



## Apstrakcija kao početak ili kraj umjetnosti

*Apstrakcija* je izraz koji se osim u iskazivanju težnje prema beskonačnosti očituje i u težnji prema savršenstvu, a povjesničaru umjetnosti Wilhelmu Worringeru ona predstavlja suprotnost *uživljavanju* - čovjekovoj potrebi za oponašanjem prirode. Utvrđujući jedinstvo raznolikosti, apstrakcija se u raznim povijesnim epohama javlja kao općenitost koja se razvija do razine pojma. Očituje se unutar svekolike raznolikosti umjetnosti, umjetničke prakse i područja čovjekovog djelovanja uopće, pa se analogije mogu pronaći neovisno o tome unutar kojeg se umjetničkog područja predmet nalazi. Omogućava nam da vidimo veze i utjecaje tamo gdje se naizgled može govoriti samo o sličnostima.

Kultura Zapada oduvijek je izmjenjivala razdoblja klasike, koja pod prirodom razumije vidljivu površinu stvari i razdoblja ekspresionizma, koja oslobađaju sadržaj. Međutim apstrakcija, koja se u umjetnosti javlja kao krajnji produkt više umjetničkih izraza, od kojih su ekspresionizam, kubizam i fovizam samo neki od njih, nije se prvi put pojavila u dvadesetom stoljeću. Iz tog se razloga Worringerov rad osim analizom apstrakcije bavi i konstatiranjem značenja što ga ona zauzima unutar cjelokupnog razvoja umjetnosti. Težnja prema apstrakciji stoji na početku svake umjetnosti da bi kod pojedinih naroda na visokom stupnju kulture ostala dominantnom, dok je kod Grka i drugih Zapadnjaka polako jenjavala ustupajući mjesto težnji za uživljavanjem.

Razdvajanjem pojma uživljavanja od težnje prema apstrakciji naglašena je povremena istodobnost obaju fenomena pa se neminovno postavlja pitanje što je moglo nagnati čovjeka da u istom trenutku, koristeći dvije suprotne metode, pristupi umjetničkom izražavanju. Očito je da ovdje ne može biti govora o neznanju, nego o zadovoljenju određenog duhovnog nagona. Najveća težnja naroda koji su usvojili apstrakciju kao umjetnički izraz bila je da objekt vanjskog svijeta takoreći istrgnu iz povezanosti s prirodom, da ga učine nužnim i postojanim te da ga približe njegovoj *apsolutnoj* vrijednosti.

U likovnoj umjetnosti geometrijski stil je tako bio prvi stil u umjetnosti, premda ni taj podatak nije dovoljan kako bi se spriječilo da se uvijek i iznova ne susrećemo s otporom prema apstrakciji. Uzrok tome možemo pronaći u činjenici da duboko u sebi imamo zapisanu pripadnost kulturi Zapada, koja je kroz antiku i renesansu odbacila, za razliku od orijentalne i nekih drugih kultura, apstrakciju kao manje vrijednu umjetnost. Banalne teorije oponašanja, kaže Worringer, kojih se naša estetika nikad nije oslobodila zahvaljujući ropskoj ovisnosti čitave naše naobrazbe o aristotelovskim pojmovima, učinile su nas slijepima za prave duhovne vrijednosti koje su ishodište i cilj svekolike umjetničke produkcije.

Usprkos svim klasičnim stilovima proizašlim iz načela uživljavanja u kulturi Zapada u dvadesetom stoljeću događa se zaokret, umjetnost se okreće apstrakciji. Od tada uočavamo da se apstraktna umjetnost ne javlja samo

na početku, već i pri kraju jedne kulture. Dovršava se, rekao bi Oswald Spengler, „kružni tok spoznaje prirode na Zapadu“. Taj njemački filozof povijesti i kulture, poznat po djelu „Propast Zapada“, svaku kulturu opisuje njezinim životnim ciklusom koji ima svoj početak i kraj.

Po Spengleru usprkos međusobnoj raznodobnosti, svaka kultura na istom mjestu ima karakter početka, u sredini karakter sredine, a na kraju karakter kraja. U svojoj posljednjoj fazi, u fazi agonije, kultura se pretvara u civilizaciju i upravo u tom trenutku, u razdoblju moderne, dolazi do raskida umjetnosti kulture Zapada s vlastitom poviješću.

U likovnoj umjetnosti figurativnost se kao takva napušta dok apstraktno slikarstvo nastaje iz dubljih, unutarnjih razloga, kao posljedica rastvaranja predmeta i to kao rezultat procesa koji se vršio postupno od Cézannea preko analitičkog i sintetičkog kubizma sve do apstraktnog slikarstva. U duhu vremena, predmet se nastojao dublje spoznati zbog čega je rastvaran, analiziran i sagledavan iznutra. Instinkt u ovom trenutku prerasta u krajnji produkt spoznaje.

Čin nesvjesnosti s početka jedne kulture preobražava se u svjesno postupanje na njezinom kraju i to emancipirajući se od izravne ovisnosti o prirodi, koju bismo mogli nazvati početkom kraja. Mnogi su mislioci dvadesetog stoljeća u povratku prema apstrakciji uočili da se umjetnost vraća svojim počecima. Radilo se o pravom *povratku iskonu*. Iskon je postao cilj.

## Razaranje kao potraga za novom umjetnošću

Sve što se u modernoj umjetnosti događa po Theodoru W. Adornu podsjeća na nasilan čin, umjetnik postaje subjektom koji u potrazi za istinom razara vlastitu disciplinu. Taj njemački sociolog, filozof i muzikolog, takvu umjetnost naziva *novom umjetnošću*, čiji je zadatak da svu ljepotu pronalazi u tome da se odrekne lijepog privida. Ni tada, na početku dvadesetog stoljeća, nitko s takvom umjetnošću nije htio imati veze, ni pojedinci ni kolektivi.

Jasno je što uznemiruje duhove kada umjetnost dolazi do cilja. Napredak, koji je pojedine umjetnosti uvijek održavao na životu, postupno se povlači i zamjenjuje načelom *remakea*. Učinimo još jednom ono što je već učinjeno, promišlja Worringer, a nama se - u trenutku u kojemu više nije neobično naići na knjige koje su napisane o knjigama, slike naslikane o slikama, a muzika skladana o muzici - doista može učiniti da produktivna umjetnost u dvadesetom stoljeću još može proživljavati samo vlastitu agoniju.

Kada je riječ o kraju umjetnosti, njemački povjesničar umjetnosti Hans Belting smatra da se kraj ne smije miješati s težnjom prema apokalipsi, osim u slučaju ako se ta riječ u starom smislu razumije kao *otkrivanje* ili *razotkrivanje* onoga što se u našoj kulturi shvaća kao promjena. Primjerice, kada se slika danas vadi iz okvira zato što joj više ne odgovara, dosegnut je kraj upravo one povijesti umjetnosti o kojoj je ovdje riječ. Čini se da nakon



području moguće ispitati je li reprodukcijom moguće postići neprepoznatljivost originala, usprkos činjenici da reproduktivna umjetnost u produktivnoj također ima vlastiti okvir koji mora zadržati. Promatranje koje provodi reproduktivni umjetnik u tom bi slučaju moralo, benjaminovski rečeno, doprijeti do gotovo mistične dubine. Na putovanju prema vrhuncu vlastite spoznaje, reproduktivna umjetnost bi do te mjere uronila u dubinu zapisa da bi on prerastao u plotinovski pojam sebe samoga. Jer, koji smisao može imati bilo kakvo ograničavanje reproduktivnog umjetnika u stvaranju vlastitoga izraza, pogotovo na način da se od njegovog *umjetničkog doživljaja* originalnog djela također zahtijeva da bude u skladu sa skladateljevom zamisli?

Očito jest da takvo poimanje aludira na strah od gubitka autentičnosti predmeta, čiju srž i Benjamin vidi kao srž svega onoga što on prenosi od svog postanka do njegove vrijednosti kao povijesnog svjedočanstva. „Kako se to temelji na materijalnom trajanju, u reprodukciji je, gdje je čovjek lišen prvoga, poljuljano i drugo: vrijednost povijesnog svjedočanstva“, zaključuje Benjamin.

Nasuprot tome, novo čitanje jest ono koje ima potencijal udahnuti suvremenost djelima katkad starija i nekoliko stotina godina, pogotovo stoga jer reproduktivna umjetnost nikada nije tek reproducirala, već je imala *mogućnost interpretacije* napisanoga djela. U tom je smislu Sedlmayr u pravu kada tvrdi da interpretacija umjetničkog djela nije ništa drugo negoli njegovo posadašnje. Slijedom toga, činjenica kako su se umjetnička djela nakon svih smjerova dvadesetog stoljeća već sama raščlanila na sastavne dijelove, ne znači da i takva djela ruka reproduktivnog umjetnika ne može rastaviti još i više.

U tom slučaju gubitak *aure* neminovna je sudbina svakog originalnog djela, jer i kod najsavaršenije reprodukcije, tvrdi Benjamin, gubi se *ovdje i sada* umjetničkog djela, gubi se njegova autentičnost, te je u tom smislu na istoj poziciji kao i Sedlmayr koji tvrdi kako je upravo reproduksijska tehnika ona koja izdvaja reproducirano iz područja tradicije. Nasuprot tome, iz perspektive Adorna, reproduktivni umjetnik time što se potpuno odriče vanjskog privida autentičnosti pruža nam jedini znak da mu je tvorevina autentična.

Stoga pijanist Ivo Pogorelić, danas možda jedini *novi reproduktivni umjetnik*, rastvarajući muziku kako bi prodro do njezine srži, baš kao i Schönberg u vlastitim ekspresionističkim godinama, revoltom protiv zatvorenog umjetničkog djela zapravo je poljuljao pojam autentičnosti kao takve. Ali estetska autentičnost od uvijek je bila tek društveno nužan privid. Možda bi tek ona umjetnost, pita se i Adorno, bila autentična koja bi se oslobodila same ideje o autentičnosti, ideje da mora biti takva i nikako drugačija. Ne sastoji li se, uostalom, kvaliteta napisanoga djela upravo u neiscrpnim mogućnostima interpretacije, odnosno, kada Novalis kaže da pjesma mora biti „posve neiscrpiva poput čovjeka ili dobre izreke“, ne misli li upravo na to? „Kao i u znanosti, citat predstavlja autoritet“, naglašava Adorno, prema čemu bi i citat teorije produktivne umjetnosti dvadesetoga

ga stoljeća u razmatranju reproduktivne dvadesetprvoga predstavljao isto.

Zahvaljujući Pogoreliću, reproduktivna je umjetnost danas na razini moderne. Mudro je bilo karijeru ne započeti na toj spoznajnoj razini. Uostalom, svi veliki slikari dvadesetoga stoljeća prvo su u svojim ranim radovima u potpunosti demonstrirali vlastito klasično slikarsko umijeće, jer to je bio jedini način da steknu ugled. Zato je moderni umjetnik najugroženiji od svih umjetnika, „nigdje nije veća pogibelj od šarlatanstva“, upozorava Sedlmayr.

Budući da pripada zapadnoj kulturi, početke Pogorelićevih muzičkih interpretacija možemo usporediti s primjerom klasične ljepote i savršenstvom izvedbe Michelangelovih renesansnih skulptura. Usporedba njegove rane reproduktivne umjetnosti s umjetnošću renesanse ima smisla, jer datum nekog djela ima manju težinu od njegove *starosti* unutar ciklusa i slijeda stilskih koncepata koji su ga stvorili.

Pogorelićeva sadašnja sposobnost interpretiranja, bez obzira što se našem vremenu čini i prenaprednom, zapravo pripada razini dvadesetog stoljeća. Profinjenošću se na kraju plaća ogrubljenjem, rekao bi Adorno, a nama se čini kao da je reproduktivna umjetnost cijeli svoj špenglerovski životni krug odlučila proživjeti u rukama jednog pijanista.

## Izmjena funkcije muzičkog izraza

Pogorelićev pomak od klasike prema ekspresionizmu možemo usporediti s Adornovim opisom Schönbergove muzike, čiji se istinski trenutak prevrata sastoji u izmjeni *funkcije* muzičkog izraza. Više se ne glume strasti, nego se u mediju glazbe registriraju šokovi i traume koji napadaju sve postojeće tabue forme na isti način na koji to čine i postupci *novog reproduktivnog umjetnika*.

U intervjuu njemačkom *Die Weltu* 2006. Pogorelić tumači: „Moram ostati djelotvoran, suočavati se s muzikom. I dekonstruirati je, također, iako ću uvijek zbog toga biti kritiziran.“ Zato unutar njegovog pijanizma nalazimo raslojavanje, sve mogućnosti rasapa, baš kao što je to činilo slikarstvo moderne, a u eksperimentima Paula Kleea takve su metode isprobane u određenoj mjeri sustavno. Ekspresionisti pritom *osamljenost* otkrivaju kao općenitost. Ekspresionist citira još i onda kada se ništa ne citira, kaže Adorno, a hrabrost koju je Pogorelić imao ne bi li se otrgnuo tradiciji, nikako ne znači da je raskinuo s njom.

Ekspresionizam se u iskazivanju težnje prema apstrakciji prožima s kubizmom, koji preko svojeg najvećeg predstavnika Pabla Picassa kao da opisuje temeljnu problematiku reproduktivne umjetnosti, i to onda kada u vlastitom samoostvarenju nastoji dovesti do čudesnog izjednačavanja elemenata uživljavanja i apstrakcije. Primjenjujući neku vrstu komadanja pojedinih dijelova, Picasso na slici ipak istovremeno želi zadržati privid materijalnosti i figurativnosti.







