

S O N J A B R I S K I U Z E L A C

Wölfflin danas

Heinrich Wölfflin,

Temeljni pojmovi

povijesti umjetnosti.

Problem razvoja stila u

novijoj umjetnosti,

Institut za povijest

umjetnosti i "Kontura",

Zagreb, 1998.

Prijevod i predgovor

hrvatskom izdanju

Milan Pelc.

Deskriptivni jezik povijesti umjetnosti, odnosno problem transformacije djela u riječi, od krucijalne je važnosti za njezin metodološki pristup. U stanovitome smislu ovaj problem prethodi svima ostalima, osobito kada je u pitanju "formalno-analitički" i "stilski" sloj egzistencije umjetničkog djela, odnosno način na koji se ono pojavljuje pred promatračem. "Tehnika" je formalne analize rasla paralelno s disciplinom povijesti umjetnosti u nastojanju da postavi most između onog što vidimo i onog što kažemo o vide-nom, odnosno da izgradi neku vrstu metajezika koji bi bio opće i sustavno uporabljiv. Unatoč svom povijesnom porijeklu iz metafizičkog idealizma, ovaj je pothvat na prijelazu stoljeća imao barem dvije temeljne implikacije za modernu umjetnost i njezinu povijest, ali i "umjetnost" povijesti umjetnosti. Umjetnička je "forma" postala esencijalnom značajkom djela protjerujući "jednom i zauvijek" mimesis i na nov način otkrivajući umjetnika/promatrača čiji "duh" ili način doživljavanja forma reflektira (J. Gantner, Heinrich Wölfflin und die moderne Kunst, "Merkur" XIII, 1959.); što, korak dalje, uključuje kritičara te povjesničara umjetnosti i njegovo "interpretativno viđenje" (M. Podro, The Critical Historians of Art, New Haven, 1982.). Temelje za teorijsku "tehničku bazu" ovom poslu (posebno analitičkom pisanju i podučavanju) postavio je Heinrich Wölfflin (1864.-1945.) razradom svojih pojmova povijesti umjetnosti; oni su poput kamena-međaša odredili "novi teritorij forme" (D. Preziosi), premda ne i svu dubinu njegove hermeneutičke kompleksnosti. No, danas se čini da bi bez Wölfflina čitav pothvat interpretacije umjetnosti i "formalističke" artikulacije

povijesti umjetnosti bio nezamisliv. Unutar svih spoznajnih otkrića i prevrata u fascinantom protoku disciplinarnosti moći odgonetavanja oblika vidljivog svijeta i njegovih izmišljenih značenja u velikom pogonu stvaralačke mašte umjetnosti, Wölfflin je zauzeo posve osvojeno mjesto. Svojim je razvijanjem inicijalnog sustava pojmovnog poimanja života oblika u prostoru izveo pomak u tradicionalnom polju povijesti umjetnosti: od istraživanja povijesno-umjetničke faktografije ka stvaranju predmetnog i metodologijskog okvira teorijske znanosti o umjetnosti. Wölfflinovo je glavno djelo, *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe* (1915.), već nakon prvog izdanja (a do danas ih je bilo mnogo) izazvalo napetu pozornost, u rasponu od fascinacije do kritičkog odbacivanja. U njemačkom kontekstu, u kojem je sklonost ka teoriji umjetnosti i teoriji znanosti povijesti umjetnosti vrlo izražena, posve je radikalizirano pitanje pristupa umjetničkom djelu. U svojoj studiji *O položaju znanosti o umjetnosti* (*Zur Lage der Kunstwissenschaft*, "Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft", XIX/1, 1974.) Heinrich Lützel kritički govori o utjecajnoj knjizi Lorenza Dittmanna *Stil / Symbol / Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte* (München 1967.), u kojoj, po Lützeleru, Dittmann "ne opisuje" današnje stanje u znanosti o umjetnosti, već se koncentrira na radikalno pitanje o naravi pisanja povijesti umjetnosti: "pogađa li ono bit umjetnosti, dokučuje li pojedinačno umjetničko djelo kao takvo, ili ga, naprotiv, skriva, u osnovi čak onemogućuje njegovo poimanje? No on jasno uviđa: kategorije su

prethodne odluke; kao 'anticipacije' one upravljaju spoznajnim radom".

Već se u desetljeću najintezivnije recepcije Wölfflinovih kategorija, njegovih "temeljnih pojmova", u rasponu od Ericha Rothackera (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, 41, 1919.) do Ervina Panofskog (*Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie*, "Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft", 18, 1925.), odmah profilirala kontroverzna aura koja će tako znakovito pratiti njegovo djelo sve do danas. Narav je ove aure određena ponajprije Wölfflinovim dvostrukim duhovnim utemeljenjem, ne računajući pritom znatan utjecaj njegova oca, znanstvenika s područja lingvistike i povijesti lingvistike te njezinih općenitih "stilističkih karakteristika". S jedne se strane Wölfflin nadovezuje na spoznajni projekt svog profesora i mentora Jacoba Burckhardta i njegova istraživanja kulture talijanske renesanse, kao i cjelokupne europske umjetnosti između 1400. i 1800. (s akcentom na renesansi i baroku), kako bi sintetizirao njegov pothvat jednom "općom teorijom". No put ga je za utemeljenje takve teorije vodio preko nasljeđa njemačke idealističke filozofije, prema filozofiji umjetnosti Conrada Fiedlera i "prosuđivanju djela likovne umjetnosti". Ukratko, u ovoj su se tradiciji mišljenja sukobljavala dva radikalno suprotna stava: da umjetnički objekti imaju izvanvremensku vrijednost po sebi, te da su oni tek tranzitorni i iluzorni fenomeni. Uloga je Hegelova "rješenja" u valorizaciji uloge umjetnosti kao instrumenta "Duha" u imaginiranju vlastite unutarnje "historije" umjetnos-

ti, istina, kao sekundarnog, premda ne i manje vrijednog kronologijskog zapisa traga, ali i putokaza njegova kretanja. Drugim riječima, umjetnost kao medij imala je povijest onoliko koliko se mijenjala umjetnička forma u vremenu i, dakako, koliko su se mogle valjano odčitati promjene kao reflektirajuće ili reprezentativne za veliku teleološku naraciju. Implikacije su tog velikog sistema idealističke filozofije povijesti bile dvostruke: s jedne je strane umjetnost postala temporalnim sekundarnim fenomenom, ali je on istodobno povijesti discipline povijesti umjetnosti pružio strukturu ili sustav koji je bio i dovoljno labav da prilagodi široku raznolikost specifičnih motivacija i namjera, ali i dovoljno konkretan da sjedini umjetničko-povijesnu proizvodnju znanja u profesionalnom pothvatu koji pokriva posebne teorije i metode.

No dosljedno provođenje idealističkog gledišta emancipiralo je upravo svijest o autonomiji umjetničkog područja, koju je Fiedler i teorijski utemeljio obnavljajući učenje o osjetilnom (intuitivnom) mišljenju kao pravoj biti umjetničke djelatnosti. Oslanjajući se, dakle, na načela Kantove teorije spoznaje, njegovu *Kritiku čistog uma*, Fiedler razvija teoriju čiste vidljivosti. Kako kaos osjetilnih podataka savladujemo u pojmovima i riječima, u toj se intelektualnoj aktivnosti zane-maruje bogatstvo osjetilnog svijeta. Međutim, same su senzacije siromašne i konfuzne, te samo u produktivnoj duhovnoj operaciji čistog opažanja kao svojevrzne spoznaje otvara nam se svijet u beskrajnoj dimenziji umjetnosti. Njezina je paradigma likovna umjetnost, jer ona apstrahira

čistu vidljivost (*reine Sichtbarkeit*), te načelo likovne umjetnosti nije, dakle, ni pojam, ni ljepota, ni osjećanje, ni oponašanje, ni odraz, niti "socijalna tendencija" ili bilo koji asocijativni sadržaj mišljenja, nego je sama vidljivost "istina u umjetničkom smislu". Likovna umjetnost predstavlja jasnoću autonomnog viđenja; njezin je organ oko koje se razlikuje od običnog oka po tome što vidi na produktivan način (a ne različito ili više). Tako je u središte svoje teorije umjetnosti Fiedler stavio problem umjetničkog oblikovanja ili umjetničkog "proizvođenja stvarnosti", a radi same stvari, čistoće i slobode umjetnosti neophodno je istražiti objektivne zakonitosti koje u njoj vrijede. Umjetnička praksa protječe, dakle, po imanentnoj zakonitosti svijesti koja je dovoljna da osigura autonomiju umjetnosti, a korijen je te autonomije u našoj subjektivnosti kao takvoj.

Wölfflin je, po svom vlastitom uviđanju i izboru, pristupio likovnoj umjetnosti i njezinoj povijesti "u suglasnosti sa suvremenim načinom mišljenja" te "cjelovitim uvidom u bit umjetnosti", no također je svoje nadahnuće o "formama gledanja" (*Sehformen*) ili "formama predstavljanja" (*Vorstellungsformen*) crpio iz pojmovnog blaga recentnih likovnih poetika, u umjetničkom krugu oko Hansa von Mareesa i Adolfa von Hildebranda.

Rasprava o biti likovne "činjenice" (i termin i rasprava tako karakteristični za posljednja desetljeća 19. stoljeća, primjerice rasprava o "socijalnoj činjenici" i dr.) vodila je, dakako preko Fiedlera, nanovo prema kantovskom formalnom

aparatu, ali protumačenom “fiziološko-psihološki” (“relativiziranje kantovskog a priori... na psihičko shvaćanje čovjeka”), što se već manifestiralo u Wölfflinovoj rano objavljenoj disertaciji (*Prologomena zu einer Psychologie der Architektur*, 1886.). U ovom se ranom tekstu Wölfflin oslanja na teoriju uživljavanja (Lipps, Volkelt), videći u organizaciji ljudskog tijela formativni princip umjetnosti i stila kao projekcije određenog osjećaja tjelesnosti. No taj mu se pristup činio poprilično naturalistički obojenim, pa on “psihologiju uživljavanja” više okreće (već u knjigama *Renaissance und Barock* i *Klassische Kunst*) prema shvaćanju o temeljnoj korespondenciji doživljaja stvarnosti i umjetničkog načina viđenja, odnosno o “historiziranom produbljanju povijesnosti formi gledanja” (E. Hüttinger, *Wölfflins Werk - heute*, “*Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*”, XII/2, 1967.).

S koncepcijom Temeljnih pojmova Wölfflinov se spoznajni interes koncentrirao na autonomnu unutarnju zakonitost formalne promjene, s čim se povezuje razvoj stila kao periodičnog ponavljanja antitetičkih zakonitosti (linearno - slikarsko, površina - dubina, zatvorena - otvorena forma, mnogostrukost - jedinstvo, jasnost - nejasnost) u “formi gledanja”. Za Wölfflina je promjena renesansne forme u baroknu bila izvrsna paradigma upravo tog autonomnog, logičkog i ireverzibilnog procesa, a koja bi se mogla primijeniti i na druga razdoblja povijesti umjetnosti. Prije je njega već Riegl prekinuo s “normativnom poviješću umjetnosti”, s winckelmannovskom koncepcijom stilskog odvajanja epoha

prema najvišim točkama i razdobljima opadanja (uspon/najviša točka/opadanje), jer, prema Rieglu, “opadanje u povijesti faktički ne postoji”. I po Wölfflinu je apriorno utvrđen povijesni ritam predstavljen vrijednosno potpuno indiferentnim (premda je on osobno, kao Burckhardtov nasljednik, bio sklon “klasičnoj umjetnosti”); jer umjetnost u svojoj povijesti (“cjelokupnom razvoju”) uvijek rekapitulira put od linearnog k slikarskom. No na pitanje zašto je to tako, on ne daje odgovor!

Pa ipak, njegov je analitički postupak, produktivno usmjeren na optički sadržaj umjetnosti, postao nezaobilaznim, jer je razradio “eksperimentalne” uvjete uporabe formalnih sredstava: “čiste” uvjete za mogućnost “čistog” gledanja. Od njegovog vremena, dakle, do danas, gledanje umjetnosti pretpostavlja umjetnost gledanja. Po Lützelеровим riječima, “za umjetničko djelo nije dovoljan povjesničar, nije dovoljan poznavalac poezije, nije dovoljan ni filozof ili psiholog. Za shvaćanje umjetnosti potreban je osobiti dar: smisao za forme”. Sam ga je Wölfflin očito imao, te njegova pojmovna tektonika ne znači da je on bio više filozof, a manje “čisti” povjesničar umjetnosti. Iz krila je ove povijesti umjetnosti “bez imena” nastala temeljita kritika stila, kao spremnost da se vlastita teorija dovede u pitanje u samoj interpretaciji djela, za što je potrebna neprestana vježba u pročišćavanju gledanja kako bi se uočili formalni procesi.

Uistinu, još je Rothacker naglasio poteškoće u opažanju čistih vidljivih formi; rijetko se događa da se jedno osjećajno stanje stvari opaža izdvo-

jeno ili u njegovu izvornom značenju. Panofski, međutim, stojeći naspram moćnog, fascinantnog suparnika Wölfflina, u svom se napadu na čisto formalna istraživanja umjetnosti okrenuo prema sadržajima umjetnosti. Neprestano je nastojao nadići "čiste vidljive forme" razlaganjem "motiva umjetnosti", bilo da ih utvrđuje ili im tumači smisao, no stigao je do dileme: kako su sadržaji i forma usklađeni u umjetničkom djelu? Metodologijska je napregnutost ove dileme prisutna do danas u čvoru između teorije umjetnosti i povijesti umjetnosti; no ipak, jedini je kriterij učinkovitosti ponuđenog instrumentarija u njegovoj plodnosti.

Već "puka" formalna deskripcija jednog djela nosi u sebi telos koji je i teorijskoumjetnički: wölfflinovska je bliže umjetniku jer dopušta pogled koji čini djelo zornim i kao "sklop" i kao umjetnikovo "sklapanje", a vodeći ga motiv interpretacije vidi i u epohalnom modalitetu gledanja. Prije Wölfflina još se nitko nije toliko približio osjetilnoj pojavi umjetničkog djela u umijeću prosuđivanja koje spaja znanje i osobnu sposobnost da se mogu izricati valjani sudovi o nekom predmetu.

Dodatni dokaz tome je i recentna teorijska literatura iz povijesti umjetnosti: na samom kraju 20. stoljeća pitanje što je povijest umjetnosti pobuđuje i dalje radikalne refleksije discipline i kritička čitanja najutjecajnijih njezinih tekstova iz protekla dva stoljeća. U izdanju Oxford University Press (Oxford and New York, 1998.) izišla je knjiga *The Art of Art History: A Critical Anthology*, koju je priredio Donald Preziosi, profesor povi-

jesti umjetnosti i muzeologije, voditelj "kritičkog teorijskog programa iz povijesti umjetnosti" na Kalifornijskom sveučilištu. Unutar novopokrenute edicije Oxford History of Art, s kontekstualnim "pogledom iz svježe perspektive" (u kojoj su već izišli naslovi *Twentieth-Century Design*, *The Photograph*, *Art and Society in Italy 1350-1500*, *Art in Europe 1700-1830* i dr.) ova je kapitalna kritička antologija, prema riječima autoritativnog recezenta Normana Brysona, "definitivno najbolji uvod u povijest umjetnosti trenutčno raspoloživ" jer "defamilijarizira cijelo polje i otvara prostor za radikalnu refleksiju njezinih postupaka i pretpostavki". No isto tako ona govori i o "umjetnosti povijesti umjetnosti", odnosno postavlja tezu o povijesti umjetnosti kao mediju koji se iskustveno susreće sa šutljivim, nerijetko zagonetnim i tajanstvenim formama te njihovim jezičnim strukturama i sustavima, uronjenima kako u egzistentni kreativni trenutak, tako i u "unutarnje zakonitosti" vremena.

Premda je mjesto Temeljnih pojmova povijesti umjetnosti u takvu kritičkom prikazu neprijeporno, ono je ipak zaokruženo unutar poglavlja *Style* (pored studije D. Summers, 'Form', *Nineteenth-Century Metaphysics, and the Problem of Art Historical Description*, 1989., tu su još M. Schapiro, *Style*, 1953. i E. Gombrich, *Style*, 1968.), s razumljivim podozrenjem prema shemama svrstavanja koje mogu postati važnije od samog djela, te mu gušiti život svojom mrežom pojmovnosti. Međutim, Wölfflinovi su se pojmovi pokazali življim od osnovnih pomagala u klasificiranju oblikovnih značajki umjetničkih stilova.

Oni žive poput heurističkih načela ili pak heurističkih sredstava, te kao ars inveniendi služe

metodološkom pronalaženju i otkrivanju novih oblikovnih vidika.

P E T A R P R E L O G

Portret *slikara na kraju stoljeća*

Ostati vjeran tradicionalnom slikarskom mediju i dosljedan u istraživanju njegovih mogućnosti, definirajući pritom jasno svoja polazišta i ciljeve, te graditi prepoznatljiv i suveren slikarski rukopis, osobito je težak zadatak u vremenu dominacije novih umjetničkih načina izražavanja. Zagrebački slikar Matko Vekić (rođen 1970. godine) svojim je autorski profiliranim samostalnim i skupnim izložbenim nastupima u proteklih nekoliko godina zaslužio mjesto među vodećim umjetnicima svoga naraštaja. Od samih početaka slikarskog djelovanja Vekić je pokazivao neosporan talent, ali, što je svakako mnogo važnije, i posvemašnju ozbiljnost kojom je prilazio likovnim zadacima. Također, pažljivo se odnosio i prema slikarskom naslijeđu dvadesetog stoljeća. U mnogučnosti prepoznavanja pojedinih uzora slikar ne gubi izvornost, spajajući tradiciju s mladenačkom svježinom i provokativnošću. Tako se u ranijim radovima mogla prepoznati pouka Đure Sedera (u čijoj je klasi diplomirao 1995.

godine na zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti), zatim osebujan pogled prema ekspresivnoj gesti velikog Willema de Kooninga, da bi kasnije svoj izraz uputio do interpretacije masivne arhitektonike Pierrea Soulagesa. Ovaj kratki portret mladoga slikara na kraju slikarski burnog stoljeća ograničit ću na pet ciklusa nastalih od 1995. do 1998. godine, u kojima se može prepoznati sazrijevanje i oblikovanje umjetničkog izraza kojeg je kritika s pravom primijetila i izdvojila.

Vekićevi su ciklusi čvrsto tematski zaokruženi. Dva su usmjerenja umjetnikovih preokupacija, koja možemo objasniti kao zainteresiranost za urbano i opčinjenost prirodnim. Tako će 1995. u zagrebačkoj Galeriji SC izložiti ciklus od trinaest ulja na platnu velikih dimenzija koja međusobno povezuje tijelo žene stopljene s prirodom. Boja je nanošena snažnim potezima kista i puštena da curi, te se nameće kao umjetnikovo osnovno izražajno sredstvo. Ovako osamostalje-