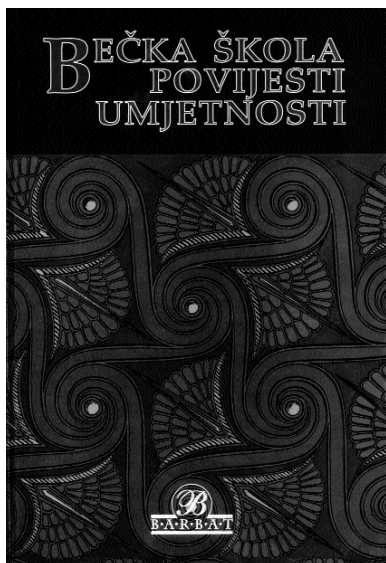


## u znaku višeg zakona

Bečka škola povijesti umjetnosti

PRIREĐILA I PREVELA: SNJEŠKA KNEŽEVIĆ

Naklada Barbat, Zagreb 1999.



► Prelaskom psihološke granice skrivene u broju 2000 u našoj svijesti učvršćuje se opipljiva vremenska distanca, koja je za sada vjerojatno više "virtualna" nego realna, ali ipak dopušta, odnosno izaziva opuštenije sagledavanje fenomena vezanih uz umjetnost i njezinu povijest u 20. vijeku. Krupna promjena na Kronosovu brojčaniku poziva na sažimanje i zaokruživanje prošlostoljetne panorame naše znanosti. Taj zadatak uvelike nadilazi okvire kratkoga članka, no, ponukan *Bečkom školom* dotaknut ću barem jedan posebno osjetljiv fenomen tradicionalne povijesnoumjetničke znanosti koji je, kako se čini, najbolje apostrofirana Rieglovom sintagmom "višega zakona" (*Bečka škola...*, str. 19).

U 20. vijeku povijest umjetnosti kao specifična humanistička znanstvena disciplina postigla je svoju punu samostalnost i metodološku zrelost. Međutim, na početku prošloga stoljeća povjesničari i kritičari umjetnosti morali su se suočiti sa značajnim pro-

mjenama kako u naravi umjetnosti, tako i u biti vlastite znanstvene discipline. Nešto slično *mutatis mutandis* proživljavaju i današnji povjesničari umjetnosti. Naime, naša suvremenost sve nas češće suočava s elektroničkom, tehnologiziranom, virtualnom "zbiplom" umjetničkoga stvaralaštva koja je bitno različita od tradicionalne prostorne i vremenske protežnosti umjetničkih djela, odnosno čina. Istodobno, elektronička umreženost sve više postaje bitnim obilježjem povijesnoumjetničke znanstvene infrastrukture. Ne bez analogije s koncem 19. stoljeća kad se pojavila fotografska reprodukcija koja je dubinski reformirala povijesnoumjetničku znanost, tehnologija pribavljanja, obrade i razmjene informacija u naše doba također utječe na razvojni tijek povijesnoumjetničke znanstvene discipline. Tradicionalni uvid u "klasičnu", pa i noviju literaturu s određenoga područja više nije dostatan, niti je dovoljno služiti se kataložnim listićima i bibliografijama - potrebno je također poznavati informacije s mreže, koliko god bili skeptični prema njihovoj vjerodostojnosti. No, na koji je to način povezano s Bečkom školom povijesti umjetnosti?

Likovna umjetnost i arhitektura ušle su iz 19. u 20. st. sa silovitim energijama. Zahvaljujući njihovom eruptivnom djelovanju, za manje od dva desetljeća temeljito je izmijenjena slika cjelokupnoga umjetničkog stvaralaštva, od fovizma preko kubizma i ekspresionizma do dadaizma i suprematizma. Nakon toga umjetnost je najednom mogla biti sve, a umjetnik svatko. Otvorena su vrata svim oblikovnim mogućnostima, jezik umjetnosti doživljava preobrazbu koja seže do neograničenih transformacija tradicionalne likovnosti. Umjetnošću može postati i sam čin, umjetničkim djelom i sama ideja, koncept. Sve te dubokosežne promjene proizašle su iz upornog propitivanja naravi, smisla i funkcije likovne umjetnosti odnosno arhitekture, iz stavova koji se sve manje obaziru na konvencije i tabue tradicionalne umjetničke prakse ili nastaju kroz sukobljavanje s njima. Uostalom, novo doba s fotografskim slikama zbilje "prisililo" je umjetnike na nereproduktivan odnos prema figuralnosti, jednako kao što i suvremeno doba svojim isticanjem virtualnosti traži od

umjetnika nova preispitivanja naravi i uloge umjetnosti, a od povjesničara umjetnosti - preispitivanje naravi i značenja njihove discipline.

Koliko je iz "razvoja" umjetnosti s početka 20. stoljeća profitirala povijest umjetnosti dobro je poznato. Na početku *moderne* povijest umjetnosti nije isključivo empirijska znanost (kao u 19. stoljeću), zaokupljena sabiranjem podataka i njihovom prezentacijom u smislu pozitivističke historiografije. U to doba ona pojačano traži svoj identitet koji od samih novovjekih početaka podrazumijeva i određeni model subjektivnog vrednovanja umjetničkih fenomena. Taj profil povjesničara umjetnosti već je vrlo oštro ocrtao Giorgio Vasari u svojim *Vitama* (prvo izdanje 1550.) u kojima ne zazire od preferiranja određenih stvaralaca, njihovih djela i stilova. Tradicionalni povjesničar umjetnosti nije bio samo poznavalac i historiofograf, on je i autoritet u pitanjima umjetničke kvalitete, odnosno stilske ispravnosti, sve do postavljanja normi i poželjnih pravila za nasljedovanje - povjesničar i kritičar istodobno, Winckelmann, pak, povjesničaru umjetnosti postavlja dodatni, po njegovu mišljenje zapravo najvažniji zahtjev - od njega se traži da bude i dobar poznavalac i mjerodavan sudac, ali jednako tako on mora biti i teoretičar čiji je zadatak razotkrivanje "viših" zakonitosti što utječu na život umjetnosti određenoga povijesnog razdoblja, odnosno umjetnosti kao univerzalnoga povijesnog fenomena. Idealni povjesničar umjetnosti objedinjuje u sebi historiografiju, kritiku i teoriju umjetnosti. Nakon "pozitivističkog" i "neteorijskog" 19. stoljeća Alois Riegl, kao nesumnjivo najvažniji predstavnik Bečke škole ponovno postulira taj vinkelmannovski "univerzalnopovijesni" način promatranja kao krunu povijesnoumjetničkoga rada.

Na razini empirijskog prikupljanja podataka povijest umjetnosti u 19. stoljeću doživljava svoje zlatno doba, napose u drugoj polovici toga stoljeća kad se filološkom metodom proučavanja povijesnih vrela postavljaju temelji pozitivistički zasnovane, čvrste povijesne građevine. No istodobno na planu normativne kritike dominira opredijeljenost za ideale klasike, a njima se u doba historizma pridružuju i ostali povijesni stilovi, prije

svega oni srednjovjekovni. Manirizam i barok su kao nečiste devijacije, odnosno degradacije klasike, u nemilosti sve do konca stoljeća. Smatra se - a to je prva, često isticana podudarnost između aktualne umjetnosti i povijesnoumjetničke znanosti - da je impresionizam povjesničarima umjetnosti otvorio oči za oblikovne vrijednosti baroka. Ista je homologija otkrivena i uz inauguraciju manirizma kojemu je u njegovom izlasku iz nemilosti pomogao ekspresionizam u umjetnosti s početka 20. stoljeća. Tako su procesi u umjetnosti koncem 19. stoljeća pridonijeli uklanjanju normativnih predrasuda kod onodobnih povjesničara umjetnosti ili su se, u najmanju ruku, podudarali s revalorizacijom prezrenih stilova. Pripadnici Bečke škole, prvenstveno Riegl i Dvorák (a uz njih Wölfflin, Weisbach i drugi), pri tome su odigrali ključne uloge. To uklanjanje predrasuda prema dekadentnim, ranim (primitivnim), kasnim ili egzotičnim stilovima što odudara u od klasičarske norme označava temeljni zaokret od "normativne" k "liberalnoj" povijesti umjetnosti. On znači otvaranje struke svim stilskim izričajima. I danas taj korak moramo vrednovati s dužnim respektom, kao što vrednujemo napuštanje figurativnosti u Picassovim kubističkim kompozicijama. Jer, istovremeno s uklanjanjem predrasuda prema "prezrenim" stilovima razvija se i njihova nepristrana analiza metodama što ih u povijesnoumjetničku znanost uvode majstori stilske analize poput Wölfflina i Schmarsowa, te Bečana Riegla i Dvoráka. Istodobno, kao što se na planu umjetničkog stvaralaštva ruši ograda prema "umjetnosti primitivnih", tako se i na planu povijesnoumjetničke znanosti sve više napušta negativno konotirana podjela na visoku (elitnu) umjetnost utjecajnih centara i umjetnost periferije, odnosno na "čistu" i dekorativnu umjetnost i umjetnički obrt, a za što je opet uvelike zaslužan Riegl. Zanimljivo je da upravo ornament, koji od zastupnika moderne arhitekture biva proglašen zločinom, kod povjesničara umjetnosti poput Riegla i Wölfflina, kao u nekoj vrsti negativnog podudaranja, postaje elementarnim nositeljem oblikovne volje i osjećaja za formu. Predrasude i stoljećima stvarane umjetne ograde u to doba padaju i u drugim znanostima, a dostignuća moderne

psihologije imala su pri tome za povijest umjetnosti ne manju ulogu od događanja na planu aktualnih umjetničkih zbivanja. U sklopu učenja velikih povijesnoumjetničkih "formalista" toga vremena narav umjetnosti razlaže se na vanjsku i unutarnju (analogija s Freudovom psihologijom u kojoj se ljudska psiha dijeli na svijest i podsvijest), a temeljno je nastojanje usmjereno prema pronicanju već spomenutih "viših zakona" koji ravčaju unutarnjim razvojem umjetnosti. Njihovo razotkrivanje zapravo je krajnji cilj povijesti umjetnosti kao znanosti. Međutim, psihologija, ili njezina neadekvatna primjena, doprinosi i stvaranju novih predrasuda, poput postavke o nacionalnom biću i nacionalnim, odnosno geografskim konstantama u razvoju umjetnosti. Takve postavke poprimaju u razdoblju nacionalsocijalizma monstrozne razmjere te postaju glavno ideološko oruđe u represiji nepoćudne umjetnosti i umjetnika.

Oko definiranja "viših zakona" trudili su se svi veliki povjesničari umjetnosti moderne. Riegl ga u svojoj reakciji na semperijanski materijalizam nastoji obuhvatiti formulom "umjetničkoga htijenja" (Kunstwollen), Wölfflin ga poima kao psihološki uvjetovan "razvoj gledanja", Worringer se priključuje Rieglu itd. O višem zakonu zaključuje se na temelju generalizacija stečenih znanstvenim i pažljivom analizom umjetničkih oblika, odnosno okolnosti u kojima oni nastaju. Primjerice, u podudaranjima između rimskih portreta iz drugog stoljeća nakon Krista i nizozemskih, odnosno španjolskih portreta iz 17. stoljeća, Riegl prepoznaje "jedan te isti viši zakon". Nužnost generalizacije ističe već sljedeća rečenica: "Da bismo ga (viši zakon - MP) upoznali u njegovoj čistoći, potrebno je izlučiti obostrano nevažne dodatke, a do toga nas cilja može dovesti opet samo usporedba obostrano najbližih uzroka." (*Bečka škola...*, str. 19). Generalizacijom nastaju i znameniti nasuprotni parovi pojmova poput haptičkog i optičkog (Riegl), odnosno pet Wölfflinovih parova, kojima se još i danas služimo pri opisu umjetničkih oblika prošlosti. Na istom tragu Worringer 1908. uspostavlja i svoju podjelu umjetnosti na komplekse apstrakcije i uživanja. Tim generalizacijama, kojima je

povijest umjetnosti, pored ostalog, nastojala steći sigurnost i uvjerljivost egzaktne analitičke znanosti, ističe se prije svega autonomost umjetničkog djela kao specifično likovnog i u biti duhovnog fenomena - povijest umjetnosti i u tome prati nastojanja aktualnog umjetničkog stvaralaštva s početka 20. stoljeća koje sve više postulira autonomnost umjetničkih oblika kao potpuno vizualnih, oblikovnih i duhovnih pojava. Međutim, postulati o "višem zakonu" najranjivije su i najmanje egzaktne točke na koje se oslanjaju teoretičari iz razdoblja *moderne*. O razmjerima mogućih zastranjenja, a u okviru Bečke škole, s jedne strane svjedoči Strzygowski sa svojom teorijom o autohtonom nordijskom podrijetlu germanske (sjevernoeuropske) umjetnosti, a s druge Sedlmayer sa svojim radikalnim odbacivanjem moderne umjetnosti.

Strzygowski, crna ovca Bečke škole, postulira oblikovnu sposobnost određenog naroda (rase) kao presudan čimbenik u nastajanju umjetničkoga izraza. Wölfflin također u svim svojim djelima provlači tezu "nacionalne konstante" kao jednog od glavnih vanjskih suodreditelja umjetničke forme. U sličnom smislu pišu Pinder, Brinckmann i mnogi drugi. To isticanje nacionalnosti, premda najčešće nije isključivo, niti neprijateljski opredijeljeno prema drugima, ipak je ostavilo prljav trag u znanstvenim biografijama niza velikih njemačkih povjesničara umjetnosti između dva rata.

Sedlmayer je svojom metodologijom slojevitih ("strukuralističke") interpretacije nastojao stvoriti model pristupa umjetničkom djelu kao svojevrsnom savršenom, pa odatle i posve dovršenom mikrokozmosu. Dakako, s ciljem spoznaje "višeg zakona", koji po njemu ima duhovnu, štoviše transcendentno-religioznu dimenziju. Umjetnost, a jednako tako i interpretacija umjetničkog djela koja se poima i provodi kao njegova rekreacija, dobivaju auru posvećene djelatnosti u kojoj znanstveniku pripada uloga velikoga svećenika u službi mističnog oživljavanja prošlosti. Tako u Sedlmayerovu konceptu teorija sve više postaje umjetnost, kao što poslijeratna umjetnost u mnogim svojim izražajnim formama postaje "teorijom". Jasno da Sedlmayer sa svoje konzervativne

# recenzije

pozicije nije mogao prihvatiti nefigurativni izraz moderne umjetnosti. Po njemu, napuštanjem figurativnog sadržaja umjetnost gubi svoj esencijalni "jezik", a umjetnička djela postaju "estetski objekti". Zagriženo i nepopustljivo, s oštroumnim argumentima, taj vješti majstor analize nastoji razobličiti "neumjetničkost" ili "antiumjetničkost" moderne umjetnosti. Štoviše, za njemu posve odbojne pojave na polju umjetničkoga rada koje ne posjeduju nikakva estetska obilježja, a nisu ni kontestacija protiv etablirane umjetnosti, već su samoproglašena umjetnost (npr. body art), Sedlmayer upotrebljava neprevodiv naziv *Unkunst*. Čitajući jednu od njegovih rasprava na tu temu, objavljenu 1976. (dakle, što je možda simptomatično! - u vremenu koje se naziva postmodernim!) pod naslovom *Kunst - Nichtkunst - Antikunst* u zbirci studija *Kunst und Wahrheit*, iznenađeni smo nevjerovatnom, donkihotskom, pa čak i grotesknom borbom za zemlju koja je odavno izgubljena - i to iz pera iskusnog metodičara i suverenog interpreta umjetničkih djela prošlosti.

No, široki genetski luk koji vodi od Riegla do Sedlmayera nije posve kompaktan i ne obuhvaća sve pripadnike kasnije Bečke škole. I Gombrich i Pächt, i Frey i drugi njezini daci uglavnom su napustili jalov posao traganja za načelima "višega zakona". Sam je Sedlmayer u okvirima povijesno-umjetničke znanosti bio posljednja "velika ličnost" staroga kova koja je još tvrdoglavo zastupala ta načela. Međutim, vrijeme jakih, velikih ličnosti ostalo je iza nas. Povijesno-umjetnička znanost i teorija više se ne trude oko spoznavanja "stožernih" zakonitosti umjetničkoga stvaralaštva i njihovih univerzalnih razmjera, već oko što potpunijeg razumijevanja pojava i procesa u umjetnosti, te mjesta što ga ona zauzima u gustoj sinkronoj i dijakronoj mreži ljudske povijesti i kulture. S toga stajališta u određenom smislu polazi već ikonologija, koja je pored analize stila druga velika grana povijesno-umjetničkoga stabla koja se razvila u 20. stoljeću. Ona se u određenoj mjeri nadovezuje na fluidnu Dvorákovu ideju o povijesti umjetnosti kao povijesti duha, no ta je zamisao, ponajviše zahvaljujući Panofskom, razrađena pomoću egzaktno postavljene

metodologije. Ipak, njezina koncentracija na "tekst" u slici zapostavlja osebujnu narav slikovnog jezika, bez obzira na to je li on figurativan ili nepredmetan.

Povijesno-umjetnička hermeneutika pak, koja se u novije doba sve jače profilira kao najobuhvatnija metoda povijesno-umjetničke interpretacije, kompleksnost umjetničkoga djela nastoji razložiti i protumačiti kao slojevit i u sebi specifičnu pojavnost bez pozivanja na neki "neoborivi temelj", "ispravni stav" ili "viši zakon". U istraživanju umjetničkoga djela ne polazi se ni od kakva izvanjskoga postulata. Cilj je takva tumačenja što objektivnije razumijevanje umjetničkoga djela u njegovoj povijesnosti i sadašnjosti, u njegovoj autohtonoj izražajnosti kao likovnog medija koji može nositi grozdove literarnih, simboličkih i socijalnih značenja. Prema Oskaru Bätschmannu, a za razliku od Sedlmayera, razumijevanje nikada nije konačno i uvijek se oslanja na "argumentacijski osiguranu interpretaciju", na njezino što svestranije utemeljenje koje uključuje sva sredstva koja pomažu razumijevanju likovnog djela. Interpretacija je pluralističan i posve nelimitiran proces u kojemu sudjeluje čitava "argumentacijska zajednica" kompetentnih povjesničara umjetnosti u stalnoj znanstvenoj komunikaciji. Povijesno-umjetnička znanost ne treba imati oblik imaginarne piramide nad čijim jedva vidljivom vrhom lebdi kakav "viši zakon", kroz koju prolazi neko vrhunaravno "središte", već - ako je potrebna prispodoba - ona ima oblik mreže kojom neprestano struji mnoštvo informacija relevantnih za interpretaciju. Nije slučajno da se s tako zamišljenom i postavljenom mrežom poklapa i ona tehnološka informacijska mreža o kojoj je bilo riječi na početku ovoga razmišljanja.

Dakako, povijesnoteorijska postignuća "velikih učitelja" prve polovice prošloga stoljeća, bez obzira na slabosti, pa i zastranjenja, podloga su iz koje kroz afirmativan ili kritički odnos izrastaju metodološki i teorijski stavovi suvremene povijesno-umjetničke znanosti. Njezina potreba za "diskursom", za stvaranjem neopterećene i kompetentne argumentacijske zajednice, između ostaloga proizlazi iz kritičkog suočavanja s tradi-

cionalnim iskustvima, pa tako i s postulatima i metodama Bečke škole. Njoj će se povijesno-umjetnička znanost uvijek morati vraćati kao bitnoj sastavnici svoga povijesnog temelja.

Milan Pelc