrijeme i prostor Sokratova života i djelovanja, rano 4. st. pr. n. e. u Ateni.
- ²⁷ KATHERINE E. GILBERT – HELMUT KUHN (bilj. 17), 14.
- ²⁸ JOSHUA KOTIN, „Shields of Contradiction and Direction: Ekphrasis in the Iliad and the Aeneid”, *Hirundo: The McGill Journal of Classical Studies*, I, Montreal, 2001., 11-16. Djelo se bavi drevnim opisom Ahilejeva štita u osamnaestom pjevanju Homerove Ilijade. U bibliografiji Kotinova članka dostupan je i detaljan popis starijih i suvremenih izvora koji se bave navedenom temom.
- ²⁹ VLADIMIR BITI, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb, 1997., 377.
- ³⁰ DEMETRIJE, *O stilu*, Zagreb, 1999.
- ³¹ GILLES DELEUZE, Platon i simulakrum. *Čemu*, VIII (16/17), Zagreb, 2009., 123-135.
- ³² KATHERINE E. GILBERT – HELMUT KUHN (bilj. 17), 15.
- ³³ Radi se konkretno o djelima kompozicije bez instrumenta i glasa Johna Cagea 4'33' iz 1952. godine i 16 mm videofilmu *Black and white* Nam Jun Paika iz 1966. godine.
- ³⁴ Prema: YURI BOREV, *Aesthetics*, Moskva, 1985.
- ³⁵ ARISTOTEL, *O pesničkoj umjetnosti*, Beograd, 1955., 21.
- ³⁶ STEPHEN HALLIWELL, Plato and Painting, u: *Word and Image in Ancient Greece* (ur. N. Keith Rutter, Brian A. Sparkes), Edinburgh, 2000., 99-119.
- ³⁷ JOHN BEVERSLUIS, *Cross-Examining Socrates: A Defense of the Interlocutors in Plato's Early Dialogues*, Cambridge, 2000., 80.
- ³⁸ Prema: ROBERT R. WELLMAN, Socratic Method in Xenophon, *Journal of the History of Ideas*, 37(2), Philadelphia PA, 1976., 307-318.
- ³⁹ Dostupno u: XENOPHON, *Memorabilia* (A. L. Bonnette, Trans.). Ithaca, 1994., 98-99 (Knjiga III, poglavlje X).
- ⁴⁰ JOHN BEVERSLUIS (bilj. 37), 80.
- ⁴¹ KATHERINE E. GILBERT – HELMUT KUHN (bilj. 17), 18-19 (u poglavlju: *Sofistička retorika i ideja umjetnosti*).
- ⁴² KATHERINE E. GILBERT – HELMUT KUHN (bilj. 17), 16 (u poglavlju: *Sofistička kritika i grčka demokracija*).
- ⁴³ Sažeto prema KATHERINE E. GILBERT – HELMUT KUHN (bilj. 17), 52-53.
- ⁴⁴ UDO KULTERMANN (bilj. 10), 11.
- ⁴⁵ Franz Xaver Messerschmidt (1736.-1783.) bio je njemačko-austrijski skulptor, majstor takozvanih *karakternih glava* naglašene facijalne ekspresivnosti. Pripadnik je kasnobaroknog razdoblja druge polovine 18. stoljeća, a djelo *Veliki zlotvor* oblikovano je pred kraj kiparova života u duhu ostalih fizionomijskih studija s kojima je započeo sedamdesetih godina, u duhu Lavaterovih *Fiziognomskih fragmenata* (*Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniss und Menschenliebe*, 1775.-1778.). Svojim su se reduciranim oblikom Messerschmidtove skulpture odvojile od baroknog naslijeđa, priklonivši se znanstvenoj paradigmi vremena u kojem su nastale. Konačno se Sokratova težnja, poznata po predaji kao dijaloški argument, u razgovoru s kiparom Klitonom da *kipar*

mora prisposobiti strasti duše pomoću oblika, počela ostvarivati tek u epohi racionalizma koju je Sokrat (i ne sluteći većega zla) zdušno zagovarao.

⁴⁶ Raoul Hausmann (1886.-1971.) je austrijski umjetnik, pisac i ključna figura berlinske Dade. Bavio se eksperimentalnim istraživanjima fotografskih kolaža i zvukovne poezije, a njegov je rad imao značajan utjecaj na europsku avangardu u razdoblju nakon Prvog svjetskog rata. *Mehanička glava – Duh našeg vremena* (u originalu: *Der Geist Unserer Zeit - Mechanischer Kopf*) inspirirana je djelom *Fenomonologija duha*, filozofa G. W. F. Hegela iz 1807. godine. Hausmannova *Mehanička glava* okreće se iznutra prema van, pa se mehanicistički shvaćeno sjedište

razuma podaje kao vanjština, istovremeno reinterpetirajući europsku tradiciju fascinacije ljudskim likom. Hausmannova glava otkriva unutrašnjost pod utjecajem vanjskih sila vremena i prostora u kojima živi čovjek s početka 20. stoljeća u okrilju racionalizma i svjetskih ratova. Hausmannovo remek-djelo podupire tezu da su umjetnost, kao i teorija tijekom povijesti nastajale u okvirima promjenjivih paradigmi, te da u analizi povijesno-teorijske i povijesno-umjetničke baštine treba imati jasnu predodžbu o njihovim formalnim, sadržajnim i metodološkim razlikama.

⁴⁷ OTO BIHALJI-MERIN, *Revizija umetnosti, Jugoslovenska revija*, Beograd, 1979., 30.

Summary

A Contribution to the Dissemination of Theory in the Historical Space of Art History

In the European cultural tradition of the second half of the nineteenth century, the framework of the discipline of art history was outlined through a clearly defined set of boundaries of its research into objects, space and time. By identifying itself as a history of European architecture, painting, sculpture and the applied arts, art history excluded the art of the primitive, Oriental, American and Asian, both early and more developed civilizations from the remit of its research and study (Dilly). However, a scholarly paradigm which was postulated like this could not be applied to the study and assessment of numerous twentieth-century artistic practices which were based on the exploration of cultures as systems of discourse and ideology. In other words, a shattering shift within the discipline was caused by the epochal change of what a paradigm is: as suggested by T. S. Kuhn, it is understood as the normative content of the topic under discussion. Such

an understanding of a paradigm indirectly influences scholarly processes because it dictates what is to be researched, which questions are to be asked and how they are to be formulated, and how research findings are to be interpreted. Scholarly interest has turned from a chronological study of the development of artistic styles, schools and movements in the history of European art towards contextual research into the same topics which are set within a spatial and chronological framework of a series of discontinued revolutions in world views. The difficulty of applying a traditional scholarly apparatus to new models was also transferred in the field of aesthetics, which resulted in a complete rejection of the evaluation of art as judgement of taste, as it was specifically perceived in this philosophical (sub) discipline from Baumgarten (1750) onwards. To some degree, aesthetics was replaced by an interdisciplinary understanding of art theory which developed from

various autonomous disciplines which are nonetheless mutually interconnected through their research processes, that is, the social sciences and humanities such as history of art, art criticism, sociology of art, psychology of art, semiotics and semiology of art, philosophy of art and aesthetics. In such a context, our interest is directed towards the understanding of a theoretical field which has been defined as the history of art history, since it outlines the journey of a discipline, in Udo Kultermann's book of the same name which is on the reading list for the course in art theory in Croatian academic art-historical circles. The study of that section of the book which describes the history of art history in the classical period, has demonstrated that the explanations and conclusions contained in it are in contrast to the explanations and conclusions of prominent art theorists, especially those who studied the history of aesthetics and classical philology. We can note the differences on two levels. The first is the methodology of scholarly research, while the second is based on a different perception of the boundaries of the domain of art-historical theory. Kultermann relies on a strict division with regard to content and methodology between art history, philosophy (aesthetics) and historiography, and so, following from this, it appears that classical art history almost did not even exist. On the other hand, the

theory of art takes into consideration the nature of classical historiographic standards, the aim of which was to provide examples of the normative content of philosophy, that is, the testimonies of its credibility and manifestation. Such an approach takes into account the content norms of the preserved classical sources about art, and through it, our perception of the position of art in that period focuses on the theoretical insights which are more encompassing than those encountered in the aforementioned section of Kultermann's book. Based on this, we suggest that the evaluation of material should follow the methodological standards of art theory in such a way that individual artistic eras are understood and interpreted as historical periods which were unified through invariable paradigms which were always new and which integrated a large number of artistic concepts and ideas but which, nonetheless, possessed a general value in a specific period. According to Bihalji-Merin, we act like this out of gratitude towards an academic discipline which creates an orderly knowledge since the "images which lead us, constructed from a mythical tradition, disperse slowly and instead of them, a critical, human system of thought is formed." Such a process focuses primarily on the revision of a number of hitherto un-revised prejudices towards theory. However, this is not done on the ruins of the historical legacy of art history but on its foundations.