

Радован Поповић
Оригинални научни рад
Сремска Митровица

Оригинални научни рад
UDC 7.01
111.852

Уметничко дело као манифестација форме- формалистички материјализам у теорији уметности

Анстракт. Основна сврха овог рада јесте да истакне и теоријски осветли и разјасни кључне моменте преображаја и реконституисања теоријскоуметничке мисли у првој половини XIX, полазећи од улоге и значаја органицизма као филозофијско-рефлексивног полазишта, сазнајнотеоријског постулата и методолошког обрасца,

Посебно се разматра Земперов покушај заснивања упоредне морфологије архитектонских стилова, уз помоћ три конститутивна елемента градње, као аналитичких оруђа у проучавању конкретноисторијских појавних облика стилова: материјалног супстрата (грађе), технике и употребне сврхе.

Када је реч о Виоле-ле-Дику, инсистира се на тумачењу његовог схватања архитектонске форме као примени логички заснованих општих закона статике и конструкције, с нагласком на његовој тези о логичкој и циљно-рационалној кореспондентности спољашње форме и функционалног устројства ентеријера.

Коначно, чини се покушај да се разјасни оживљавање Виоле-ле-Диковог експанаторног оквира у динамичким и субјективистичким концептуалним преобликовањима форме у теоријским схватањима Фидлера, Фон Хилдебранта и Фосијона.

Кључне речи: позитивизам, органицизам, морфологија, архитектонска форма

Опажање омогућава да сазнамо меру подударности појединачног реализованог дела не са неким накнадно формулисаним обележјима стила, која настају као резултат апстраховања специфичних обележја из појединачних дела, него са примарним феноменом као пуним обимом могућности реализовања, који се, под одређеним спољашњим условима остварује с већим или мањим степеном аберације од идеалне уобличености коју он *in nise* виртуелно садржи. Мерило *остварености* (не *степен* *усавршености* техничке изведбе) успоставља се на плану органске филијације једне, метафорички речено, ембрионалне преструктурираности, која се манифестује у различитим конкретно-повесним модалитетима, док сам примарни феномен може да се опази само посредно, а методском редукијом једино може да се схвати смисао његове повесности, али не и да се узрочно објасни и утврди његово порекло и суштина. Једно уметничко дело у опажању можемо да уобличимо *боље* него што је оно уобличено у свом материјалном медију (под *материјалним медијем* не подразумевамо само материју од које дело настаје, као његов физички супстрат, него и начин, технику израде (изведбе), као и субјективан, идеативан чин уметника). Боље уобличити дело у овом смислу не значи, наимае, ништа друго до развити га *post factum* у целовитости свих његових неостварених могућности. *Организизам*, или *позитивисани романтизам*, полазио је од позитивистички одређене објективности процеса генезе различитих аспеката (друштвене) стварности у које је појединац укључен и у којима фунгира као предмет на коме се ови процеси одвијају и за чији ток он, у крајњој линији, нема значаја. У *органолошкој анализи* (која се, уосталом, ослања на концепције уметности немачког романтизма, пре свега оне Фридриха Шлегела (Friedrich Schlegel), улога субјекта, који уметничко дело, „застало“ у некој фази стваралачке генезе, може у чину опажања да уобличи до границе његових могућности повучених у примарном феномену, је незамењива, јер само његовим посредовањем дело може да се потпуно објективира, иако само виртуелно, у једном перцептивно-теоријском склопу. *Дело* тако, за испољавање пуног обима своје унутрашње *делатне* снаге, захтева подстицај који истовремено успоставља трансценденталност естетичког доживљаја, укључујући у процес органског „сазревања“ примарног феномена како *материјалне* услове његове реализације, тако и оне теоријско-перцептивне.¹ Нова теорија уметности треба,

¹ “Утицајна струја естетичког мишљења, која оквирно може да се сврста у романтизам (Ф. Шлегел (Friedrich Schlegel), Ф. Шилер (Friedrich Schiller), Ф. В. Ј. Шелинг (Friedrich Wilhelm Josef Schelling)), заступала је концепцију органског саморазвоја дела, које постепено достиже сопствену иманентну истину у повесној експликацији својих момената: За романтичарске мислиоце, суштина предмета се не налази у апстрактној дефиницији, него у његовој души, тј. у суми његових виталних могућности. Романтичарски организизам се, према томе, не може идентификовати са аристотеловским биологизмом: за Аристотела, развој природне ствари представља прелаз од могућности до чина, јер само у чину је предмет у сагласности са својом природом, са својом дефиницијом. У романтизму, напротив, уметност је увек већ у сагласности

према томе, да направи готово потпун заокрет на теоријско-методолошком плану, тако што ће као основни предмет проучавања имати *појединачно* уметничко дело и што ће то уметничко дело методолошки ре-конструисати поступком органолошке интерпретације. Пошто је и сам теоретичар неминовно убухваћен повесним контекстом у коме заузима став према делу, интерпретација подразумева постојање *два међусобно повезана слоја повесности*: инхерентну повесност самоекспликације примарног феномена уметничког дела и повесност субјективне тематизације овог процеса.

Како би се утврдио степен међусобне сагласности поменути два поља интерпретацијске делатности, потребно је напустити уобичајене методе науке о уметности и усвојити *упоредан (компаративан) метод*, који се сматра хеуристички најплоднијим, а уједно и таквим приступом који не редукује сложеност уметничког дела на одређену морфолошки изразиту компоненту, на основу које се оно сврстава у ширу целину. Упоредни метод оставља нетакнутима интегралност и аутономност дела тиме што не издваја његове карактеристике *аналитичким* путем него их, у одмеравању са другима, *дијалектички* осветљава, тако да, уместо морфолошког лика састављеног од „позитивних“ црта, уписаних у конкретно, реализовано дело, добијамо увид и у оне виртуелно могуће особине које су унапред задате у примарном феномену дела.² Као крајњи резултат упоредног приступа требало би да добијемо целовит ејдетски лик уметничког дела, ослобођен историјске релативности његове материјализоване манифестације

са својом природом, зато што је њена природа њен развој, те је њена дефиниција њена историја... Самодиференцијација уз одржавање суштинског јединства у разлици: органско јединство се развија у складу са својом унутрашњом спонтаношћу у различите појединачности које су међузависне и све су повезане са јединством. Ослањајући се донекле на Лајбницову монатологију, Шлегел постулира да ови различити елементи органског јединства изражавају тоталитет: 'Суштина сваке супериорне форме и уметности почива у њеном односу са Целином. Због тога они имају апсолутан финалитет док су истовремено потпуно произвољни... Зато су сва дела једно појединачно дело, све уметности једна уметност, све песме једна песма, јер сви траже исто – Јединство у својој свеprisутности и недељивој јединствениости... Свака песма, свако дело мора да означава Целину, да је означава у правом смислу и истинито и тако, кроз значење и ре-продуковање (Nachbildung), заиста буде ова Целина, до степена у коме, осим за највише биће (das Höhere) у чијем правцу указује (deutet), само Значење постоји као стварно' – Jean-Marie Schaeffer: *Art of the Modern Age. Philosophy of Art from Kant to Heidegger*, pp. 101, 114-115; Princeton University Press, Princeton, 2000.

- 2 “Упоредни анатом може – ако му је дат неки појединачни део животињског скелета, из њега да реконструише потпуну грађу те животиње; јер свака појединост ту се односи једна на другу и стално улази једна у другу (...) Тип је чист појам бивства: каузални поредак, поредак збивања, лежи изван његовог видокруга. Везе које се спознају његовим посредством, су чисте везе ‘заједности’, не узастопности; закони, до којих нас ове доводе, нису закони постања него су закони коегзистенције (‘lois de coexistence’)” – Ернст Касирер: *Проблем сазнања у филозофији и науци новијег доба*, т. IV: *Од Хегелове смрти до садашњег доба*, pp. 152, 154; Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, 2001.

и отуда потекле парцијалности круга остварених могућности које су иницијално дате у прафеномену. Прихватањем епистемолошке тезе о типолошком класификацијском обрасцу фаза развоја живих организама из морфологије и палеонтологије, за чије су постављање и развијање посебан значај имали Гетеови природнофилозофски списи, а коју у области упоредне анатомије развија Кивије (Cuvier), једну иновативну теоријскоуметничку концепцију развијају како Ежен-Еманиел Виоле-ле-Дик (Eugène-Emanuelle Viollet-le-Duc), тако и Готфрид Земпер (Gottfried Semper).

Романтичарска реафирмација особености националног уметничког израза манифестовала се на пољу историје уметности у Француској пре свега као рехабилитовање готике, архитектонског израза који је поникао на њеном тлу и чија су конструкциона решења допринела проширивању и обогаћивању архитектонских изражајних облика. Насупрот схватању готичке уметности као варварског супститута класичког савршенства, које је владало у доба класицистичких теоретичара уметности, формирало се, половином XIX века, сасвим супротно схватање, чији утемељитељ је био Виоле-ле-Дик, а кога су следили историчари уметности као што су нпр. Емил Мал (Emile Mâle) и Анри Фосијон (Henri Focillon).

Виоле-ле-Дик је сматрао да се архитектонско конструисање заснива на начелу функционалног распоређивања елемената и аспеката планиране грађевине, али да њихове конкретно-историјске диспозиције зависе од материјалних, климатских и расноантрополошких чинилаца,³ те се тако и готичка архитектура схвата као карактеристичан израз обликотворне воље једног, француског, народа, у датом повесном контексту.⁴ Виоле-ле-Дик је сматрао да уметник-градитељ персонализује и у уметнички израз транспонује формативну снагу народа, али он, у крајњој линији, само остварује оно што му предодређује склоп времена у коме ствара. Материјал делује као одређујући чинилац у одабиру и модалитетима примене уметничких изражајних средстава утолико што опредељује не само начин градње и типове грађевина, него и зато што се једном установљени и дугом применом уобичајени модели задржавају и онда када се врста расположивог материјала, услед климатских промена или миграторних кретања, промени, те се

3 “Ако су људи рођени у шумовитом подручју, они, наравно, користе дрво да би себи начинили склониште; ако се, пак, налазе у пределу где је дрво ретко, а где камена или глине има у изобиљу, они ће покушати да своја станишта начине од ових материјала” – Eugène-Emanuelle Viollet-le-Duc: *Histoire de l'habitation humaine depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours*, p. 358; J. Hetzel et Cie, Paris, 1900.

4 “Врхунац напретка не би, према томе, могао да се достигне увек и било где, као што је он без остатка достигнут у ребрастом своду француске готичке архитектуре. Превладавањем теократских структура, читује се и проналази свој градитељски израз геније француског народа, у коме су се срећно сјединиле аријевска и галоримска раса” – *Klassiker der Kunstgeschichte*, Bd. 1 (Hrsg.) Ulrich Pfisterer, p. 84; Verlag C.H. Beck, München, 2007.

претходна архитектонска форма у основи примењује у новом материјалу. Ако се, у наведеном случају употребе дрвета као грађевинског материјала, пређе на градњу каменом, тада су градитељи “склони томе да сачувају форме и изглед својих конструкција у дрвету”⁵. Виоле-ле-Дик као пример тог духовноисторијског процеса, сличног ономе који је Шпенглер (Oswald Spengler) касније назвао псеудоморфозом, узима сеобу аријевских народа из пределâ на крајњем северу Европе, богатих дрветом, у медитерански климатски појас, сиромашан тим материјалом, али богат каменом. Заступајући тезу сличну оној коју је почетком XX века поставио и упорно бранио Јозеф Стршиговски (Josef Strzygowski),⁶ Виоле-ле-Дик сматра да су Аријевци, ступајући, по доласку на Медитеран у везу са тековинама семитско-хамитске архитектуре, која се служила каменом као основним грађевинским материјалом, прихватили тај материјал, али су га прожели сопственим осећањем за форму и прилагодили оним каноничким обрасцима градње које су донели из своје прапостојбине.⁷ Сведено на свој епистемолошко-методолошки основ, његова теза не значи ништа друго до тога да је историја стила динамичан и сложен ток трансформација формалних аспеката уметности, који се манифестује као низ привидно самосталних и оригиналних парадигми, али које заправо представљају облике органског саморазвоја једне изворне, снажне, нерелефтоване потребе за обликовањем стварности и њеним стваралачким преображавањем.⁸ Органицистичко схватање генеративног начела

5 Eugène-Emanuelle Viollet-le-Duc: *Histoire de l'habitation humaine depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours*, p. 358 et sqq; J. Hetzel et Cie, Paris, 1900.

Виоле-ле-Дик донеке поједностављује сложене историјскоуметничке процесе, које ће касније Јозеф Стршиговски и његова школа систематски истражити и аргументовати бројним емпиријским истраживањима.

6 Стршиговски је сматрао да су сакралне грађевине античке Грчке, као и готичке катедрале, деривативне конструкције произашле из конструкционих решења индогерманских дрвених кућа: “Можда ће занемаривање дрвених грађевина и бесмислена инсистирање историје уметности на каменим грађевинама попустити пред једним правилнијим увидом тек онда, када би се наметнуло убеђење да су природни стилови, какви су грчки или управо готички, незамисливи без претпостављања дрвене грађевине. То може у мањој мери да важи такође и за стару оријенталну и римску уметност, као и за конструкцију куполе на квадратној основи, али ни ово не би било могуће без извесног утицаја дрвене грађевине” – Josef Strzygowski: *Spuren indogermanischen Glaubens in der Bildenden Kunst*, p. 357 et passim; Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, Heidelberg, 1936.

7 “Смисао за морал Аријеваца узроковао је њихово одбијање да прихвате сва она претеривања, која су Хамити волели, али су структуру у дрвету заменили структуром у камену, употребљавајући њој примерене облике, у којима се препознају трагови оне прве. То је оно што нам се, у свом највишем изразу, указује у хеленској уметности” – Eugène-Emanuelle Viollet-le-Duc: *Histoire de l'habitation humaine depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours*, p. 364-365; J. Hetzel et Cie, Paris, 1900.

8 “Овој аналитичкој концепцији органицизма код Виоле-ле-Дика одговара и једна концепција историје. Ресторатор се у суштини занима за унутрашњу кохерентност грађевине. Ово је

архитектонског конструисања, као и динамички континуитет формално-стилских обележја везују теоријска схватања Виоле-ле-Дика за теоријскоуметничку мисао Готфрида Земпера.

Замисао о једној упоредној морфологији, која као задатак не би имала напросто опис неког предмета или појаве, него конституисање идеалтипског модела, чија би сврха била да замени непосредно посматрање онда када оно није могуће или да га учини излишним уколико би оно захтевало исувише дуго време или обухватало исувише велик број појединачних случајева, код Гетеа (Johann Wolfgang Goethe) стиче своју пуну афирмацију.⁹ Не само да спољашњи облик неке органске творевине указује на остварену сврховитост њеног спонтаног уобличавања, него та спонтаност уједно означава и највећу могућу *функционалност* у међуодносу њених саставних елемената и њиховом телеолошком диспонирању. Исто као и природни организам, једна грађевина, осмишљена и изведена у одговарајућем материјалу, увек тежи да могућности тог материјала доведе до праве мере остварења њихових иманентних могућности, те њена унутрашња структура (распоред и намена просторија) и њен спољашњи лик (фасада) увек треба да стоје у узајамно непротивречном функционалном односу: “Бесмислено је на свим зградама подизати исту квадратну фасаду (...) бесмислено је на фасаду постављати истоветне прозоре, ако просторије у згради имају различите намене; бесмислено је фасаду градске већнице обликовати као фасаду цркве или међусобно супротставити екстеријер и ентеријер цркве”¹⁰. Непосредан садржај ма које творевине, а посебно неког архитектонског остварења (архитектура има одлучујући значај и за једног и за другог теоретичара), не може да се схвати уколико се неки његов део изолује од целине којој припада, јер сврховита функционална повезаност делова и јесте оно што наука овог времена одређује као

Кивијеов научни модел, модел сецирања, анализе и класификације. Па ипак, овај научни приступ не може да допринесе објашњењу преображаја у архитектури у периоду средњег века. Готички организам, у свом савршенству и својој, готово људској, сложености, садржи у себи начело усавршивости, које одређује његов историјски развој. По схватању Виоле-ле-Дика, свака грађевина представља један одређени тренутак овог еволутивног развоја” – Laurent Baridon: *L'imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc*, pp. 213-214; Université des Sciences Humaines de Strasbourg, Strasbourg, 1996.

9 “Када се тип формира, приликом поређења поступа се двојачко: прво, поједине животињске врсте описују се према њему; када се то обави, нема више потребе да се животиње међусобно упоређују, већ се упоређују описи и сличност се очитује сама по себи. Потом један одређен део може да се опише у свим главним родовима, при чему ће се једно поучно поређење остварити у потпуности” – Johann Wolfgang Goethe: *Erster Entwurf einer allgemeinen Einleitung in die vergleichende Anatomie, ausgehend von der Osteologie*; y: *Sämtliche Werke*, Bd. 32, p. 179; J.C.Cotta'sche Buchhandlung, Gebrüder Kröner Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1883.

10 Nikolaus Pevsner: *Ruskin and Viollet-le-Duc: Englishness and Frenchness in the Appreciation of Gothic Architecture*, p. 32; Thames and Hudson, London, 1969.

целину.¹¹ Та целина је самодовољна и садржи све претпоставке сопственог развоја и уобличавања, а управо законитост веза између њених саставних елемената, њена релациона суштина, даје могућност да се из релативног положаја једног сегмента реконструише положај свих осталих сегмената, односно облик и карактер целине. Управо је то Гете имао на уму када о живом бићу говори као о „малом свету“, дакле микрокосму, чији се саставни делови налазе у „најприснијем међуделовању“.¹² Чини се да упоредни метод, схваћен на овакав начин, нужно доводи до претензије за универзализмом у теоријскоуметничком објашњењу, до намере да се прикажу и објасне све могуће импликације које леже, недотакнуте остварењем, у предмету истраживања, а што би свакако прелазило могућности једног замисливог истраживања у разумним просторним и временским границама. Ако прихватимо да упоредан метод у хуманистичким наукама може да се дефинише као “настојање да се поједине врсте друштвених појава или друштво у свом комплексном облику проучавају у свим својим или бар у што многобројнијим различитим облицима, који настају услед различитих душтвено-историјских и природних услова”¹³, онда свакако важи приговор да свако истраживање, ма како широко засновано било, мора да прибегне селекцији истраживаних појава или чак аспеката једне појаве, уколико треба да донесе прегледне и употребљиве закључке, а да управо селективним третирањем појава изневерава своју основну интенцију и *de facto* „субјективизује“ читаву научну процедуру.¹⁴ Ту није реч о намери тезаурисања

11 “Једна појава може се као таква манифестовати само уколико се *заокружује*, уколико се као индивидуум одваја од општости. Међутим, ово одвајање од општости потпуно је само на првом ступњу уобличавања. Развијеније форме биљног и животињског света напротив, особене су по томе што се у њима однос са општошћу, из које произлазе и на којој се заснивају, и са појединачношћу, која им се предочава као објективна или субјективна супротност, у њима истовремено одражава, те је њихово уобличавање тим односима одређено” – Gottfried Semper: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten I: Textile Kunst*; у: *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, р. XXIII-XXIV; Olms-Weidmann, Hildesheim – Zürich – New York, 2008.

12 Cf. Johann Wolfgang Goethe: *Erster Entwurf einer allgemeinen Einleitung in die vergleichende Anatomie, ausgehend von der Osteologie*; у: *Sämtliche Werke*, Bd. 32, pp. 181-182; J.C.Cotta'sche Buchhandlung, Gebrüder Kröner Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1883.

13 Војин Милић: *Социолошки метод*, р. 757; Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1996.

14 “Основно питање које се овим тврђењем намеће јесте да ли једно објашњење прошлог догађаја постаје неизбежно изопачено и погрешно самом чињеницом да се историчар усредсређује на неки ограничен проблем и да покушава да га реши не испитујући читаву прошлост. Међутим, тврдња да је одговор на то питање потврдан повлачи за собом гледиште да ми ништа не можемо поуздано знати уколико не знамо све; ово је непосредна последица философског учења о *интерналности* свих релација. Када би ово учење било засновано, свако историјско објашњење које би могла конструисати коначна интелигенција морало би се схватити као нужно осакаћена верзија онога што се стварно десило; у ствари, све науке и свако аналитичко расправљање било би осуђено на исти начин. Али тврђење да је свако историјско објашњење само по себи произвољно и субјективно може се разумети под претпоставком да *знање* о неком предмету мора бити *идентично с тим предметом* или да га мора на неки начин *репродуковати*. Та

позитивних датости, које би требало до те мере систематично прикупити, да се дескриптивна дефиниција предмета истраживања без остатка поклопи са реалним карактеристикама самог предмета; напротив, овако исцрпан опис није ни могућ, јер предмет (уметничко дело) увек, ма колико често то било, сагледавамо само у некој од његових догађајних модификација, чији збир, наиме, не доноси ништа ново у погледу проширења сазнања уметничког дела.¹⁵ Поређење служи искључиво као мерило за утврђивање обима дискрепанце између прафеноменског исходишта уметничког дела и његове реализације, а не за њено превладавање. Утолико се овим методолошким поступком ништа не додаје чињеничком знању о *предмету* истраживања, него се њиме тежи за расветљавањем сопственог повесног догађајног модалитета, дакле, не искључиво самоекспликацији *слоја значења* дела, него и самоутемељењу субјекта естетичке делатности као повесно нужног корелата његове *објективне* заснованости, а у тако мишљеном референцијалном оквиру “принципијелан значај упоредна метода стиче тек онда када се не пореди више по основу разлика него јединствености, јер тада се налазимо пред једном методом општег истраживања суштине.”¹⁶

Схватање историје као науке о оном појединачном у његовом непоновљивом и несводивом саморазвоју представља, иако неексплицитно, основ за редефинисање појма *стила*, који је до појаве Риглових (Alois Riegl) теоријских увида углавном био прихваћен у својој манифестно-техничкој експозицији, захваљујући утицајној тзв. *материјалистичкој теорији стила* коју је шездесетих и седамдесетих година XIX века формулисао управо Готфрид Земпер (Gottfried Semper).

-
- претпоставка, као и тврдње које из ње произлазе, мора се одбацити јер је апсурдна” – Ернст Нејгел: *Структура науке. Проблеми логике научног објашњења*, р. 514; Нолит, Београд, 1974.
- 15 “Појава у пуноме смислу презентације припада подручју присућења и његових модификовања. У образовање појавнога, или боље – у истинску датост индивидуалнога бића, спада то да је дато у облику непрекидности појава као приказа. Саморазумљиво је да се објекти могу ’тек појављивати’, те изискивати легитимисање у сфери правих датости. Али ни то не мијења ништа на реченом по којем објекти (’чињенице природе’), утемељени у индивидуалним појавама (природним појавама) постају датости на темељу подређених појавних датости – дакле слично као и у случају беконанности ’приказа’. Упркос томе се мора рећи да ’приказ’ (појава) објекта није приказ у правоме, већ у изведеном смислу. Објект такође није нешто изворно временско, већ постоји само на неко одређено вријеме, али сам није у времену као ствар или некакво збивање. Временска свијест и приказивање не припадају објекту као таквоме, већ ствари која му одговара.
- Исто важи и за све друге утемељене акте и њихове корелате. Вриједност нема положај у времену. Временски објект може бити лијеп, допадљив, користан итд – и то у одређеном времену. Али љепота, допадљивост итд. немају свој положај у природи и у времену. Они нијесу оно што се појављује у присућивањима, односно оприсућивањима” – Едмунд Хусерл: *Предавања о феноменологији унутрашње временске свијести*, р. 122; Издавачка књижевница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, 2004.
- 16 Erich Rothacker: *Logik und Systematik der Geisteswissenschaften*, р. 100; R. Oldenbourg, München – Berlin, 1927.

Земпер је сматрао да настанак уметничког дела одређују три конститутивна елемента: *материјални супстрат, техника која се примењује у његовом обрађивању и употребна сврха израђеног предмета*. Стилске формације настају под утицајем непосредних практичних потреба неке друштвене заједнице, те формалне константе представљају израз функционалних детерминанти које у потпуности укидају аутономност уметничког стваралаштва а уметничко дело подређују хетерономним сврхама. Земпер је у својој експликацији појма стила пошао од историјскокритичке анализе извесних стилских константи, које могу да се препознају и издвоје у процесима функционалне диференцијације вештине обраде и декорисања материјала у примењеним уметностима – текстилној и керамичарској – и дошао до закључка да у природи постоје облици који се нужно намећу у обликовању датих материјала, као и законитости *симетричности, хармоничности и еуритмије*, у којима се ти облици организују у једном уметничком делу; тако су узор „природних облика“ керамичких израђевина тиква, јаје, длан са прстима повijenim нагоре (као пра-тип, *Urtypus*) и тсл.¹⁷ Однос материјала и облика или материје и форме развија се у једном еволутивном процесу постепеног ослобађања форме ограничености материјом, односно сублимације материјалног супстрата уметничке творевине. Чисте геометријске форме које се налазе у основи варијабилних природно насталих предмета, биљака и животиња, јесу исходиште на које се у својој делатности надовезује уметничко стварање и због тога “уметничко стварање, елементарно или развијено, одговара формалним деловима лепога: , истим онима које препознајемо у творевинама природе: симетрија, пропорција, ред. Семпер не испитује те појмове који воде порекло још из грчке мисли, већ их извлачи из форми организације света кристала, биљака, животиња”¹⁸. Земперов приступ такође је подразумевао, с обзиром на његову натуралистичку инклинацију, и одговарајућу методу упоредног истраживања генезе уметничких родова, којом би се утврдио степен идентитета и различитости у њиховом развојном току.¹⁹ Он је, дакле, чврсто стајао на становишту које је у овом периоду већ било напуштено, некритички преносећи методолошке обрасце природних наука у теорију уметности, чиме је изазвао одговарајуће реакције, између осталих и ону Риглову.²⁰

17 Cf. Gottfried Semper: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten II: Keramik, Tektonik, Stereotomie, Metallotechnik*; у: *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, *Fünftes Hauptstück. Keramik* §89, p. 7 et passim; Olms-Weidmann, Hildesheim, Zürich, New York, 2008.

18 Гвидо Морпурго-Таљабуе: *Савремена естетика*, р. 83; Нолит, Београд, 1963.

19 “Било би значајно издвојити неке од ових основних типова уметничких форми и следити њихов постепен напредак до њихове највише развијености. Таква једна метода, слична онима којих се придржавао барон Кивије, примењена на уметност а посебно на архитектуру, допринела би у најмању руку томе да се оствари јасан преглед читаве ове области и чак да се створи основа једне теорије стила и неке врсте топике или методе изналажења, која би могла да доведе до спознаје природних процеса откривања, чиме бисмо постигли више него што је великом истраживачу природе било суђено у области његове науке” – Gottfried Semper: *Entwurf eines Systems der vergleichenden Stillehre*; у: *Kleine Schriften*, p. 261; Spemann, Berlin, 1884.

20 “Насупрот једном ‘идеалном’ уметничком хтењу, где су одлучујући искључиво уметничка замисао (Ригл) или ‘духовна потреба’ (Шназе), Земпер увек изнова истиче чврсте границе

ЧЕТИРИ ЕЛЕМЕНТА
АРХИТЕКТОНСКЕ
КОНСТРУКЦИЈЕ

ткање (основа, ограђивање)
керамичарство (ограђивање и украшавање огњишта)
тектоника (кров, покривање)
зидарство (земљани насип)

Готфрид Земпер, упркос изванредним интуитивним увидима у потребу једне упоредне методе у проучавању историјскоуметничких проблема, застао је на веома дискутабилној замисли о готово механичком преношењу методолошких приступа природних наука, које су средином XIX века доживљавале процват, у теорију уметности, а могућност систематизовања готово непрегледног обиља артефаката применом Кивијеовог принципа редуковања свих варијетета на ограничен број основних форми и мотива, подразумевала је и могућност такве упоредне анализе којом би из датог стања једног артефакта могла да се реконструише читава његова генеза, па чак и да се, путем аналогije са одговарајућим *историјски вишим* облицима реализације одговарајућих артефаката, легитимно закључује о његовом непређеном развојном путу. Земпер тежи да одређен историјски облик уметничког дела представи као сегмент узрочно-последичног ланца, који у основи реферира на једно чисто формално исходиште, на основни појам дела који можемо недвосмислено да утврдимо тако што ћемо уклањати слојеве историјских модификација које нису од пресудног значаја за *суштину* уметничког дела, док би притом „субјективност“ реципијента само додатно отежавала овај реконструктиван захват; с друге стране, за Зедлмајра (Hans Sedlmayr) је овај рационализујући активизам потпуно непримерен теорији уметности јер примаран феномен не можемо да ослободимо повесности у коју он није напросто запао него је она, напротив, истински конститутиван чинилац његове бити, те уметничко дело једино и можемо да видимо у правом смислу ако не одбацујемо његову повесну самоекспликацију, него ако се освестимо о овој његовој суштинској заснованости. Еквивалентност (не идентичност) у упоредном методу не мора чак да буде само *морфолошка*.

Касније је Ханс Зедлмајр, један од представника Друге Бечке школе, покушао да прошири основ аналогije тако што је прихватио могућност да подударност не мора да буде само формална (Земпер се задржава на оваквој упоредности), него да између два уметничка дела може да постоји и *функционална* еквивалентност па би на тај начин дела која наизглед немају ничег заједничкога могла да се упореде на задовољавајући начин на основу уметничке, социјалне,

сваког обликовања и оличавања, који су предодређени материјалним чиниоцима, и чије је прелажење ризично” – Ernst Stockmeyer: *Gottfried Sempers Kunsttheorie*, p. 33; Buchdruckerei Tschudi&Co, Glarus, 1939.

религијске или неке друге интенције. Оваква двострукоост је могућа управо зато што се у основи одустаје од једностраних класификација у које је сврставање елемената могуће углавном само по једном критеријуму. Овде се, међутим, “један конкретан предмет одмерава на другоме, уместо да се дефиниторно утврђује као појам нижег реда неке класе”²¹. Упоредна метода не утврђује законитости нити покушава да пружи узрочно објашњење појава него да допринесе постављању сазнајнотеоријског основа сваког феноменолошког описа појединачног уметничког дела као исходишта догађајног структурирања естетичке делатности. Она оставља отвореним могућност тумачења, која не зависи од тога да ли онај ко дело интерпретира *жели* да то чини на неки одређен начин, него управо тако што је он већ унапред одређен за своје теоријскоуменичко сагледавање оним *догађајем* који спаја у јединствену повесну модификацију њега и „предмет“ његовог тумачења. На тај начин се дело не распада у конгломерат појединости које накнадно синтетизујемо уз помоћ неког хетерономног експланаторног обрасца, него остаје верно својим иманентним формативним чиниоцима. Уметничко дело по овом схватању није целина која у својој аутархичности задржава доследно само једно значење које може да се сазна на основу анализе (литерарних) извора, чиме би се успоставила непосредна веза између књижевног и (претпостављеног) сликарског наратива, што је својствено иконолошкој анализи, него се оно састоји од већег броја, често противречних, *слојева значења*, који произлазе из средишњег структурног принципа, из онога што Зедлмајр назива уметничким *супстанцама*, тј. несводивим карактеристикама уметничког стваралаштва, што значи да се значење не исцрпљује у аналитичком поступку, него реферира на онај одредбени „остатак“ смисла који од дела чини једну сложену целину. Из слојевитог значења дела произлази и његов *динамички карактер*, који одређује расположивост дела за различита заузимања става, који никада не може да буде по-себи неодговарајући или неистинит јер “динамички карактер варира при промени става, исто као и друге карактеристике. Оно што је било лоше у једном одређеном ставу може да постане добро у неком другом – унутар граница датих самим предметом”²². Уметничко дело, као расположиво за принципијелно бесконачну могућност тумачења, има и *карактер трансцендентности* зато што указује преко једне, самоочигледне, остварене могућности ка неисцрпним могућностима своје трансформације у различитим догађајним склоповима, и то тако да се те развојне могућности предочавају у непосредном сагледавању а не у теоријској рефлексiji. Истинита перцепција уметничког дела може да произађе само из свесно прихваћене могућности да не постоји некаква неповесно дата суштина до које се аналитичким

21 Hans Sedlmayr: *Kunstgeschichte als Kunstgeschichte*; u: *Kunst und Wahrheit*, p. 59; Rowohl, Hamburg, 1959.

22 Ibidem, p. 64.

путем долази, а која с затим недвосмислено верификује као научно објективна и остаје изложена принципу интерсубјективне проверљивости. Напротив, како Зедлмајр примећује, “из појединачне творевине која је као неутрална затворена у себе, никада се не може реконструисати прави догађај”²³. За истинитост догађаја у теоријскоуметничкој рефлексiji не постоји коначан критеријум истинитости и лажности, на коме би се одмеравала истиносна вредност заузетог става. Постоји само истина догађаја као истина његове неопозиве остварености у неком повесном контексту. Управо би захтев за универзалним мерилом истине става довео до прекорачења граница чистог теоријског становишта и инаугурирао један од оних апстрактних категоријалних система светскоисторијског детерминизма, који су представници „строге” науке о уметности покушавали да избегну.

Уметничко дело није затворен скуп обележја, ознака или својстава материјалних предмета него смисаоно-онтолошко пресецање фактицитета свог остваривања. Унутрашња сврха дела је оно што одређује модалитете његовог остваривања, она телеолошки префигурира његово фактичко довршење / оприсутњење. Дело се не исцрпљује ни у пукој теоријској спекулацији о принципима нити, у домену извођења, у материјалној грађи, него представља практички чин реализовања самосврхе. Уметничко дело је телеолошка самоекспликација иманентне му сврхе, аналогно ономе што Аристотел (Aristoteles) у својој *Физици* назива *ентелехијом*, изведеницом из синтагме *to entelēs echein* (*делатношћу постићи унутрашњу сврху*).

Самосврховитост уметности, која почива на разликовању између *стварности* и *истине*, заступају и Конрад Фидлер (Conrad Fiedler) и Адолф фон Хилдебрант (Adolf von Hildebrandt), који су, насупрот техно-рационалистичком и функционалистичко-прагматистичком приступу сврхама и вредности уметничког дела, настојали да у својеврсној реafirмацији ренесансног уметника као демијурга који слободно и ничим неусловљен ствара уметничко дело, сједињујући у том стварању оштрину опажања, вештину руке и чистоту идетивне визије. На тај начин уметност се ослобађа своје непосредно-практичне улоге, везаности за материјал који обделава и сплета услова у којима дело настаје, те се испоставља као својеврстан медијум, посредством кога уметник (који је у овим теоријским схватањима стваралац *par excellence*) материјални супстрат, уместо да му се прилагоди, ослобађа сувишних својстава његове материјалности и, посредством концептуалне форме, уздиже у сферу „чисте уметности”.²⁴ Фидлеров иманентизам

23 Ibidem, p. 65.

24 “Уметник се такође уздиже од апстракције до апстракције, и што су духовне форме којима се чулни материјал уподобљава узвишеније, то се уметник све више и више издиже из збрке, неодређености и краткотрајности опажаја у једну јасну, одређену и трајну стварност” – Werner Hofmann: Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen, p. 233; Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 2003.

форме потиче у извесној мери из неоплатонизма ренесансе, из Албертијевог (Leon Battista Alberti) глорификовања аутономије обликотворних моћи својствених човеку, али понајвише из Микеланђеловог (Michelangelo Buonarroti) приступа обради каменог блока, о чему је било речи у првом поглављу овог рада.²⁵ Форма о којој говоре Фидлер и Фон Хилдебрант није некаква субјективнопсихолошка представа која сведочи о допадању или одбојности пред извесним садржајима, нити указује на склоности и потребе уметника. Форма сведочи о начину превазилажења ових личних и интранзитивних осећања, али тако да овај прелаз не значи коначно и потпуно напуштање спонтаности рецептивитета у корист једног дефиниторног система теоријског мишљења.²⁶ Управо је та еквилибранца према једном и другом пољу могућности специфично људског сагледавања фактицитета и начина организовања свог опажања и самоопажања у њему она сврха коју уметност, на супрот искључивости здраворазумског искуства с једне, и концептуалног априоризма с друге стране, треба да предочи и омогући: “Не прећи из опажаја у апстракцију не значи застати на ступњу с кога више није могућ приступ у царство сазнања; то значи пре држати отвореним друге путеве који такође воде ка сазнању, и ако је то сазнање друкчије од оног апстрактног, то оно ипак може бити стварно, крајње и највише сазнање.”²⁷ Истина уметничког дела може да се сагледа и утврди само изграђивањем и усавршавањем опажања, тако да су код ових теоретичара истина уметничког дела и истина логичког суда две несамерљиве величине, које, свака у свом домену важења, задржавају своју вредност, али које не могу и не треба да претендују на свеобухватност важења. Тиме се једно платонистички обојено окулоцентрично схватање стварности и модалитетâ њеног опажања, као и разлагање јединства појма стварности, поставља у основ значаја и смисла уметности, али се оно не узима као произвољна квазимистичка визија, него као легитиман, у то време већ и научно доказан, плуралитет простора и полиперспективизам са пратећим сазнајнотеоријским импликацијама.²⁸

25 “Извор и егзистенција уметности почивају на непосредном хватању света једном специфичном снагом људског духа. Њено значење није друго до одређена форма у којој човек не само да настоји да сазна свет, већ је својом природом управо принуђен на то” – Конрад Фидлер: *О просуђивању дела ликовне уметности*, р. 27; Култура, Београд, 1965.

26 “Како природа не показује увек ту живу мимику, која је потребна да нас подстакне на саосећање, и како наша представа ту мимику стиче из целокупног искуственог материјала повезаног са телесним осећајем, попут онога што се дешава код глумца, ни уметник се неће везати за сваки стварни изглед из природе и држати се њега, него ће језик развијати самостално према својој субјективној снази, те ће својим приказивањем и у појединачном случају потврдити општи захтев који се поставља у односу на природу” – Адолф фон Хилдебрант: *Проблем форме у ликовној уметности*, р. 54; Универзитет уметности, Београд, 1987.

27 Конрад Фидлер: *О просуђивању дела ликовне уметности*; Ibidem, р. 22

28 “Naše predodžbe su samo reprodukcija naših osjeta i zato se mogu smjestiti samo u isti okvir kao i oni, to jest, u perceptivni prostor. Jednako nam je tako nemoguće predočiti si vanjska tijela u geometrijskom prostoru kao što je slikaru nemoguće naslikati, na ravnom platnu, predmete u njihove

Дело, као делатан склоп у процесу самореализације сопствене ембрионално дате сврховитости „склапа“ односно спаја или саставља моменте нужности сврхе и њеног генеративно-процесуалног испостављања-у-свет. На тај начин, на место неповесне крутости појмовног одређења, ступа повесно задато експлицирање сврхе дела. Приступ делу, који заступа Анри Фосијон, подразумева преокрет из спољашњег описивања и рационалистичког дедуктивизма у заузимање културално условљеног херменеутичког става. Уметничко дело се оваквим опредељивањем отвара не за историјску релативност, него за сопствену иманентну повесност. Делатан склоп узраста у постепеном органском саморазвоју до коначног остварења у *стилу*, у коме се довршавају и уобличавају све консеквенце које омогућава и преструктурира ентелехија дела: “Стил, као општа категорија јесте апсолутна вредност, стил као посебна категорија означава променљиву вредност. Реч ‘стил’ с великим почетним словом обележава највише својство уметничког дела, ону његову одлику која му дозвољава да се одупре времену, дакле оно што у неку руку представља његову вечност. Стил, схваћен као нешто апсолутно, значи узор и постојан квалитет; он поседује непролазну вредност, он се јавља као теме двеју активности, као њихов врхунац. Тим појмом човек изражава потребу да упозна себе као разумно биће у свим својим димензијама, да сазна оно најпостојаније и најуниверзалније што у себи носи независно од тока историјских промена, независно од локалног и појединачног.”²⁹ Стил, као кључна категорија, а уједно и аналитичко средство историје и теорије уметности, треба схватити као транспозицију симболичког устројства културе у којој настаје.³⁰

Исто онако као што се одредбеност појма замењује телеологијом делатног склопа, каузална сукцесивност историје замењује се органским саморазвојем културâ. Култура се схвата као монадски затворено симболичко јединство, потпуно независно од других сличних целина, док су свим културама заједничке само генеративно-морфолошке правилности.³¹ Утолико симболичка супструктура

tri dimenzije. Perceptivni prostor nije drugo do slika geometrijskog prostora, ali slika iskrivljena nekom vrstom perspektive, i predmete si možemo predočiti samo ako se pokorimo zakonima te perspektive. Mi si dakle *ne predočujemo* vanjska tijela u geometrijskom prostoru, već o njima *razmišljamo* kao da su ona smještena u geometrijskom prostoru” – Henri Poincaré: *Znanost i hipoteza*, pp. 51-52; Globus, Zagreb, 1989.

29 Анри Фосијон: *Живот облика*, р. 14; Култура, Београд, 1964.

30 “Стилови следеју један за другим као таласи или удари пулса. Они немају никаквог посла са личношћу појединих уметника, њиховом вољом или свешћу. Напротив, стил је онај који ствара тип уметника” – Освалд Шпенглер: *Пронаст Занада*, т. II, р. 125; ИК „Књижевне новине“, Београд, 1990.

31 “Човечанство се не обнавља посредством потпуног очишћења. У њему се увек задржавају подручја негдашњег интелекта и моралности, а која могу да послуже и у будућности, особени типови које једна епоха изводи на светлост дана, а друга одлаже међу опскурне сувишности. Али, они се ипак одржавају. С друге стране, форме у повесном памћењу не остављају само пролазан утисак. Чак и онда када више нису актуелне, оне задржавају своје

стила представља непрелазну границу херменеутичке делатности.³² Ако уметност израста из монадски затвореног склопа чији смисао лежи с оне стране повесног хоризонта неке друге културалне парадигме, како је онда могућ било естетички доживљај, било теоријскоуметничка концептуализација уметничког дела? Једино што у тим делима можемо да видимо је оно што нам симболички поредак дозвољава да видимо, а то је сâм тај поредак који се, субјективиран у нашим чиновима визуелног, аудитивног, тактилног и др. опажања, рефлектује у артефакту који он одређује као резултат уметничког формативног деловања.³³ Не постоји стога нека транскултурално одређена историја уметности, него само историјски настао збир предмета, као резултатâ људске свесне и сврсисходне делатности, који историјски касније културе процењују и вреднују као *уметничке*, тако да један често баналан предмет из домена свакодневне практичне употребе, јасним и целовитим репрезентовањем исходишног пра-симбола једне културе, може да има већу уметничку вредност од неке палате или скулптуре, интендираних у свом настанку и намени као уметнички релевантна остварења: “Религијске и уметничке појаве нису примарније од социјалних и привредних: нити је тако, нити је обрнуто. За онога ко је сачувао безусловну слободу гледања, с оне стране сваког личног интереса ма које врсте, нема уопште никакве зависности, никакве предности, никаквог узрока ни последице, никакве разлике вредности и важности. Оно што појединим чињеницама даје ранг – само је већа или мања чистота и снага њиховог формативног језика, јачина њихове симболике с оне стране добра и зла, високог и ниског, користи и идеала”³⁴. Не постоји аутентична интерпретативна реконструкција уметничког дела, јер би она морала да се претходно подвргне критици изворâ и основâ свог важења, критици која би требало да се спроведе са неког по себи извесног, самоочигледног и општеприхваћеног метатеоријског и метаметодолошког становишта.

место с ауторитетом осведочених вредности, с угледом који се, независно од варијација укуса, приписује величајности и постојаности у уметности” – Henri Focillon: *Art d'Occident 2: Le Moyen Age gothique*, p. 383; Librairie Armand Colin, Paris, 1971.

32 “Симболи су чулни знаци, последњи, недељиви, пре свега не-вољни утисци, који имају одређено значење. Симбол је потез стварности који за чулно будне људе, и то једном непосредном унутрашњом извесношћу, означава нешто што се разумом не би могло саопштити” – Освалд Шпенглер: *Пронаст Запада*, т. II, р. 127; ИК „Књижевне новине“, Београд, 1990.

33 “По нашем мишљењу, не постоји антагонизам између духа и облика, а свет облика у духу идентичан је у свом принципу са светом облика у простору и у материјалу; између њих постоји само разлика у равни или, ако хоћете, разлика у перспективи.

Људска свест тежи увек једном језику и чак једном стилу. Схватити значи уобличити. Чак и у слојевима који се налазе испод зоне дефинисаности и јасноће постоје облици, мере и односи. Одлика је духа да се налази у сталном самоприказивању” – Анри Фосијон: *Живот облика*, pp. 77-78; Култура, Београд, 1964.

34 Освалд Шпенглер: *Пронаст Запада*, т. II, р. 133; ИК „Књижевне новине“, Београд, 1990.

Позитивистички расцеп између чињеница (појединачно) и апстрактног интерпретативног обрасца (опште) који се на њих примењује, неодржив је у оквирима повесно-телеолошке самоекспликације пра-симболичког устројства културе, у коме се свака тотализујућа мисао испоставља као апстрактиван модалитет културално-повесне праксе, а који својим описно-аналитичким приступом указује на искљученост из генеративно-органске филијације ентелехијских могућности. Диференцирање *природа – култура*, а затим, унутар тзв. културе, разликовање домена или области од којих би уметност представљала један, резултат је теоријске рефлексije *post factum*. Тако теоријска рефлексija завршава своје кретање у ставу идентитета-за-себе сазнања и сазнатог, који се затим на спољашњи начин доводе у међусобну везу супсумцијом појединачног под опште.

Литература:

JBaridon, Laurent (1996). *L'imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc*. Strasbourg: Université des Sciences Humaines de Strasbourg

Фидлер, Конрад (1965). *О просуђивању дела ликовне уметности*. Београд: Култура

Focillon, Henri (1971). *Art d'Occident 1-2*. Paris: Librairie Armand Colin

Фосијон, Анри (1964). *Живот облика*. Београд: Култура

Гете, Јохан Волфганг (2006). *Поезија и стварност*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића

Goethe, Johann Wolfgang (1883). *Sämtliche Werke*, Bd. 32. Stuttgart: J.C.Cotta'sche Buchhandlung, Gebrüder Kröner Verlagsbuchhandlung

Хилдебрант, Адолф фон (1987). *Проблем форме у ликовној уметности*. Београд: Универзитет уметности

Hofmann, Werner (2003). *Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag

Хусерл, Едмунд (2004). *Предавања о феноменологији унутрашње временске свијести*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића

Касирер, Ернст (2001). *Проблем сазнања у филозофији и науци новијег доба*, т. I-IV. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића

Klassiker der Kunstgeschichte (2007). Bde. 1-2 (Hrsg.) Ulrich Pfisterer. München: Verlag C.H. Beck

Милић, Војин (1996). *Социолошки метод*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства

Морпурго-Таљабуе, Гвидо (1963). *Савремена естетика*. Београд: Нолит

Нејгел, Ернст (1974). *Структура науке. Проблеми логике научног објашњења*. Београд: Нолит

Pevsner, Nikolaus (1969). *Ruskin and Viollet-le-Duc: Englishness and Frenchness in the Appreciation of Gothic Architecture*. London: Thames and Hudson

Poencaré, Henri (1989). *Znanost i hipoteza*. Zagreb: Globus

Rothacker, Erich (1927). *Logik und Systematik der Geisteswissenschaften*. München-Berlin: R. Oldenbourg

Schaeffer, Jean-Marie. (2000). *Art of the Modern Age. Philosophy of Art from Kant to Heidegger*. Princeton: Princeton University Press.

Sedlmayr, Hans (1959). *Kunst und Wahrheit*. Hamburg: Rowohlt

Semper, Gottfried (1884). *Kleine Schriften*. Berlin: Spemann

Semper, Gottfried (2008). *Der Stil in den techischen und tektonischen Künsten I-II, Gesammelte Schriften*, Bd. 2. Hildesheim – Zürich – New York: Olms-Weidmann

Stockmeyer, Ernst (1939). *Gottfried Sempers Kunsttheorie*. Glarus: Buchdruckerei Tschudi&Co

Strzygowski, Josef (1936). *Spuren indogermanischen Glaubens in der Bildenden Kunst*. Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung

Шпенглер, Освалд (1990) *Пропаст Запада*, т. I-IV. Београд: ИК „Књижевне новине“

Viollet-le-Duc, Eugène-Emanuelle (1900). *Histoire de l'habitation humaine depuis les temps préhistoriques jusqu'a nos jours*. Paris: J. Hetzel et Cie

The Work of Art as a Manifestation of Form- Formalistic Materialism in the Theory of Art

Abstract. The basic purpose of this paper is to point out and theoretically illuminate the key moments of transformation and re-constitution of the art theory during the first half of XIX century, taking as its point of departure the role and influence of Organicism as a philosophico-reflexive basis, gnoseological postulate and methodological pattern.

Sedlmayr's attempt at foundation of a comparative morphology of architectural styles, taking into account the three constitutive building elements as analytical tools of study of concrete-historical manifestations of style: material structure (building materials), technique and intended usability, is a matter of particular attention of the following analysis.

Regarding Viollet-le-Duc, the stress is on the interpretation of his conception of architectural form as the application of logically founded general laws of statics and construction, with a special emphasis on his thesis of logical and purposely-rational correspondence of the outer form and the functional structure of the interior.

Finally, an attempt is made at the clarification of the revival of Viollet-le-Duc's explanatory pattern within the dynamic and subjectivistic conceptual transformations of form in Fiedler's, von Hildebrandt's and Focillon's theoretical conceptions.

Key words: Positivism, Organicism, morphology, architectural form