

marcel bačić

Opseg pojma *apstraktna umjetnost* nikada nije bio precizno ocrtan. Logičkoj kušnji odolijeva s razgovorne razine, na kojoj je izbljedio kao historijska veličina. A sudeći po polemici na izvorištu, nije najsolidnije zajamčen ni kao etiketa stilskog i epohalnog opredjeljenja. U povodu 25. obljetnice postojanja (1938), Kandinski je podsjetio na oprečan ali prikladniji naziv:

»Apstraktna umjetnost kraj 'realna' svijeta postavlja nov svijet koji izvanjski s 'realnošću' nema ništa zajedničko... Paralelno se sa 'svijetom prirode' javlja nov 'svijet umjetnosti' — jednako realan, jednako konkretan. Stoga 'apstraktnu' umjetnost više volim nazivati *konkretnom umjetnošću*.«

Prijedlog, stariji od izjave, podudara se s razvojnim određenjem Nove umjetnosti, koje je u formulaciju sažeo Werner Hofmann: »od oponašanja k zbilji«, dakle od transcendiranja k imanentnosti. Napuštanje slike kao poprišta »realističke« iluzije nije baš bio i put prema njezinoj objektivnoj autonomiji, a niti je to tako interpretirao Hofmann. Naprotiv, emancipiran, »konkretan« objekt osnažio se kao osporitelj štafelajne slike, a apstrakcija je olako postala metodologijom te umorne i prekasne vrste: da se od slike spasi ono što se spasiti može. Reduciranje slike na bitna svojstva bila je samo posljednja riječ kontemporalne *formalne analize*.

Ali formalizam zapravo nije osporavao činjenicu da je umjetnost kadra izazvati čuvstva i asocijacije. Bila je to teza o pravcu pozornosti koji je primjeren umjetničkom djelu. A je li estetička percepcija centrifugalna ili centripetalna ovisi o dijalektičkom elasticitetu prirođenog nam platonizma. Jer tvorna struktura djela može biti semantička dispozicija ili redukcija. Tu uostalom vrebava adornoška (ili readovska) interpretacija da apstraktna umjetnost nije umjetnost bez značenja, nego revolt protiv ideologizirana i degradirana značenja.

Platon, u kojega je Read naslutio teorijsku podlogu apstraktizma (Fileb 51 B), posebno je naglasio raspon između objektivnosti i iluzije, zauzevši se naravno za objektivnost: ne-lijepim je nazivao sve ono što je sračunato na varku privida.

Svi oponašatelji ne poštuju proporcije izvornika. »Barem ne oni što stvaraju umjetnička djela velikih dimenzija, u kiparstvu ili slikarstvu. Da su naime nakanili reproducirati stvarne mjere prikazanih lijepih predmeta, gornji bi dijelovi izgledali premaleni a donji preveliki, jer one gledamo izdaleka a ove izbliza« (Sofist 235/236).

redefinicija apstraktizma ili o neintencionalnoj slici

Taj drugi stupanj ontičkog udaljivanja, poguban poput varljivosti sofistâ, postade kob zapadnoevropske likovnosti. I na nj se okomio apstraktizam. Nenaadmašivo je proučen u Gombrichovoj studiji o vizuelnoj iluziji — ona, *in nuce*, pokazuje da prikaz ovisi o apstraktnoj shemi u koju uvrštavamo i s kojom uspoređujemo realnost. I to vrijedi za Egipćane i Constablea. Gotovo nitko ne zapaža da su na remek-djelima naturalističke opservacije, poput Dürerova Hieronymusa Holzschuera, bitni i po dojmu izrazito »vjerni« detalji naprosto izmišljeni. Gombrich nije apologet apstraktizma, i rečenice što govore o toj vrsti ne idu u red njegovih najlucidnijih konstatacija. No ne bi bilo naodmet u razgraničenju pojmova figuracije i njezine negacije poželjeti istu teorijsku sigurnost.

Na prvi, a još i na drugi, pogled čini se da smo se s apstraktizmom nanovo priklonili platonizmu. Na citiranom mjestu iz Sofista Platon kao da osuđuje neki barokni oltar te se zalaže za »stvarne mjere« pred pouzdanijim osjetilom nego što je vid. U modernu apstraktizmu ne možemo zamijetiti neku promjenu stava prema optičkoj percepciji. Dapače, kao da smo se, korak dalje od impresionizma, približili čistom gledanju i njegovim autonomnim užicima. (Tako misli Read, pozivajući se na Fileba.) Ali to što vidimo i dalje je produkt antropocentrirane platoničke emanacije koja je vjekovito dostupan nam primjer za Božji neusporedivo savršeniji čin. Anselmo Canterburyjski kaže otprilike ovo:

Razlikujemo tri vrste riječi. Prva je izvanjski izgovorena, dakle govor. Druga je predočena, dakle ne izvanjska nego unutarnja. Treća je bit mišljenjem zahvaćene stvari. Riječ »čovjek«, kada je glasno izgovorimo, pripada prvoj vrsti; ako li je samo mislimo, pripada drugoj. Treće je čovjekova bit: razumno i smrtno živo biće. Prve dvije vrste egzistiraju samo s obzirom na treću. Prema načinu egzistiranja te treće riječi moramo zamišljati postojanje stvari u Bogu prije Stvaranja. *Tako postojanje bića u duhu Božjem možemo uspoređivati s postojanjem djela u duhu umjetnikovu* — naravno s bitnim ograničenjem: umjetnik može misliti samo elementima spoznaje, dok Bog sve uzima iz samoga sebe (Monologium).

Misao izravno opravdava postupstraktno konceptualiziranje umjetnosti, a našli bismo je razasutu diljem zapadnoevropskih glava. Fasadno je se pridržava i Toma Akvinski. No možda se, osokoljeni Kantom koji je dopuštao da je nekog autora mo-

guće razumjeti i bolje nego što se sam razumio, smijemo približiti odvažnijoj zamisli stvaranja i stvaralaštva. Jer premda je navedeno dovoljno za jednu plauzibilnu participacijsku ontologiju, »pojam se stvaranja ipak preprimitivno orijentira prema poznatu nam shvaćanju kauzaliteta« (Karl Rahner). — Leo Dümpelmann primjerice pokazuje kako Toma odnos Boga i svijeta misli »dijalektičkije« nego što to hoće školski tomizam. Razlika u kojoj se svijet od Boga dijeli nije još jednom od Boga različita. Samo se tako može objasniti da je razlika proizišla iz Boga i da svijet postoji kao *njegovo* djelo. Ovdje više ne pomaže model čovjekova stvaranja, koji u tradicionalnu razumijevanju uvijek već pretpostavlja *razliku* između tvorca i stvorenog. — Tvorčev je prvi čin, dakle, stvaranje razlike, i u daljnjem je formativnom činu on sâm ta razlika. Dovršeno djelo dopušta ontološki uspon *ex parte creati*, što se dijalektički upotpunjuje s ontičkim pravcem *ex parte creantis*. Dümpelmannov naslov glasi: Stvaranje kao ontičko-ontološki odnos.

Postaje li time teološka usporedba s umjetnikom neprimjerena?

U prosvijećenu materijalizmu uvijek nanovo fasciniraju relikti iz mračne bogobojazne prošlosti. Začudno su postojani u psihologiji stvaralaštva. No budući da socijalno još nije demistificirano ni umjetničko oponašanje prirode, sekulariziranu se platonizmu u teoriji apstraktizma i ne treba odviše čuditi. Teza da slikar umjesto prirode na platno »preslikava« svoje misli i vizije skrenula je i nadrealizam u mistifikacije à la Dali. I ovdje bi Gombrichovo dijagnosticiranje iluzionizma palo na plodno i pognojeno tlo. — Ali iz izvornijeg nadrealizma proishodi zamisao o konstitutivnoj vrijednosti *slučaja*. Umjetnikov se čin počinje *razlikovati* od njegovih nakana — i radost tog otkrića ne bi trebalo prepustiti samo psihijatrima.

Mnogi se slažu da je ideal interpretacije umjetničkog djela pogađanje umjetnikovih nakana, te da su nad-interpretiranja i mimo-interpretiranja temeljne metodičke mane. Gombrich spominje jednog nadarenog studenta koji se toliko oduševio za ikonologiju da je sv. Katarinu s njezinim kotanjem interpretirao kao Fortunu; a kako se našla kraj prikaza epifanije, pomislio je na ulogu sudbine u povijesti Spasa (Aims and Limits of Iconology). No prekoračimo li područje evidentnih konvencija, interpretacijske oscilacije gube provjerljivu os. Za Kurta Badta ženski je lik s Vermeerove čuvene bečke slike Klio, muza povijesti, za Sedlmayra je to suptilno enigmatizirana Gloria. Prema Panofskom, Dürerov je oltar sv. Trojstva ilu-

stracija posljednje knjige Augustinove Države Božje. Anzelewsky to osporava, jer u dnu vidi nekoliko sićušnih ljudskih spodoba koje »oživljuju pejzaž« — prizor se dakle zbiva *prije* Posljednjeg suda. Stechow to, vjerojatno s pravom, naziva becmesserovskim cjepidlačenjem, jer Anzelewsky naprosto ne doseže *strukturu* argumentacije Panofskog. A struktura osmišljava pojedinosti, istina je istina sistema. — Moderni filolozi i fonolozi upozoravaju nas na zvukovnu razinu strukture književnog djela. To podsjeća na Eisenhowerovo otkriće komunista u Kini. Nakon afere s gradnjom babilonskog tornja bilo je praktičnije koncentrirati se na značenjsku razinu govora — i prevode se riječi a ne glasovi. Izričemo geštaltističku blasfemiju, ali barem teoretski ne bismo morali isključivati mogućnost prevođenja učestalosti glasa. Ukoliko je u našem govoru najučestaliji glas *a*, a u engleskom *e*, ne bismo li tada svaki engleski *e* morali prevoditi s *a*? Na stranu s naivnostima . . . no pomislimo samo koliko zvukovnih slučajnosti sa sobom vuče pjesnik kad je *nakanio* nešto reći! Danas prilično uvjerljivo možemo pokazati da se dobro od lošeg pjesničkog djela razlikuje i po zvukovnoj logici svoje strukture. Eduard Sievers uspio je po zvukovnosti atribuirati književna djela ili emendirati tradicijom loše zajamčena mjesta. Drukčije odgojenoj generaciji možda će biti dano da prečuje poetsko-značenjske trivijalnosti i da uživa u sasvim određenoj zvukovnosti književnog djela — onako kako je Valéry, ne razumijevajući njemački, uživao u zvuku Rilkeovih prepjeva. Pokus *ad hoc* pokazao je da se zvukovni obris Traklova stiha u mnogo čemu poklapa s ranosrednjovjekovnim melodijskim manirama, pa često ponavljana usporedba sa »svečanom monotonijom gregorijanskog korala« nije više neobvezatna subjektivnost. — Izvrnemo li slijed — kao što je Kandinski izvrnuo figurativnu sliku — neće li iščeznuće značenja biti samo *nemašt* izraz za nadrastanje nakana?

Je li se ikada umjetničko djelo poklapalo s umjetnikovim intencijama? Nije li ono što nazivamo kušnjom povijesti uvijek nadinterpretiranje? Zar je autor Don Quijotea doista unio u svoje djelo toliko koliko stoljeća iz njega izvlače? Kad se misao formulira rečenicom i slovima, ona neosporno od svoje »misaonosti« nešto gubi. Tu je platonizam u pravu. Ali ona nešto i dobiva: trajno mjerljivu strukturu. Estetike zastarijevaju, no zapisani se filozofemi ravnopravno nižu kroz povijest kao slike u pinakoteci. Filozof kaže manje, umjetnik više nego što zna. — Ne ponašaju li se *znanje* u produkciji i *znanje* u recepciji također po Dümlemannovoj shemi?

U pamćenje valja dozvati i Readovu tezu o temporalnoj i ontičkoj (na žalost ne i ontološkoj) prednosti slike pred idejom (Slika i misao). No valja se zamisliti nad granicama koje su Readu postavile tolerancija, psihologija i etimologija. Grubo rečeno, slika se za nj nalazi u tvorcu prije stvaranja i on je objektivira tvorbom prije nego što misli: predodžbu ukružuje tvorbom, a na tvorbu se nadovezuje još krući mehanizam razuma. Najprije se grade katedrale, a potom pišu summe. — To je očigledno izvrtanje Semperove teze o katedrali kao okamenjenoj skolastici, dakle izvrtanje *usporredbe* koja pretpostavlja tradicionalnu predodžbu o stvaranju. Pomišlja li se banalno na Teološku summu sv. Tome i na parisku Notre-Dame, Semperova je petrifikacija »rakov hod«. Ali Anselmo je dvije generacije stariji od Sugera, a Hugo à St. Victore je Sugerov vršnjak, pa ni Readov redoslijed nije najuvjerljiviji. Sedlmayr, međutim, kaže: »U 'fantastičnoj' pojavi gotičke katedrale na smisao bismo *odraza* bili upućeni i kada on ne bi bio jednoznačno utvrđen.« Katedrala je slika Nebeskog Jeruzalema, Neba iz predodžbe pjesnika 12. stoljeća. Ona je doduše uredbena moć za druge umjetnosti, ali po sebi je odraz, *slika*. Platonik Dionizije Areopagit, za kojega hijerarhija nije samo »ontička« činjenica nego i »ontološki« zadatak, poznao je pet silaznih stupnjeva slike. Visoki srednji vijek imenovao je (uzlazno) četiri: umbra, vestigium, imago, similitudo. A slikovita čulnost katedrale omogućivala je anagogiju, uspon. Pa ako bismo malo nategli činjenice na Readov ili Semperov luk, rememorativna bi se interpretacija ukrštavala s anagogičkom — kao transept s glavnim brodom katedrale.

Slika je — da se slikovito izrazimo — mijenjala povijesno svoje mjesto na presjecima platoničkog emanacijskog stošca. Teoretičari poput Sedlmayra vide »križu moderne umjetnosti« na njegovu vrhu: naprosto smo se odviše udaljili od arhetipa. Ali mit o nastanku apstraktizma zbori o izvrtanju, o pogledu na drugu stranu. Ako smo se dosad udaljavali, odsad ćemo se približavati, a »izopačenost« nije posljedica otuđenja, nego logika camere obscurae. Red je stoga da udaljšavanje slike od izvornika sagledamo u velikim povijesnim potezima. Da saznamo što izvrnismo.

»Na kraju marksističke filozofije povijesti nalazi se Zlatno doba arhajskih eshatologija« — kaže Mircea Eliade. Konflikti povijesti ne srljaju više u gorčinu neophodnosti transcendentnog spasa, nego se, ispunjeni čovjekolikim optimizmom, razrješuju do konačnog poništenja suprotnosti. Ali za arhajskog čovjeka zbilja je funkcija oponašanja

transcendentnog uzora. Babilonski su gradovi od raz zvijezda: Sippar Raka, Niniva Velikog Medvjeda, Assur Arktura. A kada David Salomonu preda planove hrama, jamči da je bio upoznat s nebeskim izvornikom. Baruhova sirijska apokalipsa izvješćuje da je Nebeski Jeruzalem Bog pokazao Adamu prije povijesnoga grijeha. Platoničke ideje nisu astralne naravi, no »Politeia« zna svoj nebeski uzor. Urbanizam i arhitekturu srednjeg vijeka odredio je — u glavnim crtama — opis Nebeskog Jeruzalema iz Ivanova Otkrivenja. Mijenjala su se načela participacije i stupnjevi abrevijatura, tijesna je veza izvornika i slike ponajmanje zahtijevala izvanjsku sličnost. Skloni smo to nazivati simbolikom, premda je Sedlmayr à propos arhitekture kao oponašateljske umjetnosti (Architektur als abbildende Kunst) naglasio da u *simbolu* slika i od-slikano (Bild und Abgebildetes) ne prebivaju na istoj razini. U slučaju nebeskog i zemaljskog Jeruzalema razine su izjednačene. I tek kada se »identitet« poljuljao, pojavila se spona s kratkotrajnim obećanjem: *sličnost*. Argumentirala je naturalizmom — i štafelajnu sliku na brzu ruku odgojila za svoje potrebe. Slika — sada mislimo na predmetno a ne na funkcionalno značenje riječi — bila je *ancilla* arhitekture — i ona će to opet, »s druge strane«, postati na Bauhausu. Emancipiranost je uživala kratkotrajno, negdje pri dodiru »regresivnog« i »progresivnog« stošca, s obje strane fokusa camere obscure.

Iz te sheme deducirana predviđanja već se obistinjuju. Informel je ekstremna brzina, nova figura-cija ekstremna sporost iste konstruktivne sljepoće, iste pustolovine automatizma: apstraktna forma puže po obrisima tekture — ili fotografije.

Apstraktizam je, pokazavši bitno, omogućio najpouzdaniji didaktički pristup umjetničkom djelu, kažu: razotkrio je autonoman jezik likovnumjetničkog djela. Mislim da je u evoluciji slikarstva odigrao ulogu *pisma*, ne pragmatiziranu rolu posrednika, nego točku ontičkog obrata. — Što sam zapisao, ostaje zapisano, makar možda nikad nisam tako mislio; nad zapisom će se razvijati misao. — Zasnovao je *ontologiju djela* nad kojim lebdi nedokaziv tvorac.

U nastojanju da lociramo teze o neintencionalnom (ili, opreznije, nadintencionalnom) nastajanju umjetničkog djela te da, »s druge strane«, metodički naslutimo *specifičnost* poimanja umjetničkog djela, obratili smo pozornost na dva momenta: na potpuniji koncept stvaranja i na »zajednički nazivnik« kontradiktornih ali jednakovrijednih »interpretacija«. Nikakva »faktografija« neće biti kadra osporiti Gombrichovo neoplatoničko čitanje Botticellija ili Sedlmayrovu »Slavu slikarstva«. Prigovor se takmiči s prigovorenim *ponad djela* — koje neintencionalnom činjeničnošću legitimira disputu. Bitna je *formalna postojanost djela*. Jasno je da tu formu ne emanira nikakva formalistička intencija, ali je i ne poništava razotkrivanje ekspresivnih investicija. Metodički neuspjeh historicizma nije bio uvjetovan nedovoljnim poznavanjem uzora, a niti je to bio »načelni nesporazum oponašanja nepovratne prošlosti«. Neogotička katedrala građena je na temelju *razotkrivenih namjera* gotičkih graditelja, a namjera ne tvori djelo. Gotička i neogotička katedrala mogu biti umjetničko djelo samo ako su mimoišle nakane koje historiografija naziva autentičnima.

Brentanov i Husserlov pojam intencionalnosti usmjeren je na *doživljajni* čin, te za ovdje skiciran kontekst ima tek relativno značenje. — Po jednoj (postwittgensteinovskoj) ideji Elisabeth Ascombe i Georga Henrika von Wrighta, a u formulaciji Wolfganga Stegmüllera

»jedno se ponašanje u pravilu može supsumirati pod više *korektnih opisa*. Koji se čin pripisuje nekoj osobi, ovisi o tome što se smatra ishodom nekog čina. A koja se intencija nekom podmeće, ovisi o tome za koji se opis odlučujemo. Nije lako razumjeti te misli; rasprostranjena predodžba o namjeri ili intenciji nekog čovjeka okrenuta je naglavce: prema uobičajenoj predodžbi neki čovjek namjeru ima ili nema; a ako je ima, može se ona opisati ispravno ili pogrešno. Ovdje se međutim sama intencija *relativira opisom*.«