

historija intelekta kao historija umjetničkog razvitka

(djelo herberta reada)

zdenko rus

Ako uzmemo u obzir značajne suvremene teoretičare umjetnosti čija su djela prevedena u nas, onda Herbert Read zasigurno stoji na prvom mjestu po broju prevedenih djela. Pokušao sam sebi na neki način objasniti ovu posebnu reputaciju Readova teorijskog rada u našoj sredini, ali zaista nisam mogao naći neki precizniji odgovor. Račun vjerojatnosti, s obzirom na značajnu Readovu produkciju, bio je prvo što sam odbacio kao neupotrebljivo. Da li je riječ jednostavno o nekom pojačanom interesu za njegove teorijske koncepcije? Našao sam, međutim, to da o nekom značajnijem utjecaju Readove misli na naše vlastite suvremene teorijske tokove, i na planu likovne umjetnosti i na planu literature, ne može biti ni govora. Dalje u tom pravcu niti sam htio niti mogao razmišljati. Ono što je preostalo kao jedino potpuno jasno bio je zaključak da postoje ipak izuzeci u našoj prevodilačkoj i izdavačkoj djelatnosti, naime da na prijevode nekih djela, koja su od fundamentalnog značenja za naše vrijeme, ne treba čekati dvadeset ili više godina.¹

Herbert Read, pjesnik, prozaik, književni teoretičar i teoretičar likovnih umjetnosti svakako je jedna od najdominantnijih ličnosti u suvremenom anglosaksonskom umjetničkom i kulturnom svijetu. U svakom slučaju temelji njegovih teorijskih koncepcija (ovdje će biti isključivo riječ o Readu — teoretičaru) u neku ruku odudaraju od generalne linije suvremenih književnih i likovnih teorija i kritika anglosaksonskog jezičkog kruga, ako pod ovom generalnom linijom shvatimo sve one razne varijante neopozitivističkih tendencija u teoriji i kritici. Temelje njegovih teorijskih radova naći ćemo, prije svega, u teoriji »čiste vizuelnosti« njemačkih teoretičara likovnih umjetnosti. Nema sumnje da mu je neposredan put do njih otvorio njegov prethodnik, zemljak Roger Fry. Jednako fundamentalan utjecaj koji se izuzetno plodno odrazio u Readovim teorijskim radovima dolazi s područja psihoanalize (prije svega Freudova teorija), ali isto tako i od Jungove dubinske psihologije. U novijim radovima kao snažnu potporu svojih teorijskih koncepcija Read nalazi u rezultima Gestalt-psihologije i, s druge strane, u »gene-

tičkoj epistemologiji« J. Piageta, najznačajnijeg predstavnika moderne francuske psihologije. Na filozofskom planu izuzetan značaj kod Reada zauzimaju filozofski radovi Vica, Cassirera i R. G. Collingwooda. Posebno možemo ubrojiti tu i filozofiju Henrija Bergsona. Kažem posebno jer je Bergsonova filozofija jedina metafizika s kojom Read barata kao temeljnom činjenicom o suštinskoj prirodi umjetnosti. Ali prije približavanja Bergsonu Read se približio Vicu i Vicovoj metodi: povratak na početak. Bez izuzetka možemo primijetiti da se u svim Readovim teoretskim djelima primjenjuje metoda kojoj je začetnik Vico: genetička metoda. Read će dodati da je to »sama empirijska metoda« — i dalje: »Čitava moderna tradicija umjetnosti proizlazi direktno iz ovog stava prema umjetnosti: umjetnost se ne poima više kao racionalni ideal, mukotrпно naprezanje ka intelektualnoj savršenosti, već se zamišlja kao stupanj razvoja idelane historije čovječanstva, kao prelogičan način izražavanja, nešto potrebno i neizbježno i organsko.«

Upotrijebio sam ovaj citat s dvostrukom koristi. S jedne strane da pokažem osnovno Readovo shvaćanje umjetnosti kao one neprestano svježje, prvotne i izvorne čovjekove kreativne aktivnosti koje je prelogično i intuitivno. A s druge strane da pokažem Readovu pripadnost onom snažnom antikartezijanskom pokretu u estetici i filozofiji umjetnosti koji započinje s Vicom. Nije onda čudo što je na tom putu susreo Bergsona, koji se možda može smatrati kulminacijom antikartezijanstva. U svom kratkom osvrtu² na fundamentalne promjene u teoriji umjetnosti koje su otpočele unazad dva stoljeća Read završava s Bergsonom kao jedinim suvremenim filozofom³ koji je dao adekvatnu obradu umjetnosti »koja je istovremeno naučna po svojoj bazi i filozofska po cilju«. Read je kasnije očito proširio taj krug kada je u Cassireru i Collingwoodu našao osnovne podsticaje za razvijanje značajne teze o historijskom prvenstvu simbola umjetnosti.

Kao što smo mogli vidjeti, Readov teorijski pristup umjetnosti jest empirijski — empirijski u onom smislu koji se suprotstavlja svakoj apriorističkoj metodi

— ali nije »znanstven« u suvremenom smislu te riječi. On se koristi, koliko je god više moguće, svim onim naukama koje su povezane s čovjekovim duhom i oblicima njegova izraza — historijom, antropologijom, psihologijom, morfologijom, filologijom — svim onim naukama koje su povezane s filozofijom ljepote. Nije teško zaključiti da je Readov teorijski stav povezan s empirijskom metodom u kritizmu.

Može se u prvi mah učiniti da je Readov cjelokupni teorijski rad usmjeren više na usklađivanje različitih koncepcija i doktrina negoli izvoran napor da se zahvati sama umjetnost u svojoj datosti. To je u svakom slučaju pogrešno gledanje koje proizlazi iz površnog promatranja. Čini mi se da je Read jedan od malobrojnih koji je sebi postavio u zadatak da riješi možda najteži i ujedno najfundamentalniji problem koji se pojavio od Hegelovih vremena, da bi danas poprimio svoje krajnje drastične primjere — i na planu teorije i na planu opće konstelacije suvremenog svijeta: razjasniti smisao, mjesto i ulogu umjetnosti u samom životu i u krugu svih onih viših aktivnosti koji sačinjavaju suvremeni duh. U svoje vrijeme Fiedler se također našao pred tim pitanjem, i nije onda čudno da Fiedlerova teorija ima toliko učešća i presudan značaj u Readovu teorijskom mišljenju. U svim svojim općeteorijskim djelima, likovnim i literarnim, on će istraživati sve moguće aspekte koji dodiruju i prožimaju u sebi ovo pitanje. Krajnji zaključak bit će upravo onaj koji je definirao Fiedler: umjetnost je bila, i još uvijek jeste, bitan instrument u razvitku ljudske svijesti. I zatim još jedan novokantovac (!) potvrdit će ovu teoriju — Ernst Cassirer.⁴ Da je umjetnost bitno simboličkog karaktera, u to danas nitko ne sumnja. Zato se ne bih na tome duže zadržavao nego samo toliko koliko je to predstavljeno u prethodnoj noti. Ali postoji u Readu sasvim originalna teorija, teorija o historijskom prvenstvu simbola umjetnosti koju je razvio u knjizi »Slika i misao«, vjerojatno najznačajnijem Readovu teorijskom djelu.⁵ Fiedler, u okviru svoga vremena, još nije mogao naići na realne argumente ovakve tvrdnje, dok ju je Cassirer omogućio, ali je sam nije bio svjestan. Mogli bismo reći da je ono isto što je Vico razvio na polju teorije pjesništva, Read razvio na polju plastičkih umjetnosti, no s jednom širom dimenzijom. Da bi se bolje uočila ta veza, citirat ću jedan pasus iz Crocea koji sam našao u Readovoj knjizi »O prirodni poezije i prirodni kritike« i koji čini rezime osnovnog Vicovala gledišta: »Poezija se ne stvara običnom čudljivošću zadovoljstva, već prirodnom potrebom. Ona je toliko daleko od toga da bude površna ili da ju je moguće eliminirati, bez nje se ne bi mogla roditi ni misao: ona je primarna aktivnost ljudskog duha. Čovjek, pre nego što stigne do toga da stvara univerzalije, stvara imaginarne ideje. Pre nego što razmišlja jasnog duha, on razumeva sposobnostima konfuznim i neodređenim; pre nego što može da artikulira, da se izrazi, on peva; pre nego što govori u prozi, on govori u stihu; pre nego što upotrebljava tehničku terminologiju, on upotrebljava metafore, i za

nje je metaforska upotreba reči isto tako prirodna kao ona koju mi nazivamo »prirodnom«.

Read će to isto, samo sa mnogo većom preciznošću, ustvrditi u vezi s plastičkim umjetnostima: »Želim historijski pokazati da je baš umjetnost bila sredstvo pomoću kojeg je, korak po korak, čovjek uspio pojmiti narav stvarí. Umjetnost nikada nije bila pokušaj da se stvarnost shvati u njezinoj totalnosti; to je izvan ljudske moći. Ona čak nikada nije bila ni nastojanje da se pokaže sve što je vidljivo. Prije bi se moglo reći da ona predstavlja mnogo odvojenih djelomičnih spoznaja i strpljivo fiksiranje svega što je značajno u ljudskom iskustvu. Zato bismo umjetničku djelatnost mogli nazvati kristalizacijom značajnih ili simboličkih formi iz amornog područja osjećanja. Kroz takvu djelatnost »simbolički govor« postaje moguć, a religija, filozofija i nauka slijede kao daljnji oblici mišljenja.« Ne mislim nagađati kakve sve promjene može izazvati ovakva teorija u odnosu na ostale oblike duha; naravno, pod pretpostavkom da je prihvatimo kao tačnu. Istinost ove teze trebalo bi ispitati na planu svih onih nauka čijim se rezultatima i teoretskim implikacijama Read služio u realizaciji i argumentiranju te svoje tvrdnje. Ne namjeravam potanko kritički ispitati eventualne slabosti i nedostatke ove teorije. Ona se u nekim stavovima pokazuje nedovoljno ispitana, ali u globalnu obliku mislim da je tačna.

Kao što vidimo, osnovni impuls za razvijanje jedne takve teorije našao je Read u činjenici da predodžba uvijek prethodi ideji u razvitku ljudske svijesti. Promatrajući cjelokupnu historiju umjetnosti, Read je došao do ovog zaključka: »Samo kada umjetnik stvori simbole za prikazivanje stvarnosti, može se formirati razum kao struktura misli. On stvara te simbole upoznavajući nove vidove stvarnosti i prikazujući svoje znanje o njima u likovnim ili poetskim predstavama.« Umjetnost je, u svojim izvorima, evoluiranje same svijesti, osvajanje stvarnosti putem osjetne percepcije. U svim značajnim fazama u procesu čovjekova estetskog poimanja stvarnosti, fazama koje predstavljaju određene modalitete postojanja, kako ih je uzastopno osvajala naša svijest, simboli umjetnosti bili su oni koji su prvi definirali ove pojedine sfere postojanja ili doživljavanja.⁶

Da li to, međutim, važi i za naše vrijeme? Da li su moderni umjetnici stvorili upravo one simbole na kojima su nauka i filozofija tek dalje mogle nastaviti daljnje spoznavanje stvarnosti? Na ovo pitanje svakako je teško jasno odgovoriti, makar bi se mogao i tu iznijeti niz argumenata za pozitivan odgovor. Ali u svakom slučaju, ako nisu prethodili, oni su istovremeno otkrivali i dovodili do svijesti istovrsne segmente stvarnosti.

Pitati sada o ulozi, smislu ili budućnosti umjetnosti jednostavno je bespredmetno. Odgovor je apsolutno jasan. I usprkos ovom vremenu koje je tako eminentno negativno raspoloženo prema umjetnosti, ni sada ni u budućnosti umjetnička djela ne mogu biti sporedne važnosti ili suvišna, nego su apsolutno neophodna, ako ne želimo oštetiti ljudski um. Umjetnost može umrijeti samo ako se moderna svijest

kompletno odrekne života. Ova fraza ima sasvim novu dimenziju. Umjetnost se ne da nikakvim sredstvima odvojiti od života. Ona je i nastala — kako Read kaže — kao reakcija na život. Zato je ona po svojoj prirodi vitalistička — to će reći životvorna. Ali je isto tako i transformativna — to će reći formativna. Na spoznajnom planu ona je isto tako odlučujuća kao i filozofija. Ona nije diskurzivna, nego je intuitivna. »Hegel, koji je imao svoju filozofiju historije, vjerovao je da umjetnost mora biti prevaziđena, da mora nestati, jer se ljudski um razvio dalje od ovakove konkretne forme spoznavanja... Hegel je vidio neizbježnu kontradikciju između čulne osnove umjetnosti, njene ‚nekontrolirane hirovitosti‘ i konceptualne osnovne filozofije, ‚refleksivne kulture‘, kako ju je on nazvao. Njegova je dijagnoza bila tačna. Ako je prava uloga umjetnosti ‚dovesti u svijest najviše interesa uma‘, umjetnost je osuđena na propast. Ali još uvijek možemo vjerovati da je senzualistička kultura prihvatljivija od refleksivne i da je moderna filozofija, kao što je to bila i kasna grčka, zaražena izvjesnom korupcijom svijesti koja je pravo tumačenje društvene dekadencije.⁷ Izgleda da ćemo još dugo čekati dok se svi filozofi slože u tome da postoje dva određena tipa spoznavanja — diskurzivno (logičko) i pojavno (simboličko). Raspravljajući o Ayerovoj knjizi »Problem spoznaje« u eseju »Granice logike«, Read na jednom mjestu kaže: »Udaljenost logike zahvaljujemo ograničenu i usku pojmu spoznaje; ne samo negiranju intuicije kao načina spoznaje već i mnogo ozbiljnijem i punu prezira zanemarivanju simboličkih načina komuniciranja. Simbolizam ima na nesreću tradicionalnu aureolu predrasude. No što simboli komuniciraju, nije nužno iracionalno, već konkretno i pozitivno — na primjer, strukturu emocionalnog doživljavanja. Simbolički su načini komuniciranja neverbalni, a neverbalan simbol, recimo Cézanneova slika, može biti pozitivan doprinos spoznaji kao i bilo koja tvrdnja provjerena znanstvenom metodom... Moguće je komunicirati pomoću ‚jezika umjetnosti‘ i putem tog jezika doći do izvjesne spoznaje o realnosti.«

Pretpostavljam da će mnogi profesionalni filozofi i estetičari u našoj sredini, kao i oni neprofesionalni, naći ozbiljne zamjerke ne samo Readovoj teoriji nego i ovom tekstu. Prije svega zbog mog olakog prelaženja preko svih onih idealističkih elemenata, na primjer jednog Bergsona ili Cassirera, koji su — to se može pretpostaviti — dobro skriveni u Readovoj teoriji. Ili čak prihvaćanje »strahovitog determinizma«⁸ koji bi se mogao eventualno izdvojiti iz ove teorije. Normalno je da nisam mogao u ovoj prezentaciji Readova mišljenja obuhvatiti potrebnom širinom i preciznošću sve one tačke značajne za konstituiranje konačnog Readova filozofskog stava. Zato mogu jedino toliko reći da nisam našao ni jednu tačku koja bi se mogla okarakterizirati kao idealistička. Pa i riječ kao što je »životna sila« s kojom Read barata nije nužno uvjetovana — u njegovu kontekstu — metafizičkim značenjem, nego se može tretirati čisto kao biološki proces. U svakom slučaju, od nas se još traži kritičko produbljavanje ove teorije.

Read je velik dio svog rada posvetio problemu i fenomenu suvremene umjetnosti. Pa i u gotovo svim teorijskim djelima on je ne izostavlja iz promatranja. Dvije knjige koje se neposredno bave modernom i suvremenom umjetnošću prevedene su i u nas: »Umjetnost danas« (1957) i »Istorija modernog slikarstva« (1963). Dok je prva koncentrirana na teorijsko razlaganje porijekla i razvoja moderne umjetnosti, pa tako nije zapravo povijest modernog pokreta, druga, mada daje kronološki pregled, također nije bazirana na njenu čisto povijesnom pregledu. Vremenski raspon koji dijeli nastanak ovih dviju knjiga značajan je: ravno trideset godina. Pa ipak se Read nije našao u situaciji da bi morao značajnije revidirati svoja rana gledišta. Ako postoji značajnija razlika (a ona postoji), ona se odnosi isključivo na sazrijevanje teorijske koncepcije. Mi se danas još uvijek nalazimo u situaciji (izuzimajući one beznačajne slučajeve koji ukupni moderni pokret odbacuju u cjelini) da na »objektivnom« planu odbacujemo cio niz pokreta koji se ne zbivaju samo u ovom našem, neposrednom trenutku, nego i sve one prethodne koje na neki način povezuje jedna unutrašnja jezgra. Općenito je sa mnogih strana primijećeno da svi moderni pokreti u krajnjoj liniji konvergiraju dvjema osnovnim linijama.⁹ Ali postoje mnogi prijelazi, bolje reći međupoložaji, koji ne dopuštaju ovakve logičke kategorije. Vidjeti kontinuitet koji se odvija po nekoj imanentnoj zakonitosti u razvoju moderne umjetnosti neopravdan je. Zato se o ovim dvjema spomenutim linijama obično oprezno govori i tek nejasno nabacuje. Ipak postoji sasvim realna mogućnost da se taj do sada nedovoljno rasvijetljeni fenomen protumači na adekvatan način i koji se tada pokazuje dalekosežnim u rasvjetljavanju same prirode umjetnosti. Upravo je Read u tom pravcu otišao najdalje.

Ako kronološki krenemo unazad, naići ćemo na prvo jasno uočavanje ove dihotomije u Worringerovoj knjizi »Abstraktion und Einfühlung«. Tu dihotomiju (doduše na planu estetskog doživljavanja umjetničkog djela), kao što vidimo, izražava i karakterizira već sam naslov knjige. Ona, međutim, ne važi samo za suvremenu i novovjeku umjetnost; ona se ispoljava u cjelokupnoj povijesti umjetnosti. Worringer je ovu svoju knjigu pisao 1906, prije obilja dokaznog materijala. Read je upravo na tom obilju neosporno dokazao i dalje razvio ovu Worringerovu tezu. Ne mislim tu na one probleme koji interesiraju estetiku, u užem smislu. Govorimo o onim problemima koji interesiraju povijest umjetnosti. U »Slika i misao« Read na jednom mjestu kaže: »Već bi trebalo biti jasno da pojam ‚estetski‘ označava dva različita psihološka procesa, koji se upravo u paleolitskoj umjetnosti lagano počinju odvajati. I dok jedan težište stavlja na vitalizam, drugi, otkrivši nepomično središte, teži ravnoteži i harmoniji ljepote.¹⁰ Čini se da je naše vrijeme upravo trenutak beskompromisna stavljanja težišta na jednu ili drugu stranu. U »Istoriji modernog slikarstva« Read to sasvim precizno formulira: »Slika koju sam izabrao za reprodukciju, P o r t r e t i s a n (od J. Pollocka — op. Z. R.) jasno ilustruje

neprestanu dihotomiju između želje za davanjem neposrednog izraza osećanja i želji za stvaranjem čiste harmonije, a to je sukob svojstven čitavom razvoju moderne umjetnosti. Na jednoj strani je povezana predstava, manje-više povezana konfiguracija sa svojim prostornim omotom; na drugoj, samo tragovi slikarevih poteza, unutrašnja dinamika obojene površine. U »Prirodi poezije i prirodni kritike« našao sam najkraću formulaciju ove dihotomije: »... nalazim da je potrebno praviti razliku između dvije vrste forme, koje ću nazvati o r g a n s k a i a p s t r a k t n a.« Vjerujem da je ovo saznanje, vođeno vlastitim stvaralačkim iskustvom, tajna Readove nepristrasnosti, jedne apsolutno neophodne kvalitete koja nedostaje tolikim kritičarima i teoretičarima moderne umjetnosti.

Na kraju, htio bih skrenuti pažnju na još jednu Readovu formu nepristrasnosti, koja ga, međutim, može temeljito diskvalificirati u očima strogo naučnih metodičara svih vrsta specijalnosti. Citirat ću u tu svrhu završne rečenice iz »Istorije modernog slikarstva«, koje su, istina, i same citat, ali time se ništa bitno ne mijenja na stvari: »... Kollingrud nagoveštava da postoji još jedna odlika koju on nije napomenuo — umjetnost mora da bude proročka. Umetnik mora da proriče, ne u smislu da predskazuje buduće stvari, već da svojoj publici, po cenu njenog nezadovoljstva, ispriča tajne njenog vlastitog srca. Njegov posao kao umetnika je da slobodno govori, da iskreno kaže sve. A to što on treba da objavi nisu njegove lične tajne, kao što bi individualistička teorija umjetnosti htela da mislimo. Kao onaj koji govori u ime zajednice, tajne koje mora da izgovori njene su. Zajednici je on potreban jer ni jedna zajednica ne poznaje potpuno svoje srce; a bez tog znanja zajednica se obmanjuje u pogledu stvari čije nepoznavanje znači smrt. Jer za zla koja dolaze iz tog neznanja pesnik, kao prorok ne daje nikakav lek, pošto ga je već dao. Lek je sama pesma. Zajednici umetnost predstavlja lek za najgoru bolest uma, korupciju svesti.« Nije li to isto, u okviru svoje filozofije, već izrekao Platon: Ljepota je »jedini liječnik najljućih bolova duše«?

1) Za ovaj prikaz Readove teorijske misli ograničio sam se samo na ona djela koja su prevedena u Jugoslaviji. To su ova: »Umjetnost danas«, Mladost, Zagreb, 1957; »O prirodni poezije i prirodni kritike«, Nolit, Beograd, 1959; »Istorija modernog slikarstva«, Jugo-

slavija, Beograd, 1963. i »Slika i misao«, Mladost, Zagreb, 1965. Samo u nekim slučajevima, kada je to zahtijevao tekst, bit će spomenuta i neka neprevedena djela.

2) U »Umjetnost danas«.

3) Knjiga je pisana 1932. kada je Bergson još bio živ.

4) Cassirer je prvi u potpunosti ukazao na golem značaj stvaranja simbola u procesu konstituiranja objektivne stvarnosti. Polazeći od svijesti i od njenih funkcija kojima se struktura bića tek u procesu saznavanja izgrađuje, Cassirer pretpostavlja dakle primarnost funkcija, a osnovna među funkcijama jest funkcija simboliziranja koja se ispoljava u kreiranju različitih specifičnih simboličkih formi u jeziku, mitu, religiji, umjetnosti i nauci. Cilj filozofije postaje onda ispitivanje različitih specificiranih funkcija i principa pomoću kojih ljudski duh oformljava stvarnost (saznanje, jezičko mišljenje, mitsko i religiozno mišljenje, umjetnička percepcija, itd.). Dakle, svaka od ovih funkcija ljudskog duha stvara svoje vlastite simboličke forme, a te su forme ravnopravni produkti ljudskog duha. »Ni jedna od ovih formi ne može se tek jednostavno svesti na ostale, ili izvesti iz ostalih. Svaka od njih znači poseban način pristupanja u kojemu i kroz koji ona sačinjava svoj vlastiti vid stvarnosti.« Na području umjetnosti, najšire i najpreciznije razvila je dalje ovu tačku S. Langer u »Philosophy in a New Key«. Odbacujući Cassirerove idealističke pretpostavke, Langerova shvaća umjetnost oblikom aktivne ljudske svijesti. Kao temelj za svoju teoriju ljudske svijesti Langerova smatra pojam »simboličke transformacije«. Interesantno je da je to isto osnovna tačka od koje i Read polazi. »Slika i misao« nastala je vremenski nešto kasnije od »Philosophy in a New Key« S. Langer, ali zato potpuno neovisno. Od prevedenih djela, koja šire dotiču ovu temu, vidi G. Dorffles: »Oscilacije ukusa i moderne umjetnosti«, Mladost, Zagreb, 1963.

5) Read je inače u svijetu na poznatiji po knjizi »Education thorough Art« (Odgoj putem umjetnosti), I izd. 1943, koja, međutim, izlazi iz kruga ovog promatranja.

6) Kako ih je Read označio, ovo su sfere postojanja ili doživljavanja: životinjska, ljudska, intelektualna, transcendentalna, realna i nadrealna. Read ne tvrdi da ovih sedam sfera pokriva čitavu stvarnost dostupnu našoj svijesti.

7) U »Slika i misao«.

8) Vidi M. Marković: »Dialektička teorija značenja«, Nolit, Beograd, 1961, str. 142.

9) Tako Seuphor, na primjer, primjećuje dvije glavne težnje. Jedna koja je usmjerena disciplini i estetskoj obnovi i koja se zasniva na traženjima intelektualne vrste (neoplasticizam). Druga je pak romantična želja za oslobođenjem koje potječe jedino od nagona (»unutarnja nužnost« Kandinskog). Francaestel govori o dvjema strujama u apstraktnoj umjetnosti. Jedna koja u stvaranju oblika zahtijeva dodir sa stvarnošću i druga koja tvrdi da se umjetnički oblici nalaze prije svega u duhu. Itd. Focillon će opet, na primjer, to naći u cjelokupnoj novovjekovoj zapadnoj umjetnosti, govoreći o dva osnovna tipa umjetnika: vizionarima i konstruktorima.

10) Read je dao zanimljivo i ujedno značajno objašnjenje porijekla ove dihotomije. Govoreći o paleolitskoj umjetnosti, gdje su istovremeno postojala dva stila, još više, da su ih isti umjetnici upotrebljavali, Read pretpostavlja: »Po tome izgleda da je postojala disocijacija između predodžaba percipiranih okom i haptičkih predodžaba stvorenih tjelesnim (somatskim) osjetima.« (»Slika i misao«.)