

Milan Pelc

Bilješka uz Warburga

Ikonografija kao znanstvena metoda povijesti umjetnosti povezuje se u nas, a i u svijetu, gotovo automatski s imenom Erwina Panofskog. Naravno, ne bez razloga. Panofskom pripada zasluga sistematične razrade ikonoloških postavki i njihova pretakanja u metodološki organon sa solidnim znanstvenim temeljima i isto takvom nadgradnjom. Njegova slavna tablica s pregledno sažetim postupcima i stupnjevima procesa koji rezultira ikonološkom interpretacijom¹ postala je u međuvremenu univerzalnim podsjetnikom svakom povjesničaru i studentu umjetnosti koji u pristupu umjetničkom djelu traži pomoć ikonologije. No, dok ime Panofskog stoji gotovo kao zaštitni znak za ikonologiju, ime njezina »izumitelja« Abyja Warburga najčešće ostaje u sjeni. Dakako, ovim kratkim napisom nemamo namjeru sporiti se oko jedne »trajne« povijesne nepravde na koju se povremeno žale i drugi povjesničari umjetnosti vezani uz Warburgovu metodu, uz Institut što nosi njegovo ime i uz njegovu biblioteku², to više što su važnost i veličina Panofskog isto tako neosporni koliko i značenje Warburgovo, nego njime, kao i prijevodom jednog Warburgova spisa, želimo makar donekle pridonijeti »popularizaciji« Warburgova djela i njegovih ideja. Na njegovoj inicijativi kao na jednom od ugaonih kamenova počiva zgrada suvremene povijesti umjetnosti, njegove ideje idu u red onih pokušaja tumačenja kulturnih fenomena koji, unatoč svem razvoju pozitivnih znanosti, nisu izgubili, već samo dobivaju na aktualnosti.

Aby Warburg rođen je 13. 6. 1866. u Hamburgu kao sin bogatog bankara.³ Već od ranog djetinjstva knjige su mu bile najveća zabava. Gombrich (str. 38) opisuje glasovitu »prodaju prvorodstva«, kojom je Warburg s trinaest godina svome mlađem bratu ustupio pravo da mjesto njega, kao prvorodenog, preuzme poslove banke, ali pod uvjetom da mu uvijek kupuje sve knjige koje bude trebao. Taj »ugovor« bio je neka vrsta bianco mjenice koja je postala materijalnom osnovom jedne od najznačajnijih privatnih biblioteka ovog stoljeća.⁴ Unatoč protivlje-

1 Prvi put objavljena u *Studies in Iconology*, 1939. V. *Ikonološke studije*, Beograd, str. 31.

2 Npr. implicitno K. Hoffmann u recenziji knjige »*Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900–1903*«, izd. Lorenz Dittmann, Stuttgart 1985. U: *Kunstchronik*, 11/1988, str. 602 i d.

3 Warburgovu biografiju uzorno je rekonstruirao E.H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, London 1970. Ovdje citiram njemačko izdanje: *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt/M., 1984.

4 Warburgovi sabrani spisi izdani su 1932. u dva sveska. Ovdje se služim izdanjem pod naslovom *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, izd. Dieter Wuttke, Baden-Baden 1979.

5 Biblioteka je već na početku dvadesetih godina prerasla u institut koji je izdavao dvije serije publikacija, *Jahrbuch* i *Studien der Bibliothek Warburg*. Nakon dolaska nacista na vlast biblioteka je već 1933. morala biti preseljena u London, gdje je 1944. priključena Sveučilištu. O nastajanju biblioteke i njezinu preseljenju izvještava Fritz Saxl, jedan od Warburgovih najbližih suradnika, u *Gombrich*,

nju obitelji (njegova baka očekivala je da će se školovati za rabina) Warburg je odlučio studirati povijest umjetnosti, koja u to vrijeme ni izdaleka nije bila etablirana studijska disciplina. Ortodoksnim predodžbama njegove židovske porodice bavljenje poganskim i kršćanskim slikama mirisalo je na svetogrđe (Gombrich, str. 40). Prevladavši otpore Warburg se upisao na Sveučilište u Bonnu, gdje se, pod direktnim utjecajem H. Thodea i C. Justija, a indirektnim Burckhardta, oblikuje jezgra njegovih znanstvenih interesa. Warburg se usredotočuje na umjetnost i kulturu renesanse; fokus njegovih interesa s vremenom se sve više izoštrava na područje rane renesanse, na razdoblje prijelaza srednjeg vijeka u novi. Burckhardtov trezveni pristup umjetnosti kao jednom od elemenata kulture, koji je oblikuje ali je isto tako i sam njome oblikovan, imao je na Warburga snažan utjecaj. Izravno je svjedočanstvo o tome i »prethodna napomena« ovdje prevedenom spisu. No Warburg, kao i njegov suvremenik Wölfflin, koji je s Burckhardtom bio u još tješnijoj vezi, ide korak dalje od Burckhardtove kulturološke sinteze. Pod utjecajem mladih humanističkih znanosti, antropologije (Darwin, Taine), psihološke teorije simbola (F.Th. Vischer, Volkelt) i teorije uosjećavanja (Lipps), sociologije (Durkheim) i filozofije (Nietzsche) i Warburg i Wölfflin, svaki na svoj način, grade na Burckhardtovoj bazi vlastite sisteme. Dok je Wölfflinovoj »teoriji osnovnih pojmova« osnovni pečat utisnula psihologija uosjećavanja, koju u svom djelu »*Grundlegung der Ästhetik*« (1905) razvija Th. Lipps,⁵ Warburg je usvojio i razradio neke od postavki svoga bonnskog učitelja, historičara Karla Lamprechta. Lamprecht ukazuje na ulogu manje značajnih djela kao spona između pojedinih razdoblja kulture, upućuje na važnost klasične antike za kasniju kulturu Zapada, svraća pažnju na prikaz pojačane gestike u umjetnosti (Pochat, str. 78). Ovu posljednju Warburg će interpretirati u obliku dionizijske simbolike, oslanjajući se, naravno, na još svjež Nietzscheov spis iz 1871. »O rođenju tragedije iz duha muzike«.

Disertacijom iz 1891. pod naslovom »Sandro Botticelli, 'Rođenje Venera' i 'Proljeće', Ogled o predodžbama antike u talijanskoj renesansi« Warburg je velikim korakom ušao u najuže područje svojih preokupacija – firentinski quattrocento, i demonstrirao glavnu osobinu svoje metode: za spojnicama duhovno srodnih epoha on traga uz pomoć izdvojenih »rubnih« detalja kojima povijest umjetnosti i kulture do tada nije posvećivala posebnu hermeneutičku pažnju. Prije svega to su egzaltirani pokreti, mimika i geste određenih figura, ključnih za Warburgovo shvaćanje antike u ranorenesansnoj umjetnosti. Tim figurama Warburg pridaje simboličko značenje. To su nosioci »formula patosa« naslijeđenih iz antičkog miljea i transplantiranih u ranorenesansnu Firenzu i Evropu. Ključna figura Ghirlandaiove freske u kapeli Tornabuoni crkve S. Maria Novella u Firenzi za Warburga postaje sluškinja koja zdesna ulazi u kadar, oponašajući pokretom, gibanjem draperije i energičnim držanjem tip antičke menade ili nimfe. Taj isti tip odražava i lik Proljeća koje kruni Veneru na Botticellijevu »Rođenju Venere«, ili pak likovi iz pratnje Proljeća, a pogotovo tri gracije, kao direktan

o.c., str. 433 i d. U London je preseljeno oko 60.000 svezaka i kompletna oprema biblioteke koja je u Hamburgu bila smještena u Warburgovoj privatnoj kući. Profil biblioteke odražava svestrane kulturološke interese njezina vlasnika. Knjige su bile raspoređene po Warburgovu načelu »dobrog susjedstva«: jedan kraj drugog mogli su se naći svesci udaljenih disciplina; pod uvjetom da se sadržajem dopunjuju na liniji njegovih istraživačkih interesa.

5 O tome v. G. Pochat, *Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft*, Köln 1983, str. 52, i d.



prijepis antike, na istoj Botticellijskoj slici. »Formule patosa«, koje se u to doba osvježavaju zahvaljujući reanimaciji antike, Warburg dakle identificira na temelju osobito pokrenutih udova, draperije i kose (»bewegtes Beiwerk«), ali ih pronalazi i u »mišićnoj retorici« A. Pollaiuola, Mantegna i, naravno, Dürera, kao prepisivača sa Sjevera. Tipičan je u tom pogledu primjer jedne kratke rasprave iz 1905/6. pod karakterističnim naslovom »Dürer i talijanska antika«. »Talijanska antika« kovаница je koja sama po sebi dovoljno govori o Warburgovu shvaćanju dubine utjecaja antike na talijansku umjetnost i kulturu renesanse, ali je ona istodobno i oznaka jednoga novog fenomena nastalog u »dijalektičkom« dijalogu dviju epoha, fenomena što ga recipirā Dürer i prenosi ga na Sjever. U tom spisu, posvećenom Dürerovu bakrorezu »Ljubomora« (1498/9), nalazimo sabrane gotovo sve najvažnije Warburgove formulacije vezane uz proces i rezultate »reanimacije antike« u tijeku rane renesanse. Taj »Nachleben der Antike« Warburg opisuje kao »patetični govor geste«, »arheološki vjerne formule patosa«, »pretjerano napregnutu mišićnu retoriku«, »herojski teatralni patos«, »formu stiliziranu za granične vrijednosti mimičkog i fiziognomskog izraza« i »antičke superlative jezika gesti«, koji su iz Atene preko Rima stigli u Mantovu, Firenzu, Nürnberg itd.⁶ Sve te formulacije opisuju simbole koji su postali elementi likovne podsvijesti zapadne kulture. Njihova je kolijevka u »racionalnom« razdoblju grčke klasične umjetnosti.

6

Dürer und die Italienische Antike, Wuttke, o.c., str. 55–60.

Simptome pojačanog oživljavanja antike Warburg istražuje s mikroskopskom pažnjom za detalj, i to ne samo na djelima »etablirane« umjetnosti Botticellija, Ghirlandaia, ili Cosse, nego i na slabije poznatim ostvarenjima, kao što su drvorezi, knjižna ilustracija, medaljoni i novčići, grafički listovi i vjenčane škrinje (cassoni). Tragajući za njima on rekonstruira izgled i tok renesansnih svečanosti, služi se arhivalijama kao i književnim djelima, zalazi u područja magije i astrologije: poput pneumologa ispituje dio po dio dišnog mehanizma renesansne prekretnice.

U možda najpoznatijem tekstu, što ga je 1911. pod naslovom »Talijanska umjetnost i internacionalna astrologija u palači Schifanoia u Ferrari« izložio na X međunarodnom kongresu historičara umjetnosti u Rimu (tu po prvi put svoju metodu naziva ikonološkom), Warburg je s osobitim žarom pledirao za »metodsko proširivanje granica znanosti o umjetnosti«, očekujući od nje da i »djela najslobodnije i najprimjenjivije umjetnosti propituje kao jednakopravne dokumente izraza«. Tako ona, »trudeći se da rasvijetli jedno tamno mjesto, osvjetljava velike, opće, razvojne procese i njihove odnose.«⁷ U tom se pledoaju jasno raspoznaju konture ikonološkog sustava, kako ga desetak godina kasnije razvija Panofsky. Ispitivanje i dešifriranje slikovnih zagonetki kao jednog od elemenata svakog sistema kulture treba da posluži »višoj« svrsi zaključivanja o cijelom sistemu. Naravno, da bi se došlo do »šifre«, potrebno je poznavati izričaje kulture na svim fenomenološkim razinama – od pučkih običaja do najspekulativnije literature.

Warburg sigurno ne bi toliko zalazio u simboličke konotacije »formula patosa« da ga je zanimala jedino interpretacija kulture jedne epohe na temelju »dokumentarnog smisla« (Panofsky) umjetničke poruke. On je došao do uvjerenja, potaknut teorijom simbola F.Th. Vischera, da je otkrićem »formula patosa«, tradiranih umjetničkim sredstvima kroz različite epohe, u jednim potiskivanjem, u drugim isticanjem, uspio izdvojiti neke antropološke konstante ljudske psihe, oko čijeg se definiranja trude psihologija i antropologija druge polovice 19. stoljeća. Za Warburga, »historičara kulture koji naginje onovremenoj psihologiji« (Pochat, str. 85), »formule patosa« zauzimaju jedno od ključnih mjesta u civilizacijskoj psihologiji: one su nosioci sublimacije animalnog, demonskog i iracionalnog u kolektivnoj svijesti zajednice. U procesu razvoja od psihologije primitivnog poistovjećivanja s racionalnim i njegove fetišizacije, formule patosa nastaju kao simboli racionalnog suočavanja i demistifikacije. Uprizorenje iracionalnih strahova i nagona slikom, bilo prikazom mitskih junaka, planetarnih bogova, dionizijske opijenosti bakhantica ili zavještanjem voštanih figura, znači zapravo njihovu racionalnu humanizaciju, omogućuje diskurzivni pristup, uspostavlja onu misaonu distancu koja je prijeko potrebna da bi se animalni strah pred demonskim silama prirode i kozmosa obuzdao razumom. To je zadatka što ga imaju određene slike, »dinamički simboli« ili »dinamogrami«, koji »energetskom polarizacijom« predodžbi u kolektivnoj svijesti postaju neizbrisiv dio socijalnog pamćenja, kao nosioci »mne-mičkih energija« kroz koje se prazne strahovi i animalni nagoni kolektiva (Gombrich, str. 323 i. d.). Najčešće su to filtrirana sjećanja na orgijastičke zanose što ih simbolizira prikaz divljeg plesa bakhantica i menada, ali i potencirana snaga mišića mitskih junaka, dinamični pokret nimfe ili viktorije s rimskog slavoluka itd.: »Kovačnicu obrazaca valja tražiti u regiji masovne orgijastičke zanesenosti, koja u pamćenje,

7

Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara, Wuttke, o.c., str. 191. Taj je spis 1983. preveden i umnožen za potrebe studenata Filozofskog fakulteta u Zagrebu.

koliko god ih je moguće pretočiti u govor geste, utiskuje izražajne oblike goleme unutarnje snage, s tolikim intenzitetom da ti engrami strastvenog iskustva preživljavaju kao potvrđeno nasljedno dobro i poput uzoraka određuju konture oblika koje opisuju umjetnikova ruka – u svakom onom trenu u kojem krajnje vrijednosti govora gesti zahtijevaju da se uz pomoć te ruke pokažu na svjetlu dana...⁸

Takav moment upravo je rana renesansa, doba »izljuštavanja« racionalnog čovjeka iz srednjovjekovne ljuštore »iracionalnog« – prototip tog čovjeka jest firentinski trgovac, mecena i humanist, sa svim proturječnostima u svom karakteru koje proistječu iz ostataka srednjovjekovnih dogmi, mistike i praznovjerja.

U ovom kratkom uvodu ne možemo prikazati ni sve nijanse sazrijevanja ni sve aspekte Warburgovih izvanredno zanimljivih misli i zaključaka. »Ekspresivna psihologizacija« (Pochat) likovnih simbola vodila ga je i u područja udaljena od umjetnosti i premda katkad opskurna, privlačna za socijalnu antropologiju. Osim razrade teorije »formula patosa« Warburg nastoji razjasniti i fenomen integracije poganske podsvijesti Firentinca u vladajuće crkveno ponašanje. Jedan od njegovih najboljih doprinosa tom razjašnjavanju svakako je u ovdje prevedenom radu opis i dokumentacija upotrebe »vota« uz pristanak i blagoslov službene Crkve. U istom kontekstu zaokuplja ga i fenomen infuzije izvornoga pučkog supstrata u žile visoke kulture firentinske renesanse, koju potiču i materijalno omogućuju »trgovci etrušćanske viteške krvi«. Tu vitalnu narodsku notu Warburg smatra jednim od bitnih elemenata firentinskoga javnog i patricijskog života. Na mnogim mjestima u ovom a i u drugim svojim spisima, posvećenim otkrivanju karaktera čovjeka novog vijeka, on podvlači moment simulacije koji nastupa kad religiozno-crkvenu anonimnost likova prošlosti potiskuje samosvjesni portretizam profanih aktera sadašnjosti, moment u kojem sveti prizor postaje izlika za svjetovnu promenu. Oslobođanje od anonimnih stereotipa crkvenih prikazanja Warburg naglašava kao još jedan od aspekata »iščahurivanja« iz srednjovjekovne larve.

Taj proces pratio je i na kulturno-umjetničkim izrazima rane renesanse evropskog Sjevera. I tu ga najviše zaokuplja problem reanimacije antike, kao i fenomeni prepletanja pučkog, praznovjernog i kršćanskog u likovnoj kulturi kasnoga srednjeg vijeka. Na tom području Warburg je odigrao pionirsku ulogu. U spisu iz 1913. pod naslovom »Zračni brod i podmornica u srednjovjekovnom predodžbenom svijetu; burgundski tepisi s prikazom sage o Aleksandru u palazzo Doria u Rimu« piše: »Pretrpani realizam nošnji i romantična bajkovita fantastika, tj. izvana antiklasični stil tepiha s Aleksandrom, ne treba da nas omete u spoznaji da se i ovdje, na Sjeveru, volja za sjećanje na antičku veličinu pojavljuje s istom unutarnjom energijom kao u Italiji, i da je ta 'burgundska antika' isto kao i 'talijanska' na bitan i vlastit način pridonijela začecu modernog... čovjeka.«⁹ Kasnija monografija Panofskog o »renesansama« evropskoga srednjeg vijeka i njihovu odnosu spram renesanse potaknuta je, između ostalog, i ovim Warburgovim istraživanjima.¹⁰ Idući poznatim, tragajući za skrivenim putovima renesansnih zbivanja, Warburg je krstarilo od Juga na Sjever i obratno. Prateći kulturne i trgovačke veze između Firenze i Brüggea, između Flandrije, Burgundi-

je i Italije, između Memlinga i firentinskog quattrocenta, Mantegne i Dürera, nastojao je učiniti što više da se razmrsi komplicirano klupko interakcija. Uvijek je pri tome njegova misao-vodilja bila: dokazati civilizacijsko-psihološku fundiranost međudnosa otkrivanjem olimpskih simbola racionalnog humanizma u njihovu borbenom pohodu protiv demonologije starog čovjeka.

Warburg, dakle, mukotrpan i suprotnostima ispunjen proces rađanja renesanse nastoji obuhvatiti u svoj njegovoj širini i slojevitosti. On mu pristupa kao polifonom djelu čije glasove izlučuje, nastojeći ih istražiti jedan po jedan, ne gubeći nikad iz vida harmonijsku nit koja ih međusobno povezuje i, unatoč prividnoj disharmoničnosti, usmjeruje prema zvukovnoj punini.

U vrijeme ratne kataklizme problemi antropološke demonologije sve ga više zaokupljaju. Proučavajući ranu reformaciju u Njemačkoj uočava da »demonologija«, potpomognuta astrološkim praznovjermem, uz blagoslov i sudjelovanje »znanosti«, može funkcionirati kao moćno oružje u rukama masovne propagande. Svoje spoznaje, potvrđene, ali i potaknute, iskustvom smišljene »demonizacije« protivnika u ratnoj publicistici i sredstvima javnog mnijenja, Warburg je sabrao u spisu »'Pogansko-antičko' proricanje slikom i riječju u Lutherovo doba.«¹¹ U vremenu reformacijskih previranja on demaskira dvije suprotstavljene propagandne mašinerije – jednu naklonjenu Lutheru, koja njega sakralizira a demonizira papu i druge predstavnike službene Crkve, i drugu, Lutheru protivnu, koja ga demonizira i uz pomoć astroloških proračuna i proročanstava nastoji pomaknuti godinu njegova rođenja iz 1483. u 1482. U toj je naime godini zabilježena kobna Saturnova konjunkcija, koja je prema »znanstveno« fundiranim interpretacijama astrologa morala prouzročiti neki kataklizmički događaj, a taj je mogla biti jedino reformacija. Povezivanje Lutherova rođenja i djelovanja sa zlim planetom Saturnom, kao i slikani prikazi Luthera u društvu s đavlom (uglavnom u grafici), imali su poslužiti u svrhe političko-religiozne diskvalifikacije protivnika. Naravno, sa sličnim usporedbama na račun pape i njegove svite nije štedjela ni protestantska strana, baš naprotiv. Pogrdne, demonizirane slike masovno su umnožavane tiskom. Bila je to prva »ozbiljna« primjena jednog sredstva vizuelnog komuniciranja u propagandne svrhe.

Unatoč tome što je Warburg, poput Luthera, astrologiju odbacivao kao nositeljicu mračnog, iracionalnog i demonskog, kao protivnika čovjekova uma i slobode, njegov inače pomalo labilan i prenapregnut duh nije izdržao vlastite unutarnje sukobe. Pateći od halucinantnih predodžbi da je, dirajući u demonsko gnijezdo, skrivio svjetski rat, Warburg je 1918. završio u nervnom sanatoriju. Iz njega je otpušten šest godina kasnije, oporavljen zahvaljujući željeznoj snazi volje. Umro je 26. 10. 1929.

Njegov život, kao i život simbola i slika kojima se bavio, kretao se na putu između Sjevera i Juga, Njemačke i Italije, Hamburga i Firenze. »Ebreo di sangue, Amburghese di cuore, d'animo Fiorentino«¹² Warburg je zapravo bio reprezentant evropskog internacionalizma.¹³ Put na

11

»Heidnisch-antike« *Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*, 1920.

12

William S. Heckscher, *Die Genesis der Ikonologie*, u zborniku *Bildende Kunst als Zeichensystem*, izd. E. Kaemmerling, Köln 1979, str. 143, bilj. 5.

13

Tome su svjedočanstvo, između ostalog, i njegovi naponi oko sazivanja, organiziranja i vođenja X. međunarodnog kongresa historičara umjetnosti u Rimu 1911. V. o tome Heckscher, o.c., str. 123.

8

Notizen zur Einleitung zu Mnemosyne, 1929, B. 4–5, Gombrich, o.c., str. 331.

9

Burgundische Teppiche mit Darstellung der Alexandersage im Palazzo Doria in Rom, Wuttke, o.c., str. 117 i d.

10

E. Panofsky, *Renaissance and Resuscitations in European Art*, Stockholm 1960.



svadbu svoga brata u Sjedinjene Države 1897. iskoristio je da posjeti plemena Pueblo Indijanaca u Novom Mexicu. Njihovi simbolički rituali i crteži upućivali su na univerzalno srodstvo i zajedničke korijene simbola, kao i na njihovu snagu pohranjenu u »pamćenju kultura«. ¹⁴ U zmijskom plesu novomeksičkog plemena Oraibi Warburg pronalazi paralele s pretklasičnom Grčkom, odnosno simbolizam svojstven svim primitivnim stupnjevima civilizacije. No upravo na tom »primitivnom« razvojnju stupnju socijalno se pamćenje puni energijama koje traju i prazne se u svakom »racionalnom« razdoblju – kroz »formule patosa«. Nakon otpuštanja iz sanatorija do kraja života glavna Warburgova preokupacija bila je popunjavanje slikovnog atlasa, koji bi poput golema kolaža ilustrirao lutanje i mijene simbola, i time najvažnije punktove teorije socijalnog pamćenja ¹⁵ od davnine do modernog doba. Derivaciju lika ekstatične menade pronašao je u fotografiji igračice golfa. Na klasičnu nimfu podsjećao ga je ženski lik s reklamnog plakata jedne brodske kompanije – nazvao ju je »putujuća nimfa«. Takve i slične oblike moderne »trivijalizacije mita« ¹⁶ Warburg otkriva na plakatima,

poštanskim markama, u reklami i novinskim ilustracijama. Oni ga prvenstveno zanimaju kao izraz moći tradicije u prikrivenom obliku, i stoga ih uvrštava u svoj atlas, koji, prema božici pamćenja, naziva »Mnemosyne«.

Trivijalizacija, profanacija i resemantizacija tradicionalnih mitova i njihovog likovnog uobličavanja (Duchamp, Man Ray, Rauschenberg etc.) postali su jedan od glavnih konotacijskih momenata moderne umjetnosti. To su postupci koji na više ili manje posredan način odražavaju stalno postojanje tradicionalne, čak arhetipske, mitolojske svijesti u psihi našeg doba. Zahvaljujući njima ta se svijest neprestano obnavlja i u likovnom pamćenju modernog čovjeka. Činilo se možda da je ustoličavanjem apstraktnih, geometrijskih i konceptualno-minimalističkih tendencija na internacionalnoj razini otvoren proces njihova brisanja, kao logična posljedica uklanjanja razloga iracionalnim strahovima. Warburg je, kao svjedok modernih promjena, bio protivnik radikalne »demitologizacije«. Smatrao je da se njome čovjeku oduzima mogućnost unutarnje kontrole, da mu se sužava onaj »misaoni prostor« (Denkraum), koji regulira odnose straha i (i)racionalne reakcije na njega.

Zbivanja u postmodernoj umjetnosti ponovo nas vraćaju Warburgovim razmišljanjima. Pokazalo se da avangardistički projekti uklanjanja simboličkih engrama straha iz repertoara umjetničkog izražavanja nemaju čime nadomjestiti formule patosa. Stoga Werner Hofmann u svojim *Grundlagen der modernen Kunst* (1986) posize za Warburgovom teorijom »ambivalentnosti« magijskog i logičkog u svijesti svake civilizacije, jer mu se čini da upravo taj pojam objašnjava i umjetničku situaciju našeg stoljeća, a naročito njegove druge polovine. Logika i magija, Atena i Aleksandrija, dijalektika i zvjezdoznanstvo, dvije su strane iste medalje, koja se neprestano okreće. Figurativni patos današnje umjetnosti, nije stoga ništa drugo nego simptom pojačane potrebe za pražnjenjem iracionalnih energija kroz ruku umjetnika, koja često posize za simboličkim gestama prošlosti. Sliku Sandra Chije »Dogadađ u Café Tintoretto« (1982) Warburg bi bez oklijevanja mogao uvrstiti u svoj atlas. Lik »bakhantice« na toj slici nije čak ni trivijalizirani prijepis ili ironična parafraza. Formula patosa otvorena je ovdje warburgovskim simboličkim konotacijama, prilagođenim, naravno, datostima drugačijeg vremena.

Warburgova »ekspresivna psihologizacija« simbola (Pochat), a time, posredno, i civilizacijskih tokova, pojavljuje se, dakle, kao uvjerljiva hipoteza, ne samo za tumačenje prošlosti, nego i za razumijevanje nekih aspekata moderne umjetničke prakse. Njezinu objektivnost nije moguće do kraja provjeriti. Bez obzira na to, ona je, građena s mnogo duha i znanja, otvorila mogućnosti spoznavanja onih najnedostupnijih i najdelikatnijih situacija koje determiniraju čovjeka kao *animal symbolicum*.

17

»Mitsko i simboličko mišljenje oblikuju prostor u kojem se vodi borba za produhovljeno povezivanje čovjeka i okolnog svijeta kao prostor adoracije ili kao misaoni prostor. U slučaju direktnog spoja, bez posredovanja discipliniranog humanizma koji će ukloniti sadašnje poremećaje savjesti, taj prostor biva izgubljen.« Ovim rečenicama, smatra Pochat (str. 86), Warburg opominje na opasnosti »pretjerane racionalizacije, demitologiziranja i tehniciranja prirode«.

18

Reproducirana u *Klaus Honnef, Kunst der Gegenwart*, str. 109/110.

14

Gombrich, o.c., str. 117 i d.

15

Pojam »socijalnog pamćenja« preuzeo je od Durkheima. O tome v. Martin Warnke, *Der Leidenschaft der Menschheit wird humaner Besitz*, u zborniku posvećenom Warburgu *Die Menschenrechte des Auges*, izd. W. Hofmann, G. Syamken, M. Warnke, str. 118.

16

W. Hofmann, *Die Menschenrechte des Auges*, u istoimenom zborniku, str. 102.