

Poštovane kolegice, poštovani kolege!

*Teorija* je riječ grčkog porijekla čije je izvorno značenje bilo bliže umjetničkom poslu nego što se to danas čini, značila je *promatranje* - theōreín je gledanje - ali značenje se riječi ubrzo od promatranja pomaklo prema *razmatranju*, riječ je od *vida* evoluirala prema *uvidu*. Danas je teorija čak suprotstavljena empirijskom pogledu, ona je projekt odozgor, pa tako suprotna empirijskom znanstvenom istraživanju, ali slična umjetničkom konceptu. Ali u putu od promatranja do razmatranja, od vida do uvida može se prepoznati i model razvitka umjetnosti u našoj kulturi, put od objektivnosti djela do subjektivnosti stvaraoaca, povijest umjetnosti od djela bez umjetnika do umjetnosti bez djela. Prema mišljenju mnogih stručnjaka, najznačajnije umjetničko djelo 20. stoljeća uopće nije bilo napravljeno, nego samo prepoznato i izloženo, bio je to *Fontanom* kršteni pisoar Marcela Duchampa, predmet iz sanitarnne nusprostorijske premiješten u umjetničku galeriju. Taj slavni *readymade* iz 1918. pokazao je kako je *stav* prema djelu važniji od samog djela, a izdvajanje Duchampove *Fontane* iz bogate umjetničke produkcije prošlog stoljeća pokazalo je i presudnu ulogu stava prema tom stavu. Konzervativna će kritika naravno reći da to uopće nije bila umjetnost, nego *ironiziranje* umjetnosti - ali akademsku zajednicu valjda ne treba podsjećati na tradicionalni visooki ugled *ironije* u stjecanju znanja, na Sokratovu majeutičku ironiju. Sokrat, taj veliki pedagog naše civilizacije, nikoga ništa nije učio, nego je samo ironijom rastvarao sugovornikove zablude, ismijavajući njegove stečene nazore vodio ga je prema uvidu u vlastito znanje. Nije učio istini, nego je poput ironične babice pomagao da se ona rodi. Majeutika je primaljstvo, zanat Sokratove majke, koji je na filozofa očito više djelovao od vlastite stručne klasifikacije: bio je školovani kipar. - Poslije će, u doba ranog njemačkog romantizma, ironija označavati autorovu svest nad vlastitim djelom, neograničeno pravo na stvaranje, ali i na rastvaranje, na konstrukciju i dekonstrukciju - u romantičkoj ironiji djelo takoreći postaje autorovom žrtvom. U 20. stoljeću romantičku će ironiju naslijediti Brechtov otuđeni i očuđeni postupak: «Što buljite tako romantično? Pa to su obične daske i papirnati mjesec!» - viče Brechtov glumac s pozornice svojoj publici. Andersenova priča o carevu novom ruhu nije bila puno bezazlenija. - Duchampova bi se ironija, dakle, mogla akademski pravdati. No teže će, čini se, biti pravdati činjenicu da je njegov historijski čin bio usmjeren *protiv škole*. Tradicionalna je škola možda bila zadovoljna što je Duchamp oblikom pisoara ironizirao sudobne čiste oblike neakademskog kiparstva, recimo Brancusija ili Arpa. Ali školu Duchamp nije počastio ni ironijom, jednostavno je pokazao da za takvu umjetnost škola nije potrebna. Škola za pravljenje pisoara! No protiv pravljenja a za stav prema napravljenom bile su organizirane i prve umjetničke škole novovjekovne Europe. Prva je bila *Accademia del disegno* koju je 1563., pet godina prije objavljivanja drugog izdanja svojih slavnih životopisa, u Firenci osnovao slikar, arhitekt, pisac i teoretičar Giorgio Vasari. Crtačka akademija dakle, kako se hvalila i kao su hvalili i našu zagrebačku likovnu akademiju. Ali *disegno* u Vasarijevim očima nije bio jednostavno crtež, nego materijalizacija najbliža umjetnikovoj zamisli, projekt čija se realizacija pravog umjetnika gotovo i nije ticala. Maniristički teoretičari govorili su o nutarnjem crtežu, *disegno interno* nije se razlikovao od umjetnikove ideje. O crtežu u glavi govorio je već i teoretičar trećenta Cennino Cennini. Suvremeni stručnjaci stoga rijač *disegno* radije uopće ne prevode, nego je ostavljaju kao specifičan termin iz doba osnivanja prve moderne likovne akademije, akademije zamisli protiv škole zanata. Vasarijava Akademija bila je stilizirana prema renesansnim literarnim i filozofskim akademijama a protiv umjetničkih škola, a *disegno* je gotovo naslijedio srednjovjekovnu predodžbu o svjetlosti koja se smatrala najgrubljom duhom i najfinijom materijom. Tako je i crtež stajao na granici

između misli i djela, i to više na strani misli. «Bijedan je umjetnik čiji sud ne nadvisuje djelo», govorio je Leonardo da Vinci. Tu je misao Vasari dobro zapamtio i ugradio u svoju Akademiju *del disegno*, akademiju projekta i prosudbe. - Dvjesto godina kasnije njemački prosvjetitelj, dramatičar i dramaturg - umjetnik i teoretičar - Gotthold Ephraim Lessing na početku je svoje tragedije *Emilia Galotti* razmišljao o odnosu umjetničkog projekta i njegove realizacije. Lessingov fiktivni slikar Conti postavlja glasovito pitanje ne bi li Rafael bio jednako genijalan umjetnik i da se nekom nesrećom rodio bez ruku? «Ah, kad bismo samo mogli neposredno slikati očima! Na dugom putu od oka preko ruke do kista toliko se toga izgubi! Ipak», kaže Conti u duhu Leonarda da Vincija, «nezadovoljan sam svojim djelom, ali sam zadovoljan svojim nezadovoljstvom.» Zadovoljan sam što moj sud nadvisuje moje djelo. - Iako je misao o Rafaelu bez ruku u narednim akademskim stoljećima ostala sporna, dvjesto godina nakon Lessinga američki slikar Robert Rauschenberg na narudžbu galeristice Iris Clert da naslika njezin portret odgovara telergramom: «Ovo je portret Iris Clert, kad ja tako kažem». Djelo je nestalo, ostao je samo sud. Autor u svojoj romantičkoj svesti djelo ne samo da može uništiti, nego ga ne mora ni napraviti. Ako ništa nije napravio, nema što ni promatrati, preostaje mu samo razmatranje. Danas se razmišlja o umjetnosti u doba teorije. Nakon smrti djela uslijedila je smrt autora, osobito se u teoriji književnosti govori o piscu koji je postao čitatelj, o čitatelju koji je preuzeo ulogu pisca. Kaže se da su sve knjige već napisane, ali čini se da nisu sve i pročitane! Vlast preuzima čitatelj koji čitajući ne iščitava autorove nakane, nego za sebe rastavlja i sastavlja tekst, koji je obilježen nestalnošću i neodređenošću značenja. Suvremeni dekonstruktivist Jacques Lacan negdje kaže da je neuspjeh politička vrlina. Nije li to parafraza Contijeva zadovoljstva vlastitim nezadovoljstvom? I poraz može biti pobjeda, o čemu ne svjedoči samo orijentalna mudrost, nego i suvremena umjetnost. - Kraj umjetnosti - a danas do kraja nije došla samo umjetnost, nego i povijest - kraj umjetnosti treba vidjeti u kontrastu s njezinim početkom: za razliku od umjetnika bez djela ondje je stajalo djelo bez umjetnika. «Svatko se divi Olimpijskom Zeusu - ali nitko ne bi želio biti Fidija», izvještava Plutarh, umjetnik gotovo i nije vrijedio više od svoga alata, bio je puko sredstvo u procesu pravljenja djela. Sredstvo koje se iscrpljuje i troši - i za koje pred gotovim djelom nitko više ne mari. Čekić za čavao. Gotovo legendarna slava starogrčkih umjetnika nastupila je zapravo tek nakon što su njihova djela zubom vremena bila uništena. Mi za Apelesa znamo zahvaljujući Pliniju, a Plinije se divio Apelesu a da nije vidio niti jedno njegovo djelo. Umjetnost, grčki *téchne*, bila je proizvodnja prema pravilima, a ne umjetnikov izraz. Skladno djelo bilo je namijenjeno skladnom čovjeku - a umjetnik je bio njihova prezrena žrtva, rob svoje vještine. Umjetnost je, doduše, u antičkom odgoju igrala veliku ulogu, ali to je bio odgoj za umjetnost, a ne za umjetnika. Pravljenje se učilo samo toliko koliko je bilo potrebno za pravilno uživanje u napravljenom. Skladan čovjek bio je amater, profesionalac je bio deformirana ličnost. U antičkoj Grčkoj umjetnost je bila ne biti umjetnikom. Zadaća je prezrenoga umjetnika bila da da slobodnom i cjelovitom čovjeku predoči sliku ili kip cjelovitoga čovjeka: za razliku rimskog i novovjekovnog portreta koji je u pravilu slika glave, grčki je portret morao biti slikom cijeloga tijela. A tijelo je bilo slikom kozmosa, mikrokozmos makrokozmosa. Svemir je, pak, bio otjelovljenje sklada, harmonije, muzike. Muzike koja se nije ni komponirala, ni svirala, ni pjevala, nego istraživala i proučavala. Prema jednoj staroj klasifikaciji koja je u Europi vrijedila do renesanse, muzika je, za razliku od likovnih umjetnosti, bila prava *slobodna* umjetnost - slobodna zato što se nije ni pravila ni stvarala, nego promatrala i istraživala. Veliki svemir i čovjek kao njegova sažeta slika za muzičara su bili takoreći *readymade* - poput pisoara za Duchampa. Da su na koncu starog ili srednjeg vijeka provedene ankete, odgovor na pitanje o najznačajnijem umjetničkom djelu vjerojatno bi glasio: *kozmos*. Na koncu 20. stoljeća to je bio *pisoar*. (Jedan je stari filozof rekao da Sunce svatko vidi na svoj način, netko kao boga, a netko kao užareni kamen.) - Veliki muzičari naše kulture - Ptagora, Boetije, sv. Augustin, Johannes Kepler, René

Descartes - bili su, dakle, muzički amateri čijoj muzikalnosti dugujemo najveće filozofske i znanstvene uvide uopće. Iz duha muzike nije samo rođena tragedija, nego i moderna znanost. A Leonardo će crtajući u svojoj glavi reći da postupa kao muzičar. - Slobodan čovjek svestranoga znanja slika je univerzuma i prototip univerziteta, da se slikovito izrazim. Jer univerzitet mora biti *sklad* znanja, a ne zbroj znanja. Umjetnost je možda samo podsvijest te univerzalnosti, vjerojatno njezin zajednički nazivnik, ali sigurno savjest univerziteta. Bez magistra umjetnosti nema doktora znanosti. A doktor umjetnosti mogao bi sve to ironizirati. Majeutički. - Antičke i srednjovjekovne umjetnosti bile su, dakle, zapravo znanosti, a novovjekovne umjetnosti htjele su to postati. Htjele su biti nešto više od zanata, što je, naravno, bio i socijalni problem. Nastao je novi sistem umjetnosti, kako je to formulirao historičar filozofije Paul Oskar Kristeller, sistem koji se po uzoru na znanosti sve više emancipirao - i od znanosti. Umjetnost kao stvaralaštvo plod je kasnog doba, možda je to bila zasluga tek Conrada Fiedlera u drugoj polovini 19.stoljeća. Prije toga je trebalo obaviti još jedan važan posao: osloboditi i osamostaliti osjetilnu spoznaju, koja je prije samo skupljala građu za misli. To je zasnivanjem estetike oko sredine 18. stoljeća učinio Alexander Gottlieb Baumgarten. Suvremeni povjesničari umjetnosti imaju pravo kad govore o dugoj povijesti slike prije razdoblja umjetnosti. No zanimljivo je da se sve autoritativnije govori i o ulozi slike u znanstvenim otkrićima, danas već 17 godina staro djelo oxfordskog profesora Martina Kempa pod naslovom *Znanost umjetnosti - ne znanost o umjetnosti* - obrađuje optičke teme u zapadnoeuropskoj umjetnosti od Brunelleschija do Seurata. Njegova druga knjiga govori, pak, o *znanju slika*, o slikama kao instrumentima vizualiziranja i komuniciranja. O slikama koje misle prije misli. Možda smijemo reći: o ironičkoj ulozi slike u porađanju misli. Već je Herbert Read isticao da su gotičke katedrale nastale prije skolastičkih suma, da je renesansna perspektiva starija od znanstvene predodžbe o izotropnom prostoru. Svaki negativ ruke na stijeni prehistorijske špilje implicitna je formulacija Arhimedova zakona. Sve su slike već naslikane, znanstvenik ih treba samo pomno proučiti. Slike, ne naslikano. Uopće se čini da u našoj kulturi umjetnici više *pišu*, a znanstvenici više *čitaju*. Jedno i drugo zna malo tko. Read je pisao i o odgoju *putem* slike, što je u formi «spontanog» dječjeg likovnog stvaralaštva široko prihvaćeno i u našem *općem* odgoju i obrazovanju. Treba, međutim, načelno primijetiti da je odgoj putem slike bez odgoja *za* sliku problematična stvar, danas bismo čak sumnjati u ideologiju. Već je Ljubo Babić govorio da je problem u tome što se djetetu dječji crteč ne sviđa - a do danas nisu baš polučeni neki uspjesi da se to popravi. Drugi se problem javlja s gledišta profesionalnog likovnog školovanja, jer dobar je «dječji crtež» u službi oblikovanja cjelovite ličnosti, a ne razvijanja specifičnog likovnog talenta. Čudo od djeteta ne crta kao normalno dijete. A kaže se da je umjetnik dijete u čovjeku! Opet se susrećemo s *asimetrijom* stvaranja i promatranja, pisanja i čitanja. Pismen čovjek nije nužno i «čitmen» čovjek, da upotrijebim zgodan izraz akademika Nikše Gliga, skovan razgovoru o sličnoj problematici. Kao što je u ranom srednjem vijeku bilo pisara koji prepisano nisu znali pročitati, tako ni danas pisac nije ujedno i svoj najidealniji čitatelj. Pisca se može razumjeti i bolje nego što se sam razumio, pogotovo ako se njegov tekst dekonstruira i kombinira sa svim mogućim drugim dekonstruiranim tekstovima. Pisac se, uostalom, služi jezikom koji nije njegov, mudrac će čak reći da jeziku služi, a ne da se jezikom služi. Jezik je granica naših spoznaja, proklamirat će se u modernom filozofskom *zaokretu* prema jeziku. Na taj *linguistic turn* nadovezat će se *iconic turn* Gottfrieda Böhma, razmjerno najnoviji zaokret prema slici. Jezička struktura naših misli nastoji se upotpuniti ili čak zamijeniti slikovnom strukturom naših misli. Slika se, naravno, u suvremenoj medijskoj kulturi proširila i promijenila je opseg svoga značenja. No usporedba slike s jezikom traži načelno promišljanje. Odgoj putem slike u širokom je smislu pokazao kako slika može biti pomoć u neslikovnim disciplinama. Jezik u službi različitih struka precizira se terminologijom. Ali najviši je kriterij jezičnosti *metajezik*, jezik ponad jezika, jezik koji je kadar opisati samoga sebe. Iako se stručnjaci uglavnom slažu

da likovni jezik postoji, malo tko mari za njegovu ustrojbenu strogost. Pretežno se rabi metaforički. Pa ipak, u našoj likovnoj tradiciji nije tako teško pronaći markantna mjesta likovne metajezičnosti. Jedan je primjer takozvana *Crtanka* pikardijskog arhitekta Villarda de Honnecourta iz prve polovine 13. stoljeća, nastala na gradilištima i za gradilišta velikih gotičkih katedrala. Kako se zna da je bio u Mađarskoj, jamačno je prošao i kroz našu zemlju. Njegovi crteži nisu samo precrtani za precrtavanje, nego su *premreženi* crtežima koji tumače crteže, geometrijskim shemama koje, kako se pokazalo, nije teško prenijeti iz njegove *Crtanke* na neki vitraj ili reljef. Moderni strukturalisti rekli bi da je riječ o *činjenici* i *metodi*, pri čemu se metoda, za razliku od čimbenika sličnih dvojstava (kao što su, recimo, sadržaj i forma), može odvojiti od činjenice bez štete po napuštenu činjenicu a na korist novoj činjenici. Kao što skela služi za gradnju, popravak - i metodičnu razgradnju. - Drugi primjer su *pedagoške crtanke* Pula Kleea, crteži o crtežima, slike o slikama - izdavač ih je prikladno nazvao *Beskonačnom poviješću prirode*, aludirajući očito i na Plinijevu Historiju *naturalis* u kojoj su opisane i neviđene slike... Likovnim se metajezikom u nas, primjerice, služi Frane Paro, «piše» o grafikama strogim jezikom grafičara, o crtežu misli crtežom. I traži čitatelja s ravnalom i šestarom u ruci. Ako tim utenzilijama prododamo gnomon i kompas, dobili smo metodu pokojnog Mladena Pejakovića, u nas vjerojatno najdosljedniji likovni metajezički sustav. Netočna je u tim metodama po svoj prilici samo njihova točnost, ali mislim da se baš u toj *relaciji neoštrine* krija šansa pravog umjetničkog istraživanja. Jezik koji govori o samom sebi napokon će progovoriti radi samoga sebe. Čisto teoretski. Već je Horacije o poeziji pisao poezijom, refleksije tog velikog rimskog pjesnika i teoretičara ne stoje u raspravama pored poetskog djela, nego su integrirani sastojak poezije same, stoje, dakle, pod zakonom forme o kojoj govore. Ni Kierkegaard ni Nietzsche nisu pisali estetike, nego su o ljepoti pisali lijepo. Baudelaire je smatrao da je dobra kritika djelo pored djela, umjetnost o umjetnosti. Ima dobrih književnih djela o likovnoj umjetnosti, ima i loših, ali nemojmo zaboraviti da ima i djela *bez* djela, postoje opisi slika koje ne samo da nisu nikad viđene, nego koje nisu nikad ni postojale - u antici su takvi opisi bili posebna književna vrsta. Opis pri kojem opisano nije konstitutivno. Sjena koja se osamostalila. Legenda kaže da je umjetnost tako započela.