

novе knjige

GUIDO BALLO: »IZVORI APSTRAKCIJE 1885-1919«, (Origini dell' Astrattismo 1885-1919) Electa Editrice, Milano 1980. Piše: Ješa Denegri

Skoro u svim tekstovima o apstrakciji (o apstraktnoj umetnosti, o apstraktnom u umetnosti), pa tako i u ovom Guida Balla, navodi se poznato prisećanje Kandinskog o »slici oslonjenoj na pogrešnu stranu«, što je ovom umetniku u jednom sretnom času otkrovenja pružilo dokaze o suvišnosti prisustva predmeta u njegovom slikarstvu. Nema razloga sumnjati u istinitost ove priče, ali ceneći upravo temeljitost rada i mišljenja Kandinskog, sigurno je da toj epizodi ne treba davati neki presudni značaj u pojavi, a samim tim i u istoriji apstraktnе umetnosti. Jer, problem apstrakcije jedno je od najkrupnijih i najteže objašnjivih poglavlja u teorijskom promišljanju i u istoriografiji moderne umetnosti, i sasvim je jasno da taj problem ne može biti rešen jednim pojedinačnim i izolovanim »slučajem«.

Upravo to želi da pokaže Ballo u knjizi *Izvori apstrakcije 1885-1919*. nastaloj prema katalogu istoimene izložbe održane u Milanu 1979-80: pojava apstrakcije nije, dakle, posledica pojedinačnog otkrića, nije jedna tendencija u slikarstvu početkom našeg veka, nije čak ni strogo umetnički pravac kojem se tačno mogu odrediti stilске karakteristike; apstrakcija je središnji i suštinski problem moderne umetnosti, a njeno nastajanje (dakle, — nastajanje apstrakcije) pripremano je i uslovljeno mnogim činiocima u duhovnim i socijalnim zbivanjima konkretnog istorijskog vremena.

Ne postoji podudarnost u značenju termina »apstrakcija« i Ballo želi na početku da objasni svoju upotrebu tog termina. Ako se, naime, pojam »apstraktno« ili »apstrakcija« (od *ab-s-trahere*) shvati kao »traženje suštine«, ova će osobina biti svojstvena celoj, a ne samo modernoj umetnosti. Problem koji Ballo tretira specifičnijeg je karaktera i on sam bi radije koristio opisnu formulaciju »kriza predmetnosti u istorijskim avangardama« ili, sasvim sažeto, »konkretna umetnost«, za šta su se, uostalom, još poodavno zalagali pojedini pioniri apstrakcije, počevši od Thea Van Doesburga. Time je, makar okvirno, određena tematika kojom se Ballo namerava baviti: po sredi je shvatanje umetnosti koje izmiče zahtevu predstavljanja, mada, naravno, nipošto ne odbacuje sadržaje i značenja vezana bilo za prirodu, bilo za kulturu. Apstraktno, stoga, nužno nije ne-figurativno ili ne-referencijalno, apstraktno je — pri ovakvom razumevanju — ono što je iznova rađeno i iznova stvoreno u duhu imanentnih osobina umetnosti.

U svom razmatranju Ballo ne želi mimoći ni socijalne preduslove koji podstiču promene umetničkog jezika u smeru apstrakcije. Od vremena industrijske revolucije nadalje, moderni umetnik se sve više isključuje iz kolektivnih obaveza, najčešće je usamljeni i pobunjeni pojedinac na dnu socijalne lestvice, što ga dovodi do opredeljena za ekstremni individualizam a time njegovu umetnost postaje samo njegova potreba, mimo težnje za saobraćanjem s okolinom. Sve to do krajnjih granica izoštrava izražajni jezik modernog umetnika i u određenom stadijumu taj jezik prelazi rub predstavljanja: kriza predstavljanja posledica je i rezultat težnje umetnika za autonomijom sopstvenog ponašanja. No, u isto vreme deluju i brojni drugi procesi: razvoj egzaktnih i društvenih nauka, nova filozofska učenja, učenja u estetici i istoriji umetnosti (teorija empatije Worringera, teorija čiste vizuelnosti Fiedlera, teorija o umetničkoj volji Reigla i dr.) — sve su to činioci koji u duhovnoj klimi epohe imaju svoju ulogu i Ballo ih s razlogom uzima u obzir kada govori o istorijskom kontekstu u kojem se javlja ideja apstraktnе umetnosti.

U područje apstrakcije ulazi se nizom pripremnih i prelaznih stadijuma u umetnosti s kraja IX veka: neopresionizam i prva analitička razrada slikane površine, razne podvrste evropske secesije, kojima je zajednički prekid s predstavljanjem i težnja ka izražajnoj samostalnosti forme, u čijoj strukturi prevladavaju linearnost, ornamentalnost i dekorativnost, simbolizam sa svojim »drugim planom« slike kojoj se viđeno i vidljivo zamenjuje vizijom predmeta s onu stranu činjeničnog, itd. — sve su to etape koje u sliku i slikarstvo uvode elemente izvanpredstavljajućeg, veštačkog-umetničkog, jednom rečju »apstraktnog«, nezavisno od prisustva nekog određenog prepoznatljivog motiva. Pojedini protagonisti apstrakcije — pomenimo ovde samo imena Kandinskog, Kupke, Mondriana u Balle — u svojim počecima veoma duguju simbolizmu i bez tog duga upravo bi nezamisliv bio njihov prelazak izvan tradicije predstavljajuće slike. No, taj dug »kraja veka« nije sadržan samo u tragovima što ih to vreme ostavlja u radu pojedinih značajnih slikara: još pre je evidentan na shvatanju da je umetnost u modernom dobu moguća kao celina ili makar kao prožimanje više disciplina. Secesije žele sjediniti slikarstvo, arhitekturu i primenjene umetnosti, simbolizmi se uporedo javljaju u likovnoj umetnosti, književnosti i muzici, a ta pretpostavka »sinteze« biće aspiracija onih sledećih pojava u kojima je apstrakcija temelj, ili bar jedna od bitnih komponenti njihovih izražajnih jezika: De Stijl, Bauhaus i ruski avangardni pokreti nisu fenomen »jedne umetnosti«, već redovno fenomeni u kojima više umetničkih grana teži približavanju nekim zajedničkim ciljevima i idealima.

Interferencije među umetnostima — naslov je jednog od poglavlja ove knjige, i upravo u tom znaku Ballo vidi jednu od bitnih osobina apstrakcije: pobornici apstrakcije neće, naime, da izoluju sliku ili skulpturu kao »či-

sti« estetski predmet, već, naprotiv, žele da svoja istraživanja dovedu u relaciju s drugim umetničkim vrstama. Samo u delokrugu ruske i sovjetske avangarde postoje za to mnogi dokazi: Larionov i Gončarova rađe scene za balet Diagiljeva, Maljevič prilikom izvođenja opere *Pobeda nad suncem* Kručoniha i Matjušina prvi put 1913. prikazuje svoje suprematističke kompozicije, a među projektima i primerima uključivanja apstraktnih formi u realni prostor nemoguće je mimoći takve zamisli kao što su Spomenik III internacionalne Tatlina iz 1919. ili Proun-ambijent El Lissitzkog iz 1923. Odustajanje od predstavljanja predmetnosti nije, međutim, svojstveno samo slikarstvu kao, po priroci medija, najapstraktnijoj umetničkoj vrsti: odustajanje od predstavljanja za hvata i izrazito deskriptivni medij kao što je fotografija (gde se primeri apstrakcije kreću od Coburna, Shada i Stranda od Man Raya i Moholy-Nagya), a takođe i film, gde se sa Richterom i Eggelingom dopire do ekstremnih tačaka apstraktnog »filma kao filma«.

Vidljivo je iz ovih najsazetijih primedbi da Ballo fenomen apstrakcije shvata veoma široko, nipošto samo kao jedan slikarski pravac, nego pre svega kao *duh vremena* što se manifestuje u mnogim, gotovo u svim umetničkim područjima: po toj širini obuhvata, pristup ovog kritičara razlikuje se od niza drugih, često znatno temeljitijih i dubljih interpretacija prirode apstraktnе umetnosti. Odatle, sasvim logično, proizilazi zaključak — na kojem Ballo odlučno insistira — da apstrakcija nije, što se ne retko smatra, umetnost evazije, umetnost okretanja pogleda od realnog sveta, umetnost izbegavanja učešća u realnom svetu; štaviše, mnogi podaci, konstatacije i sudovi u ovoj knjizi navode na suprotno shvatanje i dokazuju bitno aktivističku i vitalističku crtu u karakteru apstrakcije. Nema sumnje da je upravo zahvaljujući evidentnom postojanju takvih osobina apstrakcija odigrala tako krupnu i istorijsku i problemsku ulogu u umetnosti našeg veka.

MARTIN DŽEJ: »DIJALEKTIČKA IMAGINACIJA«, »Svetlost«, Sarajevo 1982.

Piše: Muslija Muhović

Razgovor o traganju i analiziranju geneze misli frankfurtskih marksista pretpostavlja nimalo lagan posao. Naprotiv, takav zadatak zahtijeva artikulaciju Marxove filozofije, koja se izgrađivala na kritičkom prevladavanju, ali i uvažavanju onog najboljeg u klasično-njemačkom filozofskom idealizmu.

Već na izmaku treće faze razvoja marksizma (da upotrijebimo Korschovu klasifikaciju) djeluje frankfurtski krug marksista, čije će misaono djelovanje Theodor W. Adorno i Max Horkheimer (prve filozofske figure tog kruga) imenovati »kritičkom teorijom«. Ovaj krug postaća jakim intelektualnim pokretom, imaće mnoštvo protivnika i sljedbenika.

Frankfurtski krug marksista najprije će usredsrediti svoju pažnju na ispitivanje hegelovskih korijena Marxove misli, tačnije Marxovog odnosa naspram Hegelove spekulativne filozofije i njenog »racionalnog jezgra«.

Theodor W. Adorno, jedan od osnivača »kritičke teorije« (zajedno s Maxom Horkheimerom), naglašavao je značaj Korschovog i Lukacsevovog obračuna sa socijalreformističkom teorijom Druge internacionale i izvršavanja osnovnih postavki marksizma poslije Lenjina, kada je Staljin sebe samovoljno proglašavao »četvrtim klasikom marksizma«.

Pri tome je ovaj frankfurtski marksista istakao da je Korsch i Lukacsu (misleći na njihova djela »Marksizam i filozofija«, odnosno »Povijest i klasna svijest«) pošlo za rukom da ponovo ožive filozofsku dimenziju Marxova djela, i to zahvaljujući povratku Hegelovoj filozofiji.

I »mlada« i »starija« generacija kritičkih teoretičara bila je opsjednuta Hegelovom dijalektičkom metodom, postavljajući je »s glave na noge«. Kao što je Marx, zajedno sa svojim idejnim saborcem, Engelsom, kritički razlagao građansko društvo svoga vremena i političku ekonomiju kao ideološku emanaciju građanskog načina materijalne proizvodnje života, tako je i frankfurtski krug marksista kritički analizirao suvremeno kapitalističko društvo na svim njegovim nivoima i u segmentima.

Ako bi se načinila detaljna analiza geneze »kritičke teorije« (što pokušava i uspijeva učiniti Martin Džej), došlo bi se do spoznaje da je kod eminentnih mislilaca frankfurtskog kruga praxis imao funkciju »sudišta svega«. Doduše, takvo svojstvo praxisa (kod Marxa je značio kovačnicu čovjekove slobode) neće biti prisutno do kraja intelektualnog rada pripadnika »kritičke teorije«, i to zbog pomjeranja naglaska s klasne borbe na sukob između čovjeka i prirode, čime je »nestala mogućnost da se povijesni subjekt objavi u revolucionarnom dobu«. Tako Martin Džej, autor studije »Dijalektička imaginacija« (koji analizira povijest Frankfurtske škole i Instituta za socijalna istraživanja od 1923. do 1950), čijoj sadržini posvećujemo nekoliko narednih redova, smatra da zahtjev za praxisom, koji je bio prisutan u »junačkom razdoblju« Instituta, nije više »integralni dio njegove misli«.

Razočarani u pomanjkanje revolucionarne oštice suvremenog proletarijata, frankfurtski marksisti nisu bili sposobni »predložiti kritički praxis«, nisu uspjeli »naći rješenje«, kako navodi Herbert Marcuse u svom djelu »Čovjek jedne dimenzije«, »za izlazak iz krize današnjeg svijeta i čovjeka«. Ovo je, po riječima Martina Džeya, koji navodi Adornovo djelo »Minima Moralia«, bila neposredna posljedica da »pozitivna sloboda i genuino pomirenje koje ona obećava« predstavljaju »neprekidnu utopijsku nadu koja nije kadra da se zemaljski ostvari«. Tako je negacija negacije, taj san o alijenciji koji je poticao i Hegela i Marxa da o njemu raspravljaju, morala ostati osujećena. Ali, po mišljenju pripadnika »kritičke teorije«, utopijska nada, mada nikada ostvarljiva, paradoksalno, mora biti sačuvana i održavana. U protivnom, njeno gubljenje iz vida dovelo bi do pretvaranja povijesti u mitologiju. Na to