

Prema podacima koje je svojevremeno objavila redakcija američkog *Časopisa za estetiku i umetničku kritiku*, Ervin Zupnik je profesor istorije umetnosti na Harpur koledžu u Endikotu, država Njujork. Prema tim podacima iz 1961, rasprava *Ikonologija stila (ili Velflin ponovo razmotren)* je deo knjige posvećene konceptualnoj osnovi renesansnog stila.

Ovaj prvi prevod E. Zupnika u nas pokazuje, bez sumnje, da je reč o jednoj akribičnoj naučnoj misli koja usredsređenost istraživačke pažnje na jedno područje koristi za produbljivanje zapažanja i povezivanje činjenica i problema. Prevedena rasprava pretežno iznosi zapažanja koja pripadaju problemu prostora u likovnim umetnostima (poglavljia I, III, VII, VIII), pored kojih su izlaganja o osobenostima poetike manirizma (IV, V) u odnosu na shvatanja renesanse (II), od kojih se ova poetika odvajala da bi pripremila barok (VI). Pred čitaocima je, dakle, jedna slojevit rasprava koja – posmatrana u evropskim merilima tematizovanja – nema uobičajenu koncepciju, s naslovom koji nije zasnovano izveden iz argumentacije i izvođenja samog izlaganja. Naime, dok su analitička zapažanja o problemima prostora i likovnih shvatanja prostora izlagana potanko i postupno, bez podrazumevajućih »prečutkivanja«, izlaganja o stilu toliko toga podrazumevaju da, u strogom smislu, ona praktično nisu ni zasnovana, ni razvijena; isto tako, mada očigledno prihvata i u svom problemskom kontekstu primenjuje Velflinove metodске kategorije, E. Zupnik, istovremeno, olako i uprošćeno prikazuje zasnovanost i karakter Velflinove metodološke pozicije. U celini posmatrano, Zupnikovo izlaganje teži veoma širokom problemskom utemeljivanju, budući da se prostire na relaciji *prostor – stil – metodologija*. Upravo zbog toga, bez obzira na dostignuti nivo izlaganja i moguće zamerke, zaslužuje pažnju kao naučni ogled koji teži objedinjenom postavljanju i artikulisanju ovih suštinskih pitanja teorije umetnosti, s jedne strane, i njihovom metodološkom refleksi, s druge.

Ervin Zupnik je izgleda ponajpre naučnik-specijalista za problem prostora. Pored napisa o »parataktičnoj« slici u egipatskoj umetnosti (*Art Journal*, 2/1963), iz ovog područja poznat je rad *Pojam prostora i prostorno organizovanje u umetnosti*, na koji se poziva u ovde objavljenom prevodu. U glavnim crtama, problemski siže tog rada je sledeći. Osećanje prostora ili dubine su značajni vizuelni efekti umetnosti i pitanje načina uređivanja elemenata crteža kojima se izazivaju ta osećanja ne pripada samo intuciji, već i umešnosti umetnika, kao i ideji o prirodi prostora koju umetnik deli sa svojim savremenikima. Zupnik smatra da postoji sedam »sistema« ili varijeteta prostornog organizovanja u povesti zapadne umetnosti. Klasičan, renesansni i barokni, koji su se najpotpunije razvili u odgovarajućim razdobljima, zatim primitivni, konceptualni, empirijski i relativistički, koji se povremeno javljaju tokom povesti umetnosti.

U klasičnoj umetnosti osećanje prostora se razvijalo u diskretnim paralelnim jedinicama ili planovima bez ujedinjenog perspektivnog sistema. Pozadinske figure nisu saobražene perspektivnom smanjenju; prostor se shvatao jedino fizičkim opisom ili merenjem promena koje su u njemu nastajale kada se od nas povlačilo u dubinu, širinu i visinu.

Renesansna shvatanja prostora, koja su postepeno potiskivala srednjovekovne tradicije zasnovane na značenju koje nije izvedeno iz opažanja čulima, bila su u skladu sa iznova otkrivenim klasičnim sistemom, ali iz osnova izmenjenim uklapanjem sistema ujedinjene linearne perspektive. U slikarstvu razvijene renesanse postoji sistem perspektivnog smanjivanja, i veličina svake figure ili objekta može se precizno odrediti prostornim koordinatama.

Prostorno organizovanje u baroku nastoji da da iluziju o neprekidnom i homogenom prostoru. U skulptorstvu i slikarstvu, čvrsto modelovane figure kreću se slobodno u dubinu, gubeći precizne obrise koji su u renesansnom periodu zapravo značili projektovanje korak po korak, odnosno ravan po ravan.

Primitivni sistem organizovanja prostora zastupljen je u stvaralaštvu dece, primitivnih umetnika i u najranijim razvojnim stadijima raznih naroda. To je sistem s antropocentričkom osnovom, kojim je u potpunosti zavisna od konkretne lične orijentacije i njegov razvoj zavisi od proširivanja izolovanog iskustva.

U konceptualnom organizovanju prostora prevashodni interes je sadržan u izražavanju ideja ili emocionalnih sadržaja. Na primer, u srednjovekovnoj umetnosti položaj i razmera figura su uslovljeni društveno-političkom hijerarhijom važnosti i značenja. Slično tome, smatra Zupnik, prostorno organizovanje na osnovu subjektivnih i dogmatskih razloga prisutno je i u manirizmu XVI veka i u ekspresionizmu XX veka.

Empirijsko prostorno organizovanje nastaje kao rezultat koordinacije umetnikove ruke i oka u cilju rekreiranja onoga što se trenutno posmatra i, razume se, bez kočućih činilaca teorije ili propisa. U tom nastojanju da se što tačnije beleže opažene vizuelne crte, ponekad se kroz prodorna posmatranja otkrivaju opšta načela forme, boje i svetlosti.

Relativističko tretiranje prostora je ishodilo iz konceptualnog izlaganja teza da apsolutna realnost ne postoji. U tom smislu, ističe Zupnik, teorija relativiteta je bila novi ključ za naše shvatanje sveta i otkrila nam je u isti mah i lični prostor (koji je relevantan jedino za individualnog posmatrača) i »bežlični« prostor (koji je stalno u toku). Treba pomenuti impresionistički relativizam predmeta slikanih u raznim svetlosnim uslovima, zatim kubističko relativističko rearanžiranje prostora, kao i proizvodno osećanje prostora u apstraktnom ekspresionizmu i akcionom slikarstvu.

Teorijski i istorijsko-umetnički problem prostora u nas, svakako, nije nepoznat, ali nije temeljitije istraživano. U predratnom periodu ovim pitanjima se bavio dr Juraj Majčen (*Perspektiva u nauci i umjetnosti, Jugoslovenska knjiga*, VI, br. 3, 194 – 209; br. 4, 299 – 301), a u posleratnom dr Anka Stojaković (*Arhitektonski prostor u slikarstvu srednjovekovne Srbije*, N. Sad – Matiča srpska/Beograd – Naučno delo, 1970). Fond prevedene literature nedavno je upotpunjen raspravom »Obratna perspektiva« Pavla Florenskog (u knjizi *Ikona – pogled u večnost, Teološki pogledi*, Beograd 1979, 35 – 78; prev. D. M. Kalezić. Prikaz: časopis *Ideje*, 1/1981, 135 – 137). Nema sumnje da rasprava Ervina Zupnika upotpunjuje i proširuje krug najpotrebnijih saznanja i informacija o ovom kompleksu problema.

Marko Nedeljković

# prostor, forma i boja

adolf hildebrand

U knjizi "problem forma" suprotstavljam pojavu njenom prostornom sadržaju, i to suprotstavljajući predstavljajući polaznu tačku moga daljeg izlaganja.

Ovaj prostorni sadržaj deli se na prostor kao prostornu celinu i formu kao omeđeni deo prostora.

Zatim, najpre govorim o pojavi u odnosu na pojedinačno telo, kao o predstavi koja nam je, uopšte uzev, bliža. Pojedinačno telo predstavlja i deo prostora i određenu formu. Odatle, zatim, u trećem poglavlju, prelazim na pojavu u njenom odnosu prema prostornoj celini.

Pri takvom sklopu razmatranja stalno razdvajam prostor i formu kao odeljene sadržaje, ali kako se oni najčešće pojavljuju u zajedništvu, to, izgleda, ima tu posledicu da čitalac često brka prostor i formu kao sadržaj predstave, tako da se onda celokupna razlika među njima svodi na manje ili više određeno shvatanje prostornog. To, međutim, izaziva veoma sumnjive nesporazume, posebno ako se pri tom misli na slikarstvo. Otuda smatram važnim da ovaj činjenični odnos osvetlim drugačije, odabirući za polaznu tačku suprotnost prostora i predstave forme.

Kao što je rečeno, forma je u vezi samo s omeđivanjem prostornog, a prostor je u vezi s pukim prostiranjem u sve tri dimenzije, nasuprot predstavi površine. Dakle, kubično prostiranje u prostoru nazivam naprosto prostornom, iako je i dvodimenzionalno prostorne prirode.

Prostor je data pretpostavka za formu. Bogatije i preciznije omeđivanje ne osnažuje predstavu prostora, nego predstavu forme. Telo ne postaje kubičnije time što je njegova forma određenija. Komplikovaniju formu možemo pojednostaviti do njene osnovne forme, npr. ljudsku glavu do kugle, ali je ne možemo uopštiti do predstave prostora. Ako, međutim, govorimo o prostornom utisku glave na slici, to treba da označi njen trodimenzionalni utisak, nasuprot dvodimenzionalnom. Ako neka pojava budi snažnu predstavu prostora, to znači da ona daje snažan utisak trodimenzionalnog prostiranja, a ne određenu predstavu forme ili veličine. Stereoskopski viđena dvostruka slika prostorno je snažnija nego pojedinačna slika. Time se ne menja utisak forme, samo se kubični kvalitet svuda snažnije ističe. Prostor nije vezan za nešto oformljeno, vazduh, magla, tama, takođe bude predstavu prostora. Prostor je kubično biće bez ikakvog obzira na formu i omeđenost, kao što se masa kamena može odvojiti od forme kamena. Za skulptora, kameni blok znači prostor kamena u kojem se može zamisliti neka figura, a ne datu formu kamena koju treba izmeniti u formu figure.

Napred, nazad, gore, dole, levo, vodoravno i uspravno, prostiranje u površini i prostiranje u dubinu – sve to spada u predstavu prostora kao oznaka za položaj i pravac u opštem prostoru, dok je forma uvek vezana za predmet. Smisao za formu otuda je nešto drugo nego smisao za fenomen prostora po sebi i za njegovo reprodukovanje.

Ako misli i radi u kubičnom materijalu i elementu, plasička predstavlja samo formu, tj. omeđivanje toga već datog trodimenzionalnog materijala. Otuda pri površnom posmatranju izgleda da plastika uopšte nema nikakve veze s opštim prostorom. Ja, međutim, dokazujem suprotno i pokazujem da izolovano shvaćena forma postaje umetničkom tek svrstavanjem u našu opštu predstavu prostora. Iz osećanja za ovo svrstavanje nastaje raspored forme. Optički gledano, povezanost forme manifestuje se kao takvo svrstavanje u prostoru uz pomoć jedinstva svetlosti, jer sve što ima isti položaj u prostoru, objasnjeno je istom svetlošću.

Kao što kod ormara, pored njegove predmetne svrhe, na oblikovanje njegove forme utiče i njegov položaj uza zid, te se taj dužinski pravac iskazuje u formi čak i ako ormar ne stoji uza zid, tako kod svekoliko umetničke plastike i arhitekture raspored forme u predstavi prostora do te mere prožima oblikovanje forme, da su forma i predstava prostora nerazlučivo srasle. U ovom zajedničkom delovanju sadržana je misterija forme kao dela prostora.

Umetničko svrstavanje forme u prostor i s tim povezanu vrstu prostorne predstave obeležavam kao reljefnu predstavu. Umetnik pri tom predstavlja sebi prostor kao viđen i razvija ga od sebe ka dubini. Takav način predstavljanja prostora odgovara oku i otuda je prirodan, nasuprot drugim načinima predstavljanja, kojima se takođe može razviti prostor, npr. polazeći od jedne tačke u svim pravcima. Tako ova određena umetnička predstava prostora stoji nasuprot pozitivnom prostoru, a prirodna forma postaje u umetničkom procesu formom ovog zamišljenog prostora; i tako dobija posebno obeležje. Ko je na primer, video pergamonske figure pojedinačno ili u delovima, moramo ih je smatrati prilično sirovim, površnim radom, ali kada su sastavljene, dobile su sve posvećenost neposredno saznanjog umetničkog mišljenja i pojedinačno je steklo novu vrednost. To je posledica fine reljefne povezanosti svih delova. Ako, međutim, vidim pojedinačne delove moderne francuske plastike, oni su po sebi često mnogo ozbiljnija obrada forme, ali gledani kao celina, sve više gube umetničko značenje zbog nedostatka prostornog jedinstva, usled čega je onda i nastala moda da se često izlažu kao fragmenti.

S reljefnom predstavom zaključujem u knjizi »Problem forme« svoje izlaganje o formi i njenom »prostornom značenju, da bih zatim prešao na formu kao funkcionalnu vrednost ili ispoljavanje života.

Obrazovanje prostora putem rasporeda ne prikazujem samo u plastici, nego i kao oblikovanje slike u slikarstvu. Pri tom pratim sve što spada u problem forme, ali time ne iscrpljujem oblikovanje slike sa slikarske strane i na kraju IV poglavlja na to jasno ukazuju. Pod oblikovanjem slike ovde podrazumevam samo pravo slikovno prikazivanje prirode, a ne ostala bojena ukrašavanja površina na način goblena, čilima, itd. . . koja slede sasvim drugačiju svrhu nego što je prikazivanje prirode.

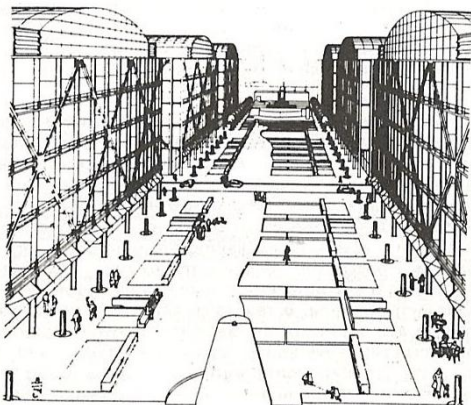
Kako slikarstvo ne oblikuje, poput plastike, u jednom već po prirodi datom trodimenzionalnom elementu, nego na površini tek mora da probudi trodimenzionalnu predstavu prostora, u njemu se problem prostora pojavljuje na sasvim drugačiji način, nezavisno od problema forme.

Kako se u prirodi, s obzirom na udaljenost predmeta, vrednost tonova njihove kolorističke pojave menja, i mi učimo da iz tih vrednosti tonova o čitavom prostornom ustrojstvu, ostaje i koloristička pojava, naprednost kolorističkih mrlja, posebni jezik, iza kojeg se krije prostorni smisao. Kao što zvuk i ritam jezika sami još ne čine njegovu suštinu, nego njima tek mora da se pridruži smisao, predstava koja se krije iza toga, tako ni boja na slici slikarski još nije živa bez svog prostornog smisla. U tome se sastoji velika razlika između boje na slici i boje na ćilimu. Kao što se prirodni predeo u zavisnosti od svetlosti i vremena menja u kolorističkoj pojavi, pri čemu prostorno dobija ili gubi, tako i sama ta situacija u svom prostornom rasporedu utiče na prostornu snagu utiska. Ovo pokazuje da u vrsti svetlosnih i kolorističkih vrednosti i u dispoziciji predmetne prirode, koja onda postaje i dispozicijom kolorističkih vrednosti, deluju snage koje oblikuju prostor, od čijeg zajedničkog delovanja i uzajamnog dopunjavanja i zavisni prostorni utisak. Raspored predmetnog na slici može se otuda ostvariti samo ako se uzmu u obzir kolorističke vrednosti, i obratno, kolorističke vrednosti mogu se ostvariti samo ako se vodi računa o onome što je predmetno prisutno. Nasuprot crtežu skulptora, na crtežu slikara zato se uvek između redaka potvrđuje sadejstvo kolorističke predstave, i tamo gde nije reč o bilo kakvim slikarskim efektima, kao npr. na Holbajnovim crtežima portret.

Dispozicija predstavlja arhitektonski skelet za prostorno delovanje boje, u dispoziciji su sporazumni svi elementi koji stvaraju prostor. Reljefna predstava, kao opšteumetničko shvatanje prostora, pri tom se ne ograničava, nego se, svakako, u izvesnom smislu proširuje. Dok je u knjizi »Problem forme« reč samo o rasporedu forme i figure, i reljefna predstava se odnosi samo na njih, sada im se pridružuju i kolorističke vrednosti kao elementi koji obrazuju prostor i sudeluju u reljefnom delovanju, tako da ono još ne mora biti prepoznatljivo u čistoj dispoziciji crteža, nego se pojavljuje tek s bojom. Međutim, ukoliko ono što je oformljeno više ispunjava i izgrađuje sliku, utoliko će se snažnije reljefna povezanost iskazati već u crtačkoj dispoziciji.

Međutim, slikarski zadatak na slici ne iscrpljuje se samim stvaranjem trodimenzionalnog elementa na površini, jer sadržaj kolorističkog jezika nije samo priroda kao prostor, već i priroda u svojoj gradivnoj različitosti, u svojim atmosferkim procesima i životnim stanjima koja se, u zavisnosti od godišnjeg doba, časa, osvetljenja itd., uvek različito ispunjavaju i menjaju svoju obojenost. Isto kao formu, i boju na slici treba shvatiti kao funkcionalnu vrednost, za razliku od boje na ćilimu. Međutim, ove funkcionalne vrednosti postoje su, kao i kod forme, tek ako se istovremeno uzimaju u vrednosti. Upravo ova čisto slikarska strana prirode utoliko se više potvrđuje, ukoliko je njen prostorni utisak osiguran i nesumnjiv. Jer, ne smemo zaboraviti da priroda sme sebi da dopusti poneku prostornu nejasnoću u pojavi, pošto smo mi u svim okolnostima ubeđeni u njenu egzistenciju, dok se takva nejasnoća na slici sasvim drugačije oseća i sprečava nas da prirodu uopšte osećamo kao prisutnu. Mada u zadržavanju takvih funkcionalnih vrednosti boje sagledavamo osoben slikarski zadatak, ipak moramo razumeti da se to može postići samo zajedno s oblikovanjem prostora putem dispozicije. Što se više pobrinuo za prostorno delovanje putem dispozicije, tim slobodnije i odvažnije može slikar da prati i takve kolorističke štimunge u prirodi koji nemaju nikakve veze s prostornim delovanjem, ili čak deluju protiv njega.

Prilikom celokupnog ovog izlaganja slikarskog zadatka nije bilo reči o formi u užem smislu, i to s pravom, jer mi možemo zamisliti prirodu svu od samih nejasnih, deformisanih tela ili predmeta, a da njihov kubični kvalitet i njihov položaj u prostoru ne postanu nejasni. Priroda se, ipak, u potpunosti ispoljava u svojoj prirodnoj pojavi. U onome što onda još govori u prirodi, sadržano je sve što čini osobeno slikarsko shvatanje prostora i što je u slikarstvu, zbog prevage plastičnog interesa forme, dugo bilo predviđeno i potiskivano u pozadinu. I to ne zato što bi između plastičke forme i slikarskog shvatanja postojala po sebi i za sebe suprotnost, jer forma, kao najbliži sadržaj prirode, sasvim razumljivo, mora doći do izraza i u slikarstvu, nego se suprotnost sastoji samo u različitim jezičkim sredstvima kojima se forma može izraziti. Ma koliko rezultat predstave bio bliži svesti nego put kojim je krenuo opažaj, predstava forme bila je ono primarno, i tek postepeno su se saznavala slikarska sredstva kojima nam priroda saopštava formu. Tek s proučavanjem predela i s tim povezanim odvajanjem interesa forme od opšteg problema prostora, zapravo je atmosferski jezik prirode stupio u opštu svest. U ovom posezanju za prirodnim slikarskim jezičkim sredstvima sastoji se pravi smisao svekolikog impresionizma.



Jozef Paul Klajhojz. Centralno sedište berlinske komunalne organizacije za održavanje puteva, 1975 – 1978.

Energični uzlet modernog slikarstva u proučavanju prirode kao boje, doveo je do strogog pridržavanja date pojave, od koje se nije odstupalo ni iz kakvog obzira. Tako je koloristički utisak podražavan i u njegovoj faktičkoj svetlini.

Suočen s činjenicom da najsvetlija svetlost u prirodi daleko prevazilazi belu boju oskudne palete, slikar je u odveć nepovoljnom položaju, ako pojavu u celini ne prikaže u mnogo tamnijim tonovima, kako bi time pojačao svoja sredstva za jasnoću. Nije posredi pozitivna svetlina boja, nego njihova svetlosna potencija i rečit uzajamni odnos vrednosti tonova. Tajanstvenu svetlost u prirodi slika može oćuvati samo ako se osamostalila u odnosu na pozitivnu svetlinu prirodne obojenosti i, u zavisnosti od okolnosti, stepen vlastite samostalne dubine tona protivstavi prirodi. S vlastitom dubinom tona, slika će i na zidu delovati kao svet za sebe, izvan sveta njene stvarne okoline, a to je od najvećeg značaja za obraćanje našoj fantaziji. Stari su u velikoj meri računali s ovim činiocem i koristili su njegove prednosti, dakako, često su ga i tako zloupotrebljavali gda su se prepuštali crnoj boji, sasvim gubili koloritnost slike i onda delovali ne više pomoću boje, nego samo pomoću svetlog i tamnog. Uvek je, dakle, stvar u umetničkoj slobodi koja vodi računa o različitim obzirima, u posrednom postupanju, a ne u pozitivizmu davanja boje.

Dalja posledica nastojanja da se priroda zahvati samo kao atmosferska mrtva priroda, jeste zapostavljanje značaja dispozicije. S pravom je stvoren front protiv tzv. komponovanja slike, jer ono samo teži ilustrovanju nekakvog događaja i aranžiranju površine, a ništa ne zna o rasporedu sa stanovišta prostornog oblikovanja. Kao posledica ovoga, iz opozicije prema komponovanju, ignorisana su sva sredstva dispozicije, priroda se preslikavala u njenom slučajnom stanju i uopšte se zaziralo od toga da se nešto načini po sopstvenoj zamisli. Pri tom se predviđa da je ovo konvencionalno komponovanje neshvaćen ostatak jednog živog i nužnog umetničkog oblikovanja i da je važno da se i to uđe u trag živog prirodi. Jedna od posledica bilo je i to da tamo gde prirodna situacija nije podržavala prostorno delovanje, ili je čak delovala protiv njega, slika uprkos svom tananom posmatranju forme nije reprodukovala prirodu samu, nego samo kolorističko delovanje jedne u herbarijumu ispresovane prirode. Smisao za boje uopšte prirodna je pretpostavka slikarske nadarenosti, ali nikako ne podrazumeva duhovnu sposobnost da se stvori slika prirode. O oblikovanju slike može se govoriti tek kada se boja shvati kao jezik prostora.

Zadatak da se na površini izazove trodimenzionalni utisak, ponekom u početku može izgledati kao sitnica. Malo svetlosti i senke, i perspektive – i sulundar izgleda okruglo. Ali ako prostorno delovanje, kao što je rečeno, shvatimo kao proizvod ispoljavanja pojava u prirodi, kakvo se, u zavisnosti od njihovog bogatstva i sadejstva, ostvaruje jače ili slabije, i koje kao slikarska snaga egzistencije prirode, u smislu kolorističkih funkcionalnih vrednosti, raste ili opada, onda ona postaje tajanstven problem, kakav je Rembranta sve do samog kraja neprestano zanimao. Ako upitamo na koji način i kojim sredstvima ovaj ili onaj slikar postiže prostorno delovanje kao ispoljavanje egzistencije, time ćemo pogoditi samu središnju tačku njegove slikarske nadarenosti.

Iz: **Das Problem der Form in der bildenden Kunst**, Dritte und vierte unveränderte Auflage, J. H. Ed. Heitz (Heitz/Mundel), Strassburg 1918, 165-177.

Preveli: Dušanka Maricki i Marko Nedeljković

\*Nastov odredio priređivač.

## UZ PREVOD ADOLFA HILDEBRANDA

Napis *Prostor, forma i boja* je treći odeljak *Naknadnih eseja*, koje je Adolf Hildebrand, zbog potrebe dubljeg i pažljivijeg razjašnjavanja, priključio osnovnom izlaganju iz spisa *Problem forme u likovnoj umetnosti*, koji je prvi put objavljen 1893. godine.

Skulptor i teoretičar Adolf fon Hildebrand pripada krugu onih mislilaca i istoričara umetnosti (Rigl, Dvoržak, Voringer, Velflin i dr.) čiji osnovni konceptualni plan analize i izlaganja počiva na opoziciji dve kategorije, koje istovremeno sačinjavaju dva suprotna pola njihovog analitičkog aparata. Kod Hildebranda je reč o dva niza instrumentalnih pojmova koji su u svrsi temeljnog razlikovanja umetničkog saznanja i saznanja uopšte. Hildebrandov spis sadrži sva karakteristična svojstva empirijsko-analitičkog rada i nema pretenziju da se u kritičko-istorijskom smislu zasnjuje na povesno-umetničkom materijalu. Možda se upravo ovo njegovo svojstvo pri nekim tumačenjima pokazuje nedovoljnim, jer se, pošto nisu strogo determinisane bogatim, argumentovanim izvođenjima, izložene teza i načela, ako se baš hoće, mogu svesti i na »transcendentalni karakter«, kao što to, recimo, čini G. Morpurgo-Taljabue. Problem je, svakako, u egzegezi spisa i statusu koji mu se na osnovu toga pridaje. Prevedeni odlomak, s druge strane, sasvim nedvosmisleno obesnažuje navode Taljabuea o tome kako kod Hildebranda postoji »nenaklonost« ili »kritička ravnodušnost« prema impresionizmu i novim likovnim kretanjima uopšte (*Savremena estetika*, str. 156).

Hildebrandov spis zastupa teoriju »čiste vizuelnosti« i bavi se pitanjem »našeg odnosa prema spoljašnjem svetu u onoj meri u kojoj ovaj postoji za oko«, s namerom da problematizuje taj odnos koji »u prvom redu počiva na saznanju i predstavi prostora i forme«. Njegovo teorijsko nastojanje, po svoj prilici, ne prevazilazi okvire empirijske koncepcije prostora, u onom smislu kako je to postulirao američki istoričar umetnosti Ervin Zupnik.

Adolf Hildebrand je rođen u Marburgu 6. 10. 1847, a umro je u Minhenu 18. 1. 1921. Posle završetka umetničke škole u Nirnbergu, krajem 1866, u Minhenu upoznaje Konrada Fiderla i Hansa fon Marea, što je bilo presudno za njegov dalji razvitak. Prema mišljenju Braunfelsa, Hildebrand je bio najznačajniji nemački skulptor vilhelminskog perioda. Duže vremena živeo je u Italiji, u manastiru San Frančesko di Paola, kraj Firence, a naizmenično i posle 1898. u Minhenu. Potpuni i širi umetnički ugled stekao je posle izložbe u Berlinu 1884. godine.

Marko Nedeljković