

Katarina Rukavina

Dane Godine 10, HR–51000 Rijeka
katarina.rukavina@gs.t-com.hr

Istina u umjetnosti

Refleksije o spoznajnim aspektima vizualne umjetnosti¹

Sažetak

Problematiziranje viđenja i vidljivog predstavlja tipični i bitno određujući filozofijski problem već od samih početaka filozofije. Platon i Aristotel ustoličuju osnovne načine pristupa zbilji koja, bilo da je shvaćena kao iluzija (idealizam) ili osjetilna datost (materijalizam), uvijek ostaje ono pred-očeno. Ovdje pokušavamo razmotriti neke aspekte koji ukazuju na spoznajni karakter vizualne umjetnosti (prije svega slikarstva), a prepoznamo ih kao svijest o realnom.

Povijesni razvoj umjetnosti s obzirom na njen spoznajni karakter prvi se put eksplicitno pojavljuje kod Hegela. Nužna posljedica takvog razvoja kod Hegela jest tzv. kraj umjetnosti odnosno to da umjetnost koja nastaje ne odgovara više njezinom najvišem određenju i značenju. Njegovo predviđanje smrti umjetnosti najprije možemo pratiti u velikom dijelu umjetnosti XX. stoljeća koja napušta mimetičko prikazivanje, sve više težeći k apstrahiranju i destrukciji vizualnog u užem smislu. Usprkos tome, pokušat ćemo i takvo postupanje odrediti kao prikazivanje nečega ili kao činjenje nečega vidljivim, a to »nešto« je, po našem mišljenju, upravo ova svijest o realnom.

Ključne riječi

viđenje, zbiljnost, vizualna umjetnost, *mimesis*, vizualno mišljenje, poretci gledanja, okularocentrizam, postmoderna

»Umjetnost se otvara istini ako ona nije neposredna; utoliko je istina njezina sadržina. Ona je spoznaja zahvaljujući svom odnosu prema istini; sama umjetnost je spoznaja tako što joj se ona u njoj pojavljuje. Ali niti je ona kao spoznaja diskurzivna, niti je njezina istina odraz nekog objekta.«

T. W. Adorno, »Estetička teorija – Paralipomena«²

1

Vizualna umjetnost se očituje u vizualizaciji kao predočavanju i prenošenju zbilje: pojavnosti, koncepata, mentalnih slika, jezičkih formulacija, logičkih i matematičkih shema u vizualnu formu (usp. Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb 2005., str. 663). Likovna umjetnost je uži pojam od vizualnih umjetnosti time što vizualne umjetnosti obuhvaćaju likovnu umjetnost (slikarstvo, skulpturu, grafiku), fotografiju, film, video umjetnost, dizajn, arhitekturu, nove vizualne višemedijske eksperimente, teatar, operu i balet. U teoriji avangar-

de, neoavangarde i postavangarde likovnoj umjetnosti pripadaju i razni intermedijalni eksperimenti umjetnika (objekti, *ready made*-i, asamblaži, instalacije, ambijenti, performansi i sl.). To je razlog zašto se ovdje radije koristimo pojmom 'vizualna umjetnost'.

2

Theodor W. Adorno, »Estetička teorija – Paralipomena«, u: *Estetička teorija danas: ideje Adornove estetičke teorije*, izbor, predgovor i redaktura: Abdulah Šarčević, Veselin Masleša, Sarajevo 1990., str. 59.

Često spominjano objašnjenje razlike između moderne i tradicionalne umjetnosti očituje se u razdvajanju pojmova lijepog i umjetnosti, međutim, ovdje se takvo objašnjenje svjesno zanemaruje. Razlog tomu jest usmjerenost istraživanja na problem odnosa zbiljnosti i vizualne umjetnosti gdje se vidljivost nadaje kao temelj tog odnosa. Smatramo da to posebno dolazi do izražaja u umjetničkoj praksi XX. stoljeća. Njezin izrazito antivizualni diskurs, koji implicira da je postalo gotovo nemoguće prepoznati nešto kao umjetnički fenomen putem čisto vizualnih svojstava, upućuje na svojevrsno problematiziranje samog pojma stvarnosti/zbilje unutar umjetničke prakse. Pretpostavljamo da umjetnost XX. stoljeća, unatoč destrukciji i dekonstrukciji u vizualnom izrazu, ili baš zbog toga, uspijeva učiniti »vidljivim« svoj odnos spram zbiljskog jednako kao i tzv. prikazivalačka, tradicionalna umjetnost.

Problematiziranje viđenja i vidljivog predstavlja tipični i bitno određujući filozofijski problem već od samih početaka filozofije. Bilo da govorimo o čuđenju i začudnosti nad onim što vidimo kao izvoru filozofijskog mišljenja ili o razlikovanju privida i zbiljskog kao prvog koraka u spoznaji, sve do primjere suvremene kritike filozofije kao ogledala prirode, uvijek se suočavamo s vidom kao najplemenitijim osjetom. Platon i Aristotel ustoličuju osnovne načine pristupa zbilji koja, bilo da je shvaćena kao iluzija (idealizam) ili osjetilna datost (materijalizam), uvijek ostaje ono pred-očeno. U svezi s tim, istina se u antičkom razdoblju shvaća kao slaganje sa stvarnošću, a pjesništvo i likovne umjetnosti kao *mimesis* ili reproduciranje stvarnosti. Istina je time priznata za bitnu oznaku umjetnosti. U novovjekovnoj filozofiji, čiji je najveći predstavnik Hegel, istina se razumije na nešto drugačiji način. Hegel postavlja istinu kao slaganje realnog postojanja nekog predmeta s njegovim pojmom ili sa samim sobom. Istinito je dijalektičko kretanje ili samorazvoj pojma ili ideje u sebi od osjetilnosti ka samosvijesti (duh je pojam koji sam sebe pomišlja). U njegovom filozofskom sistemu umjetnost predstavlja »osjetilni sjaj ideje«. Ona ima spoznajnu vrijednost, no kao faza u razvoju ideje ili pojma prema samosvijesti, koji u određenom trenutku povijesti više ne potrebuje osjetilnost umjetničkog te se okreće prema višim stadijima svijesti kao što su religija i filozofija, u svom razvoju dolazi do konačnog završetka bivajući zamijenjena filozofijom umjetnosti. Kraj ili smrt umjetnosti u Hegelovom smislu moguće je pratiti u umjetničkoj praksi XX. stoljeća budući da ona napušta mimetičko prikazivanje stvarnosti sve više težeći k apstrahiranju i dekonstrukciji osjetilnog, odnosno vidljivog. Na tragu Hegelove pretpostavke o kraju umjetnosti, nastojimo istaknuti da je upravo umjetnička praksa XX. stoljeća iskazala svoj spoznajni karakter kao bitno određujuću kategoriju umjetnosti. Specifičnim izrazom i postupkom odnosno svojim »antivizualnim stavom« ovo razdoblje umjetnosti problematizira pojam slaganja sa stvarnošću kao i pojam same stvarnosti, a onda i ideju umjetnosti. Prema našem mišljenju, umjetnost u XX. stoljeću nedvojbeno pokazuje i zaokružuje jednu povijesnu zbiljnost ili ideju te zbiljnosti. Time ujedno zadržava ono što Hegel pronalazi kao njezino najviše određenje i značenje, a to je spoznaja ideje, čime se uopće i naziva umjetnošću.

Istinita, u smislu vjernosti stvarnosti, umjetnost može biti samo ako stvarnost dovodi do pojave istovremeno afirmirajući tu pojavu kao privid. Za Adorna je svako umjetničko djelo utoliko oksimoron: »U estetskom prividu umjetničko djelo zauzima stav prema realitetu koji ono negira time što postaje jedno *sui generis*. Svojom objektivacijom umjetnost prigovara realitetu«,³ čiji dio ipak ostaje. Također dalje u tom smislu o umjetničkom djelu Adorno tvrdi: »Ovo onostrano nečeg što se pojavljuje od njegovog privida, to je estetički sadržaj istine; ono na prividu što nije privid.«⁴ Za Adorna je tako duh umjetni-

kih djela, njihov sadržaj istine, objektivirano mimetičko držanje: »nasuprot mimezi i, istovremeno, njezin oblik u umjetnosti.«⁵ Vizualna umjetnost XX. stoljeća odbacuje prikazivati svijet kakvim ga vidimo. Takav stav razmatramo kao sadržaj istine gdje se putem radikalnog obrata u vizualnom izrazu sugerira na problem vida i vidljivog, odnosno gledanja kao takvog. Umjetnost ne odustaje od realiteta jer bi time nestalo i nje same, već ga upravo na ovaj način uspostavlja kao vlastitu povijesnu bit, čime u određenom smislu ostaje srodna mimetičkom.

Refleksije o spoznajnim aspektima vizualne umjetnosti započeti ćemo s pojmom vizualne percepcije. Stoga će se najprije naznačiti njezino funkcioniranje s pozicije psihologije, oslanjanjem na uvide Rudolfa Arnheima koji je postavke tzv. »Gestalt« psihologije (psihologija oblika) primijenio na istraživanje odnosa umjetnosti i mišljenja. U njegovoj se argumentaciji jasno nadaje povezanost opažanja i mišljenja u umjetničkoj djelatnosti te se vizualno opažanje potvrđuje kao spoznajna aktivnost u diskursu psihologije. Zatim slijedi promišljanje umjetnosti kao simboličke forme odnosno specifične simboličke spoznaje posebno obrađene u misli filozofa Ernsta Cassirera, na koju se pozivaju mislioci kao što su Erwin Panofsky i Nelson Goodman. Poretci gledanja objašnjavaju pojam stila kroz kategorije naznačene u istraživanjima povjesničara i teoretičara umjetnosti Heinricha Wölfflina. Njegove poretke gledanja ukratko ćemo usporediti sa pojmom 'skopičkih režima' koji je na vrlo utjecajan način u suvremenoj teoriji vizualne kulture razvio američki filozof Martin Jay. Naslovljenu temu zaključujemo konceptom realnog u umjetnosti XX. stoljeća, kojom se bavimo kroz posljednja dva odjeljka.

Vizualno mišljenje

Rudolf Arnhem napisao je studiju⁶ o vizualnom opažanju kao spoznajnoj aktivnosti. Vlastitu studiju opisuje kao obrtanje povijesnog razvoja koji je u filozofiji XVIII. stoljeća vodio od *aisthesis-a* do estetike, od osjetilnog doživljaja do umjetnosti uopće. Arnhem objašnjava kako je umjetnička djelatnost forma umovanja, u kom su opažanje i mišljenje neodvojivo isprepletene. Teze od kojih polazi ne zaustavljaju se samo na posebnosti umjetnosti gdje možemo pratiti kako umjetnici misle osjetilima – istraživanje opažanja i naročito viđenja dovodi do spoznaje kako su čudesni mehanizmi pomoću kojih osjetila shvaćaju okolinu gotovo istovjetni s radnjama o kojima govori psihologija mišljenja.

Bez podataka o tome što se događa u vremenu i prostoru mozak ne može obavljati svoj posao, ali isto tako nam ti podaci puno ne pomažu ako bi bili samo čisto osjetilni odrazi vanjskog svijeta u svom sirovom stanju. Ništa što možemo spoznati o svijetu nije od neke koristi ako ne pronademo opće u posebnom. Um mora skupljati podatke i sam ih obraditi da bi uopće spoznao stvarnost. Iako su te dvije funkcije odvojene u teoriji, ne može se nužno tvrditi isto i za praksu. Štoviše, kada bi i u praksi bilo tako, suradnja opažanja i mišljenja u spoznaji bila bi neshvatljiva. Samo zato što opažanje prikuplja tipove

3
Ibid., str. 55.

4
Ibid., str. 62.

5
Ibid., str. 63.

6
Rudolf Arnhem, *Vizualno mišljenje. Jedinstvo slike i pojma*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 1985.

stvari, dakle pojmove, može se opažajni materijal upotrijebiti za misao i obrnuto, ukoliko sadržaj osjetila ne ostane prisutan, mozak nema čime misliti.

Odvajanje opažanja i mišljenja glavna je tema empirizma i racionalizma u filozofiji XVII. i XVIII. stoljeća u kojoj općenito dominira spoznajni problem i kada nastaje spoznajna teorija kao filozofska disciplina. Empiristi tvrde da ničeg nema u razumu čega prethodno nije bilo u osjetilima, razum je *tabula rasa*. Međutim, čak i oni smatraju da je skupljanje opažajnih podataka nestručan posao, neophodan, ali nižeg reda. Sređivanje podataka bilo je određeno za »više« spoznajne funkcije uma kao što su stvaranje pojmova, povezivanje, odvajanje, zaključivanje i sl., koje su mogle funkcionirati samo ako se povuku od svih opažajnih posebnosti. Racionalisti tvrde kako su poruke osjetila zbrkane i nejasne te da je potrebno umovanje kako bi se razjasnile. U XVIII. stoljeću formira se estetika kao filozofska disciplina, kada Alexander Baumgarten pripiše osjetilnosti i opažanju vlastitu sposobnost spoznavanja pa time i vlastitu istinu, koja kao i umovanje može postići stanje savršenstva (ljepota ili samoprozirnost osjetilnog), no ipak ima manju vrijednost u odnosu na nj jer nema onu jasnoću koja potječe jedino od viših svojstava umovanja.

Arnheim tvrdi kako spoznajne radnje koje se zovu mišljenjem nisu privilegija mentalnih procesa iznad i izvan opažanja, nego su bitni sastojci samog opažanja. Pri tom ima na umu takve radnje kao što su aktivno istraživanje, odabiranje, poimanje bitnog, pojednostavljivanje, apstrahiranje, analiza i sinteza, dopunjavanje, ispravljanje, rješavanje problema, uspoređivanje kao i kombiniranje, izdvajanje, smještanje u kontekst. Nema nikakve osnovne razlike između onog što se događa kada netko promatra svijet neposredno i kada sjedi zatvorenih očiju i »misli«. Ne možemo odvojiti naziv 'mišljenje' od onoga što se događa u opažanju. Vizualno opažanje je vizualno mišljenje. Vizualno opažanje je izrazito aktivna djelatnost. Ona se može odnositi na mali dio vizualnog svijeta ili na cjelokupni vizualni okvir prostora, u kom svi predmeti koji se trenutno vide imaju svoje mjesto. Kroz taj svijet kreće se pogled, vođen pažnjom, skupljajući uski opseg najoštrijeg viđenja čas na jednu, čas na drugu točku, ispitujući predmete istražujući im oblik. Svijet koji izbija iz ovog opažajnog istraživanja nije neposredno dan, neki njegovi vidovi izgrađuju se brzo, neki sporo i svi su izloženi stalnom potvrđivanju, ponovnom ocjenjivanju, promjeni, popunjavanju, isprawkama, produbljivanju razumijevanja.

Iako tradicionalni koncept vizualnosti tvrdi kako mišljenje, koje obrađuje opažajni materijal, samo po sebi nije opažajno kao što i sami opažajni materijal postaje neopažajan u trenutku kad mišljenje sirove opažaje pretvori u pojmove, Arnheim želi dokazati upravo suprotno. Naime, da bi se uopće teoretski razumjelo opažanje i mišljenje ta dva medija moraju se odvojeno proučavati, no u praksi oni međusobno djeluju i uzajamno se uvjetuju: naše misli utječu na ono što vidimo i obrnuto. To ne bi bilo moguće da su ova dva medija navodno toliko različita.

Sam pojam 'opažanje', kao i 'percepcija', pruža razna značenja raznim ljudima. Neki ovaj izraz shvaćaju vrlo usko gdje opažanje opisuje samo ono što osjetila primaju kada su podražena vanjskom okolinom. No takvo značenje isključuje sve likove koji su prisutni dok čovjek, kada su mu oči zatvorene ili kada ne paze, misli o onome što jest ili što bi moglo biti. Drugi značenje opažanja proširuju toliko da ono uključuje svakovrsno znanje koje se može steći o nekom predmetu ili pojavi iz vanjskog svijeta kako npr. pokazuje izraz 'opažanje ličnosti' gdje opažanje obuhvaća sve složene procese pomoću kojih jedna osoba upoznaje drugu, tj. ne samo ono što se vidi, čuje, miriše, već i navike, djelovanje, načela i sl. No time se može prikriti čitav problem vizual-

nog mišljenja kao takvog. Zato Arnheim pokušava viđenje objasniti kao inteligenciju koju je moguće istražiti kroz određene elemente vizualnog opažanja određujući ga kao spoznajni fenomen ravnopravan, štoviše usko povezan, a ne podređen samom mišljenju.

Određenije crte odlikuju inteligenciju raznih osjetila. Jedna od njih je sposobnost pribavljanja informacija o onome što se događa na udaljenosti. Sluh, vid i miris spadaju u ta daljinska osjetila. Sposobnost opažanja na daljinu pokazuje koliko je osjetilnost vida inteligentna time što se često ta sposobnost povezuje s dalekovidnošću inteligentnog čovjeka. Daljinska osjetila ne samo što daju širok opseg onome što je poznato nego također uklanjaju promatrača od neposrednog djelovanja istraživanog događaja. Sposobnost da se nađe trenutni utjecaj onog što djeluje na promatrača i što on sam čini, omogućuje mu da objektivnije pronikne u postojeće stvari. Inteligentno ponašanje kod određenih osjetila ovisi od toga kako su artikulirani podaci u tom mediju. Kako su osjetila, mirisa i okusa na primjer, bogata u nijansama, čitavo to bogatstvo stvara – bar za ljudski um – samo vrlo primitivan red. Stoga se čovjek može upustiti u mirise i okuse, ali teško da može misliti pomoću njih. Kod vida i sluha su oblici, boje, pokreti, zvuci podložni određenoj i visoko složenoj organizaciji u vremenu i prostoru. Ova dva osjetila su zato mediji *par excellence* za upotrebu inteligencije. Vidu pomažu osjetilo dodira i mišićna osjetljivost, ali samo osjetilo dodira se ne može takmičiti s vidom, uglavnom zato jer ono nije daljinsko osjetilo. U svijetu zvukova, svakom se tonu može dodijeliti određeno mjesto i funkcija s obzirom na nekoliko dimenzija u cjelokupnom sistemu. Glazba je stoga jedno od najmoćnijih proizvoda ljudske inteligencije. Ali iako se u glazbi odvija mišljenje najvišeg reda, ono je mišljenje o glazbenom univerzumu i u okviru njega. Velika vrlina viđenja je u tome što je ono ne samo visoko artikuliran medij nego što njegov univerzum pruža neiscrpno bogate informacije o predmetima i događajima vanjskog svijeta. Zato je viđenje medij misli prvoga reda.

Vizualna inteligencija pokazuje se u karakteristikama opažanja kao što su probirljivost i svrsishodnost. Procesi bilježenja koji se događaju u očnoj jabučici izrazito su selektivni, fiksacijom predmeta pažnje rješavaju probleme. Sukob između nametljivog vanjskog svijeta i reda unutrašnjeg svijeta stvara napetost, koja se uklanja kada pokret očne jabučice učini da se ta dva središta poklope, prilagođavajući na taj način unutrašnji svijet vanjskom, odgovarajući dio vanjskog svijeta sada je središnje smješten u unutrašnjem. Potreba da se odabere meta postoji u spoznaji još na nivou mrežnjače. Kako je oštro viđenje ograničeno na usku oblast, jedan se cilj mora odabrati iz čitavog opsega datog polja. Ovo ograničenje, daleko od toga da bude smetnja, štiti um od viška podataka koja ne može ili mu nije potrebno obraditi u isti mah. Ono olakšava inteligentnu praksu usredotočenosti na neku zanimljivu stvar i zanemarivanja onoga što je van predmeta pažnje.

Selektivnost se odražava i u dubinskoj dimenziji. Samo jedna uska oblast je u žiži u svakom pojedinom trenutku. Ako je krupni plan, pozadina je zamagljena, i obrnuto.

U opažanju oblika leže počeci obrazovanja pojmova. Dok optički lik projiciran na mrežnjaču jest potpuno mehanička zabilješka njegovog fizičkog parnjaka, odgovarajući vizualni opažaj to nije. Za predmet koji netko promatra može se reći da je zaista opažen samo ukoliko se uklapa u neki organiziran oblik. Opažanje se sastoji od poklapanja materijala podražaja sa šablonama relativno jednostavnog oblika, odnosno vizualnim pojmovima ili kategorijama. Većina stvari koje vidimo kao okrugle ne opredmećuju okruglost bukval-

no; one su približno takve. Pa ipak, promatrač ne samo da ih uspoređuje sa okruglošću nego zaista vidi okruglost u njima. Oblikovni sklopovi opaženi na ovaj način imaju dvije osobine igranja uloge vizualnih pojmova: imaju uopćenost i lako se identificiraju. Čak i lik jedne određene ličnosti je izgled određenog sklopa svojstava te vrste ličnosti. Stoga nema razlike u načelu između opažaja i pojma. Da bi bilo korisno, opažanje mora pružati obavještenja o vrstama stvari, inače ne bi mogli imati nikakve koristi od iskustva. Opažanje oblika je poimanje općih strukturalnih odlika. Ovaj pristup potiče od geštaltne psihologije. Ono što vrijedi za oblik vrijedi i za boju. Kao što su opaženi oblici uglavnom složene razrade jednostavnih oblika, tako se i sklopovi boja opažaju kao razrade elementarnih, čistih svojstava žute, plave i crvene, gdje su neke od njihovih kombinacija same po sebi dovoljno precizne da same za sebe funkcioniraju kao vizualni pojmovi, poput narančaste, zelene ili ljubičaste. To je hijerarhijski sistem, sličan sistemu tradicionalne logike, u kojem mnoštvo određenijih pojmova potiče od nekoliko osnovnih, čime se stvara red koji definira prirodu svakog elementa njegovim mjestom u cjelini.

Posebna priroda opažanja može se dobro objasniti usporedbom s istraživanjima o tome kako kompjuter raspoznaje pojedinačne sklopove. Kompjuter koji čita takve oblike kao što su slova i brojevi, ali ne samo u standardiziranim verzijama nego i u širokom opsegu varijacija koje se sreću kada razni ljudi pišu iste brojeve ili kada se štampa raznim tipovima slova, radi na takav način da ono što je nepromjenjivo kod brojke 3 ili slova B mora izdvojiti, bez obzira kakav poseban oblik ono dobije. Kompjuter počinje na taj način postupajući točno kao i oko: razbija neprekidni sklop informacija kao podražaja u mozaik isprekidanih djelića od kojih se svaki bilježi odvojenom fotoelektričnom ćelijom. To je postupak tzv. digitalnog kodiranja, koji pretvara informaciju u skup diskretnih jedinica, od kojih svaka priopćava prisustvo ili odsustvo određenog opažajnog svojstva. Mozaik ne čuva i ne pokazuje nikakav poseban sklop, s izuzetkom što točkice nisu nasumice raštrkane već zadržavaju svoje određeno mjesto u odnosu na susjedne točkice. Sastavljajući sve slične predmete i odvajajući ih od drugačijih, kompjuter dobiva grub sklop, koji se zatim po zahtjevu može pročišćavati daljnjim uklanjanjem manjih nepravilnosti i sl. Ovo je ona vrsta slijepog uklanjanja komada koje ne ide dalje od otkrivanja sličnosti ili nesličnosti između susjednih elemenata i u kome dobiveni oblik dolazi kao iznenađenje, otprilike kao kad dijete linijom spaja točkice i na kraju shvati da je nacrtalo pile.

Kada zadatak ne zahtjeva ništa bolje od identifikacije bilo na koji način, njega može obaviti kompjuter ili organizam koji je potpuno slijep za pravi karakter predmeta. Možemo identificirati neku ličnost samo po prstenu koji nosi na prstu ili, pak, po imenu. Štakori kao da identificiraju neke sklopove time što otkrivaju izvjestan kut na određenom mjestu. Ispitivački uređaj može identificirati neki crni oblik pomoću redoslijeda isječaka promjenjive dužine, ne shvaćajući uopće da taj sklop predstavlja profilnu siluetu ljudske glave. Čovjek oštećena mozga koji pati od agnozije može identificirati neki pravokutnik brojanjem njegovih kuteva. Za većinu praktičnih zadataka potrebno je, međutim, razumjeti opću vizualnu strukturu predmeta koji se treba razmotriti, a za svrhe znanstvenika ili umjetnika bitno je shvatiti vizualni karakter predmeta.

Raspoznavanje sklopova može se primijeniti na vrlo različite oblike, ali što je sklop jednostavniji, raspoznavanje je lakše. Kineski ideogrami su veći izazov nego rimski alfabet. U praksi, međutim, figure koje se trebaju pročitati teže jednostavnosti. Brojke i slova, primjerice, razvili su se povijesno kao rezultat traganja za nizom oblika dovoljno jednostavnih da se lako pišu, opažaju

i pamte, a ipak da se što jasnije međusobno razlikuju. Priroda ovu potrebu za jednostavnim oblicima zadovoljava s jedne strane time što oni nastaju u evoluciji kao signali za organizme obdarene čulom vida. S druge strane, sasvim neovisno od vida, tendencija k smanjenju napetosti u fizičkom svijetu proizvesti će najjednostavnije moguće oblike u danim okolnostima i time će usput pomoći i viđenju. Čak i u tom slučaju, većina oblika i kombinacija oblika koje priroda pruža očima mnogo su složeniji od slova, brojeva i drugih znakova što ih je ljudski vid pronašao za ljudski vid.

Aktivno istraživanje oblika i vizualnog reda otkriva se u mnogim slučajevima kada viđenje, umjesto da se zadovolji vidljivim odsječkom nekog predmeta, upotpunjava oblik tog predmeta. To znači da se opažajna organizacija ne ograničava na neposredno dan materijal, nego uključuje nevidljive produžetke kao stvarne dijelove vidljivog. Na sličan način, predmeti se često opažaju kao predimenzionirano potpuni iako je samo frontalni dio njihove površine neposredno dat. Ovdje se ne događa da promatrač upotpunjava nevizualnim znanjem odlomak koji odista vidi, već nevidljivi dijelovi predmeta dopunjavaju vidljive da bi se proizveo potpun oblik. Razlučivanje između potpunog i nepotpunog predmeta, kao i odgovarajuće zaokruživanje, događaju se u samom opažanju.

U umjetničkim djelima, na primjer u slikama, može se zapaziti kako se osjetilo vida koristi svojom organizacijskom moći u najvećoj mogućoj mjeri. Kada slikar odabire neki određeni predjel da bi naslikao pejzažnu sliku, on ne samo što bira i preuređuje ono što nalazi u prirodi – on mora reorganizirati čitavu vidljivu materiju da bi se uklopila u poredak koji je on otkrio, izumio, pročitao. Baš kao što je izum i razrada takvog jednog lika dug i složen proces, tako i opažanje umjetničkog djela zahtjeva angažman. Najčešće, promatrač počinje odnekud, pokušava se orijentirati u odnosu na glavni kostur djela, traži akcente, eksperimentira probnom formalnom shemom da bi vidio odgovara li cjelokupnom sadržaju itd. Kada je istraživanje uspješno, vidi se da djelo leži u odgovarajućoj strukturi, što promatraču ujedno osvjetljava značenje djela. Kao nigdje drugdje, upravo promatranje umjetničkog djela otkriva koliko je aktivno građenje oblika uključeno u ono što se podrazumijeva pod »viđenjem« ili »gledanjem«. Doživljaj prilično bespomoćnog traganja za danim likom, a zatim iznenadnog nalaženja ključa za ono što je u početku izgledalo kao nagomilavanje oblika, uobičajen je u procjenjivanju umjetničkog djela. Takav doživljaj je najjasniji i najupečatljiviji primjer onog aktivnog istraživanja oblika i vizualnog reda o kojem se uvijek radi kad god netko promatra nešto.

Umjetnost kao simbolička forma

Umjetničko djelo prikazuje nešto ako se svojim izgledom odnosi na neku pojavu u svijetu. U tom smislu prikazivanje je odnos ili relacija između umjetničkog djela i objekta prikazivanja utemeljen na doslovnom vizualnom posredovanju viđenog. Problem slikovnog prikazivanja je u osnovi problem vizualne percepcije. Relacija sličnosti, u zapadnoj kulturi poznata pod pojmom *mimesisa*, podrazumijeva da slika realistički prikazuje predmet ili prizor ukoliko je njen izgled dovoljno nalik onom kako bi prizor izgledao promatraču.

Napuštanje tako shvaćenog *mimesisa* u umjetnosti XX. stoljeća moguće je objasniti utjecajem teorija percepcije koje smatraju da je viđenje uvjetovano znanjem i jezikom. Polazi se od stava da je *mimesis* jedna od interpretacija

viđenja svijeta te da kao takvo oponašanje predstavlja tek jednu konvencionalnu i simboličku formu prikazivanja, karakterističnu za određeno razdoblje povijesti ljudskog duha. Prikazivanje kao ogledalni princip može funkcionirati ako je slika slična predmetu koji prikazuje u nekim vizualnim odnosima njihovog izgleda, međutim to ne može biti dovoljno za sami pojam prikazivanja budući da trodimenzionalni predmet ne može nikad biti sličan dvodimenzionalnoj slici. Umjetnici se okreću od konkretnih svojstava predmeta k istraživanjima zakona prikazivanja i viđenja.

Kritika pojma sličnosti vodi razumijevanju prikazivanja kao simboličkog oblikovanja koje ne pokazuje direktno izgled predmeta, već posredno, simboličkim aspektima, opisuje njegove osobine te na taj način prikazuje pravila simbolizacije koje neko društvo prihvaća za svoje predstave svijeta. Prikazivanje tako ne mora biti nužno izraz percepcije, već spekulativni aspekt umjetnosti. Prema tome teoriju *mimesisa* ne treba promatrati samo kao model stvaranja umjetnosti ili model spoznaje stvarnosti već također kao osjetilnu artikulaciju određene ideologije kojom se ograničava i usmjerava recepcija i razumijevanje umjetničkog djela. Ovakav stav briše granicu između prikazivačke (mimetičke) i neprikazivačke (apstraktne) umjetnosti pokazujući da je svako umjetničko djelo reprezentacija gledišta, načina viđenja i načina prikazivanja kulture u kojoj nastaje.

Kada bi se umjetnost svela na ponavljanje, oponašanje, podražavanje ili odslikavanje pojedinačnih sadržaja opažanja ili predstava, bila bi samo običan duplikat stvarnosti vrlo sumnjive vrijednosti. U tom smislu Ernst Cassirer kritizira shvaćanje umjetnosti kao *mimesisa*, razumijevajući je kao posebnu usmjerenost naših misli, mašte i osjećaja.⁷ Umjetnost je simbolički jezik i kao takav predočivanje, mada se predočivanje osjetilnih oblika razlikuje od verbalnog ili pojmovnog predočivanja.⁸ Umjetnost nas uči da stvari vizualiziramo, a ne da ih samo poimamo ili se njima služimo. Umjetnost izvlači neizmjerne mogućnosti života, koje nejasno i mutno osjećamo, na jasno i intenzivno svjetlo svijesti. Ona nam pruža bogatiju, življu i živopisniju sliku stvarnosti te dublji uvid u njezinu formalnu strukturu. Mjera vrijednosti u umjetnosti je stupanj intenzifikacije i iluminacije.⁹ Stoga je umjetnost vrsta spoznaje.

»Dokle god živimo samo u svjetlu osjetilnih utisaka, mi samo dodirujemo površinu stvarnosti. Svijest o dubini stvari uvijek zahtijeva napor naših aktivnih i konstruktivnih energija. Ali, kako se te energije ne kreću u istom smjeru i ne teže istom cilju, one nam ne mogu dati isti aspekt stvarnosti. Kao što postoji pojmovna dubina, tako postoji i sasvim vizualna dubina. Prvu nam otkriva znanost, a drugu umjetnost. Znanost nam pomaže da razumijemo uzroke stvari, a umjetnost da vidimo njihove oblike. U znanosti pokušavamo slijediti pojave sve do njihovih prvih uzroka, do općih zakona i načela. U umjetnosti smo zadubljeni u izravnu pojavu stvari i u toj pojavi potpuno uživamo u svom njezinu bogatstvu i raznolikosti. Tu nas ne zanima jednoobraznost zakona, nego mnogolikost i raznovrsnost intuicija. Čak i umjetnost se može nazvati spoznajom, samo što je umjetnost spoznaja neobične i specifične vrste.«¹⁰

Cassirer pripada neokantovcima marburške škole. Razvijajući konsekventno osnovni sadržaj Kantove filozofije, neokantovci marburške škole korigiraju Kanta u nekim točkama u kojima njegovo učenje nije bilo u skladu s njegovom osnovnom mišlju:

»Tu je riječ prije svega o 'staroj teškoći' koju nalazimo već u uvodu *Kritike čistog uma*, gdje se 'opažanje' ('Anschauung') kao svojevrсна danost aficirajućeg objekta receptivitetu aficiranog subjekta suprotstavlja 'mišljenju' ('Denken') kao jedinjoj pravoj spoznajnoj funkciji, kao čistoj spontanosti. Ovaj je dualizam po marburškom mišljenju kako ga interpretira Natrop neodrživ. Prije same spoznaje pretpostavljati subjekt i objekt i njihov međusobni kauzalni odnos, davanje

ili aficiranje s jedne strane, a primanje ili aficiranost s druge strane – to znači izvana konstruirati spoznaju, ponovo upasti u ‘metafizičnost’ potpuno nespojivu s transcendentnom metodom. Ta se teškoća može riješiti samo tako da se odbaci pretpostavka o opažanju kao nezavisnom izvoru spoznaje i da se radikalno provede Kantovo stanovište po kojem ‘uopće svaki odnos prema predmetu, svaki pojam o objektu, a također i o subjektu, nastaje samo u spoznaji, prema njenom zakonu’. To ne znači da potpuno otpada Kantova distinkcija između opažanja i mišljenja, ali ‘opažanje’ (‘Anschauung’) nije više suprotstavljeno mišljenju kao neki ‘mišljenju tuđe’ faktor spoznaje, nego ‘ono *jest* mišljenje, samo ne puko mišljenje zakona, nego puko mišljenje predmeta’.¹¹

Cassirer se ne slaže s Kantovom teorijom spoznaje utoliko što smatra jednostranom pretpostavku da jedino ljudski um vodi razumijevanju realnosti te Kantovo shvaćanje duha kao uma Cassirer proširuje na shvaćanje duha kao kulture. Cijeli ljudski duh sa svim svojim moćima imaginacije, osjećaja, volje i logičkog mišljenja određuje i oblikuje našu koncepciju realnosti. Dominantni princip koji objedinjuje mnoštvenost i raznolikost spoznajnih funkcija u jednu zaokruženu duhovnu akciju, pri tom nijednu ne ukidajući, jest njihova simbolička funkcija. Tako umjetnost, mit i religija, svako sa svojim simboličkim oblicima, predstavljaju određene načine objektiviranja ili načine duhovnog shvaćanja u kojem se i pomoću kojeg se konstituira jedna posebna strana zbilje – kultura. Razum je neprimjeren pojam da bi se njime moglo obuhvatiti bogatstvo i raznovrsnost oblika čovjekovog kulturnog života, a svi su ti oblici simbolički i predstavljaju društvenu svijest. Stoga je primjereniji pojam simbol. Tako Cassirer definira čovjeka ne kao *animal rationale*, već kao *animal symbolicum*.¹²

»Spoznaja, kao i jezik, mit, umjetnost, svi se oni ponašaju ne kao neko puko ogledalo, koje jednostavno odražava slike nekog danog vanjskog ili unutrašnjeg bivstvovanja, kako se one u njemu proizvode, nego su oni, umjesto da budu takvi indiferentni mediji, naprotiv pravi izvori svjetlosti, uvjeti viđenja kao i izvori svakog oblikovanja.«¹³

Za ljudsku je narav specifično da čovjek nije ograničen na jedan karakterističan i jedini pristup stvarnosti, tvrdi Cassirer, nego da može izabrati svoje gledište i tako s jednog aspekta stvari prijeći na drugi.¹⁴ Umjetnost je, dakle, jedan takav aspekt, pristup stvarnosti ili specifična vrsta spoznaje koja nam pruža red u poimanju vidljivih, opipljivih i osjetilnih oblika. Osim što pruža red, svako je umjetničko djelo intuitivna struktura te kao takvo podrazumijeva karakter racionalnosti. Ona nije vezana za racionalnost stvari ili događaja. Može nam dati najneobičniju i najgroteskniju viziju, a da ipak zadrži jednu svoju racionalnost – racionalnost oblika.¹⁵

7

Usp. Ernst Cassirer, *Ogled o čovjeku*, Naprijed, Zagreb 1978., str. 217.

8

Ibid., str. 216.

9

Ibid., str. 192.

10

Ibid., str. 218.

11

Gajo Petrović, »Ernst Cassirer: Od kritike uma do kritike čovjeka«, predgovor navedenog hrvatskog prijevoda *Ogleda o čovjeku*, str. XVIII.

12

Usp. E. Cassirer, *Ogled o čovjeku*, str. 43.

13

Ernst Cassirer, *Filozofija simboličkih oblika*, citat uzet iz predgovora G. Petrovića hrvatskog prijevoda *Ogleda o čovjeku*, str. XXXI.

14

Usp. E. Cassirer, *Ogled o čovjeku*, str. 219.

15

Ibid., str. 216.

»Veliki lirski pjesnik može i našim najskrivenijim osjećajima dati određen oblik. To je moguće samo zato što je njegovo djelo jasno organizirano i artikulirano, iako se bavi predmetom koji je naoko iracionalan i neizreciv.«¹⁶

Spoznajni karakter umjetnosti očituje se u njenoj simboličkoj prirodi. Ipak, ono na što to simboli upućuju kod Cassirera nije do kraja razjašnjeno. On decidirano tvrdi da se simbolizam umjetnosti mora shvatiti u imanentnom, a ne u transcendentnom smislu. Pravi predmet umjetnosti nije ni Schellingovo metafizičko Beskonačno niti Hegelov Apsolut. Pravi predmet umjetnosti treba tražiti u određenim osnovnim strukturnim elementima samog našeg osjetilnog iskustva – u linijama, crtežu, u arhitektonskim, glazbenim oblicima.¹⁷ Određeniji odgovor daje Erwin Panofsky koji u svojoj studiji o perspektivi u slikarstvu¹⁸ razmatra istu kao objektivizaciju subjektivnog. Perspektiva u slikarstvu podupire različite vrste identifikacije umjetničkih objekata i objekata u svijetu. Perspektiva je ono što čini mogućom metaforu *Weltanschauung*, ona simbolizira pogled na svijet. Iskustvo prostora ovdje se povezuje s iskustvom uopće te se tako i slikarstvo (i druge konkretizirane formulacije mišljenja) povezuje s pogledom na svijet. U skladu s fundamentalnom neokantovskom tezom o mnogostrukosti spoznaje, umjetnost i filozofija predstavljaju različite kognitivne modele:

»Kao što razum 'utječe na to da osjetilni svijet ne bude nikakav predmet iskustva ili da bude priroda' (Kant, Prolegomena, § 38), tako u m j e t n i č k a s v i j e s t utječe na to da osjetilni svijet ili uopće ne bude predmet umjetničkog prikazivanja ili da bude oblikovanje; pri tome moramo obratiti pozornost na jedno: dok je zakonitost koju osjetilnom svijetu 'propisuje' razum i čijim ispunjavanjem ona postaje 'prirodom' o p ć e n i t a, dotle je zakonitost koju osjetilnom svijetu 'propisuje' umjetnička svijest i čijim ispunjavanjem ona postaje 'oblikovanje', i n d i v i d u a l n a, ili ako upotrijebimo izraz koji je nedavno predložen – 'idiomska'.«¹⁹

Suprotnost između »idealizma« i »naturalizma« u teoriji umjetnosti, paralelna sa suprotnosti »teorije preslikavanja« i konceptualizma (u najširem mogućem smislu) u teoriji spoznaje, temelji se na pozivanju na transcendentalnu instancu odnosno potječe iz preduvjeta da mora postojati jedna »stvar po sebi« s kojom se intelektualna predodžba, bilo da je samo puka kopija ili nezavisna tvorovina, može slagati ili bi se morala slagati samo onda ako neki u bilo kojem smislu božji princip omogućiti nužnost tog slaganja. U teoriji spoznaje je taj preduvjet »stvari po sebi« uzdrmao Kant, a u teoriji umjetnosti Alois Riegl.²⁰ Otkako držimo da smo shvatili kako spoznavajući razum nije suprotstavljen »stvari po sebi«, nego dapače može biti siguran u valjanost svojih rezultata upravo zbog toga što sam postavlja zakone ovoga svijeta, odnosno ne posjeduje nikakve druge predmete osim onih koji se prvotno konstituiraju u njemu, isto vrijedi i za umjetničko motrenje te suprotnost između »idealizma« i »naturalizma« mora u principu izgledati kao »dijalektička antinomija«.²¹ Ovdje se ponavlja Cassirerova teza kako simbolizam umjetnosti ne treba shvatiti u transcendentalnom, već u imanentnom smislu. Prema tome, konstrukcija prostora u slikarstvu simbol je iskustva svijeta određene epohe ili određene povijesne realnosti. Modernitet je okarakteriziran kao epoha čija je percepcija upravljana koncepcijom prostora izraženom striktnom linearnom perspektivom renesanse. Linearna perspektiva tek je konvencionalna simbolička forma jedne epohe, nikako apsolutni model našeg spoznajnog iskustva.

Na istom tragu suvremeni američki analitički filozof Nelson Goodman definira umjetnost kao simbolički jezik.²² Konstruirati umjetničko djelo ili rad kao simbol, znači uvesti ih u simbolički jezik ili sistem. Promatrač umjetničkog djela vidi, doživljava i čita umjetničko djelo tumačenjem (dešifriranjem, objašnjavanjem, interpretiranjem) simbola, odnosno arbitrarnog klasifikacij-

skog sistema koji određuje ono što će promatrač vidjeti. Sistem klasificiranja i imenovanja jest umjetnička praksa. Prema tome, za umjetničko djelo se uvijek može pokazati da je jedan oblik konvencionalnog poretka koji izražava točku gledišta umjetnika ili njegove kulture.

Poretci gledanja

Pristup umjetničkom djelu koji polazi od umjetničkog djela kao slojevitog organizma čiji se život znanstveno rekonstruira, ne samo na temelju poznavanja povijesnih datosti nego prije svega na poznavanju optičkih mogućnosti određenog vremena i podneblja, obilježava istraživačku metodu Heinricha Wölfflina (1864.–1945.). Spoznaja o značenju gledanja čini okosnicu njegovog bavljenja umjetnošću, posvećenog prije svega umjetnosti renesanse i baroka u Italiji, pogotovo pojmovnom raščlanjivanju karakteristika forme jednog i drugog stila kao i utvrđivanju razlika u osjećaju za formu između Sjevera i Juga.

Proces koji Wölfflin prati u talijanskoj umjetnosti jest prijelaz od strogog k slobodnom i slikovitom, što obuhvaća glavne značajke renesansnog i baroknog stila. Wölfflinovi opisi uvijek su u funkciji objektivne spoznaje stila vremena, podneblja ili umjetničke osobnosti, premda on smatra da se umjetničke tvorevine do kraja mogu razumjeti samo okom, jer »koje bi riječi bile dostatne da se barem približno analizira doživljaj slikovito viđenog svijeta (u opreci prema plastički viđenom svijetu).«²³

Uvodeći temeljne pojmove povijesti umjetnosti kao egzaktni pojmovni aparat, Wölfflin je htio podignuti proučavanje umjetnosti kao proučavanje povijesnih stilova (stupnjeva u razvoju prikazivanja) na znanstvenu razinu. Koncentrirao ih je u pet parova: linearno – slikovito, površinsko – dubinsko, zatvorena – otvorena forma, mnoštvo – jedinstvo, jasno – nejasno. Ovaj pojmovni aparat demonstrira na stilovima renesanse i baroka, no njihova je uporaba univerzalna u povijesnom smislu (bar u zapadnoj povijesti umjetnosti). Naime, navedeni pojmovni aparat potvrđuje zakonomjernost ili konstantu tzv. razvoja gledanja od primitivnih k složenijim sklopovima zrenja i prikazivanja. Tako umjetnost ima svoj vlastiti život i svoju vlastitu povijest. Kod Hegela također postoji razvoj umjetnosti predstavljen u strogoj zakonitosti i unutrašnjoj nužnosti kroz linearan redosljed stilova i logiku njihova imanentnog razvoja. Wölfflinovo shvaćanje razlikuje se od Hegelovog u jednoj bitnoj postavci – umjetnost se razvija, ali taj razvoj nije prvenstveno uvjetovan duhovnim ili zbiljskim povijesnim razvojem. Ono esencijalno umjetničko razvija se po svojim vlastitim formalnim zakonomjernostima. Druga konstanta je nacionalno osjećanje života i svijeta kojem se prilagođava umjetničko oblikovanje.

16
Ibid., str. 215.

17
Ibid., str. 203.

18
Erwin Panofsky, *Die Perspektive als 'symbolische Form'*, u: *Vorträge der Bibliothek Warburg*, Leipzig/Berlin 1927.

19
Erwin Panofsky, *Idea: prilog povijesti pojma starije teorije umjetnosti*, Golden marketing, Zagreb 2002., fusnota na str. 140.

20
Ibid., str. 139.

21
Ibid., str. 140.

22
Usp. Nelson Goodman, *Jeziči umjetnosti*, KruZak, Zagreb 2002.

23
Heinrich Wölfflin, *Temeljni pojmovi povijesti umjetnosti*, Kontura, Zagreb 1998., str. 256.

Wölfflin prihvaća da proces razvoja umjetnosti, svojom autentičnom specifičnom, osjetilno-duhovnom prirodom, nije odvojen od općeg razvoja duha svakog doba, jer time što taj proces poimamo kao razvojno-duhovni, već uspostavljamo odnos sa cijelim čovjekom.²⁴ Dakle, proces razvoja umjetnosti nije samovoljan i odvojen proces, već je svojom prirodom vezan za predmetnost i sadržajnost kao i za specifične zahtjeve vremena i podneblja. Pretpostavka svake forme promatranja jest ono što promatra. Međutim, povezanost umjetnosti s općom povijesti duha ne počiva u potpunosti, »bitan je, naime, njezin poseban razvoj iz zajedničkog korijena«.²⁵ Vizualna umjetnost kao umjetnost oka ima vlastite pretpostavke i vlastite životne zakone koje valja proučavati kako bi se uočila specifičnost likovne predodžbe i kako ne bismo upali u opasnost da zapostavimo ono što je specifično umjetničko u općem razvoju duha.

Oko umjetnika ili umjetničko gledanje jest jedan od načina (perspektiva) na koji se u umjetnikovoj predodžbi nadaju i oblikuju stvari iz predmetnog svijeta, a to se gledanje razvija. Tako se razvijaju i realizacije ili izrazi predodžbi umjetnika, odnosno vrste uobličavanja, interpretiranja zbiljnosti, prirode, poimanja ljepote i sl.

Pet pojmovnih parova obuhvaćaju osjetilno-duhovne suprotnosti i predstavljaju određene forme izraza kao određene sheme koje se mogu primijeniti i prepoznati u najrazličitijim načinima prikazivanja. Razvoji se očituju kad se u promjenjivim okolnostima usporedno ponavljaju u velikom ili malom razmjeru. Mijena u formi promatranja ovdje je opisana pomoću kontrasta klasičnog i baroknog tipa. Vrijednost i značenje postojanja traže se na različitim stranama. Za klasično, sve što je bitno nalazi se u čvrstom i trajnom obličju označenom s najvišom određenošću i razgovijetnošću. Za ovo drugo, barokno, slikovito promatranje, draž i garancija životnosti nalazi se u pokretu. Značenja klasičnog poimanja počivaju u oblicima prikazanim kakvi vjerujemo da jesu, a baroknog na pokrenutim oblicima odnosno na predodžbi da se oblik mijenja pred promatračevim okom. Klasični oblik vidi zbilju kao postojanje, a barokni kao postajanje. Periodične promjene forme znače da svaki zapadnjački slog uz svoje klasično razdoblje ima i svoj barok kad se »iživik« u ovom prvom.

Povijest umjetnosti se odvija kroz ove periodične promjene forme, tj. kroz povijest forme koja djeluje iznutra te kao takva konstituira pojam stila. Stil je nosilac određene opće forme života, medij u kojem se izražava raspoloženje vremena. Život se proživljava na određeni način u određenom razdoblju. Pojedini stupnjevi morfološkog razvoja govore o različitim razdobljima i načinima na koji čovjek doživljava sebe i kako se postavlja prema stvarima svijeta pomoću svog razuma i senzibilnosti. Čitanjem artikulacije oblika, na osnovu koje je prezentiran sadržaj, možemo pratiti čovjekove nazore, poimanja, njegovu sliku svijeta u određenoj povijesno-svjetskoj situaciji. Utoliko je umjetnost osjetilno-duhovna spoznaja budući da snažno prodire u zbilju i prinuđuje je na trajanje svojim trajanjem u vremenu.

Pojmovni parovi, uz uvažavanje individualnih, nacionalnih i povijesnih zadanosti, nastoje obuhvatiti onu unutrašnju i univerzalnu zakonitost koje prožima svako umjetničko djelo određenog stilskog razdoblja a izvire iz parova suprotnosti koji predstavljaju dvije različite osnovne predodžbe o zbilji kao esenciji ili bivajućem te zbilji kao egzistenciji ili zbivajućem.

Razvoj umjetnosti može se, prema Wölfflinu, pratiti na osnovu sljedećih pet parova:

1. Razvoj od linearnosti k slikovitosti, tj. izgrađivanje linije kao voditeljice oka do poništavanja njezine vrijednosti. U klasicima je naglasak na granicama stvari, a u baroku prelazi na sferu neograničenosti. U prvom slučaju pojavnost se shvaća kroz čvrste, opipljive vrijednosti, a u drugom slučaju kao treperavi privid.
2. Razvoj od plastičnog k dubinskom poimanju proizlazi iz prvog pojmovnog para jer je linija element plohe te plošna usporednost jest forma najveće gledljivosti (klasika). Umanjivanje vrijednosti konture povlači i umanjivanje vrijednosti plohe, a oko povezuje stvari u smislu kretanja naprijed – nazad, odnosno dubine (barok).
3. Razvoj od zatvorene k otvorenoj formi znači razvoj od pravilne, stroge tektonike klasike k popuštanju pravila i labavljenju tektonske strogosti u baroku.
4. Razvoj od višestrukosti k jednostrukosti pokazuje razvoj od mnoštvenog jedinstva u renesansi izraženom harmonijom dijelova koji zadržavaju samostalnost, prema baroknom jedinstvu koje teži sažimanju tih dijelova u jedan motiv ili podvrgavanju elemenata jednom bezuvjetno dominirajućem motivu koji negira samostalnost ostalih.
5. Apsolutna i relativna jasnost predmetnosti pokazuje razliku između klasičke (linearnosti) i baroka (slikovitosti) u tome što se u klasicima izgradio ideal potpune jasnoće. Stvari se u klasicima prikazuju onakvima kakve se vjeruje da jesu (kakve vidimo kroz prirodno iskustvo vida). U baroku se taj ideal napustio prikazivanjem stvari onakvima kakve se čine: oblici se ne izlažu oku u njihovoj potpunosti, već u najvažnijim naznakama. Kompozicija, svjetlo i boja ne stoje više bezuvjetno u službi pojašnjavanja oblika već vode svoj vlastiti život.

U ovim razlikama nije riječ o razlikama u kvaliteti, već o dvjema osnovnim orijentacijama (perspektivama) spram svijeta i zbilje.

Njemački teoretičar književnosti i umjetnosti Gustav René Hocke (1908) u knjizi *Svijet kao labirint*²⁶ na sličan način razmatra fenomenologiju elemenata manirizma. Hocke manirizam definira kao vrhovni pojam za izvorni, antiklasični oblik prikaza koji kao takav predstavlja konstantu tijekom povijesti čovječanstva. Tako u manirizam ubraja umjetnost Aleksandrije, srebrne latinštine u Rimu, kasni srednji vijek, osviješteni manirizam (stil u umjetnosti od 1520. do 1650.), barok, romantizam te umjetnost od 1880. do 1950. Svijet manirizma je labirint, ne harmoničan svijet klasike.

Klasika i manirizam u dvostrukom smislu čine vidljivom zbilju ili ono božansko. Klasicima ju vide jasno i prikazuju je u njejoj pojavnosti, a maniristi apstraktno, bezoblično, nejasno te je prikazuju imaginarno, kao unutrašnju sliku, predodžbu, ideju. Čovjek zbog svoje sposobnosti da spoznaje ideje postaje sličan božanskom te povlašten, slobodan čimbenik svijeta, a priroda ostaje tajna, nedokučiva. U tom smislu Hocke smatra da se začetci moderne umjetnosti nalaze u osviještenom manirizmu. Klasika zbilju reprezentira na racionalistički način, a manirizam u raspadu forme traži ono bitno, povodi se

24

»Slikarstvo nikad nije sasvim van vremena, pošto je uvijek u čulnom.« Maurice Merleau-Ponty, *Oko i duh*, Zodijak, Beograd 1968., str. 26.

25

H. Wölfflin, *Temeljni pojmovi povijesti umjetnosti*, str. 225.

26

Gustav R. Hocke, *Svijet kao labirint*, August Cesarec, Zagreb 1991.

za magijom i mistikom. I jedno i drugo, govori Hocke, važno je za proširivanje svijesti čovjeka.

Ova dva suprotna pojavna oblika zbiljnosti u umjetnosti (apolonski i dionizijski element u Nietzscheovoj interpretaciji) zapravo odražavaju dvostruku prirodu čovjekove duše, racionalnu i iracionalnu. Prema Hockeu, približavanje ovih dviju izvornih gesta bit je svih velikih stvaratelja, svjetionika čovječanstva, kao što je Dante, Shakespeare, Rembrandt i drugi velikani. Veliki umjetnici predstavljaju sinteze svih iskustava i zato su oni i njihova djela iznad vremena. Klasiku odlikuje sklad, harmonija, odmjerena, pragmatični i kruti pogled na svijet. Manirizam pak voli ekstazu, krajnosti, neumjerenost, deformaciju, paradoks. No kako klasici prijeti ukrućivanje (ona kao krajnost postaje dosadna, plitka, hladna, klasicizam), tako manirizmu prijeti raspad (neumjerena artifičijelnost, hermetičnost, bolest, šizofrenija, maniriranost) te Hocke predlaže integraciju, međusobno oplodivanje, nikako jednostrano poimanje zbilje. To se pogotovo odnosi na XX. stoljeće koje pokazuje tipsku srodnost s manirizmom pa mu, prema Hockeu, prijeti ista opasnost.

Poretke gledanja moguće je usporediti s Jayovom sintagmom 'skopičkih režima'²⁷ koja označava povijesno prepoznatljive sklopove vizualnosti – vizualnu produkciju i njezino utemeljenje. Antivizualni, tj. ne-prikazivački obrat vizualnih umjetnosti XX. stoljeća u tom se kontekstu pokazuje kao novi skopički režim (ili više njih) u odnosu na epohu modernizma na zalazu, epohu iz koje proizlazi i/ili ju nadilazi, ovisno o tome kako shvaćamo pojam postmoderne. S jedne strane takav se pristup nadaje kao kritika »okularocentrizma« zapadnjačke kulturne tradicije (pogotovo njezine modernističke inačice, tzv. »kartezijanskog perspektivizma«²⁸), a s druge strane afirmira umjetničku praksu XX. stoljeća ne samo kao dio vizualne kulture ovog povijesnog razdoblja, naime kao rezultat neke nove društvene konstrukcije vizije, već i kao program preobrazbe stvarnosti – vizualnom konstrukcijom društvenog.

Od reprezentacije do konstrukcije

Problem odnosa umjetnosti i realnosti jest problem između jednog dijela realnosti, koji predstavlja umjetnost kao konkretna, postojeća realnost, i realnosti kao cjeline. Prema tome, ovaj problem treba postaviti u smislu pitanja *na koji način* je umjetnost u realnosti, odnosno »u kakvom odnosu stoji realnost umjetnosti i kako ona djeluje u okviru cjelokupne realnosti koju ne možemo smatrati nepokretnom i nepromjenjivom, koju, dakle, i sama umjetnost stalno mijenja«.²⁹ Ako umjetnost razumijemo u najopćenitijem smislu kao stvaranje, i to ne kao tek bilo kakvo stvaranje, nego dobro, bolje ili izvanredno stvaranje, problem odnosa između umjetnosti i realnosti postaje problem odnosa između umjetnosti i prirode, gdje se onda taj odnos svodi na vezu između jedne date sheme (Priroda), koju je moguće izraziti samo u granicama povijesti, i stvaranja ili djelovanja (umjetnost), koje može dovesti do radikalne modifikacije te sheme.³⁰

Činjenica je da je vizualnoj umjetnosti nemoguće prići bez percepcije. Umjetničko djelo mora biti percipirano kako bi uopće ostvarilo svoju vrijednost. Ta činjenica ukazuje na postojanje veze između njega i svijeta percepcije. Zašto bi inače uopće bilo potrebno stvarati predmet čije prvo i osnovno svojstvo jest da bude vidljiv, ako poslije taj predmet ne bi imao funkciju da razjasni probleme koji su inherentni onome što je vidljivo?³¹ No ako je umjetnost svedena na kategoriju stvaranja, treba vidjeti kako stvari stoje s percepcijom i stvaranjem. Gore je bilo govora o vizualnom mišljenju gdje se percepcija može razumjeti

kao stvaranje. Također znamo da na percepciju utječe stanje subjekta, uvjeti kulture i odgoja koji su povijesno određeni. Gledanje je, dakle, uvjetovano, a ono je istodobno uvjet realnosti i aktualnosti stvaranja. Veza između gledanja (percepcije) i stvaranja jest suštinska za umjetnost.

Ako znamo da je promatranje, gledanje, vid, viđenje u neposrednoj vezi sa spoznajom, a stvaranje i sa moralnom aktivnošću, opravdano je zapitati se ne postavlja li slučajno veza između promatranja i stvaranja onaj najvažniji odnos između spoznaje i djelovanja, između gnoseoloških interesa i moralnih interesa?³² Povijest vizualne umjetnosti, pogotovo pojava avangarde početkom XX. stoljeća, pruža odgovor na postavljeno pitanje.

Glavoviti talijanski estetičar i teoretičar umjetnosti Giulio Carlo Argan objašnjava kako je u periodima klasične umjetnosti (kao što je talijanska renesansa), u kojima se umjetnost shvaća kao pozitivna spoznaja svijeta, promatranje prihvaćeno kao sveobuhvatna metoda koja donosi iscrpna iskustva.³³ Također vjerovanje da je priroda djelo Boga te da je u Bogu sadržano cjelokupno iskustvo potpuno opravdava umjetničko stvaranje na bazi iskustva. No ova pretpostavka, naime da je svako iskustvo izvedeno iz volje koja je stvorila svemir i koja preko providenja upravlja njime, implicira da će svako stvaranje biti uvijek oponašanje i da se neće moći učiniti ništa što već nije zapisano u tom planu koji je načinila providnost.³⁴ Tada se rađa ili se bar postavlja novo značenje shvaćanja umjetnosti kao oponašanja ili *mimesisa*. Proces kojim se ostvaruje *mimesis* ili reprezentacija u ovom smislu nije stvaranje, već oponašanje, ponavljanje ograničenim ljudskim sredstvima onog božanskog, stvaralačkog čina, iz kojeg je, kako se vjeruje, nastao svijet.³⁵

Suprotna pretpostavka mogla bi glasiti da iskustvo nije dano *a priori* i da se stvara kroz proces istraživanja koji je moguć samo voljnim činom, a taj je već stvaranje ili bar namjera, projekt za stvaranje, tvrdi Argan. Kako doživljaj realnosti ne iscrpljuje volju za stjecanjem iskustva, budući da će uvijek ostati nešto nepoznato što navodi na neko kasnije istraživanje, stvaranje, usmjereno ovoj još nepoznatoj dimenziji koju će samo to stvaranje malo pomalo rasvijetliti, neće biti oponašanje, već istinsko stvaranje.³⁶ Vizualni svijet predstavlja realnost koja je oko nas, a ona nam se daje samo u fragmentima. Svaki fragment predstavlja samog sebe, ali je istovremeno i znak vlastite ograničenosti,

27

Martin Jay, »Scopic Regimes of Modernity«, u: *Vision and Visuality*, Hal Foster (ur.), The New Press, New York 1988.

28

Ovu paradigmu određuje kartezijanski model koji se temelji na razdvajanju subjekta i objekta te postuliranju transcendentnog subjekta koji određuje objekt. Subjekt dobiva informacije iz okolnog svijeta, odražava stvari te postaje centrom svijeta, dakle jedino moguće gledište ili stajalište koje tako konstituira svijet. U literaturi se takva paradigma poistovjećuje s modernističkim svjetonazorom kojeg pratimo od pojave renesansnog antropocentrizma i novovjekovnog razvoja znanosti, a u vizualnoj umjetnosti ga simbolizira pronalazak geometrijske ili linearne perspektive. Usp. npr. Erwin Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, Zone Book, New York 1997. ili M. Jay, »Scopic Regimes of Modernity«.

29

Giulio Carlo Argan, »Pojam realnosti u savremenoj umjetnosti«, u: *Studije o modernoj umjetnosti*, Nolit, Beograd 1982., str. 137.

30

Ibid., str. 137.

31

Ibid.

32

Ibid., str. 138.

33

Ibid.

34

Ibid.

35

Ibid.

36

Ibid., str. 139.

aluzija na realnost koja je nepoznata, koja ga nadilazi.³⁷ Spoznaja o realnosti kao fragmentu ne može se ostvariti u klasičnoj reprezentaciji. Tako je znak, koji moderna umjetnost nastoji svesti na najstrožu semantičku esencijalnost, istovremeno i stvaranje. On je i percepcija, ali percepcija koja je i stvaranje.³⁸ Svijest o ograničenosti percepcije potiče na prevladavanje te ograničenosti, odnosno na istraživanje i širenje dimenzija pojma realnosti. Apsolutnu vrijednost realnosti znaka, prema Arganu, otkrila je apstraktna umjetnost.

»Jer ukoliko se više odvajamo od prirode koja je shema i pojam, utoliko više prodiremo u realnost koja je kretanje i problem. Hoćemo biti realisti zato što smo realni, ali realizam zaista nije predstava ili objektivizacija vanjskog svijeta. Predstavljati realnost znači objektivirati je, dakle, postaviti se van nje, izdvojiti se od nje kao subjekt od objekta: naturalizam je uvijek bio i uvijek će biti irealistički.«³⁹

Početkom XX. stoljeća stvara se potpuno novi odnos umjetnosti i realnosti. Sada realizam više ne znači objektivno predstavljati realnost, već *biti u toj realnosti, biti prisutan u njoj*: u povijesnoj i društvenoj realnosti ništa manje nego u prirodnoj, u neosjetilnoj ništa manje nego u onoj koja se može doživjeti samo osjetilima.⁴⁰ Biti prisutan u realnosti znači radikalno transformirati tradicionalne procese umjetnosti:

»Jedini realizam koji se umjetnosti može propovijedati jest 'moralni realizam', koji temeljito postavlja problem umjetničkog stvaranja kao efektivne intervencije u određenoj situaciji. Ako naša percepcija povijesne realnosti nije živa i realistička, očigledno je da akcija kojom ćemo intervenirati neće biti snažna. Ne vjerujemo, dakle, da je sav napor moderne umjetnosti usmjeren na to da predstavi one vidove realnosti koji jednostavno izmiču osjetilnoj percepciji ili one koje, i kada se predaju toj percepciji, nismo navikli registrirati zato što su irelevantni u odnosu na ciljeve ljudske akcije. Kad bi bilo tako, umjetnost bi još bila oponašanje, *mimesis*. Važno je ovo: kada se odlučujem na intervenciju u društvu kroz akciju čiji je cilj da ostavi izvjesne posljedice, i kada stvarno interveniram, ne mogu a da ne modificiram sam pojam svijeta u odnosu na nužnost, na pravce, na ritam akcije.«⁴¹

Pitanje realnosti implicirano je u pitanju o umjetnosti i obrnuto, pitanje umjetnosti implicirano je u pitanju o realnosti. Oba pitanja posebno dolaze do izražaja kada se pokazalo da fotografski i kinematografski postupak rada, rezultat onog programa sređivanja vidljivog koji nastaje u *quattrocentu*, daleko preciznije i efektnije predstavljaju realnost u smislu »stabilizacije referenta«. Na taj se način otvara mogućnost udvostručavanja efekta realnosti ili fantazmi realizma. Veliki dio umjetnosti XX. stoljeća pokušat će raskrinkati takav realizam kao tek jedan od »modela vizualnosti«. Kategorija umjetničkog djela potpuno se mijenja s avangardnom umjetničkom praksom. Zbilja se više ne preslikava nići interpretira, ona se »montira«. Proširivanje pojma umjetnosti u tom smjeru počinju još kubistički kolaži. Time što su doslovno sastavljeni od fragmenata stvarnosti, oni razbijaju privid totaliteta:

»Umetanje fragmenata stvarnosti u umjetničko djelo mijenja ga iz temelja. Umjetnik se ne odriče samo oblikovanja cjeline slike; slika dobiva i jedan drugi status, jer se dijelovi slike ne nalaze više naspram zbilje u odnosu karakterističnom za organsko umjetničko djelo: oni više ne upućuju na zbilju kao znakovi, oni *jesu* zbilja.«⁴²

Mogli bismo konstatirati kako avangarde predočavaju preispitivanje pretpostavki koje determiniraju samosvijest moderniteta. Utoliko umjetnost moderne doista predstavlja ne samo kritiku umjetnosti pomoću umjetnosti, već kritiku uma pomoću uma ili dovršenje prosvjetiteljstva u Adornovom smislu. Temelji što ih je postavila avangarda nadahnjuju cjelokupnu umjetnost XX. stoljeća. Umjetnička izvedba zamjenjuje umjetničko djelo, statičnu sliku te se pojam umjetnosti proširuje na spoznajni, etički i politički diskurs. Stvarnost se ne opisuje, nego se projektira u smjeru ničeanskog prevrednovanja svih vrijednosti.

Poliperspektivnost postmoderne

Umjetničke prakse XX. stoljeća (osobito one iz druge polovice stoljeća) ne predstavljaju toliko umjetnički produkti kao posebni, odvojeni estetski predmeti, što je bio slučaj u likovnim umjetnostima prošlih stoljeća, koliko umjetnički produkti kao nosioci određenih shvaćanja i propitivanja umjetnosti, umjetničkih ideja, životnih koncepcija i odnosa prema svijetu u kojem živimo. Umjetnost prestaje biti jedna strogo profesionalna djelatnost već poprima antropološku dimenziju koja problematizira ne samo pitanje i ulogu umjetnosti nego i senzibilitet i svijest suvremenog čovjeka u odnosu na sebe i svijet u kojem živi i djeluje. Koncept realnog u vizualnoj umjetnosti poprima nove izraze, od zahtjeva za formalnom čistoćom umjetničkog izraza, preko utopijskih projekata za promjenom stvarnosti i društva gdje umjetnost i život postaju isto, onda preko pozitivnog i optimističkog prihvaćanja urbane kulture, društva spektakla i medijske realnosti, pa nasuprot tome potpunog ukidanja umjetničkog objekta i zagovaranja ponašanja umjetnikovog subjekta, što se opet mijenja potkraj dvadesetog stoljeća u zahtjevu za impersonalnošću umjetnika, tj. u povlačenju manualnosti i subjektivne umjetničke ekspresije u korist novih elektronskih medija i tehnologija npr. u ograncima fotorealizma ili hiperrealizma, video i kompjuterskoj umjetnosti i sl., iako se ne može ni ovdje govoriti o potpunom nestanku subjekta. U tom mnoštvu pojava, problema, tendencija, pravaca i promjena njihovih usmjerenja (što u kvantitativnom smislu predstavlja presedan u cjelokupnoj povijesti umjetnosti), prezentira se realnost i život u XX. stoljeću, no istovremeno umjetnost i ono što ona pokazuje čini se potpuno nerazumljivim pukom promatranju.

Vizualna umjetnost *najvidljivije* (i najbogatije značenjima) iskazuje naslage nekog vremena. Povijesno gledano, umjetnost XX. stoljeća nastaje problematiziranjem koncepcije realizma u likovnim umjetnostima odnosno pojavom francuskog realizma u XIX. stoljeću. Svojom slavnom slikom *Umjetnikov atelje – Realna alegorija koja određuje sedam godina mog umjetničkog života* (1854.–1855.) Gustave Courbet otvara polemiku oko realističkog prikazivanja u vizualnoj umjetnosti ukazujući da je realističko prikazivanje tek jedan vid predstavljanja, a ne doslovno odslikavanje svijeta (»realna alegorija«). Nakon toga umjetnost se počinje razvijati u potpuno novom smjeru – kao individualno i subjektivno izražavanje koje napušta prikazivanje i ovisnost prema vidljivoj stvarnosti. Time se direktno problematizira vid koji je ujedno temeljni osjet apsorpcije ove vrste umjetnosti (ona proizlazi iz oka i obraća se oku) što povlači za sobom pitanja o njegovoj dotadašnjoj ulozi u spoznaji svijeta i doživljaju umjetničkog djela.

Prema Mišku Šuvakoviću⁴³ u umjetnosti XX. stoljeća mogu se izdvojiti tri pristupa realizmu:

37
Ibid.

38
Ibid.

39
Ibid., str. 142.

40
Ibid.

41
Ibid.

42
Peter Bürger, *Teorija avangarde*, Antibarbarus, Zagreb 2007., str. 105.

43
Usp. Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb 2005., str. 536.

1. odbacivanje realizma u ekspresionizmima i zamjena modela prikazivanja modelima izražavanja;
2. pomicanje i redefiniranje pojma realizma u apstraktnom i konkretističkom slikarstvu, odnosno francuskom novom realizmu 60-ih, koji zastupaju stav kako likovna (mimetička) predstava nikada ne može biti realna, doslovna i konkretna, nego upravo takva može biti tek apstraktna i konkretistička umjetnost budući da izlaže konkretne, doslovne i materijalne aspekte slikarstva i skulpture (površinu, teksturu, materijal, odnos likovnih elemenata, prostor, konkretni predmet, trag tijela) te tako otkriva bitnu i posebnu realnost slikarstva i skulpture;
3. utemeljenje modernističkih postupaka prikazivanja (nova figuracija, pop art, hiperrealizam, postkonceptualni realizam, soc art); nova figuracija vraća se prikazivanju svijeta, ali ne i ideologiji realizma, razvijajući subjektivizam, relativizam i antiiluzionizam, što dijeli s avangardama s početka stoljeća; pop art je realistička umjetnost koja prikazuje potrošački svijet kasnog kapitalističkog društva istovremeno ga s jedne strane glorificirajući i potvrđujući u umjetničko estetskom smislu, dok ga s druge strane kritičkim i neodadaističkim pristupom parodira; hiperrealizam obnavlja pozitivističko povjerenje u moć likovnog prikaza oslanjanjem na suvremene tehnike reproduciranja (fotografija, film, televizija) i sl.

U općem smislu postmodernu umjetnost karakterizira poliperspektivizam, koji ukazuje kako ne postoji jedna jedinstvena i stabilna realnost potpuno neovisna od kulture te da prirodna, normalna i uobičajena uvjerenja, odnosno predstave realnosti, nisu po sebi dane činjenice, već su produkti kulture. Realnost se nadaje kao beskonačna i nepredočiva, određiva tek unutar raznovrsnih diskursa.

Već smo više puta napomenuli kako glavninu umjetnosti XX. stoljeća obilježava kritički stav prema prikazivanju u tradicionalnom smislu oponašanja vidljive stvarnosti. Benjaminova materijalistička shema objašnjenja razvoja umjetnosti, koju je iznio u glasovitom eseju »Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije«,⁴⁴ objašnjava radikalne promjene u predstavljanju, što su obilježile umjetnost prve četvrtine XX. stoljeća, promjenom tehnika reprodukcije. Gubitak »aure umjetničkog djela«, promjene u načinu opažanja i recepcije istog te, konačno, potpuno izmijenjen karakter umjetnosti posljedica su, prema Benjaminu, tehničkih promjena reproduciranja slike. Recentniji mislioci, poput Jonathana Crarya,⁴⁵ proučavaju bujanje optičkih iskustava već od XIX. stoljeća te objašnjava ovakav razvoj umjetnosti u kontekstu sve veće učestalosti spektakla, tehničkih sredstava stvaranja slika, nove percepcijske ponude. Nas, međutim, u prvom redu interesira paradigmatiska i epistemološka pozadina ove umjetničke promjene u predstavljanju, tj. prenošenju iskustva zbilje na polju vizualnosti. Odnos spram zbiljnosti u umjetničkoj praksi XX. stoljeća nedvojbeno je nov i originalan. Kroz ovaj se odnos ispoljava njezino filozofijsko utemeljenje, o čemu svjedoči upravo taj radikalno anti-vizualni stav i izraz. Filozofija se ne prepoznaje kao nešto što je izvana određuje, već kao ono što unutar same umjetnosti progovara i omogućuje njezino konstituiranje. Smatramo da u toj činjenici stoji autentičnost ovog razdoblja u povijesti umjetnosti po kojoj se ova, uza svu raznolikost i dotad nepoznatu brojnost izraza i stilova, potvrđuje kao jedna povijesna cjelina.

»Vizualni obrat« koji pratimo u umjetničkoj praksi XX. stoljeća moguće je, dakle, razumjeti kao izraz razlaganja jedinstva i cjeline znanja u kasnom modernizmu, odnosno kao odraz propitivanja, raspadanja i preobrazbe epohe modernizma. Vizualna umjetnost putem vizualnosti ukazuje na smjenu epoha odustajući od »univerzalnog pogleda« prijelazom na mnoštvo konkretnih pa-

radigmi. Decentrirani subjekt novog doba prepoznaje se u vizualnoj umjetnosti najprije u napuštanju geometrijske perspektive, odnosno u napuštanju prikazivanja realnosti kao ogledala, da bi se krajem XX. stoljeća manifestirao kroz rušenje ikakvih stabilnih značenjskih i medijskih okvira prezentacije djela. Eklekticizam stilova u umjetnosti te pluralizam umjetničkih izraza i postupaka odražavaju poliperspektivnost kao opću formulaciju postmoderne u kojoj se s jedne strane subverzira i relativizira pojam realnosti, no s druge strane se isti pojam uopće osvještava, izgrađuje,⁴⁶ »proširuje« i čini mogućim kroz interakciju i integraciju različitih aspekata istine. Utoliko se postupanje umjetnosti XX. stoljeća, usprkos tome što se njezin veliki dio ne oslanja na vidljivu predmetnost svijeta, može također odrediti kao *prikazivanje* nečega ili kao *činjenje* nečega vidljivim, a to je upravo svijest o realnom. Ona se iščitava kao demonstracija vizualnosti i njezine problematičnosti, odnosno vide-nja koje je kao takvo nevidljivo, budući da ne možemo vidjeti što je viđenje, kao što ne možemo vidjeti niti oko dok gledamo.

Problematiziranje umjetnosti pomoću umjetnosti paralelno je problematiziranju uma pomoću uma, što zajednički ocrta konture tzv. »promjene paradigme«, tj. postmodernizam ili antiokularocentrizam. Nadovezujući se na Adorna, ovdje moramo napomenuti da takva kritika ne smije značiti odustajanje od razuma kao potpuno nepouzdanog temelja spoznaje ili od oka kao najplemenitijeg osjeta, već od isključivosti jedne perspektive ili njezine pretenzije na cjelinu zbilje. U suprotnom bi nam bilo kakav oblik istine ili međusobnog razumijevanja vjerojatno ostao zauvijek nedostupnim.

Literatura

Adorno, Theodor W., »Estetička teorija – Paralipomena«, u: *Estetička teorija danas: ideje Adornove estetičke teorije*, izbor, predgovor i redakcija: Abdulah Šarčević, Veselin Masleša, Sarajevo 1990.

Argan, Giulio Carlo, *Studije o modernoj umjetnosti*, Nolit, Beograd 1982.

Arnheim, Rudolf, *Vizualno mišljenje. Jedinstvo slike i pojma*, Univerzitet umjetnosti u Beogradu, Beograd 1985.

Benjamin, Walter, »Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije«, u: *Estetički ogledi*, Školska knjiga, Zagreb 1986.

Bürger, Peter, *Teorija avangarde*, Antibarbarus, Zagreb 2007.

Cassirer, Ernst, *Ogled o čovjeku*, Naprijed, Zagreb 1978.

Crary, Jonathan, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, October Books, Massachusetts 1992.

Danto, Arthur, *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, Kruzak, Zagreb 1997.

Danto, Arthur, *Nasilje nad ljepotom. Estetika i pojam umjetnosti*, Refleksije, Zagreb 2007.

da Vinci, Leonardo, *Traktat o slikarstvu*, Kultura, Beograd 1988.

Eagleton, Terry, *The Ideology of the Aesthetic*, Blackwell Publishers, Massachusetts 2001.

Fiedler, Conrad, *O prosuđivanju dela likovne umjetnosti*, Mala filozofska biblioteka, Beograd 1980.

44

Walter Benjamin, »Umjetničko djelo u doba tehničke reprodukcije«, u: *Estetički ogledi*, Školska knjiga, Zagreb 1986.

45

Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, October Books, Massachusetts 1992.

46

Usp. Nelson Goodman, *Načini svjetotvorstva*, Disput, Zagreb 2008.

- Foster, Hal, *The Return of the Real, The Avant-Garde at the End of the Century*, An October book, The MIT Press, Massachusetts 1996.
- Gombrich, Ernst, *Umetnost i iluzija*, Nolit, Beograd 1984.
- Goodman, Nelson, *Jezici umjetnosti*, Kruzak, Zagreb 2002.
- Goodman, Nelson, *Načini svjetotvorstva*, Disput, Zagreb 2008.
- Groys, Boris, *Učiniti stvari vidljivima. Strategije suvremene umjetnosti*, Muzej suvremene umjetnosti (Biblioteka Refleksije), Zagreb 2006.
- Habermas, Jürgen, *Filozofski diskurs moderne*, Globus, Zagreb 1988.
- Hegel, G. W. F., *Eстетика I, II, III*, Kultura, Beograd 1952.
- Hegel, G. W. F., *Fenomenologija duha*, Naprijed, Zagreb 1987.
- Heidegger, Martin, *O biti umjetnosti*, Mladost, Zagreb 1959.
- Hocke, Gustav R., *Svijet kao labirint*, August Cesarec, Zagreb 1991.
- Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W., *Dijalektika prosvjetiteljstva*, Veselin Masleša, Sarajevo 1974.
- Jay, Martin, »Scopic Regimes of Modernity«, u: *Vision and Visuality*, Hal Foster (ur.), The New Press, New York 1988.
- Kuvačić, Ivan / Flego, Gvozden (ur.) *Postmoderna. Nova epoha ili zabluda*, Naprijed, Zagreb 1988.
- Lyotard, Jean-Francois, *Postmoderna protumačena djeci*, August Cesarec, Zagreb 1990.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Oko i duh*, Zodijak, Beograd 1968.
- Mitchell, W. J. T., »Pokazati gledati«, *Tvrđa* (1–2/2006).
- Panofsky, Erwin, *Idea: prilog povijesti pojma starije teorije umjetnosti*, Golden marketing, Zagreb 2002.
- Panofsky, Erwin, *Perspective as Symbolic Form*, Zone Books, New York 1997.
- Šuvaković, Miško, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb 2005.
- Wölfflin, Heinrich, *Temeljni pojmovi povijesti umjetnosti*, Kontura, Zagreb 1998.

Katarina Rukavina

Truth in the Art

Reflections on Cognitive Aspects of Visual Art

Abstract

The theorizing of seeing and visible has been a typical and essentially defining philosophical problem since the very beginning of philosophy. Plato and Aristotle define the basic ways of approaching to reality. Whether it is considered to be illusion (idealism) or sensory givenness (materialism), it always remains presented. We try to analyze different aspects which point out the cognitive side of visual arts (painting above all) and which we recognize as consciousness of reality.

The historical development of art, considering its cognitive character, appears explicitly with Hegel for the first time. The necessary consequence of such development, according to Hegel, is so called the end of art which means that art emerging does not correspond to its ultimate definition and meaning. His prediction of the death of art can be seen in the major part of the 20th century art, which abandons mimetic presentation and aims at abstraction and the destruction of visual in narrow sense. In spite of that, we are going to try to present even such an approach as the presentation of something or as making something visible. That "something" is, in our opinion, nothing else but the consciousness of reality.

Key words

seeing, reality, visual art, *mimesis*, visual thought, scopic regimes, ocularcentrism, postmodernism