

## pierre francastel

### genetički i plastički prostor

Sve su plastičke umjetnosti umjetnosti prostora. Pojam Oblika ne odnosi se samo na njih, a često se upada u grešku kad se taj izraz, u govoru o njima, primjenjuje bez potrebne suzdržanosti. Oblik je muzički, književni, matematički isto toliko koliko i plastički; pojam Oblika primjenjuje se štoviše na opće tumačenje djelatnosti duha. Zauzvrat, nema plastičke umjetnosti izvan prostora, i ljudska misao, kad se izražava u prostoru, nužno uzima plastički Oblik. Prema tome, svaki je plastički znak prostoran. Iz toga, uostalom, ne proizlazi da plastičke umjetnosti nemaju veze s vremenom ili pokretom ali one se na tom području susreću s drugim značima, dok su bez prostora nezamislive i dok svaka umjetnost — pa čak muzika ili književnost — koja bilo kako uđe u prostor, poprimi plastičko obilježje.

Dakle, neobično je važno izučavati plastički Oblik s obzirom na pojam prostora. Utoliko više što se taj pojam mijenja od zemlje do zemlje i zavisno od vremenskih razdoblja. Tako umjetnička djela tumače koncepciju o prostoru koja nastaje u umjetnikâ i u njihovu vremenu, dok nas opće i napose matematske koncepcije prostora izvješćuju o namjerama umjetnika u danom vremenskom razdoblju.

Međutim, veoma se malo napredovalo na tom putu usporednog izučavanja plastičkih vrijednosti i drugih intelektualnih vrijednosti. Tek se možda u krugovima historičara, književnika i filozofa opazilo da su umjetnička djela znaci isto onako kao i riječi i kao matematski simboli. Zapravo, slikari i kritičari bili su ti koji su posljednjih desetljeća nazreli problem — iz čega je proistekao čitav jedan aspekt suvremene umjetnosti.

Mislio sam da nije nevažno iznijeti nekoliko zapažanja o naravi plastičkog prostora kako se on može danas pojmiti ako se oslanjamo na izučavanje Oblika suvremene umjetnosti.

Činilo mi se, osim toga, da istraživanja razvoja inteligencije i stvaranja okvira mišljenja u djeteta, koja su obavili u Švicarskoj Piaget i u Francuskoj Wallon, kao i nedavno objavljivanje djela koja rezimiraju ispitivanja i teorije dvaju učenjaka, pružaju prikladan povod za usporedbu posve novih načina predočivanja na kojima se temelji današnja psihologija i matematika, a isto tako i današnja umjetnost.

Moram još osobito istaknuti, prije nego što krenemo dalje, da ću u ovom radu uspostaviti analogije između topologije, psihologije djeteta i suvremene umjetnosti, a da ih pri tom ne pomiješam. Topolozi su u stanovitoj intuiciji prostora, jednostavnijoj od intuicije euklidovske geometrije, otkrili teoretski

i praktičan put koji im omogućava da riješe, iz vidnog kuta više općenitosti, određene temeljne probleme geometrije. Piaget je sagledao odnos koji postoji između topološke intuicije matematskog prostora i elementarnih stupnjeva prostorne percepcije u djeteta. Mislim da unosim nov element u problem tumačenja plastičkih govora pokazujući da svi pretpostavljaju, u osnovi, određenu temeljnu intuiciju prostora; čuvat ćemo se da je ne identificiramo s topologijom iako ona ilustrira, s drugog polazišta, istu psihološku stvarnost kao i ona koju su nam radovi Piageta i Wallona, sa svoga gledišta, pokazali kako se javlja u najranijim stadijima mentalnog života ljudi.

Budući da ovaj rad ima samo indikativan karakter i da ne može uzeti u obzir previše konkretne analize plastičkih Oblika, ostat ću na tome da se pozivam na razmjerno površno poznavanje djela suvremene umjetnosti i da se za referencije služim materijalom psihološkog ispitivanja koji u djelima Piageta i Wallona mogu svi lako pronaći<sup>1</sup>. Ona pružaju golem materijal zapažanja i činjenica koje su više nego dovoljne da šire osvjetle zadanosti pitanja što ih želim razbistriti.

Ostavljajući za drugu priliku razmatranje plastičkih činjenica samih i njihovo uspoređivanje s drugim disciplinama — s etnografijom, psihologijom ponašanja, tehnikom modernog života — moja jedina ambicija bila bi da ovdje pokažem kako se problemi koji su se javili u vezi sa psihologijom djeteta sreću jednako tako u osnovi moderne koncepcije plastičkog prostora, kao izvora i opravdanja suvremena umjetničkog stvaranja, i u osnovi obnovljenog tumačenja umjetničkih Oblika svih vremenskih razdoblja.

S gledišta koje nas zanima, bit Wallonovih i Piagetovih teorija sastoji se u ovome: tradicionalna koncepcija urođenog ili intuitivnog prostora zamjenjuje se pojmom genetičkog prostora.

<sup>1</sup> Jean Piaget, *La naissance de l'intelligence chez l'enfant. — La construction du réel chez l'enfant. — La formation du symbole chez l'enfant*, 3 vol., Neuchâtel i Pariz, Delachaux et Niestlé. — *Le développement de la notion de temps chez l'enfant. — La notion de mouvement et de vitesse chez l'enfant*, 2 vol., Pariz, PUF, 1946.

Jean Piaget et Bärbel Inhelder, *La représentation de l'espace chez l'enfant*, Pariz, PUF, 1948.

Henri Wallon, *Les origines de la pensée chez l'enfant*, Pariz PUF, 1945.

Nije bilo, u osnovi, bitne opreke između renesansnih umjetnika, teoretičara klasične predodžbe iluzionističkog prostora, poput Albertija i Leonarda, i Kanta, mnogo modernijeg teoretičara kategorija poimanja, među kojima se nalazila i kategorija prostora. Prostor se u njih uvijek javljao kao čulna danost spoznaje. I jedan Henri Poincaré trudio se još uvijek prefinjeno produbiti i rasvijetliti uvjete prostorne intuicije u geometriji radije nego da dovede u pitanje narav i progresivnost te intuicije. S tog stajališta ponovo će se s velikim interesom čitati Brunschvicgova knjiga *Etape matematske filozofije*, jer će se u njoj vidjeti kako su oni isti ljudi koji su stoljećima sijali klice suvremene matematske misli činili to bez jasne svijesti o tome što su spremali. Uostalom fatalno, jer ako se načelima na kojima se zasniva sadašnja koncepcija strukture mišljenja, kao i koncepcija prvotnih geometrijskih elemenata, mogu naći preteče, očigledno je da je jasna svijest o postojanju činjenica i povezanosti, koje su u temeljima moderne misli, morala ostati sakrivena, inače bi odlučan napredak bili ostvarili već raniji naraštaji.<sup>2</sup>

Najviše pada u oči kako se ostvaruju napreci, u istom vremenskom razdoblju, usporedno u različitim disciplinama. Piaget i Wallon dolaze do genetičke i aktivne zamisli strukture mišljenja u istom trenutku kad matematičari zamjenjuju koncepciju euklidovske intuitivnosti, koju su prihvatili već mnogi naraštaji, koncepcijom prvotne, »topološke« intuitivnosti, na kojoj se gradi sekundarno, osobnom i djelatnom elaboracijom duha, euklidovska koncepcija prostora.<sup>3</sup> Želio bih između ostalog pokazati

<sup>2</sup> Léon Brunschvicg, *Les étapes de la pensée mathématique*, Pariz, PUF, 3. izdanje, 1947.

<sup>3</sup> O topologiji, ili Analysis situs, Brunschvicgova knjiga svakako je nedovoljna. Autor nije predvidio sretnu sudbinu te nove metode proizišle iz istraživanja Riemanna, Russella, te iz francuske i poljske suvremene matematičke škole. Usporedba koju namjeravam učiniti između plastičkog djela Pariske škole, s jedne strane, matematskih spekulacija topologa i zaključaka psihologa specijaliziranih u eksperimentalnom izučavanju dječjeg uma, s druge strane, ne mora navesti čitaoca da pomisli kako su psiholozi i matematičari naznačili put današnjim umjetnicima. U Quattrocentu je utjecaj jednog Manettija na umjetnost Brunelleschija, Ghibertija i Uccella bio presudan, kako ću to uostalom i pokazati. S našim vremenom nije takav slučaj. Umjetnost, filozofija, matematika susreću se ali se ne nameću jedna drugoj. One podjednako izražavaju način postojanja kojega biljeg nosi naše vrijeme. Vidi o tom pitanju jedan članak Merleau-Pontyja: *Film i nova psihologija*, u časopisu *Temps modernes*, studeni 1947. Ne vjerujem, kao što vjeruje Merleau-Ponty, da je filozofija ponašanja filozofija našeg vremena. Čini mi se upravo da je prevladana, poput filozofija Oblika općenito, pokušajima umjetnika, matematičara, psihologa djetinjstva, isto kao i pokušajima antropologa, etnografa i muzičara. Moj je cilj upravo da pokažem ovdje, s jedne strane, važnost »susreta« između disciplina promatranih dosad potpuno odvojeno, te da pokažem, napose, da je plastička analiza važan ključ za razumijevanje čitave jedne epohe.

da je taj dvostruki pokret psihološke i matematske misli našeg vremena popraćen istovjetnim razvojem plastičke misli: kubisti i njihovi nasljednici postavili su temelje jedne neeuklidovske i upravo topološke predodžbe svijeta, otvarajući nam, samim tim, oči za čitav niz starih plastičkih predodžbi, nepriznatih i što se tiče njihove ljepote i što se tiče vrijednosti njihova značenja.

Zaustavljajući se na radovima Piageta i Wallona, utvrđujemo ovo: dijete ne donosi sa sobom urođenu intuiciju prostora vjernog uobičajenoj predodžbi svijeta stvorenog da se u njem djeluje i u skladu s postulatima euklidovske geometrije. Sa životom ono počinje istraživati izvanjski svijet, ali su njegova ponašanja najprije upravljana pretpostavkama koje se ne podudaraju s praktičkim konstrukcijama na kojima će se zaustaviti oko osme godine i koje će kao valjane ostati i za odraslu osobu. Otud proizlazi koncepcija prostora čije koordinate — nasuprot klasičnoj tezi — variraju, te, kao logična posljedica, mogućnost razlučivanja temeljne prostorne intuitivnosti od raspoznavanja jednog ustaljenog Oblika tog prostora, u skladu s euklidovskim koordinatama i, pri sadašnjem stanju naše civilizacije, u skladu s uobičajenim iskustvom čovjeka.

Dolazimo, međutim, manje do negacije prostorne intuicije negoli do negacije apsolutnog obilježja prostora. Dijete ne otkriva stvarnost po sebi, stvar tako reći konkretnu, nego razvija djelatne sposobnosti predočivanja i izgrađuje svijet na dva odvojena plana: na opažajnom i predodžbenom. Bit Piagetove doktrine leži, doista, u aktivnom karakteru opažanja.<sup>4</sup> Ona se tako suprotstavlja doktrini Oblika, strukture unaprijed dane u organizmu, biološkom apriorizmu, da bi je nadomjestila doktrinom problemske Sheme. Nije više riječ o tome da se pojmi predmet oko kojeg će se organizirati opažanja; svako ponašanje ili opažanje spojeno je s izvorom tako reći historijskim, zavisi od prethodnih ponašanja i iskustava; iznašašća i misaone kombinacije odreda su povezane, s jedne strane, s određenim biološkim sazrijevanjem i, s druge strane, s lancem prethodnih osobnih iskustava i opažanja. Radnje se odvijaju prema diferencijalnim Shemama. Oblik po sebi, unaprijed dan i koji se nameće, zamjenjuje aktivna Shema, sistem odnosa i pokretnih ustrojstava izvanjskog svijeta, u kojoj su pozitivni samo djelatnost i metoda, a ne predmeti.

Držeći se te koncepcije, koja uzdiže ulogu duhovne djelatnosti čovjeka od njegova rođenja i koja ističe dualnost dvaju pojmova — opažanja i predočavanja — dolazimo do razlikovanja određenog broja etapa u formiranju pojma prostora.<sup>5</sup>

Prva iskustva djeteta dovode do građenja senzo-motornog prostora kojega je prvi stupanj položajni ili organski prostor prvih dana života, ali sve razvijenija i bogatija prostorna shematizacija njegovih senzo-motornih kretnji dovodi ga u određenom trenutku do poimanja jedne nove stvarnosti, koja prestaje biti jednostavan izvod stare, budući da uređuje opažanja prema novim zakonima: senzo-motorni prostor zamijenjen je projektivnim prostorom.

U toj fazi dijete još ništa ne zna o metričkim i apstraktnim odnosima na kojima se zasniva euklidovski prostor: ako ne opaža veličine, ono opaža Oblike. Nestalna slika prvih mjeseci života, sa čudljivim likovima koji se pojavljuju i iščezavaju a da se ne susretnu, zamijenjena je svijetom u kojem postoje predmeti opskrbljeni svojstvima i postojanošću. Elastična i iskrivljiva tijela prvog razdoblja ustupaju mjesto čvrstim i stalnim, prepoznatljivim likovima koje je moguće analizirati.

Napokon, treća faza izgradnje prostora u djeteta jest ona u kojoj se pojavljuju pojmovi mjere i simbola. Pažnja poklonjena pomicanju predmeta jednih u odnosu na druge dovodi do umnožavanja tih predmeta brojem njihovih vanjština te do korištenja tako stvorenim slikama kao osloncem rasuđivanja: čulna materija postaje simbolom a dijalektička

<sup>4</sup> Vidi primjerice: Piaget, *Naissance de l'intelligence...*, str. 378. Doktrina Oblika ne može uostalom biti odbačena en bloc. U izvrsnom djelu Paula Guillaumea, *Manuel de Psychologie*, Pariz, PUF, 1948, vidjet ćemo sve što ta doktrina pridonosi razumijevanju plastičke percepcije. Pojmovi aktiviteta, plastičnosti, organizacije, ritma nalaze se već u toj teoriji uz koju se veže *Život oblika* H. Focillona.

<sup>5</sup> Potrebno je predvidjeti produbljeniju studiju problema slaganja različitih oblika crteža u djeteta i u odrasle osobe. Pojam crteža kako je uobičajeno usvojen u psihologa ne uzima u obzir plastičke odlike forme; on vodi računa samo o ideografskoj vrijednosti — što je zacijelo, ako ne greška, bar posve proizvoljno ograničenje značeće vrijednosti plastičkog znaka.

funkcija razvija se potpomognuta pamćenjem i imaginacijom.<sup>6</sup> Misao otad operira znacima, mjesto da sređuje konkretne elemente. U tom trenutku dijete je dobilo instrument koji mu omogućava da se pridruži na kolektivnom planu društvenom životu. Ono sudjeluje u poimanju i razvijanju znakova čije je kolektivno obilježje sretno rasvijetljeno Wallonovim istraživanjima. Evolucija njegove misli vezat će se ubuduće više za povijest civilizacije nego uz osobni razvoj njegova mozga.

Ako je ljudski mozak, doista, u početku sazdan manje-više jednako, što se čovjek više razvija, on se to više diferencira zavisno upravo od pritiska sredine u kojoj živi: od jednog vremenskog razdoblja do drugog i od jedne sredine do druge viđenje i tumačenje izvanjskog svijeta potpuno se mijenjaju. Ja mislim da bi bilo pogrešno, dakle, ljudski mozak od dvanaeste godine dalje promatrati kao unificiran. Ali, ako se od najranijeg doba etape određuju elementarnim potrebama prilagođivanja sredini, koje su manje-više zajedničke svim ljudskim bićima, počevši od dječakog uzrasta evolucija se zbiva prema socijalnom djelovanju. Prema tome, odsad će se morati različiti načini predočivanja svijeta i prostora kod pojedinaca i u društvima analizirati polazeći s jednog drugog stajališta. Diferenciranje se provodi prema društvenim, tehničkim, povijesnim, geografskim tipovima, a ne više prema apsolutnim uporabama. U toj su domeni opće činjenice kulture — poznavanje matematike, pisma, ili crtanja — bitni informacioni elementi. Povijest ljudskog duha i povijest civilizacija, povijest historijskih i društvenih ponašanja nalazi se sada još uvijek u fazi samih početaka; s tim što je analiza plastičkih pojava bila napose zanemarena.

Htio bih pokazati kako Wallonovi i Piagetovi zaključci o etapama predočivanja prostora u djeteta unose značajna razjašnjenja o različitim oblicima koje mogu poprimiti crtež i figurativna predodžba svijeta, ali isto tako kako se problem korištenja plastičkim pojavama u opisivanju etapa i oblika kolektivnog intelektualnog života, u sadašnjosti i u prošlosti, postavlja na mnogo širi plan.<sup>7</sup>

Riječ je, u biti, o tome da se prvenstveno pokaže kako svakoj etapi koju čovjek prijeđe u svom djetinjstvu odgovara jedan mogući oblik crteža kojeg se tragovi susreću sve do najsavršenije umjetnosti i u najrazvijenijim društvima.

I tu se ponovo susrećemo s jednom od temeljnih teza nove psihologije djeteta.<sup>8</sup> Piaget je doista primijetio da prijelaz s plana senzo-motornog mišljenja na plan govora i konceptualnog mišljenja izaziva ponovnu pojavu svih teškoća već svladanih u domeni djelovanja. Kad se dijete, mjesto da razmišlja u akcijama, trudi razmišljati u pojmovima i prevoditi svoje razmišljanje u riječi ili crteže, funkcije prilagođivanja društvenoj sredini i korištenje novim shemama mišljenja i djelovanja nameću mu nizove iskušenja analognih onima koja su ga, u najranijem stadiju dovela do prvih iskustava i prvih napredaka. Prilagođivanje skupini i simboličkom govoru pretpostavlja iste etape, u istom poretku kao i egocentričko prilagođivanje izvanjskom svijetu. Razmišljanje u akcijama, u slikama, u riječima ili u pojmovima predstavlja iste logičke poteškoće. Svako mišljenje oscilira između prilagođivanja sebe stvarnosti i stvarnosti sebi; svako djelovanje i svako iskazivanje suda nakon razmišljanja pretpostavlja

7

I ja sam naznačio važnost tih problema sa stajališta povijesti ideja u jednoj knjizi posvećenoj, prije nekoliko godina, suvremenoj umjetnosti: *Nouveau dessin, nouvelle peinture. L'école de Paris*. Pariz, Librairie de Médicis, 1946. Pokazao sam u njoj, s jedne strane, da se evolucija moderne umjetnosti objašnjava razvojem pojma znaka, te da, s druge strane, povijest umjetnosti može pružiti elemente ne samo za dopunu ili ilustraciju klasičnih okvira povijesti ideja nego i za njihovu obnovu šireći naša gledišta.

8

V.: J. Piaget, *Construction du réel*... str. 365. Problem vraćanja koji je Piaget postavio navodi nas da se zapitamo ne donose li nove teorije o postupnoj izgradnji prostora podršku teorijama filozofa, estetičara i historičara, pristalica filozofije «ciklusa». Mislim, napose, na teze Eugenija d'Orsa o baroku koje su inspirirale dosta opsežnu literaturu i koje su čak imale utjecaja na ljude poput Henrija Focillona u njegovim zamislima o susljedovanju romaničkih i gotičkih razdoblja što sva prolaze kroz istovjetan razvitak i istovjetan rasap oblika. Već sam na jednom mjestu upozorio na daleke, zapravo barokne, korijene te ideje (*L'Humanisme roman*. Publication de la Faculté des Lettres de Strasbourg, 1942). Piagetova teorija mora biti pažljivo ispitana: ona, zapravo, vodi potvrdi našeg suprotstavljanja ničeanskim tezama »vječnog vraćanja«. Nema vraćanja nego samo određene analogije u svakom novom kretanju civilizacije. Još ću se na drugom mjestu vratiti toj ideji veoma važnoj s gledišta opće povijesti civilizacija.

<sup>6</sup> Naročito radovi Henrija Wallona mogu ovdje upotpuniti Piagetova zapažanja. Piaget je napose stavio sebi u zadatak izučavanje psihologije djeteta kao djeteta. Wallon nam pomaže da bolje razumijemo kako u djetinjstvu nastaju okviri čovjekova mišljenja. Može se poželjeti da nas sada istraživanja nadahnuta jednom isto tako rigoroznom metodom obavijeste o načinu kako se odrastao čovjek koristi plastičkim znakom da bi ovladao punom svijesću o vlastitom mišljenju i očitovao ga. Estetika mora prestati da bude promatrana, zajedno s umjetnošću, kao luksuzna spekulacija izvan temeljnih problema spoznaje. O razvoju dijalektičke i simboličke funkcije u djeteta vidi napose: Piaget, *Représentation de l'Espace*... str. 60, 354, 534 i Wallon, *Origines*... I, str. 109; II, str. 145.

usvajanje i vladanje određenim brojem shema, mo-  
toričkih ili predodžbenih, koje se stječu analognim  
procesom. Otud proizlaze duboke, i tako nepriznate  
srodnosti različitih načina izražavanja: riječi, cr-  
teža, ritma, kretnje. Otud isto tako potječe obja-  
šnjenje činjenice da čovjek, vječni šegrt — jednako  
kao i ljudsko društvo — pruža često prizor paradok-  
salnog vraćanja na sumarne oblike izražavanja koji  
se pogrešno tumače kao vraćanja ili nazadovanja  
a koji su, naprotiv, dokaz uzdizanja do prvotnih  
oblika misli i izraza.

Iz tog opažanja proizlazi da nam izučavanje svakoga  
govora, svakog sistema društvenog izražavanja uze-  
tog na svojim počecima, u povijesti, nudi punoprav-  
nu mogućnost izučavanja stanovitih temeljnih za-  
kona čovjekova duhovnog ponašanja. Tim se putom  
potvrđuje stav etnologa i sociologa koji iz života  
primitivnih društava izvode zaključke o temeljima  
nekadašnjeg života najnaprednijih društava.<sup>9</sup> Tim  
se također objašnjavaju analogije koje postoje iz-  
među razvojnih koraka svakog pojedinca u njegovu  
djetinjstvu i evolucije najviših civilizacija u najbli-  
žim vremenskim razdobljima. Renesansna civiliza-  
cija ili civilizacija koja u ovom trenutku nastaje  
pred našim očima imale su, ili još imaju, obilježja  
zasnovana na zajedničkom pokušaju reorganizira-  
nja iskustva izvanjskog svijeta polazeći od pri-  
mjene novih tehnika mišljenja i djelovanja. Mogli  
bismo govoriti o primitivizmu u tom smislu što se  
novi kod verbalne i plastičke predodžbe svijeta iz-  
građuje po sistemu istovjetnom s onim koji je prve  
civilizacije doveo do lakog ovladanja konvencional-  
nim pojmovima i znakovima, ali isto tako veoma  
sličan onom koji svakom pojedincu dopušta da u  
sebi samom, u prvim godinama života, oblikuje mi-  
saona pravila koja će mu omogućiti da komunicira  
sa sebi sličnim. Tim se putom pomiče pojam pri-  
mitivizma u umjetnosti od ponavljanja zastarjelih  
formula do djelatnog i izvornog stvaranja znakova  
— tako i plastičkih znakova — slijedeći postupno  
napredovanje koje ponavlja evoluciju svakog čo-  
vjeka.

Uz to, eksperimentalno izučavanje psihologije dje-  
teta omogućilo je, kako rekoh, da se utvrdi kako  
prostor djeteta započinje elementarnim intuicijama  
kojih je važna odlika što nisu euklidovske, tj. što ne  
pretpostavljaju da su najjednostavniji likovi, prav-  
ci, kutovi, kvadrati, kružnice, a ni mjere, očigledno  
zadani. Ono je pokazalo i to da su te elementarne  
intuicije — ako nisu euklidovske — naprotiv »topo-  
loške«, to će reći u skladu s novim koncepcijama  
geometričara koji su, polazeći od najapstraktnije  
analize, euklidovske postulate kao temelj prostorne  
intuicije zamijenili kvalitativnim — a ne više kvan-  
titativnim — bi-kontinualnim korespondencijama  
što uvode pojmove bliskosti i razdvajanja, poretka,  
okoline ili opet pojmove zaokruživanja i kontinui-  
teta, isključujući svako očuvanje razdaljina i svaku  
projektivnost.<sup>10</sup>

Prva stvar koju bih želio utvrditi jest mogućnost  
ili točnije postojanje plastički predstavljenog topo-  
loškog prostora.

Izvanredno je — a to mi se čini osobito značajnim  
za historiju umjetnosti — što se topološka umjetnost  
upravo ocrta pred našim očima u istom trenutku  
kad psiholozi i matematičari otkrivaju apsolutno  
neovisno njezinu psihičku i matematičku zakonitost,  
iz čega proizlazi tijesna uzajamna karakteriziranost  
izražajnih oblika na određenom stadiju razvitka iste  
civilizacije.

Zapravo, moderna umjetnost počevši od Cézannea  
oscilira između dvaju polova koji nisu bili jasno  
razlučeni. Cézanne, doista, kao bazu svog iskustva  
uzima, s jedne strane, izražaj volumena i, s druge  
strane, izražaj osjeta. Ja sam sâm na drugom mjestu  
pokušao ukazati na tijesne veze koje postoje između  
umjetnosti impresionista, umjetnosti njihovih ma-  
nje ili više nevjernih nastavljača i umjetnosti kubi-  
sta, s jedne strane, te Bergsonove filozofije i intui-  
cionističke filozofije izravnog svjedočenja osjetila  
ili svijesti, s druge strane.<sup>11</sup> Međutim, nisam dosad  
uspio utvrditi razliku između još uvijek konvencio-  
nalnog opažanja i uistinu primitivnog opažanja.  
Primitivno je opažanje ono koje izbija na vidjelo u  
modernoj umjetnosti svaki put kad se ta umjetnost  
ne trudi da jednostavno u prikrivenom obliku ob-  
novi — ređanjem, recimo, mrlja boje i pojednostavn-  
jenih površina — okvir klasičnih euklidovskih opa-

<sup>9</sup> Dovoljno je prisjetiti se ovdje Luciena Lévy-Bruhla i djela etnografa koji u Muzeju Čovjeka imaju živo svjedočanstvo. Vidi isto tako početak Brunshvicgove knjige o razvojnim etapama matematske filozofije koja pokazuje što sve izučavanja najprimitivnijih običaja pružaju razumi-  
jevanju najviše znanosti. Nedavna djela Leroi-Gourhana, *Evolution et techniques* (Paris, Albin Michel, 1943. i 1945) naglašavaju značenje izučavanja instrumenata za poznavanje arhaiskog čovjeka i arhaiskih civilizacija. Etnografiji, za razvijena razdoblja i društva, ima odgovarati povijest umjetnosti oslobođena brige oko pukog arheološkog inventara, što je bila početna i neizbježna, ali prevladana, faza te znanosti.

<sup>10</sup> V.: J. Piaget, *Représentation de l'espace...* str. 17 i 548.

<sup>11</sup> V.: Bergson i Picasso, u *Mélanges 1945*, publikacija Faculté des Lettres de Strasbourg, IV, *Etudes philosophiques*, str. 199—213.

žanja. Ne pomišljam ovdje na Picassoa ili Matissea, ne pomišljam na cjelokupnu modernu umjetnost, nego na nekoliko sasvim određenih nizova djela. Topološki je Picasso monstrum, počevši od »Plavog vlaka« do prekrasnog skupa djela nastalih nakon rata. Topološka je često umjetnost Matissea, Braquea i Légera.<sup>12</sup> Topološki su neki avangardni filmovi poput Légerova »Mehaničkog baleta«, ili apstraktni filmovi braće Whitney.<sup>13</sup> Topološka je po koja Cézanneova »Saint Victoire« na kojima crta određuje osjećaj dodira među predmetima, potpuno stran pravilima »valjana oblika«.

Topološka percepcija svijeta zasniva se na razlučenju izmjene stanja a ne izmjene predmeta. Čak najrudimentarnija djela i osjeti već izlaze iz te faze kad konkretiziraju predmet koji nije više utvrđen samo po osjetilnim elementima nego po elementima izvučenim iz sjećanja i obdarenim trajnošću — to jest čak ni po mjerama, nego naprosto po postojanim odlikama. Čim se utisak otiskuje u određenoj shemi koja utvrđuje identitet, izlazi se iz topološkog područja u pravom smislu riječi. Makar apsolutno odbacuju ustaljenu sliku predmeta ili figura, mnoga djela primitivne umjetnosti nalaze se na pola puta između topologije i drugog stadija plastičkog predočivanja, onoga koji odgovara opažanju Piagetova projekativnog prostora. Međutim, u svim čisto linearnim dekoracijama, u segmentima, krugovima, pločama oprečnih boja, uloga je topoloških osjeta golema; čitava gramatika primitivne keramike i tkanja zasnovana je na topološkim osjetima. Ali postoji, uz to, osjećaj identiteta koji već pripada drugom stupnju. Jedino je pokretna filmska slika — ili postojana odlika Légera ili Estèvea — kadra da nam dađe ideju o tome što može biti topološki osjet u čistom stanju. Pa ipak, svijest o tim latentnim osjetima, o njihovu temeljnom i uistinu elementarnom obilježju, takve je naravi da nam može učiniti otvorenijom i žešćom plastičku nasladu koju osjećamo gledajući sva djela iz kojih je odstranjena figurativna predodžba svijeta, počevši od lončarstva najranije antike do remek-djela muslimanske umjetnosti i do čuda takozvanih »primitivnih« umjetnosti, odnedavno na cijeni.

12

Već se osjeća potreba jednog sistematičnog i obuhvatnog djela o modernoj umjetnosti u cjelini. Eseji od prije petnaestak godina fatalno su zastarjeli. Rado bismo imali djelo sazdano na osnovi istinskih preokupacija najvećih.

13

God. 1954. mogao se u Parizu vidjeti Légerov »Mehanički balet« koji je nastao 1923. Bio je projiciran za Kongresa umjetničkog filma. Sudionici tog Kongresa mogli su vidjeti veoma zanimljive apstraktne filmove Amerikanaca Johna i Jamesa Whitneyja i Danea Melsona.

U vezi s tim ne mogu iskazati koliko se protivim sadašnjim tendencijama nekih historičara umjetnosti da razviju stalnu pseudo-suprotnost između »primitivne« i »klasične« vizije. Taj jeftini ničeizam uistinu je demodiran; nema više zbora o vječnim antinomijama i o ritmovima sfera, riječ je o napretku spoznaje; ne postoje fatalni, vječni ciklusi, nego uvjeti napretka koji vraćaju iste probleme a ne ista rješenja, tako da je danas nezgrapno gledati realizam kao usavršavanje idealizma, akt kao nešto više od obučena tijela ili povezivati simboličku vrijednost umjetnosti s njezinim primitivizmom govoreći kako simbol ustaljuje oblike sprečavajući ih da napreduju.<sup>14</sup>

Wallon negdje citira slučaj nekog djeteta koje pojam bjeline — tj. boje — združuje s pojmom klice i rasta biljke, tj. s pojmom veličine.<sup>15</sup> Ne vjerujem da će sutrašnja umjetnost biti isključivo topološka, što bi bez sumnje značilo uzmak. Ali moguće je, s jedne strane, da će jasnija svijest o tome šta predstavljaju naša izravna opažanja prirode — boje i drugi osjeti koje nam pruža oko — obogatiti umjetnost novim mogućnostima izraza i, s druge strane, već je sad sigurno da jasnija svijest o temeljnim pojavama plastičkog predočavanja obogaćuje naše poimanje specifičnih vrijednosti stare umjetnosti. Pošto smo pokazali postojanje u današnjoj umjetnosti »topoloških« znakova što odgovaraju najjednostavnijim opažajima koji se sada mogu zamisliti u domeni vizuelnog, htio bih dalje pokazati postojanje djela koja odgovaraju drugom stadiju svjesnog čovjekova poimanja prostora.

14

Mislim ovdje, napose, na brošuru: *Primitivisme et classicisme. Les deux faces de l'histoire de l'art. Recherches*, II, Publication de l'office international des Musées, 1946. Glavni članak napisao je arheolog Deonna, zastupnik povijesnih »konstanti« — dragih ničeancima kao i Eugeniju d'Orsu — i jednog dosta agresivnog akademskog klasicizma.

15

V.: H. Wallon, *Origines de la pensée . . .*, str. 264.

Oko druge godine dijete postaje kadro da s pokretne pozadine svojih osjeta izdvaja prefinjenije i postojanije elemente. Ono uspostavlja analogije između osjeta, iz čega proizlazi njegova težnja da identificira predmete i svojstva; ono postaje kadro razlučivati njihove klase. Pamćenje ovdje, inače, igra glavnu ulogu; ono mu omogućuje da se prisjeti odsutnih osjeta, da upotpuni tako opažajno polje sjećanjem na prijašnja iskustva, da čak zamišlja osjete i predmete ili da proizvoljno izdvaja iz cjeline dijelove koji se povezuju s drugima. Dijete tako prelazi s područja izravnih osjeta na elementarne strukture svijeta odnosa. Pa ipak, ono se još ne kreće u krugu odrasla čovjeka. Ono još uvijek ne doseže predodžbenu viziju izvanjskog svijeta, prilagođenu postojanoj ljestvici veličina. Čitavom njegovom koncepcijom vlada predmet, i druga — najprojektivnija — faza predočivanja prostora tako je faza objektivnog i diskontinuiranog realizma.

U prvom stadiju svog razvoja čovjek opaža samo posve općenite odlike koje ne idu uz odvojeno opažanje predmeta. Topološka predodžba prostora oslanja se na dvojakost određenih parova kojih je broj ograničen: slično i suprotno, isto i različito, dio i cjelina, lokalizirano i posvudašnje. Riječ je o razlikovanju odlika koje se ne temelji ni na kakvoj utvrđenoj lokalizaciji razlučenih predmeta i koje, sve u svemu, vodi računa samo o intimnim utiscima subjekta. U drugom stadiju, naprotiv, predmet preuzima najvažniju ulogu.<sup>15</sup>

Piaget je veoma dobro pokazao kako dijete dospjeva do tog samostojnog pojma predmeta. Organičko prilagođivanje usmjereno s obzirom na predviđanje ponovnih pojava; koordinacija prvotnih shema motoričkog djelovanja radi davanja trajnosti svakom tijelu i razlučivanja njegovih sekundarnih odlika — to su osnove analize koja dovodi do zamisli izvanjskog svijeta razlučenog od pojedinca i ne više oblikovanog od neprekidnog tkanja slika kojemu se opaža samo pokrenutost, nego od zbroja tijela manje-više usporedivih sa samim subjektom, na planu istovrsnosti, s jedne, i na planu množine, s druge

strane. Antropomorfizam počinje, dakle, u trenutku kada dijete pridaje skupinama pojava neku vrstu tjelesnosti u kojoj se, kao i u njemu, prepliću jedinstvo i mnogostrukost.

Sa stajališta geometrijske predodžbe prostora ta faza odgovara određenoj intuiciji različitoj od one koja je bila malo prije opisana pod imenom topologije i uz koju smo usko povezali prvi predodžbeni prostor djeteta.<sup>17</sup> Predmet, u svakom slučaju, otjelovljuje ljudskom duhu mogućnost da već od djetinjstva opaža i poima sinkretičke cjeline vrijednosti čiji aspekti mogu varirati a da temeljni odnosi i stalnost cjeline ne budu dovedeni u pitanje.

Sa stajališta plastičke predodžbe prostora, ta faza odgovara čitavoj jednoj dugoj i bogatoj tradiciji. Zapravo, gotovo sva umjetnička djela sudjeluju u toj duhovnoj fazi antropomorfne realizma; čista topološka djela rijetka su, a svijest o najranijim pojavama opažanja naročito nam može izoštriti ukus i rasvijetliti dugo prezirane plastičke vrijednosti; uistinu figurativna djela isto su tako rijetka i podjednako obilježena artificijelnim i apstraktnim svojstvom koje otežava njihovo shvaćanje, kako ćemo odmah vidjeti. Srednja faza, faza objektivne predodžbe izvanjskog svijeta, odgovara općoj i uobičajenoj fazi razvoja umnih shema. Ona potpuno zadovoljava potrebe djelovanja i čak prosječnog mišljenja. Ne treba se zato iznenaditi zbog golemog broja djela njome potaknutih ni zbog privrženosti koju naspram njoj sada pokazuje široka publika.

Poteškoća ovdje nije, kao maločas, u tome da se učini shvatljivom mogućnost predočivanja objektivnog prostora različitog od topološkog i perspektivnog prostora; niti se, isto tako, ima pokazati postojanje

<sup>17</sup>

Očigledno je da se određene prvotne intuicije djeteta tijesno vežu uz intuicije moderne matematike zasnovane na »topologiji«. Pa ipak, Piaget nije možda dovoljno naglasio da ono nekoliko topoloških percepcija djeteta ni izdaleka ne uključuju ukupnost temeljnih intuicija topologije te da, sve i ako je dijete sposobno pojmiti nekoliko jednostavnih topoloških odnosa, ono očigledno ipak nije kadro raspoznati finije oblike topološkog predočivanja, jednako kao ni oblike euclidovske predodžbe svijeta. Nije, osim toga, strogo dokazano da dijete nije sposobno za prostorne predodžbe, isto tako sumarne, na području projekativnog i čak euclidovskog prostora. Nužna su nova eksperimentalna istraživanja o osobitosti prostornog predočivanja matematičara, s jedne strane, i djece i umjetnika, s druge strane. U ovom članku usvojio sam rječnik koji je predložio Piaget jer mi se čini da je rasvijetlio jedno temeljno obilježje predočivanja prostora u djeteta, ali od toga pa do tvrdnje da je predodžbeni svijet djeteta topološki ima cijeli korak koji je, bez sumnje, bio prebrzo prijedan i koji, to znam, izaziva izričite ograde matematičara. Prijeko je potrebno eksperimentalno produbiti analizu dječjeg predočivanja prostora i naročito otpočeti analizu tog predočivanja različitih kategorija odraslih osoba, napose umjetnika. Nalazimo se na početku istraživanja. Kao i uvijek, valja u početku prihvatiti nekoliko orijentacionih pretpostavaka, i bilo bi nepravedno ne istaknuti vrijednost Piagetove koja je u ovom trenutku potpuno prihvatljiva jer dopušta da se pokaže nužnost proširenja metode na druge ljudske skupine.

<sup>15</sup>

V.: J. Piaget, *Construction du réel...*, str. 378. Wallon je dobro pokazao (*Origines...*, II, 426) postojeću vezu između razvoja opažanja predmeta i životne energije svijesti; isto tako (II, 329) prave relacije koje postoje između opažene stvarnosti i nastajanja struktura mišljenja, zauzimajući, inače, jasan stav protiv fenomenizma.

nečega što nije normalno opaženo, nego se ima ispostaviti u isto vrijeme psihološka i povijesna distinkcija između elemenata obično stopljenih u djelima, koji, kao i ljudska misao, sudjeluju u više sistema umnog organiziranja, iz čega svejedno proizlazi postojanje gotovo stalnog oblika umjetnosti koji odgovara jednoj od etapa što ih prolazi svaki pojedinac da bi dospio do svoje potpune razvijenosti. Kao što sam već spomenuo, obraćajući se Cézanneu, najvećem plastičkom geniju modernih vremena, nalazimo stazu koja nas vodi do točnog pojma objektivne umjetnosti. U određenim trenucima — govoraše on — sve se svodi na jednostavne oblike: kocke, stošce, kugle, valjke, tj. na volumene ili, drugim riječima, na geometrijska tijela.<sup>18</sup> Pojam geometrijskog tijela u biti je pojam konstanti i općih shema predočivanja; on podrazumijeva pojam linija koje obilježavaju završetke planova (drugim riječima, fiksni izrez prostora, a ne više neka podatna smjerenja života), linija izdvojenih iz izvanjskog svijeta, iskidanog na djeliće, a ne više iz opažajne i zamišljajne djelatnosti mozga — zamjenu, ukratko, pojma aktivnog oblika pojmom objektivnog oblika.

Realistički pojam predmeta, isto tako, ne proizlazi samo iz umne spekulacije o vizuelnim opažanjima; on proizlazi iz koordiniranja vizuelnih osjeta s drugim osjetima, primjerice s taktilnim osjetima: objektivni prostor u prvom je redu polisenzoran i operativan. On je u biti praktičan i eksperimentalan. Tako prava poteškoća leži u tome da se pokaže u čemu je on, usprkos svemu, nepotpun.

Upravo nam ovdje umjetnička djela pružaju dragocjeno sredstvo provjere. Ona nam uistinu pokazuju mogućnost poimanja jednog svijeta lišenog ustaljene veličine, treće dimenzije ako hoćete, svijeta u kojem se predmeti nalaze i pomiču jedino u odnosu na umjetnika ili gledaoca ali ne u odnosu jedan na drugoga, u kojem pomaci ne dovode do promjena volumena ni odlika, u kojem su predmeti uistinu

bića opremljena, jednom zauvijek, atributivnim i nevidljivim odlikama.<sup>19</sup> Taj se svijet zapravo oslanja na odnose postojanih obilježja, to jest klasa po Aristotelovoj logici, posve različitoj od matematske logike relacija — Euklidove logike, logike perspektivne a ne više projektivne umjetnosti, poput ove koju ovdje analiziramo u apstraktnom ali koja međutim postoji konkretno.<sup>20</sup>

Umjetnost srednjeg vijeka pruža nam najpoznatiji primjer tih objektivnih umjetnosti, u smislu kako smo ih upravo definirali. Bilo bizantska ili zapadnjačka, ta umjetnost prihvaća postojanje predmeta po sebi, tj. u biti, svojstava koja se razlikuju od onog što se vidi. To je umjetnost čiji se simboličan govor koristi krutim sistemom evokacije moralnih odlika preko određenih materijalnih atributa, stvarajući tako konvencionalne »parove« koji podsjećaju na mnemotehničke postupke primitivnog govora: kao što divljak upotrebljava prste ruku i nogu da bi zamislio brojeve, tako i srednjovjekovni umjetnik upotrebljava ustaljene znakove simbolike da bi dozvao u sjećanje ideje.<sup>21</sup> Baš je nedavno André Grabar pokazao kako se srednjovjekovna estetika veže uz Plotina, kako je zamisao slike-ogledala silila umjetnika da predoči sve pojedinosti pobrojene na jednom jedinstvenom planu, kako ga je filozofija prisiljavala da odstrani dubinu na koju se gledalo kao na suštinski atribut materije i da slika samo na površinama bez sjena.<sup>22</sup> Odviše se dugo vjerovalo da izražajna vrijednost umjetnosti prebiva u sličnim sistemima krutih simbola, u nekoj vrsti ideografskih rječnika u kojima svakoj slici odgovara jedna ideja i obrnuto. Ta je opsjena mnogo pridonijela da nam prava izražajna vrijednost umjetničkog djela ostane prikrivena. Osim toga, sigurno je da se koncepcija simboličke umjetnosti u uskom smislu riječi, koja trijumfira u srednjem vijeku, oslanja podjednako na Aristotelovu logiku kao i na mističke ideje

18

O linijama vidi: Brunshvich, *Etapes...*, str. 131, 140 i Piaget, *Espace...*, str. 554. Prijeko je potrebno prići problemu izučavanja plastičkog pokreta. Linija, koja je percipirana kao granica umnog analitičkog pokreta, vezana je s kretanjem. Treba prići izučavanju zasnovanu u isto vrijeme na analizi različitih umjetničkih stilova i na laboratorijskim iskustvima. Linija također nije temeljna zadanost; ona isto tako predstavlja tekovinu i posjeduje veoma promjenjive vrijednosti. I ovdje nam eksperimentalna povijest umjetnosti može pomoći u definiranju manje ili više ustaljenih duhovnih struktura i omogućiti nam da, potom, bolje odredimo izvorne oblike civilizacije.

19

O ulozu i značenju trećeg člana vidi: Piaget i Szeminska, *La Genèse du Nombre chez l'enfant*, Neuchâtel, Pariz, Delachaux i Niestlé, 1941, i Wallon, n. dj., I, str. 41, 122, 129; II, str. 57. Uvođenjem trećeg člana dobiva se prijelaz od kontingentnog nužnom i upotreba broja je moguća.

20

O pitanju klasa i relacija, vidi Brunshvich, n. dj., str. 70—72 i 95. Vidi također: Piaget, *Construction du réel...*, str. 37 i *Espace...* str. 543; Wallon, *Origines...*, II, VIII.

21

Brunshvich, *Etapes...*, str. 9—12, navodi oslanjajući se na etnografe specijalizirane u izučavanju običaja australskih i polinezijskih domorodaca određen broj činjenica značajnih za razumijevanje predodžbenih odnosa između brojeva i simbola. Vidi isto tako zanimljiv članak gđe David, *Pismo i mišljenje*, u *Revue Philosophique*, 1948, str. 147—159. Govor, a napose pismo, predstavljaju »znakove«.

22

André Grabar, *Plotin et les origines de l'esthétique médiévale* u *Cahiers archéologiques*, sv. I, Pariz, Van Oest, 1945.



Plotinove. Otud vuče porijeklo njezin golem ugled u toku stoljeća, i njezin nam uspjeh pomaže da bolje razumijemo kako je silogizam mogao zadovoljavati naraštaje. Aristotelovska misao, misao po klasama atributa i po kategorijama, misao podređena imperativnim pravilima vokabulara, udrugama znakova ili ideja, a ne znatiželji ispitivanja i ekleticizmu rasuđivanja. Načelo identiteta, A je A, objašnjava svetog Anselma isto tako dobro kao Giottovu plastičku umjetnost.

Ne mogu se dulje zadržati na ovoj točki. Sagledano pod tim kutom, izučavanje povijesti umjetnosti priziva brojna istraživanja i osjetljive klasifikacije. Kazat ću još samo da srednjovjekovna umjetnost nije jedina umjetnost koja odgovara projekativnoj predodžbi prostora, matematici skupova, Aristotelovoj i Plotinovoj dijalektici. Egipatska umjetnost ulazi jednako tako u ovu kategoriju i mnoge druge među umjetnostima svih civilizacija, imajući na umu da nam dijete koje stavlja svoje likove jedan do drugoga proizvoljno sa stajališta euklidovske perspektive, i koje predodžbenu sliku gleda kao da postoji na isti način kao i model, pruža dokaz stalnih psiholoških osnova te umjetničke koncepcije i tog načina zamišljanja prostora.<sup>23</sup>

U određenom trenutku i dosta iznenadno dijete prestaje sebi predočivati svijet kao oblikovan postojećim stvarima nepromjenljivih veličina i odlika i koji izvan njega raspolaze postojanom trajnošću analognom njegovu trajanju. Ono pristupa problemu pomicanja predmeta jedan u odnosu na drugi; dotiče pitanje prave veličine, ne više utvrđene nego relativne veličine; ono otkriva pojam mjere, oslon na apstraktnu ljestvicu vrijednosti i mogućnosti variranja prividnih relacija mjere među stvarima neovisno o postojanosti njihove prirode. U isto vrijeme, prestaje vjerovati u savršenu podudarnost slika i predmeta, slika i ideja, ukratko, označitelja i označenog.<sup>24</sup>

Sad nam valja slično definirati, u vezi s trećim temeljnim stavom djeteta u vizuelnom dodiru sa svijetom, treći način osjećanja i predočivanja prostora na koji se oslanja treća porodica plastičkih umjetnosti.

Na toj etapi njegova misaonog razvoja opažamo u djeteta nekoliko presudnih otkrića koja konačno sva vode tome da mu pruže mogućnost daljnjeg odvajanja od neposrednog doticaja s materijom. Ubuduće slika i ideja postaju materija njegova razmišljanja i njegove spoznajne djelatnosti. Ono uspoređuje svoje uspomene jedne s drugima, ne osjećajući potrebu da izričito svodi neku sliku ili neki pojam na prisutni predmet; slika postaje čulna tvar njegove imaginacije, i apstrahiranje se može izvesti polazeći od koordinacije slika a ne više predmeta izravno omeđenih u prostoru. Ubuduće predodžbene sheme mogu funkcionirati same o sebi uz pomoć pamćenja, te tako imaginacija postaje sposobnom da stvori mogućnost novih aspekata predmeta, štoviše, novih predmeta ili novih pojmova. Oličavajuća misao i obična misao razvijaju se istodobno na planu koordinacije radnji i imaginarnih gledišta.<sup>25</sup>

Posljedice su toga novog temeljnog stajališta duha, naravno, od presudne važnosti i na području likovnog predočivanja oblika u prostoru i na području logičkog mišljenja. Razvoj pojma uzročnosti, sposobnosti iznalaženja mogućeg i njegova predočivanja idu zajedno bilo da je riječ o verbalnom oličavanju crtežom ili ritmom.<sup>26</sup>

23

Vidi npr.: Wallon, *Origines . . .*, II, 48. Veoma je važno ovladati vijeću da Egipćanin koji je gledao bareljefe, jednako kao i srednjovjekovni čovjek koji je gledao freske, nisu ni jedan trenutak imali osjećaj iznenađenja i nesavršenosti koji mi imamo, a koji proizlazi iz činjenice da mi u tim djelima tražimo nešto različito od onoga što se u njima nalazi. Za one koji prihvaćaju temeljne zadanosti ukupna je zamisao savršeno povezana i prihvatljiva. Da bi se to shvatilo, dovoljno je pomisliti da se nakon impresionizma opća vizija prirode izmijenila dotle da slikari s bulevara Raspail ili s bulevara Saint-Michel postaju Cézanneovi učenici. Sadašnji naraštaji umjetnika i ljubitelja umjetnosti gledaju okom Matissea i Picassoa, a avangardnim umjetnicima smeta ograničena vizija renesanse. Lažan je pojam nepromjenljivih estetskih vrijednosti; ima ponekad vraćanja i sretnih konvencija, ali ne postoji apsolutna plastička istina od koje se udaljuje ili kojoj se manje ili više približuje.

24

Vidi primjerice: Piaget, *Naissance de l'intelligence . . .*, str. 351 i dalje, te *Représentation de l'espace . . .*, str. 24, 60, 531, 562.

25

Vidi: Wallon, *Origines . . .*, II, str. 3, 26, 118, 148, 164, 193.

26

Važnost za koju želimo da se pokloni plastičkom jeziku ne smije nas navesti da zaboravimo druge načine izražavanja, napose izražavanje kretanjama. Od prvih trenutaka svog života dijete nastoji očitovati svoje osjećaje mimikom položaja. Ono tu naviku neće izgubiti. Na višem stupnju gestualno izražavanje vodi do mimičke umjetnosti, do glumačke umjetnosti i napose do plesa. Prije četrdesetak godina isticani su odnosi koji postoje između muzike i plesa, ali to je tek početak. Film nam pruža priliku da takva istraživanja nastavimo. U institutu za filmologiju, koji je upravo osnovan u sklopu Pariskog sveučilišta, jedan od — četvrti — na podstrek Marija Roquesa stavio je sebi u zadatak da pride komparativnim istraživanjima koja su očito zanimljiva, a koja prelaze područje filma. Između pisma i crteža (v. navedeni članak gospode David), između crteža i plesa, postoje sigurne sukladnosti: tu se otvara izvrsno područje istraživanja.

Što se tiče crteža, valja reći da ta etapa odgovara prije svega pojavi jednog novog realizma; broj se gledišta umnožava, te predmeti prema tome poprimaju mnogo veću raznolikost nego prije. Osim toga, počinje se obraćati pažnja na pozicione odnose među samim predmetima; zanimanje se prestaje koncentrirati na osobno umjetnikovo viđenje predmeta da bi se utvrdilo na međusobnim odnosima izvanjskih elemenata. Time se, u isto vrijeme, otvaraju eksplikativni i fabulatorni put. Piaget je veoma dobro rekao da u djeteta crtež manje izražava model nego perceptivnu djelatnost subjekta; da crtež nije očitovanje nego akcija.<sup>27</sup> Pa ipak, treba dodati da upravo zato ne možemo gledati crtež kao uvijek jednak u različitim fazama razvitka bilo pojedinca bilo društva.

Kako ne prevodi stvari nego viziju stvari, crtež odaje čovjeka onim što je u njemu najintimnije: strukturom i stupnjem razvoja njegova misaonog mehanizma. U primitivaca i u psve male djece crtež i boja izražavaju vizuelne senzacije, pomoću onoga što je u njima ako ne najrazlučenije, a ono svakako najintenzivnije. Dolazi potom jedna etapa u kojoj se nastoje razlikovati kakvoće, uspostavljati poreci utisaka i u isto vrijeme minuciozno predočivati detalji — dva postupka vizuelne analize naoko suprotstavljena a u osnovi solidarna. Bitna je točka onda objektivni realizam stava, vjera u apsolutno postojanje modela i također vjera u ograničenost broja mogućih tipova, budući da njihova krutost potječe od nove svijesti o autonomiji umjetnika u odnosu na svijet. To je jednom riječju doba spoznajnog realizma.

Pojavljuje se napokon treća etapa. Ona odgovara, kako sam maločas spomenuo, ovladavanju apstraktnim i imaginativnim poimanjem. Ona isto tako odgovara općem prihvaćanju koordinata euklidovskog prostora. Treća dimenzija i mogućnost stvaranja predodžbenog univerzuma, sređenog prema zatvorenom sistemu mjere; usvajanje broja i mjesta, drugim riječima, mogućnost adekvatnog izražavanja apstraktnog konkretnim i obratno; nejednakost cje-line i dijela, to jest mogućnost distingviranja zasnovanog ne na biti nego na analizi; hipoteza matematskog kontinuuma i beskonačnosti, sve to svjedoči da euklidovska logika, koja je zamijenila klasifikaciju, stvara temeljne uvjete znanosti, otvara gotovo neograničene putove umjetnosti.<sup>28</sup> Opažanje relacija umjesto opažanja biti i osobina osigurava i govoru i crtežu teoretski ali ne i praktički beskrajne mogućnosti. Ja ću čak malo kasnije pokazati kako se, po mom mišljenju, figurativna predodžba svijeta našla, tek što se orijentirala k najširem oslobađanju, usko ograničena uspjehom svojih prvih iskustava.

Da bi se bolje uočila relacija koja postoji između klasičnog crteža, euklidovskog oličavanja prostora i klasične matematike, čini mi se prijeko potrebnim prethodno nabaciti dvije slike. Podsjetit ću, prvo, da su najraniji napreci koje su stari postigli na putu umovanja o brojevima bili povezani s astrologijom; da su matematika i astronomija nerazdvojive; da su upravo zvijezde pružile najprije oslonac konkretnom zamišljanju izumitelja znanosti o brojevima; da zvijezde predstavljaju u prostoru točke koje, kao i prsti na ruci, navode na misao o broju te da su njihovi položaji dopustili da se u prostoru utvrde prvi imaginarni likovi, likovi sazvježđa, koji su pružili u neku ruku topološku intuiciju sređenih likova geometrije.<sup>29</sup> Priroda nam je uostalom besprekidno pružala slike u kojima se vidljivo zrcale sheme mišljenja. Ako njih geometrija čini očiglednim, podvođeci ih pod zakonitost plošnih likova,

28

O logičkoj vrijednosti Euklidovih postulata, v: Brunshvicg, *Etapas . . .*, str. 88.

29

O odnosima brojeva i likova koje čine zvijezde, vidi: Brunshvicg, *Etapas . . .*, str. 31.

sličnost brojeva, koji bi po svojoj čisto numeričkoj prirodi izmaknuli našoj analizi, umjetnička djela isto tako čine očiglednim — uvodeći ih u igru na različitim stupnjevima svijesti, pod različitim zakonitostima različitih stupnjeva prostora — moralne ili spekulativne relacije kojih bi istina bila teško dostupna logici — čak određene temeljne zakonitosti mišljenja, određene bitne strukture poimanja.

Počevši od trenutka kad crtež, oličena predodžba svijeta, prestane jednostavno pretendirati na to da nam pruži dvojnika opažanja — što je posve uzaludno, počevši od trenutka kad umjetnost čak prestane sa htijenjem da nam pruži znak koji nam izravno podmeće neki predmet i koji vraća sjećanje na neko časovito viđenje ili neku uobičajenu identifikaciju, dolazimo do toga da shvatimo kako likovne umjetnosti predstavljaju govor s istim pravom kao umjetnosti riječi i glasovne umjetnosti.

Nije mi nepoznato da ovim vrijeđam mnoge navike te da za mnoge ljude neće tako skoro slika biti ravna štivu. Ali još mi je bolje poznato da je u životu pojedinaca i društvenih zajednica uloga vizuelne slike zapravo isto tako važna kao i uloga slike koju primamo putem sluha.<sup>30</sup> Istinska poteškoća dolazi otuda što intelektualci različito gledaju na to pitanje. Većina onih što se izražavaju pišući čitaju samo verbalne znakove, dok oni koji ideje stvaraju nisu kadri braniti svoja prava na planu verbalne rasprave. Međutim, nema pravog raskola između različitih načina izraza određene epohe, posrijedi je samo nesporazum među stručnjacima. Ali očigledno je u interesu i znanosti i obrazovanja da se jaz premošćuje.

Rekao bih čak da, po mom mišljenju, baš auditivci i verbalisti imaju u tom poslu najviše dobiti. Oni ostavljaju po strani goleme sektore istraživanja koji bi im omogućili bilo da — ako su historičari ili filozofi — jasnije uoče pojave koje usklađuju, bilo da — ako su političari ili tehničari — jače utječu na mišljenje ili djelovanje svoje okoline.

U svakom slučaju, u ovom času ne znamo gotovo ništa o odnosima između različitih jezika kojima se ljudi služe. Jedino naziremo važnost komparativnog izražavanja znakova. Bit će potrebno, s jedne strane, za određeno vremensko razdoblje, uspoređivati različite znakove kojima su se ljudi služili: usporedna izučavanja umjetnosti, glazbe i književnosti tu su poželjna, i u njima valja nastojati, nasuprot onom što se radilo dosad, ne da se stavljaju jedan do drugoga misleni sadržaji, apstraktni reziduum djela, nego da se razlože oblikovni i duhovni mehanizmi djela; tu više moraju naći oslonca lingvistika i kritika umjetnosti nego povijest književnosti i povijest umjetnosti. S druge strane, može se misliti o mogućnosti izučavanja, u današnjem vremenu, živog formiranja novih znakovnih sistema koji se oslanjaju na različita čula i na različita izražajna sredstva. Trebat će, napokon, prići ispitivanju stalnih psihofizioloških odnosa između duhovne strukture i različitih načina logičnog izražavanja kojima duh raspolaže. Djelo Wallona i Piageta priziva nastavak ili — točnije — transpoziciju koja se, inače, mora temeljiti na veoma važnom diferenciranju socijalnih sredina.<sup>31</sup>

Nemoguće je, naravno, unaprijed suditi o zaključcima do kojih će moći dovesti slične ankete; ali čini mi se prijeko potrebnim precizirati na teorijskom planu još jedan oblik problema. Tako postavljena ta teorija plastičnog i likovnog znaka pretpostavlja dogovor o simboličkom značenju umjetnosti općenito i plastičkih umjetnosti napose.

U nekoliko radova pokušao sam skrenuti pažnju na sociološku vrijednost umjetnosti. U jednoj knjizi pod naslovom *Povijest umjetnosti kao instrumenta germanske propagande (L'histoire de l'art instrument de la propagande germanique)*, Pariz, Librairie de Médecis, 1945, istaknuo sam ulogu umjetnosti kao propagandnog sredstva i kao temelja nacionalnih doktrina. U prvom dijelu tog djela ponovo sam se dotaknuo Sociologije umjetnosti, u kojoj sam pokušao naznačiti nekoliko pitanja što se nameću u studiju umjetničkih djela, napose temeljni problem odnosa umjetnosti i tehnika. U svojoj knjizi *Novi crtež, novo slikarstvo: Pariska škola (Nouveau dessin, nouvelle peinture: L'Ecole de Paris)* pokušao sam pokazati kako je suvremeno slikarstvo došlo do toga da otkrije i vrednuje, samo od sebe, neovisno o svakom filozofskom ili matematskom utjecaju, važnost pojma znaka, u vezi s nastajanjem simboličke vrijednosti plastičkih oblika srećom sve slobodnijih od literarnih natruha — iz čega proizlazi teškoća čitanja današnje umjetnosti. Ali bit će potrebno još mnogo istraživanja i anketa, a prije svega razmišljanja o metodi, poput ovog mogej.

Ističući postojanje »svijeta umjetnika«, drugim riječima, važnost ne-verbalnih načina izražavanja za izučavanje povijesti civilizacije, ne bi valjalo smetnuti s uma složenost problema. Ne postoji u povijesti jedan jedini plastički jezik, govoren bolje ili lošije, kao što ne postoji jedan jedini povijesni jezik kulture. A u jednom vremenskom razdoblju nisu svi ljudi osjetljivi na iste plastičke znakove; obrtnik ne vidi i ne čuje isto što poljoprivrednik ili intelektualac. Moderna estetika mora nastojati povući razliku između društvenih »grupa« danog vremena i dane zemlje. Neki plastički znaci čine veoma raširen jezik, neki drugi vrlo hermetičan jezik. Vidi o tom moju raspravu *Sociologija umjetnosti* na početku knjige.

Rašireno je mišljenje da plastičke umjetnosti imaju simboličku vrijednost koja se izražava u njihovu apstraktnom sadržaju. Zapravo, ta simbolička vrijednost umjetnosti postoji, ali je ograničena, ona proizlazi iz onoga što sam predložio da ovdje nazovemo drugim stupnjem plastičkog predočivanja prostora, koji odgovara realističnosti predmeta i ideografskom govoru čiji je sam domašaj prilično nepoznat i koji priziva sistematske usporedbe u kojima bi surađivali lingvisti i historičari umjetnosti.

Ali ponajviše me zabrinjavaju kad se plastičkim umjetnostima priznaje samo to sredstvo izraza. One su, po mome mišljenju, isto tako kadre da i posve drugačije pobuđuju slike i misli: bilo pozivajući se na one intuicije prvotnih vrednota koje objašnjavaju zašto smo uzbuđeni kad samo pogledamo neku boju ili neki oblik — cvijeta ili slike, isto kao i kod opažanja nekog zvuka, i to uzbuđeni na posve određen način; bilo izazivajući u imaginaciji strogo dijalektičke lance razloga u kojima značenje ne proizlazi iz jednom usvojenog poistovjećanja određenog znaka s određenom mišlju nego iz opažajne i analitičke djelatnosti upravljene na plastički predmet koji je postao materija naše spekulativne djelatnosti.

Vjerujem da je veoma opasno širiti misao da nas umjetnost dira jedino stoga što je kadra u nama pokrenuti neodređene osjete, što nas podsjeća na emocije doživljavane inače na književnom planu, što nam otvara zlatna vrata sna i tajni pristup vrhunarnom.<sup>32</sup> Po mom sudu, veličina ljudske misli samo je na putu razuma. Ljudski rod ne napreduje zahvaljujući zbrkanim silama podsvijesti. U osnovi svih velikih razdoblja leži napredak u tehničkoj moći. Uvjeren sam da veličina umjetnosti dolazi upravo odatle što je ona kadra materijalizirati napredak ljudskog duha, koji se prije svega sastoji u stano-vitoj moći razlučivanja.

I da sâm ne bih ostao na području mutnih zamisli, dat ću ovdje dokaz načina na koji crtež može povećati tu distinktivnu moć i, s prostornim dimenzijama, uvišestručiti našu analitičku i izražajnu snagu. Evo kako Descartes u svojim *Regulae ad directionem ingenii* postavlja temeljni problem prostornih dimenzija. »Element je prostorne dimenzije duljina: može se poći od duljine da bi se rekonstruirala prostorna realnost kao trodimenzionalna mnogostrukost... Svaki duljini analogan element može biti promatran kao dimenzija, pa će se u neki problem uvesti toliko dimenzija koliko se bude htjelo...« Dimenzije su ne samo duljina, nego i širina i dubina, ali je i težina dimenzija prema kojoj se stvari važu, brzina je dimenzija kretanja, i tako postoji bezbroj sličnih dimenzija. Svaki oblik dijeljenja na jednake dijelove, bio on istinski ili zamišljen, dimenzija je prema kojoj se broji.<sup>33</sup>

Bilo bi mi drago da svi oni, koji su iznenađeni slušajući kako se o umjetničkim djelima govori kao o djelima koja imaju znakovnu vrijednost, razmisle o ovih nekoliko redaka; da napokon usvoje da je umjetnost određen govori isto tako jasan za one koji ga razumiju ili spontano govore i isto tako potpun kao i drugi govori. Budući da je slika sistem linija i mrlja koji nastoji zadovoljiti zadanosti određenog problema, ona izražava isto toliko intelektualnih pobuda kao i neki govori ili neka teorema — bilo onim što znači bilo dijalektičkom vrsnošću veza kojima se služi. Kartezijanska definicija vrijedi podjednako za umjetnost kao i za geometriju; ona nam razumno predočuje što mogu značiti izrazi kao prostor zamišljanja; ona nam omogućuje da razaberemo kojoj vrsti intuicije odgovara plastički pokret i, općenito, kako je figurativna umjetnost u isto vrijeme kadra pobuditi djelatnost duha i prenijeti u odmjeranim terminima utiske i osjete jednako raznolike kao i jezik.

Tako vidimo da nam plastička umjetnost pruža spoznajno i izražajno polje jednako prostrano kao i drugi sistemi koji se oslanjaju na osjetilo sluha, drugo bogato čovjekovo osjetilo. Nadam se da sam pokazao kako svakoj od triju etapa oblikovanja

32

Neće biti nikad dovoljno inzistirati na pogrešnoj upotrebi, nakon simbolizma, riječi simbol. Svatko u taj izraz stavlja što mu je volja, a ništa ne dokazuje koliko to potrebu da se utvrdi vrijednost znakova — ne samih po sebi, nego s obzirom na društvene odnose. Simbolizam može imati duhovni doseg i umjetnost može unositi u naš život mističke vrijednosti. Ali sve ono što je duhovno nije nužno mistično, a svaki znak nije neizbježno spona između čovjeka i nadnaravnosti. Brojke i geometrijski likovi isto su tako simboli kao petorokut ili križ. Vrijednost umjetnosti nije samo emocionalna, nije bar emocionalna sama po sebi i ne više od vrijednosti riječi ili bilo kojeg drugog znaka, brojke ili kretanje. Izučavanje umjetničkih znakova nije nužno lirsko. Ono zavređuje da mu se pristupi s objektivnošću i metodičnošću kao i izučavanju riječi.

33

Navedeno u: *Brunschvicg, Etapes...*, str. 110—111.

mišljenja u djeteta odgovara jedan aspekt likovnih umjetnost. Ostavljajući po strani mnogobrojne probleme, poput onih koji se tiču nadasve zanimljivog pitanja prepletanja između vizuelnih i zvučnih slika — ubrajajući u njih i verbalne slike — završit ću ističući, s obzirom na to izlaganje, značenje istraživanja današnje umjetnosti.

Učinit ću to u nekoliko riječi, jer bi pitanje inače zasluživalo duge analize. Usput se moglo primijetiti da dodirujem većinu problema koje nameće moderna umjetnost: problem diskontinuiteta, višestrukih prostora i dimenzija, figurativne vrijednosti linija, predočivanje pokreta, itd . . .

Sa stajališta koje smo zauzeli, bitno je: kakav položaj zauzima moderna umjetnost na ljestvici genetičkog stupnjevanja prostora?

Nema sumnje da je suvremena umjetnost, s tog gledišta, umjetnost trećeg stupnja, umjetnost u kojoj je znak upotrijebljen u gotovo čistom stanju. A pitanje koje se onda nameće glasi: kakav je njezin položaj u odnosu na umjetnost renesanse, i kakva je vrijednost umjetnosti same renesanse na ljestvici figurativnih dijalektičkih vrijednosti?

Misao da je suvremena umjetnost ubila renesansu obično se uzima kao nešto opće poznato. Mislim da je baš to pogrešno. Suvremena umjetnost razvija i usavršava djelo renesanse, kao što suvremena matematika razvija rezultate matematike ljudi 16. stoljeća a da je ne poništi. Pokazat ću na drugom mjestu kako renesansa u umjetnostima ima korijen u otkriću jednog novog plastičkog prostora, otkriću do kojega je u Firenci, u prvim godinama Quattrocenta, došla sasvim mala skupina umjetnika. Taj su prostor Brunelleschi, Ghiberti, Donatello i, manje, Uccello, koncipirali na osnovi svojih veza s matematičarima poput Manettija i s obzirom na tehnički i teorijski karakter svojih umovanja — potkrijepljen znanošću. Ti su ljudi zaključili srednji vijek kad su uveli načelo prostorne organizacije na osnovi mjere. Tako su ponovo pronašli grčke pojmove kanona i jedinice. Sve proizlazi iz toga. Gotovo je s predmetom, kraljem i s ideogramom. Umjetnik promatra osjetilni svijet, on zamjenjuje logiku i gramatički intuicionizam utemeljen na Aristotelovim klasama intuicionizmom osjetilnog svijeta i promatranja. Pa ipak, oni u isto vrijeme postavljaju oslobađajući princip koji bi mogao biti beskonačan i princip uskog ograničavanja. Teorija linearne perspektive svodi svu plastičku imaginaciju na jednoočnu viziju i na jedno očište. Iz toga proizlazi da se u isti mah otkrila mogućnost proračunane i premjerene predodžbe prostora i rudimentarne sheme koje su se potom držali. Renesansa je tako donijela najveće oslobođenje i najtežu tiraniju koju je moguće zamisliti. Renesansa bijaše postavila načelo kohezivne pre-

dodžbe svijeta, tj. odbacila je objektivno-projektivni sistem srednjeg vijeka u kojemu se umjetnosti zasnivaju na ređanju ideografskih slika. Ona je uvela drugu metodu: najveću je važnost pridavala međusobnim odnosima predmeta, a svoje je gledište kodificirala, oko sredine 15. stoljeća, s Albertijem. Teorija »vizuelne piramide«, zajedno s dvostrukom konvencijom »otvorenog prozora« i »jednoočne perspektive«, tj. projekcija slike svijeta s jedne jedine nepomične točke i u zatvorenu i omeđenom prostoru, dovela je do uskog ograničavanja mogućnosti otvorenih prema jednoj umjetnosti zasnovanoj na mjeri i na smisljenoj vrijednosti znakova. Počevši od 17. stoljeća neki smioni duhovi nazreli su postojanje problema. U tom je doista pravo objašnjenje svađe do koje je došlo između Bossea i Akademije oko 1660. Nakon matematičara Desarauesa, Bosse je tražio takav sistem perspektive u kojem bi se stvari pokazivale »ne takvima kakvim ih oko vidi, nego takvima kakvim ih zakoni perspektive nameću našem razumu«. Nitko nije tada shvatio domašaj tako postavljenog pitanja, makar se ono pridružuje Descartesovim koncepcijama što se tiče višestrukih dimenzija prostora.<sup>34</sup>

Suvremena je umjetnost odbacila zamisao jednoočne perspektive i jednostavne geometrijske kvadrature prostora; prihvatila je pluralni prostor u kartezijanskom smislu i višestrukost, čak simultanost očišta. Tako se objašnjava misao da ona u isto vrijeme razara renesansu i produžuje je. Otkriće likovne predodžbe utemeljene na metričkim relacijama i na relativnoj vrijednosti predmeta, gledanih ne više kao dvojnika ideje nego kao dijalektičkih znakova promjenljivih vrijednosti, najveći je izazak renesanse. Njega modernisti nisu odbacili.

<sup>34</sup>

O Bosseu vidi: André Blum, *Abraham Bosse et la société de son temps*, Paris, Morancé, i naročito: Desargues, *Méthode universelle de mettre en perspective les objets donnés réellement ou en devis*, Paris, 1636.

Oni poriču da se može pojmiti samo jedan jedini sistem matematskog predočivanja prostora putem koordinata. Oni su dokazali proizvoljan i ograničen karakter jednog sistema konkretne primjene nauka; ali njega samog nisu poništili. Naprotiv, trude se da utvrde konvencionalne formule koje imaginacija njihovih suvremenika može prihvatiti, vodeći računa o općim namislama svoga vremena. Te će formule posve prirodno služiti da se jasno i očigledno plastički izrazi nov ciklus ideja i simbola u kojem će se zrcaliti duhovna koncepcija današnjeg svijeta. Oni se opet kreću prema novom stilu, prema novom, nužno ograničenom, sistemu koordinata i simbola koji će jednog dana ustupiti mjesto nekom drugom. Ali razlika u naravi između pluralističke koncepcije mjernog prostora i koncepcije ljudi iz 16. stoljeća nije tako apsolutna kao između ove potonje i objektivističke koncepcije koju su zastupali umjetnici srednjeg vijeka.

To čemu mi prisustvujemo ponovo je, dakle, strastven sukob između različitih sila, u kojemu nije sve okrenuto u pravcu suprotnom od pravca renesanse. Određene težnje pokazuju posve primitivno obilježje, i zahvaljujući njima umjetnost se osvježuje na prvotnim vrelima vizuelnih osjeta i emocija. U isto vrijeme, ponovo se otkrivaju prezrene vrijednosti poput vrijednosti srednjovjekovnih umjetnosti, zanesenih ideografskim realizmom, poput vrijednosti primitivnih razdoblja umjetnosti klasičnog nasljeđa i vrijednosti neklasičnog svijeta. Ali razvija se, uz to, aktivno umovanje koje predstavlja povratak na mogućnosti što su ih otvorili renesansni ljudi, možda i njihovo daljnje razvijanje, vodeći računa o novim mogućnostima što ih je imaginaciji otvorio napredak matematike; ona se također usmjeruje u isto vrijeme prema produbljivanju više formula koje odgovaraju sukcesivnim stadijima psihologije djeteta — kako smo ih opisali — ali se može postaviti pitanje ne odgovaraju li oni u odrasla čovjeka temeljnim aspektima života.

Piagetova teza o regresijama omogućila bi, očigledno, da se objasni kako su umjetnici, da bi dospjeli na viši stupanj umijeća i svijesti, primorani da prođu kroz topološku i objektivnu etapu nove znanosti. Ali mislim da bi bilo pogrešno, kao što sam već rekao, htjeti da se izjednači razvoj civilizacija i povijesti sa životom pojedinaca.<sup>35</sup> Mislim, naprotiv, da oblici opažanja, do kojih dijete dolazi postupno,

odgovaraju manje ili više usavršenim težnjama ljudskog mozga, ali da svaka od tih etapa predstavlja ipak sistem po sebi, tekovinu koju ne bi bilo ispravno prezirati, jer je ona pogodna da služi kao potpun govor razvijenijim ili manje razvijenim potrebama, ali podjednako nužnim, i pojedinaca i društava.

U svakom slučaju čini mi se očiglednim da umjetnost pruža snažan instrument analize koja treba da pokaže je li riječ o spoznaji mehanizma ljudske imaginacije i izražavanja i je li potrebno zacrtati povijest susljednih ponašanja ljudi u društvu. Nedavno izučavanje genetičke strukture dječje inteligencije, s jedne strane, i razvoj suvremene plastičke umjetnosti, s druge strane, neobično se približuju učenjačkim spekulacijama, odakle izlazi na vidjelo stvaranje nove znanosti i nove umjetnosti. Želio bih da se razvije i jedna modernizirana nauka o povijesti koja će, proširujući polje svojih promatranja i pozivajući se na sve humanističke discipline, naći djelotvoran oslonac u poznavanju govora i znakova.

Revue d'Esthétique, 1948.

preveo s francuskog  
božo gagro

<sup>35</sup>

Wallon je veoma sretno pokazao kako promjena civilizacije ne podrazumijeva povećanje spoznaja, nego promjenu načela i strukture mišljenja. Vidi: *Origines...*, II, str. 419. Tako se njegove preokupacije i njegov nauk pridružuju učenju Luciena Febvrea koji zahtijeva »novu Povijest«, povijest ljudi i njihovih civilizacija koje su, po mom mišljenju, nepristupačne bez usklađenog izučavanja svih njihovih sredstava izražavanja.