

IZBOR iz listova i časopisa

VANJA SUTLIĆ:

Ako prije umjetnost nije bila apstraktna nije bila ni čista umjetnost. „Majstori“ apstraktne analize XIX i XX stoljeća mogli su, iz školski-skućenih disciplinskih razloga, predbacivati veliku umjetnost „prošlosti“ da sadrži npr. teološko-religiozno ili metafizičke itd. motive duboke povijesne individualnosti, sami su zastrupali „umjetnost“ koja će svoji primjenu na kraju naći u oblikovanju industrijskih proizvoda i dekoriranju prostora trevenkono posebnih od ahistorijskih masa. Nakon što je Kant kao filozof, ulazeci u bitno, predvidio apstraktnu umjetnost, ne poznavajući je in concreto, ova je umjetnost postala za nas danas jedan od indeksa naše suvremene temeljno problematične od iskoničke povijesti ponajprije ispražnjene, desubstancijalizirane situacije.

Povijesni proces „pročišćavanja“ umjetnosti koji je doveo do njene „apstraktnje“ verzije jest u biti proces rastvaranja svijeta kao smisleni realni unutar-svjetskog bita različitog od istoga — redukcija svijeta na horizont ekonomsko-racionalne provodne transformacije, na operativnu područje subjektivno-antropocentrične aktivnosti. Produkcija roba s ciljem produkcije viška vrijednosti (ekonomska aspekt), serijsko industrijska proizvodnja nebnolozno anonimna, desubstancijalizirana i aktualno funkcionalna (tehnički aspekt), znanstvena produkcija predmeta-funkcija kao apriorni horizont tehničko-ekonomskih zahtjeva, umjetnička produkcija s ciljem subjektivne kompenzacije jednog konstruktivističkog svijeta, i sama podložna znanstvenim „idealima“ i „normama“, produkcija moralnih „vrijednosti“ s ciljem integriranja i osiguravanja funkcioniranja radnih „subjekata“ u to-talnom procesu produkcije, itd. (ideološki aspekt), produkcija u znaku efikasnosti, stvarne pragmatičnosti, operativnosti sabire se u filozofski-totalno aspektu u sagledavanje bitka svega što jest kao postojek, naprave, sprave „supstancije-subjekta“. Ako je bitak svijetu religija ovog svijeta samo postauka ili, što je filozofski izraz za to, „volja za voljom“ i različitim verzijama, tad se i čov-

jek javlja kao „supstancija-subjekta“ u novovjekovnom humanizmu antropologizmu i ujedno kao objekt-fenomen-funkcija. Ba i ako tako stoji sa elementima povijesnog sklopa, onda specializacija, ispražnjavanje, desubstancijaliziranje umjetnosti znače njezno radikalno subjektiviranje: umjetnost je tada samo postauka subjekta koji je ujedno supstancija svega (bitak sam) i ujedno samo postauka čovjeka koji se identifikira s bitkom. Rezultat ove identifikacije jest bitzina umjetnosti, koja ide do istovjetnosti, s tehnikom, sa spravljanjem ma ka ko izgledale različite estetičke solucije od „pankalizma“ do subjektivističkog „doživljavanja“, „uživljavanja“ itd.

Primarna cjelina svijeta rastva ra se zbog specifične konstelacije čovjeka-bitka kao sklopa sektorske produkcije, na tri posebna „svijeta“ na zbiljski (znanstveno-operativni), na nadzbiljski (religiozno — moralni), na prividni („subjektivno-doživljajni“ (umjetnički). Egzistencija ova posljednja „svijeta“ je sporna; samo svijet znanosti i tehnike važi van diskusije kao pravi svijet. Povučena u intimno, u „podsvesnu“, u „nesvesnu“ itd. produkciju, umjetnost postaje, u svojoj subjektivnoj „doživljajnosti“ i s obrtom na realitet, „prividnosti“, svijet za sebe, samo umjetnički svijet koji je druga strana medalje koje je prvu čini prezni, deintenzivirani znanstveno-operativni svijet zbilja. Paralelno s procesom specifikacije svijetova kao sektora antropocentrične produkcije zbiva se i proces-historija unutar-svjetskog bita: iz čvrstih fiksnih stvari supstancijalnog karaktera postaju ponajprije predmeti za neki moguć subjekt ili predmet subjektivni uopće, što je samo druga dopunska strana njihove predmetnosti, da bi se bita na kraju rastvorila u „vrijednostima“, „funkcijama“ i „znakovi-ma“. Paralelno s filozofijsko-ontološkim odlukama u smjeru radikalne desubstancijalizacije od Descartesa od moderne aksiologije i logičke analize odvija se proces „normalizacije“ i „pročišćavanja“ umjetnosti od klasično „realističke“ preko „subjektivističke“, svih mogućih varijanta; od romantične do impresionizma, ekspresionizma, nadrealizma itd.,

umjetnosti same. Dakle, pa do apstraktno-umjetnosti kao put do čiste umjetnosti, na kojem putu umjetnost ne pušta sve što joj je strano, znači ispražnjavanje smislene sadržine bita u svijetu. Nihilizam ne kao teorija-svijest, nego kao prazno aktualiziranje sve na višim razinama jedne te iste pretpostojke, antropocentričke produkcije koji u svemu vidi samo svoju postauku i napravu — to čini bit apstraktno-umjetnosti. „Hladno“, racionalno poziranje operative prirode samih stvari, njihova unutarnja mogućnost da postanu funkcionalni dio jednog svijeta apsolutnog aktivizma, kojim je kako realizacija umjetnosti tako i njene subjektivizacije, tako i njene čistoće, samosvojnosti i apstraktnosti.

U svojoj čistosti, kao čista forma subjektom postavljena i njego-va, strogo razlučena od realiteta s njegovom znanstveno-tehnički dohvatljivom sadržinom, apstraktna umjetnost odgovara dehumanizaciji čovjeka, denaturiranju prirode, irealizaciji stvari, koji se procesi danas otvoreno i jasno zbivaju kao posljedice, bitne konsekvencije novovjekovnog svijeta. Put do čiste umjetnosti jest put do prazne, besmislene, desubstancijalizirane umjetnosti, put u pravcu gubitka kojim se naplaćuje dobitak njene čistoće. Umjetnost lišena „mita“, lišena „svetog“ (tradicionalna njena baza) i „svjetovnog“, umjetnost čiju prirodnu spontanost nadomjestiva planirano „stvaralaštvu“ jest umjetnost isto tako nehumana, ma da humanistička i antropološki, kao što i ovaj svijet antropocentričnosti sa šansan maksimalne ekstenzivnosti i rasprostranosti čovjeka nad bitima, sadrži i maksimum objektiviranja, funkcionaliziranja čovjeka i disponiranje njime.

Ako je Kantova estetika bila instruktivna za razumijevanje apstraktno-umjetnosti u njejoj afirmaciji, Hegelova filozofija umjetnosti može nam približiti negativni procesi njene odzbične umjetnosti. Za Hegela je umjetnost nešto daleko više nego Kanta. Ona nije igra formi nego prisutnost apsoluta u osjetilnoj; jedan način oblika apsoluta po kraku religije i filozofije. Kako sa-

mo filozofija može pružiti istinu apsoluta u njegovom vlastitom elementu, u pojmu, to su i umjetnost i vjera samo predstavnijske prave, adekvatne subjektivno-objektivno-apsolutne objave. Za Hegela je grčka religija bila umjetnost i pa na njoj je zbilja svojih tema, što je isto tako bit slučaj i s kršćanskom umjetnošću, nego zato što bez djela grčkih pjesnika, skulptura i slika n je bit grčki bogovi uopće postojali. Umjetnost objavljuje za Grke njihove bogove. Po toj svojoj uloz osvatuje umjetnost svoju najveću mogućnost. Ova grčka umjetnost je prava umjetnost a sva ostala je samo njen derivat i rudiment.

Isti misaoni tok nalazimo i kod Karla Marxa. U svojim Osnovnim obrisima za kritiku političke ekonomije (Dietz, Berlin 1953) i Marx santra da su za Grke prava zbilja i pravi svijet bili mitološki obrađeni ti, prirodni i oblici zajednice bili sa prije eminentno umjetničkog obrađivanja već je manje upadno da je to jetnički način fantazijom naroda“ (str. 31). „Grčka umjetnost pretpostavlja grčku mitologiju“. Ova je „tlo“, grada umjetnosti. „Svaka mitologija prevladava i ovladava i oblikuje prirodne sile u mašti i maštom; dakle nestaje sa zbiljskim vladanjem nad njima“ (str. 30). Pa sad nalazimo kod Marxa stav koji je odlučan za čitavo razumijevanje procesa umjetnosti a paralelan po svom značenju s Hegelovom koncepcijom njene sudbine. „Priznato je za stanovite oblike umjetnosti, npr. za ep, da u svojem svjetsko-epohalnom klasičnom liku ne mogu nikad biti producirani čim nastupa umjetnička produkcija kao takova; dakle da su unutar okruženja same umjetnosti stanovita njena značajna oblikovanja moguća samo na jednom nerazvijanom stupnju umjetničkog razvoja. Ako je to slučaj u odnosu različitim umjetničkim vrsta unutar područja same umjetnosti, već je manje upadno da je to slučaj u odnosu čitavog područja umjetnosti spram općeg razvoja društva.“ (str. 30).

Dakle, Marx zapravo misli da modernom racionalno ovladavanje „produktivnog anagata“, modernom tehnikom ne samo da nisu spojili s umjetnošću koja zahtijeva „mitološki“ bazu, nego uopće ni sa katkovno umjetnošću koja zahtijeva prethodno oblikuje „u mašti i maštom“. Ako je zbiljski svijet dan u znanstveno-tehničkom za-

havatu onda je umjetnost, govoreći Hegelovim riječima, „po svom najvišem određenju za nas prošlost“. Nema sumnja da su Marx-ove refleksije iz Obrisa... odjek Hegelovih Predavanja iz estetike. No, njegovom se radikalnom formulacijom neodoljivo postavlja pitanje: znači li „opći razvoj društva“ proces u kojem umjetnost odumire ili su moderna znanost i tehnika, kao ustoljeni u čitavo građansko društvo, neprijateljski umjetnosti dokumovizant ljudskih odnosa (komunizam) pretpostavlja drugi odnos spram umjetnosti? Na svašta način u socijalizmu kao opši izgrednik tog novog svijeta ostaje pitanje: kako je moguća umjetnost u uvjetima tehničko-industrijskog svijeta? Pitanje koje je analogno drugom jednom Marxovom: kako je moguć etos (prava zajednica) u tim uvjetima? Naravno, Marx je načelno kritički prevladao ono što je iz ekonomske odnosa kapitalističke proizvodnje izrastalo kao neprijateljsko protiv svake umjetnosti (usp. Theorien Über den Mehrwert... Bd I, S. 248, Dietz 1956) — no pitanje je fundamentalnije od promjene ekonomskih odnosa; ovdje nisu odnosi u proizvodnji nego produkcione sile same u pitanju, pa se pokazuje da one nisu ništa neumitano nego de i među njima postoji kvalitativna razlika prema društveno-svijetovnim epohama. Ako su moderne kapitalističke pa i socijalističke proizvodne snage s dosadašnjim tipom tehničke i znanosti u suprotnosti sa svijetom koji je u svojoj svijetovnosti obrađen „u mašti i maštom“, onda je razumljivo Marxov postulat za produkciju budućnosti, njegov zahtjev da proizvodnja dobije umjetnički karakter i time kvalitativno izmijeni svoj lik spram proizvodnje prošlosti. Ako ta proizvodnja budućnosti s umjetničkim karakterom i neće moći postići na „mitološkoj“ bazi, jer je njeno vrijeme nepovratno prošlo — što znači da „preva“ umjetnost za sebe traži nešto fundamentalnije nego što je „mitologija“ — onda će bazi nove umjetnosti morati činiti savršeni drugi odnos spram „prirode“ i „oblika zajednice“: odnos prirod-nijeg ti, iskonu povijesnog života blizag razumijevanja svega nego što je bila novovjekovna tradicionalna znanost i tehnika.

(„Svjeto-vno-povijesne pretpostavke čiste umjetnosti“. Naše teme, juni 1963, Zagreb).

MRLJA I DIJAGRAM

(nastavak sa II. str.)

Drugi odnos između suvremene arhitekture i slikarstva izgleda indirektni i čak slučajni. Mislim na vizuelni efekat kada ceo gornji deo neke visoke zgrade uhvatiti kao ogledalo, oblake ili samrtnički žar sunčevog zalaska, i tako postane okvir za divnu, uzbudljivu, taštvitku sliku. Ne mislim da će budućnost biti u umjetnosti odo smatranji iole slučajnim, već će to videti kao dug proces koji je počeo u romantičnom periodu, kada su, od Vordsvorta i De Kvnisnja nadalje, pešnici i filozofi videli u kretanju oblaka simbol novootkrivenne mentalne sposobnosti.

Takva bi, dakle, bila moja dijagnoza sadašnjeg stanja umjetnosti. Udovoljavajući posebnom zahtjevu, sada moram da kažem šta mislim da će de desetice sa umetnošću u budućnosti. Mislim da će stanje stvari koje sam nazvao mrljom i dijagramom dugo trajati. Arhitektura će se i dalje sastojati od staklenih kutija i čeličnih rešetki, bez ikakvih ukrasa. Slikarstvo će i dalje biti subjektivno i lažljivo, više u umjetnost slučajna nego pravila, mrlja zidova nego računanja, više izraz unutrašnjeg bita nego spoljne realnosti.

Sumnjam da su baš u pravu oni koji kažu da mrlja i dijagram nisu popularni. Snaga, veličina i sjaj, npr. zgrade Sigrum u Njujorku čine je isto toliko predmetom ponosa i divljenja kao što je to bila arhitektura prošlosti. I jedna od izrazitih odlika taštvane jest brzina s kojom se rasirilo po svetu, ne samo u indovnim centrima, već i u malim lokalnim

umjetničkim udruženjima. On je isto toliko postao internacionalni stil koliko gotski u četrnaestom i barok u sedamnaestom veku. Ne verujem da je do širenja aktionog slikanja došlo samo usled činjenice da je ono lakše za stvaranje. Kubizam, naročito sintetički, takode izgleda lak, pa opet se nije toliko rasirio. Ostao je stil male elite profesionalnih slikara i specijalizovanih ljubitelja umjetnosti; dok se tašizam rasirio na tkanine, na dekoraciju izvnih zgrada, na pozadnu televizijskih programa, na reklame svake vrste.

Ipak ne mislim da će stil mrlje i dijagrama većito trajati. Pre svega, verujem da je podražavanje spoljno realnosti osnovni ljudski instinkt koji će morati ponovo da se potvrdi. Mnje modernog slikarstva u potpunju su zavisnosti od sećanja na videne stvari, sećanja koja su duboko utomala u podsvesno, prekrivena, transformisana, asimilovana u fizičko stanje, ali ipak sećanja. Ex nihilo nihil fit. Slikar ne može da izgubi sav kontakt s vidljivim svetom.

Sad kad bi želja da se predstavi spoljašnja realnost uglavnom zadovoljena od interesovanosti za vlnelnu senzaciju, složio bih se s tim da bi mogla nestati iz umjetnosti da se rikad više u nju ne vrati. Ali ako, kao što to dokazuju deca, ona prvobitno zavisi od stvaranja predstava, koje onda modifikira vizuelna senzacija, mislim da se ona mora ponovo javiti. Jer ja smatram ljudsku sposobnost da stvaranje preštava bar isto toliko „neodidivnu“ kao život, slobodu, i traganje za srećom...

Naravno ja ovim ne nagoveštavam da će podražavanje spoljno

realnosti ikada postati ono što je bilo u evropskoj umjetnosti od sredine XVII-og do kraja XIX. veka. Takvo potčinjavanje vizuelnoj senzaciji bilo bi potpuno izuzetno u istoriji umetnosti. Veliki deo teritorije koji je osvojila moderna umetnost, kako verujem, pripadaće joj i dalje. Npr. sloboda asocijacije, neposredni prelaz od jedne asocijacije ka drugoj — što predstavljaju veliki deo Pikasovog slikarstva i skulpture Henri Mura, u stvari je ono što postoji u muzici još od Vagnera i u poeziji od Remboa i Malarmea (hoću da kažem postoji svեսno; naravno, ono se nalazi u suštini kod svake velike poezije i muzike). Ono se ne mora žrtvovati ako dođe do vrsnosti, ali mislim da bi, iako pak to mora biti s neposrednim intuitivnim oštećenjem, putem dotira i instinktivnim osećanjem materijala. Ovo smatram čistim dobitkom. Ako opet upotreblim svoju prvobitnu metaforu, i asocijativna mrlja i motorna mrlja mogu ostati. Ali njima se mora dati više brzine: one moraju biti u vezi s većim poznavanjem forme i struktura koje ostavljaju na nesnajan utisak, i tako postaju naša predstava prirodnog veda. Na kraju pasusa u kome Leonardo kaže slikaru da može u mrljama zidova videti bitke, pejaže i životinje, on dodaje ovo upozorenje: „Ali prvo bit će sigurni da potpuno sve sastavne delove stvari koje želite da predstavite, kakvo životinja tako pejaža, odnosno stena, biljaka, itd. Baš zato što osećamo ovo poznavanje sastavnih delova životinja i biljaka u skulpturi Henri Mura, njegova dela, čak i kad su najapstraktnija, ostavljaju na nas drukčiji utisak od onoga koji na nas ostavljaju njegovi imitatori. Njegove figure nisu samo prijatni uzorci umetničke koncepcije, već izgledaju kao da su deo prirode, okreću se po Zemljinju sveokrednjem putanju sa stenama, kamenjem i drvećem.“

U ovim Vordsvortovim silhuovima nalazim poslednji razlog zbog koga mi se čini da intuitivno mrlja i skrabotina ne mogu većito dominirati slikarstvom. Naše verovanje u čitavu svrhu umjetnosti može se izmeniti. Reka sam ranije da mi sada verujem da bi ona trebalo da ima za cilj pružanje neke vrste egzaltirane sreće; to stvarno znači da umjetnost postaje sama sebi cilj. Ali, nepobitna je istorijska činjenica da je najveća umjetnost uvek o nečemu, sredstvo pomoću koga se saopštava neka istina za koju se smatra da je važnija od same umjetnosti. Istine koje je umjetnost mogla da saopšti bile su takve da se nisu mogle izraziti ni na kakav drugi način. To su bile konačne istine, izražene simbolički. Nauka je postigla svoj trijumf baš zato što je odbacivala takve istine, ne postavljajući pitanja na koja se ne može odgovoriti, već ostajući kod pitanja „kako“. Priznajem da mi se čini da ćemo morati još dugo da čekamo pre nego što se pojavi neko novo verovanje koje zahteva da se izrazi pre kroz umjetnost nego statistiku i jednačine. I sve dok se to ne dogodi, vizuelne umjetnosti neće doživeti svoje velike epohe, kao što je to doba Parnassona, Sistemske tavanice i katedrale u Šartru.

Bojim se da mi tu ne možemo ništa učiniti. Nisakva dobra volja i nikakvo trošenje novca ne može uticati na jednu takvu promenu. Mi ne možemo čak ni nejasno predvideti kada će se ona dogoditi ili kakav će oblik uzeti. Možemo biti samo zahvalni za ono što imamo — snažnu, popularnu dekorativnu umjetnost, umjetnost koja dopunjuje našu arhitekturu i našu nauku, pomalo monotonu, pomalo sklону šarlatanstvu, ali umjetnost koja je stvari izraz našeg vremena.

(Prevela Sa engleskog Lilijana BIBOVIC).

MOLMO PREPLATNIKE
„POLJA“ KOJI DO SADA NISU IZMIRILI DUGOVANJE ZA 1963. GODINU DA TO UCI-NE DO KRAJA OVE GODINE

„POLJA“ uređuju: Jasna MELVINGER, Miroslav EGERIC, Željimir PETROVIC, Ivan BANJAI, Petar MILOSAVLJEVIC i Mileta RADOVANOVIC (glavni i odgovorni urednik). Tehnička oprema i izbor likovnih priloga: LASLO KAPITANJ

List izdaje NIP „Progres“, Novi Sad.

Rukopise treba slati na adresu: redakcija „Polja“, Novi Sad, Vase Stajčića 1, tel. 23-22.

Neobjavljeni rukopisi ne vraćaju. Preplatna na 10 brojeva 500 din. Pojedini broj 50 din. Preplatna se upućuje na adresu: NIP „Progres“, Novi Sad, tekući račun broj 151-1/11-514, za naznakom za „Polja“.

Štampa „Forum“, Novi Sad. Meter: Mita Dejanov