

## **MIMESIS I APSTRAKTNA UMJETNOST**

### **Prilog o problematici odnosa umjetnosti i stvarnosti**

Katarina Rukavina

Dane Godine 10,  
Rijeka, Hrvatska  
katarina.rukavina@gs.t-com.hr

Primljeno: 4. 7. 2011.

*Pojam mimesisa stari je antički pojam kojim se oponašanje stvarnosti obilježava kao osnovno svojstvo umjetnosti. Time je od samih početaka filozofske misli o umjetnosti naznačen i naglašen njezin specifičan odnos sa stvarnošću. Bez obzira na različita shvaćanja tog odnosa, koje također pratimo od antike a temelje se na antagonizmu umjetničkog djela kao manjeg od prirode (koju sve do obmane oponaša) i umjetničkog djela kao većeg od prirode (koju ono nadoknađuje i popravlja), uvijek se radi o svojevrsnom prikazu, reprezentaciji ili opisu vidljive stvarnosti u djelu. S obzirom na nužnost odnosa umjetnosti prema stvarnosti, pokušat ćemo ispitati kako pojam mimesisa funkcionira u modernoj vizualnoj umjetnosti, prije svega u njezinoj domeni apstrakcije, koja upravo u antimimetičkoj, antinarativnoj, antihistorijskoj i antirazvojnoj strukturi rešetke, prema riječima Rosalind Krauss, pokazuje radikalni odmak od tradicije, odnosno ono moderno u moderni.*

**Ključne riječi:** mimesis, apstraktna umjetnost, realnost, reprezentacija, perspektiva, rešetka, percepcija

»Jer ukoliko se više odvajamo od prirode koja je shema i pojam, utoliko više prodiremo u realnost koja je kretanje i problem. Hoćemo biti realisti zato što smo realni, ali realizam zaista nije predstava ili objektivizacija vanjskog svijeta. Predstavljati realnost znači objektivirati je, dakle, postaviti se van nje, izdvojiti se od nje kao subjekt od objekta: naturalizam je uvijek bio i uvijek će biti irealistički.«

Gulio Carlo Argan, *Pojam realnosti u savremenoj umjetnosti*

»Oči su organski uzori filozofije – njihova zagonetka je da one ne samo da mogu gledati, nego su također u stanju sebe gledati prilikom gledanja. To im daje prednost pred spoznajnim organima tijela. Dobar dio filozofijskog mišljenja zapravo je tek refleksija oka, gledanje-sebe-gledanja. Za to su potrebni reflektirajući mediji, zrcalo, površine vode, metali i druge oči, kroz koje biva vidljivim gledanje gledanja.«

Peter Sloterdijk, *Kritika ciničnog uma*

## Uvod

Pojam *mimesis* stari je antički pojam kojim se oponašanje stvarnosti obilježava kao osnovno svojstvo umjetnosti. Time je od samih početaka filozofske misli o umjetnosti naznačen i naglašen njezin specifičan odnos s realnošću. Bez obzira na različita shvaćanja tog odnosa, koje također pratimo od antike a temelje se na antagonizmu umjetničkog djela kao manjeg od prirode (koju sve do obmane oponaša) i umjetničkog djela kao višeg od prirode (koju ono nadoknađuje ili popravlja), uvriježeno je mišljenje kako se uvijek radi o svojevrsnom prikazu, reprezentaciji ili opisu vidljive realnosti u djelu.

Problematiziranjem prikaza ili reprezentacije na polju moderne umjetnosti, u ovom radu nastojimo ispitati je li apstraktnu umjetnost XX. stoljeća moguće također tumačiti kao *mimesis*, usprkos njezinoj bitno antimimetičkoj strukturi. Ako je to moguće, zanima nas *na koji način* takva umjetnost onda prikazuje ili reprezentira realnost. Pri tome se referiramo na estetske analize glasovitog talijanskog estetičara i teoretičara umjetnosti Giulia Carla Argana i suvremene američke teoretičarke umjetnosti Rosalind Krauss. Argan na osebujan način postavlja problem između umjetnosti i realnosti kao problem odnosa između umjetnosti i prirode, gdje se onda taj odnos svodi na vezu između jedne date sheme (Priroda), koju je moguće izraziti samo u granicama povijesti, i stvaranja ili djelovanja (umjetnost) koje može dovesti do radikalne modifikacije te sheme (usp. Argan, 1987, 137). Krauss pak u antimimetičkoj, antinarativnoj, antihistorijskoj i antirazvojnoj strukturi rešetke unutar apstraktnu umjetnosti vidi ključni moment odmaka od tradicije, odnosno ono moderno u moderni, što upućuje na direktan kontakt umjetnosti i realnosti u kojoj ta umjetnost nastaje. Njihove analize u nekim se dijelovima podudaraju, no dok Argan naglašava socijalnu

komponentu moderne općenito, kod Krauss je istaknut utjecaj strukturalizma i psihoanalitičke interpretacije.<sup>1</sup> Oba autora ispituju pojam reprezentacije u apstraktnom umjetničkom djelu pri čemu ukazuju na bitnu modifikaciju ili proširenje značenja tog pojma: re-rezentirati nešto, osim što znači činiti prisutnim te sličnost, istodobno znači i stajati umjesto nečeg drugog što je samo odsutno, a to podrazumijeva referenciju kod čega je sličnost nebitna (usp. Danto, 1997, 160).

### Reprezentacija kao forma spoznaje realnog

Od samih početaka razmišljanja o umjetnosti, koje seže gotovo do početaka filozofske misli uopće, pitanja o umjetnosti implicirala su i problem spoznaje, odnosno realnosti. O tome s jedne strane svjedoči upravo stari antički pojam *mimesis*, a s druge strane renesansna umjetnost, gdje se *mimesis* manifestira kroz novi, tipično novovjekovni izum, izum perspektive.

Prvi koji su razmišljali o odnosu umjetnosti i stvarnosti bili su stari Grci te se pojam *mimesis* time opravdano svrstava u korijene kako filozofije umjetnosti tako i filozofije uopće. Usprkos uvriježenom i najčešće prevođenom terminu oponašanja u smislu ponavljanja, u grčkom je govoru pojam *mimesis* imao nekoliko značenja – oponašanje nije bilo ponavljanje, pogotovo ne ponavljanje viđenih stvari (usp. Tatarkjevič, 1976, 257). Prema Tatarkjeviču, prvobitno značenje pojma *mimesis* nije imalo primjene u likovnim umjetnostima, nego se prije svega odnosilo na igru, mimiku i muziku i samo na njih, budući da je nastalo zajedno s obredima i misterijama dionizijskog kulta (usp. Tatarkjevič, 1976, 257). Oponašanje nije bilo reprodukcija vanjske stvarnosti, nego unutrašnje, te je u tom smislu shvaćeno prije kao ekspresija, a ne kopiranje. Tek kasnije, kada izraz ‘oponašanje’ iz kulturnog govora prelazi u filozofski jezik, počinje značiti reproduciranje vanjskog svijeta, vidljive stvarnosti odnosno izgleda stvari (usp. Tatarkjevič, 1976, 257).

Renesansna perspektivna rešetka najčešće se shvaća kao našem vidu najprimjereniji oblik stvaranja iluzije prostora i trodimenzionalnih volumena na dvodimenzionalnoj podlozi. ‘Perspektiva’ je latinska

<sup>1</sup> Rasprava o odnosu moderne umjetnosti prema stvarnosti poznata je i ranije u XX. stoljeću, primjerice diskusija o ekspresionizmu iz 30ih godina prošlog stoljeća, što se često naziva i diskusijom o realizmu, u kojoj je od poznatijih teoretičara sudjelovao Lukács s jedne, a Bloch i Brecht s druge strane.

riječ koja znači »viđenje kroz«, a u skladu s tim renesansno slikarstvo prikazuje svijet kao pogled kroz prozor te 'perspektiva' od tada postaje sinonim za samo iskustvo viđenja ili percepcije, koje se smatra najpouzdanijim oblikom spoznaje. Renesansna geometrijska perspektiva demonstrira međusobno odnošenje realnosti i njezine reprezentacije, gdje je slika forma spoznaje realnog.

Dijalektika odnosa umjetnosti i realnosti posebno će doći do izražaja kada se pokazalo da fotografski i kinematografski postupak rada, rezultat ovog programa sređivanja vidljivog koji nastaje u quattrocentu, daleko preciznije i efektnije predstavljaju realnost u smislu »stabilizacije referenta«. Na taj se način otvara mogućnost udvostručavanja efekta realnosti ili fantazmi realizma. Veliki dio umjetnosti XX. stoljeća pokušat će raskrinkati takav realizam kao tek jedan od »modela vizualnosti«, što pogotovo dolazi do izražaja u apstraktnoj umjetnosti.

Budući da se odnos između umjetnosti i realnosti temelji prije svega na viđenju kao takvom, ono što bitno uočavamo u apstraktnom umjetničkom djelu jest da ono u prvi mah ni na koji način ne korespondira s vidljivom realnošću. Stoga se odmah nameće pitanje na koji se način takvo umjetničko djelo odnosi prema realnosti. Činjenica da je vizualnoj umjetnosti nemoguće prići bez percepcije govori kako umjetničko djelo mora biti percipirano da bi uopće ostvarilo svoju vrijednost. Ta činjenica ukazuje da postoji veza između njega i svijeta percepcije. Zašto bi inače uopće bilo potrebno stvarati predmet čije prvo i osnovno svojstvo jest da bude vidljiv, ako poslije taj predmet ne bi imao funkciju da razjasni probleme koji su inherentni onome što je vidljivo (usp. Argan, 1987, 137)? Ako znamo da je promatranje, gledanje, vid, viđenje u neposrednoj vezi sa spoznajom, opravdano je zapitati se što nam vizualna umjetnička djela govore o vidljivom, pa čak i onda kada su ta umjetnička djela potpuno apstraktna.

Argan ovaj problem razmatra tumačenjem perioda klasične umjetnosti, dakle talijanske renesanse, u kojima se umjetnost shvaća kao pozitivna spoznaja svijeta te je promatranje prihvaćeno kao sveobuhvatna metoda koja donosi iscrpna iskustva (usp. Argan, 1987, 138). Također, vjerovanje da je priroda djelo Boga te da je u Bogu sadržano cjelokupno iskustvo, potpuno opravdava umjetničko stvaranje na temelju iskustva. No, ova pretpostavka, naime da je svako iskustvo izvedeno iz volje koja je stvorila svemir i koja preko providenja upravlja njime, implicira da će svako stvaranje biti uvijek oponašanje i da se neće moći učiniti

ništa što već nije zapisano u tom planu koji je načinilo providenje (usp. Argan, 1987, 138). Tada se rađa ili se bar postavlja novo značenje shvaćanja umjetnosti kao *mimesisa*. Proces kojim se ostvaruje *mimesis* ili reprezentacija u ovom smislu nije stvaranje, nego oponašanje, ponavljanje ograničenim ljudskim sredstvima onog božanskog, stvaralačkog čina, iz kojeg je, kako se vjeruje, nastao svijet (usp. Argan, 1987, 138).

Suprotna pretpostavka mogla bi glasiti da iskustvo nije dano *a priori* i da se stvara kroz proces istraživanja koji je moguć samo voljnim činom, a taj je već stvaranje ili bar namjera, projekt za stvaranje, tvrdi Argan. Kako doživljaj realnosti ne iscrpljuje volju za stjecanjem iskustva, budući da će uvijek ostati nešto nepoznato što navodi na neko kasnije istraživanje, stvaranje, usmjereno ovoj još nepoznatoj dimenziji koju će samo to stvaranje malo pomalo rasvijetliti, neće biti oponašanje, već istinsko stvaranje (usp. Argan, 1987, 139). Naime, vizualni svijet predstavlja realnost koja je oko nas, a ona nam se daje samo u fragmentima. Svaki fragment predstavlja samog sebe, ali je istovremeno i znak vlastite ograničenosti, aluzija na realnost koja je nepoznata, koja ga nadilazi (usp. Argan, 1987, 139). Spoznaja o realnosti kao fragmentu ne može se ostvariti u klasičnoj reprezentaciji. Tako je znak, koji moderna umjetnost nastoji svesti na najstrožu semantičku esencijalnost, istovremeno i stvaranje. On je i percepcija, ali percepcija koja je i stvaranje (usp. Argan, 1987, 139).

Svijest o ograničenosti percepcije potiče na prevladavanje te ograničenosti, odnosno na istraživanje i širenje dimenzija realnosti. Apsolutnu vrijednost realnosti znaka, prema Arganu, otkrila je apstraktna umjetnost.

### Struktura rešetke

Jedan od najučestalijih motiva vizualne umjetnosti unutar čitavog XX. stoljeća, kako primjećuje Rosalind Krauss, jest potpuno ogoljela apstrakcija rešetke, koja kao takva stoji nasuprot perspektivnoj rešetci renesansne umjetnosti, simboličkoj formi znanstvenog pogleda na svijet ili ideologiji »objektivnog očišta«. Dok renesansni izum perspektivne rešetke služi kao sredstvo koje unutar slike organizira prikazivanje svijeta te tako služi kao znanost o realnosti, rešetka u modernom smislu predstavlja upravo suprotno – povlačenje od realnog. Za razliku od renesansne perspektive, rešetka ne ucrtava prostor sobe, krajolika ili

grupe figura na površinu slike. Ako rešetka išta prikazuje, onda prikazuje površinu slike kao takve, a time i svu složenost odnosa realnosti i apstraktnosti umjetnosti. Odnos umjetnosti i realnosti ovdje se ne nadaje kao pred-stavljanje, dakle postavljanje van realnosti u smislu izdvajanja subjekta i objekta, nego je taj odnos prije dijalektičan. Na primjeru rešetke možemo pratiti kako umjetnost sada problematizira samu sebe kao dio realnosti, one realnosti koja je nepoznata, koja ju nadilazi, ali na koju se kao estetski objekt umjetničko djelo i dalje referira. Upravo radi toga, prema tvrdnji Rosalind Krauss, rešetka predstavlja ne samo apstraktnu, nego i čitavu modernu<sup>2</sup> umjetnost uopće.

U prostornom smislu, rešetka kao znak reprezentira modernu umjetnost time što uspostavlja autonomiju svijeta umjetnosti. Plošnost, geometrizacija i pravilnost u umjetnosti predstavljaju krajnji odmak od prirode, odnosno sve ono što priroda nije. U plošnosti koja proizlazi iz njezinih koordinanti, rešetka poništava prostorne dimenzije realnosti i zamjenjuje ih bočnim širenjem jedne površine. U sveukupnoj pravilnosti njezine organizacije, rešetka nije rezultat oponašanja, nego estetske odluke (zakona). Ta pravilnost proizlazi iz čistih odnosa u estetskom području te se utoliko odvaja od realnosti zahtijevajući da prostor umjetnosti bude autonoman (usp. Krauss, 1986, 10).

U temporalnom smislu, rešetka reprezentira modernu umjetnost zbog same svoje pojavnosti i sveprisutnosti baš u XX. stoljeću, za razliku od ranijih razdoblja povijesti umjetnosti u kojima ničeg sličnog nema. Otkrićem rešetke kubizam, de Stijl, Mondrian, Maljevič uspostavljaju nešto potpuno novo, do tada nepoznato u umjetnosti. Drugim riječima, uspostavlja se sadašnjost, a sve ostalo proglašava se prošlošću (usp. Krauss, 1986, 10).

Kao što je nerijetko slučaj u poststrukturalističkim teorijama o umjetnosti, koje tumače umjetničko djelo kao specifičan oblik diskurzivnog teksta čija značenja iščitavaju s aspekta strukturalizma i psihoanalize, Krauss svoje analize temelji na psihologijskoj ili psihoanalitičkoj terminologiji poput pojmova represije ili šizofrenije. Ti pojmovi se u ovakvim diskursima ne koriste u doslovnom, medicinskom, nego u

---

<sup>2</sup> Krauss rešetku uzima kao uzorak ne samo apstraktnosti nego i moderne umjetnosti i to u trostrukom kvantitativnom, kvalitativnom i ideološkom smislu. U kvantitativnom smislu rešetka predstavlja uzorak zbog toga što se veliki broj umjetnika u XX. st. služi tim motivom, u kvalitativnom smislu zbog toga što je rešetka postala medij nekih od najvećih djela modernizma, te u ideološkom smislu zbog toga što je rešetka sposobna – u radu bilo kakve kvalitete – emblematizirati modernu.

analogijskom smislu. Naime, u diskusiji o djelovanju i karakteristikama rešetke unutar općenitijeg polja moderne umjetnosti, Krauss uspoređuje strukturu jedne stvari sa strukturom druge, tumačeći rešetku istovremeno i kao estetski objekt i kao mit. Otkrivajući svojevrsnu dvosmislenost ili ambivalentnost u strukturi ovog motiva, koju s jedne strane povezuje sa znanošću ili s logičkim, a s druge strane s duhovnošću, iluzijom, vjeron ili fikcijom, Krauss tumači rešetku kao izrazito šizofreničnu. Zbog sveukupne pravilnosti i geometrizacije njezine strukture, temeljna linija rešetke je za Krauss ogoljeni i determinirani materijalizam. No, koliko god se činilo da je materijalizam jedino logičko objašnjenje strukture rešetke, umjetnički traktati Mondriana ili Maljeviča ne analiziraju niti pigment, niti grafīt, niti bilo koji drugi element forme. Oni raspravljaju o bitku, Umu ili Duhu. S njihove točke gledišta, rešetka predstavlja stepenice k Univerzalnom, a ono što se događa dolje u konkretnom posve je irelevantno (usp. Krauss, 1986, 10). Za Krauss, upravo takva dvosmislenost značenja rešetke demonstrira ono potisnuto, šizofreniju u strukturi svijesti ili prije podsvijesti modernizma: fragmentaciju i rascijepjenost modernističkog subjekta.

Istu dvosmislenost Krauss prepoznaje i u pozadini povijesnog razvoja rešetke. Slikarstvo umjetnika koji pohađaju satove fiziološke optike, poput neoimpresionista Seurata, Signaca, Crossa i Lucea, postaje sve apstraktnije što više primjenjuju naučene lekcije, u čemu Krauss nazire paradoksalni razvoj od znanosti k njezinom antipodu, simboličnom. Tumačeći kako simbolizam po sebi stoji nasuprot bilo kakvom odnosu umjetnosti i znanosti ili umjetnosti i realnosti te kako objekt simbolizma nije prirodno, nego nadprirodno, što povlači za sobom da ne imitira već interpretira realnost, Krauss uviđa da je simbolizam zadnje mjesto gdje bi se trebala tražiti čak i polazna verzija rešetke. No ipak, rešetka je evidentna i u umjetnosti simbolizma i to u formi prozora, u geometrijskoj prozorskoj rešetci. Interes simbolista za prozore proteže se unatrag do ranog XIX. stoljeća i romantizma, ali tek kod simbolista ova slika poprima eksplicitno modernističko značenje zbog toga što je prozor doživljen kao istodobno proziran i neproziran. Kao prozirni predmet, prozor pušta svjetlost – ili duh – u isprva tamnu sobu. Ali staklo koje propušta također i reflektira te je prozor doživljen kao ogledalo, nešto što zamrzava i zaključava sebe unutar prostora svojeg vlastitog udvostručenog postojanja. Protjecanje i zamrzavanje, staklo, ogledalo, led, prozornost, neprozornost, voda – sve ovo Krauss tumači kao asocijativni sustav simbolističke misli koja vodi u dva smjera: prema kolanju

života, rođenja, izvoru, ali onda također i prema zamrzavanju u stanju smrti, neplodnoj nepokretnosti ogledala. Ako prozor shvatimo kao korišten ambivalencije ili multivalencije, a šipke prozora ili rešetku kao ono što nam pomaže da vidimo, te šipke onda predstavljaju simbol simboliističkog umjetničkog djela (usp. Krauss, 1986, 17).

Krauss svoju tezu o šizofreničnosti rešetke, koja proizlazi iz njezine bivalentne strukture (i povijesti), potkrepljuje analizom dva Mondrianova platna. Krauss se pri tom poziva na raspravu o centripetalnoj i centrifugalnoj egzistenciji umjetničkog djela koja osvještava potpuno novo shvaćanje realnog u modernoj umjetnosti, odnosno način na koji se rešetka kao apstraktno umjetničko djelo odnosi spram realnosti.

Prema Krauss, rešetka se proteže u svim smjerovima, u beskonačnost. Time je pomoću rešetke neki umjetnički rad prezentiran tek kao fragment ili proizvoljno odvojeni sitni komadić beskonačno veće strukture realnosti, što smo pratili već kod Arganove analize. Otuda rešetka djeluje od umjetničkog djela prema van, istovremeno potvrđujući svijet onkraj svojih granica (usp. Kraus, 1986, 18). Ovdje se radi o interpretaciji umjetničkog djela kao centrifugalne egzistencije. Nasuprot tome, interpretacija umjetničkog djela kao centripetalne egzistencije pokazuje kretanje od vanjskih granica estetskog objekta prema unutra. Rešetka se sada nadaje kao reprezentacija svega što odvaja umjetničko djelo od svijeta, od ambijentalnog prostora i od drugih objekata, odnosno sugerira »ubacivanje« svijeta u unutrašnjost umjetničkog djela kao potpune, autonomno organizirane organske cjeline (usp. Krauss, 1986, 19).

Polazeći od vizualnog ili formalnog sadržaja Mondrianovog zrelog stila, Krauss tvrdi da možemo primijetiti kako kod ovog umjetnika istovremeno postoje pretežno centrifugalna i pretežno centripetalna djela. Primjer centrifugalnog djela Krauss pronalazi u vertikalnim i horizontalnim linijama rešetke unutar dijamantno oblikovanog Mondrianovog platna. Kontrast između okvira i rešetke pojačava osjećaj fragmentacije, poput iskustva gledanja kroz prozor. Kada gledamo na krajolik, okvir prozora skraćuje naš pogled, no mi osjećamo da se krajolik nastavlja izvan granica onog što u tom trenutku gledamo (usp. Krauss, 1986, 21). Nasuprot tome, drugi Mondrianovi radovi, čak iz iste godine, upravo su eksplicitno centripetalni. U njima crne linije koje formiraju rešetku nikad ne dopiru do vanjskih okvira platna te nas ova praznina između vanjskih granica rešetke i vanjskih granica slike prinuđuje da vidimo jedno unutar drugog, tj. jedno obuhvaćeno drugim, ili potpuno sadržano jedno unutar drugog (usp. Krauss, 1986, 21).

Oba spomenuta načina pokazuju potpuno novi odnos umjetnosti i realnosti. *Mimetički* odnos umjetnosti i realnosti, onakav kako je shvaćen i vizualiziran u renesansnoj linearnoj ili geometrijskoj perspektivi, ovdje biva potpuno razoren. Realnost se više ne preslikava niti interpretira, ona se nadaje kao konstrukcija, što čini temelj tzv. vizualnog obrata moderne umjetnosti. Njegove izvore mnogi suvremeni teoretičari (usp. Crary, 1992) pronalaze u literaturi o fiziologiji oka i optici XIX. stoljeća. S druge strane, velik dio filozofije XX. stoljeća, koja se općenito prepoznaje po radikalnoj kritici filozofske tradicije, zauzima filozofija jezika. Problematizira se jezik kao takav, odnosno njegovo vjerodostojno i objektivno opisivanje realnosti. U strukturalizmu i poststrukturalizmu, primjerice, na koje se Krauss decidirano referira, izravan pristup stvarnosti zapravo nije moguć – riječi (označitelji) više ne označavaju stvarni predmet, nego misaonu sliku u glavi ili predodžbu koju imamo o tom predmetu (označeno). Fundamentalni obrat, na kojem se temelji čitavo postmoderno filozofiranje, naglašava upravo tu misaonu sliku u našim glavama ili tzv. »kulturni konstrukt« realnosti.

### Pomicanje perspektive

Proučavajući utjecaje znanstvenih istraživanja fiziologije oka na razvoj umjetnosti XIX. stoljeća, kao i na razumijevanje percepcije uopće, Krauss također postavlja tezu kako upravo ova znanstvena istraživanja predstavljaju ključ nastanka apstraktne umjetnosti, odnosno nastanka rešetke. Pri tome se poziva na zanimljivu činjenicu o ilustracijama traktata o optici, odnosno fiziologiji oka iz XIX. stoljeća. Budući da se nastojalo vizualizirati interakciju čestica svjetlosti kroz specifično kontinuirano polje perceptivnog mehanizma, ilustracije traktata o optici to su polje predstavile unutar modularne i repetitivne strukture rešetke. Pomoću svoje osobite apstrakcije, rešetka je prenosila jedan od temeljnih zakona spoznaje – separaciju perceptualnog ekrana od onog što nazivamo realni svijet (usp. Krauss, 1986, 15). Rešetka, dakle, ovdje reprezentira infrastrukturu viđenja kao takvog ili ono što bismo mogli nazvati gledanjem gledanja.

Umjesto geometrijskih zakona optike i mehaničkog prenošenja svjetlosti, znanost devetnaestog stoljeća istražuje fizikalne karakteristike ljudskog vida (usp. Crary, 1992). U svezi s tim dolazi do niza promjena u razumijevanju odslikavanja realnosti: poziciju promatrača

kao subjekta koji istražuje pojavnost svijeta više ne obilježava fiksirani, »kartezijanski«, zamrznuti pogled, a vidljivo se više ne razumijeva kao statična slika geometrijske ili linearne perspektive. Značajna implikacija ove promjene, ili možda jedan od njezinih uzroka, jest snažan interes za teoriju boja. Boja je kod Descartesa bila od sporedne važnosti u odnosu prema čistim formama umnog vida, budući da je boje povezivao s nesigurnom i pogrešivom spoznajom tjelesnog oka. Goetheova teorija boja, Newtonova optika i analize kemičara E. M. Chevreula predstavljaju primjere preciznih znanstvenih istraživanja boje. Ova istraživanja imala su značajan učinak na francusko slikarstvo, ono iz kojeg je nastala moderna umjetnost. Također su na francusko slikarstvo utjecala istraživanja fiziologa i psihologa kao što su Joseph Plateau, Jean Purkinje, Gustav Fechner, Johannes Müller i Hermann Helmholtz koji su proučavali vizualne fenomene kao što su *afterimages* i binokularno stapanje slike (usp. Crary, 1992). Novi izumi, poput stereoskopa, također potiču debate oko prirode vizualnosti. Slika koju tvori stereoskop – trodimenzionalna samo u percepciji promatrača – dovodi u pitanje prividno podudaranje između geometrije svijeta i prirodne geometrije umnog oka. Više nije bila moguća dominacija monokularne točke gledišta (*camera obscura*) budući da je evidentirana uloga oba fizička oka u viziji kroz iskustvo rada sa stereoskopom (usp. Crary, 1992).

Važnost unutrašnjih fizioloških podražaja sada je prvi put priznata kao odlučujući faktor vida. Ovdje su predmet istraživanja, dakle, bili svjetlost ili boja onakvi kakvima ih vidimo. Taj dio optike neposredno je zainteresirao umjetnike zbog činjenice da ekran kroz koji svjetlost prolazi do ljudskog mozga nije transparentan kao prozorsko staklo; on je poput filtera, uključen u niz specifičnih iskrivljenja. Znanstvena istraživanja fiziologije oka pokazuju da je vidljiva realnost rezultat konstrukcije našeg perceptualnog aparata, a ne ono što nam se nade kao realnost po sebi, neovisna o našim mogućnostima spoznaje. Naime, odnos između onog što vidimo i realnosti uvjetovan je našim mogućnostima spoznaje, što znamo još od Kanta. Otuda pretpostavku da reprezentacija korespondira s reprezentiranim objektom zamjenjuje poimanje realnosti kao uvjetovanog pojma: realnost je konstrukcija, predstava ili simbol koji umjetnost, kultura i mediji stvaraju, što predstavlja, kao što je spomenuto, opće mjesto postmodernističke kritičke misli.

## Zaključak

Ako rešetku shvatimo kao nešto što nam pomaže da vidimo, ona funkcionira poput mnogostruke reprezentacije kroz koju umjetničko djelo može aludirati na, ili čak rekonstituirati, forme bitka. Stari antički pojam *mimesis* u motivu rešetke utoliko funkcionira na više načina, pri čemu se uvijek odnos umjetnosti i realnosti odigrava kao svojevrsna apercepcija svijesti. Reprezentacija, dakle, ovdje ne podrazumijeva puku sličnost, nego prije svijest o uvjetima spoznajne perspektive.

Čvrsta slika stvarnosti, koju je odražavala geometrijska renesansna perspektiva, sada se *destabilizira*. Ako prihvatimo da apstraktna umjetnost prikazuje ili *odražava* tu nestabilnost slike svijeta, onda je apstraktna umjetnost, na prividno paradoksalan način, daleko više *mimetička* od bilo kakvog naivnog realizma.

## Literatura

- Argan, Giulio Carlo (1987), »Pojam realnosti u savremenoj umetnosti«, u: *Studije o modernoj umetnosti*, Beograd: Nolit.
- Crary, Jonathan (1992), *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Massachusetts: October Books.
- Danto, Arthur (1997), *Preobražaj svakidašnjeg, Filozofija umjetnosti*, Zagreb: KruZak.
- Krauss, Rosalind E. (1986), »Grids« u: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press.
- Tatarkjevič, Vladislav (1976), *Historija šest pojmova*, Beograd: Nolit.

*MIMESIS* AND ABSTRACT ART  
On the Issue of the Art's Relation to Reality

Katarina Rukavina

*The concept of mimesis is a Greek concept according to which the imitation of reality is the main principle in art creation. From the beginning of the philosophical thought art's specific relation to reality has thus been indicated and emphasized. Regardless of the different understandings of that relation, which can also be traced since the ancient times and is based on the antagonism of the work of art smaller than nature (which is being imitated until deception) and the work of art bigger than nature (which is being recovered and repaired), it is always a presentation or description of visible reality in the work itself. With regard to the necessity of the relation between art and reality, we shall try to examine how the concept of mimesis functions in modern visual art, especially in its abstract domain, which according to Rosalind Krauss, in anti-mimetic, anti-narrative, anti-historical, and anti-developmental grid, presents in emblematic way the radical departure from tradition, and modern in Modernism.*

**Key words:** *mimesis, abstract art, reality, representation, perspective, grid, perception*