

bilješka o arganu

tonko
maroević

Među brojnim suvremenim talijanskim kritičarima i povjesničarima umjetnosti Giulio Carlo Argan (rođen 1909) izdvaja se širinom zanimanja i određenošću smjera. U zapletenim prilikama nakon drugoga svjetskog rata njegovo je djelovanje vrlo često imalo vrijednost repera i orijentira, a njegova riječ težinu izuzetno ozbiljne povijesne ocjene. Daleko od svake dogmatičnosti, a pogotovo od uskih provincijalnih okvira karakterističnih za apeninsku kulturnu situaciju tridesetih godina, Argan je bio jedan od prvih koji su odlučno zagovarali evropske i svjetske kriterije, a ujedno i jedan od onih što su na tankom kontinuitetu autohtonih nefigurativnih (i općenito protuakademskih) traženja konstituirali modernu tradiciju talijanske likovne umjetnosti. Njegovu ugledu i odjeku nesumnjivo je mnogo pridonijelo što se nije ograničio na to da svoje sudove donosi *ex cathedra*, nego u izravnoj konfrontaciji ideja, u neposrednom angažmanu u izložbama i stručnim dogovorima, kritikama i polemikama. Premda formiran kao skrupulozni povijesni istraživač, Venturijev đak, a »sindikarno« ovjerovljen nizom originalnih problemskih i monografskih zahvata u tkivo talijanske (i ne samo talijanske) arhitekture, skulpture i slikarstva od Duecenta do futurizma — Argan se nikad nije libio odgovoriti pozivima trenutka i podijeliti odgovornost za »ideološki« nove tokove umjetnosti i kulture. Počevši od prvih poslijeratnih vrlo živahnih diskusija o apstrakciji, preko usplamtjelih i nabujalih razgovora o valorizaciji enformela, pa do najaktualnijih već sasvim skeptičnih dijaloga o funkciji kritike i »samo-

ubojstvu« umjetnosti, on nije propuštao prilike da iznese svoje stajalište, ne namećući se autoritarnim držanjem i ne prepuštajući se bez ostatka »pragmatičnoj« prigodi, ali ni ne gubeći se u difuznoj sofistici ili odveć »intelektualističkom« odustajanju i od vrednovanja. Kao povjesničar smatrao je svojom dužnošću djelovati i politički: »uzeti u razmatranje ono što se pred njegovim očima upravo razvija kako bi pomogao razvoj u pravcu što ga smatra ispravnim« — pa makar se ta političnost iscrpljivala u afirmaciji prava na umjetnost u nesklonoj joj povijesnoj klimi.

Arganov aktivizam, jedinstvena sprega kritike i povijesti na djelu, nametnuo se, možemo reći, kao model ponašanja čitavoj mladoj generaciji talijanskih likovnih teoretičara i kritičara, pogotovo onih što su školovani pod njegovim vodstvom. Sasvim je sigurno, primjerice, da su polazišta Filiberta Mene ili Maurizija Calvesija jasno obilježena učiteljevim naukom, tuda su sintetički pregledi novijih razdoblja talijanske umjetnosti iz pera Fagioloa ili Tomassonija temeljito impregnirani Arganovim ocjenama. Osim toga, u njemu nalazi jedno od uporišta izrazita sklonost čitavog rimskoga kritičarskog kruga prema nekonstruktivističkim, geštaltičkim procesima, a isto tako i velika rezerviranost naspram neorealističkog, nefigurativnog, likovnog jezika, podržavanog, inače, ne samo od akademizama svih boja nego i od dogmatske, oficijelno »lijeve« kritike. Nedvojbeno materijalistički postulati Arganove kritičke metode poslužili su često i kao pokriće za prodor suvremenijih plastičkih ideja u talijanski, marksizmom obilježeni, kulturni prostor.

Programatski temelj Arganova pristupa umjetnosti jest povijesno iskustvo. Ali njegov historicizam nema determinističkih zahtjeva: »ne samo što je umjetnost unutarne autonomna nego se i autonomno povezuje s drugim društvenim djelatnostima«. Zadatak povjesničara nije puko nizanje činjenica nego njihova interpretacija, interpretacija iz vizure »naših života«, djelatna u suvremenosti. Tek po interpretaciji umjetnička djela bivaju »demistificirana«, prepoznata kao znakovi u vremenu, a time podložna i povijesnom vrednovanju. Da bi što primjerenije interpretirao, Argan kombinira postupke različitih »imanentnih« analiza, od purovizibilističke do ikonološke, ali uvijek s jasnim smjerom izlaganja što se ne zaustavlja na epidermi nego prodire u dublje motive stvaranja. Uspostavljajući djelo kao samosvojan fenomen, nesvodiv ni na jedan drugi, strukturira ga zatim u društvenu sredinu. Sve do najnovijih vremena likovna je umjetnost, prema Arganu, označivala »vrijednosne modele«: u civilizaciji temeljenoj na obrtničkom radu ona je pružala savršene predmete, modele proizvodnje namijenjene »vječnosti«; u industrijskoj civilizaciji stva-

rala je sekularizirane modele ponašanja, preobražavajući postupno pojam predmeta dok ga nije sasvim ukinula. Uska povezanost umjetnosti s proizvodnim ciklusima navodila je isprva na zaključak da je sadašnja kriza umjetnosti »ipak prvenstveno kriza tradicionalnih umjetničkih tehnika«. Međutim, danas se tehnika (»kao ostvarena utopija«) nameće takvom silinom da istiskuje ne samo umjetnost nego i znanost, kulturu, pa čak i povijest, ne ostavljajući prostora nikakvom specifičnom iskazivanju. Arganova analiza moderne i suvremene umjetnosti upravo je analiza njezine krize. Svrstavajući umjetnost među znanosti zasnovane na principu razuma, on slijedi i primjenjuje osnovne Husserlove kategorije, te njezin pad vidi u pogubnom nedostatku »kritičkog duha«, u nemogućnosti da se njome i danas efikasno izrazi kritikizam svojstven evropskom humanizmu. Sasvim suprotno od Sedlmayera, što problem predstavlja metafizičkim, gotovo teološkim pojmovima »gubitka središta«, Argan se služi racionalističkom motivacijom: umjetnost je u današnjem svijetu nezamisliva, jer bi njezine vrijednosti (kad bi doista bile prihvaćene, a ne tek površno asimilirane kao razbibriga) dovele u opasnost cijeli sustav potrošnje i iskorištavanja, sve ono što danas izmiče svakoj mogućnosti projekta. Prvi put, čini se, nije prihvatljiva kao aksiološki model.

Premda Argan, dakle, aktualnu situaciju vidi iz rakursa »smrti umjetnosti«, nije ga ipak lako okrstiti »apokaliptičkim« misliocem — u značenju Eco-va pojma — a još ga je teže proglasiti »integriranim«, makar načelno i nalazi neke putove sporazuma s modernom tehnikom. On kao da ne želi poništiti unutarnju dijalektiku, pa s jednakim intelektualnim — ako i ne moralnim — intenzitetom ispituje čitav raspon i suprotstavljene strane fenomena. Karakteristično je da se njegove analize redovito kreću u antitetičnim pojmovima parovima: Spas nasuprot Padu, Projekt nasuprot Sudbini, Gestalt nasuprot Reportaži, Estetsko nasuprot Umjetničkome. Već su ga, stoga, bili optužili zbog manihejstva. U svakom slučaju, činjenica je da u novijim formulacijama argumenti na strani Pada obilno pretežu i da je obzorje Spasa sve manje. Dok se u prijašnjim studijama demijurska ideja Projekta — ne samo u arhitekturi, ali u njoj i urbanizmu s posebnim naglaskom — otkrivala kao »načelo Nade« novog, estetskog društva u kojemu bi mogle biti razriješene kontradikcije suvremenog svijeta, u novijim radovima dominira osuda ili rezignacija. Posebno je nesmiljen prema recentnim »umjetničkim« tokovima — potpuno rastavljenima od »estetskoga« — što se zadovoljavaju tautološkim svjedočenjem, »reportažom« predmetnog svijeta; u njihovoj jednoznačnosti nema mogućnosti izbora, nema mogućnosti sinteze jednog i beskrajnog, pa prema

tome ne ostavljaju nikakva mjesta interpretaciji kao izboru unutar vjerojatnog, nikakva mjesta povijesnoj verifikaciji. Ali ni »geštaltičke« struje, racionalističke i istraživačke na tragu »matematizirane prirode«, kojima je — navijački, kako sam kaže — bliži, ne nalaze načina da svoje projekte (s malim početnim slovom) djelatno suprotstave tehnološkom samoprogramiranju, tj. neslobodi i Sudbini. Umjetnost danas, dakle, polazila od dadaističkih i nadrealističkih ili od plasticističkih i konstruktivističkih pretpostavki, ima sasvim ograničeni doseg, pa nije čudno da je zanimanje suvremenika za nju mahom dokumentarne prirode, »kao da je riječ o prošlosti a ne o djelatnosti nužnoj za aktualno postojanje«. Odnosno, malo pomirljivije rečeno Arganovim riječima iz prošle godine: Slikarstvo je drevno glazbalo i gotovo izvan upotrebe, ali još uvijek svira i, koliko znamo, nije iznađeno nijedno drugo što bi davalo istu kvalitetu zvuka.

U skladu s tim Argan kao da abdicira od funkcije likovnog kritičara, ne nalazeći više društvene, političke motivacije za njegovu djelatnost. Slike i kipovi ponuđeni isključivo kao činjenice »po sebi« (so sein) izmiču mogućnosti zajedničkog iskorištavanja i ne sudjeluju više u procesu preobrazbe svijeta, jer to i ne mogu u današnjim prilikama kad se »politika vodi jedino političkim sredstvima, a ostalo je utopija i mistifikacija«. Dotjeran na raspuće da bira između proroka i arheologa, Argan, logično, odabire put arheologa.

Neke arganovske procjene mogu nam se činiti ponešto krute ili odviše deducirane iz jednoga pojmovnog središta, odviše određene ostalim obilježjima epohe, uzdignute nad razlozima neposredne umjetničke prakse i nesentimentalne naspram svakovrsnog raslinja najnovijih likovnih staklenika i rezervata. Sigurno je da ne prihvaća lažne utjehe i prividna, privremena rješenja, odbija ugodne iluzije i odbacuje slabašnu rezervu ironije kao uobičajeni alibi za mirenje s neugodnim faktima. Ako je fenomenologija, po Anceschičevim riječima, posljednji baštinik velike tradicije evropske misli što, nudeći opis situacije, u isti mah želi na nju utjecati, tada i Arganovu iluminističku strogost — što velikim dijelom duguje (ne samo Husserlovoj) fenomenologiji — možemo slično ocijeniti, zaključujući da njegove dijagnoze (još uvijek) podrazumijevaju i pokušaj liječenja.