

kaos i nered. Ali ako je moguće, kako to čini i Lefebvre svojom analizom, utvrditi neke osnovne karakteristike toga urbanog nereda, koje upravo danas određuju smisao i značaj urbanog prostora, ne znači li to da se ono pozitivno u urbanom ostvaruje baš u kontekstu industrijskog? Urbani je prostor, u svom pokušaju da spoji »spontano i umjetno«, kako se ističe, mjesto susreta, okupljanja, izražavanja sukoba i očitovanja žudnje kao preduvjeta svakog razvoja, »mjesto gdje se možda ponovo pronalaze Eros i Logos«. Taj prostor sadrži nadalje utopijske simbole prirode, kao što su na primjer park i vrt. Ali potreba za prirodom u gradu — možemo napomenuti — nije tek potreba na razini utopije, nego bitna potreba već postojeće urbane kulture. Multifunkcionalnost i polivalentnost kao oznake urbanog prostora čini se da su više rezultat industrijalizacije, podjele rada itd. nego nabačaja slike budućnosti. Ako plediramo za urbani prostor kao — po svojoj prirodi — diferenciranu strukturu, ne zalažemo li se time, paradoksalno, za održanje sadašnjeg stanja? Ako oblikovanje globalnog prostora, po Lefebvreovu mišljenju, nije posao arhitekta, urbanista ili filozofa, te je dakle posao koji mora polaziti u prvom redu iz eminentno političke sfere (i u njoj zadobiti svoju sintetičnost!), nećemo li takvom praksom doći ponovo do onoga što se želi izbjeći: do konstituiranja apstraktnog, homogenog prostora? To uvida i sam autor, navodeći u poglavlju o urbanom obliku upravo taj moment kao glavnu opasnost po urbano (uz opasnost zapadanja u beznačajno), u smislu nivelacije i ukidanja njegove polivalentne strukture i dijalektičke razvojnosti. Totalno planiranje prostora vodi, dakle, vrlo vjerojatno u totalitarizam života. Ako je, međutim, fenomen urbanog već danas sposoban da pregrupira elemente, »porijeklom seoske i industrijske«, kako smatra Lefebvre, spajajući ih na neubičajen način, ne bismo li s tim u vezi mogli pretpostaviti da je tu već na djelu jedna »konkretna utopija«?

Stoga smatramo da je Lefebvreovo apstraktno, u svojoj biti formalno-logično, postavljanje problema pogodno tlo za apstraktno postuliranje pojma mogućeg i utopijskog kao preduvjeta svakog mišljenja i promjene, pa se time jedva nešto udaljujemo od opasnosti prikrivene (znanstvene) diktature.

pierre francastel

studije iz sociologije umjetnosti

nolit
beograd 1974.

zdenko rus

Čitajući Francastela, manje obaviješteni čitalac bit će poljuljan u mnogim točkama svojih stečenih teorijskih spoznaja, jer u snazi s kojom Francastel udara slijeva i zdesna ne prepoznaje žilavost i upornost jedne doktrine koja, međutim, razotkriva različite stvari. Kažemo li to, ne znači da time želimo umanjiti vrijednost teza i rezultata do kojih je došao ovaj teoretičar umjetnosti; želimo ih tek smjestiti u određenu školu mišljenja i ukazati na temelje na kojima se zasnivaju.

Pokažimo ponajprije da te teze i rezultati pripadaju filozofskim događajima prve polovice našeg stoljeća. Nadalje, dva su odlučna utjecaja formirala pravac Francastelova mišljenja. To je filozofija Leona Brunschvicga i genetička psihologija Jeana Piageta. Prva mu je podarila ontološko povjerenje u razum — onaj razum koji su iznijeli na pozornicu zapadnog svijeta Descartes i Spinoza pa zatim Kant; ali u ovom slučaju razum koji je u neprekidnom pokretu, koji lomi privremene okvire što ih je izgradio, koji je bitno progres, historija. Druga mu je podarila gnoseološku sigurnost u razum, u inteligenciju, i u skladu je s prvom. Naime, Piagetov početni filozofski interes za porijeklo spoznajnih funkcija u čovjeka ostao je dominantan u čitavom narednom vremenu njegovih psihogenetskih istraživanja, i otuda njegovo isključivo usredotočivanje na inteligenciju, na mišljenje — izdvajanje mišljenja iz sklopa ostalih psihičkih sposobnosti. Ako bismo, napokon, željeli odrediti mjesto Piagetove genetičke epistemologije među modernim psihološkim teorijama, dovoljno je ako kažemo da je znao izbjeći nedostatke jednostranog strukturalizma kao i jednostranog funkcionalizma — baš kao i Francastelova teorija umjetnosti. Zaokružimo li ovo uvodno izlaganje o bitnim utjecajima na Francastelovu misao, svakako moramo spomenuti i Wallonovu razvojnu psihologiju kao sretnu sintezu psihologije i sociologije s funkcionalnim evolucionizmom, te rezultate istraživanja Warburgova

instituta na planu prostorne koncepcije slikarstva od renesanse do naših dana (s velikim interesom za sociologiju), prije svega onih Erwina Panowskog. Tu su, na kraju, i neki suvremeni umjetnici koji su snažno potakli i poduprli Francastelov misaoni put.

Obratimo sada pažnju na samu knjigu. Nekoliko studija od kojih je sastavljena trebalo bi da nam prije svega otkrije o kakvoj je sociologiji umjetnosti ovdje riječ. Sam će Francastel na više mjesta naglasiti kako je doista znanstveno zasnovana sociologija umjetnosti tek u povojima. Za Hauserovu knjigu »Socijalna historija književnosti i umjetnosti« on će, na primjer, decidirano reći da se temelji na »školskom poznavanju povijesti i više nego oskudnom poznavanju estetike«. Današnje sociološke metode, razvijene u drugim granama ljudske djelatnosti, ne mogu se jednostavno primijeniti na likovnu umjetnost. Stoga se nikakva sociologija umjetnosti, dostojna tog imena, ne može uistinu razvijati a da se prethodno ne upozna specifično obilježje likovnog govora, plastičkog mišljenja koje se ne da svesti ni na jedno drugo. »Prije nego što se uspostave zakoni koji u odgovarajućem vremenskom razdoblju utvrđuju odnose umjetnosti i društvenog života, potrebno je odgonetati oličavajući jezik kao takav.« Stoga se Francastel najprije i poduhvaća tog oličavajućeg jezika, umjetničke predodžbe same.

Potkrijepljen, bez sumnje, rezultatima Piagetove i Wallonove genetičke epistemologije, ali i postavkama koje potječu još od Fiedlera, on polazi od teze da likovna umjetnost nije nikakvo odgonetavanje svjetske zagonetke i struktura biti kozmosa, nego je sustav plastičkih znakova, jezik, ali jezik koji je po svojoj prirodi drugačiji od verbalnog. Umjetnost — naglašava — »nije dublet nekoga drugog iskustva ili nekoga drugog jezika; ona nije filologija...«.

Umjetničko je djelo znak; to je polazište s kojega će Francastel odlučno okrenuti leđa spoznajnoteorijskom realizmu i čvrsto ukorijenjenu mnijenju da je umjetnost odraz i u svome povijesnom razvoju sve točnije približavanje stvarnosti. Jer, znak nije odraz stvari nego odraz mišljenja. Oličavajući znakovi (to jest umjetnička djela) »ne nastaju u vezi s opisom stvarnosti, nego kao svjedoci misaonih sustava«. Napokon, ne postoje stvari po sebi; one su uvijek u stanovitom smislu naše intelektualne »konstrukcije«.

Daljnje produblivanje toga osnovnog stajališta Francastel poduzima na primjerima shvaćanja i oličavanja dijalektike prostora i vremena, i to stoga što je prostor-vrijeme trajan element svakoga likovnog djela, ma kojem dobu ili stilu pripadalo. I sad nastupa odlučan sociološki moment: »U oličavajućem prostoru i vremenu ne odražava se univerzum nego društvo.« Iznalazak perspektive u quattrocentu nije tek rezultat čisto teorijskih i eksperimentalnih istraživanja nekolicine genija, nego ima svoj dublji korijen u novim društvenim odnosima i novom svjetonazoru koji je iz toga nastao. Stoga je pogrešno držati da je veliki iluzionizam XV stoljeća potekao iz napore što točnijeg i minucioznijeg promatranja prirode. »Plastički prostor sam po sebi nije stvaran. Jedino ljudi stvaraju prostor u kojemu se kreću i u kojemu se izražavaju. Prostori se radaju i umiru poput ljudskih društava«, te »ono što stvara svako doba nije predodžba o prostoru nego prostor sam, tj. vizija svijeta koju stvaraju ljudi u određenom trenutku.« Ta društvenopovijesna uvjetovanost i determiniranost prostora i napose plastičkog prostora logično vodi do zaključka da i renesansna koncepcija prostora nije vječna, što je, uostalom, naše vrijeme i potvrdilo. Zasnivajući sva svoja istraživanja na gnoseološkoj funkciji umjetnosti, Francastel vidi bit moderne umjetnosti u njenu stvaranju novog, neeuclidskog plastičkog prostora, novog oličavajućeg sustava znakova u cjelini korjenitih

preobražaja odnosa novovjekog čovjeka i društva prema svijetu. Taj se obrat nije dogodio odjednom i nije ga izvršio ni romantizam, ni realizam, pa ni impresionizam. Romantički prevrat sastojao se u obnovi tema i načina izlaganja, ne dovodeći u pitanje euklidsku kubičnu strukturu svijeta. Slično je i s realizmom: mijenjaju se predmeti, a ne sustav njihova šifriranja. Najposlije, »da bi se rodila istinska kreacija, novi plastički jezik, potreban je istodobni napredak misli i tehnike«. Ne zaboravimo da u Francastela umjetnost ima bitno operativni karakter. Ona je svagda u isto vrijeme i tehnika i intuicija. (S te će se osnove Francastel odlučno suprotstaviti intuicionističkim, i-racionalnim oblicima i tendencijama apstraktno umjetnosti, kako je to učinjeno u knjizi »Umjetnost i tehnika«.) Za razliku od romantičara i realista, upravo je tehnička strana slikarstva bila predmetom strastvenih istraživanja impresionista. Ali ako je i došlo do apsolutnog tehničkog preokretanja, impresionizam je ipak samo ponudio nov način oličavanja prostora, a ne i novo poimanje prostora. Još ostaje na snazi »čvrsto kadriranje i scenografski pogled na svijet«. Inovacije koje je donio impresionizam svakako su (to Francastel dopušta) golemog domašaja, ali se one ipak »cijepe na klasičan sistem općeg prikazivanja prostornih okvira«.

Odlučan korak na putu razbijanja i razaranja tog sistema tradicionalnog prostora izveli su napokon Cézanne, Van Gogh, Gauguin i donekle Seurat — Cézanne koji osloboda slikarstvo kulta čistog osjeta (dovodeći time u pitanje stvarnost predmeta) i uspostavlja jedan svijet »omeden, organski, fragmentaran«; Van Gogh koji je »osjetio ulogu što je igra u procjeni prostora neposredno i raslojeno opažanje bojek«, koji je shvatio da »čista boja nosi sama u sebi vrijednosti sugeriranja u smislu triju dimenzija klasičnog prostora«, noseći sama u sebi »sve dimenzije i svu vrijednost označavanja«; slično i Gauguin koji je inau-

guriranjem simbolične vrijednosti boje jasno potvrdio kako prostor prestaje biti postojan atribut prirode, da ga je moguće »predstaviti i u dvije dimenzije pa da bude potpun u vlastitim značenjima«. Govorimo li, međutim, o etapama postupnog razaranja tradicionalnog prostora, ne smijemo ni na trenutak zaboraviti da je taj proces najdublje vezan s procesom rađanja novog svjetonazora, s rađanjem drugačijeg stava čitavog društva spram izvanjskog svijeta. »Bitno je shvatiti kako nema plastičke predodžbe prostora koja bi se udaljivala od misaone i društvene procjene vrijednosti.« Došao je dan kad moderno društvo stvara posve novu zamisao mjesta što ga čovjek zaprema u svijetu. »Govoreći doslovno, suvremeno je društvo 'izišlo' iz prostora što ga je renesansa stvorila i unutar kojega su se, u toku pet stoljeća, čitava pokoljenja sigurno kretala. Promijenjena je mjera svijeta, pa njezina plastička predodžba nužno mora ići za njom. Zajedno s jednim svijetom, jedan plastički prostor završava svoju agoniju pred našim očima.«

Na kakve sve teškoće nailazi Francastel u svom pokušaju sustavne interpretacije novoga plastičkog prostora pokazao je B. Gagro u predgovoru knjizi, te ćemo tu sferu problema ovdje mimoići. Željeli bismo, međutim, ukazati na jednu drugu teškoću njegove teorije umjetnosti koja, istina, nije najuže vezana uz ove studije, ali je važna za njihovo razumijevanje. Francastel je uvijek isticao kako mu je do problema a ne metoda (vidi u vezi s tim i uvodnu studiju »Sociologija umjetnosti: metoda ili problematika?«), da mu nije namjera pružiti krute okvire doktrine nego da želi otvoriti diskusiju. Pa ipak se iza te otvorenosti diskusiji i odlučnog uranjanja u probleme krije stanovit doktrinarni skelet koji drži i omogućuje funkcioniranje minucioznih analitičkih zahvata. To nam najbolje razotkriva njegova studija »Genetički i plastički prostor«

(vidi Život umjetnosti 19/20, 1973, str. 99-112). Moramo se pri tom vratiti Piagetu i njegovu učenju o stupnjevitom razvoju inteligencije. U razvitku inteligencije djeteta Piaget razlikuje tri perioda: senzo-motorički, period pripreme i organizacije konkretnih operacija i period formalnih operacija, kojima su na planu prostornih predodžbi analogni senzo-motorički, projektivni i euclidski period. Oko druge godine djetete prelazi s područja izravnih osjeta na elementarne strukture svijeta odnosa, gdje najvažniju ulogu preuzima predmet. To je druga, projektivna faza objektivnog i diskontinuiranog, antropomornog realizma. »Sa stajališta plastične predodžbe prostora, ta faza odgovara čitavoj jednoj dugoj i bogatoj tradiciji« — umjetnosti srednjeg vijeka. U trećoj etapi djetetova misaonog razvoja prestaje se predočivati svijet kao oblikovan postojanim stvarima nepromijenjenih veličina i odlika, prestaje se »vjerovati u savršenu podudarnost slika i predmeta, slika i ideja, ukratko, označitelja i označenog«. Razvija se imaginacija koja operira sa slikama a ne više s predmetima izravno omeđenim u prostoru, pojavljuje se apstraktno poimanje i stvaranje koordinata euclidskog prostora. To je treći period, »doba spoznajnog realizma« kojemu odgovara novovjeka umjetnost, od quattrocenta naovamo. Što je, međutim, s prvim senzo-motoričkim periodom? To je period izravnih osjeta, u kojemu čovjek opaža samo posve općenite odlike, gdje još nema odvojenog opažanja predmeta. Tu senzo-motoričku percepciju Francastel naziva topološkom. Sve čisto linearne dekoracije u umjetnosti, »čitava gramatika primitivne keramike i tkanja« najranije antike »do remek-djela muslimanske umjetnosti i do čuda takozvanih 'primitivnih' umjetnosti« zasnivaju se na topološkim osjetima, topološkoj percepciji. Ali i moderna umjetnost, ona koja se »upravo ocrtava pred našim očima«, jest topološka. I tu nastaju teškoće Francastelove genetičke doktrine, koje on uzalud pokušava razriješiti i otkloniti. Kako

— prije svega — na temelju sukcesivnog razvoja ljudskog duha od senzo-motoričkih, topoloških percepcija do apstraktnih, formalnih operacija i euclidskih prostornih koordinata objasniti položaj moderne umjetnosti koji odgovara najranijem periodu? Francastel će pozvati u pomoć Piagetovu tezu o regresijama kojom bi trebalo objasniti »kako su umjetnici, da bi dospeli na viši stupanj umijeća i svijesti, primorani da prođu kroz topološku i objektivnu etapu nove znanosti«. Da bi po svaku cijenu održao uzlaznu liniju sukcesivnog stupnjevanja u razvoju ljudskog duha, inteligencije i umjetnosti, on će tvrditi da je suvremena umjetnost svakako »umjetnost trećeg stupnja«, pa prema tome ona zapravo »razvija i usavršava djelo renesanse«, što je opet u suprotnosti s osnovnim stavom o rađanju novog, neeuclidskog prostora u suvremenoj umjetnosti. U toj genetičkoj shemi jednako je osjetljivo i mjesto grčke umjetnosti. Ona je u najmanju ruku predvorje treće etape, iako pretihodi (historijsko-genetički) drugoj, projektivnoj, srednjovjekovnoj etapi plastičko-prostornog poimanja. Moglo bi se nabrojiti još mnogo sličnih teškoća. Doista, odviše je tih regresivnih situacija u Francastelovoj povijesti umjetnosti a da bismo mogli povjerovati kako ispod svih njih leže i djeluju »temeljne zakonitosti mišljenja«, »bitne strukture mišljenja«. Kartezijanska samouvjerenost Francastelova i Comptevov pozitivistički duh, tako bliski novijoj francuskoj estetičkoj školi, prisiljavat će ga da ne odstupi čak ni od vidljivih odstupanja i da ne popusti pred činjenicama koje su ga znale tako nemilosrdno demantirati.