

Marcel
Bačić

Početak kraja

HANS BELTING, *Kraj povijesti umjetnosti?*,
Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti,
2010., 366 str.
ISBN 978-953-7615-17-8

Potkraj 19. stoljeća engleski je mislilac i pisac Walter Pater kraj svih umjetnosti vidio u njihovu muzičkom stanju. "All art constantly aspires toward the condition of music", pisao je ne misleći na visoki muzički standard svoga doba, nego na eteričnu atmosferu koja je osobito kao njemački *Stimmung* bio raširen ali estetski razmjerno mlad pojam. U nj je uvirala koncepcija povijesti umjetnosti kao puta od zatvorene prema otvorenoj formi. Pater je muzički ugođaj bio zapazio na Giorgioneovim slikama koje je, *nota bene*, gledao *izdaleka*, kao općenitost Giorgioneove škole. "Stvarna Giorgioneova djela natkriljuje giorgioneska atmosfera. Premda su te slike slikano pjesništvo, one su poezija bez izgovorene riječi." Muzika. Atmosfera više ne služi temi, ne komentira ili potkrepljuje naslikani događaj koji je Alberti zvao *historijom* i držao najvišom zadaćom slikarstva, *Stimmung* temu sibilinski zadaje. Atmosfera siže pretvara u enigm. Prizor u prvom planu postaje glosa u biti neizrecive muzičke atmosfere. U zagonečnosti koja muzikalizira sliku, engleski je estet slutio njezinu izoldinski lijepu smrt. I Wölfflin je novovjekovnu otvorenu formu vidio kao muzičko stanje: "Ertrinken – versinken – unbewusst – höchste Lust", riječima je Wagnerove umiruće Izolde izražavao novi "bezoblični ugođaj", "die neue formlose Stimmung". Forma se u engleskoj umjetnosti Paterova doba nakratko pokušala spasiti pre-rafaelitski, no *prethodio* joj je "postrafaelitski", turnerovski kraj. Historija se pokušala spasiti prethistorijom. *Večer prije i jutro poslije Općeg*

potopa naslovi su Turnerovih najbezobličnijih slika. I Whistlerov je portret majke bio tek izlika za apstraktnu muzičku harmoniju u sivom i crnom.

U svojim dijagnozama kraja povijesti umjetnosti, Hans Belting će često posezati za sličnim inverzijama. Isticat će kako su Duchampovi komentari za *Veliko staklo* nastali *prije* djela – o *Vjenčanicima bez nevjeste* da i ne govorimo. Mogao se sjetiti i Sedlmayra koji se ozbiljno pitao što je Kierkegaard rekao o Picassu. Kao da je djelo što nastaje *prošlost* vlastite umjetnosti. Belting kaže da se takvom idejom poigrao i Nam June Paik "kada je šezdesetogodišnjem Johnu Cageu posvetio video sa životnim sjećanjima ili kada je već umrlog Marcela Duchampa na lukav ali častan način, prematanjem unatrag, vratio u sadašnjost. Kod Cagea je snimka nijemoga vremenskog koncerta, mjereno džepnim satom, pobudila Paikovu ambiciju da elektroničku glazbu i sliku svede na sličnu nultu funkciju, pa ih onda zajedno prikaže, da bi jedna drugu slavile i persiflirale u obliku nadahnute i dubokoumne maskerade". Posthistorijska publika gleda praznu pozornicu i sluša tišinu. U sredini knjige o *Nevidljivom remek-djelu* (1998.) Belting piše o tisućama hodočasnika koji su nakon spektakularne krađe *Mona Lize* u kolovozu 1911. nahrupili u Louvre da vide prazan muzejski zid. "Odsutno se djelo novom slavom posvema pretvorilo u kliše koji djelo čini suvišnim." I Duchampovo poznato oskvrnuće Leonardove slike bilo je reakcija na slavu njezina iščeznuća. "Muzika – to je tišina slika", istodobno je pjevao Rilke.

Ali u muzici se nije vidio samo kraj umjetnosti nego i njezin početak. Nietzsche je razmišljao o rođenju grčke tragedije iz duha muzike, u Ovidija čitamo o Amfionu koji muzikom gradi i učvršćuje zidine Tebe, iz Biblije znamo da je Jošua muzikom zaposjeo Jerihon. Pjevajući se gradilo i razaralo, ali se – prije kraja umjetnosti – nikad nije slikalo. Jer osim gdje kad arhitekture u smislu odumrla zvuka, likovne umjetnosti za razliku od muzike tradicionalno nikad nisu bile “slobodne”. Bile su *artes mechanicae*, umijeća sapeta pravilima i radom, daleko od stvari od koje sazđani su snovi. Među pokušajima da ih se po uzoru na muziku oslobodi, *historijski* je najznačajniji renesansni izum perspektive, izum koji je smislom za daljinu pobudio i *historijski* smisao za davninu. Kao vriježa pitagorejsko-platoničke teorije proporcija, perspektiva je također rođena iz duha muzike. No ono što je na Zapadu *odjeknulo* kao pogled, na Istoku je ostalo *šutjeti* kao ornament. Belting kaže da “Rim i Bizant odavna nemaju zajedničku povijest, o Jeruzalemu i Meki da i ne govorimo. Prednost koju je Zapad imao u još doba moderne pomalo nestaje. U vlastitoj kulturi možda ponestaje alternativa, no one postoje drugdje, gdje ih do sada nismo tražili”. U naslovu svoje studije o perspektivi (2008.) Belting će renesansnoj Firenci suprotstaviti islamski Bagdad, dva geografski i historijski odvojena mjesta, simbole kultura koje su se prema pogledu i slici odnosile na različite načine. Prema Beltingovoj tezi, renesansna se perspektiva zasniva na geometrijskoj optici arapskog učenjaka Alhazena, koja je na Zapadu prevedena kao “perspektiva”. To je uglavnom bilo poznato, Beltingova je novost možda samo u naglašavanju Alhazenove originalnosti u odnosu na antičku tradiciju. Općenito se, naime, držalo da je antičko znanje na Zapad došlo preko islamske znanosti. Alhazenova optika iz 11. stoljeća u latinskim verzijama Rogera Bacona, Johna Peckhama i Erazmusa Witela iz 13. stoljeća vrijedila je sve do početka 17. stoljeća kada je Kepler protumačio pravu funkciju leće i mrežnice u oku. No Belting tu tradicionalnu

znanost ne vidi samo kao osnovu renesansne perspektive, on smatra da se na Alhazenovoj geometrijski interpretiranoj optici zasniva i islamska kultura ornamenta, koja, za razliku od renesansne perspektive, pogled odvraća od promatranja. “Ornament je poput sapuna koji pogled čisti od gledanja”, citirao je učesnake Alhazena. Belting će to na kraju povijesti ponoviti pred Maljevičevim postperspektivnim *Kvadratom*: “Tu se rigorozni spiritualizam bori s erotikom predmeta kako bi se pogled očistio od svijeta”. Grčka optika ili latinska perspektiva na jednoj je strani pročitana kao negacija, a na drugoj kao afirmacija promatranja. Ono što su na zapadnoj strani bili vid i promatranje, na istočnoj su strani bili uvid i razmatranje. Na istoj su znanstvenoj osnovi, dakle, nastale dvije različite likovne kulture – a Belting neće propustiti naglasiti kako današnji svijet povezuju znanosti i tehnike, a razdvajaju religije i kulture, kako se isto piše, ali se napisano različito čita. Renesansna perspektiva koja simbolizira nominalističko pravo na osjetilnu spoznaju, za Beltinga će biti *kulturalna tehnika* novovjekovne Europe – s početkom i krajem.

Bez obzira na brojne recidive srednjovjekovne “hijerarhijske perspektive”, na općenito isticanje važnosti veličinom, privilegirano mjesto na renesansnoj slici bila je daljina – kao što je i davna antika bila vrednija od nedavnoga srednjeg vijeka. Renesansa nije otkrila antiku nego je antiku prestala gledati iz blizine. Nije otkrila Grčku i Rim kao Španjolci Ameriku, nego kao Galilej Jupitrove mjesece, ne kao predmet osvajanja nego kao predmet proučavanja. U srednjem je vijeku, prema Panofskom, vladao zakon disjunkcije: u ime kršćanske sadašnjosti preuzeti je sadržaj mijenjao formu, a preuzeta forma sadržaj. Ono što je za novu perspektivu bila daljina, za povijest će biti davnina: prostorno ili vremenski udaljena mjesta koja upoznavanja radi više nije trebalo približavati. Srednji je vijek iz *interesne* blizine razdružio antički sadržaj i antičku formu, perspektivno vraćeni na svoje udaljeno mjesto oni se ponovno – ali *bezinteresno* – mogu združiti. *Izdaleka* mogu

postati ono što su bili. No to je na gornjem rubu povijesnosti dovelo do korektne ravno- dušnosti prema svim umjetničkim djelima, do Malrauxova *imaginarnog muzeja* “koji treba izbjegavati kako se ne bi izgubila vjera u povijest umjetnost”, citira Belting karakterističnu opomenu kunsthistoričara Fritza Volbacha iz sredine prošlog stoljeća. “Medijski zamjenski oblik za zbirku umjetnina, u obliku knjige o umjetnosti, predstavlja se kao album iznenađujućih analogija u kojima čista umjetnost traži pogled promatrača, očišćena od svih mogućih povijesnih i sadržajnih uvjeta, pa čak i od vlastitog oblika djela” – to je druga strana srednjovjekovne plošnosti, opkoračenje povijesti. Inačica pretperspektivne i pretpovijesne plošnosti jest i strukturalističko “tijesno čitanje” koje sinkroniju pretpostavlja dijakroniji, čitanje u kojem nedogledni prostor nije u pozadini teksta nego za leđima čitatelja. Tako Malrauxov imaginarni muzej i nije protupovijesna nego post-povijesna predodžba, afirmacija *udaljavanja* ne samo od predmeta svojih proučavanja nego i od samoga svog proučavanja. Muzej muzeja, metajezik povijesne zbiljnosti: kad sanjamo da sanjamo, budimo se.

Prije *Kraja povijesti umjetnosti?* Belting je napisao knjigu o povijesti slike prije razdoblja umjetnosti, studiju o odnosu *slike i kulta* od prvih bizantskih ikona do konca 18. stoljeća. Posljednji je primjer toga opsežnog djela *Rafaelov san* braće Riepenhausen. Romantički slikari, koje je Goethe hvalio zbog oponašanja antike i kuduo zbog “novokatoličke sentimentalnosti”, naslikali su san o odsanjanu snu. Belting kaže da se “ovaj put radilo o povijesnom razumijevanju renesansnog slikarstva koje za klasiciste i romantike nije značilo isto, jer svaka je strana imala vlastiti program umjetničke prakse. Je li renesansno slikarstvo bilo samo klasično, čak pogansko, ili je bilo pobožno? Zbunjujuće je bilo susresti crkveno slikarstvo koje je naoko zastupalo samo umjetničke ideale u antičkom smislu, kao da su se stare slike bogova odjenule u kršćansko ruho. Unatražni pogled doba oko

1800. na doba oko 1500. izazvalo je krizu u promatranju slika koje su prethodno same dospjele u krizu”. Slika braće Riepenhausen iz 1816. bila je ilustracija *historije* koju je dva-desetak godina ranije aktualizirao romantik Wilhelm Heinrich Wackenroder, a prema kojoj se Rafaelu, slikaru Bogorodica, u snu ukazala Bogorodica sama. Braći se Riepenhausen bio ukazao *ready-made*, takozvana *Sikstinska Madona* koja je 1754. kupljena za drezdenske zbirke te koja je, zahvaljujući recepciji njemačkih romantika, ubrzo postala najslavnije Rafaelovo djelo. Sudeći prema bilješki filozofa Schopenhauera, povijest njezine slave nije trajala jako dugo: “Sada kad sam star, *che ve mancando l'entusiasmo celeste* (danas imam 38 godina), može mi se desiti da stojim pred Rafaelovom Madonom, a da mi ona ne kazuje ništa...” No nije li ta nijemost slike početak njezina muzičkog ugađanja? U nešto je mlađim danima bio suglasan s romanticima za koje je muzika bila izraz neizrazivog. Slikarstvo je čeznulo za tom snovidnošću. Ali ono što se romanticima činilo snom, za autentičnog je Rafaela bio koncept, zamisao, ideja o kojoj je, prikriveno prepričavajući staru priču o Zeuksidu i krotonskim djevojkama, govorio u jednom pismu Baldasareu Castiglioneu: “Moram Vam reći kako bih za slikanje jedne ljepotice morao vidjeti više njih, i to pod uvjetom da Vaša Milost bude uz mene pri izboru onog najljepšeg. Ali kako vazda nedostaje i ispravnoga suda i lijepih žena, služim se stanovitom idejom koja mi pada na pamet, *io mi servo di certa idea che mi viene nella mente*”. Braća Riepenhausen će prazno platno s *lijeve* strane popuniti gotovom Madonom s *desne* strane. Jer ideje su u međuvremenu postale kao knjige: sve su već napisane. Sve su napisane – ali još nisu sve pročitane. Povijest bi se s njezina kraja mogla činiti kratkotrajnim suglasjem čitanja i pisanja. A danas se čita i ono što nije napisano.

I to je već napisano, na kraju drame *Luda i smrt* Huga von Hofmannsthala (1893.): “Kako su neobična ta bića što tumače neprotumačivo i čitaju ono što nije napisano”. ×